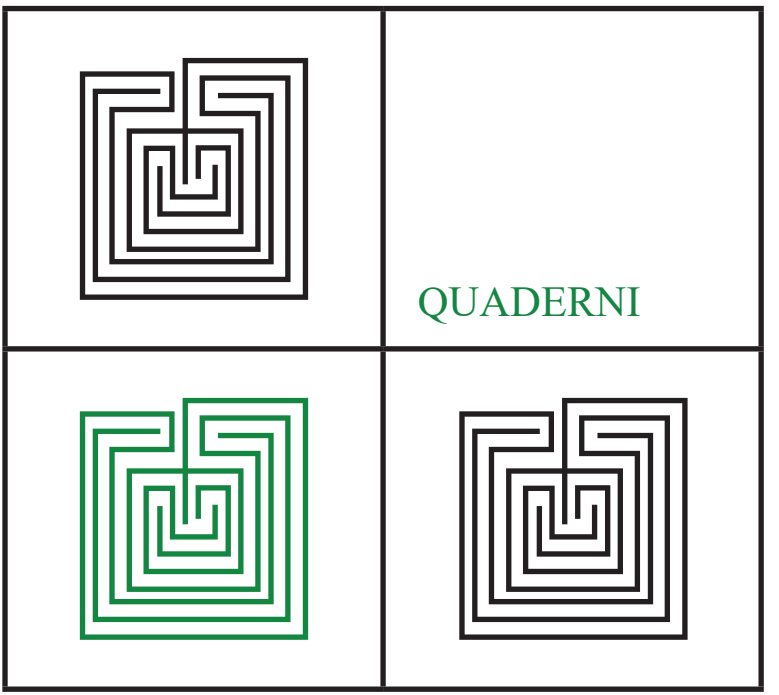
Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo

a cura di Cristiana Pasetto e Margherita Spadafora

Introduzione di Serenella Baggio



LABIRINTI 190

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Questo volume propone una riflessione intorno al tema della scrittura, intesa sia come atto concreto dello scrivere sia, in senso più ampio, come pratica dell'attività letteraria e processo di generazione creativa. Nata dai lavori del Seminario interdisciplinare *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, svoltosi presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento nel novembre 2017, tale riflessione è qui arricchita con nuovi sviluppi e ulteriori contributi.

I saggi raccolti afferiscono ad ambiti disciplinari molto vari – dalla paleografia all'antropologia alla storia della lingua e della letteratura – interessando diverse aree geografiche e attraversando un arco temporale che, dall'antichità classica, giunge fino alla contemporaneità. Il passaggio dall'oralità alla scrittura, il succedersi di differenti supporti e tecniche scrittorie, il progressivo ampliarsi dell'orizzonte metaforico sotteso all'atto dello scrivere, accompagnano e scandiscono il mutamento dei contesti storico-culturali, divenendo espressione di differenti civiltà, culture e, all'interno di queste, di scrittori o scriventi diversi.

Il volume include testi di: Giacomo Agnoletti, Serenella Baggio, Attilio Bartoli Langeli, Paolo Colombo, Lorenzo Graziani, Adriana Paolini, Cristiana Pasetto, Nicolò Rubbi, Glauco Sanga, Margherita Spadafora, Andrea Taddei, Sara Troiani.

€ 12,00

Labirinti 190

UNIVERSITÀ
DI TRENTO
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

Comitato scientifico

Andrea Comboni (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Francesca Di Blasio
Università degli Studi di Trento
Daniele Giglioli
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 190
Direttore: Andrea Comboni
Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2021 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
tel. 0461 281722
http://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-8443-961-1

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 presso Supernova S.r.l., Trento

Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo

a cura di Cristiana Pasetto
e Margherita Spadafora

Introduzione di
Serenella Baggio

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Sommario

Premessa VII

Introduzione XI

Attilio Bartoli Langeli, *Settanta anni di paleografia italiana: da Cencetti a Petrucci* 3

Glauco Sanga, *I sistemi di scrittura* 13

Margherita Spadafora, *Sui segni inscritti della memoria: figurazioni poetiche della scrittura in Pindaro* 23

Andrea Taddei, *Tra Omero, i tribunali e il teatro: giuramenti tra oralità e scrittura in Grecia antica* 47

Sara Troiani, *Dalle nuvole al banchetto: immagini e metafore comiche del nuovo ditirambo* 69

Cristiana Pasetto, *L'origine della metafora agricola della scrittura tra mondo greco e latino* 99

Adriana Paolini, *Il* Libro de cosina *di Martino de Rossi: note paleografiche e codicologiche sul manoscritto di Riva del Garda* 113

Paolo Colombo, *«Illuminare il pensiero»: Pietro Giordani e il tormento dello stile* 141

Lorenzo Graziani, *Amelia Rosselli attraverso lo specchio del linguaggio* 153

Nicolò Rubbi, *«Niente trucchi da quattro soldi»: su corsa, scrittura e altre fatiche* 165

Giacomo Agnoletti, The Experience of Pain*: una nuova traduzione di* La cognizione del dolore *in lingua inglese* 175

Serenella Baggio, *La fatica di scrivere* 189

Nota sugli autori 205

Premessa

Cristiana Pasetto - Margherita Spadafora

I contributi che vengono qui proposti sono la conclusione di un lungo percorso, iniziato con il Seminario interdisciplinare *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, tenutosi presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento il 15 e il 16 novembre 2017, su iniziativa dei dottorandi del corso *Le forme del testo* (XXXII ciclo). In quell'occasione, la ricerca di un tema che, pur da ciascuno peculiarmente inteso e applicato, potesse abbracciare le diverse aree di competenza, ha trovato un esito quasi naturale nelle forme di rappresentazione della scrittura, intesa sia come atto concreto dello scrivere sia, in senso più ampio, come pratica dell'attività letteraria e processo di generazione creativa.

I saggi compresi nel volume afferiscono, dunque, ad ambiti disciplinari molto vari e attraversano un arco temporale che, dall'antichità classica, giunge fino alla contemporaneità: il passaggio dall'oralità alla scrittura, il succedersi di differenti supporti e tecniche scrittorie, il progressivo ampliarsi dell'orizzonte metaforico sotteso all'atto dello scrivere, accompagnano e scandiscono il mutamento dei contesti storico-culturali, divenendo espressione di differenti civiltà, culture e, all'interno di queste, di scrittori o scriventi diversi.

Se lo studio storico e critico dei testi scritti ha valore essenziale, certo non trascurabile è la storia della cultura di cui tale studio è espressione. Si delineano così, attraverso le loro opere,

gli orientamenti storiografici e ideologici di alcuni fra i maggiori paleografi italiani, storici della scrittura latina e delle sue forme alfabetiche, ma vòlti a leggere anche *al di là* di esse (Bartoli Langeli). I segni grafici, d'altra parte, sono di tipologie molteplici, a riprodurre un messaggio non necessariamente verbale: rappresentazioni visive del pensiero, del significato o del significante, le scritture sono complesse e di necessità plurali (Sanga).

Le forme d'interazione delle pratiche scrittorie con la cultura orale sono al centro dei contributi sulla Grecia antica: è il canto ad essere portatore di memoria, ma le immagini pindariche della scrittura rivelano l'emergere di una riflessione sul rapporto fra testo scritto, atto del ricordare e processo di composizione poetica (Spadafora); nelle pratiche di giuramento, sia la parola orale che quella scritta sono chiamate, accanto a gesti dalla forza attivatrice, a garantire un impegno che vincola nel tempo (Taddei); quanto al 'nuovo ditirambo', sono soprattutto le sue caratteristiche musicali e performative, dalla portata fortemente innovatrice, a stimolare le metafore attraverso cui i poeti e le loro composizioni furono ritratti dai commediografi (Troiani).

Sottesa agli altri saggi è una variegata e multiforme riflessione sulla 'fatica' dello scrivere, sia come impegno concreto, manuale, che come assillo intellettuale: già per gli antichi la scrittura è accostata al duro lavoro dei campi e, in particolare, all'attività dell'aratura, secondo una suggestiva metafora che avrà ampia fortuna, sia nella tradizione letteraria che in quella popolare, sino ai giorni nostri (Pasetto); espressione concreta e tangibile della laboriosità della scrittura è un manoscritto cinquecentesco, vergato dalla mano sicura ma senza fronzoli di un professionista della comunicazione scritta, di cui lo studio codicologico e paleografico ci consente di restituire, se non il volto, un profilo preciso e sfaccettato (Paolini); il faticoso lavoro dello scrittore è poi indagato attraverso le parole che testimoniano l'autentico rovello stilistico di un intellettuale ottocentesco, perennemente insoddisfatto di fronte a una materia che, nelle sue mani, si trasforma in 'paglia', impossibile da plasmare (Colombo).

La fatica di scrivere conduce a esiti ancora più sofferti nell'opera di una poetessa italiana del secolo scorso, autrice di una personalissima 'scrittura plurale', in cui l'alternanza, talvolta inestricabile, di differenti discipline, culture e sistemi linguistici, si fa espressione di un tormentato senso di estraneità (Graziani). Se gli antichi paragonavano la fatica di scrivere all'aratura, sono numerosissime le immagini prodotte dagli autori contemporanei, che pensano alla pesca, al pugilato e, soprattutto, alla corsa, potente metafora in grado di esprimere l'agonismo solitario dello scrittore, nonché l'opposta vocazione del maratoneta, ossia il romanziere, e del centometrista, l'autore di racconti (Rubbi).

Differente, ma non minore, è la fatica del traduttore, chiamato a compiere una prova di umiltà, impegnandosi non a 'riscrivere', ma a comprendere a fondo quanto creato dall'autore e a riprodurlo fedelmente (Agnoletti). La fatica della scrittura, infine, non è soltanto quella dei grandi scrittori, ma anche, e forse a maggior ragione, quella di coloro che con lo scrivere hanno meno dimestichezza, le cui lettere stentatamente tracciate offrono una vibrante testimonianza storico-culturale e sentimentale (Baggio).

Le diverse fasi del lavoro sono state coordinate, prima che da noi, da altri colleghi, che qui ci piace ricordare: Nicolò Rubbi e Sara Troiani ci hanno rappresentato nella fase di organizzazione del convegno, che ha visto l'attiva partecipazione di molti docenti, dottorandi e studenti dell'Università di Trento; Paolo Colombo e Matteo Guidetti hanno condotto la prima fase di raccolta dei contributi, iniziando a dare forma alla progettazione del volume. Giacomo Agnoletti, Lorenzo Graziani e Marie Christine Piotrowski non hanno fatto mancare il loro supporto a quello che è stato, sin dall'inizio, un ambizioso progetto condiviso.

Tutti noi siamo riconoscenti agli studiosi che ci hanno onorato della loro partecipazione: Adone Brandalise, Glauco Sanga e Andrea Taddei, che sono stati presenti sin dall'occasione del convegno; Attilio Bartoli Langeli e Adriana Paolini, che ci hanno raggiunti nella fase successiva, arricchendo il volume con i loro contributi. Un ringraziamento sentito va, infine, alla professoressa

Serenella Baggio, che con generosità ha preso a cuore e sostenuto questo progetto, e al dottor Fabio Serafini, che ne ha reso possibile la realizzazione con il suo attento supporto redazionale.

Ora che anch'essi si sono fatti pagina, speriamo che questi pensieri sulla scrittura portino con sé il ricordo dei giorni in cui sono nati, all'incrocio e nella costruzione dei saperi, oggetto di dialogo e di incontro.

Introduzione

Serenella Baggio

Una bella tradizione trentina del Dipartimento di Lettere e Filosofia vuole che ogni ciclo di dottorandi, arrivato al secondo anno, organizzi autonomamente un seminario su un tema di propria scelta, il più possibile comune ai diversi indirizzi, e inviti a parlarne studiosi esterni di alta specializzazione. Nel novembre 2017 i dottorandi del XXXII ciclo optarono per uno degli argomenti più trasversali alle loro discipline, la scrittura, intendendo il termine in tutta l'ampiezza dei significati consentiti dalla polisemia; fu una scelta particolarmente felice, come si vedrà dai saggi che qui pubblichiamo.

Si trovarono a loro agio a parlarne filologi classici e moderni, linguisti, studiosi della cultura e della letteratura. Non solo. A differenza di altre edizioni del seminario, questa poté trattare anche degli aspetti pratici e materiali del nostro mestiere.

Scriviamo tracciando segni, con strumenti e sopra supporti che hanno avuto una storia sociale non disgiunta da quella culturale dei contenuti che a essi si affidano. E ne sono stati consapevoli tanto gli amanuensi anonimi quanto i letterati più raffinati che non hanno delegato ad altri – un oscuro copista, un redattore o un editore routinari – l'impaginazione del loro testo e le cure paratestuali, prevedendo l'effetto che un carattere grafico, un equilibrato rapporto di pieni e di vuoti, un contrasto di colori, la ricchezza o la sobrietà dell'ornamentazione avrebbero avuto sul lettore ad apertura di pagina.

Lo scrivente che ci lascia un indovinello al limite tra latino e volgare italiano nel margine superiore della carta, originariamente la prima, del codice LXXXIX della Capitolare di Verona contenente l'Orazionale mozarabico, sa di poter godere dello spazio libero di un margine lasciato in bianco per mostrare la sicurezza della sua penna e la finezza del suo spirito, probabilmente in competizione con un confratello meno spiritoso che prima di lui aveva scritto per prova, su quello stesso margine, un ringraziamento a Dio in latino grammaticale. Negli stessi anni dell'VIII secolo un monaco francese di vivace ingegno, Agamberto, riempie lo spazio rimasto bianco nel ms. Weissenburg 97 della biblioteca di Wolfenbüttel, alla fine della copiatura della *Lex Salica*, con la parodia della stessa *Lex*, in un latino che sa molto di volgare e stringe nel testo, formalmente giuridico, un inno al bere in compagnia che sa di bettola e cameratismo. E intanto a Bobbio, o forse a Pavia, un copista prolunga la fortuna di una vecchia compilazione grammaticale attribuita a Probo, disponendo in appendice l'*Antibarbarismus* su due colonnini, quello di ciò che si può e quello di ciò che non si può scrivere in un latino ristandardizzato.

La meritevole attenzione che negli ultimi anni è stata rivolta agli autografi, a partire da quelli personalissimi del Petrarca e di Boccaccio, ci ha consegnato forme-libro molto diverse, inscindibili dai caratteri e dalla destinazione del testo. Filologi, paleografi e storici della lingua contribuiscono a ricostruire pezzo dopo pezzo una storia sociale della scrittura che deve tener conto del letterato autore come dello scrivente occasionale di documenti fortunosamente (e casualmente) arrivati fino a noi.

Come c'è un repertorio linguistico individuale all'incrocio di variabili spazio-temporali e sociali, ce n'è, non meno, uno grafico in cui l'imprinting iniziale viene dalla formazione scrittoria, in un arco di esperienze che va dall'alfabetizzazione elementare all'apprendimento di scritture professionali. Ma i casi di plurigrafismo (in genere digrafie orizzontali o verticali) mostrano che nel corso della vita si impara altro, ci si stanca del vecchio, si sceglie il

nuovo, o si frequentano più strade per scopi diversi. Scrivere per sé è da sempre un'altra cosa rispetto allo scrivere per essere letti da altri. Basta confrontare la scrittura dello scartafaccio o della 'brutta' con quella della copiatura in bella, si tratti delle note dorsali dei documenti notarili cassinesi o del cod. Vat. Lat. 3196 del Petrarca; persino la maggior parte delle produzioni di scriventi popolari ci arriva nella forma raggiunta alla fine di un percorso autocorrettivo di riscrittura.

Negli anni della mia formazione universitaria, appena laureata, ebbi la fortuna di poter seguire i lavori dei seminari di *Alfabetismo e cultura scritta* organizzati a partire dal 1977 a Perugia, nel convento francescano di Monteripido, da un gruppo di giovani accademici appartenenti a discipline diversissime, ma determinati a spezzare gli steccati che li separavano instaurando intorno al tema storico, sociale e antropologico della scrittura un nuovo modo di fare ricerca sui testi. La paleografia partecipava con Attilio Bartoli Langeli e Armando Petrucci, promotori degli incontri, ed era la paleografia di rottura di «Scrittura e Civiltà», nata in quello stesso 1977; la linguistica, orientata verso la sociolinguistica, era rappresentata da Raffaele Simone, Domenico Parisi, Gabriella Klein; l'etnolinguistica e l'antropologia da Giorgio Raimondo Cardona, Carlo Severi, Glauco Sanga; la filologia dei testi da Guglielmo Cavallo, Ignazio Baldelli, Francesco Bruni, Amedeo Quondam; la storia da Carlo Ginzburg, Franco Cardini, Daniele Marchesini, Ugolino Nicolini (medievista dell'università di Perugia e guardiano del convento di Monteripido) e altri (Jacques Ozouf, Giuseppe Ricuperati, Marina Roggero, Alberto Caracciolo) ed era la storia di «Quaderni storici». Quell'esperienza, iniziata con un convegno e tradottasi in ripetuti incontri e in un seminario permanente sulla rivista omonima, ha segnato un po' tutti i partecipanti, chi allora parlava e chi ascoltava. Iniziava un periodo di amichevoli e feconde collaborazioni transdisciplinari che si riflesse in un'attenzione, come mai prima di allora, rivolta alla complessità del testo scritto, alle sue modalità di produzione e alla sua destinazione immediata e di lungo periodo. Il modello

delle *Annales* serviva a superare l'opposizione tra letterario e non letterario, o popolare, tenace retaggio del crocianesimo. Tutto era degno di diventare oggetto di ricerca, Petrarca e il fattore Ghezzo, lo scrivente e il lettore, scritture librarie e sottoscrizioni o scritture esposte, le civiltà senza scrittura e quelle con scritture non verbali o non alfabetiche, i processi di apprendimento e le istituzioni che avevano trasmesso i saperi.

Ho voluto ricordare qui quell'esperienza perché credo che anche il seminario organizzato dai nostri dottorandi vada visto nel solco aperto a Monteripido.

Attilio Bartoli Langeli (già professore di Paleografia e diplomatica all'Università di Perugia) ci ricorda quella stagione feconda riandando alla fondazione cencettiana (e pasqualiana) della paleografia come storia della scrittura «nell'atto di essere scritta»; non solo scienza ausiliaria, quindi, al servizio della filologia letteraria, ma studio di scritture usuali, varie nei tempi e nei luoghi, e vive. Facile il parallelo, proprio attraverso Pasquali, con gli studi linguistici, rinnovati dalla concezione spitzeriana di *Umgang(s)sprache*, di *Stilsprache* e *Sprachstil*. Più cencettiano di Cencetti si mostra fin dagli inizi Petrucci, marxista, interrogandosi sulla scrittura e sugli scriventi all'interno di diverse forme di società e arrivando a usare la paleografia come strumento di comprensione sociale, proprio a partire da Monteripido, lo sguardo puntato sullo sforzo di emancipazione dei subalterni attraverso l'alfabetizzazione.

E, ancora pensando a Monteripido, non stupisce che al nostro convegno di Trento un intervento, quello di Glauco Sanga (già professore di Etnolinguistica all'Università Ca' Foscari di Venezia), sia stato dedicato all'antropologia della scrittura sebbene l'antropologia manchi tra le materie della nostra scuola di dottorato. La scrittura è un sistema di segni che impegna la mano e l'occhio e va quindi giudicato secondo le sue caratteristiche, prima fra tutte l'iconicità. Con lo studio di grafie pittografiche e ideografiche estranee alla cultura occidentale di età storica riusciamo a staccarci dalla convinzione che la scrittura sia di neces-

sità fonetica e lineare e ricostruiamo percorsi di stilizzazione che portano dal disegno di una cosa al suo segno e da questo al grafema. Il processo di astrazione non impedisce che anche usando il sistema fonetico esercitiamo l'occhio sul risultato visivo della scrittura, magari per un intento calligrafico.

Nonostante la ricca documentazione scritta, la cultura della Grecia antica era prevalentemente orale e lo era, se crediamo al *Fedro* di Platone, con la convinzione che la trasmissione orale del sapere fosse superiore a quella scritta, semplice ausilio mnemonico personale. Margherita Spadafora (dottoranda di Letteratura greca all'Università degli Studi di Trento)[1] ha affrontato questo tema di grande rilievo antropologico interrogandosi sul rapporto tra oralità e memoria in Pindaro, dove, per la prima volta, compare la metafora dell'incisione di segni scritti nella mente per indicare la fissazione del ricordo, necessario antecedente, muto e privato, del canto. La metafora trova conferma in testi letterari coevi, soprattutto teatrali: la mente, il cuore, sono tavolette su cui si imprimono parole; segno di una crescente familiarità con la pratica scrittoria da parte di un gruppo sociale sempre più trasversale. La scrittura, insomma, non ha ancora perso la funzione primaria per cui è nata: registra, archivia, trasmette; così anche la memoria, deposito di materiali pronti per l'uso e il riuso.

Andrea Taddei (professore di Lingua e letteratura greca all'Università di Pisa) ha trattato il tema dell'incontro di oralità e scrittura nei tribunali e nei teatri ateniesi del V-IV secolo, occupandosi delle pratiche di giuramento associate a gesti cruenti di antico significato simbolico, pregiuridico, per i quali è possibile risalire a Omero. Il sangue versato nel rito garantiva la validità del giuramento con la maledizione di chi lo infrangesse. Un'altra garanzia veniva dall'incisione scritta del testo del giuramento in luogo pubblico. Ma cosa contava di più, la formula pronunciata a voce o il testo scritto? Cosa dura di più nel tempo?

[1] Parlo di 'dottorandi' perché tali erano nell'anno del seminario. Oggi hanno tutti acquisito il titolo di dottore di ricerca.

Guardando allo stesso periodo, cruciale per la cultura ateniese e per la conservazione del ruolo civile dell'oralità, Sara Troiani (dottoranda UniTrento di Lingua e letteratura greca) si è occupata della parodia che la commedia fa del nuovo ditirambo associando i ditirambografi ai sofisti e sviluppando, per irriderli nella loro vacuità diseducativa, una serie di metafore che alludono alla sottigliezza eccessiva, all'illanguidimento effeminato e alla ricerca di facili effetti sonori: nuvole, uccelli, formicaio e verminaio, cucina sofisticata e crapula.

Alla ricerca di scelte culturali di grande rilevanza, raramente esplicitate nel mondo antico, ci si imbatte nella possibilità di interrogare le metafore, come abbiamo visto. La metafora agricola della scrittura (scrittura come aratura) è una delle più fortunate se arriva non solo all'*Indovinello veronese* e poi al Petrarca latino, ma anche al Pascoli di *Myricae* e ai giorni nostri. Se ne è occupata Cristiana Pasetto (dottoranda UniTrento di Letteratura latina), cercando le possibili fonti greche delle testimonianze latine, ma constatando quanto maggior interesse avessero i latini, affezionati al mondo rurale, per quella metafora, sentita a lungo nella sua concretezza (tracciare solchi nella cera o nel foglio: *calami sulci*). E se l'interpretazione isidoriana di *versus* come bustrofedia (*vertere stilum*) poteva far credere a una dipendenza da una metafora greca, Pasetto mostra che il recupero metaforico del termine greco è invece un'iniziativa erudita di grammatici della tarda latinità, laddove, in età classica, *versus* traduceva στίχος e, come questo, si limitava a indicare un movimento progressivo lineare senza allusioni all'aratura.

In fase di allestimento della miscellanea si è aggiunto, oltre al contributo di Bartoli Langeli, quello di Adriana Paolini (docente UniTrento di Paleografia e scienza del libro) sul testo capostipite della gastronomia, il *Libro de arte coquinaria* firmato dal ticinese Martino de Rossi, maestro cuoco famoso nelle corti principesche del pieno Quattrocento e amico dell'umanista Platina (Bartolomeo Sacchi) del cui trattato *De honesta voluptate et valetudine* il *Libro* è la controparte volgare. Finora l'attenzione ai contenuti (le

ricette) ha prevalso sul bisogno di ricostruire le vicende del testo. Paolini invece confronta i testimoni e studia la scrittura, pratica, usuale, del manoscritto più modesto d'aspetto, conservato a Riva del Garda, forse una seconda redazione d'autore, confrontandola con gli esemplari di dedica. La lingua è una koinè padana del tardo Quattrocento con prevalenti tratti lombardi.

A tempi più vicini porta il contributo di Paolo Colombo (dottorando UniTrento di Letteratura italiana) dedicato a Pietro Giordani, autore tanto prolifico quanto, curiosamente, non autore di libri, classicista stimatissimo ai suoi tempi per la purezza della sua lingua eppure convinto di scrivere male per difetto di stile, insofferente della maniera letteraria italiana, Boccaccio e Bembo, a fronte degli sviluppi delle letterature europee moderne; uomo prima che scrittore. Ma scrittore non realizzato, certo, specie se confrontato con l'amico Leopardi, e ben scelto nella miscellanea sulla scrittura: rappresenta lo «stento», come lo chiamava lui stesso, di un letterato alla ricerca di una lingua viva, situazione fin troppo comune nell'Italia risorgimentale.

Lorenzo Graziani (dottorando UniTrento di Letterature comparate) ha rintracciato una simile irrequietezza linguistica nella scrittura poetica di Amelia Rosselli, ma a causa del suo plurilinguismo (tre lingue prime: italiano, francese e inglese), che è insieme stimolo e tormento per un sentimento mai superato di «disappartenenza» tradotto in forme lessicali miste ad alto tasso di interferenza, al limite dell'incomprensibilità e dell'incomunicabilità.

Nicolò Rubbi (dottorando UniTrento di Letterature comparate), invece, parte dal poeta galego José Ángel Valente e dalla sua concezione organica, botanica, della genesi della scrittura letteraria per verificare quali siano le metafore usate da diversi autori contemporanei per descrivere il processo creativo. Si aspetta pazientemente di pescare l'ispirazione o si ingaggia una lotta con la propria creatività? Pugili o maratoneti? E il narratore, corridore sulla breve o sulla lunga distanza, è un creativo particolare? Di quanta energia, fisica e morale, ha bisogno per scrivere?

Giacomo Agnoletti (dottorando UniTrento di Letteratura italiana contemporanea) si è posto il problema di quel particolare tipo di scrittura che è la traduzione di fronte a un testo apparentemente intraducibile e di fatto multilingue come *La cognizione del dolore* di Gadda. Ne ha parlato col traduttore dell'edizione inglese per Penguin, Richard Dixon, che giustamente ha posto il problema sul piano dell'incontro tra diverse forme di cultura e sulla solo parziale equiparabilità delle stratificazioni dell'una con quelle dell'altra. La traduzione lavora quindi soprattutto sulla possibilità di destare nella lingua d'arrivo associazioni mentali simili a quelle della lingua di partenza; 'cognizione' diventa *experience*, 'dolore' *pain*.

Un mio breve saggio sulla fatica materiale della scrittura porta l'attenzione, infine, sugli scriventi popolari e sul loro rapporto con l'alfabetizzazione in tempi precedenti la scolarizzazione di massa a livello medio (1963). In *Myricae* Pascoli costruì un dittico sull'apprendimento della lettura e della scrittura, abilità peraltro indipendenti tra loro. Io analizzo le scritture epistolari dei miei nonni, nati all'inizio del Novecento e bassamente scolarizzati; non *semicolti* (una cultura l'avevano, eccome) ma *semiletterati*, per difetto di letterarietà.

Conclusivamente vorrei ricordare le persone che parteciparono al seminario, ma che, per varie ragioni personali, non hanno potuto mandare un contributo scritto.

Primo fra tutti Adone Brandalise (professore di Teoria della letteratura all'Università di Padova), che parlò dell'illusione della scrittura come *pharmakon* per la dimenticanza, ricordandoci il mito platonico di Thamos e Theuth e, attraverso Montaigne e Derrida, arrivando a considerazioni piuttosto sconsolate sugli effetti attuali della frammentazione delle fonti scritte, disponibili in quantità smisuratamente superiori a quelle del passato grazie alla globalizzazione dell'informazione e alla sua diffusione informatica. Sui rischi di questa nuova, bulimica, apparenza di sapere, che coincide di fatto con la perdita della memoria, hanno scritto del resto con preoccupazione non solo gli 'apocalittici', ma anche gli 'integrati' di qualche decennio fa, come Umberto Eco.

Matteo Guidetti (dottorando UniTrento in Storia della lingua italiana) presentò una sua ricerca in corso di stampa[2] su una lezione del Petrarca autografo a c. 44v del Vat. Lat. 3195: nel sonetto Rvf 228, v. 5, un titulus di forma insolita su *pena* (*vomer di pena*) induce a pensare a una correzione in *penna* dello stesso Petrarca o di un lettore (Bembo?). Le testimonianze dei codici del *Canzoniere* sono divise a riguardo, ma è difficile non pensare ancora una volta (*vomer di penna*) alla metafora agricola della scrittura.

Marie Christine Piotrowski (dottoranda UniTrento in Storia della lingua italiana in cotutela con la Technische Universität di Dresda), infine, parlò dell'opera *Il merito delle donne* (1592) della poetessa veneziana Modesta Pozzo de' Zorzi, una conversazione tra sette gentildonne di Venezia sulla superiorità del genere femminile anche nella creazione poetica. L'opera, ai suoi tempi, fu edita una sola volta, postuma, nel 1600; l'ha ripubblicata recentemente Adriana Chemello.[3]

[2] M. Guidetti, *Note minime in margine a Rvf 228*, «Studi petrarcheschi», 31 (2018), pp. 43-55.

[3] M. Fonte, *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, Eidos, Mirano 1988.

Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo

Attilio Bartoli Langeli

Settanta anni di paleografia italiana: da Cencetti a Petrucci

Intendo qui descrivere sinteticamente il percorso che la paleografia italiana ha compiuto dal 1954 a oggi, considerando i concetti base che hanno guidato i due maggiori rappresentanti della tradizione paleografica italiana: Giorgio Cencetti (1908-1970) e Armando Petrucci (1932-2018).

Parto dal 1954 perché è quello l'anno in cui Cencetti pubblicò, per i tipi della Pàtron di Bologna, i *Lineamenti di storia della scrittura latina*: un volume di 522 pagine, costituente le dispense del corso di paleografia dell'anno accademico 1953/1954 (pensate oggi quanti crediti formativi varrebbero). Dispense che uscirono progressivamente, come si usava allora, e furono raccolte dall'autore dopo qualche tempo: se il retrofrontespizio reca «Printed in Italy (1954)», il «finito di stampare» alla fine del volume porta la data del 5 aprile 1956. Naturalmente un'operona come questa avrà avuto una gestazione molto lunga, o comunque non uniforme nel tempo. Scrive infatti Cencetti a p. 477:

> Iniziato con intenti puramente espositivi e con carattere riassuntivo, il presente corso è andato diventando via via sempre più ampio e assumendo carattere critico durante il suo svolgimento: ne risulta che gli argomenti trattati nei primi capitoli sono esposti in modo assai più sommario di quelli trattati nei successivi. E, per avventura, si tratta proprio degli argomenti più profondamente studiati e discussi negli ultimi anni.

Quella di Cencetti, già archivista e allora professore, fu un'impresa formidabile. A giudicarla solo sotto il profilo quantitativo,

risultano dati inconsueti: 419 sono i titoli raccolti nell'*Indice delle opere citate*, e soprattutto 1202 sono le «testimonianze grafiche» (manoscritti, documenti, papiri, iscrizioni…) che Cencetti vide o direttamente oppure, e sono la maggioranza, in riproduzione. (L'*Indice delle testimonianze grafiche* citate da Cencetti non era nell'edizione del 1954: lo ha composto Gemma Guerrini nel 1997 per la ristampa del volume, da lei curata.) Si stenta a credere possibile uno spoglio così gigantesco nell'Italia del 1954, non solo lontanissima dalle comodità di Internet ma ancora pesantemente segnata dalle rovine della guerra.

Su queste basi erudite solidissime, Cencetti riuscì con i *Lineamenti* a rifondare su basi completamente nuove la tradizione degli studi paleografici. Anzitutto il titolo, che fa riferimento non, appunto, alla paleografia ma alla «storia della scrittura latina» (latina, s'intende, quanto all'alfabeto). In Italia c'era un precedente, il manuale di Giulio Battelli, pubblicato nel 1949 dalla Scuola vaticana di paleografia e diplomatica. Titolo, come volevasi dimostrare: *Lezioni di paleografia*. Un manuale utilissimo, allora come oggi, inteso a descrivere tutti i diversi tipi di scrittura che potevano ritrovarsi nei manoscritti medievali. Il sommario del libro ripete una decina di volte, come titolo, «Il codice» (nei centri…, al tempo della…). Il manuale di Battelli si presentava dunque come il manifesto della paleografia strumentale, della paleografia 'ausiliaria', al servizio soprattutto dei filologi. Il manuale di Giorgio Cencetti era tutt'altra cosa: anzitutto comprendeva tutti i possibili usi e gradi della scrittura e non solo le librarie; ed era un volume di *storia*. Una storia applicata a un oggetto specifico, la scrittura latina, come applicata a un oggetto specifico è qualsiasi altra storia. Ma le questioni terminologiche e disciplinari hanno fatto il loro tempo: dopo Cencetti paleografia *è* storia della scrittura.

Per intendere il modo cencettiano di fare paleografia bastano una piccola indicazione metodologica e un brano alquanto più lungo. La battuta è questa: compito nostro, dice Cencetti, è descrivere la scrittura «nell'atto di essere scritta». Una dichiarazio-

ne di principio superba nella sua semplicità. Il brano 'lungo' lo riprendo non dai *Lineamenti* del 1954 ma dalla riduzione di essi ai minimi termini (meno di duecento pagine, formato dimezzato): il manualetto, stavolta intitolato *Paleografia latina*, che Cencetti scrisse nel 1978 per una gloriosa collana pubblicata dalla editrice Jouvence, le «Guide allo studio della civiltà romana». Riporto dalle pp. 23-25, capitolo intitolato, tra le altre cose, «paradigma dell'evoluzione della scrittura»:

> In ciascuna epoca e in ciascun luogo gli atteggiamenti delle scritture spontanee dei singoli individui (le 'mani', le 'calligrafie' di ciascuno) possono essere più o meno diversi: hanno, peraltro, tutte qualche cosa in comune, se non altro il modello ideale, lo schema, lo stampo, si potrebbe dir quasi l'idea platonica dei segni alfabetici. Questa comunità, questa costanza delle scritture individuali […] costituisce la *scrittura usuale* di quel tempo e di quel luogo. È facile comprendere come, dato questo suo carattere, essa sia aperta all'opera di tutte le *tendenze* grafiche, cioè di quei fattori, talora imponderabili ma per lo più dovuti a motivi estetici o a ragioni materiali […], che portano a scrivere con caratteri ora diritti ora inclinati, ora rotondeggianti ora acuti, ora molto astati ora poco e via dicendo. Molte di tali tendenze sono individuali e rimangono senza conseguenze nella storia della scrittura; altre sono invece espressioni di motivi diffusi e comuni a tutti gli scriventi: queste inducono nei vari segni alfabetici modificazioni ricorrenti con uguali caratteristiche in tutte le scritture individuali, sicché, divenute tipiche, finiscono via via per alterare, nella mente di chi scrive, anche il modello ideale della lettera corrispondente. […] Il ripetersi di casi analoghi per tutte le altre lettere costituisce il 'processo grafico', cioè lo svolgimento storico della scrittura, il quale può pertanto definirsi una continua mediazione tra le forme 'usuali', in perpetuo, cangiante svolgimento e i modelli ai quali essi si riportano e dei quali possono considerarsi espressioni concrete ed occasionali.

Si dovrebbe continuare, perché subito dopo Cencetti introduce un'altra categoria, quella di scrittura *normale*; ma non serve, anche perché complica le cose. Ciò che interessa è rilevare che sia la massima breve sia questo «paradigma dell'evoluzione della scrittura» rivelano alcuni caratteri propri della paleografia di Cencetti. Uno è la dinamicità: tutto si muove sotto il suo occhio, dalla mano e dalla penna degli scriventi alle stesse tipologie grafiche, che continuamente si evolvono, s'influenzano, si conta-

minano. Le scritture che meno l'attraggono sono quelle che egli definisce «canonizzate», i rami secchi dello svolgimento grafico: proprio le scritture, invece, coltivate dalla paleografia d'antan. Restituite «nell'atto di essere scritte», le singole esecuzioni si rivelano come passaggi continui del «processo», ovvero dello svolgimento, del mutamento grafico. Per Cencetti la scrittura è una creatura viva, che cambia per forza propria. Al massimo, nel brano riportato sopra, egli adduce, come motivi della mutazione, fattori come «motivi estetici» e «ragioni materiali», quando non «imponderabili».

Cencetti, insomma, intende la storia *della scrittura latina* come storia *dei mutamenti grafici*, in una logica tutta intrinseca al fatto-scrittura. Che è, beninteso, un fatto intriso di cultura e di civiltà, altissima espressione di umanità. Cencetti realizzò magistralmente quella «paleografia quale scienza dello spirito» invocata da Giorgio Pasquali, il grande filologo, nel 1931. Dipende poi dalla sua saggezza storica il collegare quei mutamenti a più generali movimenti di civiltà. La cosa è ben visibile dalla trattazione della scrittura nell'età romana, sostanzialmente unitaria; della scrittura latina nell'alto medioevo, per la quale Cencetti coniò il concetto e il termine di «particolarismo»; della scrittura tra IX e XIII secolo, riassunta nella formula «l'unità scrittoria carolino-gotica». Si tratta di un'altalena che corrisponde esattamente all'andamento della storia generale, dall'unità dell'impero romano al particolarismo dei regni cosiddetti romano-barbarici al ritorno all'unità con il Sacro romano impero.

Mi limito al comparto cronologico dall'età romana al medioevo centrale, che è il più frequentato dagli studi di paleografia. Il disegno formato da Cencetti era così perfetto e intelligente che non ha subito cambiamenti sostanziali da parte degli studiosi italiani che gli sono succeduti come autori di manuali di paleografia: sono Armando Petrucci e Alessandro Pratesi, quest'ultimo in coppia con Paolo Cherubini.

Petrucci iniziò a scrivere la sua *Breve storia della scrittura latina*, titolo cencettiano, nel 1972, all'esordio della sua carriera

universitaria; la pubblicò nel 1978, ne ha prodotto una seconda e definitiva edizione nel 1991. Dal 4° al 12° capitolo si parla della scrittura nell'età romana, definita più volte come «unitaria»; dal 14° al 19°, dell'alto medioevo (titolo del cap. 15: *Il particolarismo grafico in Europa*); dal 20° in poi, del medioevo centrale e maturo (cap. 20: *La nuova scrittura comune*).

Se quella di Petrucci è «breve», 226 pagine, la storia della scrittura di Pratesi e Cherubini, uscita nel 2010, è gigantesca: conta 786 pagine il volume *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, uscito nel 2010 nell'ambito della Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica. Sulla scia dunque di Battelli, le cui *Lezioni di paleografia*, fra l'altro, erano state ripubblicate nel 1999. Sommario: capitoli dal 3° al 15°, *Dalle origini al tardoantico*; dal 16° al 27°, *La frammentazione altomedievale* (niente paura, il capitolo iniziale è intitolato *Il particolarismo grafico*); dal 28° in poi *Il ritorno all'unità*. Identica, se non fosse per la modifica di qualche titolo, l'articolazione delle tre sezioni nella redazione breve, anzi brevissima, del volumone che ha pubblicato da ultimo Cherubini (144 pagine): *La scrittura latina: storia, forme, usi*, uscito nel 2019 per i tipi di Carocci.

Si può davvero dire che Giorgio Cencetti non solo ha fatto scuola, ma ha fatto strage: chiunque vorrà cimentarsi in una storia della scrittura latina ha la strada segnata. Un buon suggerimento è: se non vengono in mente idee nuove, a un manuale di paleografia non pensiamoci più.

Anche perché, al contrario, molto è cambiato nella disciplina dopo la paleografia storica di Cencetti. Merito soprattutto di Armando Petrucci.

Ben prima di entrare in università, Petrucci, da bibliotecario alla Corsiniana di Roma, entrò subito da protagonista nell'agone paleografico, e rivelò immediatamente una capacità di rinnovamento degli studi assai inusuale per un appena trentenne. Basti un piccolo brano di un suo articolo del 1962 sulla formazione

della minuscola, una scrittura che emerge nel mondo romano tra II e III secolo d.C. e che la migliore storiografia paleografica attribuiva al mutamento dell'angolo di scrittura, una di quelle «ragioni materiali» indicate da Cencetti come fattore del divenire grafico. Completamente diversa è la spiegazione avanzata dal giovane Petrucci. Secondo le sue parole, quel fatto è dovuto a un «lento e travagliato processo evolutivo, determinato dalla potente spinta della scrittura di tutti i giorni, continuamente mutata e semplificata da migliaia di modesti scrittori, appartenenti al ceto medio e infimo…». Con questo e altri scritti, Petrucci sperimentò negli studi paleografici uno schema interpretativo marxiano del mutamento grafico. Un'operazione programmatica, condotta su specifici problemi paleografici. A darle un'impostazione teorica Petrucci provvide nel 1969 nel saggio *Scrittura e libro nell'Italia altomedievale*. All'inizio di esso si legge:

> A noi sembra che il metodo di studio delle scritture altomedievali impostato principalmente sull'analisi grafica delle scritture stesse abbia ormai già raggiunto, in questo particolare terreno di ricerca, i risultati migliori, e sia incapace di andare oltre. Ormai, insomma, sappiamo in che modo venivano scritti libri e documenti nell'Europa altomedievale, e possiamo sapere, entro certi limiti, dove e quando venivano usate determinate scritture. Ad altre domande non sappiamo rispondere, forse perché non ce le siamo mai poste, o perché non ce le siamo poste abbastanza; e sono le domande non già del *come*, del *dove* e del *quando*, ma del *chi* e del *perché*.

Più avanti Petrucci aggiunse alle cinque una sesta domanda: *che cosa*. Ma poco cambia. Le domande del *come*, del *dove* e del *quando*, e pure del *che cosa*, venivano a Petrucci dalla paleografia. Sono domande strettamente paleografiche. Invece le ultime, quelle del *chi* e del *perché*, quelle alle quali «non sappiamo rispondere», nessun paleografo prima di lui se le era poste con altrettanta lucidità. Egli se le pose appunto come paleografo: per lui quelle domande erano, nel saggio del 1969, funzionali alla paleografia, allo studio storico delle forme grafiche. Infatti il brano sopra riportato continuava così:

> L'impostazione stessa di queste domande rovescia, in un certo senso, il metodo tradizionale della paleografia, […] perché, invece di partire dallo studio delle forme grafiche per collegare poi queste ultime ad altre manifestazioni della società coeva, intende partire propriamente dallo studio del significato che una determinata società, formata necessariamente di scriventi e di non scriventi, attribuiva alla scrittura [*perché*], e dalla conoscenza del numero e della qualità degli scriventi in quella determinata società [*chi*]; per collegare poi ai risultati di queste ricerche lo studio di tutte le forme grafiche prodotte da quella società nella loro varietà e nel loro complesso, e spiegare con la logica di tale collegamento e di tale confronto gli atteggiamenti generali di quella società stessa rispetto alla scrittura ed alla cultura, e, viceversa, le particolarità delle forme grafiche adottate, i loro mutamenti, le influenze stilistiche da esse subite o esercitate [*come*].

Di lì a poco Petrucci cambiò prospettiva, e pose al centro della sua attenzione le domande del *chi* e del *perché*, invertendo il rapporto con la paleografia. Che da scopo divenne strumento. La data-simbolo di questo cambiamento è il 1978. Quell'anno Petrucci promosse il convegno su *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*: un binomio, alfabetismo e cultura scritta, che traduce in termini tematici la domanda del *chi* e, grosso modo, la domanda del *perché*. Il convegno produsse poi una felice stagione di confronti, discussioni e soprattutto ricerche originali che trovarono sede in dodici fascicoletti di «Notizie ACS» (= Alfabetismo e Cultura Scritta), sortiti tra il 1980 e il 1992.

In quello stesso 1978 Petrucci pubblicava un saggio sul libretto di conti di Maddalena pizzicarola in Trastevere. Lei, analfabeta, faceva scrivere ai suoi clienti l'annotazione del debito o dell'ordinazione. Quel libretto non apporta nulla di nuovo circa i caratteri genetici e tipologici delle due scritture di riferimento dei molti, un centinaio, che vi si segnarono, la mercantesca e l'italica; non serve, in altre parole, a discutere e risolvere dei problemi paleografici. Ma serve, eccome, a un'altra prospettiva, perché proprio l'analisi paleografica del libretto permette di «qualifica[re] ed illumina[re] la composizione socioculturale del piccolo mondo che si recava e si incrociava nella umile bottega

trasteverina […] e di scomporre i due gruppi in sezioni qualitativamente diverse e a volte contrapposte».

Parole tratte dalla *Prima lezione di paleografia*, che Petrucci pubblicò nel 2002 per Laterza (p. 23): il maturo, definitivo manifesto della 'sua' paleografia. C'è da chiedersi come avrebbe scritto la sua *Prima lezione* un altro professore di paleografia. In questa di Petrucci, per dire una sola cosa, il nome di Cencetti, che sappiamo essere da lui stimatissimo, non c'è; e i nomi di colleghi di disciplina si contano sulle dita di una mano. Ma è proprio la paleografia che non c'è. La paleografia, dico, come scienza vòlta a studiare le forme delle lettere usate nel passato, a classificarle in tipologie, a misurarne le mutazioni nel tempo. O meglio, ce n'è pochissima. Una pagina iniziale sul concetto e il metodo della disciplina. Alcuni cenni qua e là nel quarto capitolo, *Tipologie e funzioni*: qualche spazio, qui, al tema del saggio del 1962 che si menzionava prima, la metamorfosi della scrittura latina da capitale a minuscola (pp. 54-55). Una decisa affermazione della specificità del mestiere è a p. 52, là dove Petrucci espone in breve le dinamiche del cambiamento grafico, dinamiche «che sta al paleografo individuare e studiare». Un altro solo capitolo degno di un professore di paleografia che 'sta facendo lezione' sembrerebbe il quinto, *Tecniche e modi*; ma se lo leggi ti accorgi che non di cose paleografiche vi si parla, ma dei passaggi radicali che hanno segnato la storia dei testi scritti. Tra i quali passaggi è esposta in maniera larga e assai brillante, da tecnico di vaglia, l'invenzione della stampa a caratteri mobili: un tema che, ovviamente, non ha nulla a che fare con l'oggetto primario della paleografia, che è la scrittura a mano.

Un paleografo che dovendo parlare di paleografia parla d'altro, che tratta con uguale disinvoltura l'alfabeto latino e tanti altri sistemi di scrittura, che veleggia dai millenni dell'antichità profonda alla più stringente contemporaneità, che della scrittura e dello scrivere considera e padroneggia tutti gli aspetti: le forme e stili e tecniche, la capacità comunicativa ed espressiva, l'aderenza alle condizioni culturali e sociali, il rapporto con i poteri…

È come se Petrucci avesse assolto ai suoi doveri professionali con la *Breve storia*. Dopo la quale si lanciò, in maniera sempre più convinta e coerente, *au-delà de la paléographie*, come suona il titolo di un suo saggio in francese del 1996. Ed ecco i suoi grandi libri: 1982, *Scrittura e popolo nella Roma barocca*; 1986, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*; 1995, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*; 2008, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*. Ecco la sua partecipazione intensa e mirabile alla *Letteratura italiana* Einaudi diretta da Alberto Asor Rosa, tra il 1982 e il 1988: lì i titoli a firma di Petrucci furono *Gli strumenti del letterato*, *Il libro manoscritto*, *Le biblioteche antiche*, *La scrittura del testo*, *Storia e geografia delle culture scritte*, e ora vediamo raccolti i suoi scritti 'italianistici' in *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, pubblicato da Carocci nel 2017.

Petrucci inoltre alimentava la sua ideologia della scrittura e della lettura come fattori di civilizzazione e di liberazione sociale. La storia della scrittura fu il suo modo di esplicare la propria militanza politica e civile. Egli ricercava nel passato i tentativi da parte delle classi popolari di acquisire il possesso degli strumenti della cultura scritta: tentativi cioè di affermare il diritto alla scrittura e il diritto alla lettura. Senza darlo a vedere, perché il suo aplomb di studioso era a prova di bomba, ma con deciso e coerente orientamento. Di questo suo impegno Petrucci diede prova fin dal 1976, con un pamphlet scritto con Giulia Barone sulle, a loro dire fallimentari, politiche dello Stato italiano in tema di biblioteche e pubblica lettura (*Primo: non leggere*); e molte volte più avanti nel tempo, subito con il convegno *Alfabetismo e cultura scritta*, nel 1987 col libro *Scrivere e no*, sulle politiche della scrittura e sull'analfabetismo nel mondo di oggi.

Si badi che nell'intero percorso di Petrucci la paleografia fu valorizzata in tutte le sue risorse. Ogni suo allargamento di prospettiva si basava proprio sulla paleografia, sul sapere specialistico. Le sue proposte poggiavano sempre sulla roccia dello specialismo paleografico. Nella *Prima lezione*, immediatamen-

te dichiara che il suo metodo consiste nella «analisi formale e comparativa delle caratteristiche grafiche e materiali di ciascuna testimonianza scritta presa in esame» (p. vi). Più avanti auspica «un paleografo, o uno storico della cultura scritta, come si preferisce», che si basi «su fonti appropriate e sulle tecniche di analisi formale proprie della paleografia, della codicologia e della bibliografia» (p. 19).

L'analisi al modo paleografico, come esercitata da Petrucci, è capace di far capire assetti sociali, rapporti di potere, livelli di cultura, vite vissute degli uomini e delle donne del passato. Quale mai scienza tecnica, 'ausiliaria', potrebbe vantare virtù migliori di queste?

Glauco Sanga

I sistemi di scrittura

Una lunga tradizione considera equivalenti 'scrittura' e 'scrittura alfabetica': «I suoni della voce sono simboli delle affezioni che hanno luogo nell'anima, e le lettere scritte sono simboli dei suoni della voce» (Aristotele);[1] «Lingua e scrittura sono due distinti sistemi di segni; l'unica ragion d'essere del secondo è la rappresentazione del primo» (Ferdinand de Saussure).[2] Ma noi sappiamo che le cose non stanno così: il messaggio scritto non è necessariamente un messaggio verbale, basti pensare ai numeri, che possono essere letti in qualsivoglia lingua.

La scrittura è qualcosa di più di una semplice trascrizione della lingua, come ha dimostrato l'antropologia della scrittura, che ha messo in luce l'esistenza di differenti sistemi di codifica. Possiamo definire il pensiero come la facoltà di elaborare rappresentazioni mentali; il linguaggio come la capacità di fissare il pensiero in simboli materiali (André Leroi-Gourhan); la lingua e la scrittura come forme del linguaggio, rispettivamente vocale-uditiva (verbale) e manuale-visiva (grafica e plastica). La scrittura è dunque un sistema di segni manuali, grafici e plastici, capace di codificare non solo la lingua, ma anche direttamente il pensiero.[3]

---

[1] Aristotele, *De Interpretatione* 1, 4-6 (= 16a), trad. it. a cura di G. Colli in Aristotele, *Dell'espressione*, in *Opere*, I, Laterza, Roma - Bari 1973.

[2] F. de Saussure, *Corso di linguistica generale* (1916), ed. it. a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1970, p. 36.

[3] Sull'antropologia della scrittura si vedano: A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* (1964), 2 voll., Einaudi, Torino 1977; Id., *Le religioni della preisto-*

Possiamo distinguere tre tipi di scrittura: pittografica, ideografica, fonetica.

La *scrittura pittografica* codifica direttamente il pensiero, senza passare per il tramite della lingua. È una scrittura per immagini, realizzata mediante il disegno, sia figurativo che astratto. Ne sono esempi, nel Paleolitico, i segni ritmici astratti, serie di incisioni regolarmente distanziate: tacche, punti, asticciole (*fig. 1*); e le celebri pitture parietali delle caverne (*fig. 2*); in tempi storici, le cronache dipinte su pelli dei pellerossa, i *winter counts* (*fig. 3*); i tamburi sciamanici (*fig. 4*); i *churinga* degli aborigeni australiani (*fig. 5*). Il testo, non essendo vincolato dalla lingua, non segue un andamento lineare, ma un andamento esploso, che consente la compresenza simultanea di più significati: se noi diciamo 'gatto' non possiamo dire *contemporaneamente* 'cane', ma solo *successivamente*; se invece li disegniamo possiamo vederli (cioè leggerli) *simultaneamente*. L'informazione (e l'emozione)

---

ria (1964), Rizzoli, Milano 1970; G.R. Cardona, *Antropologia della scrittura* (1981), rist. con pref. di A. Petrucci, UTET, Torino 2009; Id. (a cura di), *La scrittura: funzioni e ideologie*, «La ricerca folklorica», 5 (1982); Id., *Storia universale della scrittura*, Mondadori, Milano 1986; J. Goody, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio* (1977), Franco Angeli, Milano 1981; Id., *La logica della scrittura e l'organizzazione della società* (1986), Einaudi, Torino 1988; Id., *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità* (1987), il Saggiatore, Milano 1989; R. Harris, *L'origine della scrittura* (1986), Stampa Alternativa, Roma 1998; Id., *Signs of Writing*, Routledge, London 1995; Id., *La tirannia dell'alfabeto. Ripensare la scrittura* (2000), Stampa Alternativa, Roma 2003; G. Sanga, *Scrivere tessere tracciare, contare cantare sognare. Tre postulati su scrittura, lingua e pensiero*, «La ricerca folklorica», 31 (1995), pp. 107-131; Id., *Antropologia della scrittura: origini e forme*, in M. Mancini - B. Turchetta (a cura di), *Scrittura e scritture: le figure della lingua*, atti del Congresso SIG di Viterbo (28-30 ottobre 2004), il Calamo, Roma 2009, pp. 13-66; Id., *La scrittura. Origini, forme e funzioni antropologiche*, in G. Iannaccaro - V. Matera (a cura di), *La lingua come cultura*, UTET, Torino 2009, pp. 169-210, 232-236; Id., *Antropologia della scrittura*, in N. Grandi (a cura di), *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Pàtron, Bologna 2013, pp. 131-145, 189-210; Id., *Quanti modi ci sono per scrivere le lingue? I sistemi di scrittura*, in F. Masini - N. Grandi (a cura di), *Tutto ciò che hai sempre voluto sapere sul linguaggio e sulle lingue*, Caissa, Cesena 2017, pp. 173-176.

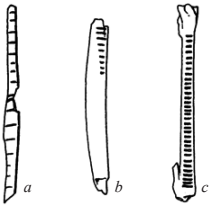


Fig. 1 - Segni 'ritmici' del Paleolitico Superiore:
(*a*) livello Châtelperroniano;
(*b*) livello Aurignaziano;
(*c*) livello Solutreano.
[da A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, p. 223, fig. 82]

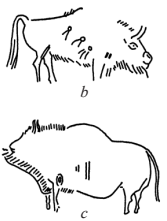


Fig. 2 - Francia, arte parietale del Paleolitico Superiore:
(*b*) Niaux: bisonte con ferita e bastoncelli (segni sessuali maschili);
(*c*) Bernifal (Dordogna): bisonte con vulva e bastoncelli.
[da A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, p. 122]

Fig. 3 - Pittura su pelle degli indiani delle pianure, anteriore all'introduzione del cavallo (Parigi, Musée de l'Homme).
[da L. Sundstrom, *Coup Counts and Corn Caches: Contact-Era Plains Indian Accounts of Warfare*, in A.J. Clark - D.B. Bamforth (eds.), *Archaeological Perspectives on Warfare on the Great Plains*, University Press of Colorado, Louisville 2018, p. 123]

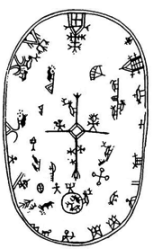


Fig. 4 - Tamburo sciamanico saami, Lapponia.
[da J. Pentikäinen, *The Shamanic Drum as Cognitive Map*, «Cahiers de littérature orale», 67-68 (2012), p. 2, tratto da E. Manker, *Die Lappische Zaubertrommel.* 1. *Die Trommel als Denkmal materieller Kultur*, Thule, Stockholm 1938]

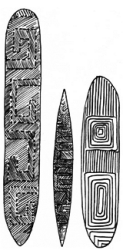


Fig. 5 - Alcuni tipi di *churinga* australiani.
[da G.R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, p. 63, tratto da *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia - Roma 1958-1967, I, p. 202]

trasmessa può essere più precisa e dettagliata di quella linguistica: «O scrittore, con quali lettere scriverrai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?».[4]

La *scrittura ideografica* codifica un significato, o in maniera specifica una parola, nel qual caso si definisce logografica. Appare essere uno sviluppo della pittografia: un disegno, che rappresenta un concetto, si aggancia alla lingua verbale specializzandosi nella rappresentazione del significato di una parola, indipendentemente dalla lingua nella quale è espressa (ideogramma), oppure indica il significato di una parola di una specifica lingua (logogramma). Ad esempio, il disegno del sole come pittogramma può, secondo il contesto, rappresentare il concetto di 'sole' o quello di 'calore'; come ideogramma rappresenta il significato di 'sole', che può essere linguisticamente espresso con *sole*, *soleil*, *sun*, *Sonne* ecc.; come logogramma rappresenta la parola *sole* /sole/. Ideogrammi sono i numeri (1, 2, 3,…). Ideografica è (almeno in parte) la scrittura cinese; logografiche sono le scritture cuneiforme, geroglifica egiziana, maya.

La *scrittura fonetica* codifica il significante, cioè i suoni di una specifica lingua. Appare come uno sviluppo delle scritture logografiche: il logogramma, che rappresenta il significato di una determinata parola (ad esempio *sole*), può passare a rappresentare il suo significante (cioè la sequenza di suoni /sole/) e poi essere impiegato, come nei rebus, a rappresentare il significato di una parola che abbia un significante simile (ad esempio *solo* /solo/). Le scritture fonetiche si possono a loro volta suddividere in due tipi: scritture sillabiche, che trascrivono sillabe (come la lineare B greca, le scritture consonantiche semitiche, le scritture indiane); e scritture alfabetiche, in cui ogni segno corrisponde a un suono (come le scritture greca, cirillica, latina).

Non esistono tipi puri, ma a partire dal Neolitico, quando appaiono le scritture logografiche e fonetiche, abbiamo sempre

[4] L. da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, nuova edizione accresciuta, Rizzoli, Milano 1974, p. 151.

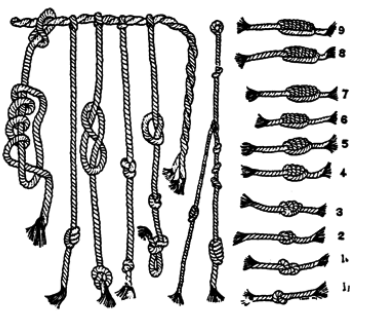
scritture complesse, che mostrano la compresenza di successive stratificazioni: ad esempio la scrittura cinese presenta elementi pittografici, ideografici, logografici e fonetici.

L'introduzione dei sistemi logografici e fonetici è un momento decisivo, che segna il passaggio della scrittura da sistema autonomo a sistema vicario della lingua, da sistema di rappresentazione del pensiero a mero sistema di trascrizione della lingua.

L'evoluzione storica della scrittura è connessa alle tecniche e ai materiali. Nel Paleolitico abbiamo i segni e le figure, incisi su pietra e osso (il legno non si è conservato) e tracciati con ocra e pigmenti. Al Mesolitico possiamo attribuire, in virtù dell'intreccio, la nascita di una forma di scrittura tessile, di tipo figurativo (immagini tessute), scrittura originariamente femminile, dato che nelle società arcaiche di caccia e raccolta l'intreccio delle fibre vegetali era un'attività di pertinenza femminile. Scritture tessute su stoffa si trovano tra gli Inca peruviani (*fig. 6*), dove abbiamo anche un'altra importante forma di scrittura tessile, i *quipu*, cordicelle annodate (*fig. 7*), di uso contabile (ma non solo); una scrittura a nodi (*jiéshéng*) era presente anche in Cina.

Fig. 6 - Tessuto pre-incaico della costa centrale del Perù (Biella, Collezione Alvigini).
[da M. Longhena, *Scrittura maya. Ritratto di una civiltà attraverso i suoi segni*, Mondadori, Milano 1998, p. 173]

Fig. 7 - *Quipu* numerico incaico.
[da M. Longhena, *Scrittura maya*, p. 174]



Col Neolitico appaiono le scritture logografiche e fonetiche (che appartengono tutte a civiltà agricole). È molto istruttivo seguire l'origine e lo sviluppo della scrittura cuneiforme, e capire perché si serviva di tavolette d'argilla. La scrittura cuneiforme in origine era una scrittura plastica, che doveva trascrivere non parole, ma numeri, e servire per l'amministrazione (del resto all'origine di molte scritture vi è l'esigenza contabile e non quella religiosa o letteraria). Denise Schmandt-Besserat ha individuato un sistema di registrazione e di conto basato sull'uso di gettoni (*tokens*, *abnu*), piccoli oggetti d'argilla di pochi centimetri e di varie forme geometriche (sfera, disco, cono, cilindro), trovati in un territorio amplissimo – compreso tra la Turchia, il Sudan e la Valle dell'Indo – e databili in un arco temporale lunghissimo, tra il IX e il II millennio a.C. (*fig. 8*).[5] Recenti ricerche hanno portato al ritrovamento di gettoni in Cina, in Europa, in Africa e in Mesoamerica.[6]

I primi gettoni appaiono all'inizio del Neolitico, in concomitanza con la comparsa delle attività produttive (allevamento e agricoltura) e la conseguente necessità di calcolare e registrare le scorte alimentari: infatti alcuni gettoni rappresentano valori numerici, altri rappresentano prodotti. Verso il 3500-3100 a.C., con la comparsa della città e con la conseguente diffusione dei commerci, i gettoni appaiono o forati, presumibilmente per essere tenuti assieme da una cordicella, o contenuti in sfere di argilla cave (*bullae*), sulla cui superficie esterna erano impresse proprio le forme dei gettoni contenuti all'interno (*fig. 9*). In seguito vennero eliminate le *bullae*, che, spianate, divennero tavolette di argilla

[5] Cfr. D. Schmandt-Besserat, *Gli antecedenti della scrittura*, «Le scienze», 120 (1978), pp. 6-15; Ead., *Before Writing*, 2 voll., University of Texas Press, Austin 1992; Ead., *How Writing Came About*, University of Texas, Austin 1996; Ead., *Nuove prospettive sui* tokens *e sul loro valore cognitivo*, in M. Mancini - B. Turchetta (a cura di), *Etnografia della scrittura*, Carocci, Roma 2014, pp. 47-57.

[6] D. Schmandt-Besserat, *Nuove prospettive sui* tokens *e sul loro valore cognitivo*, pp. 47-48.

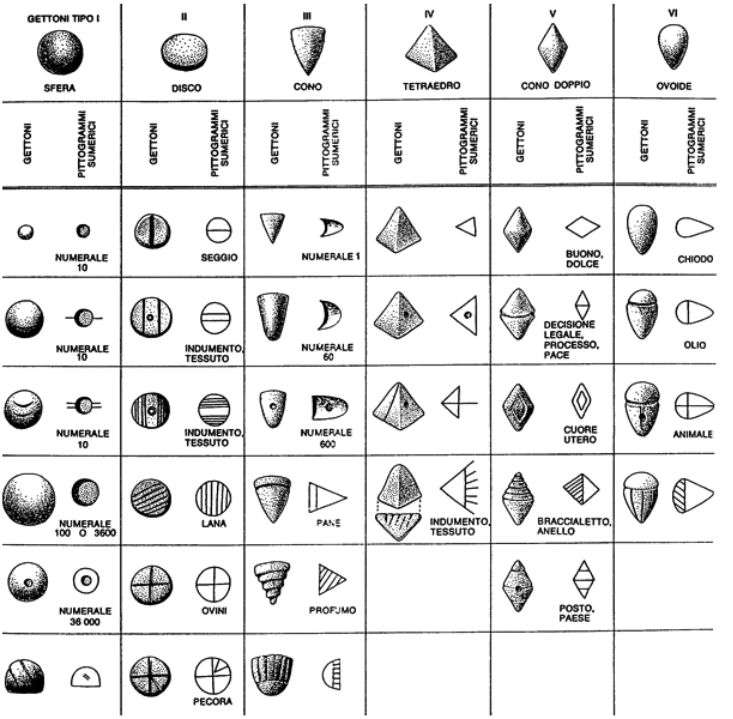


Fig. 8 - Gettoni (*tokens*, *abnu*), rappresentativi dei principali tipi, messi a confronto con i caratteri che compaiono nelle più antiche iscrizioni sumeriche.

[da D. Schmandt-Besserat, *Gli antecedenti della scrittura*, p. 12]

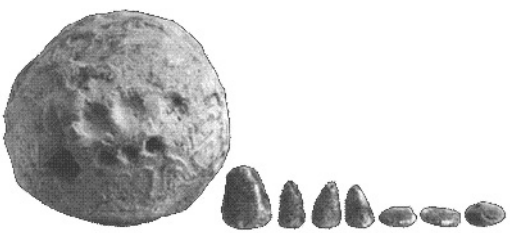


Fig. 9 - *Bulla* mesopotamica con gettoni (Baghdad, Museo archeologico).

[da www.archeogate.org/iura]

su cui i gettoni erano impressi e, in una seconda fase, disegnati in forma stilizzata con uno stilo. Sia la forma convessa delle più antiche tavolette sumere di Uruk (IV millennio a.C.) sia l'uso dell'argilla, un materiale poco adatto alla scrittura, sono caratteristiche morfologiche ereditate dalle *bullae* sferiche.

Le scritture del Paleolitico vanno dall'astratto al concreto, col Neolitico si va dal concreto all'astratto. All'origine stanno forme astratte, semplici, indifferenziate, per due ragioni, una cognitiva: la conquista progressiva della differenziazione; e una tecnica: il progressivo incremento dell'abilità tecnica. Si veda la progressiva conquista della figurazione nei segni ritmici sessuali paleolitici (*fig. 10*).

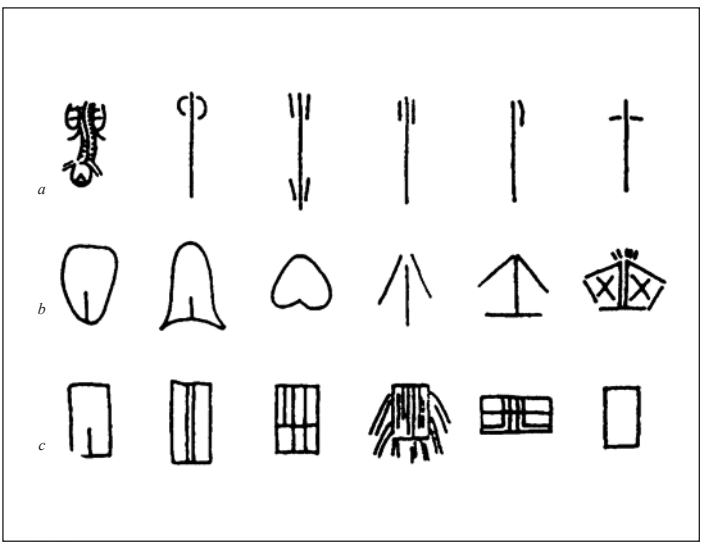


Fig. 10 - Evoluzione (da destra a sinistra) dei segni 'sessuali' del Paleolitico Superiore: (*a*) maschili, (*b*, *c*) femminili.

[da A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Michel, Paris 1964 (trad. it. *Il gesto e la parola*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977), p. 445, fig. 143]

Una volta raggiunta la figurazione, c'è un successivo processo di stilizzazione, che riporta le forme concrete a forme astratte. Si veda il processo di astrazione nella scrittura cuneiforme (*fig. 11*) e in quella cinese (*fig. 12*).

Fig. 11 - Sviluppo storico di alcuni segni cuneiformi.
[da G. Lussu *et al.* (a cura di), *Scritture. Le forme della comunicazione*, catalogo della mostra di Roma 1997, Aiap, Milano 1997, p. 108]

Fig. 12 - Sviluppo storico del carattere cinese 'figlio'.
[ivi, p. 50]

Margherita Spadafora

Sui segni inscritti della memoria: figurazioni poetiche della scrittura in Pindaro

La questione della diffusione della scrittura in Grecia, nel suo rapporto con l'oralità e con la composizione letteraria, è stata a lungo e accesamente discussa.[1] Le acquisizioni della ricerca hanno fornito una lente correttiva allo studio delle forme di espressione della letteratura greca, così che abbiamo imparato a leggere i poemi omerici anche in funzione del loro essere stati altro prima di essere libro; a vedere la struttura triadica corale come funzionale, fuor di pagina, al movimento orchestico del coro in un senso e poi nell'altro; a mettere in rilievo del dramma gli aspetti performativi e di rapporto con il pubblico. Abbiamo imparato, insomma, a leggere le manifestazioni della letteratura greca provando a spogliarci delle abitudini che inevitabilmente derivano dalle nostre tradizioni letterarie. Ma allora cosa cambia quando, nel contesto di una letteratura in cui la fruizione orale ha parte essenziale, la scrittura interviene, fino poi a radicarvisi? Se si volge l'attenzione alle prime attestazioni letterarie dell'atto di scrivere, si può vedere come allo scritto venga attribuita una funzione prevalentemente mnemonica e valore di frequente metaforico.[2]

---

[1] Si veda il quadro tracciato da G.F. Nieddu, *Oralità, scrittura: una questione ormai fuori moda?*, «Atene e Roma», 5 (2011), pp. 7-18.

[2] Come è stato notato, ciò segnala il fatto che lo scritto aveva una «diffusione e un uso ancora parziali e capaci di colpire l'immaginazione»: C. Catenacci, *'Απονέμειν / 'leggere' (Pind.* Isthm. *2, 47; Soph. fr. 144 Radt; Aristoph.* Av. *1289)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 2 (1999), pp. 49-61 (p. 60). Si

Ci proponiamo di analizzare le prime testimonianze poetiche di uso simbolico della tecnica scrittoria, nelle particolari forme in cui questa diventa parte dell'immaginario della memoria, nonché di svolgere alcune considerazioni più generali sulle possibili implicazioni della esperienza e della rappresentazione della scrittura da parte di Pindaro. La comunicazione è articolata in tre sezioni: nella prima parte, si prende in esame il luogo (Pind. *Ol.* 10.1-3) in cui per la prima volta compare la metafora del ricordo come inscrizione nella mente, e vi si accostano altri testi pindarici nei quali si delinea, sotto diversi aspetti, la funzione memoriale del canto; nella seconda sezione, si considerano lo sviluppo e la diffusione di metafore analoghe nell'ambito della coeva poesia tragica; la terza e ultima parte sarà dedicata a discutere altri luoghi pindarici (*Ol.* 6.90-91, *Isthm.* 2.44-48, *Pyth.* 2.66-67), nei quali è possibile intravedere allusioni ulteriori del poeta alla scrittura e alle possibilità da essa assicurate che la poesia arrivi lontano nello spazio e nel tempo.[3]

1. *Leggere il vincitore nella mente ovvero ricordarsi del canto: Pindaro,* Olimpica *10*

La decima *Olimpica* di Pindaro, composta in occasione della vittoria al pugilato di un ragazzo di Locri Epizefirii nei giochi olimpici del 476, si apre con il motivo, piuttosto singolare, della dimenticanza del canto da parte del poeta, configurazione poetica

veda la documentazione raccolta in R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica* (1968), Macchiaroli, Napoli 1973, pp. 74ss. e B.M.W. Knox, *Libri e lettori nel mondo greco (Dai primordi all'età ellenistica)*, in P.E. Easterling - B.M.W. Knox (a cura di), *La letteratura greca della Cambridge University* (1985), I, Mondadori, Milano 1993[2], pp. 14ss.

[3] Le considerazioni contenute in quest'ultima sezione sono state da me proposte in forma più dettagliata in M. Spadafora, *Poems Cleaving the Ionian Sea: Modes of Transmission of Poetry in the Sicilian Odes*, in H. Reid - V. Lewis (eds.), *Pindar in Sicily*, Parnassos Press, Sioux City IA 2021, pp. 221-240.

del ritardo nella consegna dell'ode commissionata,[4] e del debito ancora da assolvere.

Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι
Ἀρχεστράτου παῖδα, πόθι φρενός
ἐμᾶς γέγραπται· γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων
ἐπιλέλαθ'· ὦ Μοῖσ', ἀλλὰ σὺ καὶ θυγάτηρ
Ἀλάθεια Διός, ὀρθᾷ χερί
ἐρύκετον ψευδέων
ἐνιπὰν ἀλιτόξενον.

(1-6)

Leggete in quale piega della mia mente
è graffito questo figlio olimpionico
di Archestrato: ho scordato di dovergli una dolce
canzone. Tu, Musa, e tu, Verità
figlia di Zeus, con la mano levata
stornate il sospetto
di una menzogna che l'ospite offende.[5]

Il poeta chiede che si legga (ἀνάγνωτέ μοι) il vincitore[6] nelle sue φρένες, la zona vicina al diaframma considerata sede dell'attività psicologica, che lo si richiami cioè dalla sede pro-

[4] L'epinicio, da collocare nel periodo immediatamente successivo alla vittoria, istituisce un rapporto problematico con la più breve *Olimpica* 11, composta per la medesima occasione agonale. In ragione del pagamento con 'interesse' (τόκος), menzionato dal poeta in *Ol.* 10.9 (ὅμως δὲ λῦσαι δυνατὸς ὀξεῖαν ἐπιμομφὰν τόκος θνατῶν), i commentatori antichi videro nell'*Olimpica* 11 un canto aggiunto all'ode principale come 'interesse' versato dal poeta a compenso del suo biasimevole ritardo, cfr. *Scholl*. *Ol.* 10.1b p. 308 e *inscr*. ab, p. 342 I Drachmann (*Scholia vetera in Pindari Carmina* I-III, Teubner, Leipzig 1903-1927). Secondo l'opinione diffusa fra gli studiosi moderni, invece, l'*Olimpica* 11 fu eseguita immediatamente dopo e nel luogo stesso della vittoria, mentre l'*Olimpica* 10, di più ampio respiro, in un periodo successivo: l'interesse consisterebbe, in questo caso, nel valore aggiunto insito nel poema.

[5] Trad. it. di F. Ferrari in Pindaro, *Olimpiche*, Rizzoli, Milano 1998.

[6] Nel testo greco è lo stesso «figlio di Archestrato» a essere oggetto diretto del verbo che veicola la richiesta di 'riconoscere', 'leggere', e non il suo nome, pure spesso integrato in quanto utile alla traduzione (si veda ad es. Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili *et al*., Mondadori, Milano 2013: «Del vincitore Olimpico, il figlio di Archestrato, / leggetemi il nome dove nella mente / è scritto»).

fonda della memoria nella quale era inscritto (γέγραπται);[7] si dice, inoltre, dimentico (ἐπιλέλαθα) della sua parte, in termini che oppongono per gioco etimologico l'oblio alla Verità come non-dimenticanza (Ἀ-λάθεια),[8] subito dopo invocata insieme alla Musa – secondo la tradizione figlia di Memoria[9] – perché proteggano il poeta dall'accusa di essere, oltre che dimentico, insincero (ψευδέων ἐνιπὰν).

Il senso dell'apostrofe dovrebbe meglio precisarsi con l'identificazione dei suoi destinatari, riguardo a cui permangono, tuttavia, ipotesi diverse: le Muse,[10] oppure il pubblico,[11] o ancora

---

[7] E pure è stato dimenticato: di una relazione fra dimenticanza e parola fissata in scrittura parla L. Lomiento nella sua introduzione all'ode, in Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili *et al*., p. 250; analogamente, M.J. Schmid, *Skytala Moisan: Song and Writing in Pindar*, «Minerva. Revista de Filología Clásica», 12 (1998), pp. 57-81, considera (p. 69, n. 43) che l'epinicio esordisce «in an almost Platonic trope».

[8] Si vedano a riguardo le riflessioni di M. Detienne, *I Maestri di Verità nella Grecia arcaica* (1967), Laterza, Roma - Bari 1977, pp. 1-16.

[9] *Mnemosyne*, non nominata qui in associazione alla Musa invocata al singolare, è considerata madre delle Muse in Pind. *Isthm.* 6.75-76; *Pae.* 6.54-57; *Pae.* 7b.15-17, cfr. Hes. *Theog.* 52-55. Sulle distinte funzioni della memoria nella poesia arcaica e classica, con particolare attenzione alle occorrenze di *Mnemosyne* nei testi pindarici, si veda M. Briand, *Des avatars de Mémoire: sur quelques figures poétiques de Μνημοσύνη*, in A. Raffarin - G. Marcellino (éds.), *La mémoire en pièces*, Classiques Garnier, Paris 2020, pp. 15-32. Sulla memoria in Grecia antica, come figura divina personificata e come funzione psicologica, diversamente orientata rispetto alla nostra, si ricordi lo studio fondamentale di J.P. Vernant, *Aspects mythiques de la mémoire et du temps*, «Journal de Psychologie» (1959), pp. 1-29, compreso in Id., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Maspero, Paris 1965, pp. 109-152.

[10] Cfr. *Scholl. Ol.* 10.1adh (I, pp. 308ss. Dr.); W.H. Race, *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*, Scholars Press, Atlanta 1990, p. 114, n. 78; M. Briand, *Les épinicies de Pindare sont-elles lyriques? ou Du trouble dans les genres poétiques anciens*, in D. Moncond'huy - H. Scepi (éds.), *Le genre de travers: littérature et transgénéricité*, La Licorne, Rennes 2008, pp. 21-42 (p. 35).

[11] Th.K. Hubbard, *The Pindaric Mind. A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Brill, Leiden 1985, p. 67; C. Catenacci, *'Απονέμειν / 'leggere'*, p. 57, n. 40; Pindaro, *Olimpiche*, a cura di F. Ferrari, p. 168, n. 2.

il coro.[12] Ad altri soggetti partecipi dell'epinicio, in ogni caso, è richiesto di leggere ad alta voce questi segni inscritti nella memoria, perché essi – riattivati e oralizzati[13] – diano vita all'enunciazione poetica.

Il verbo greco per significare 'scrivere', γράφειν, conserva qui le implicazioni del significato etimologico originario, inerente alla tecnica di tracciare dei tratti per incisione, sottolineato nella scelta traduttiva che abbiamo riportato e ancora avvertito dai commentatori antichi.[14] Il valore assunto dal verbo ἀναγιγνώσκειν, 'riconoscere', appare invece innovativo. Questo luogo pindarico è considerato, infatti, una delle più antiche attestazioni, probabilmente la più antica, di un verbo che esprima in greco l'idea di 'leggere', e così la lettura, specificazione semantica di un atto di *riconoscimento*, si configura come una progressiva *decifrazione* di segni.[15] Le φρένες, «une partie du corps analogue à des

[12] Cfr. *Schol. Ol.* 10.1a (I, p. 308 Dr.). Il verbo potrebbe essere usato in senso 'assoluto', invece, secondo W.J. Verdenius (*Commentaries on Pindar II:* Olympian Odes *1, 10, 11;* Nemean *11;* Isthmian *2*, Brill, Leiden 1988, p. 55).

[13] Si vedano le osservazioni di M. Briand, *Les épinicies de Pindare…*, p. 35: «les Muses, et donc la poésie mélique, sont chargées de lire cette inscription, en l'oralisant»; Id., *Des avatars de Mémoire*, p. 24: «La pensée est figurée comme une écriture et la mémoire en est la lecture orale». Sulla lettura ad alta voce come tratto distintivo del periodo arcaico, J. Svenbro, *Storia della lettura nella Grecia antica*, Laterza, Roma 1991 (Paris 1988).

[14] *Scholl. Ol.* 10.1h, 2c (I, p. 309 Dr.). J. Jouanna (*Γράφειν 'écrire' et 'peindre'. Contribution à l'histoire des mots et à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours: actes du XIV^e Congrès de l'Association Guillaume Budé, Limoges, 25-28 août 1998*, Les Belles Lettres, Paris 2001, pp. 55-70) ha esaminato la doppia potenzialità di senso della famiglia lessicale di *graphein* che – a partire dal significato di *incidere*, *graffiare* – sviluppa il senso di *scrivere*, da una parte, e di *raffigurare* poi *dipingere*, dall'altra. La potenzialità metaforica di entrambi questi significati viene sfruttata, in particolar modo nell'immaginario della memoria, nei secoli V e IV a.C. La percezione del senso originario sarà attenuata, in seguito, dall'evoluzione delle tecniche: la scrittura con calamo e inchiostro su papiro o pergamena, da un lato, e la pittura policroma su vasi, dall'altro.

[15] L'uso del verbo per significare 'leggere' diverrà poi corrente. Nota è l'immagine del Dioniso delle *Rane* che legge l'*Andromeda* di Euripide:

tablettes, là où était situé l'esprit, c'est à dire la région du diaphragme»,[16] vengono dunque assimilate a uno spazio di scrittura,[17] la cui lettura è efficace perché colui al quale il canto è dovuto venga *ri-cordato*, se anche per noi l'attività del ricordare è, etimologicamente, richiamare nel cuore.

Nel primo epodo il poeta dedica un elogio a Locri, città patria del dedicatario dell'ode, dove si ha cura delle arti di Calliope e di Ares, e cui presiede Ἀτρέκεια: Esattezza, Precisione.

> νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων,
> μέλει τέ σφισι Καλλιόπα
> καὶ χάλκεος Ἄρης.
>
> (13-15)
>
> Esattezza governa la città dei Locri Epizefirii,
> che onorano Calliope
> e il bronzeo Ares.

Di Locri Epizefirii si diceva fosse stata la prima città greca a darsi leggi scritte: non è da escludere, quindi, che qui possa esservi un'allusione alla specifica competenza alfabetica del pubblico

---

«ἀναγιγνώσκοντί μοι / τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἐμαυτόν» (vv. 52-53). Sugli usi e le diverse sfumature semantiche veicolate dai molteplici verbi greci significanti 'leggere' si rinvia agli studi di P. Chantraine, *Les verbes grecs signifiant 'lire' (anagignôskô, epilegomai, entunkhanô, analegomai)*, in *Mélanges Henri Grégoire* II, Secrétariat des Éditions, Bruxelles 1950, pp. 110-131 e G.F. Nieddu, *Decifrare la scrittura, 'percorrere' il testo: momenti e livelli diversi dell'approccio alla lettura nel lessico dei Greci*, «Giornale italiano di filologia», 40 (1988), pp. 17-37.

[16] J. Jouanna, *Γράφειν…*, p. 65. D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente': la memoria nei tragici greci*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere ed Arti di Napoli», 67 (1997-1998), pp. 219-246, a p. 236 stila un elenco di possibili caratteristiche comuni tali da giustificare l'assimilazione fra *deltos*, tavoletta scrittoria, e *phren*, in quanto sede dell'attività mnemonica. Le *phrenes* sono soggetto esplicito della dimenticanza in Pind. *Pyth.* 4.41 ἐλάθοντο φρένες.

[17] Si veda anche la resa meno letterale e più interpretativa di A. Puech, *Pindare. Olympiques*, Les Belles Lettres, Paris 1922: «Ouvrez le livre de ma mémoire, et cherchez-y le nom / du fils d'Archestrate, vainqueur olympique».

dei Locresi e che il riferimento sia correlato all'immagine iniziale della scrittura.[18]

L'epinicio continua facendo riferimento al grave debito (βαθὺ χρέος, v. 8) contratto e troppo a lungo non onorato dal poeta, ma che ora sarà cancellato dall'interesse (τόκος, v. 9) di cui il poema è portatore, al modo in cui un'onda impetuosa non può che sommergere le piccole pietre di mare (νῦν ψᾶφον ἑλισσομέναν / ὁπᾷ κῦμα κατακλύσσει ῥέον, vv. 9-10).[19] Anche questo motivo dell'interesse dovuto al troppo tempo trascorso sarà ripreso e variato nella sezione conclusiva (vv. 85-90), di ritorno all'attualità dopo la sezione mitica incentrata sulla fondazione eraclea dei giochi olimpici: la composizione poetica, tardiva e tanto più preziosa, verrà assimilata a un figlio (τόκος in senso non più traslato ma concreto), figlio tardivo e a lungo desiderato per chi è già vecchio, l'uno e l'altra garanzie di continuità dell'esistenza.

Si nota nel testo una certa insistenza sul lessico giuridico-economico (χρέος, v. 8; τόκος, v. 9; τείσομεν, v. 12),[20] a designare le obbligazioni di modalità di scambio tradizionalmente rappresentate nei termini dell'ospitalità e della reciprocità (ἀλιτόξενον, v. 6; φίλαν ἐς χάριν, v. 12). A tal proposito, è bene tener presente che nelle pratiche della reciprocità (φιλία), di cui il canto può essere componente essenziale, la memoria ha il ruolo fondamentale

---

[18] Secondo G. Kromer (*The Value of Time in Pindar's* Olympian *10*, «Hermes», 104 [1976], pp. 420-436 [p. 435]) *Alatheia* e *Atrekeia* sarebbero contrapposte, in quanto rappresentative delle due diverse modalità di archiviazione della memoria. D.T. Steiner (*The Tyrant's Writ: Myths and Images of Writing in Ancient Greece*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 101ss.) richiama l'ἀκρίβεια, 'accuratezza', che in Tucid. 1.22.1-3 è uno dei vantaggi dello scritto rispetto a una versione orale degli eventi. Cfr. anche Demosth. *contra Timocratem* 140 τοῖς πάλαι κειμένοις νόμοις ἀκριβῶς χρῶνται οἱ Λοκροί (cit. da L. Lomiento in Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili *et al*., p. 559).

[19] L'immagine, come notano i commentatori, gioca sull'effettivo utilizzo di sassolini (ψᾶφοι) per le procedure di calcolo e di voto, e sull'analogia fra onda del mare e flusso poetico.

[20] Secondo G. Kromer (*The Value of Time…*, p. 422) il poeta nei versi iniziali dell'epinicio potrebbe alludere a un vero e proprio contratto scritto con il suo committente.

di presiedere alla corretta realizzazione del circuito delle obbligazioni. Tale fenomeno si apprezza bene nella formula ricorrente negli Inni omerici μνήσομαι ἀοιδῆς,[21] in cui, nell'ambito della reciprocità instaurata tra esecutore-orante e dio-destinatario, il canto stesso è fatto oggetto di offerta e la promessa di *ricordarsi del canto* implica *ricordarsi del dio*.[22] Nelle odi pindariche si può rilevare, dunque, una forma di persistenza, entro un diverso ambito e con formulazioni nuove, della promessa di memoria degli Inni omerici.[23] Come il titolo scelto per questo paragrafo intende suggerire, nel testo della decima *Olimpica* si tratta, infatti, di dover ricordare non tanto il tema del canto, quanto il fatto stesso di dover cantare:[24] la memoria, rappresentata attraverso l'immagine della scrittura, è dunque, anzitutto, la facoltà che pertiene alla persona del poeta, dando avvio a quell'attività di composizione[25] che poi troviamo segnalata, 'inscritta', nel testo, a livello della esecuzione e attraverso la mediazione corale.

---

[21] Ad es. *Hymn. Dem*. 495 αὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ'ἀοιδῆς = *Hymn. Pan*. 580; *Hymn. Ap*. 546 Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο.

[22] C. Calame, *Variations énonciatives, relations avec les dieux et fonctions poétiques dans les Hymnes homériques*, «Museum Helveticum», 52 (1995), pp. 2-19; Id., *The Homeric Hymns as Poetic Offerings: Musical and Ritual Relationships with the Gods*, in A. Faulkner (ed.), *The Homeric Hymns*, Oxford University Press, Oxford 2011; cfr. anche W.H. Race, *Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns*, «Greek, Roman, and Byzantine Studies», 23 (1992), pp. 5-14.

[23] Tale persistenza è stata individuata da M. Simondon, *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du V^e siècle avant J.-C. Psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Les Belles Lettres, Paris 1982, pp. 57-59. La studiosa elenca le occorrenze pindariche in cui è rintracciabile un carattere di obbligazione rituale del canto implicante l'esercizio della memoria (oltre a *Ol.* 10.1-3, *Ol.* 6.92-93; *Nem.* 7.79-80; *Parth.* 2 = fr. 94b.36-37).

[24] Sul valore peculiare, di tipo pratico, che la memoria assume nelle azioni rituali, si veda A. Taddei, *Mneme e Terpsis. Rammemorazione e rituale nell'Inno omerico ad Apollo*, in L. Marrucci - A. Taddei, *Polivalenze epiche*, ETS, Pisa 2007, pp. 79-93; Id., *Memory, Performance, and Pleasure*, in A. Michaels *et al*. (eds.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, II: *Body, Performance, Agency and Experience*, Harrassowitz, Wiesbaden 2010, pp. 87-108.

[25] Ricordiamo che il nesso tra memoria e composizione poetica, fondato sulla dizione formulare, assume particolare rilevanza nell'*epos* omerico, a par-

Possiamo ricordare un altro luogo pindarico in cui è espressa una simile istanza, stavolta non proveniente da un epinicio, ma dal dafneforico per Agasicle di Tebe, carme conservato in stato frammentario e destinato a essere eseguito da un coro femminile in occasione della festa tebana delle Dafneforie, in cui una singola famiglia aveva ruolo preminente. La *persona loquens*, il cui compito è di farsi testimone del valore, si propone di *non dimenticare* il canto opportuno.

ἀνδρὸς δ' οὔτε γυναικός, ὧν θάλεσσιν ἔγ-
κειμαι, χρή μ[ε] λαθεῖν ἀοιδὰν πρόσφορον.
πιστὰ δ' Ἀγασικλέει
μάρτυς ἦλυθον ἐς χορόν
ἐσλοῖς τε γονεῦσιν
ἀμφὶ προξενίαισι·

Di un uomo e di una donna, ai cui rampolli
sono devota, io non debbo scordare la lode adeguata.
Testimone fedele per Agasicle
sono giunta alle danze
e per i nobili genitori
in grazia dell'ospitalità.[26]

Nell'ottava *Olimpica*, per esporre le vittorie ottenute dal γένος egineta dei Blepsiadi, cui appartiene il vincitore Alcimedonte, si deve risvegliare la memoria, in un contesto in cui, ai versi successivi (vv. 77-84), la notizia dell'eccellenza che continua attraverso le generazioni ha il potere di raggiungere persino gli antenati morti, i quali partecipano dell'onore.

ἀλλ' ἐμὲ χρὴ μναμοσύναν
ἀνεγείροντα φράσαι
χειρῶν ἄωτον Βλεψιάδαις ἐπίνικον,
ἔκτος οἷς ἤδη στέφανος περίκει-
ται φυλλοφόρων ἀπ' ἀγώνων.

---

tire dagli studi di M. Parry (cfr. A. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, The Clarendon Press, Oxford 1971).

[26] *Parth*. 2.36-41 (fr. 94b. M.), trad. it. di R. Sevieri.

Ma bisogna ch'io dica
destando la memoria per i Blepsiadi
il fiore vittorioso delle mani:
è la sesta corona che li cinge
dalle frondose gare.[27]

È la poesia, infatti, ad assicurare che il valore non cada nell'oblio, svolgendo, in continuità con la tradizione, una funzione memoriale diffusamente rivendicata dal poeta.[28] Nella settima *Istmica*, ad esempio, troviamo ancora l'immagine del sonno associata alla mancanza di memoria,[29] per descrivere la condizione di chi manchi di canto.

ἀλλὰ παλαιὰ γάρ
εὕδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,
ὅ τι μὴ σοφίας ἄωτον ἄκρον
κλυταῖς ἐπέων ῥοαῖσιν ἐξίκηται ζυγέν·

Eppure dorme
l'antico splendore e sono immemori gli uomini
di quel che non giunge al sommo fiore
dell'arte, aggiogato al fluire illustre dei versi.[30]

E infine, anche nei versi finali della decima *Olimpica*, per tornare al testo oggetto della nostra analisi, si chiarisce che a un'esistenza fatta di gesta nobili ma prive di canto (ἀοιδᾶς ἄτερ) non può che spettare una gioia effimera (βραχύ τι τερπνόν), mentre per Agesidamo le Muse assicurano la vasta e duratura rinomanza del *kleos* (τρέφοντι δ' εὐρὺ κλέος / κόραι Πιερίδες Διός).[31]

Nelle distinte fasi della composizione, dell'esecuzione ma anche, dunque, della permanenza, il legame reciproco tra memoria e celebrazione poetica si conferma come essenziale.[32]

---

[27] *Ol.* 8.74-76, trad. it. di B. Gentili.

[28] Cfr. *Pyth.* 3.112-115, *Pyth.* 5.48-49, *Isthm.* 8.61-62, *Nem*. 7.11-6.

[29] Per la metafora, cfr. anche *Pyth.* 9.103-105 e *Isthm.* 4.21-23.

[30] *Isthm.* 7.16-19, trad. it. di A. Privitera.

[31] *Ol.* 10.91-96.

[32] M. Briand, *Des avatars de Mémoire*, applica al testo della decima *Olimpica* la distinzione fra memoria a breve e a lungo termine, l'una «liée à la per-

2. *Uno scorcio del contesto culturale e letterario della metafora: le 'tavolette della mente'*

Nella metafora pindarica della memoria come inscrizione nella mente emerge per la prima volta, negli anni Settanta del V secolo, il «simbolo dello scritto e della lettura», riflesso di una consuetudine incipiente di cui si trova suggestivo riscontro nel diffondersi di scene di scrittura anche nelle raffigurazioni vascolari.[33] A rivelare un interesse analogo per la tecnologia della comunicazione scritta compaiono, infatti, rappresentazioni di persone intente a leggere da rotoli o a scrivere su tavolette, scene di prassi scolastica e, ritratti con strumenti scrittori, persino gli dèi[34] e le Muse,[35] queste ultime testimoniando l'inizio della integrazione fra tecnica scrittoria e processo di composizione poetica.

Anche altre attestazioni letterarie dello stesso periodo rivelano una riflessione sul rapporto fra scrittura e memoria: la figurazione della mente come spazio scrittorio, in particolare, si afferma e viene elaborata nella poesia drammatica, dove è ben attestata la metafora che rappresenta l'attività della memoria come trascrizione delle informazioni nella mente o nelle 'tavolette della

---

formance poétique et à ses deux pôles de production et de réception active», l'altra, «de type 'mythistorique'» (p. 19): la Musa invocata dal poeta, associata ad *Alatheia* e *Atrekeia*, si fa garante tanto del dovere dell'elogio (memoria a breve termine) quanto dei contenuti mitici e gnomici (memoria a lungo termine).

[33] La citazione è tratta da B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo* (1984), Feltrinelli, Milano 2011, p. 40; cfr. anche D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente'*, pp. 222, 227-228. Le evidenze iconografiche sono raccolte da H. Immerwahr, *Book Rolls on Attic Vases*, in C. Henderson Jr. (ed.), *Classical, Medieval and Renaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullmann*, I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964, pp. 17-48 e Id., *More Book Rolls on Attic Vases*, «Antike Kunst», 16 (1973), pp. 143-147.

[34] D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente'*, p. 242.

[35] Particolarmente interessante è il caso – richiamato da M. Briand, *Des avatars de Mémoire*, p. 26 – di una *lekythos* conservata a Siracusa, datata al 460-450 a.C., sulla quale è raffigurata *Mnemosyne*, con il rotolo aperto in mano, che guarda, di fronte a lei, la Musa Calliope intenta a suonare la lira: «au couple notionnel mémoire/voix correspond le couple figuratif livre/lyre».

mente',[36] di rilevante frequenza d'uso nella dizione eschilea[37] e con alcune occorrenze anche in Sofocle.[38]

Nelle *Coefore*, Elettra, rivolgendosi a Oreste e rievocando il proprio destino di segregazione nella casa paterna, lo esorta, mentre ascolta le sue parole, a scriverle nell'animo:

τοιαῦτ' ἀκούων τάδ' ἐν φρεσὶν γράφου
Fu così come odi, e scrivilo nel cuore.[39]

Nel *Filottete*, Neottolemo si rivolge al protagonista con parole simili, prima di elargire una serie di consigli:

καὶ ταῦτ' ἐπίστω, καὶ γράφου φρενῶν ἔσω
cerca di capire le mie parole e scrivile nella tua mente.[40]

Nelle *Eumenidi* è la memoria di Ade a essere qualificata come infallibile attraverso l'immagine delle tavolette: il dio sorveglia ogni cosa con la sua mente 'che annota su tavoletta' (δελτογράφῳ φρενί).[41] Nelle *Supplici* Danao, dopo aver rivolto alle figlie una lista di istruzioni rituali, secondo il codice comportamentale del supplice, raccomanda loro di tenere impressi i suoi consigli, di serbarli annotandoli; il concetto è espresso dal verbo *hapax* δελτόομαι: 'scrivere su tavolette', 'annotare' (nella mente):

---

[36] L'argomento è stato trattato da G.F. Nieddu, *La metafora della memoria come scrittura e l'immagine della mente come* deltos, «Quaderni di storia», 19 (1984), pp. 213-219 (compreso e aggiornato in Id., *La scrittura 'Madre delle Muse'. Agli esordi di un nuovo modello di comunicazione culturale*, Hakkert, Amsterdam 2004, pp. 45-52) e D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente'*. Si veda anche D.T. Steiner, *The Tyrant's Writ*, pp. 100-102.

[37] Oltre ai luoghi più oltre riportati (*Cho.* 450; *Eum.* 275; *Suppl.* 179; *PV* 788-789), anche *Suppl.* 991-992 e l'incerto *Ag.* 801. Cfr. D. Sansone, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, Steiner, Wiesbaden 1975, pp. 54-63.

[38] Oltre a *Phil.* 1325 e fr. 597 Radt, *Trach.* 682-683.

[39] Aesch. *Coeph.* 450, trad. it. di L. Battezzato.

[40] Soph. *Phil*. 1325, trad. it. di G. Cerri.

[41] Aesch. *Eum*. 275 [Ἅιδης] δελτογράφῳ δὲ πάντ' ἐπωπᾷ φρενί, «[Ade] tutto sorveglia nelle tavolette della mente» (trad. it. di M.P. Pattoni). Il termine δελτογράφος è *hapax*.

αἰνῶ φυλάξαι θ' ἅμ' ἔπη δελτουμένας

Perciò vi comando: fate tesoro di ciò che vi dico,
incidetelo nelle pagine della mente.[42]

Fra le figure mitiche alle quali i Greci attribuivano l'invenzione della scrittura vi è Prometeo. Nell'omonima tragedia, il Titano rivendica orgogliosamente, fra le *technai* scoperte per i mortali, quella delle «combinazioni di lettere, memoria di tutte le cose, madre delle Muse operosa», con una identificazione stavolta esplicita, non metaforica, fra scrittura e memoria.[43] Più avanti nel corso del dramma, Prometeo dà inizio così all'esposizione delle future peregrinazioni cui Io sarà sottoposta per volere di Era:

σοὶ πρῶτον, Ἰοῖ, πολύδονον πλάνην φράσω,
ἣν ἐγγράφου σὺ μνήμοσιν δέλτοις φρενῶν.

Io, comincerò da te. Svelo il gorgo infinito del tuo vagare:
segnalo tu, nei fogli profondi della memoria[44]

Questo testo mostra affinità con un frammento del *Trittolemo*, citato per confronto nel commento antico alla decima *Olimpica* di Pindaro.[45] Si tratta di uno dei drammi sofoclei ritenuti più antichi (468 a.C.), in cui un personaggio, probabilmente Demetra, raccomanda all'eroe, che dovrà seguire il percorso immediatamente dopo descritto, di conservare le sue parole nelle tavolette della mente:

θοῦ δ' ἐν φρενὸς δέλτοισι τοὺς ἐμοὺς λόγους

riponi le mie parole nelle tavolette della mente.

---

[42] Aesch. *Supp.* 179, trad. it. di E. Savino.

[43] [Aesch.] *PV* 460-461 γραμμάτων … συνθέσεις / μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην (trad. it. in D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente'*, p. 223). Sui problemi e le implicazioni del testo, si veda G.F. Nieddu, *La scrittura 'Madre delle Muse'*, p. 47 n. 9. Cfr. M. Griffith, *Prometheus Bound*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 169: «In Hes. *Th.* 52-3, Solon fr. 13.1 West, Plato, *Theaet.* 191d, etc., *Mnemosyne* is mother of the Muses, as is natural enough for oral poets, whereas to a fifth-century author writing is memory's source».

[44] [Aesch.] *PV* 788-9, trad. it. di U. Albini.

[45] Soph. fr. 597 Radt = *Schol.* Pind. *Ol.* 10.1e (I, p. 309 Dr.).

In tutti questi casi, dunque, il locutore chiede che la sua parola orale, veicolante un certo numero, un contenuto seriale, di informazioni, venga assimilata dall'interlocutore in maniera durevole, come fosse scritta, e ciò presuppone la coscienza dei vantaggi garantiti dalla scrittura.[46] Si tratta, come è stato notato,[47] della trasposizione, in una situazione culturale nuova, della formula epica tradizionale con la quale un personaggio, nel passare da un argomento all'altro, raccomanda all'interlocutore di riporre, serbare nell'animo quanto verrà detto:

ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῇσι

Ma ti dirò un'altra cosa e tu tienila a mente.[48]

La presenza dell'immagine in tragedia ha verosimilmente valore extrapoetico, nel senso che documenta la diffusione e il prestigio crescenti della pratica scrittoria al tempo dell'autore,[49] il quale ne attribuisce anacronisticamente l'uso ai suoi personaggi mitici.[50] Essa implica la tendenza all'integrazione della scrittura e – come nota Magini – «produce un duplice, opposto movimento,

---

[46] D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente'*, pp. 225-226.

[47] Ivi, p. 244; D. Sansone, *Aeschylean Metaphors…*, p. 56; G.F. Nieddu, *La scrittura 'Madre delle Muse'*, p. 50.

[48] Hom. *Od*. 11.454 (= *Il*. 1.297 = *Il*. 4.39), trad. it. di A. Privitera. Ricorre anche in [Aesch.] *PV* 705-706.

[49] Si veda G.F. Nieddu, *La scrittura 'Madre delle Muse'*, p. 50 n. 19, con la discussione della bibliografia lì citata. D. Magini, *'Scrivere nelle tavolette della mente'*, rinviene il modello della metafora tragica nella contemporanea prassi scolastica, da mettere in relazione con il progressivo diffondersi di elementari principi di mnemotecnica e di una prospettiva fisiologica della memoria, derivante dalle teorie mediche di inizio secolo (pp. 231-240).

[50] Ivi, pp. 221-224. La studiosa discute la diversa opinione di P.E. Easterling (*Anachronism in Greek Tragedy*, «The Journal of Hellenic Studies», 105 [1985], pp. 1-10 [p. 5]) – secondo la quale non è strano situare la scrittura nell'età eroica, dal momento che i Greci ne attribuivano l'invenzione a personaggi mitici – considerandola valida solo per quei luoghi eschilei nei quali tratti arcaici e anacronistici coesistono, ossia i casi in cui l'uso della metafora è attribuito a Prometeo o Danao, personaggi tradizionalmente connessi alle origini dell'alfabeto.

di interiorizzazione della *techne* scrittoria nella vita emozionale dell'individuo e di esteriorizzazione di quest'ultima nello spazio grafico».[51]

Il luogo pindarico che abbiamo analizzato si pone, dunque, alle origini di una figura di lunga durata che, diffusamente presente nella tragedia del V secolo a.C., avrà delle significative attestazioni in Platone, integrandosi alla complessa articolazione del suo pensiero riguardo alla scrittura,[52] e si ritroverà poi attestata in altri tempi e altre culture.[53]

3. *La scrittura nel canto: il contesto pindarico*

L'immagine da cui questa comunicazione ha preso le mosse costituisce un riferimento esplicito, seppure di tipo metaforico, alla tecnica scrittoria. Prendiamo ora in considerazione come esso possa inserirsi nel contesto più generale e problematico della esperienza e rappresentazione pindarica della scrittura. Nell'ambito di una poetica che, da una parte, si richiama alla Musa, dall'altra riflette una specializzazione in senso professionalizzante dell'attività del poeta, l'opera di Pindaro si situa, infatti, nella dialettica complessa e nella transizione fra pragmatica del canto e forme nuove di elaborazione della letteratura.

Secondo la definizione formulata da Bruno Gentili,[54] perché un tipo di poesia possa definirsi 'orale', basta che sia orale una

---

[51] Ivi, p. 245.

[52] Sullo sviluppo in Platone dell'immaginario della memoria legato all'impressione (*Tht.* 191c-d) o all'inscrizione (*Phdr.* 278a; *Phlb.* 39a-b) di segni nell'anima (ψυχή), si veda D.T. Steiner, *The Tyrant's Writ*, pp. 102-104; J. Jouanna, *Γράφειν…*, pp. 67-70; G. Cambiano, *Problemi della memoria in Platone*, nel volume collettaneo a cura di M.M. Sassi *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, Edizioni della Normale, Pisa 2007, che rende conto della fortuna dell'analogia nella riflessione filosofica successiva.

[53] NT 2 *Ep.Cor.* 3.3: ἐγγεγραμμένη […] οὐκ ἐν πλαξὶ λιθίναις, ἀλλ' ἐν πλαξὶ καρδίας σαρκίναις; Ter. *Andr.* 282: «scripta illa dicta sunt in animo».

[54] B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, p. 18.

sola delle tre fasi che la costituiscono: composizione, comunicazione, trasmissione. Tale interpretazione ha avuto l'effetto di ampliare enormemente il corpus dei testi interessati, così restituendo a molte delle forme espressive della letteratura greca, anche tardo-arcaica e classica, il loro rapporto con le occasioni comunitarie e la presenza di un pubblico.

Gli studi pindarici recenti[55] hanno rivisitato l'occasionalità della poesia epinicia e prospettato la possibilità che non di un contesto performativo singolo e definitivo si debba parlare, ma di re-performance e di contesti multipli, presupposti nella fiducia sempre espressa dal poeta e promessa al committente nella capacità di diffusione della propria poesia. I testi stessi, del resto, prevedono delle possibili modalità di ri-esecuzione: nella quarta *Nemea* (vv. 13-16) si dice che il padre del giovane vincitore, se fosse ancora in vita, eseguirebbe spesso alla cetra il canto del poeta. In questa prospettiva, assume chiara rilevanza la questione di quale sia la funzione della scrittura nel processo di ricezione, circolazione ed eventuale re-performance. L'idea largamente condivisa è che Pindaro ponesse enfasi sull'esecuzione orale anche in riferimento alla sopravvivenza della poesia e del messaggio da essa veicolato, e non facesse affidamento su una trasmissione scritta,[56] la quale anzi rimarrebbe sempre una controparte negati-

[55] K.A. Morgan, *Pindar the Professional and the Rhetoric of the Komos*, «Classical Philology», 88 (1993), pp. 1-15 (pp. 11-13); B. Currie, *Reperformance Scenarios for Pindar's Odes* e T.K. Hubbard, *The Dissemination of Epinician Lyric: Pan-Hellenism, Reperformance, Written Texts*, in C.J. Mackie (ed.), *Oral Performance and Its Context*, Brill, Leiden 2004, pp. 49-69 e 71-93; C. Carey, *Pindar, Place and Performance*, in S. Hornblower - C. Morgan (eds.), *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 199-210; A.D. Morrison, *Performance, Re-Performance and Pindar's Audiences*, in P. Agócs - C. Carey - R. Rawles (eds.), *Reading the Victory Ode*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 111-133. Per una discussione delle possibili occasioni e modalità di ri-esecuzione, si veda D. Loscalzo, *Considerazioni sulle riedizioni di un epinicio*, «Prometheus. Rivista di studi classici», 26 (2000), pp. 1-18.

[56] C. Carey, *Pindar, Place and Performance*, p. 200 n. 5; L. Lomiento in Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili *et al*., p. 251.

va del canto, senza mai essere menzionata come elemento chiave del processo di realizzazione dell'epinicio.[57] Questo sembrerebbe tanto più vero per il fatto che emerge dai testi una chiara caratterizzazione del poema come oggetto, una «architecture ou sculpture de vers»,[58] in competizione con altri mezzi materiali di comunicazione e celebrazione della vittoria. Tale caratterizzazione ricorre, ad esempio, nella sesta *Pitica*,[59] dove del poema, in quanto ὕμνων θησαυρός, si afferma la non vulnerabilità rispetto ai prodotti deperibili dell'architettura, o nel celebre proemio della quinta *Nemea*,[60] in cui alla fissità delle statue è contrapposta la mobilità del canto.

D'altra parte, l'analisi dei cosiddetti carmi affidati[61] ha permesso di capire che le ricorrenti espressioni concernenti la spedizione o l'invio dell'ode non sempre rispondono a finzione poetica,

---

[57] Così M.J. Schmid, *Skytala Moisan*, pp. 58ss. L'autore passa in rassegna i luoghi pindarici in cui è coinvolta la tecnica scrittoria, per ribadire come vi sia espressa l'inquietudine, rispetto a essa, del poeta e la sua difesa della comunicazione orale. Al contrario, T.H. Hubbard (*The Pindaric Mind*, pp. 66-70; *The Dissemination of Epinician Lyric*, *passim*) mette l'accento sull'importanza della scrittura sin dalla prima diffusione dei poemi, in quanto concepiti per una diffusione panellenica, e A.S. Uhlig (*Script and Song in Pindar and Aeschylus*, Dissertation Princeton University, 2011) identifica nella poesia di Pindaro una innovativa «scriptory conception of reperformance», comune a Eschilo. Pone l'accento sul rapporto del poeta con i testi scritti anche M.L. West, *Pindar as a Man of Letters*, in D. Obbink - R. Rutherford (eds.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 50-68.

[58] M. Briand, *Des avatars de Mémoire*, p. 23. Sull'epinicio come *agalma* verbale, D. Steiner, *Pindar's 'oggetti parlanti'*, «Harvard Studies in Classical Philology», 95 (1993), pp. 159-180. Sulla concezione 'materiale' della poesia, si veda J. Svenbro, *La parola e il marmo* (1976), Boringhieri, Torino 1984, pp. 155ss.

[59] *Pyth.* 6.10-14.

[60] *Nem.* 5.1-5.

[61] Già gli scoliasti riconobbero che alcuni dei testi presuppongono l'invio del carme (cfr. *Schol.* Pind. *Isthm.* 2 *inscr.* a III, p. 212 Dr.). A questa prassi in Pindaro e Bacchilide è dedicato lo studio di A. Tedeschi, *L'invio del carme nella poesia lirica arcaica: Pindaro e Bacchilide*, «Studi italiani di filologia classica», 78 (1985), pp. 29-55.

ma possono presupporre l'effettivo invio del carme. In alcuni casi si può pensare, allora, che anche «l'imbarco dell'ode», considerato un *topos* della poesia eulogica, possa essere connesso alla prassi reale di divulgarne il testo.[62]

Prendiamo in esame alcuni altri luoghi pindarici in cui la scrittura potrebbe essere, in qualche modo, implicata. Un caso particolarmente emblematico è la sesta *Olimpica* per la vittoria (472 o 468 a.C.) di Agesia di Siracusa, che al suo interno contiene possibili riferimenti a una prima esecuzione in Arcadia e a una successiva a Siracusa. Nella parte conclusiva dell'ode, il poeta si rivolge a un personaggio di nome Enea, nel quale riconosciamo la figura del χοροδιδάσκαλος, istruttore del coro in assenza del poeta e, nell'invitarlo a incitare i compagni, gli si rivolge così:

ἐσσὶ γὰρ ἄγγελος ὀρθός,
ἠϋκόμων σκυτάλα Μοι-
σᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν·
εἶπον δὲ μεμνᾶσθαι Συρα-
κοσᾶν τε καὶ Ὀρτυγίας·

Tu sei un messo fedele,
una scitala delle Muse chiomate,
un dolce cratere di canzoni che alto risuonano.
Di' che si rammemorino
di Siracusa e di Ortigia.[63]

La proclamazione epinicia assume spesso i tratti dell'ἀγγελία,[64] in ciò riprendendo, variando e amplificando quell'annuncio della vittoria che effettivamente avveniva, per opera dell'araldo, sul

[62] D. Loscalzo, *Considerazioni sulle riedizioni di un epinicio*, pp. 11-12, con il richiamo a *Nem.* 6.29-36: «Gli uomini passano, canti e parole conservano per loro belle gesta: non mancano ai Bassidi, stirpe da tempo celebre, *che trasportano su navi i propri encomi* (ἴδια ναυστολέοντες ἐπικώμια), potendo offrire a chi ara terreni delle Muse molti inni per nobili imprese».

[63] *Ol.* 6.90-92, trad. it. di F. Ferrari.

[64] Cfr. *Ol.* 9.25; *Ol.* 14.21; *Pyth.* 2.4; *Nem.* 4.74; *Nem.* 5.3; *Nem.* 6.57b. Sul tema, cfr. L. Nash, *The Aggelia in Pindar*, Garland, New York 1990 e M. Briand, *Les épinicies de Pindare…*, pp. 31ss.

luogo dei giochi.[65] La caratterizzazione come ἄγγελος, solitamente applicata al poeta o al coro, è qui trasferita a Enea,[66] ma nella «scitala delle Muse» – con cui il personaggio è identificato – si può scorgere una specificazione ulteriore. La σκυτάλα era, infatti, un bastone di legno utilizzato dagli Spartani per trasmettere comunicazioni militari: vi veniva avvolta intorno una striscia di pelle sulla quale era scritto il messaggio e il destinatario, per poterlo decifrare, doveva riavvolgere la striscia con un bastone di eguale spessore.[67] Il poeta potrebbe voler alludere, come fa in altri casi, alla necessità che i destinatari della poesia, di cui Enea si fa intermediario, siano in grado di capire il messaggio, ma il suo riferimento metaforico è a un atto di comunicazione scritta,[68] e non sembra casuale che tale riferimento intervenga proprio mentre il poeta si rivolge a chi deve sostituirlo in sua assenza. Sembra dunque possibile ipotizzare che l'immagine pindarica alluda al testo scritto che Enea reca con sé, tanto più che a queste parole segue una invocazione al dio Posidone, perché assicuri una buona navigazione e conceda favore alla poesia (vv. 103-105). Quest'ultima richiesta, apparsa ai commentatori scarsamente motivata in relazione alle prerogative del dio,[69] si rivela invece pienamente

[65] Cfr. *Ol.* 5.8; *Pyth.* 1.32-33.

[66] C. Catenacci, *'Απονέμειν / 'leggere'*, p. 58 evidenzia il ruolo di Enea «come messaggero e araldo, con probabile allusione al testo che egli reca».

[67] Cfr. LSJ *s.v.* σκῦτάλη, *Schol*. Pind. *Ol.* 6.154d (I, p. 190 Dr.), Thuc. 1.131. L'uso metaforico è attestato già in Archil. fr. 185.2 W (cfr. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, p. 42 n. 94).

[68] Che l'immagine contenga un riferimento esplicito alla scrittura è messo in rilievo da M.J. Schmid, *Skytala Moisan*, pp. 76ss., il quale conclude: «by playing with the original sense of *skytála*, Pindar's metaphor assimilates writing, while yet revealing its ambiguous status in a semi-literate society: it can both communicate and conceal». A.S. Uhlig, *Script and Song…*, p. 75 osserva: «Like the poem itself, Aeneas is a hybrid, representing the work both as material text and as oral performance».

[69] P. Giannini in Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili *et al*., p. 473; cfr. anche G.O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 425.

coerente se si considera il reale viaggio per mare[70] che anche la poesia, per essere trasmessa, deve affrontare.

Possiamo vedere un caso analogo nella seconda *Istmica* (ca. 474 a.C.), composta da Pindaro per Trasibulo di Agrigento, in memoria di una vittoria del padre Senocrate. L'epinicio si conclude con i versi seguenti:

> μήτ' ἀρετάν ποτε σιγάτω πατρῴαν,
> μηδὲ τούσδ' ὕμνους· ἐπεί τοι
> οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.
> ταῦτα, Νικάσιππ', ἀπόνειμον, ὅταν
> ξεῖνον ἐμὸν ἠθαῖον ἔλθῃς.
>
> Mai […] egli taccia
> il valore paterno
> o questi inni: perché
> non li ho fatti per essere immobili!
> Riferiscilo, o Nicasippo, quando
> giungi dall'onorato mio ospite.[71]

Il poeta invita il suo committente a non lasciare inerte il carme[72] e poi anche qui è inscritto nel testo un nome proprio di persona, Nicasippo, a cui Pindaro chiede di ἀπονέμειν le parole. L'interpretazione del verbo, il cui significato primario è 'assegnare', 'attribuire', è problematica e di difficile resa, ma di recente è stato proposto di intenderlo – rivalutando la giustezza dell'interpretazione scoliastica (τὸ γὰρ ἀπόνειμον ἀντὶ τοῦ ἀνάγνωθι) – con il significato peculiare di 'leggere', nel senso di «dare pubblica lettura» ovvero «annunciare, proclamare», con rinvio all'esecu-

---

[70] L'implicazione di un percorso del carme è rilevata in C. Calame, *Fra racconto eroico e poesia rituale: il soggetto poetico che canta il mito (Pindaro,* Olimpica *6)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 92 (2009), pp. 11-26 (p. 23) e Pindare, *Olympiques*, éd. M. Briand, Les Belles Lettres, Paris 2014, pp. 89 e 91.

[71] *Isthm.* 2, 44-48, trad. it. di A. Privitera.

[72] Secondo M.J. Schmid (*Skytala Moisan*, p. 69), i versi manifestano l'ansietà riguardo alla difficile situazione della poesia in un contesto alfabetizzato, data l'inerzia cui lo scritto sembra essere votato. L'orgogliosa rivendicazione della mobilità del canto è in *Nem.* 5.1ss.

zione del canto.[73] Anche in questo caso, l'unico altro luogo in cui Pindaro fa menzione esplicita di un personaggio al quale il poema viene affidato, compaiono, dunque, dei possibili riferimenti ad atti di comunicazione scritta.

Alla luce di queste considerazioni, possiamo esaminare ancora un altro luogo pindarico, quello della *Pitica* 2 per Ierone siracusano (datazione incerta al 470 o 468 a.C.), in cui il poeta proclama di inviare il carme «al modo di una merce fenicia» (vv. 67-68).

> […] τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν
> μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἁλὸς πέμπεται·
>
> A guisa di merce fenicia ti è spedito
> questo carme oltre il grigio mare[74]

L'espressione Φοίνισσαν ἐμπολάν è problematica,[75] ma solitamente intesa in riferimento alla preziosità o al carattere commerciale, che esige un compenso,[76] di un bene in transito, come fosse mercanzia dei Fenici, noti in quanto abili commercianti. Se accettiamo, però, che qui sia implicita l'idea del carme come pro-

---

[73] C. Catenacci, *'Απονέμειν / 'leggere'*, cfr. *Schol.* Pind. *Isthm.* 2.68 (III, p. 222 Dr.): il significato di 'leggere', insolito per la forma composta ἀπονέμειν (attestato invece per ἀνανέμειν, cfr. G.F. Nieddu, *Decifrare la scrittura…*, pp. 18-23), può essere rintracciato, pur in contesti a loro volta di non univoca lettura, in Soph. fr. 144 Radt (citato dallo scoliaste a sostegno della sua interpretazione) e Aristoph. *Av.* 1289. La proposta è accolta in Pindaro, *Pitiche*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2008, p. 21 n. 39. Cfr. anche M.J. Schmid, *Skytala Moisan*, pp. 70-71.

[74] Trad. it. di F. Ferrari.

[75] L'interpretazione del passo è correlata al significato che si attribuisce ai vv. 3ss., in cui la persona poetica proclama di giungere da Tebe recando il canto, e alla menzione del «carme di Castore» al v. 69 (la stessa *Pitica* 2 oppure un altro carme che vi sarebbe allegato; a titolo gratuito, diversamente dall'epinicio, secondo alcuni scolii, con interpretazione letterale del termine χάριν al v. 70).

[76] B. Gentili in *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, p. 83, cfr. la sua traduzione «come scambievole merce fenicia»; E. Cingano *a.l.*, in Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di B. Gentili *et al*., Mondadori, Milano 2012[5], p. 391; Pindaro, *Pitiche*, a cura di F. Ferrari, p. 20; *Schol*. *Pyth.* 2.125a (II, p. 51 Dr.).

dotto materiale che viaggia per mare,[77] si potrebbe forse cogliere una connotazione aggiuntiva. Φοινίκεια, «fenicie», era in greco uno dei nomi abituali delle lettere, cosa che già gli antichi facevano risalire all'importazione dell'alfabeto dai Fenici, come spiega Erodoto.[78] Questa tradizione è confermata da alcune iscrizioni arcaiche, fra cui una cretese nota, datata alla fine del VI secolo a.C., nella quale lo scriba Spensithos è incaricato di ποινικάζεν τε καὶ μναμονεύεν, ovvero *scrivere* (in lettere fenicie) *e assicurare la memoria*[79] per la città. Potremmo allora avanzare, pur con estrema cautela, l'ipotesi che anche l'immagine della φοίνισσαν ἐμπολάν, la merce fenicia in cui consiste il canto, inviato anche stavolta per mare, possa celare un'allusione alla sua natura scritta, a designare un prodotto caratterizzato, più che dal valore di scambio, da una mobilità temporaneamente fissata in scrittura.

Conclusioni

Se, come abbiamo visto, la funzione primaria della scrittura viene individuata nel fare da supporto della memoria, secondo un valore dichiarato oppure figurato, a questa funzione non può che associarsi quella della scrittura come modalità di comunica-

---

[77] A. Tedeschi, *L'invio del carme…*, pp. 32-35; M.J. Schmid, *Skytala Moisan*, p. 73 n. 53. D. Loscalzo, *Considerazioni sulle riedizioni di un epinicio*, pp. 12-14 ritiene che la spedizione dell'ode per mare sia un più generale riferimento alla sua possibilità di circolazione, «alla sua diffusione nello spazio a opera anche di navi» (per cui cfr. *Nem.* 5.1ss), con il verbo πέμπειν nel senso di «spedire in ogni direzione il canto» (cfr. *Ol.* 9, 21-5).

[78] Hdt. 5.58. Cfr. Crit. fr. 2.10 D. K. (in Athen. I 28 b-c) Φοίνικες δ' εὖρον γράμματα ἀλεξίλογα.

[79] SEG 27.631. Sul verbo denominativo ποινικάζεν e le molte attestazioni d'uso dell'aggettivo e dei suoi derivati, si veda P. Chantraine, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968, *s.v.* 2 Φοίνιξ (cfr. anche due iscrizioni di Teo datate al periodo 480-450 a.C., nelle quali le lettere incise sono indicate come φοινικήια e la funzione di segretario è indicata dal verbo φοινικογραφέω).

zione.[80] In alcuni luoghi pindarici si possono forse cogliere, rispetto alle interpretazioni tradizionali, allusioni ulteriori del poeta alla scrittura[81] e sembrano emergere il ruolo del testo scritto e la sua possibilità di viaggiare e diffondersi, permettendo che la poesia si estenda nello spazio e nel tempo. Il testo non è concepito, tuttavia, come autonomo, ma si inserisce nel linguaggio tradizionale e nella esperienza del canto; per dire meglio, di quelle pratiche di enunciazione costituite dall'insieme di testo canto musica e danza, dalle implicazioni non soltanto estetiche, ma anche sociali e rituali, caratteristiche di questi poemi «antérieurs à la notion de 'littérature', au sens à la fois auctorial et écrit du terme».[82]

Nel primo paragrafo abbiamo esaminato la connessione fra memoria e celebrazione poetica, ai diversi livelli della composizione, della esecuzione e della permanenza. Possiamo ora osservare che, in costante relazione con le dimensioni che partecipano dell'oralità, anche la rappresentazione simbolica o la pratica della scrittura possono intervenire sui piani della composizione (la memoria del canto nell'*Olimpica* 10), della esecuzione (cui rimandano gli 'inviti alla lettura' della *Istmica* 2 e della stessa *Olimpica* 10), della trasmissione (la «scitala delle Muse» nell'*Olimpica* 6 e la «merce fenicia» nella *Pitica* 2), nonché dell'archiviazione del poema, tale da consentire, oltre a eventuali ri-esecuzioni, la trasmissione nel tempo, fino alle edizioni

[80] Le due funzioni sono distinte, in riferimento a Platone, da G. Cerri, *La poetica di Platone. Una teoria della comunicazione*, Argo, Lecce 2007 (terza ediz. aggiornata di *Platone sociologo della comunicazione*, il Saggiatore, Milano 1991). L'analisi di Cerri ha mostrato che, se pure Platone – com'è noto – nega alla scrittura valore di mezzo di trasmissione delle verità filosofiche, egli ne riconosce la funzione ipomnematica.

[81] Altri possibili riferimenti alla scrittura si trovano in *Pyth.* 4.57 ἐπέων στίχες (cfr. M.J. Schmid, *Skytala Moisan*, p. 70 n. 45) e *Ol.* 1.105 ὕμνων πτυχαῖς (con il commento di C. Catenacci in Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di B. Gentili *et al*., p. 386). L'uso anatematico è menzionato in *Ol.* 3.30.

[82] M. Briand, *Les épinicies de Pindare…*, p. 22, cfr. F. Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, La Découverte, Paris 1994.

dell'antichità.[83] Proprio mentre il poeta insiste sulla superiorità della pragmatica del canto, esso sembra cominciare, dunque, il suo percorso di oggettivazione e circolazione nella forma autonoma del testo.

Nelle forme di composizione e trasmissione della letteratura greca, per molto tempo, le due parti del titolo entro cui si inscrive questo intervento – la scrittura e l'atto creativo – non coincidono o quanto meno non sono sentite e tematizzate come coincidenti: il carattere pragmatico, collettivo e orale delle forme poetiche sarà radicato fino alla fine del V secolo e quello che della scrittura tendenzialmente si affermava, o magari si negava, era piuttosto il valore in rapporto alla memoria.[84] Sarà più tardi, soprattutto nel contesto della civiltà libraria ellenistica, che la scrittura sarà sentita come un vero e proprio completo atto letterario. Quelli di cui abbiamo parlato, però, sono i momenti iniziali in cui la tecnica scrittoria subisce un'elaborazione poetica e un'assimilazione che porterà a quella avvenuta e duratura integrazione.

[83] J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Klincksieck, Paris 1952. Le ipotesi degli studiosi sulle modalità di conservazione delle copie dei poemi sono passate in rassegna da T.K. Hubbard, *The Dissemination of Epinician Lyric*, pp. 85-86. Possiamo ricordare la notizia degli scolii (*Schol. Ol.* 7 *inscr.*, I p. 195 Dr.), secondo cui il testo della settima *Olimpica* fu inscritta a lettere d'oro nel tempio di Atena Lindia a Rodi.

[84] Si veda M. Fantuzzi, *Gli ἀλέξιλογα γράμματα di Crizia*, «Quaderni di storia», 19 (1994), pp. 221-227 (p. 222).

Andrea Taddei

Tra Omero, i tribunali e il teatro: giuramenti tra oralità e scrittura in Grecia antica

1. *Tra i tribunali e il teatro*

È da molto tempo che gli incroci e gli intrecci tra oralità e scrittura in ambito giudiziario sono oggetto di indagine da parte degli studiosi:[1] contesto agonale per eccellenza (ἀγών), il processo si caratterizza come uno spazio neutro nel quale i contendenti (ὁ διώκων, ὁ φεύγων) realizzano una vera e propria 'lotta di parole', nella quale elemento argomentativo e persuasivo guadagnano importanza a mano a mano che un diritto oggettivato viene affermandosi a discapito di funzioni decisorie affidate a forme di parola efficace.[2]

---

[1] Cfr., per esempio, M. Faraguna, *Tra oralità e scrittura: diritto e forme della comunicazione nella società greca antica*, in Id. (a cura di), *Nomos despotes: legge e prassi giudiziaria nella società greca antica*, «Etica & Politica / Ethics and Politics», 9 (2007), pp. 75-111; M. Faraguna, *Oralità e scrittura nella prassi giudiziaria ateniese tra V e IV sec. a.C.*, «Symposion» (2007), pp. 63-86.

[2] Sulla nozione di giudizio in Grecia antica, cfr. L. Gernet, *Diritto e civiltà in Grecia antica*, a cura di A. Taddei, prefazione di R. Di Donato, La Nuova Italia, Milano 2000, pp. 83-90. Da tempo è stata anche osservata la sostanziale assenza di elementi promissori nella performance del giuramento, come ha mostrato bene Manuela Giordano nel suo libro sulla parola efficace (M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Istituti editoriali e poligrafici nazionali, Pisa - Roma 1999). L'efficacia di questa parola ne determinava, in alcuni casi, un valore decisorio analogo a quello che, in forma residuale, è per esempio presente ancora in alcuni angoli del codice civile italiano (art. 2736, artt. 233ss. c.p.c.) e sul quale Raymond

A partire dagli studi di Louis Gernet[3] a queste forme di parola efficace è stato in genere riconosciuto un valore 'pregiuridico',[4] che lascia tracce assai importanti anche sull'uso della parola nei tribunali di età classica, un contesto nel quale l'interazione tra oralità e scrittura è articolata, e piuttosto problematica.[5]

La pratica dei giuramenti nei tribunali ateniesi seguiva una procedura sostanzialmente codificata, che poteva coinvolgere, per esempio, il fatto di stabilire un contatto con una specifica pietra esterna al tribunale (di cui si parla per esempio nell'orazione *Contro Conone* di Demostene e nella *Costituzione degli Ateniesi* attribuita ad Aristotele)[6] o di tenere tra le mani le viscere degli animali sacrificati, come accade nel giuramento dell'Areopago menzionato nell'orazione *Contro Aristocrate* di Demostene, o

---

Verdier ha svolto ricerche recenti nel Togo a noi contemporaneo: R. Verdier, *La vérité du feu en pays Kabyè, Togo*, dvd allegato a Id. - N. Kálnoky - S. Kerneis (éds.), *Les justices de l'invisible*, L'Harmattan, Paris 2011.

[3] Sulla figura del sociologo ed ellenista (1882-1962), fondatore dell'antropologia storica del mondo antico, e sulla storia e i fondamenti epistemologici di questa disciplina si vedano almeno: R. Di Donato, *Per una antropologia storica del mondo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1990; e Id., *Per una storia culturale dell'antico*, voll. I-II, ETS, Pisa 2013. Sul ruolo di Louis Gernet nello studio del diritto greco antico ha recentemente svolto utili considerazioni E. Stolfi in *La cultura giuridica dell'antica Grecia. Legge, politica, giustizia*, Carocci, Roma 2020, pp. 64-68.

[4] Cfr. L. Gernet, *Droit et prédroit en Grèce ancienne*, in *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspero, Paris 1968, pp. 175-260.

[5] Come è noto, infatti, i logografi componevano per i loro clienti dei discorsi che questi ultimi imparavano a memoria, per poi pronunciarli in prima persona, e la forma dei discorsi che noi *leggiamo* e analizziamo è soltanto l'esito di una sedimentazione successiva rispetto a quanto era stato pronunciato in occasione del processo. Sul rapporto tra discorsi pronunciati in tribunale e loro rielaborazione scritta, cfr. per esempio K.J. Dover, *Lysias and the Corpus Lysiacum*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1968, pp. 25-26.

[6] Cfr. Dem. LIV 26, Arist. *Ath. Pol.* 55. Cfr. Poll. VIII 86. Sia consentito rinviare a quanto ho scritto in *Literacy and Orality in Attic Orators*, in A. Ercolani - M. Giordano (eds.), *Submerged Literature in Ancient Greek Culture*, III: *The Comparative Perspective*, De Gruyter, Berlin 2016, pp. 95-112.

nella procedura di ingiunzione a testimoniare cui si fa riferimento nell'orazione *Contro Leocrate* di Licurgo.[7]

Il giuramento costituisce dunque un interessante punto di osservazione intorno alle relazioni tra oralità e scrittura, per quel che accade nei tribunali ma anche per quello che dell'esperienza giudiziaria viene recepito, in misura diretta e indiretta, in alcune parti della documentazione tragica. Per quel che riguarda i giuramenti sulla scena, non si tratterà quindi, in questa sede, di considerare la specifica funzione drammaturgica dei giuramenti entro i singoli drammi[8] ma piuttosto di stabilire una connessione tra ciò che gli spettatori vedevano agito in teatro e ciò che essi osservavano nei tribunali, vale a dire tra la competenza rituale e giudiziaria da loro posseduta in termini di esperienza sostanzialmente quotidiana,[9] e il codice comunicativo adottato dall'autore del dramma, che rappresentava eventi collocati nel passato mitico agganciandoli anche a elementi propri della società ateniese di età classica. E in questo senso il rapporto con l'adozione, gli usi e i riferimenti alla scrittura gioca un ruolo piuttosto importante.

Il tema è da maneggiare con cautela, sia in rapporto alla documentazione oratoria sia in relazione ai testi degli autori tragici,

---

[7] Cfr., rispettivamente, Dem. XXII 67-68 (con le osservazioni di C. Faraone, *At the Limits of Efficacious Speech: The Performance and Audience of Self-Curses in Ancient Near Eastern and Greek Oaths*, «Mètis», 10 [2012], pp. 121-122, e di M. Carastro, *Fabriquer du lien en Grèce ancienne: serments, sacrifices, ligatures*, «Mètis», 10 [2012], pp. 14-16) e Lycurg. *Leocr.*, 19-20. Cfr. anche R. Parker, *On Greek Religion*, Cornell University Press, Ithaca 2011, p. 156.

[8] Si veda, in proposito, l'importante contributo di J. Fletcher, *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

[9] Sulla partecipazione dei cittadini alla vita dei tribunali ateniesi, cfr. A. Boegehold, *The Lawcourts at Athens*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton 1995, pp. 21-43 e 195-201. Sulla connessione tra esperienza cultuale degli Ateniesi e azioni rappresentate sulla scena, sia consentito rinviare a quanto ho scritto in *Heortè. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea*, ETS, Pisa 2020, in particolare pp. 9-56.

per ragioni differenti o addirittura opposte. Se infatti gli oratori possono dare per acquisiti elementi di realtà conosciuti dai giudici e dalle parti (tutti sanno, per esempio, quale sia il λίθος toccando il quale si era soliti giurare),[10] la tragedia può, all'occasione e secondo la sensibilità dei singoli autori, amplificare elementi pure fondati sulla realtà, che divengono esagerati quando messi in bocca a un eroe, a un ἄγγελος, oppure a un *deus ex machina*.

Se tuttavia – fermo restando l'elemento di prudenza appena enunciato – concentriamo la nostra attenzione sugli elementi procedurali, la tragedia ci obbliga a prendere in considerazione alcuni aspetti talvolta in ombra nei commenti ai singoli drammi, dove sono spesso assimilati a una sorta di bizzarra sopravvivenza da non meglio precisate epoche antiche.

È il caso, per esempio, della necessità di toccare l'oggetto sul quale si giura – così importante presso gli oratori – che lascia traccia, per esempio, quando Partenopeo giura sulla propria lancia che conquisterà la città di Tebe;[11] quando Antigone, nel dramma sofocleo che da lei prende il titolo, si dice pronta a giurare «attraverso il fuoco»;[12] o infine quando, nelle *Fenicie* euripidee, Antigone giura «sul ferro» che, in caso di nozze forzate, ella si comporterà come già avevano fatto le Danaidi.[13] Ed è

[10] Sulla identificazione di questa pietra, cfr. A. Sommerstein - A. Bayliss (eds.), *Oath and State in Ancient Greece*, De Gruyter, Berlin - Boston 2013, p. 163 (con ulteriore bibliografia).

[11] Cfr. Aesch. *Sept.*, vv. 529-532. Al v. 529 Capaneo giura sulla propria lancia (ὄμνυσι δ'αἰχμὴν δ'ἣν ἔχει) che conquisterà Tebe «a dispetto di Zeus» (βίαι Διὸς).

[12] Soph. *Ant.* vv. 264-266 (διὰ πυρός). Cfr. il commento di M. Griffith *a.l.* (Sophocles, *Antigone*, ed. by M. Griffith, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 170) dove si citano paralleli per l'idea di «attraversamento del fuoco», come Ar. *Lys.* 133-134; Xen. *Symp.* 4.16 e altri passi latini. Griffith distingue opportunamente il fatto di «toccare pezzi di fuoco ardenti» dal fatto di «mettere il ferro sott'acqua» (Hdt. I 165): si tratta di due dimensioni ordaliche che possono essere giudicate complementari, ma sono differenti.

[13] Eur. *Phoen.* 1677: ἴστω σιδηρος ὅρκιόν τε μοι ξίφος. Cfr. il commento di D. Mastronarde, *a.l.* (Euripides, *Phoenissae*, ed. by D. Mastronarde, Cambridge University Press, Cambridge 2008[2]) e *ad vv.* 350-353, dove il ferro viene

anche il caso del celebre giuramento che, nei *Sette contro Tebe*, i guerrieri pronunciano immergendo le spade (θιγγάνοντες… ὡρκωμότησαν, Aesch. *Sept.*, vv. 43-45) nel sangue di toro versato in uno scudo, e vincolandosi così a vicenda nell'impegno di «distruggere la città dalle fondamenta, oppure di impregnare la terra con il proprio sangue».[14]

Si tratta di azioni che possono, senz'altro, essere amplificate, ma che hanno rapporto con l'esperienza giudiziaria di età classica e con pratiche guerriere di cui danno notizia Erodoto e Senofonte.[15] E si tratta di azioni le cui componenti, verbali e gestuali, risalgono – quanto al simbolismo efficace utilizzato – almeno fino alla rappresentazione di taluni giuramenti nell'epica omerica.[16]

2. *Un giuramento incipitario, in senso proprio*

La documentazione letteraria ed epigrafica intorno ai giuramenti in Grecia antica è relativamente abbondante, e può essere studiata in molteplici direzioni,[17] fino alla ricostruzione degli an-

---

ricondotto a proprietà magiche, lì connesse con la maledizione (cfr. Eur. *Phoen.* 350: ὄλοιτο). Si vedano anche *Od.* XVI 294 (= XIX 13) e Hdt. I 68,4. Cfr., infine, anche il σίδηρος che dirime la contesa in Aesch. *Sept.*, vv. 780-781.

[14] Aesch. *Sept.*, vv. 45-47. Sul passo e sulla preghiera di Eteocle si vedano le considerazioni di M. Giordano, *Ritual Appropriateness in* Seven Against Thebes, «Mnemosyne», 59.2 (2006), pp. 53-74.

[15] Cfr. Hdt IV 62 e Xen. *An.* II 2,9.

[16] È merito di Louis Gernet avere messo in luce il rapporto tra alcuni giuramenti omerici e gli antecedenti della procedura giudiziaria. Cfr. L. Gernet, *Jeux et Droit (Remarques sur le XXIII^e^ chant de l'*Iliade*)*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 91.4 (1947), pp. 572-574, ristampato in Id., *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Sirey, Paris 1955, pp. 9-18. Si veda anche G. Lentini, *Gioco e diritto in Omero*, «Gaia», 12 (2009), pp. 45-68.

[17] Va citata, a questo proposito, l'importante opera svolta, negli ultimi anni, da Alan Sommerstein e dal suo gruppo di lavoro. Si vedano, almeno: A. Sommerstein - J. Fletcher (eds.), *Oath in Greek Society*, Liverpool University Press, Liverpool 2007; A. Sommerstein - A. Bayliss (eds.), *Oath and State in Ancient*

tecedenti vicino-orientali di singole pratiche.[18] Per chi, tuttavia, si occupi di testi letterari ellenici, e intenda perciò partire da Omero, non è lungo il tragitto da percorrere: basta infatti raggiungere il terzo canto dell'*Iliade*, il cui tema era già in antichità identificato – almeno in parte – proprio con il patto giurato (ὅρκοι)[19] contratto da Menelao e da Paride, con lo scopo di dirimere la contesa decennale tra i due eserciti.

Rimproverato da Ettore per la sua codardia, è Paride (*Il.* III, vv. 71-75) a proporre all'avversario un duello dal carattere decisorio: il vincitore dello scontro terrà con sé Elena, e la guerra potrà così avere fine. Menelao non si limita ad accettare la proposta del figlio di Priamo (vv. 85-95), ma chiede di accompagnare l'accordo giurato oralmente con il sacrificio di tre agnelli – due portati dai Troiani, uno dai Greci (vv. 103-104)[20] –, ed esige la presenza del

---

Greece; A. Sommerstein - I. Torrance (eds.), *Oath and Swearing in Ancient Greece*, De Gruyter, Berlin - Boston 2014. A questi saggi si aggiunge il database online del progetto *The Oath in Archaic and Classical Greece* (https://www.nottingham.ac.uk/~brzoaths/index.php).

[18] Sul tema ha fatto soffermare l'attenzione Maurizio Giorgieri, in un importante articolo che riprende e completa le riflessioni seminali di Christopher Faraone (*Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals: Sympathetic Magic in Early Greek and Near Eastern Oath Ceremonies*, «Journal of Hellenic Studies», 113 [1993], pp. 60-80), il quale su questo argomento è tornato a più riprese. Cfr. M. Giorgieri, *Aspetti magico-religiosi del giuramento presso gli Ittiti e i Greci*, in S. Ribichini - M. Rocchi - P. Xella (a cura di), *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca. Stato degli studi e prospettive della ricerca*, CNR, Roma 2001, pp. 421-440; C. Faraone, *Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals…*; Id., *Curses and Blessings in Ancient Greek Oaths*, «Journal of Near Eastern Religion», 5 (2006), pp. 140-58; Id., *At the Limits of Efficacious Speech…*, pp. 120-133.

[19] ὅρκοι καὶ μονομαχία Ἀλεξάνδρου καὶ Μενελάου. Sui titoli con i quali, già in età classica (cfr. *e.g.* Hdt II 216, Thuc. I 10,4), erano note parti dei poemi omerici si può leggere, per esempio, K. Stanley, *The Shield of Homer. Narrative structure in the* Iliad, Princeton University Press, Princeton 1993, pp. 282-284. Su tutto questo si vedano le riflessioni di R. Di Donato, *Esperienza di Omero. Antropologia della narrazione epica*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, pp. 34ss.

[20] I Troiani dovranno portare (οἴσετε: cfr. G. Kirk, *The Iliad. A Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 277) un agnello bianco e uno nero, destinati rispettivamente al Sole e alla Terra. I Greci ne porteranno

sovrano di Troia, per guidare lo svolgimento del rito, e contribuire così a legittimare l'efficacia del patto (vv. 104-105). In seguito alle richieste dello sposo di Elena, gli araldi troiani si procurano gli agnelli, il vino e le coppe,[21] prima di recarsi nel campo dei nemici, dove sono accolti da Odisseo e da Agamennone. È quest'ultimo, in una sequenza di azioni rituali che progressivamente coinvolgono un gran numero di guerrieri, a formulare una preghiera a Zeus, e a dare avvio a una serie di azioni, composta di ulteriori parti verbali e gestuali, che associa atti individuali e collettivi.

Agamennone procede in prima persona (ἀπὸ στομάχους ἀρνῶν τάμε νηλέϊ χαλκῷ, v. 292) allo sgozzamento preliminare degli agnelli, che vengono in seguito deposti sulla terra (ἐπὶ χθονὸς ἀσπαίροντας) esanimi ma ancora palpitanti.[22] A questa azione di Agamennone segue una risposta collettiva dei guerrieri, i quali attingono vino dalle coppe (ἀφυσσόμενοι δεπάεσσιν, v. 295) e avviano una breve serie di azioni ulteriori, che si distendono nel tempo (due imperfetti ce lo ricordano: ἔκχεον, ἠδ' εὔχοντο) e che affiancano elementi gestuali e verbali: viene versato il vino e vengono pronunciate ad alta voce parole efficaci, che si concretizzano in una preghiera agli dei (εὔχοντο θεοῖς αἰειγενέτῃσιν, v. 296).

Il prolungamento nel tempo delle azioni svolte si concretizza poi nell'iterazione con cui ciascuno dei guerrieri, di entrambe le parti in conflitto (Ἀχαιῶν τε Τρώων τε, v. 297), va rivolgendo la propria preghiera (viene usata la forma iterativa ὧδε δέ τις εἴπεσκεν, v. 297) indirizzata, ancora una volta, a Zeus, e anche agli dei immortali:

---

un terzo, il cui colore non è specificato, per Zeus (sul numero degli agnelli, cfr. il v. 116 e la discussione di Kirk, *a.l.*)

[21] Gli agnelli vengono presi e portati dagli araldi ἀνὰ ἄστυ (v. 246), insieme al vino e al cratere, portato da Ideo, che svolge anche la funzione di sollecitare Priamo a recarsi sul campo di battaglia per officiare il rito (vv. 250-258).

[22] Il participio di ἀσπαίρω al v. 294 si completa in *enjambement* con un intero esametro (v. 295) consacrato a sottolineare che gli agnelli non sono ancora morti, ma il bronzo ha loro sottratto il soffio e l'impulso vitali (cfr. G. Kirk, *The Iliad. A Commentary*, p. 307).

Ζεῦ κύδιστε μέγιστε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι
ὁππότεροι πρότεροι ὑπὲρ ὅρκια πημήνειαν
ὧδέ σφ᾽ ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέοι ὡς ὅδε οἶνος
αὐτῶν καὶ τεκέων, ἄλοχοι δ᾽ ἄλλοισι δαμεῖεν.

Zeus gloriosissimo, sommo, e tutti gli altri dei immortali,
a quelli di noi che per primi ai patti facessero offesa,
così come questo vino, scorresse a terra il cervello,
il loro e quello dei figli, e soggiacessero ad altri le spose.[23]

I destinatari della invocazione sono insomma chiamati a farsi garanti di una maledizione, spesso commentata dagli interpreti in termini di rituale simpatetico:[24] in caso di violazione dell'accordo, il cervello di chi per primo non rispetti il patto deve cioè scorrere a terra (χαμάδις ῥέοι, v. 300), così come accade al vino collettivamente versato dai guerrieri nel luogo dove l'animale, sgozzato ed esanime, era stato deposto. In conformità con quel che accade nelle maledizioni e nei giuramenti di cui il patrimonio letterario ed epigrafico reca testimonianza,[25] l'auspicio di distruzione si estende anche alla discendenza (αὐτῶν καὶ τεκέων, v. 301), e si associa al sovvertimento dell'ordinario rapporto coniugale che lega la compagna di letto al proprio sposo (ἄλοχοι δ᾽ ἄλλοισι δαμεῖεν, v. 301).

Si tratta di giuramenti le cui prosecuzioni sono agilmente rintracciabili anche in numerose aree della procedura giudiziaria di età classica,[26] e che trovano riflesso in alcune rappresentazioni tragiche, nelle quali la descrizione procedurale si fa particolarmente dettagliata.

---

[23] Trad. it. di G. Cerri, Rizzoli, Milano 1996.

[24] Cfr. C. Faraone, *Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals…*

[25] Si veda in proposito A. Sommerstein, *The Language of Oaths*, in A. Sommerstein - I. Torrance (eds.), *Oath and Swearing in Ancient Greece*, pp. 76-85. Cfr. anche l'analisi condotta in C. Faraone, *Molten Wax, Spilt Wine and Mutilated Animals…*, pp. 67-72.

[26] Cfr. per esempio [Dem.] LIV 26, con quanto ho scritto in «Lexis», 25 (2007), pp. 285-299. Si veda anche L. Gernet, *Le droit*, introduzione, traduzione e note a cura di A. Taddei, «Dike», 3 (2000), pp. 187-216.

3. *Giuramenti sulla scena*

L'importanza del sangue come principio 'attivatore' della parola efficace, elemento costitutivo e non accessorio dei giuramenti, è testimoniata anche nel finale delle *Supplici* euripidee, dopo che Teseo ha garantito agli Argivi la restituzione dei cadaveri dei guerrieri.

Ai vv. 1190-1204 della tragedia, Atena interviene *ex machina* sul tetto della σκηνή[27] per ordinare al sovrano ateniese di vincolare gli Argivi con un giuramento, da chiedere ad Adrasto in cambio delle fatiche sostenute da Teseo e dalla comunità dei *politai* (ἀντὶ τῶν σῶν καὶ πόλεως μοχθημάτων, v. 1187).

Nelle parole della dea, il sovrano di Atene deve «ricevere un giuramento» (λάβ' ὅρκον, v. 1188), prestato dal re di Argo in nome di tutta la città, secondo modalità che Atena enuncia con precisione:

πρῶτον λάβ' ὅρκον. τόνδε δ' ὀμνύναι χρεὼν
Ἄδραστον· οὗτος κύριος, τύραννος ὤν,
πάσης ὑπὲρ γῆς Δαναϊδῶν ὁρκωμοτεῖν.
ὁ δ' ὅρκος ἔσται μήποτ' Ἀργείους χθόνα
ἐς τήνδ' ἐποίσειν πολέμιον παντευχίαν
ἄλλων τ' ἰόντων ἐμποδὼν θήσειν δόρυ.
ἢν δ' ὅρκον ἐκλιπόντες ἔλθωσιν πόλιν
κακῶς ὀλέσθαι πρόστρεπ' Ἀργείων χθόνα.
ἐν ᾧ δὲ τέμνειν σφάγια χρή σ' ἄκουέ μου.
ἔστιν τρίπους σοι χαλκόπους ἔσω δόμων,

Chiedi un giuramento, che deve fare
Adrasto. Lui, infatti, ha il potere di giurare
per tutta la terra dei Danaidi, poiché ne è il sovrano.
Il giuramento stabilirà che gli Argivi non leveranno mai
le armi in guerra contro questa città e impugneranno
le lance a impedire che altri l'attacchino.

[27] Cfr. D. Mastronarde, *Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «Classical Antiquity», 9 (1990), pp. 247-294. Cfr. anche Eur. IT 1435ss. (Atena *ex machina* che dà istruzioni per la fondazione delle Tauropolie e delle Brauronie: sia consentito rinviare a quanto ho scritto in «Paideia», 64 [2009], pp. 235-253).

> Ma se, violato il giuramento, un giorno marciassero contro
> [questa città
> chiedi agli dei che il loro paese vada in rovina malamente.
> Ascolta, ora, dove sacrificare le vittime.
> Nella tua casa c'è un tripode dai piedi di bronzo…[28]

La descrizione – in forma prescrittiva – del rito è articolata in più momenti. Atena esordisce esplicitando la legittimazione di Adrasto a giurare *in nome della terra dei Danaidi* (πάσης ὑπὲρ γῆς Δαναϊδῶν, v. 1191), e articola il proprio discorso intorno al gioco tra la necessità di accogliere il giuramento e l'eventualità che questo medesimo giuramento venga 'abbandonato', lasciato cadere via (ἢν δ' ὅρκον ἐκλιπόντες, v. 1197) da parte di chi lo presta. Intorno a questa polarità (λαβεῖν *versus* ἐκλείπειν) ruota la descrizione dei contenuti del patto giurato (ὁ δ' ὅρκος ἔσται…, v. 1191): gli Argivi non porteranno armi contro Atene (μήποτ' Ἀργείους χθόνα ἐς τήνδ' ἐποίσειν πολέμιον παντευχίαν, vv. 1194-1195) e difenderanno la città in caso di attacco (ἄλλων τ' ἰόντων ἐμποδὼν θήσειν δόρυ, v. 1196); in caso contrario essi incontreranno destino di morte e distruzione (κακῶς ὀλέσθαι, v. 1197).

È, questo, un giuramento su cui molto ci sarebbe da dire, e molto è stato in effetti detto, anche con importanti acquisizioni critiche.[29] Nell'enunciare le indicazioni per una corretta stipulazione dell'alleanza giurata (ὁρκωμοτεῖν, v. 1193) tra Argivi e Ateniesi,[30] la dea gioca un ruolo importante per la rappresentazione di un rituale sulla scena, perché – a differenza di quanto fa l'ἄγγελος dei *Sette* – ella non *descrive* il modo in cui si è svolto il rituale di giuramento, ma *indica come bisogna* che quest'ultimo

---

[28] Le traduzioni delle *Supplici* sono di S. Fabbri (Mondadori, Milano 1995).

[29] Cfr. R. Koch Piettre, *Un serment gravé dans une cuve*, in M. Cartry - J.L. Durand - R. Koch Piettre (dir.), *Architecturer l'invisible. Autels, ligatures, écritures*, Brepols, Turnhout 2009, pp. 361-380.

[30] I contatti tra questo giuramento e i trattati tra *poleis* sono stati individuati da tempo; cfr. Euripides, *Suppliant Women*, with introduction, translation and commentary by J. Morwood, Oxbow, Oxford 2007, *a.l.*

si svolga (τόνδε δ' ὀμνύναι χρεὼν, vv. 1188, ma si vedano anche i vv. 1191, 1196 e 1183).

Anche in questo caso, la sequenza di azioni e parole si espande con un elemento, che pare andare oltre la possibile definizione di appendice del rito:

ἐν τῷδε λαιμοὺς τρεῖς τριῶν μήλων τεμὼν
ἔγγραψον ὅρκους τρίποδος ἐν κοίλῳ κύτει
κἄπειτα σῴζειν θεῷ δὸς ᾧ Δελφῶν μέλει,
μνημεῖά θ' ὅρκων μαρτύρημά θ' Ἑλλάδι
ᾗ δ' ἂν διοίξῃς σφάγια καὶ τρώσῃς φόνον
ὀξύστομον μάχαιραν ἐς γαίας μυχοὺς
κρύψον παρ' αὐτὰς ἑπτὰ πυρκαιὰς νεκρῶν:
φόβον γὰρ αὐτοῖς, ἤν ποτ' ἔλθωσιν πόλιν,
δειχθεῖσα θήσει καὶ κακὸν νόστον πάλιν

Nel recipiente recidi la gola di tre pecore,
e sull'incavo del vaso scrivi un giuramento
che affiderai al dio di Delfi perché lo conservi
come ricordo del patto e come testimonianza per la Grecia.
E l'affilato coltello, con cui sgozzerai le vittime
e ne verserai il sangue, nascondilo nei recessi
della terra, vicino alle sette pire dei morti.
La sua presenza incuterà terrore a chi un giorno volesse
marciare contro questa città
e provocherà un infelice ritorno.

Una simile forza prescrittiva (χρή σ' ἄκουέ μου, v. 1194) delle parole di Atena implica la necessità di invocare una maledizione (κακῶς ὀλέσθαι, vv. 1197-1198) e mettere in atto un sacrificio (σφάγια, v. 1196) che comporta lo sgozzamento di tre animali (λαιμοὺς τρεῖς τριῶν μήλων, v. 1201). Ma soprattutto comporta anche la necessità di scrivere, incidere (ἔγγραψον), il testo del giuramento all'interno di un tripode[31] (τρίποδος ἐν κοίλῳ κύτει, v. 1202). C'è, infine e in aggiunta, un'indicazione relativa alla

[31] Si tratta di un tripode appartenuto a Eracle (vv. 1201-1202), da quest'ultimo ottenuto dopo avere saccheggiato Ilio e poi affidato a Teseo affinché lo porti a Delfi; cfr. Euripides, *Suppliant Women*, p. 237 e R. Koch Piettre, *Un serment gravé dans une cuve*, p. 373.

necessità di seppellire il coltello sacrificale (μάχαιρα), al quale viene attribuita una forza efficace nel caso in cui il giuramento non venga rispettato.

Per quel che ci interessa in questa sede, è particolarmente importante questa forma di coesistenza tra il dispositivo grafico della scrittura, incisa in un luogo nel quale il carattere pubblico non pare essere il principale interesse, e una sorta di attivazione del contenuto di questa medesima scrittura incisa nel bronzo, in una coesistenza tra vecchio e nuovo che merita di essere sottolineata.[32]

4. *Un giuramento tra cugini: Ifigenia, Oreste e Pilade*

Ci sono, d'altra parte, casi in cui la dimensione orale sembra possedere una forza persistente, un'ostinazione nel perpetuare la forza vincolante della parola efficace, in un contesto entro il quale la scrittura si sta affermando. Per restare nell'ambito dei rapporti tra oralità e scrittura, un caso interessante è costituito dalla *Ifigenia tra i Tauri*, dove è possibile osservare un giuramento praticato – al tempo stesso – nella sua dimensione orale *e* scritta.

Verso la metà della tragedia, poco prima di riconoscere il fratello giunto nella terra dei Tauri, la protagonista affida a Pilade un messaggio che ella immagina indirizzato proprio a Oreste.

[32] Anche in questo caso, gli elementi da approfondire sarebbero davvero molti, a partire dall'esigenza di seppellire uno strumento cha ha contribuito a creare il contesto per parole di maledizione, che sollecita nell'interprete (e forse negli spettatori) un confronto con i κατάδεσμοι, pure nella evidente differenza tra le due pratiche: eseguito secondo le modalità descritte da Atena, il giuramento avrà infatti la funzione, se non di legare, almeno di aggiogare, vincolare chi contrae il giuramento, come accade per le *legature* usate entro l'esperienza giudiziaria, incise nel bronzo. Sui κατάδεσμοι, cfr. E. Eidinow, *Oracles, Curses and Risk among the Ancient Greeks*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 139-237; M. Carastro, *Les liens de l'écriture. Katadesmoi et instances de l'enchaînement*, in M. Cartry - J.L. Durand - R. Koch Piettre (dir.), *Architecturer l'invisible*, pp. 263-292; Id., *Fabriquer du lien en Grèce ancienne*, pp. 79-107.

Ifigenia e il cugino stanno per raggiungere un accordo: Pilade non sarà sacrificato se accetterà di portare una lettera (δέλτον τ'ἐνεγκεῖν, vv. 582-584) ad Argo. La protagonista del dramma teme tuttavia che, una volta scampato alla morte, Pilade non rispetti la promessa fatta, ed esprime le proprie perplessità e i propri timori (vv. 730-734). Si giunge così alla formulazione della richiesta di prestare un giuramento:

{Or.} τί δῆτα βούλῃ; τίνος ἀμηχανεῖς πέρι;
735 {Iφ.} ὅρκον δότω μοι τάσδε πορθμεύσειν γραφὰς
πρὸς Ἄργος, οἷσι βούλομαι πέμψαι φίλων. […]
743 {Or.} ὄμνυ· σὺ δ' ἔξαρχ' ὅρκον ὅστις εὐσεβής

{Or.} E allora? Qual è il problema?
{If.} Lui deve giurare di portare il mio scritto ad Argo, e di recapitarlo a chi voglio io […].
{Or.} E allora giura! Tu per prima recita la formula![33]

Non siamo di fronte, in questo caso, né alla narrazione di un giuramento già prestato, né alla enunciazione prescrittiva delle modalità secondo le quali un giuramento dovrà svolgersi, come accadeva invece nelle *Supplici*. Il rituale si svolge, invece, sulla scena di fronte agli spettatori, e vede coinvolti i tre personaggi, secondo funzioni differenziate per importanza e qualità.

Il ruolo di Oreste, in questa fase, è marginale perché egli si colloca – per così dire – all'esterno dell'esecuzione del giuramento, che resta – nella finzione scenica – una questione tra due persone.

743 {Or.} ὄμνυ· σὺ δ' ἔξαρχ' ὅρκον ὅστις εὐσεβής.

{Or.} Tu giura. E tu dai avvio[34] ad un giuramento che rispetti la [formula sacra.

[33] Le traduzioni della *Ifigenia tra i Tauri* sono di F. Ferrari (Rizzoli, Milano 1985).

[34] L'uso di ἐξάρχω è raro in tragedia (cfr. P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, De Gruyter, Berlin - New York 2006, p. 252) e le altre attestazioni euripidee (*Tro.* 147,52, *IA* 435) hanno valenza rituale. Sugli usi rituali di questo verbo si veda L. Marrucci, *Kratos e Arché. Funzioni drammatiche del potere*, Hakkert, Amsterdam 2010, pp. 132-134.

L'esteriorità di Oreste è marcata dall'imperativo con cui egli sollecita il cugino a giurare (ὄμνυ) e anche – grazie a un cambio di interlocuzione interno allo stesso verso (σὺ δ', v. 743) – dall'invito indirizzato proprio a Ifigenia, perché quest'ultima *dia avvio* al rituale (ἔξαρχ' ὅρκον ὅστις εὐσεβής, v. 743), con un verbo, raro in tragedia, che soprattutto in Euripide ha valore rituale.[35] Oreste esorta quindi la sorella sacerdotessa a iniziare il rituale del giuramento, e le dice di farlo in un modo che sia rispettoso del sacro (ὅστις εὐσεβής).[36]

In seguito a questa prima sollecitazione del fratello, è dunque Ifigenia a guidare la procedura:

{Ιφ.} δώσω, λέγειν χρή, τήνδε τοῖσι σοῖς φίλοις.
{Πυ.} τοῖς σοῖς φίλοισι γράμματ' ἀποδώσω τάδε.
{Ιφ.} κἀγὼ σὲ σώσω κυανέας ἔξω πέτρας.
{Πυ.} τίν' οὖν ἐπόμνυς τοισίδ' ὅρκιον θεῶν;
{Ιφ.} Ἄρτεμιν, ἐν ἧσπερ δώμασιν τιμὰς ἔχω.
{Πυ.} ἐγὼ δ' ἄνακτά γ' οὐρανοῦ, σεμνὸν Δία.
{Ιφ.} εἰ δ' ἐκλιπὼν τὸν ὅρκον ἀδικοίης ἐμέ;
{Πυ.} ἄνοστος εἴην· τί δὲ σύ, μὴ σώσασά με;
{Ιφ} μήποτε κατ' Ἄργος ζῶσ' ἴχνος θείην ποδός

{If.} Devi dire: «Consegnerò questo messaggio ai tuoi».
{Pi.} «Consegnerò questo messaggio ai tuoi».
{If.} E io ti farò uscire sano e salvo dalle azzurre rupi.
{Pi.} Quale nume prendi a testimone?
{If.} Artemide, di cui sono sacerdotessa.
{Pi.} E io il grande sovrano dei celesti, il grande Zeus.
{If.} E se mi fai il torto di tradire il giuramento?
{Pi.} Che io non possa tornare mai. E tu, se non mi salvi?
{If.} Che mai più in Argo ponga io viva l'orma del piede.

[35] Cfr. *e.g.* Eur. *Tro.*, vv. 147-152.

[36] Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris 1999[2], *s.v.* σέβω. Sulla pluralità delle declinazioni della nozione di sacro in Grecia antica, e nella storia degli studi, cfr. R. Di Donato, *Hierà. Prolegomena ad uno studio storico antropologico della religione greca*, Pisa University Press, Pisa 2014[2].

Individuando, ed elencando con precisione, le parole che è necessario (χρή) pronunciare (λέγειν),[37] la sacerdotessa svolge di fatto una doppia funzione. Da una parte, ella guida l'interlocutore e lo sollecita a pronunciare specifiche parole (Pilade deve dire: δώσω… τήνδε τοῖσι σοῖς φίλοις); d'altra parte, ella sollecita anche la memoria e la competenza degli spettatori, su come debba svolgersi un giuramento che possa essere definito εὐσεβής.

Come accade nei tribunali durante la πρόκλησις εἰς ὅρκον (l'ingiunzione a giuramento),[38] sulla scena tragica Ifigenia invita l'interlocutore a pronunciare parole specifiche, e Pilade afferma che consegnerà la lettera ai suoi φίλοι (τοῖς σοῖς φίλοισι γράμματ' ἀποδώσω τάδε), con una ripresa e una variazione verbale (δώσω, v. 744; ἀποδώσω, v. 745), nella quale la ragione metrica pare a me prevalere rispetto a ipotesi che hanno voluto vedere nelle parole di Pilade una scelta di precisazione razionalistica.[39] È senz'altro possibile che Euripide giochi, qui, con le forme del giuramento, ma questo è proprio il tratto che ci interessa in questa sede: nel quadro di una procedura piuttosto semplice, resa parte di un dialogo, il rito fonda la propria coerenza sul rispetto di determinate parole (δώσω τήνδε, v. 744; ἀποδώσω τάδε, v. 745) e sulla loro sacralizzazione.

Nel suo ruolo di ἔξαρχος, Ifigenia aggiunge anche ulteriori precisazioni, in risposta alle domande dell'interlocutore, che chiede indicazioni sugli dei da invocare (τίν' οὖν ἐπόμνυς τοισίδ' ὅρκιον θεῶν, v. 747) e sulle conseguenze dell'eventuale mancato

[37] Una lucida analisi di questi versi, e delle implicazioni testuali e metriche che ne derivano, è in P. Kyriakou, *A Commentary…*, pp. 252-254, con bibliografia ulteriore.

[38] Su cui cfr. L. Gernet, *Diritto e civiltà…*, pp. 122-127; S. Todd, *The Shape of Athenian Law*, Clarendon, Oxford 1993, pp. 96-97; A. Yamauchi, *Oaths and Disputes in Fourth-century Athenian Society*, «Journal of Classical Studies», 53 (2005), pp. 59-67.

[39] Si vedano la ricostruzione del dibattito in P. Kyriakou, *A Commentary…*, pp. 252-257 e le osservazioni di L.E. Parker in Euripides, *Iphigenia in Tauris*, Oxford University Press, Oxford 2016, *a.l.*

rispetto del giuramento (εἰ δ' ἐκλιπὼν τὸν ὅρκον ἀδικοίης ἐμέ, v. 750).

Pilade menziona Zeus come garante del giuramento, mentre Ifigenia invoca Artemide, dalla quale ella deriva le proprie prerogative (Ἄρτεμιν, ἐν ἧσπερ δώμασιν τιμὰς ἔχω). La conseguenza (per entrambi i contraenti) in caso di mancato rispetto dell'impegno (ἐκλιπὼν τὸν ὅρκον)[40] sarà la mancanza del ritorno (ἄνοστος εἴην, v. 751; μήποτε κατ' Ἄργος ζῶσ' ἴχνος θείην ποδός, v. 752).

Si tratta di una procedura molto interessante, perché mostra l'impegno di un rituale nel quale le funzioni sono differenziate, ma i ruoli sono analoghi.

Non si tratta semplicemente di 'dire qualche cosa', ma di farlo attraverso una invocazione agli dei ed esplicitando con chiarezza, secondo modi le cui radici abbiamo rintracciato già in Omero,[41] le conseguenze di una eventuale trasgressione. Più che in altri casi, nella sticomitia della *Ifigenia tra i Tauri* Euripide sembra dispiegare di fronte al pubblico la procedura, costruita – per così dire, passo dopo passo – sulla base delle sollecitazioni reciproche dei personaggi, davanti agli occhi degli spettatori.

Non fa parte dello scopo di questo lavoro determinare se, ed eventualmente in quale misura, Euripide giochi con le forme del giuramento. Vorrei tuttavia sottolineare come questa moltiplicazione di possibilità abbia nella realtà della pratica giudiziaria il referente necessario a sollecitare la competenza del pubblico, soprattutto perché si tratta di un ricorso a parole efficaci che servono per tutelare la trasmissione di un testo scritto, come poteva anche accadere nella realtà giudiziaria, secondo quanto testimonia per esempio l'orazione *Contro Olimpiodoro* di Demostene.[42]

---

[40] Si tratta dello stesso verbo (ἐκλείπω) usato al v. 1194 delle *Supplici* di Euripide (cfr. *supra*).

[41] Cfr. *supra*, §2.

[42] Cfr. [Dem.] XLVIII 9-10, con le osservazioni di L. Gernet in Démosthène, *Plaidoyers civils*, Les Belles Lettres, Paris 1954, II, pp. 228-229.

Moltiplicando le ipotesi e valutando tutti i possibili rischi, Ifigenia e Pilade prendono in considerazione la possibilità di un naufragio, e quindi l'eventualità che il testo scritto vada perso con la nave.

{Πυ.} ἄκουε δή νυν ὃν παρήλθομεν λόγον.
{Ιφ.} ἀλλ' εὐθὺς ἔστω καινός, ἢν καλῶς ἔχῃ.
{Πυ.} ἐξαίρετόν μοι δὸς τόδ', ἤν τι ναῦς πάθῃ,
χἡ δέλτος ἐν κλύδωνι χρημάτων μέτα
ἀφανὴς γένηται, σῶμα δ' ἐκσῴσω μόνον,
τὸν ὅρκον εἶναι τόνδε μηκέτ' ἔμπεδον.
{Ιφ.} ἀλλ' οἶσθ' ὃ δράσω; πολλὰ γὰρ πολλῶν κυρεῖ:
τἀνόντα κἀγγεγραμμέν' ἐν δέλτου πτυχαῖς
λόγῳ φράσω σοι πάντ' ἀναγγεῖλαι φίλοις.
ἐν ἀσφαλεῖ γάρ: ἢν μὲν ἐκσῴσῃς γραφήν,
αὐτὴν φράσει σιγῶσα τἀγγεγραμμένα:
ἢν δ' ἐν θαλάσσῃ γράμματ' ἀφανισθῇ τάδε,
τὸ σῶμα σῴσας τοὺς λόγους σῴσεις ἐμοί.

{Pi.} C'è però un aspetto che abbiamo trascurato.
{If.} Vediamo subito di cosa si tratta!
{Pi.} Immagina questa eventualità: se la nave affonda e la lettera scompare fra le onde insieme a tutto il carico, e io riesco a salvare non più che la mia persona, allora questo giuramento non abbia valore alcuno.
{If.} Sai cosa faccio? (Perché è bene avere molte frecce al proprio arco). Le parole scritte sulle pieghe della tavoletta te le dirò a voce e così tu potrai riferirle ai miei cari. In questo modo siamo al sicuro: se porti in salvo lo scritto, da sé rivelerà tacendo i segni che reca inscritti; se il messaggio scompare fra le onde, salvando il tuo corpo salverai le mie parole.

Dalla garanzia orale per la consegna di un testo scritto, si passa così alla trasmissione orale del messaggio precedentemente scritto. E questa trasmissione orale comporta l'avvio di una nuova procedura giurata, che porta la sacerdotessa a formulare l'ipotesi di ricominciare tutto da capo.

Si tratta, tuttavia, di una eventualità supplementare (il naufragio del 'portatore di parola scritta'), per la quale i due contraenti trovano una soluzione affidando le parole alla voce e al corpo del messaggero: salvo il suo corpo, è salvo il messaggio.

In questo caso, tuttavia, si ha – per così dire – l'occasione di osservare il passaggio dalla scrittura all'oralità: la soluzione per l'eventualità in cui il testo scritto scompaia in un naufragio consiste nel fatto di affidare all'altro le parole, una soluzione che serve tra l'altro alla costruzione dell'ἀναγνώρισις finale.

Un giuramento sbagliato dà origine, insomma, a un meccanismo che porta alla soluzione. Tratteniamo anche questo dato, e avviciniamoci alla conclusione del nostro percorso.

5. *Verso una possibile conclusione*

Può forse risultare stravagante, dopo avere discusso di Omero e di tragedie, avviarsi a concludere citando due romanzi per ragazzi stampati negli Stati Uniti d'America, rispettivamente nel 1876 e nel 1885. Si tratta, infatti, di testi che sono espressione di una forma di società lontanissima, tanto nel tempo quanto nello spazio, da quella greca di età arcaica e classica di cui ci siamo occupati. Una simile scelta espositiva può tuttavia avere una sua efficacia, o almeno acquisirne una mentre costruisco la conclusione del mio ragionamento.

Nel capitolo decimo delle *Avventure di Tom Sawyer* di Mark Twain,[43] il protagonista del romanzo e l'amico Huckleberry decidono di mantenere un importante segreto, e avvertono perciò l'esigenza di vincolarsi a vicenda.

«Senti Tom, qui ci vuole un giuramento», dice Huckleberry. «Ecco come si fa: bisogna giurare di tenere il becco chiuso».

«Ci sto, Huck», risponde il protagonista. «In casi così, non c'è di meglio. Via, qua la mano e giuriamo che…».

[43] La prima edizione del volume fu stampata a Hartford nel 1876 (M. Twain, *Tom Sawyer*, American Publishing Company, Hartford 1876). La prima traduzione italiana è uscita a Milano a cura di T. Orsi e B.C. Rawolle nel 1909, ed è stata seguita da numerose altre traduzioni.

«Oh no, non basta! Quello va bene per le stupidate di tutti i giorni», lo interrompe Huck, prima di proporre un rituale solenne, che si conclude con i due amici nell'atto di pungersi con uno spillone, e poi firmare con il loro sangue.

Un episodio analogo ricorre anche nelle *Avventure di Huckleberry Finn*[44] (che di *Tom Saywer* sono il seguito), quando – al momento di fondare una banda – Tom pronuncia di fronte ai suoi amici alcune parole che merita addirittura citare per intero:

> «Adesso vogliamo fondare questa banda di masnadieri e la chiameremo la Banda di Tom Sawyer. Chi vuole farne parte deve giurare e firmare col sangue». Tutti sono d'accordo, così Tom tira fuori un pezzo di carta sul quale aveva scritto il giuramento, e lo legge. Ogni membro doveva giurare di restare fedele alla banda, e di non rivelare mai nessuno dei suoi segreti, e se qualcuno avesse fatto del male ad un membro della banda, chiunque avesse ricevuto l'ordine di uccidere quella persona e la sua famiglia avrebbe dovuto eseguire quell'ordine e non avrebbe potuto né mangiare né dormire finché non li avesse sterminati tutti […]. E se poi qualche membro della banda rivelava i segreti, allora bisognava tagliargli la gola, bruciarne il cadavere, e disperderne le ceneri al vento, e il suo nome doveva essere cancellato col sangue dalla lista dei masnadieri, e mai più menzionato da nessun membro della banda, ma esecrato e dimenticato per sempre!
>
> Tutti trovano che era un giuramento coi fiocchi, e chiedono a Tom se era stato lui che l'aveva pensato tutto. Lui dice che un poco l'aveva pensato lui, ma che il resto l'aveva trovato nei libri dei pirati e dei masnadieri, e che qualsiasi banda che ha un po' di classe doveva avere un giuramento così. Poi tutti ci pungiamo un dito con uno spillo, per poter firmare col sangue e anche io faccio il mio segno sulla carta.[45]

---

[44] M. Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn (Tom Sawyer's comrade). With one hundred and seventy-four illustrations*, Webster and Company, New York 1885. Il libro era uscito qualche mese prima (dicembre 1884) nel Regno Unito. La prima traduzione italiana, a cura di T. Orsi, fu stampata a Firenze nel 1915, ed è stata poi seguita da numerose altre traduzioni.

[45] Su questo giuramento, cfr. R. Galen Hanson, *Tom Sawyer's Gang as Social Ritual: Implications for Modern Social Organization*, «Mark Twain Journal», 21 (1983), pp. 33-34. Sugli echi letterari presenti in questo giuramento, cfr. A. Gribben, *Language and Identity in the Adventures of* Huckleberry Finn, «Mark Twain Journal», 20 (1981), p. 19. Utili osservazioni sugli usi delle maledizioni da parte di Samuel Clemens si possono leggere in S. Fredericks, *The Profane Twain: His Personal and Literary Cursing*, «Mark Twain Journal», 49 (2011), pp. 9-66.

Nella narrazione del romanziere statunitense, il giuramento contratto dai due amici, e poi quello necessario per vincolare un numero più ampio di persone si compone di una parte orale (parole definite da ripetere, articolata maledizione contro i trasgressori e i nemici), una componente scritta (il testo del giuramento, che è scritto su un pezzo di carta) e una componente gestuale, che pare avere lo scopo – per così dire – di *attivare* il giuramento: in questo senso, il sangue dei contraenti è essenziale.

Ciascuno degli elementi individuati ha un suo rilievo, prima di tutto – ovviamente – per comprendere la tipologia di azioni ritenute efficaci per svolgere un giuramento percepito come vincolante, negli Stati Uniti d'America del 1885, ma anche per riflettere su quale tipo di dettagli uno scrittore isoli quando vuole raccontare (o anche rappresentare sulla scena) azioni verbali efficaci, suscettibili – nelle intenzioni dei personaggi – di determinare effetti concreti sulla realtà.

Ma, soprattutto, è possibile riflettere su quanto riferimenti di questo tipo si possano intendere solo se posti in relazione con le forme di società di cui determinate forme dell'espressione sono un riflesso, per quanto condizionato dalla mediazione autoriale.

6. *Ritorno al presente*

La vera conclusione del nostro percorso comporta un ulteriore, e ancora più brusco, ritorno al presente, un presente assai più vicino, perché distante da noi poco meno di un decennio.

Si tratta di un riferimento che torna a condurci negli Stati Uniti, ancora una volta non per stabilire facili, anacronistici e in fondo inutili parallelismi, ma per riflettere su quanto possa essere vincolante il rispetto di una sequenza di azioni, di parole e di interazione tra parola orale e scritta.

Il 20 gennaio 2009 Barack Obama ha prestato giuramento come presidente degli Stati Uniti, di fronte alle autorità e a un pubblico assai numeroso. Forse emozionato, o forse indotto in-

volontariamente in errore dal presidente della Corte suprema che gli indicava le parole da pronunciare, Obama ha sbagliato il suo giuramento. L'allora neopresidente confuse infatti la formula rituale, pronunciata mentre teneva in mano la Bibbia su cui aveva giurato anche Abramo Lincoln nel 1861.[46] L'errore fu – a dire il vero, e con gli occhi di un osservatore esterno – minimo,[47] ma determinò la necessità di prestare una seconda volta le trentasei parole del giuramento (questa volta al chiuso di una stanza, ma ripreso dalla televisione).

Nessuna connessione diretta tra passato e presente, ovviamente, né alcuna facile equiparazione tra civiltà lontane, nel tempo e nello spazio, che si capiscono reciprocamente più per differenza che per analogia. Dopo quel giuramento, Obama ne ha prestato un altro – usando due bibbie e senza incontrare intoppi – e ha concluso un secondo mandato, prima che si aprisse – il 20 gennaio 2017 – una ulteriore fase dell'amministrazione statunitense, aperta dal consueto giuramento, prestato in questo caso su una doppia Bibbia, quella già usata da Obama e quella personale del nuovo presidente.

---

[46] L'uso della Bibbia non è vincolante. Nessun regolamento lo prevede. Theodore Roosevelt giurò (il 14 settembre 1901) senza alcun testo e con una mano alzata, John Quincy Adams nel 1825 su un volume nel quale era stampata la Costituzione, Lyndon Johnson – che prestò giuramento sull'Air Force One – su un messale cattolico. Il 20 gennaio 2021 Joe Biden ha giurato su una Bibbia appartenente alla sua famiglia dal 1893 e da lui usata per tutti i giuramenti prestati in precedenza (tutte le informazioni sono reperibili sul sito del Joint Congressional Committee on Inaugural Ceremonies: www.inaugural.senate.gov).

[47] Si tratta della postposizione dell'avverbio *faithfully*: la formula «I will faithfully execute the office of president of the United States» era diventata, nelle parole del presidente Barack Obama, «I will execute the office of president of the United States faithfully». Il giuramento prestato dai presidenti neoeletti è disciplinato, nella Costituzione degli Stati Uniti d'America, nell'articolo II, sezione 1, 8° comma, che recita: «Before he enter on the Execution of his Office, he shall take the following Oath or Affirmation: "I do solemnly swear (or affirm) that I will faithfully execute the Office of President of the United States, and will to the best of my Ability, preserve, protect and defend the Constitution of the United States».

Riflettere su quel che è successo durante il giuramento di Obama, sugli effetti di un avverbio posposto, e confrontarlo non solo con i molti giuramenti prestati – secondo forme molto diverse tra loro – nel momento di insediamento delle cariche istituzionali in tutto il mondo, ma anche con quel che accadeva ad Atene nel V e IV secolo prima della nostra era, può servire a stabilire un contatto tra passato e presente, nel quadro del circolo ermeneutico proprio della ricerca storico-antropologica: si parte dal presente per studiare il passato, ma per tornare sempre al presente, capirlo e anche sforzarsi di cambiarlo.

Sara Troiani

Dalle nuvole al banchetto: immagini e metafore comiche del nuovo ditirambo

La commedia greca rappresenta uno dei testimoni privilegiati per ricostruire, nei limiti del possibile, le caratteristiche musicali, metriche, lessicali e performative del cosiddetto 'nuovo ditirambo', la corrente lirico-musicale 'avanguardistica' che si sviluppò tra la metà del V e l'inizio del IV secolo a.C. ad Atene.[1] Allineandosi alle coeve polemiche contro la 'nuova musica', riportate anche dalla speculazione filosofico-musicale di Platone e Aristotele,[2] i poeti comici criticarono la presunta perversione delle norme che fino dall'età arcaica e tardo-arcaica erano alla base della performance musicale,[3] investita di una precisa funzione paideutica nella formazione socio-politica del cittadino.[4]

---

[1] B. Kowalzig - P. Wilson, *The World of Dithyramb*, in Iid. (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 1 hanno sottolineato, in merito all'evoluzione del genere ditirambico, «a regular progression from a primitive 'pre-literary' cult refrain in local, early archaic communities to a hyper-sophisticated artistic spectacle watched by the international masses that thronged the theatres of classical Athens».

[2] Cfr. B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1992, p. 117.

[3] R. Pretagostini, *Mousike: poesia e performance*, in S. Settis (a cura di), *I Greci*, II, Einaudi, Torino 1998, p. 621.

[4] La critica antica intende con il termine 'nuova musica' soprattutto la θεατρικὴ μοῦσα ([Plut.] *Mus.* 27, 1140d-e), che venne praticata dagli esponenti del nuovo ditirambo e dai tragediografi che ne seguirono le innovazioni, tra i quali si annoverano Euripide e Agatone, con l'intento di opporsi alla *molpe* di stampo più tradizionale, come afferma Timoteo di Mileto (*PMG* 796). Per un

I commediografi dell'*archaia* parodiarono sia il nuovo stile musicale sia il poeta ditirambico *per se*,[5] venendo tuttavia influenzati dalle stesse innovazioni oggetto del loro motteggio: un atteggiamento ambivalente[6] dovuto alla compresenza nel corso degli agoni lirico-drammatici ateniesi di tragedie, commedie e ditirambi, che consentirono ai poeti comici di acquisire una profonda competenza sull'avanguardia ditirambica per distorcerne le consuetudini stilistiche a fine umoristico.[7]

L'analisi delle metafore utilizzate dai comici greci per descrivere lo stile del nuovo ditirambo consente inoltre di evidenziare un 'cambio di rotta' rispetto all'iniziale critica condotta dalla commedia antica: già la commedia di mezzo si appropriò creativamente dello stile lessicale del nuovo ditirambo[8] e ne rivalutò

---

approfondimento, cfr. E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in P. Murray - P. Wilson (eds.), *Music and the Muses*, Oxford University Press, Oxford 2004; A. D'Angour, *'Old' and 'New' Music: The Ideology of* Mousikē, in T.A.C. Lynch - E. Rocconi (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Wiley-Blackwell, New York 2020. L.E. Rossi propone una distinzione tra una critica rivolta a contestare da un lato la violazione dell'*ethos* musicale, dall'altro il predominio della musica sulla parola nei componimenti ascrivibili al contesto della 'nuova musica'; cfr. L.E. Rossi, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti* (2000), in Id., *κληθμῷ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, I, a cura di G. Colesanti - R. Nicolai, De Gruyter, Berlin - Boston 2020, pp. 517-521.

[5] Per una raccolta di testi, cfr. G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa - Roma 1997, pp. 37-48 e 87-122.

[6] Cfr. B. Zimmermann, *Comedy's Criticism of Music*, «Drama», 2 (1993), p. 40: «on the one hand we find harsh criticism in Aristophanes of these musical innovations while on the other we often find the very same musical innovations being imitated in his own comedies».

[7] B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr.*, «Lexis», 3 (1989), p. 27.

[8] G.W. Dobrov, *From Criticism to Mimesis: Comedy and the New Music*, «Drama», 5 (1997), pp. 69-70. L'autore ha tentato di tracciare un 'processo evolutivo' sulle riprese comiche del nuovo ditirambo, tra i poli dell'ostentata critica e dell'imitazione creativa, secondo quattro modalità talvolta cronologicamente sovrapponibili.

uno dei suoi maggiori esponenti, Filosseno di Citera. Quest'ultimo fu assunto, a partire dal IV secolo a.C., a paradigma di un'arte spregiudicata, umoristica e raffinata e dagli aneddoti biografici sul poeta fiorirono nuove metafore legate alla sua arte e alla stessa avanguardia a cui appartenne.

1. *Le metafore 'aeree' e la maschera di Cinesia*

Già in passato è stato evidenziato come la commedia antica tenda a utilizzare metafore 'aeree' per condurre la critica alle innovazioni musicali, accomunando così i nuovi ditirambografi alla categoria intellettuale dei *sophistai*.[9] Le *Nuvole* di Aristofane forniscono preziose informazioni circa la caratterizzazione comica dell'intellettuale concentrato nello studio di una scienza astrusa che ne condiziona l'atteggiamento:[10] l'effetto comico della commedia, infatti, andrebbe ricercato non nelle teorie promosse da Socrate e dagli studiosi del Pensatoio quanto, piuttosto, nel loro incontro/scontro con la quotidianità e i suoi problemi più contingenti.[11] Non è un caso, quindi, che Aristofane dipinga Socrate e

[9] Per un approfondimento, cfr. C. Miralles, *Poeta, saggio, sofista, filosofo: l'intellettuale nella Grecia antica*, in S. Settis (a cura di), *I Greci*, I, Einaudi, Torino 1996; O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli *et al.* (a cura di), *Tessere: frammenti della commedia greca. Studi e commenti*, Adriatica Editrice, Bari 1998.

[10] Cfr. B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in J.M. Bremer - E.W. Handley, *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions par Enzo Degani, Thomas Gelzer, Eric W. Handley, J.M. Bremer, Kenneth J. Dover, Nicole Loraux, Bernhard Zimmermann*, Fondation Hardt, Genève 1993, p. 255: «Zum typischen Personal des europäischen Lustspiels, der komischen Oper und Operette bis hin zur Hollywood-Komödie des 20. Jahrhunderts gehört der Gelehrte, der Intellektuelle, der weltfremde, leicht vertrottelte Professor einer oft abstrusen Wissenschaft. In der Aristophanischen Komödie können wir einen Blick in die Geburtsstunde des komischen Intellektuellen werfen und gleichsam seine Metamorphose von der realen Persönlichkeit des ausgehenden 5. Jahrhunderts v.Chr. zum Typen verfolgen».

[11] Ivi, pp. 257-258.

i suoi allievi sofisti come indagatori della scienza astronomica sfruttando metafore che pertengono all'area semantica dell'aria per costruire l'impianto ideologico della vicenda.[12]

In *Nub.* 224-234 l'apparizione simbolica di Socrate natante per l'aria è subito spiegata dallo stesso personaggio: lo studio degli oggetti celesti (τὰ μετέωρα πράγματα) deve essere condotto nell'aere che risulta, così, mescolato alla mente e al sottile pensiero, fatti della stessa impalpabile materia. La μετεωρολογία indagata dal Socrate comico non ha alcuna attinenza con il personaggio reale,[13] ma si pone in relazione con la ἀδολεσχία venendo a rappresentare un binomio fertile di implicazioni metaforiche all'interno della commedia: lo studio delle cose del cielo era infatti connesso all'educazione del futuro retore, come riferisce Platone in *Phdr.* 270a a proposito dell'influsso di Anassagora su Pericle.[14] Il Socrate descritto da Aristofane sarebbe, dunque, non un vero filosofo naturalista e astrologo, ma il simbolo della stravaganza e dell'ineffabilità del filosofare e, in particolare, della retorica che si serve appunto di chiacchiere ed elucubrazioni sulla natura.[15]

Ai vv. 331-334 delle *Nuvole* Socrate fornisce al pubblico i nomi delle categorie professionali che ascrive al movimento so-

---

[12] H.-J. Newinger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, C.H. Beck, München 1957, pp. 50-65.

[13] O perlomeno, a sentir parlare Socrate in *Phd.* 96a-97b, sembrerebbe che la sua iniziale passione per la περὶ φύσεως ἱστορία, che comprendeva τὰ περὶ τὸν οὐρανόν καὶ τὴν γῆν πάθη, fosse finita con l'autocoscienza di non essere portato per questo tipo di indagini e soprattutto che il loro studio aveva fatto dimenticare al filosofo tutto ciò che prima aveva appreso, lasciandolo in uno stato di incertezza anche sulle questioni più semplici.

[14] H.-J. Newinger, *Metapher und Allegorie*, p. 65. In *Phd.* 70b-c è proprio Socrate a esclamare οὔκουν γ'ἂν οἶομαι […] εἰπεῖν τινα νῦν ἀκούσαντα, οὐδ'εἰ κωμῳδοποιὸς εἴη, ὡς ἀδολεσχῶ καὶ οὐ περὶ προσηκόντων τοὺς λόγους ποιοῦμαι, probabilmente un'allusione ad Aristofane che in *Nub.* 1485 lo definisce, insieme ai compagni del Pensatoio, ἀδόλεσχος. Cfr. Pl. *Ap.* 19c.

[15] Cfr. H.-J. Newinger, *Metapher und Allegorie*, p. 64: «Das sieht aus, als ob die Darstellung des Aristophanes nun als nur bildlich gemeinte Darstellung des Philosophen schlechthin anerkannt wird».

fistico, caratterizzati da un'inclinazione all'ἀργία (vv. 316, 332, 334) e alla pratica della retorica (vv. 317-318):[16]

> Il fatto è che tu ignori che queste [le nuvole] nutrono moltissimi sofisti, indovini di Turi, medici, sfaccendati con anelli, unghie e capelli lunghi, contorti musicisti di cori ciclici [κυκλίων τε χορῶν ἀσματοκάμπται], aerei imbroglioni [ἄνδρες μετεωροφένακες]; e nutrono intellettuali nulla facenti, che le celebrano nelle loro composizioni.[17]

Tra questi ἄνδρες μετεωροφένακες si trovano anche i κυκλίων τε χορῶν ἀσματοκάμπται ossia i poeti ditirambici per i quali Aristofane usa una «icastica espressione […] che riflette, da una parte, la composizione e la disposizione circolare dei cori ditirambici, dall'altra i 'contorcimenti' poetico-musicali dell'arte ditirambica».[18] Nel composto ἀσματοκάμπται si trova, infatti, il termine tecnico καμπή, che Donatella Restani ha posto in stretta connessione con un altro accorgimento stilistico della nuova musica, la μεταβολή: con questo termine si indicava in musica un mutamento o passaggio da un tono, genere o sistema del tetracordo a un altro.[19] Nelle *Leggi* (797a-c) Platone ritiene le *metabolai* delle attività ludiche destinate ai *paides* causa della rovina dello Stato, riconnettendosi, anche semanticamente, al sentenzioso giudizio etico-musicale di matrice damoniana che nella *Repubblica* (424c) identificava il mutare innovativo della musica come fattore perturbante lo stesso equilibrio politico. La *kampe* potrebbe essere interpretata come una variante minore e più rapida della *metabole*:[20] il

---

[16] O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, p. 53.

[17] Trad. it. di G. Mastromarco.

[18] O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, p. 75.

[19] Secondo D. Restani, *Il* Chirone *di Ferecrate e la 'nuova' musica greca. Ricerca sul lessico retorico-musicale*, «Rivista italiana di musicologia», 18 (1983), fasc. II, p. 167 la *metabole* sarebbe un «'mutamento' di modo, e quindi di 'organizzazione' e 'struttura' della composizione, realizzata modificando l'accordatura dello strumento di volta in volta, secondo la natura del pezzo da eseguire».

[20] Ivi, p. 158. Sempre in merito al termine *kampe*, Restani riporta il significato alternativo di 'vocalizzi sonori' e L. Fiorentini, *Modalità esecutive del*

lemma, tratto dal lessico dell'ippica per indicare una curva difficile da eseguire (E. *IA* 224, Ar. *Pax* 904, Pl. *Ion* 537a), assurge nella commedia a termine tecnico per eccellenza nel definire negativamente lo stile dell'avanguardia musicale.[21]

L'arte dei nuovi ditirambografi viene inoltre descritta attraverso altre metafore, sempre desunte dal contesto 'aereo' e in stretta relazione con la parodia della sofistica: ai vv. 828-831 della *Pace* il protagonista Trigeo afferma che durante il suo volo verso l'Olimpo ha incontrato in cielo alcune anime di poeti ditirambici a caccia di *anabolai*, un termine che denota le monodie astrofiche, volutamente prolungate e virtuosistiche, poste all'inizio dei componimenti e caratterizzate dell'uso di un linguaggio altisonante e artificioso.[22] L'essenza dell'arte ditirambica deriva, nella parodia comica, dalle nuvole e come queste risulta aleatoria, incomprensibile, inconsistente.[23]

Anche l'ὀνομαστὶ κομῳδεῖν ai danni del ditirambografo Cinesia è inteso a mettere alla berlina le stravaganze della sua arte poetica attraverso la descrizione delle presunte caratteristiche fisiche e morali del personaggio, in maniera simile al procedimento parodico condotto sulla maschera di Socrate. Negli *Uccelli* il poeta si presenta in scena cantando e modificando alcuni versi di Anacreonte e al v. 1379 viene apostrofato dal protagonista Pisetero nel seguente modo: τὶ δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς,[24] con allusione da un lato alla sua professione di poeta

nuovo ditirambo: Cinesia choroktonos *in Stratt. Fr. 16 K.-A.*, «Annali online di Ferrara - Lettere», 2 (2009), pp. 163-180, ne ha rilevato il frequente uso in ambito canoro.

[21] Cfr. Ar. *Nu.* 969-971; *Th.* 68. In *Schol*. Ar. *Nub.* 333d si trova la definizione διαφθορὰν μουσικῆς in riferimento all'espressione κυκλίων τε χορῶν ἁσματοκάμπται (cfr. anche Suid. *s.v.* κυκλίων τε χορῶν per la variante διαφοράν).

[22] Per un approfondimento, cfr. G. Comotti, *L'anabolé e il ditirambo*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 31 (1989), fasc. I, pp. 107-117.

[23] B. Zimmermann, *Dithyrambos*, p. 119.

[24] «Perché vieni qui a girare in giro il tuo piede storto?» (trad. it. di G. Mastromarco).

di cori ciclici, dall'altro al modo grottesco con cui si avvicina al protagonista, in una sorta di immagine speculare alle sue composizioni. Ai vv. 1383-1390 Cinesia offre poi una descrizione della sua *techne* in riferimento alla composizione di *anabolai*, che deve attingere tra le nuvole perché fatte della loro stessa sostanza impalpabile: le *anabolai* sono connotate dall'aggettivo νιφόβολος che ne mette in rilievo il carattere algido accanto all'inconsistenza e all'eccessiva innovazione (καινός) della composizione, che riducono questi brani a semplici accostamenti di parole ardite, di aggettivazioni ricche e di metafore inusuali che risultano prive di vita, vuote di senso.[25]

La menzione delle nuvole, non casualmente, rimanda al coro dell'omonima commedia aristofanea dove caratteristiche come la σκοτεινότης, l'oscurità del dettato, l'incomprensibilità, oppure la λεπτότης, la leggerezza, la finezza d'intelletto, sono attribuite all'intellettuale in quanto tale[26] in base all'equazione tra la

[25] Lo stile con cui i ditirambografi componevano i propri brani poetici venne etichettato dalla tradizione antica come eccessivo e privo di senso: διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα è l'espressione proverbiale tramandata dalla *Suda* in riferimento al carattere inconsistente, vacuo e assurdo attribuito a certa produzione ditirambica, mentre Platone utilizza il termine διθυραμβῶδες e i suoi derivati per denotare anche in ambito prosastico questa tendenza (cfr. G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso*, pp. 297-298). R. Seaford, *The 'Hyporchema' of Pratinas*, «Maia», 29-30 (1977-1978), p. 88 individua tre caratteristiche fondamentali per definire la *lexis* ditirambica: «a) the elaborately compound epithets; b) the frequency and aggregation of epithets; c) periphrasis, often of a riddling nature». La semantica dei nuovi ditirambografi, dunque, interviene in modo massiccio sul valore connotativo della parola adeguandola a un'immagine che deve essere sontuosa, seducente, fastosa e contribuire alla *poikilia* del verso (cfr. E. Csapo, *The Politics of the New Music*, pp. 226-227). Dal punto di vista della poetica ditirambica questo stile infiorettato, magniloquente e stravagante deve essere interpretato anche in relazione ai culti dionisiaci da cui il ditirambo ha preso vita preservandone il linguaggio misterioso ed evocativo. Cfr. A. Ford, *The Poetics of Dithyramb*, in B. Kowalzig - P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, p. 315. Lo stesso sarebbe stato evidenziato da R. Seaford, *The 'Hyporchema' of Pratinas*, pp. 88-94 in riferimento al linguaggio allusivo ed enigmatico dell'iporchema di Pratina (*PMG* 708), che parodierebbe la *lexis* ditirambica.

[26] O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, p. 82.

μετεωρολογία e la «dünne Luft der Spekulation».[27] In particolare il concetto di λεπτότης, come tratto distintivo e del sofista e dell'avanguardia ditirambica, trova una modalità di espressione *visiva* proprio nella maschera di Cinesia,[28] che viene ricordato essere λεπτότατος καὶ μακρότατος. Negli *Uccelli*, al v. 1377 il poeta viene apostrofato come φιλύρινος ('corteccia di tiglio') in quanto, secondo Ateneo (13, 551d), il busto del poeta era talmente sottile da costringerlo a legarsi addosso un'asse di legno di tiglio, in modo da «evitare di piegarsi in due per l'altezza e la magrezza eccessive», mentre la *Suda* e gli *scholia* al passo interpretano la battuta come allusione alla sua esile corporatura, leggera come il legno di tiglio, ovvero in riferimento al colorito giallognolo e, quindi, al suo aspetto malaticcio.[29] Il pallore attribuito a Cinesia rinvia, ancora una volta, alla descrizione dei discepoli del Pensatoio, i quali non potendo stare a lungo all'aria aperta (*Nub.* 198-199) assumono un colorito giallastro (v. 103) che li rende simili a fantasmi. Tuttavia, la *leukotes* della maschera di Cinesia si presta a essere interpretata anche per definire i costumi sessuali, apparen-

[27] B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, p. 273.

[28] In un frammento del *Gerytades* di Aristofane (fr. 156 K.-A.) i poeti Sannirione, Melete e Cinesia vengono scelti per partecipare a una missione nell'Ade in quanto ᾀδοφοῖται «frequenting Hades» (*LSJ* 24 B), espressione che Esichio glossa con οἱ λεπτοὶ καὶ ἐγγὺς θανάτου ὄντες (α 1793 L). Ateneo (13, 551d) riferisce che Strattis compose contro Cinesia un'intera commedia e aggiunge che il comico, chiamandolo Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ, si riferiva sia al frequente impiego di tale epiteto nelle sue composizioni poetiche, sia al motteggio appositamente costruito per colpirne l'ἰδέα, la «semblance». Cfr. L. Fiorentini, *Cinesia, i comici, Eroziano (*PMG *776)*, «Annali online di Ferrara - Lettere», 2 (2010), pp. 251-252. Platone Comico descrive Cinesia come σκελετός, ἄπυγος e καλάμινα σκέλη (fr. 200 K.-A.) e nelle *Rane* di Aristofane ai vv. 1437-1438 il suo esile corpo viene utilizzato dal goffo e robusto Cleocrito, che gli scolii al verso definiscono μοχθηρός, a mo' di un paio d'ali.

[29] O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, p. 83. Per un'interpretazione dell'epiteto in relazione alle sfrenate coreografie dei suoi ditirambi, cfr. L.B. Lawler, *'Limewood' Cinesias and the Dithyrambic Dance*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 81 (1950), pp. 78-88.

ti o meno, del poeta, come avviene per Agatone nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 95-152) e per il citaredo Arignoto nella seconda parabasi dei *Cavalieri* (v. 1279): l'essere effeminati sembra quindi costituire un *topos* per la maschera comica del musicista moderno.[30]

Cinesia come rappresentante dei ditirambografi nella commedia antica corrisponde, dunque, al tipo dell'intellettuale, ricalcandone il modo di fare e le caratteristiche fisiche: la *leptotes*, che si manifesta sia a livello lessicale sia come dato prosopografico, è, insieme al pallore cadaverico, una delle caratteristiche fisiche che Fidippide assumerà seguendo gli insegnamenti dei *sophistai* (Ar. *Nu.* 1015-1019).[31] La parodia comica dei poeti ditirambici, pur essendo intessuta di riferimenti al macrocontesto della sofistica, è tuttavia connotata dal costante richiamo alla rottura delle norme musicali e, in quanto figure di rilievo sulla scena culturale ateniese,[32] appare comprensibile che i διθυραμβοποιοί «assumano un ruolo di protagonisti, come *idola* polemici o come modelli».[33] Dunque, a essere sotto indagine della commedia, ma non s'in-

---

[30] Cfr. O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, pp. 88 e 109-110.

[31] Ivi, p. 113.

[32] Cfr. G. Ieranò, *'One Who is Fought Over by All the Tribes'. The Dithyrambic Poet and the City of Athens*, in B. Kowalzig - P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*.

[33] G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso*, p. 313. Il ditirambografo Pantakles, il cui nome appare su due iscrizioni coregiche (*IG* 1^3 958 e 959) a testimonianza dei successi ottenuti rispettivamente alle Grandi Dionisie e alle Targelie, venne schernito da Cratino come σκαιός (fr. 318 K.-A.) mentre circa vent'anni dopo Aristofane lo definì σκαιότατος (*Ra.* 1033-1038) dandone anche una spiegazione: il poeta, preparandosi a una sfilata militare, si allacciò l'elmo prima di infilare il pennacchio, dimostrando di non aver imparato nulla dai poemi omerici che insegnavano come il guerriero si armava correttamente in vista della battaglia. Al poeta di ditirambi Pantakles, paradossalmente, sarebbe sfuggita la funzione principale della sua *techne*, quella educativa (ivi, pp. 314-315). Cameleonte ricorda invece lo stravagante comportamento di Anassandrida, *didaskalos* di cori ciclici e commediografo, il quale si presentò al pubblico su un cavallo per recitare i versi di un suo ditirambo (Ath. 9, 374a): il ditirambografo viene qui raffigurato come un personaggio stravagante, al di fuori delle regole e, probabilmente, molto sicuro di sé (cfr. ivi, p. 315).

tenda *personalmente* del commediografo,[34] sono non solo i mutamenti a cui la musica viene sottoposta dai nuovi musicisti e poeti ma anche la funzione che queste personalità vengono a rivestire sulla scena pubblica: non più διδάσκαλοι essi diventano μιμηταί al servizio dell'ἡδονή dell'uditorio e Cinesia, come spiega Platone, è colui che maggiormente rappresenta questo tipo di poetica.[35] Eppure, nonostante fosse il bersaglio preferito dei comici, Cinesia nella vita reale era il κυκλιοδιδάσκαλος […] ταῖσι φυλαῖς περιμάχητος (*Av.* 1404),[36] il più ambito autore in vista degli agoni, per cui «Aristophane's parody, far from reporting the decline of dithyrambic poetry, on the contrary demonstrates not only the persistent importance of the dithyrambic choroi in the civic life of Athens, but also the unaltered popularity of their authors».[37]

---

[34] Cfr. G. Ieranò, *'One Who is Fought Over by All the Tribes'*, pp. 382-383: «The parodies of Aristophanes are not declarations in favour of traditional poetry, just as the *Lysistrata* or *Ecclesiazusae* are not *manifestos* of feminism before their time. We need perhaps to avoid the temptation of thinking of them as evidence of the poet's personal critical point of view on the new music, and rethink the question within the precise coordinates of the comic genre».

[35] Pl. *Grg.* 501e-502c. Gli effetti di una poesia edonistica erano già stati rilevati nelle *Tesmoforiazuse* quando, ascoltando l'esibizione di Agatone, a cui Aristofane affida l'esposizione del concetto di mimesi artistica (cfr. R. Cantarella, *Agatone e il prologo delle* Tesmoforiazuse, in *Scritti minori sul teatro greco*, Paideia Editrice, Brescia 1970, pp. 325-333), il Parente ne sottolinea gli effetti di piacere *fisico* (vv. 130-133). P. Mureddu, *Il poeta drammatico da* didaskalos *a* mimetes*: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, «Annali - Istituto Orientale di Napoli», 4-5 (1982-1983), pp. 75-98 ha messo in rilievo come il dibattito sulla funzione mimetica della poesia coinvolga anche la perdita del ruolo educativo di cui si era fatta portavoce con i poeti del passato, o almeno antecedenti a quelli inseriti nell'avanguardia musicale. Queste due finalità sono impersonate da Eschilo ed Euripide nelle *Rane*, in quanto rappresentanti rispettivamente di un'arte drammatica che deve portare allo sbigottimento (ἔκπληξις), educare (διδάσκειν) ed essere utile (ὠφέλεια) e di una drammaturgia più incline alla mimesi scenica e musicale, all'ἀπάτη e all'ἡδονή.

[36] Le *phylai* procedevano al sorteggio per determinare il turno spettante a ciascuna nella scelta dei ditirambografi; cfr. A.W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (1953), Clarendon Press, Oxford 1988, pp. 75-76.

[37] G. Ieranò, *'One Who is Fought Over by All the Tribes'*, p. 382.

2. *Tra critica e accoglienza: il caso di Filosseno*

Due frammenti comici, l'uno appartenente all'*archaia* e l'altro alla *mese*, offrono con chiara evidenza la polarità di atteggiamenti e di metafore che contraddistinse la commedia in riferimento al nuovo ditirambo, così come risulta particolarmente interessante il fatto che entrambi si riferiscano a un ditirambografo in particolare: il nome di Filosseno di Citera, uno dei maggiori esponenti dell'avanguardia musicale, si ritrova infatti sia nel frammento 155 K.-A., attribuito al *Chirone* di Ferecrate, sia nel *Τριταγονιστής* di Antifane (frammento 207 K.-A.).

Il primo frammento rappresenta la testimonianza principale sullo sviluppo della nuova musica e sulla terminologia tecnica attraverso un linguaggio ricco di allusioni, metafore e citazioni dirette.[38] Il testo riporta un dialogo tra le prosopopee Δικαιοσύνη e Μουσική, Giustizia e Musica. Quest'ultima lamenta i soprusi subiti da parte dei rappresentanti del nuovo ditirambo, nominati secondo il catalogo maestro-allievo in un *climax* ascendente che descrive le varie innovazioni musicali, celate dietro l'allusione sessuale, a cui essi l'avrebbero sottoposta.

Ferecrate presenta la Musica come un'etera, precisamente una κιθαρίστρια il cui corpo diviene per metonimia quello di una lira:[39] rimandando al *topos* della *polychordia* come espressione di uno sviluppo innaturale dell'estensione musicale propria dello strumento e, più in generale, della rottura delle convenzioni este-

[38] G.W. Dobrov, *From Criticism to Mimesis*, p. 71: «Fr. 155 K.-A. is less an exercise in direct criticism than it is a reflexive study of 'Zimmermann's paradox' and the terminology of the new music». Per un approfondimento si veda il recente commento al frammento da parte di M. Napolitano in E. Franchini, *Ferecrate.* Krapataloi-Pseudherakles *(frr. 85-163). Introduzione, traduzione, commento*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2020, pp. 242-294.

[39] G.W. Dobrov - E. Urios-Aparisi, *The Maculate Music. Gender, Genre and the* Cheiron *of Pherecrates*, in G.W. Dobrov (ed.), *Beyond Aristophanes. Tradition and Diversity in Greek Comedy*, Scholars Press, Atlanta 1995, p. 155.

tiche e sociali,[40] gli assalti alla Musica sono in stretta relazione col numero di corde degli strumenti citaristici per ben tre volte (vv. 5, 16, 25), così come la citazione dello στρόβιλος al v. 14 assume sì valore sessuale ma si riferisce anche al capotasto inventato da Frinide e utilizzato per modificare rapidamente l'accordatura delle stringhe durante l'esecuzione musicale. Si trovano, poi, nel brano ancora riferimenti alla *kampe* (vv. 9, 15) e al carattere 'effeminato' della nuova musica nell'espressione ἀνῆκέ με / χαλαρωτέραν (vv. 4-5): l'aggettivo χαλαρός, in particolare, è riportato anche in Plat. *R.* 398e dove vengono elencate quelle armonie che per motivi etici devono essere rifiutate perché lamentose, come la mixolidia, la sintonolidia e simili, oppure perché rilassate (χαλαραί), come la ionia e la lidia. La sfumatura semantica, in questo caso,

[40] La frequente attestazione di composti con suffisso πολυ- come *polychordia*, *polymetria*, *polyharmonia*, *polychromia*, *polykampteia*, *polyeideia*, *polyphonia* sottolineano l'aspetto pluriforme e fortemente inclusivo della nuova musica; accanto a essi i cosiddetti termini tecnici facenti capo alla nuova scuola, come *metaballein*, *kamptein*, *aiolein* e *poikillein*, sono da ascrivere all'eterogeneità, variabilità e adattabilità dei pezzi musicali; infine, parole come *apolelumenos*, *eklelumenos* e *aneimenos* rimandano direttamente alla liberazione del verso da quelle strutture formali che lo 'irrigidiscono' all'interno della responsione strofica, oppure al 'rilassamento' delle corde nella *kithara* e, quindi, alla ricerca di intervalli minori per creare una gamma più varia di accordi. Sostanzialmente, l'élite conservatrice vedeva nello slancio al pluralismo delle forme esecutive un'apertura al cambiamento incontrollato, all'anarchia, all'eccesso, al governo della massa, come ribadisce Platone (*Lg.* 700a-701a) nel descrivere l'atteggiamento troppo accondiscendente dei nuovi musici – tra cui annovera poeti che mescolano insieme *trenoi* con *hymnoi* e peani con ditirambi ed esecutori professionisti che imitano i suoni dell'*aulos* sulla *kithara* – nei confronti dei gusti del pubblico scongiurando l'avvento di una teatrocrazia degenerata. Cfr. E. Csapo, *The Politics of the New Music*, pp. 229-230. Le sperimentazioni citaristiche da parte degli avanguardisti si basarono sulla polifonia dell'*aulos* e sul virtuosismo degli *auletai* professionisti. Per un approfondimento, cfr. P. Wilson, *The* aulos *in Athens*, in S. Goldhill - R. Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; Id., *Athenian Strings*, in P. Murray - P. Wilson (eds.), *Music and the Muses*, Oxford University Press, Oxford 2004; J.C. Franklin, *'Songbenders of Circular Choruses'. Dithyramb and the 'Demise of Music'*, in B. Kowalzig - P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*.

rimanda al concetto di languido, effeminato[41] e, quindi, si riferirà verosimilmente alla musica «dei semitoni cromatici e dei quarti di tono, costituita appunto da intervalli minimi e divisa in χορδαὶ δώδεκα, dove questo *round number* come già analizzò il Düring indica la frammentazione del tono».[42]

I vv. 26-28 sono invece dedicati alla pratica musicale di Filosseno[43] e Μουσική allude al trattamento che le era stato riservato dal poeta, di gran lunga il più infame tra i ditirambografi da lei precedentemente citati:[44]

ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ'ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
καμπτῶν με κατεμέστωσε.[45]

Accettando l'ipotesi di una lacuna prima di questi versi, Adelaide Fongoni vorrebbe far precedere ἐξαρμονίους dalla paro-

---

[41] *LSJ*, p. 1970. L'attribuzione di un genere maschile o femminile alle note musicali e la sua estensione alle scale sulla base della prevalenza di note di un determinato tipo al loro interno risale a Damone, a partire dal quale viene resa canonica dagli *harmonikoi*, da Platone, Aristotele, Eraclide, Aristosseno e Diogene di Seleucia. Sul tema cfr. R.W. Wallace, *Damone di Oa e i suoi successori: un'analisi delle fonti*, in R.W. Wallace - B. MacLachlan (a cura di), *Harmonia mundi. Musica e filosofia nell'antichità*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1991, pp. 44ss.

[42] D. Restani, *Il* Chirone *di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, pp. 143-144.

[43] La sconosciuta datazione del *Chirone* ha posto alcuni problemi nell'interpretare questi versi in riferimento a Filosseno, in quanto se il *floruit* del poeta è da collocare nel 398 a.C. la sua carriera dovette presumibilmente avere inizio una decina d'anni prima, mentre l'ultima data che viene testimoniata per Ferecrate è il 415 a.C., anno dell'*Ἰπνός*. Körte (*RE* XIX 2 [1938] *s.v. Pherekrates*, col. 1990) propone di prolungare di dieci o quindici anni l'attività del commediografo, il quale avrebbe così potuto conoscere Filosseno come un rappresentante di rilievo della scuola avanguardistica.

[44] Cfr. l'opinione di Kaibel riportata in R. Kassel - C. Austin (eds.), *Poetae Comici Graeci*, VII, De Gruyter, Berolini et Novi Eboraci 1989, pp. 181-182: «Philoxenum, qui nullo modo praetermitti poterat, quamquam a Timotheo maximam sibi iniuriam factam Musica queritur, tamen apparet gravioribus etiam criminationibus exagitatum esse: Timotheus enim expilavit mulierem, Philoxenus vero pediculorum sordibus totum eius corpus inquinavit».

[45] «[Curve] disarmoniche, [note] sovracute e dissacranti, e trilli, come i cavoli mi ha tutta riempita di bruchi» (trad. it. di A. Fongoni).

la καμπάς, che ricorre anche al v. 9 del frammento a proposito di Cinesia.[46] A essere attaccate sarebbero, ancora una volta, le modulazioni da un'armonia all'altra testimoniate per i nuovi ditirambografi anche da Dionigi di Alicarnasso (*Comp.* 1, 19) e segnatamente per il poeta di Citera in riferimento al ditirambo *I Misi*. In questo componimento Filosseno avrebbe mescolato l'armonia dorica e quella frigia, secondo Aristotele, ovvero avrebbe eseguito un *potpourri* di ἁρμονίαι, secondo lo Pseudo Plutarco.[47] Ovviamente, quest'operazione si poneva in contrasto sia con la tradizionale ἐναρμονία della musica antica,[48] sia con i precetti di utilizzo delle diverse armonie in base al genere lirico assegnato a priori. Suoni sovracuti (ὑπερβολαίοι) e trilli (νιγλάροι) citati ai vv. 26-27 fanno parte di quegli abbellimenti vocalici[49] sfruttati per dimostrare l'alto grado di virtuosismo raggiunto dai nuovi ditirambografi nel campo musicale, reputati però dissacranti (ἀνοσίοι) da Ferecrate: i νιγλάροι saranno glossati dai lessicografi come περίεργα κρούματα[50] indicando una «pratica musicale ornata, lussuriosa e dannosa per gli animi, che si opponeva alla mancanza di ornamentazione (τὸ ἀπερίεργον) propria della musica antica».[51] L'irriverenza e l'empietà delle innovazioni di Filosseno, infine, sono ricordate da Μουσική attraverso la metafora del cavolo riempito di bruchi (καμπτῶν): ancora una volta l'allusione è alle *kampai* richiamate dal nome stesso e dal movimento sinuoso di questi insetti, allo stesso modo dell'espressione

[46] A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, Serra, Pisa - Roma 2014, p. 27

[47] Arist. *Pol.* 1342 b; [Plut.] *Mus.* 33, 1142f. Per un approfondimento, cfr. A. Fongoni, *Alternanza delle armonie nei* Misi *di Filosseno (Ps. Plut.* De mus. *33, 1142ef)*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 99 (2011), fasc. III, pp. 153-164.

[48] A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 27.

[49] D. Restani, *Il* Chirone *di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, p. 189.

[50] Hsch., Phot., Suid. *s.v.* νίγλαροι; *schol.* Pherecr. fr. 155 K.-A., v. 27.

[51] A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 27. Cfr. [Plut.], *Mus.* 37, 1144e.

ἐκτραπέλους μυρμηκιάς usata da Ferecrate al v. 23 per richiamare alla pratica del cromatismo attraverso la metafora dei sentieri tortuosi di un formicaio. Con parole molto simili, Aristofane al v. 100 delle *Tesmoforiazuse* fa riferimento ai gorgheggi di Agatone (μύρμηκος ἀτραπούς) mentre la *Suda* ricorda che Filosseno sarebbe stato soprannominato Μύρμηξ, forse proprio per le continue *metabolai* della sua arte musicale.[52]

Diametralmente opposta appare invece l'opinione di Antifane dal momento che Ateneo, epitomatore del brano in questione, afferma che il commediografo avrebbe tessuto l'elogio di Filosseno nel suo *Τριταγονιστής*:[53]

πολύ γ'ἐστὶ πάντων τῶν ποιητῶν διάφορος
ὁ Φιλόξενος. πρώτιστα μὲν γὰρ ὀνόμασιν
ἰδίοισι καὶ καινοῖσι χρῆται πανταχοῦ·
ἔπειτα <τὰ> μέλη μεταβολαῖς καὶ χρώμασιν
ὡς εὖ κέκραται. θεὸς ἐν ἀνθρώποις ἦν
ἐκεῖνος, εἰδὼς τὴν ἀληθῶς μυσικήν·
οἱ νῦν δὲ κισσόπλεκτα καὶ κρηναῖα καί
ἀνθεσιπότατα μέλεα μελέοις ὀνόμασιν
ποιοῦσιν ἐμπλέκοντες ἀλλότρια μέλη.[54]

---

[52] Suid. *s.v.* Φιλόξενος. Il presunto nome del padre di Filosseno, un tale Εὐλιτίδας, risulta improntato sui patronimici in -δης o -δας e sull'aggettivo εὔλυτος ('facile a sciogliersi') e potrebbe essere stato inventato dai comici a fini parodici come allusione alla poetica 'licenziosa' del ditirambografo. Cfr. A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 14.

[53] Ath. 14, 643d-e. Ateneo non ci fornisce nessun dato a proposito del personaggio che nella commedia pronunciava l'elogio, il quale potrebbe anche non riflettere l'opinione del commediografo a proposito di Filosseno rappresentando, invece, una sottile parodia travestita da eulogia (cfr. G. Ieranò, *'One Who Is Fought Over by All the Tribes'*, p. 384). Che vi sia un certo grado di ironia nelle parole di Antifane è messo in evidenza anche da F. Conti Bizzarro, *Una testimonianza su Filosseno nella commedia di mezzo: Antifane fr. 207 Kassel-Austin*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti di Napoli», 64 (1993-1994), pp. 143-157.

[54] «Di gran lunga si distingue fra tutti i poeti Filosseno. In primo luogo usa parole particolari e nuove dappertutto. E poi come sono abilmente temperati i suoi canti con *metabolai* e colori musicali! Quello fu un dio tra gli uomini, poiché conobbe la vera *musike*. I contemporanei, invece, con miserabili parole

L'elogio del poeta si compone di tre parti, contrassegnate da altrettanti *enjambements* (διάφορος / ὁ Φιλόξενος, vv. 1-2; χρώμασιν / ὡς εὖ κέκραται, vv. 4-5; ἦν / ἐκεῖνος, vv. 5-6) e viene inteso a contrapporre l'arte di Filosseno, probabilmente all'epoca della messinscena morto da poco,[55] con quella dei poeti contemporanei ad Antifane (οἱ νῦν). All'aggettivo διάφορος, in particolare, viene assegnato non solo un valore di opposizione rispetto ai compositori d'oggi (*differing*, *adversary*), ma riceve anche una sfumatura che lo rende vicino a termini come *excellent*, *distinguished*, *remarkable*.[56] Inoltre, la stessa espressione θεὸς ἐν ἀνθρώποις ἦν ἐκεῖνος crea una distanza anche temporale che proietta Filosseno direttamente nella categoria dei poeti del passato connotandolo positivamente.[57]

Antifane concentra la sua attenzione sul metodo di lavoro di Filosseno riguardo ai due elementi imprescindibili del μέλος, la *lexis* poetica (vv. 2-3)[58] e la partitura musicale (vv. 4-5). Nel primo caso, il poeta ha manifestato il suo «desiderio di novità»[59] utiliz-

---

compongono versi 'intrecciati d'edera svolazzanti intorno ai fiori', intessendo melodie estranee» (trad. it. di A. Fongoni).

[55] La commedia potrebbe essere stata rappresentata nel 379/378 a.C., un anno dopo la morte di Filosseno. Cfr. T. Koch, *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Teubner, Leipzig 1884, p. 102; H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, De Gruyter, Berlin - New York 1990, p. 253, n. 34.

[56] F. Conti Bizzarro, *Una testimonianza su Filosseno nella commedia di mezzo*, p. 144.

[57] *Ibid.* Cfr. anche A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 81 (2005), fasc. III, p. 92.

[58] Come già anticipato, la commedia di mezzo riprese espressioni e citazioni dirette del nuovo ditirambo, svincolate dalle caratteristiche performativo-musicali, per introdurle nei discorsi dei suoi personaggi, solitamente dei «[w]ortgewaltige und endlos redende Köche» (H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, p. 257), i quali disquisendo su questioni di natura assolutamente pratica e quotidiana, come il cibo, si esprimono attraverso una dizione pomposa e pezzi virtuosistici generando un contrasto tra la cosa detta, chi la esprime e il modo esaltato ed enigmatico in cui viene riferita.

[59] F. Conti Bizzarro, *Una testimonianza su Filosseno nella commedia di mezzo*, p. 144.

zando nomi inusitati e del tutto innovativi, in linea con la prassi dell'avanguardia ditirambica per le parole composte e ricercate, l'accumulo di aggettivi, le neoconiazioni e le metafore ardite. Antifane ne loda, di seguito, l'abilità di mescolare (κέκραται) nei canti *metabolai* e cromatismi, questi ultimi da intendere nel senso di variazioni coloristiche[60] ovvero nel valore tecnico di 'genere cromatico'.[61] Anche Ferecrate ricorda questi stessi elementi musicali, svalutandoli, nell'allusione ai bruchi e ai riferimenti diretti ai virtuosismi vocalici, ma contemporaneamente attribuisce al poeta di Citera le azioni più volgari e indegne nei confronti della Musica, laddove invece Antifane mette in risalto l'ottima abilità di Filosseno nel temperare (κεράννυμι)[62] questi stilemi, per poi concludere affermando che il ditirambografo conosceva davvero la μουσική (v. 6).

La battuta conclusiva – μελέοις ὀνόμασιν / ποιοῦσιν ἐμπλέκοντες ἀλλότρια μέλη – richiama da un lato gli ὀνόμασιν / ἰδίοισι καὶ καινοῖσι di Filosseno rispetto ai pietosi versi dei poetucoli d'oggi, dall'altro si riferisce all'incapacità di questi ultimi nell'intrecciare ἀλλότρια μέλη, un'espressione che ha generato alcuni problemi riguardo alla sua corretta interpretazione: se è da considerare cautamente l'ipotesi che Filosseno si sia allontanato in maniera modesta dalla tradizione,[63] in quanto le sperimentazioni del ditirambografo furono a tal punto innovative che le fonti attribuiscono il suo nome a quello di un *tropos* musicale opposto

---

[60] Cfr. A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, p. 93.

[61] Per questa accezione si veda D. Restani, *Il* Chirone *di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, pp. 179ss.

[62] La κρᾶσις di armonie, ritmi, danze è il concetto su cui si basano le norme musicali e che permette di produrre piacere (cfr. Pl. *Lg.* 665a, 835a; Cic. *Tusc.* I, 62; Hor. *epist.* 1, 19, vv. 28-29); in particolare lo Pseudo Aristotele (*Pr.* 19, 921a) afferma: συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν, ὅτι κρᾶσις ἐστιν λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγον τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ. τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον. Cfr. F. Conti Bizzarro, *Una testimonianza su Filosseno nella commedia di mezzo*, pp. 150-151.

[63] A. Barker, *Greek Musical Writings*, I, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 95.

a quello pindarico, considerato maggiormente austero,[64] il senso dell'immagine potrebbe riferirsi a 'melodie altrui' ovvero a 'melodie sconvenienti, estranee'. Nel primo caso i poeti contemporanei non sarebbero altro che dei «volgari plagiari, capaci solo di scopiazzare qua e là»,[65] mentre la seconda interpretazione trova la sua ragion d'essere sulla base di un passo platonico (*Lg.* 669c-d) in cui si afferma che i poeti φαυλότεροι intrecciando e mescolando (ἐμπλέκοντες καὶ συγκυκῶντες) *incoerentemente* voci di animali, uomini e strumenti, ossia elementi estranei gli uni agli altri (ἀλλότρια), suscitano il riso.[66] Di diversa natura sarebbe stata l'operazione svolta da Filosseno, il quale aveva saputo, invece, innovare in maniera equilibrata nel rispetto delle norme della κρᾶσις musicale.[67]

3. *La poetica di un* opsophagos

A partire dal IV secolo a.C. si sviluppò un consenso positivo attorno alla figura di Filosseno, come dimostrano le fonti aneddotiche che lo descrivono quale «personaggio sagace, dalla battuta pronta, di grande carisma, indipendente di spirito, estraneo ad ogni forma di servilismo e consapevole delle proprie competenze in campo poetico-musicale»,[68] grazie alle quali portò le innovazioni promosse dal nuovo ditirambo a un grado di elaborazione formale tale da ottenere l'ammirazione del pubblico contemporaneo e dello stesso Alessandro Magno[69] e da influen-

[64] Cfr. Phld. *Mus.* 4, 31, 6-15 e Aristox. fr. 76 Wehrli. Sull'accezione di τρόπος, cfr. R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Hakkert, Amsterdam 1968, p. 75, n. 1.

[65] A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, p. 96.

[66] Cfr. F. Conti Bizzarro, *Una testimonianza su Filosseno nella commedia di mezzo*, p. 156; A. Fongoni, *Antifane e Filosseno*, p. 96.

[67] Ivi, p. 97.

[68] A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 20.

[69] Plu. *Alex.* 8, 3.

zare nel II secolo a.C. il sistema paideutico-musicale degli Arcadi.[70] Naturalmente, la creatività del poeta di Citera dipende da diversi fattori che fanno capo, innanzitutto, all'ambiente avanguardistico in cui fu inserito; inoltre, il suo soggiorno presso la corte di Dionisio I di Siracusa[71] può rappresentare un'ulteriore causa della 'poetica audace' di cui si fece promotore. Proprio nell'ambiente siracusano venne ideato e parzialmente realizzato il *Ciclope o Galatea*,[72] che le varie testimonianze ricordano essere il ditirambo di Filosseno più famoso e innovativo per via di numerosi aspetti: la ripresa dell'episodio odissiaco, *à la page* sulla scena comica del V secolo a.C.,[73] e la sua contaminazione con un mito siceliota in cui presumibilmente era trattato il *gamos* tra Polifemo e Galatea;[74] la forma ibrida lirico-mimetica,[75] che potrebbe dipendere anche da un'influenza dello stesso ambien-

---

[70] Cfr. A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969, pp. 212-213; A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, pp. 29-30.

[71] Il soggiorno si collocherebbe tra il 405 a.C. (ascesa al potere del tiranno siciliano) e il 388 a.C., *terminus ante quem* per la composizione del ditirambo *Ciclope o Galatea*, che quell'anno viene parodiato da Aristofane nel *Pluto* (vv. 290-301). Cfr. A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 13.

[72] Cfr. ivi, p. 97.

[73] La *Kyklopeia* fu comicamente rielaborata da Epicarmo (*Ciclope*, frr. 70-72 K.-A.), Callia (*Ciclopi*, frr. 5-13 K.-A.) e Cratino (*Odissei*, frr. 143-157 K.-A.) e venne parodiata da Aristofane ai vv. 173-189 delle *Vespe*. Inoltre, sono testimoniati due drammi satireschi dal titolo *Ciclope*, uno composta da Euripide e l'altro attribuito ad Aristia (fr. 4 Snell).

[74] Cfr. P. Anello, *Polifemo e Galatea*, «Seia», 1 (1984), pp. 11-51.

[75] Cfr. D.F. Sutton, *Dithyramb as Δρᾶμα: Philoxenus of Cythera's* Cyclops or Galatea, «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 13 (1983), fasc. I, pp. 37-43; B. Zimmermann, *Dithyrambos*, pp. 127-128; G. Dobrov, *From Criticism to Mimesis*, pp. 67-69; J.H. Hordern, *The Cyclops of Philoxenus*, «The Classical Quarterly», 49 (1999), pp. 445-455; T. Power, *Kyklops 'Kitharoidos': Dithyramb and Nomos in Play*, in B. Kowalzig - P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*; P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 242.

te siculo (e in generale magno-greco) particolarmente adatto ad accogliere lo sviluppo di generi dalla struttura mimetica come la commedia, la φλύαξ e la ἱλαροτραγῳδία;[76] la natura umoristico-satirica delle *dramatis personae* che assurgono ad allegorie di personaggi reali, tra cui si riconoscerebbero Dionisio, lo stesso Filosseno e una flautista, amata dal tiranno ma successivamente insidiata dal poeta.[77]

Le testimonianze aneddotiche sull'ὀψοφαγία del poeta di Citera – alcune delle quali, tuttavia, condivise con altri due famosi ghiottoni omonimi del nostro[78] – potrebbero fornire un interessante spunto riguardo alla sua personalità creativa. A tale proposito, Phanias racconta che Filosseno partecipava spesso alla corte di Dionisio a banchetti e simposi,[79] importanti momenti di 'laboratorio poetico' come ha messo in luce Luigi Enrico Rossi ricordando l'episodio raccontato da Erodoto (6, 126-130) e Ateneo (14, 628c-d) a proposito del convito organizzato da Clistene di Sicione, paradigmatico per la trattazione di una teoria musicale damoniana *ante litteram*.[80] All'ambito del banchetto, in questo caso nuziale, rimanda anche la testimonianza di Clearco:[81]

> Clearco riferisce che Filosseno, in patria come in altre città, dopo essersi prima lavato andava in giro per le case accompagnato da servi che portavano olio, vino, garo, aceto e altri condimenti; poi entrava nelle case altrui e condiva le pietanze che trovava in cottura per gli altri, aggiungendo quel che bisognava [τὰ ἐψόμενα τοῖς ἄλλοις ἀρτύειν ἐμβάλλοντα ὧν ἦν χρεία], e quindi, dopo simili andirivieni, si metteva

[76] D.F. Sutton, *Dithyramb as Δρᾶμα*, p. 43, n. 26.

[77] Phan. Hist. fr. 13, 28ss. Wehrli *ap.* Ath. 1, 6f-7a = *PMG* 816b; *Schol.* Ar. *Pl.* 290d.

[78] Sotto il nome di Filosseno sono ricordati dalle fonti tre diversi ghiottoni: il poeta di Citera, il Leucadio (spesso confuso con Filosseno figlio di Erisside) e Filosseno Pternocopide, noto parassita (Axionic. fr. 6, 2 K.-A).

[79] Phan. Hist. fr. 13 Wehrli *ap.* Ath. 1, 6ef.

[80] Cfr. L.E. Rossi, *La dottrina dell''éthos' musicale e il simposio* (1988), in Id., *κληθμῷ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, pp. 497-498.

[81] Clearch. fr. 57 Wehrli *ap.* Ath. 1, 5f-6a = *PMG* 828.

> a banchettare. E sempre lui, giunto in viaggio a Efeso, trovò il mercato vuoto e ne chiese il motivo; quando seppe che tutto era stato venduto per un matrimonio, si lavò, e non invitato si presentò a casa dello sposo. Dopo il banchetto cantò un imeneo che iniziava «Sposalizio, il più splendido tra gli dèi», e affascinò tutti dato che era un poeta ditirambico. Quando lo sposo gli chiese: «Filosseno, pranzerai così anche domani?», Filosseno rispose: «Certo, se non c'è niente di buono in vendita».[82]

L'abitudine di presentarsi senza invito nelle case altrui (e addirittura ai matrimoni!) contribuisce a connotare il ditirambografo come figura sì bizzarra, curiosa e piuttosto arrogante, tuttavia mette in rilievo anche il motivo topico del poeta

> costretto a girare di città in città alla ricerca dei mezzi di sostentamento per il vivere quotidiano. Certo, è un ospite ἄκλητος, ma in un modo o in un altro egli ricompensa chi lo ospita o condendo le pietanze, nelle vesti quindi di un buongustaio che aggiunge sapore ai cibi, o offrendo, gratuitamente e senza esserne richiesto, la sua prestazione professionale come mezzo per accrescere il piacere del convito, secondo la ben nota tradizione che fin da Omero, *Od.* 1.152; 21.430, considera musica e canto quali ornamenti del banchetto (τὰ ἀναθήματα δαιτός).[83]

Lo sperimentalismo di Filosseno e, in particolare, la sua tendenza alla creazione di composizioni poetiche dalla forma ibrida o inusuale – come il *Ciclope o Galatea* o il trattato *La genealogia degli Eacidi*, che sfruttava versi lirici al posto dei più tradizionali esametro e distico elegiaco,[84] o ancora il *Σύρος*, di cui non conosciamo il contenuto ma che potrebbe riferirsi a un'opera a metà strada tra ditirambo e δρᾶμα di natura umoristica (Siro, infatti, è il nome che la commedia attribuisce agli schiavi)[85] – potrebbero favorire l'ipotesi sull'attribuzione al poeta di Citera del tanto

---

[82] Trad. it. di L. Canfora *et al.*

[83] S. Grandolini, *Riflessioni sull'aneddotica relativa a Filosseno di Citera*, «Sileno», 32 (2006), fasc. I-II, pp. 91-92.

[84] Suid. *s.v.* Φιλόξενος. Cfr. anche A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, pp. 119-120 per la collocazione dell'opera nel genere del trattato genealogico.

[85] Ivi, p. 121.

controverso *Deipnon* (*PMG* 836)[86] di cui da un lato si nega la natura ditirambica,[87] dall'altro invece si ritiene possa rappresentare una nuova evoluzione del genere verso una fruizione eminentemente libraria, forse testimoniata dal riuso del lessico ditirambico operato già dalla commedia di mezzo.[88] Di conseguenza,

---

[86] Ateneo, citando un frammento del *Faone* di Platone Comico (fr. 189 K.-A.) che si riferisce al *Deipnon*, attribuisce l'opera dapprima a Filosseno di Leucade (1, 5b) per poi ascriverla nel quarto libro dei *Deipnosofisti* a Filosseno di Citera, pur avanzando qualche dubbio sulla reale paternità dell'opera (4, 146f). Queste due informazioni contrastanti, unite ad aneddoti biografici spesso convergenti sulla ghiottoneria dei due Filosseni, ha generato la cosiddetta *Philoxenosfrage*, ricostruita da E. Degani in *Filosseno di Leucade e Platone comico (fr. 189 K.-A.)*, «Eikasmós», 9 (1998), pp. 94ss. Studiosi ed editori si sono schierati in favore dell'uno o dell'altro Filosseno, basandosi prevalentemente su ragioni estetiche e di gusto compositivo (cfr. T. Bergk, *Commentationes de reliquiis comoediae atticae antiquae*, Koehler, Leipzig 1838, pp. 208-212; U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Weidmann, Berlin 1900, pp. 85-88). P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse*, pp. 115-118 propone di intendere il frammento del *Faone* come una parodia *platonica* del poema di Filosseno di Citera, il quale sarebbe totalmente da identificare con il Leucade: «The term "of Leucas" would be a joke on Philoxenian poetics: given the eroic nature of the parodic passage, it seems natural that the dithyrambic poet of Cythera (Aphrodite's island), who wrote about the Cyclops in love, would be a citizen of Leucas, just as Sappho is Leucadian because of her love poetry and tumultuous romantic biography» (ivi, p. 118).

[87] D.F. Sutton, *Dithyrambographi Graeci*, Weidmann, Hildesheim - München - Zürich 1989, pp. 70-71 accoglie l'opera tra i frammenti del ditirambografo. *Contra* D.A. Campbell, *Greek Lyric. The New School of Poetry and Anonymous Songs and Hymns*, V, Loeb, Cambridge MA - London 1993, p. 181; A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 22. Il problema deriva dalla difficoltà di catalogare il componimento in un determinato genere letterario, date la tematica (che potrebbe riferirsi sì agli ὀψαρτυσίαι come gli *Hedypatheia* di Archestrato, ma di cui non condivide né il metro né l'atteggiamento precettistico) e la performance simposiale suggerita, che però potrebbe non coincidere con la performance effettiva ma, piuttosto, essere evocata tramite un processo mimetico (cfr. P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse*, pp. 251-258).

[88] B. Zimmermann, *Dithyrambos*, pp. 143-144: «Das *Deipnon* verdeutlicht in extenso die Säkularisierung des dionysischen Gehalts der Dithyramben. Geblieben von der dionysischen Festefreude, wie sie Pindars Dithyramben aus-

l'affermazione di Tzetze che vorrebbe Filosseno inventore τῶν διθυράμβων συγγραμμάτων[89] andrebbe a indicare il poeta di Citera come *euretes* di un ditirambo specificatamente *letterario*, privo di argomento mitologico[90] e, forse per una fortuita coincidenza, in linea con gli aneddoti sulla sua fama di ghiottone.

Tuttavia, è stata avanzata anche l'ipotesi secondo cui il *Deipnon* sarebbe stato eseguito nel contesto di una performance civica e non simposiale, come farebbe presumere l'argomento:[91] secondo Pauline LeVen, a proiettare il componimento in un ambito festivo, dunque 'speciale' in vista di una sua esecuzione pubblica, sarebbe soprattutto il lessico elaborato e delicato che riproduce l'estetica stessa del banchetto descritto e che supplisce, con la sua ricercatezza formale e sonora, alla mancanza di riferimenti diretti al piacere della musica e della poesia che si accompagnano al simposio.[92] In ogni caso, sia che il *Deipnon* rappresenti davvero un nuovo genere di ditirambo letterario ovvero si possa ipotizzare una sua performance ditirambica,[93] nulla toglie dal concludere che la vena, per così dire, umoristica di Filosseno e la sua propensione al *crossover* di differenti generi letterari potrebbero

---

drücken, ist die Beschreibung kulinarischer Genüsse. Vor dem Hintergrund derartiger Gedichte wie dem *Deipnon* des Philoxenos leuchtet es unmittelbar ein, wie ‚dithyrambisch' und ‚Dithyrambos' im 4. Jahrhundert zur Metapher für schwülstig und funktionslos werden konnte».

[89] Tz. *Diff. poet.* 148-155. Secondo A. Fongoni (a cura di), *Philoxeni Cytherii. Testimonia et fragmenta*, p. 32 l'espressione è da interpretare nel senso di «poeta che si distinse nella composizione di opere ditirambiche», in quanto il filologo bizantino lo avrebbe citato in altri luoghi come semplice ditirambografo (*Anecd. Est.* 1, 2) e come διθυραμβικὸς δὲ διάσημος ποιητὴς (*ad Lyc.* 2, 13-14).

[90] Cfr. S. Grandolini, *Riflessioni sull'aneddotica relativa a Filosseno di Citera*, p. 93.

[91] Cfr. P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse,* pp. 258-264.

[92] Ivi, p. 262: «[…] the audience's senses are being tasted with the anticipation of the imaginary music or the food, just as they would be teased at a symposium with the anticipation of other pleasures».

[93] Ivi, p. 261.

favorirlo come autore dell'opera,[94] nonché si potrebbe ipotizzare che gli aneddoti sull'ὀψοφαγία di Filosseno derivino proprio dalla composizione del *Deipnon* seguendo così la tesi di Mary R. Lefkowitz,[95] per cui le stesse opere poetiche avrebbero generato il materiale biografico successivo alla morte del loro autore.

Un passo delle *Χρεῖαι*[96] di Macone, commediografo operante nella metà del III secolo a.C., potrebbe fornire un collegamento tra la ghiottoneria di Filosseno e la sua partecipazione al movimento della nuova musica, con il conseguente sviluppo di una metafora gastronomica per definirne le innovazioni artistico-letterarie:

> Φιλόξενός ποθ', ὡς λέγουσ', ὁ Κυθήριος
> ηὔξατο τριῶν σχεῖν τὸν λάρυγγα πήχεων,
> ὅπως καταπίνω, φησίν, ὅτι πλεῖστον χρόνον
> καὶ πάνθ' ἅμα μοι τὰ βρώμαθ'ἡδονὴν ποιῇ.[97]

Metafore culinarie per descrivere l'arte poetica si trovano già in Aristofane ai frammenti 128 e 158 Pellegrino, dove si prendo-

---

[94] Cfr. E. Degani, *Filosseno di Leucade e Platone comico (fr. 189 K.-A.)*, p. 99: «[…] in nessuna letteratura [mancano] esempi di autori, pur serissimi, che occasionalmente si siano dedicati a composizioni di natura frivola e scherzosa. A certe idiosincrasie fu quanto mai estraneo l'evo antico, dove i poeti tragici scrivevano drammi satireschi e ad Omero si attribuiva, senza imbarazzo, la paternità di opere quali il *Margite* e la *Batracomiomachia*. L'insigne vate degli *Annales* non disdegnò, ispirandosi ad Archestrato, di comporre i sorridenti *Hedyphagetica*».

[95] M.R. Lefkowitz, *The Lives of Greek Poets*, Duckworth, London 1981.

[96] Con questa espressione vengono indicate brevi sentenze di saggi e filosofi che cominciarono a essere antologizzate tra il IV e il III secolo a.C. La diffusione e il successo di simili raccolte paremiologiche sono testimoniati anche dal rovesciamento comico che subirono: Antifane fu autore di una commedia dal titolo Παροιμίαι (*Proverbi*), mentre nelle *Chreiai* Macone metteva in bocca massime di tono umoristico a personaggi del calibro di parassiti e ghiottoni con evidente intento parodistico. Cfr. E. Lelli, *'Letteratura sentenziosa nel mondo antico': massime, raccolte di proverbi, gnomologi, antologie e molto altro ancora*, «Appunti romani di filologia», 19 (2017), pp. 108-110.

[97] «Filosseno di Citera, come raccontano, una volta pregò di avere una trachea lunga tre cubiti, "Perché io possa tracannare per il maggior tempo possibile", dice, "e godere di ogni tipo di cibo"» (trad. it. di A. Fongoni).

no di mira da un lato «il carattere antieroico, quotidiano»[98] delle tragedie di Euripide, accostate a piatti vegetali, piccanti e sofisticati ma senza sostanza, dall'altro le parole del tragediografo Stenelo che, secondo il commediografo, dovrebbero essere intinte nell'aceto o nel sale secco per risultare maggiormente saporite.[99]

Nel caso di Macone la richiesta del poeta di Citera di avere una gola mostruosamente lunga tre cubiti per poter bere e godere dei cibi trangugiati il più a lungo possibile[100] si trova connessa con alcuni termini-chiave che potrebbero rimandare alla poetica dei nuovi ditirambografi: innanzitutto, la parola ἡδονή, criticamente impiegata da Platone nel *Gorgia* (501e-502c) in riferimento al carattere 'populista' della nuova musica, in questo contesto si trova legata al verbo tecnico della composizione artistica ποιεῖν e al soggetto τὰ βρώματα, il cui 'processo creativo' viene offerto al poeta (μοι) che diviene insieme artefice e spettatore, o meglio un 'egoistico' fruitore.[101] A sua volta l'esagerata lunghezza della gola potrebbe essere interpretata, per estensione, in senso musicale con riferimento alla voce e, quindi, all'abilità lirica del poeta,[102] mentre i cibi tutti mescolati insieme (ἅμα) nella gola di

---

[98] G. Alvoni, *Aristoph. frr. 128 e 129 K.-A.*, «Eikasmós», 1 (1990), p. 15.

[99] Cfr. *Aristofane, Frammenti*, a cura di M. Pellegrino, Pensa MultiMedia, Lecce - Brescia 2015, 97-99 e 116. Sulla metafora del poeta-μάγειρος, cfr. Id., *Metagene*, in A.M. Belardinelli *et al.* (a cura di), *Tessere: frammenti della commedia greca*, pp. 328-330; F. Conti-Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, M. D'Auria Editore, Napoli 1999, pp. 109-110; O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi*,* Cavalieri*,* Vespe*,* Uccelli, Adriatica Editrice, Bari 2004, pp. 217-218; C. Corbel-Morana, *Le goût des autres: paratragédie et cuisine chez Aristophane*, «Revue des Études Grecques», 120 (2007), pp. 1-18; M. Wright, *The Comedian as Critic. Greek Old Comedy and Poetics*, Bristol Classical Press, London 2012, pp. 129-139.

[100] Si tratta di un *topos* nella tradizione dell'*opsophagia* (Arist. *EN* 3, 1118a; Clearch. fr. 55 Wehrli; Greg. Naz. *De virt.* 612-616) e si ritrova anche riferito a Filosseno figlio di Eryxis nella variante del collo di una gru (cfr. Ath. 1, 6b).

[101] P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse*, p. 123.

[102] Cfr. ivi, p. 122: «The choice of that particular organ, instead of the more practical mouth, tongue, or belly, as the site of gastronomic pleasure is particularly apt for a discourse on music and norms: even if in discussing the optimal

Filosseno alluderebbero alla propensione dei nuovi musici a mescolare nello stesso componimento le più diverse *harmoniai*.[103] Anche nel già citato passo di Clearco si rintracciano ulteriori riferimenti alle innovazioni musicali del nuovo ditirambo in paragone con la spasmodica attività culinaria del Citereo. Infatti, nell'espressione τὰ ἐψόμενα τοῖς ἄλλοις ἀρτύειν ἐμβάλλοντα ὧν ἦν χρεία il verbo ἀρτύω è usato per indicare «things that require skills or cunning» suggerendo un parallelo tra il cucinare e il poetare, mentre il participio ἐμβάλλοντα rimanda agli *embolima* citati da Aristotele con riferimento alla nuova musica in *Po.* 1456a. Presentando, perciò, Filosseno come un abile *saucier*, Clearco sta di fatto traducendo la sua attività poetica nell'ambito del cibo.[104]

Un ultimo frammento, ancora tratto dalle Χρεῖαι di Macone (fr. 9 Gow), si riferisce alla morte di Filosseno e offre un'ulteriore interpretazione della sua pratica poetica[105] insieme a un parallelo con la figura di Socrate, che, a differenza della convergenza opinata dai poeti della commedia antica tra ditirambografi e sofisti, si trova ora agli antipodi rispetto al comportamento del poeta di Citera:

> Dicono che Filosseno, autore di ditirambi, fosse esageratamente goloso; così una volta, a Siracusa, comprò un polipo di due cubiti e, dopo averlo preparato, lo mangiò quasi tutto eccetto la testa. Colto da indigestione, stava molto male. Allora lo visitò un medico, il quale, vedendo che versava in pessime condizioni, gli disse: «Se qualche tuo affare non è in ordine, sistemalo in fretta, Filosseno. Morirai, infatti, alla settima ora». Ma quello rispose: «Tutte le mie cose sono a posto, dottore, e sono state regolate già da molto tempo; i miei ditirambi col favore degli dei

use of the body Philoxenus says nothing about the musical possibilities of a formidable throat specifically, the emphasis on the laryngeal feature of Philoxenus underlines his proximity to natural lyricists – the birds».

[103] Ivi, pp. 122-123.

[104] Ivi, pp. 135-136.

[105] P.A. LeVen, *Reading the Octopus: Authorship, Intertext, and Hellenistic Anecdote (Machon fr. 9 Gow)*, «The American Journal of Philology», 134 (2013), fasc. I, p. 33 ritiene che le due *chreiai* su Filosseno riprendano il medesimo procedimento delle biografie di poeti prodotte in età ellenistica, confondendo gli aneddoti sulla vita dell'autore con le caratteristiche della sua stessa arte.

> li lascio 'adulti' e tutti inghirlandati; li offro alle Muse, mie compagne fin dall'infanzia. Curatori testamentari sono Afrodite e Dioniso. Le disposizioni testamentarie lo dicono chiaramente. Ma poiché il Caronte di Timoteo, quello della *Niobe*, non permette di indugiare e grida che la traversata sta iniziando, e la moira notturna chiama – si deve ascoltarla – perché corra sotto terra con tutte le mie cose, datemi anche il resto del polipo».[106]

La collocazione dell'evento a Siracusa potrebbe essere un omaggio al luogo d'origine del suo ditirambo più famoso, mentre il motivo della golosità oltremodo eccessiva (ὑπερβολῇ, v. 64) si mantiene anche nella chiusa finale: incalzato da Caronte, umoristica parodia di quello rappresentato nella *Niobe* di Timoteo,[107] e dalla μοῖρα νύχιος porterà con sé quel che resta del polipo di due cubiti che lo aveva condannato.

I vv. 77-80, in particolare, costituirebbero il testamento poetico di Filosseno, forse dedotto da un manifesto letterario perduto.[108] I suoi ditirambi, tutti coronati dalla vittoria negli agoni

---

[106] Trad. it. di A. Fongoni.

[107] T. Power, *Kyklops Kitharoidos*, p. 250.

[108] Così vorrebbe F. Cairns, *A Testimonium to a New Fragment of Philoxenus of Cythera? (Machon 77-80 = fr. 9.14-17 Gow and Hermesianax fr. 7.69-74 Powell)*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 130 (2000), pp. 9-11 attribuendo a συντρόφοις, in riferimento alle Muse, nel fr. 9 Gow di Macone ai vv. 16-17, un valore attivo sulla base di due passi platonici (*Plt.* 267e; *Lg.* 845d) e dell'espressione, a suo dire, parallela τιθῆναι Μούσαι in Hermesian. fr. 7, vv. 69-74 Powell *ap.* Ath. 13, 598e (= *PMG* 815). Contrario a questa tesi è J.H. Hordern, *Machon and Philoxenus*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 133 (2000), p. 42. Tuttavia, se i versi considerati costituissero effettivamente un manifesto letterario, allora potrebbero essere messi in relazione con il *Programmgedicht* callimacheo degli *Aitia* sotto tre punti di vista: in primo luogo, συντρόφοις Μούσαι sarebbe da paragonare a *Aet.* fr. 1, vv. 37-38 dove Callimaco afferma di essere stato favorito dalle Muse fin da ragazzo; poi, il παιδευθέντα riportato da Ermesianatte al v. 71 rifletterebbe «the standard self-image of Callimachus and his followers, for whom *doctrina* was a constant aspiration» (F. Cairns, *A Testimonium to a New Fragment of Philoxenus of Cythera?*, p. 11); infine, con la definizione dei ditirambi di Filosseno come suoi figli si creerebbe un ulteriore collegamento con *Aet.* fr. 1, vv. 19-20 e con l'elegia d'esordio del terzo libro di Properzio, che ai vv. 9-10 sembra alludere al poeta di Cirene. Cairns, dunque, suppone che sia plausibile un'eventuale

poetici, sono lasciati in eredità agli dei e alle Muse, nutrici ovvero compagne della sua infanzia, al cospetto dei tutori testamentari Dioniso e Afrodite: l'uno in quanto dio del ditirambo e del vino (e, quindi, del simposio), l'altra per il suo legame con l'isola natale del poeta,[109] con le Cariti (di nuovo la poesia) e con le vicende erotiche che sono tramandate a proposito del ditirambografo, come la sua avventura amorosa con l'*auletris* Galatea[110] e la notizia, attestata da uno scolio al v. 179 del *Pluto*, secondo cui Dionisio avrebbe donato al poeta una certa Λαΐς la quale, una volta giunta a Corinto, sarebbe diventata una celebre etera.[111]

Il racconto della morte di Filosseno sembra attribuire al poeta caratteristiche che da un lato lo propongono come un ottimo cittadino che ha adempiuto al suo onere facendo diventare *andres* i propri figli, cioè i suoi ditirambi, dall'altro lo proiettano in una dimensione eroica con il riferimento a figure mitiche afferenti all'attività poetica come le Muse, Dioniso, Afrodite e il Caronte di Timoteo: Filosseno, insomma, intende presentarsi come un vero e proprio *wise poet* portavoce di istanze civiche.[112] Inoltre, la chiusa finale τοῦ πουλύποδός μοι τὸ κατάλοιπον ἀπόδοτε riecheggia le ultime parole di Socrate nel *Fedone* (118a): Ὦ Κρίτων, ἔφη, τῷ Ἀσκληπιῷ ὀφείλομεν ἀλεκτρυόνα· ἀλλὰ ἀπόδοτε καὶ μὴ. Se, però, la morte di Socrate si compiva come gesto paradigmatico per la *polis*, con quest'ultima richiesta invece Filosseno ribadisce la sua natura edonistica[113] e si propone come un anti-Socrate:

---

influenza filossenica su Callimaco, data la notorietà che il poeta ditirambico godeva nella letteratura ellenistica soprattutto per il trattamento del tema erotico nel mito di Polifemo.

[109] Esiodo (*Th.* 198) ricorda che la dea si recò a Citera dopo essere nata dalla spuma marina.

[110] Phan. Hist. fr. 13, 28ss. Wehrli *ap.* Ath. 1, 6e-7a = *PMG* 816b.

[111] Cfr. S. Grandolini, *Riflessioni sull'aneddotica relativa a Filosseno di Citera*, p. 94.

[112] P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse*, p. 141.

[113] *Ibid.*: «[…] while at Syracuse working for a tyrant, Philoxenus frames his life in relationship to Athens and Athenian values, including his death in relation to Socrates', but turns those values upside down. For Machon, the figure

«It is not for the afterlife of the soul but for the afterlife of his poems in the world of men that Philoxenus has prepared himself – and up to the moment, he will continue enjoying the life of the body and the remains of the cephalopod».[114]

Conclusioni

Nella commedia antica Cinesia rappresenta l'intera categoria di poeti dell'avanguardia musicale a sua volta appartenente alla più ampia classe degli intellettuali. I testi dell'*archaia*, rispondendo alle norme proprie del genere, tendono a fare del ditirambografo una maschera grottesca: allo stesso modo, il personaggio di Socrate delineato all'interno delle *Nuvole*, lungi dall'essere *effettivamente* specchio della figura storica, andrebbe interpretato piuttosto come il prototipo del filosofo naturalista, un «cartoon of the new intellectualism»[115] esagerato nei tratti che intendono dare un'immagine della categoria da lui metaforicamente rappresentata. Inoltre, nel carnevale inscenato dalla commedia antica, il ditirambografo più in voga poteva essere schernito e sbeffeggiato proprio perché nel mondo reale, invece, si trovava al centro della lode del grande pubblico. La situazione muterà

---

of Philoxenus works as a paradoxical marriage between a poet composing in a civic genre, celebrated, for example, by public monuments, and an individual speaking for the triumph of pleasure and consumption and adaptations to the rules of tyranny».

[114] *Ibid.* Cfr. P.A. LeVen, *Reading the Octopus*, p. 29: «in the context of preparation for death, a conversation with a doctor, and a discussion of material and immaterial goods and pleasures of the body, however, the final ἀπόδοτε reads as an inversion of the whole lesson of Plato's *Phaedo*. […] Philoxenus' outrageous last words complete his portrayal as hyperbolic *opsophagos*, as they parody the Platonic text and subvert the preparation for philosophical death in a punch line ethically appropriate to his character and representative of chreia rhetoric».

[115] M. Silk, *The People of Aristophanes*, in C. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford 1990, p. 160.

con l'avvento della commedia di mezzo, per cui il comico Antifane poteva riconoscere in un poeta del nuovo ditirambo come Filosseno un modello di stile poetico in opposizione a quello dei suoi contemporanei:[116] quest'ultimo, negli anni in cui Antifane scrive, era probabilmente già deceduto e, di conseguenza, il commediografo non avrebbe fatto altro che applicare lo stesso *cliché* comico contrapponendo il 'buon tempo andato' a un presente in decadenza.[117] Eppure, la *mese* trovò l'espressività e il linguaggio dell'avanguardia ditirambica, previa la completa perdita degli accorgimenti musicali e coreografici a essa connessi, particolarmente stimolanti per la propria produzione, dando così un'ulteriore 'consacrazione' a questa poetica tanto sbeffeggiata e parodiata dalla commedia antica, a tal punto che la maschera comica a cui più si avvicinavano i ditirambografi avanguardisti, quella di Socrate, risulta sostituita nel III secolo a.C. da un nuovo carattere, quello di Filosseno, rappresentato come *opsophagos* e, insieme, *magheiros* dalla postura sorridente e promotore di una poetica audace.

[116] Antiph. fr. 207 K.-A.

[117] G. Ieranò, *'One Who is Fought Over by All the Tribes'*, pp. 383-386.

Cristiana Pasetto

L'origine della metafora agricola della scrittura tra mondo greco e latino

Nulle fleur, nul pas:
où est l'homme?
Dans le transport des rochers,
dans la trace du râteau,
dans le travail de l'écriture.
R. Barthes, *L'empire des signes*, Jardin Zen

Il poeta dialettale Alfonso Belluzzo, nella sua recente raccolta dal titolo *Caminando tra i solchi*, umilmente scrive: «I me dise poeta, ma no l'è vera, mi son un contadin zapatera»,[1] cui fa eco, a parecchi chilometri di distanza dalla quiete della campagna veronese, un racconto scritto dall'autrice palestinese Adania Shibli, *Le parole coltivate*: «Una scrittrice dovrebbe prima di tutto essere una persona che coltiva con cura il suo campo di parole, lavorandolo senza sosta e dandogli tutto ciò di cui ha bisogno affinché le parole offrano il raccolto migliore».[2]

Oltre un secolo prima, uno dei più grandi autori della letteratura italiana, Giovanni Pascoli, nel componimento *Il piccolo aratore*, nella raccolta *Myricae*, intrecciava sapientemente un motivo letterario dalle radici antiche con la tradizione orale degli indovinelli popolari: il bambino che impara a scrivere, sotto gli occhi ammirati della nonna, «ara bel bello, / guida l'aratro con la mano lenta; / semina col suo piccolo marrello».[3]

---

[1] A. Belluzzo, *Caminando tra i solchi*, [s.e.], Legnago 2006, p. 6.

[2] A. Shibli, *Planting Words*, trad. it. a cura di F. Spinelli, «Internazionale», 1237 (29 dicembre 2017), pp. 22-26.

[3] Il testo è quello riportato in G. Pascoli, *Myricae*, a cura di G. Nava, Salerno Editrice, Roma 1991. Sul componimento pascoliano si veda il contributo di Serenella Baggio in questo volume.

Agli albori della nostra lingua, infine, un anonimo amanuense, probabilmente come prova di penna, scriveva su un codice liturgico di provenienza spagnola, custodito nella Biblioteca Capitolare di Verona, l'indovinello autoreferenziale che sarebbe stato annoverato successivamente tra le più antiche attestazioni del volgare italiano: «Se pareba boves, alba pratalia araba, et albo versorio teneba, et negro semen seminaba».[4]

Scrittori, copisti e grandi autori di ogni epoca hanno colto il profondo legame tra la faticosa attività dell'aratura e la difficoltà dello scrivere: con la stessa umiltà, costanza e dedizione di un contadino, lo scrittore è chiamato a coltivare il suo terreno, nella speranza che possa un giorno dare dei frutti.

Il presente contributo si propone di identificare nel mondo antico le radici della fortunata metafora, sopravvissuta al logorio dei secoli e ancora viva in un'epoca in cui i moderni strumenti scrittori non sembrano più richiamare in alcun modo l'altrettanto mutato sistema di aratura dei campi, concentrandosi sull'ambito sinora poco esplorato dello sviluppo della metafora nella letteratura greca e sull'eventuale influsso che quest'ultima avrebbe esercitato sulla tradizione latina e medievale.

1. *L'evoluzione della metafora nella letteratura latina*[5]

L'accostamento tra aratura e scrittura, talmente naturale da esser sorto presso i popoli e le culture più diverse, ha trovato nel

---

[4] Per indicazioni bibliografiche aggiornate sull'*Indovinello veronese*, rimando a S. Baggio, Se pareba *nell'*Indovinello veronese*. Altri casi di* SIC *iniziale*, «Quaderni di filologia romanza», 22 (2014), pp. 37-55.

[5] Sulla metafora agricola della scrittura nella letteratura latina (di cui mi sono occupata più diffusamente in C. Pasetto - A. Sansone, *Lo stilo e l'aratro: immagini dell'atto scrittorio nella letteratura e nell'epigrafia latina*, «Acme», 71 [2019], pp. 67-92) si vedano: E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* (1948), La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 347ss.; K. Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1965, pp. 79ss.; J. Santano Moreno, *Il solco e il verso. Il luogo della metafora*,

latino, *langue de paysans*,[6] un terreno particolarmente fertile: *legere*, che indica in origine la raccolta dei frutti, fu poi impiegato figurativamente per descrivere il lavoro di raccolta delle lettere che viene compiuto dagli occhi attraverso la lettura; *pagina*, da *pangere*, designa dapprima una piantagione, specialmente di viti, poi l'insieme delle righe di scrittura, che ricordano i filari paralleli dei vigneti, quindi il foglio; *arare* e i suoi composti, *inarare*, *perarare* e, soprattutto, *exarare*, allo stesso modo, subiscono un'evoluzione semantica che, dall'atto concreto dell'aratura, passa a significare l'altrettanto concreta incisione su supporto durevole o su tavolette cerate, per arrivare infine a indicare la scrittura e la composizione letteraria in senso generale e astratto.[7]

La più antica attestazione di *arare* in ambito scrittorio risale al III secolo a.C. ed è contenuta in un frammento dell'opera del poeta comico Titinio (*com.* 160 R^3):

> Velim ego osse arare campum cereum.
>
> Vorrei con una punta d'osso arare il campo di cera.[8]

Il verbo *arare* indica qui l'atto di incidere con lo stilo sulla tavoletta, scavando nella cera e tracciando un vero e proprio solco, che ricorda anche visivamente quello prodotto dall'aratro

---

«Rivista di filologia cognitiva», 1 (2003), pp. 1ss.; F. Benucci, Rotas opera tenet arepo sator. *Un'interpretazione del 'quadrato magico' pompeiano*, «Atti - Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 166 (2008), pp. 203-275; U. Bartocci, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, Giappichelli, Torino 2009, pp. 9-12.

[6] Secondo la celebre definizione di J. Marouzeau, *Le latin langue de paysans*, in A.A.V.V., *Mélanges linguistiques offerts à M.J. Vendryes par ses amis et ses élèves*, Édouard Champion, Paris 1925, pp. 251-264.

[7] Sull'origine agricola di buona parte del lessico latino si vedano inoltre: M.G. Bruno, *Il lessico agricolo latino*, Hakkert, Amsterdam 1969^2 e S. Andrei, *Aspects du vocabulaire agricole latin*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1981.

[8] Trad. it. di T. Guardì in Titinio e Atta, Fabula togata*: i frammenti*, Jaca Book, Milano 1984.

nel rompere e dissodare le zolle di terra. Il legame con uno specifico supporto scrittorio, però, viene meno già in Marziale (IV 86, 11: *inversa pueris arande* [sc. *libelle*] *charta*), in cui non si fa più riferimento alla cera, ma agli 'scarabocchi' che i bambini erano soliti fare sul retro dei fogli di papiro. Quintiliano, invece, impiega il composto *exarare* semplicemente come sinonimo di 'comporre', senza che l'impiego della metafora richiami più né l'incisione né l'atto concreto della scrittura (*inst.* IX 4, 90: *poetam talem versum exarasse*). Con Gerolamo, infine, il termine assume un valore che non potrebbe essere più astratto, indicando l'impressione della parola di Dio *in tabulis cordis carnalibus* (*epist.* 65, 7).

In questo processo di astrazione sarà determinante il ruolo esercitato proprio dalla letteratura di età cristiana che, con l'influenza del linguaggio biblico, arricchirà e amplierà notevolmente il sistema metaforico ereditato dagli antichi, inserendo il lessico agricolo in più ampio contesto simbolico e aprendo la metafora a una serie di riletture e rielaborazioni che continuano, come abbiamo visto, sino ai giorni nostri.

Un altro termine che, nonostante non abbia di per sé un significato agricolo, ha attraversato uno sviluppo affine – indicando dapprima il volgere dell'aratro alla fine del solco, poi il solco stesso e, infine, la riga di scrittura e il verso poetico – è *versus*. Secondo l'etimologia suggerita da Isidoro di Siviglia e dai grammatici antichi, lo slittamento semantico sarebbe avvenuto sulla base dell'affinità fra il solco di aratura e la linea di scrittura, che seguivano anticamente il medesimo andamento bustrofedico.[9]

[9] Isid. *Etym.* VI 14, 7: «Versus autem vulgo vocati quia sic scribebant antiqui sicut aratur terra. A sinistra enim ad dexteram primum deducebant stilum, deinde convertebantur ab inferiore, et rursus ad dexteram versus; quos et hodieque rustici versus vocant». Cfr. Mar. Vict. *GLK* VI 55, 20-56, 2: «apud nos autem versus dictus est a versuris, id est a repetita scriptura ex ea parte in quam desinit. […] Hoc autem genus scripturae dicebant boustrophedon a boum versatione, unde adhuc in arando, ubi desinit sulcum et unde alter inchoatur, versura proprio vocabulo nuncupatur».

Βουστροφηδόν rappresenterebbe, dunque, il più antico anello di congiunzione fra mondo greco e latino, fra aratura e scrittura, suggerendo un'analogia talmente immediata da agire a livello linguistico prima ancora che letterario.

Se è vero, allora, che l'evoluzione semantica di *versus* sarebbe stata influenzata dalla scrittura bustrofedica, maggiormente attestata nella tradizione greca e non a caso designata con un termine greco, non sono forse da ricercarsi proprio nel mondo ellenico le origini più remote della metafora agricola della scrittura?

2. *Le attestazioni nella letteratura greca*

L'immagine dell'aratura ricorre, innanzitutto, in diversi passi pindarici,[10] inserendosi all'interno di un complesso di metafore che paragonano l'arte del poeta al mondo delle τέχναι, soprattutto alla statuaria e all'architettura, secondo una concezione artigianale della poesia. L'atto creativo del poeta, Πιερίδων ἀρότης ('aratore delle Muse'), è l'unico, secondo Pindaro, che possa essere degnamente accostato al durissimo lavoro dei campi, sempre in balìa delle forze divine. Il paragone con l'aratura è volto, dunque, a mettere in luce il faticoso compito del poeta ma, allo stesso tempo, a valorizzarne la feconda creatività e l'ispirazione divina.

[10] Pind. *Pyth.* 6, 1-3: […] ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας / **ἄρουραν** ἢ Χαρίτων / ἀναπολίζομεν ὀμφαλὸν ἐριβρόμου / χθονὸς ἐς νάϊον προσοιχόμενοι («Ci accostiamo al tempio – in questo cuore, rugghiante, del mondo – come chi ara il campo di Afrodite dallo sguardo di luce, e delle Càriti»); *Nem.* 6, 32-34: Πιερίδων **ἀρόταις** / δυνατοὶ παρέχειν πολὺν ὕμνον ἀγερώχων ἐργμάτων / ἕνεκεν («Ha dato agli aratori delle Muse molto canto di gesta grandi e rare») e 10, 26: Μοίσαισί τ'ἔδωκ'**ἀρόσαι** («E alle Muse lasciò molto terreno da arare»); trad. it di E. Mandruzzato in Pindaro, *Tutte le opere*, Bompiani, Milano 2010. Sulla metafora agricola in Pindaro si vedano: N. Vanbremeersch, *Représentation de la terre et du travail agricole chez Pindare*, «Quaderni di Storia», 13 (1987), pp. 73-95; R. Campagner, *Metafore agricole in Pindaro*, «Rudiae», 5 (1993), pp. 41-56; L. Lomiento, *Pindaro*, Nem. *6, 32 e Cercida,* Mel. *3, 7: itinerario di due metafore*, «Quaderni urbinati di cultura classica», 54 (1996), pp. 67-71.

Una possibile attestazione della metafora è stata individuata, inoltre, nell'inno callimacheo ad Artemide (vv. 175-176):[11]

> Μὴ νειὸν τημοῦτος ἐμαὶ βόες εἵνεκα μισθοῦ
> τετράγυον τέμνοιεν ὑπ' ἀλλοτρίῳ **ἀροτῆρι**.
>
> Non arino in quel tempo le mie vacche, date in affitto, un campo che misura quattro piene giornate di fatica, sotto un altrui aratore.[12]

Attraverso questo inconsueto riferimento al mondo agricolo, il poeta *urbanus* Callimaco si sarebbe collocato consapevolmente nel solco della tradizione pindarica esprimendo, per mezzo dell'immagine dell'aratura, una considerazione programmatica sulla sua attività di poeta: il campo smisurato che l'autore rifiuta di arare sarebbe quello della poesia epica, evocato dal richiamo piuttosto evidente a un passo omerico, nel quale Odisseo esprime il desiderio di arare da solo, con due robusti buoi, un terreno di quattro iugeri (*Od.* XVIII 371-375). In una riformulazione in chiave agricola del consueto espediente della *recusatio*, il poeta ellenistico si dichiarerebbe, in tal modo, incapace di compiere un'impresa senz'altro degna della statura eroica del personaggio omerico, ma non della sua 'Musa minore'.

Sia le occorrenze pindariche sia il passo callimacheo, pur testimoniando l'avvenuta sovrapposizione anche all'interno della letteratura greca fra i due campi semantici dell'aratura e della scrittura, non hanno a che fare, però, con l'atto concreto dello scrivere e non sono in alcun modo paragonabili all'impiego metaforico di *arare* e composti nella letteratura latina.

Più significativo, in tal senso, è l'uso piuttosto raro del termine αὖλαξ ('solco di aratura') per designare il segno di scrittura. La più antica attestazione si trova nelle *Thesmophoriazusae* di Aristofane (vv. 780-782):

---

[11] L'ipotesi interpretativa è avanzata da P. Bing, *Callimachus' Cows. A riddling* recusatio, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 65 (1984), pp. 1-8.

[12] Trad. it. di V. Gigante Lanzara in Callimaco, *Inni. Chioma di Berenice*, Garzanti, Milano 1984.

[…] οἴμοι
τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν:
χώρει χώρει. ποίαν **αὖλακα**.

Accidenti, che fatica questa erre! Marcia, marcia. Che bel solco![13]

Mnesiloco, smascherato dalle donne in festa, si serve del primo oggetto che trova a portata di mano, un coltello o uno scalpello, per incidere una richiesta d'aiuto su delle tavolette, in una ripresa parodica del perduto *Palamede* euripideo. Il Parente, essendo riuscito con difficoltà a tracciare la lettera *rho* (secondo gli scolii, la terza lettera del nome di Euripide) sul duro legno della tavoletta, esclama infine soddisfatto: «Che bel solco!», impiegando un termine proprio del lessico agricolo in riferimento al solco di scrittura.[14]

Nelle *Vespe* troviamo invece, nella medesima accezione, il verbo ἀλοκίζω (vv. 849-850):

Οἴμοι διατρίβεις κἀπολεῖς τριψημερῶν:
ἐγὼ δ' **ἀλοκίζειν** ἐδεόμην τὸ χωρίον.

Povero me, mi fai morire: stai perdendo tanto tempo! E io ho una voglia di tracciare solchi in questo campicello![15]

Filocleone, in preda alla consueta smania di assistere a un processo, impreca contro il figlio ed esprime il bisogno incontenibile di «tracciare solchi», alludendo alla linea che i giudici tracciavano sulla tavoletta cerata nel comminare una pena.[16]

L'immagine del solco ritorna, soltanto parecchi secoli più tardi, in un'epistola di Basilio a un calligrafo (IV 334), invitato a guidare il 'cammino' della penna lungo righe perfettamente drit-

[13] Trad. it. di D. Del Corno in Aristofane, *Le rane*, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 1994[3].

[14] Cfr. Aristofane, *Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 2001, pp. 283-284.

[15] Trad. it. di G. Mastromarco in *Commedie di Aristofane*, UTET, Torino 1983.

[16] Cfr. Aristophanes, *Wasps*, ed. by D.M. MacDowell, Clarendon Press, Oxford 1971, pp. 244-245.

te, per non mettere in difficoltà il lettore costringendolo a tornare indietro e a 'seguire il solco', come Teseo seguì il filo di Arianna. Aὔλαξ alluderebbe in questo caso alla linea di scrittura:

> Ὀρθὰ γράφε καὶ χρῶ τοῖς στίχοις ὀρθῶς […]. Μηδὲ βιάζου τὸν κάλαμον λοξὰ **βαδίζειν**, ὥσπερ τὸν παρ᾽ Αἰσώπῳ καρκίνον· ἀλλ᾽ εὐθὺ χώρει, ὥσπερ ἐπὶ στάθμης βαδίζων τεκτονικῆς […]. Τὸ εὐθὺ τερπνὸν τοῖς ὁρῶσιν, οὐκ ἐῶν ἀνανεύειν καὶ κατανεύειν τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν ἀναγινωσκόντων. ὁποῖόν τι κἀμοὶ συμβέβηκε τοῖς γράμμασιν ἐντυχόντι τοῖς σοῖς. τῶν γὰρ στίχων κειμένων κλιμακηδόν, ἡνίκα ἔδει μεταβαίνειν ἐφ᾽ ἕτερον ἀφ᾽ ἑτέρου, […] ἀνατρέχειν ἔδει πάλιν καὶ τὴν τάξιν ἐπιζητεῖν, ἀναποδίζοντα καὶ **παρεπόμενον τῷ αὔλακι**, καθάπερ τὸν Θησέα τῷ μίτῳ τῆς Ἀριάδνης φασί. Γράφε τοίνυν ὀρθῶς, καὶ μὴ πλάνα τὸν νοῦν τῷ πλαγίῳ καὶ λοξῷ τῶν γραφομένων.
>
> Scrivi dritto e mantieniti perfettamente sulle righe […]. Non forzare la penna a camminare di traverso, come il granchio di Esopo, ma procedi dritto, come se seguissi il righello di un carpentiere […]. Ciò che è dritto è una gioia per chi legge, perché non costringe gli occhi ad andare su e giù, come invece mi è successo quando leggevo la tua scrittura sbilenca: per passare da una riga all'altra, […] dovevo tornare indietro e cercare l'ordine corretto, ripercorrendo i miei passi e 'seguendo il solco', proprio come dicono che fece Teseo con il filo di Arianna. Quindi scrivi dritto e non confondermi con la tua scrittura storta e inclinata.

Un'ultima attestazione si trova, infine, in un epigramma votivo di Giuliano Egizio, raccolto nell'*Antologia Palatina* (VI 68, 1-2):[17]

> **Αὔλακας ἰθυπόρων** γραφίδων κύκλοισι χαράσσων
> ἄνθεμά σοι τροχόεις οὗτος ἐμὸς μόλιβος.
>
> Ecco, si dedica a te questa mia rondella di piombo,
> [che solchi dritti disegnò ruotando.[18]

Il poeta offre in dono alla divinità i suoi strumenti scrittori, tra cui la rondella di piombo utilizzata per guidare il 'cammino' del calamo lungo solchi lineari.

---

[17] Sia il passo di Basilio sia l'epigramma di Giuliano Egizio sono commentati, in merito al ricorso alla metafora, in K. Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, pp. 107-109.

[18] Trad. it. di F.M. Pontani, in *Antologia Palatina*, I, Einaudi, Torino 1978[2].

L'epigramma, insieme ad altri componimenti contigui di contenuto affine,[19] sembra alludere alla rigatura di un foglio, non è chiaro se di pergamena o di papiro. La discussa pratica della rigatura del foglio di papiro è attestata in un contesto piuttosto simile nel carme 22 del *liber* catulliano, fonte di fondamentale importanza per lo studio e la ricostruzione della tecnica libraria antica: tra le numerose accortezze riservate alla fabbricazione di un *volumen* di lusso, l'autore menziona anche le linee di scrittura tracciate sui fogli di papiro con il rigo di piombo (*derecta plumbo*, v. 8).[20] Poiché non sono giunte sino a noi evidenze materiali significative, rimangono molti dubbi circa la presenza e la modalità di realizzazione di tali linee guida.[21] L'impiego del termine χαράσσειν (che significa letteralmente 'incidere' e che ricorre in riferimento sia all'aratura sia alla scrittura, ulteriore anello di congiunzione fra i due campi semantici) sembrerebbe far pensare all'effettiva presenza di un seppur leggero solco, impresso sul foglio per mezzo di uno strumento di piombo che veniva fatto ruotare in linea retta sulla pagina.

È opportuno notare, tuttavia, come in tutti questi casi l'immagine dell'aratura sia associata, più che all'incisione, all'idea di linearità e, precisamente, a un percorso lineare della penna, espresso in Basilio dal verbo βαδίζειν e in Giuliano da ἰθυπορεῖν.

---

[19] *Anth. Pal.* 6, 62-67.

[20] Sul carme 22 di Catullo e sulle diverse proposte di interpretazione del v. 8 si veda L. Gamberale, *Libri e letteratura nel carme 22 di Catullo*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 8 (1982), pp. 143-169.

[21] Relativamente alla rigatura dei fogli di papiro, cfr. E.G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, 2nd ed. revised and enlarged by P.J. Parsons, Institute of Classical Studies, London 1987, pp. 4-5 e n. 10; P. Canart *et al.*, *Recherches préliminaires sur les matériaux utilisés pour la réglure en couleur dans les manuscrits grecs et latins*, «Scriptorium», 45 (1991), p. 219 n. 49; P.J. Parsons, *The Oxyrhynchus Papyri*, LXXI, Egypt Exploration Society, London 2007, p. 37. Sugli strumenti impiegati, cfr. M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Istituto Centrale per la Patologia del Libro, Roma 1996 e *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Viella, Roma 2002.

Sembra, dunque, che il mondo greco abbia conosciuto un impiego molto sporadico della metafora, senza attraversare l'articolata rielaborazione che il lessico agricolo ha subìto nel latino. Anche per quanto riguarda il termine βουστροφηδόν che, come si diceva, era considerato dai grammatici antichi alla base dell'evoluzione semantica del latino *versus*, è possibile osservare che si tratta di un termine raro nella produzione letteraria greca, attestato in un numero molto limitato di occorrenze e per la prima volta nel II secolo d.C. [22] Il termine greco per indicare il verso poetico è στίχος, da στείχειν ('avanzare in linea') e non ha nulla a che fare né con la scrittura bustrofedica né, più in generale, con l'area semantica dell'aratura. È probabilmente il latino a recuperare del tutto autonomamente il termine erudito βουστροφηδόν (da βοῦς 'bue' e στρέφειν 'volgere'), sulla base dell'identificazione tra *vertere* e στρέφειν, utilizzandolo per spiegare l'origine di *versus*.

Per quanto l'etimologia suggerita da Isidoro sia interessante e suggestiva, lo slittamento semantico di *versus* potrebbe essere verosimilmente avvenuto senza passare attraverso il complesso concetto di scrittura bustrofedica e senza alcun debito nei confronti del greco.

Il termine *versus* che, come si è detto, indica in origine il volgere dell'aratro alla fine del solco e, in seguito, il solco stesso, è stato poi impiegato, infatti, in diversi contesti, per esprimere una comune idea di linearità, indicando ad esempio i filari degli alberi, in Verg. *G.* IV 144, o le file dei remi, in *Aen*. V 119. Similmente, *versus* sarebbe stato impiegato anche per indicare le righe di scrittura, lineari e parallele come i solchi tracciati dall'aratro. *Versus*, in questo caso, avrebbe un significato molto distante dal valore originario di *vertere*, esprimendo preminentemente un

[22] Per il termine βουστροφηδόν, cfr. Paus. V 17, 6, 4: σχήματα δὲ ἄλλα τῶν γραμμάτων βουστροφηδὸν καλοῦσιν Ἕλληνες. Τὸ δέ ἐστι τοιόνδε· ἀπὸ τοῦ πέρατος τοῦ ἔπους ἐπιστρέφει τῶν ἐπῶν τὸ δεύτερον ὥσπερ ἐν διαύλου δρόμῳ; Hesych. *s.v.*: Οὕτως ἔλεγον, ἐπαν ὁμοίως ἀροτριῶσι βουσὶ τὰς ἀντιστροφὰς ποιῇ τις. Ἔλεγον δὲ ἐπὶ τοῦ γράφειν τρόπῳ τοιούτῳ.

concetto di linearità, in modo affine al greco στίχος, dal quale è forse possibile che il termine latino sia stato in qualche modo influenzato.

In un secondo momento, forse in ambiente erudito, sarebbe stato recuperato il senso etimologico di *vertere* in relazione alla scrittura, nell'espressione *vertere stilum* che, oltre ad assumere il significato a noi più noto di 'cancellare',[23] può indicare l'atto di 'volgere lo stilo', ossia di andare a capo mentre si scrive. Si veda, ad esempio, un frammento del poeta comico Atta (*com.* 13 R^3), che costituisce, secondo Ernst Curtius, la più antica attestazione della metafora dello stilo come aratro, alla base dell'intera tradizione medievale:[24]

> Vertamus vomerem
> in cera mucronique aremus osseo.[25]
>
> Volgiamo il vomere sulla cera e ariamo con una punta d'osso.

O, ancora, l'impiego della *iunctura* in Prisciano (GLK III 514, 26-29):

> Versus quoque litterarum ordinatio inde dicitur vel quod vertimus stilum a fine ad initium [vel ab initio ad finem] vel quod antiqui a dextera parte in sinistram et a sinistra in dexteram scribebant.
>
> Si dice 'verso' anche l'ordinamento delle lettere, o perché volgiamo lo stilo dalla fine della riga all'inizio della successiva, oppure perché gli antichi scrivevano da destra a sinistra e da sinistra verso destra.

---

[23] L'espressione alludeva infatti alla possibilità di ruotare lo stilo, che era composto da un'estremità affilata per incidere la cera e da una appiattita per cancellare. Celebre soprattutto l'impiego oraziano in *sat.* I 10, 72: «saepe stilum vertas / iterum quae digna legi sint / scripturus». La *iunctura* ha assunto, in seguito, un terzo significato, meno noto, di 'cambiare argomento', 'dedicarsi alla stesura di un nuovo argomento', come ad esempio in Amm. XXIX 3, 1: «hic et mihi vertenti stilum in Gallias».

[24] E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, p. 347.

[25] Accolgo la correzione *mucronique* per *mucroneque*, necessaria per ragioni metriche, per cui si veda Titinio e Atta, Fabula togata*: i frammenti*, a cura di T. Guardì, p. 95.

In entrambi i casi, *vertere stilum* non significa senz'altro 'cancellare', ma sembra indicare, al contrario, l'atto di scrivere o, più precisamente, il cambiamento di direzione effettuato dallo stilo nell'andare a capo. È proprio in questo gesto che Prisciano individua una prima interpretazione etimologica: *versus* deriverebbe dall'espressione tipicamente latina *vertere stilum*. I grammatici iniziano a concentrarsi, dunque, sull'andamento della scrittura, recuperando l'idea di movimento intrinseca al termine *vertere* e preparando il terreno a un'interpretazione che spiegasse in modo sempre più circostanziato il legame con l'area semantica dell'aratura.

Un ultimo momento nella riflessione etimologica è costituito, infatti, dal parallelismo fra l'andamento dell'aratura e l'antica scrittura bustrofedica, da sinistra a destra e poi da destra a sinistra. Tale ricostruzione etimologica si può considerare, a questo punto, un ulteriore arricchimento erudito, volto a rintracciare nella lingua le origini profonde di un accostamento tra aratura e scrittura ormai noto e affermato in ambito letterario.

Il termine βουστροφηδόν, improduttivo in greco, dunque, fu forse improduttivo anche in latino, in cui il legame etimologico con *versus* è probabilmente frutto di una riflessione elaborata dai grammatici antichi solo a posteriori.[26]

Un più profondo debito nei confronti della letteratura greca si può riscontrare, tutt'al più, nell'uso piuttosto raro del termine *sulcus*, corrispettivo latino di αὖλαξ, in riferimento alla scrittura. Nella conclusione di un'epistola di Ausonio a Teone (16, 48-52 Mondin) leggiamo:

> Fac campum replices, Musa, papyrium
> nec iam fissipedis per calami vias
> grassetur Gnidiae **sulcus** harundinis
> pingens aridulae subdita paginae
> Cadmi filiolis atricoloribus.

[26] Cfr. K. Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, pp. 79ss.

> Ripiega, Musa, questo campo di papiro. Che la canna di Cnido dai piedi fessi interrompa il solco nella sua marcia e smetta di dipingere sulla pagina secca le linee delle brune figlie di Cadmo.[27]

È significativamente nell'opera di Ausonio che la tradizione latina e quella greca si incontrano, nell'immagine del *campus papyrius*, che richiama l'antico *campus cereus* di Titinio, solcato non più da una punta d'osso ma dalle *viae* percorse dal calamo lungo il suo cammino.

Nell'epistola di Ausonio il termine *sulcus* ha perso qualunque legame con il significato originario di 'incidere', attestato in ambito scrittorio soltanto in un passo di Quintiliano[28] e in un'epigrafe del I secolo d.C.,[29] ed eredita piuttosto il significato greco di ἄυλαξ come 'percorso lineare della scrittura'.

Si forma nel latino letterario una sorta di *iunctura*, ossia *calami sulcus*, che ricorre ad esempio in Prud. *Apoth.* 595 (*percensere libet calamique revolvere sulcos*)[30] e in Dracont. *Romul*. X 478 (*sederat et tabulas calamo sulcabat Iason*), in cui l'incisione su *tabulae ceratae* e la scrittura a inchiostro per mezzo del calamo si sovrappongono e confondono in un'unica espressione dal sapore letterario e grecizzante.

Diversi secoli più tardi, Francesco Petrarca, in un'epistola indirizzata non a caso al grande padre della letteratura occidentale, Omero, rammenterà quell'espressione, tramite poetico in grado di rievocare un mondo greco ancora misterioso e in parte dimenticato: *lucrosam calamo papirum sulcans* (*Fam.* XXIV 12, 34).

---

[27] Trad. it. di A. Pastorino in Ausonio, *Opere*, UTET, Torino 1971.

[28] Quint. I 1, 27: «cum vero iam ductus sequi coeperit, non inutile erit eas tabellae quam optime insculpi, ut per illos velut sulcos ducatur stilus». Cfr. K. Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, pp. 93-96.

[29] *CIL* V 3635 = *CLE* 983 (*desulcanda prius mihi danti cerea prata*). Cfr. G.B. Pighi, *Le iscrizioni*, in *Verona e il tuo territorio*, I, Istituto per gli studi storici veronesi, Verona 1960, p. 360; E. Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Scholars Press, Atlanta 1995, pp. 367-368; C. Pasetto - A. Sansone, *Lo stilo e l'aratro*, pp. 78-84.

[30] Sulla *iunctura* in Prudenzio, K. Thraede, *Studien zu Sprache und Stil des Prudentius*, pp. 113ss.

La letteratura latina, pertanto, in particolare di epoca tarda e medievale, ha un ruolo centrale nella costruzione letteraria della metafora, che viene strutturata e arricchita progressivamente in un labile rapporto con la tradizione greca che, per quanto non ignara dell'accostamento tra aratura e scrittura, sembra interessata solo marginalmente a un'immagine talvolta evocata e sottesa, ma ben lontana dal suo diffuso impiego in ambito romano.

Adriana Paolini

Il *Libro de cosina* di Martino de Rossi: note paleografiche e codicologiche sul manoscritto di Riva del Garda

Il *Libro de cosina* conservato nella Biblioteca civica di Riva del Garda (Trento), databile all'inizio del Cinquecento, è senz'altro uno dei manoscritti più conosciuti tra gli storici dell'alimentazione e della cultura gastronomica medievale e rinascimentale, e non solo.[1] Il codice contiene 287 ricette, organizzate in otto libri, attribuite al maestro cuoco Martino de Rossi, considerato l'artefice di una vera e propria svolta culturale nell'arte della gastronomia.

In questo saggio si intende ragionare, dunque, su un manoscritto assai noto per il suo contenuto ma che non è stato ancora studiato a fondo quale prodotto librario.

L'obiettivo è di offrire un esempio di quanto siano importanti gli strumenti delle discipline del libro per comprendere un manoscritto nella sua interezza, quale espressione di un contesto culturale. Da qui l'interesse a valutare la scelta del testo contenuto, ma anche le forme dell'oggetto contenitore, oltre a quegli elementi paratestuali – in un codice sono il supporto scrittorio, la *mise en page*, la scrittura, la decorazione – che lo consegnano al lettore, lo propongono al mondo.[2]

---

[1] In occasione della pubblicazione di questo saggio, la Biblioteca ha provveduto a denominare il manoscritto con la segnatura F-MS-1. La precedente segnatura era Archivio Storico, Ecclesiastica 25/I.

[2] Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 3: «[…] il testo, però, si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e

1. *Martino de Rossi e il* Libro de arte coquinaria

L'autore cui viene esplicitamente attribuita la raccolta di ricette gastronomiche contenute in almeno cinque manoscritti è il cuoco Martino de Rossi, vissuto nel pieno Quattrocento. A costui viene riconosciuto il merito di aver cambiato il modo di intendere la cucina, e, alla sua opera, di rappresentare lo 'spartiacque' tra la gastronomia medievale e quella moderna.[3] Sono diversi i segnali di novità offerti dall'opera del Maestro Martino: è, infatti, il primo 'libro d'autore' realizzato in forma di trattato grazie a un'interpretazione dell'arte culinaria impensabile fino alla metà del XV secolo.[4] Ciò anche perché nel medioevo – ma

---

accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come 'appartenenti' ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per presentarla, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua 'ricezione' e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro».

[3] Per introdurre il discorso sui manoscritti, si è ritenuto opportuno fornire alcune informazioni essenziali su Martino e sulla sua opera. Per i necessari approfondimenti, cfr.: *Convegno internazionale di studi Maestro Martino da Como e la cultura gastronomica del Rinascimento (Como, Villa Gallia, Campione d'Italia, 1-3 giugno 1989)*, Terziaria, Milano 1990; *Et coquatur ponendo. Cultura della cucina e della tavola in Europa tra medioevo ed età moderna*, Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato 1996; C. Benporat, *Cucina italiana nel quattrocento*, Olschki, Firenze 1996; B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo: un nuovo bilancio*, «Archivio storico italiano», 154 (1996), pp. 33-58; Id., *Gastronomie, humanisme et société à Rome au milieu du XV^e^ siècle. Autour du* De honesta voluptate *de Platina*, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006 (su Martino si leggano in particolare le pp. 503-529). Cfr. inoltre L. Ballerini (ed.), *The Art of Cooking. The first modern cookery book composed by the eminent Maestro Martino of Como, a most prudent expert in this art, once cook to the most reverend Cardinal Trevisan, Patriarch of Aquileia*, University of California Press, Berkeley 2005.

[4] Il termine 'libro d'autore' viene usato per esempio da S. Lubello, *Il* De arte coquinaria *di Maestro Martino: antecedenti e dintorni*, in M. Chiabò (a cura di), *A tavola nella Roma dei Papi nel Rinascimento*, Roma nel Rinascimento, Roma 2019, pp. 75-86 (p. 78).

sarà così ancora nei periodi successivi – la preparazione dei cibi non poteva dirsi separata dalla dietetica e dalla cura del corpo, e dell'anima.[5]

Non è stata semplice né immediata la strada che ha portato alla ricostruzione della storia di Maestro Martino e della sua raccolta di ricette.[6] I manoscritti, come vedremo, si sono mostrati generosi di informazioni ma non subito sono stati messi in relazione prima fra loro e poi con altre fonti che pure testimoniavano dell'esistenza del cuoco così come dell'importanza della sua opera.

Ciò che ora si dà per certo è che Martino de Rossi nacque «de la casa» di San Martino Viduale, nella Val di Blenio, attualmente nel Canton Ticino e allora appartenente alla diocesi di Milano.[7]

---

[5] Si rimanda almeno a E. Treccani - M. Zaccarello (a cura di), *Recipe… Pratiche mediche, cosmetiche e culinarie attraverso i testi (secoli XIV-XVI)*, Cierre, Caselle di Sommacampagna 2012. Alle caratteristiche della raccolta di Martino che la pongono come vera e propria 'svolta' culturale, potremmo aggiungerne un'altra, semplicemente notando la disinvoltura con cui queste ricette vennero rese pubbliche, mentre ci si aspetterebbe un certo riserbo nel custodire i segreti della propria arte. Il *Libro de cosina* viene citato anche in A. Paolini, *I libri dei segreti nelle biblioteche trentine*, in E. Renzetti - R. Taiani (a cura di), *Provato e certo: rimedi segreti tra scienza e tradizione*, Fondazione del Museo storico del Trentino, Trento 2008, pp. 60-79 (pp. 64, 75).

[6] Negli anni Trenta del Novecento fu Joseph Vehling ad avviare i primi studi su Martino e sul manoscritto conservato a Washington, presso la Library of Congress, Rare Books, ms. 153, che datò erroneamente alla metà del secolo (cfr. J. Vehling, *Martino and Platina Exponents of Renaissance Cookery*, «Hotel Bulletin and Nation's Chef», Oct. 1932, pp. 192-193, e Id., *Platina and the Rebirth of Man*, Hill, Chicago 1941). La datazione venne ripresa da E. Faccioli (a cura di), *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette. Testi sopra lo scalco, il trinciante e i vini dal XIV al XIX secolo*, Il Polifilo, Milano 1966, pp. 115-204, poi ripubblicato nel 1987 con alcune modifiche alle pp. 127-218. Solo successivamente, grazie agli studi del Benporat, usciti nel 1996, si poté avere un quadro scientificamente più rigoroso. Per uno sguardo d'insieme sui primi studi si veda B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo*, pp. 45-54.

[7] San Martino Viduale è il nome, attestato nei documenti fin dagli anni Settanta del XIII secolo, di un oratorio e di un «pontesello» (così in un documento del 1407 segnalato da M. Bernasconi Reusser, *Monumenti storici e documenti d'archivio. I* Materiali e documenti ticinesi *(*MDT*) quali fonti per la storia e le*

Così si legge, infatti, sul recto della c. 1 del manoscritto di Riva del Garda:

> Libro de cosina composto et ordinato per lo egregio homo magistro Martino di Rossi de la Valle de Bregna, Mediolanensis diocessis, descenduto de la ville de Turre, nato de la casa de Sancto Martino Vidualis, coquo del illustre signore Io[hanne] Iacobo Trivulzio etc. expertissimo in questa arte et como legerai prudentissimo.[8]

La prima testimonianza relativa alla sua attività di cuoco si legge in un documento del 27 giugno 1457. Si tratta della licenza che Francesco Sforza concesse al maestro Martino di tornare presso la sua valle: «eundi usque in vallem Belegni magistro Martino de dicta valle, coquo camerariorum, valitura mense uno proxime futuro».[9] Almeno un altro documento, stavolta a firma della duchessa Bianca Maria Visconti, lo collocherebbe presso la corte milanese degli Sforza ancora fino al 1461.[10]

---

ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle Tre Valli, «Archivio storico ticinese», seconda serie, 148 [2010], pp. 205-242: San Martino è citato a p. 231 n. 178; si vedano anche a p. 240 le prime attestazioni). Successivamente l'oratorio prese il nome di Santa Maria di Corzoneso, cfr. *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Casagrande, Bellinzona 2007, pp. 91-92.

[8] L'indice delle prime carte è così introdotto: «Magistri Martini de rubeys coqui illustrissimi domini domini Io. Iacobi Triuultii de modo et ordine obseruandi in coquina etc. Rubrica» (c. [1]r).

[9] Si veda G. Chiesi, *Martino Rossi, un cuoco bleniese alla corte ducale*, in A. Bertoluzza, *Libro di cucina del maestro Martino de Rossi. Cucina tardomedievale in uso alle corti degli Sforza, dei Visconti e nel Principato vescovile di Trento. Primo studio storico completo della cucina trentina*, UCT, Trento 1993, pp. 11-15: il documento segnalato a p. 15 è conservato nell'Archivio di Stato di Milano, Sforzesco, Registro ducale nr. 127, c. 119r. Gli esiti della ricerca del Chiesi sono stati ripresi successivamente anche da altri studiosi.

[10] L'8 gennaio 1461 Bianca Maria ordina al vicario di Blenio di fare in modo che «Rubeus de Blegno coquus noster» possa recuperare dei crediti (Archivio di Stato di Milano, Sforzesco, Registro ducale, nr. 100, c. 2r). Chiesi (in *Martino Rossi, un cuoco bleniese alla corte ducale*) cita anche due documenti datati al 1462 dove si parla di un «Rosso, nostro famiglio»: per quanto verosimile, non vi è la certezza che si tratti del cuoco Martino, poiché il cognome Rossi era in quella zona particolarmente diffuso.

In seguito fu al servizio di Ludovico Trevisan, patriarca di Aquileia, fino al 1465, anno della morte del potente prelato.[11] È questa un'informazione desumibile dalla intestazione di due manoscritti, sui quali torneremo, che portano il titolo *Libro de arte coquinaria*.

In questo periodo è certo che Martino sia venuto a contatto con l'umanista Bartolomeo Sacchi, detto il Platina (1421 ca.-1481), che del cuoco parla nel *De honesta voluptate et valetudine*, pubblicato a Roma da Ulrich Han (Udalricus Gallus) probabilmente nel 1475, ma realizzato già intorno al 1464-65.[12] Il *De honesta voluptate* viene considerato il primo trattato gastronomico a stampa, ma l'opera è ben più complessa, nata dal desiderio dell'autore di coniugare le forme di piacere con le necessità della salute: «[Il Platina] inserisce le indicazioni tecnico-gastronomiche assunte dal nostro Maestro Martino in un più ampio contesto igienico-etico-filosofico, in un complessivo 'discorso sul cibo' che fa di quest'opera […] una vera 'summa' del sapere gastronomico del '400».[13]

Nella sua opera il Platina riporta in latino anche alcune delle ricette presenti nella raccolta di Martino, ma senza dichiararne la fonte.[14] Bruno Laurioux, medievista e storico dell'alimentazio-

---

[11] Su Trevisan si vedano almeno lo studio di P. Paschini, *Lodovico cardinal camerlengo (†1465)*, Lateran University Press, Roma 1970, e A. Manfredi, *Trevisan, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2019.

[12] *ISTC*, *Incunabula Short Title Catalogue* ip00761000 (https://data.cerl.org/istc/ip00761000).

[13] M. Montanari, *Alimentazione e cultura tra medioevo ed età moderna*, in *Maestro Martino da Como e la cultura gastronomica del Rinascimento*, pp. 39-43 (p. 39). Sul Platina, assai ricca di bibliografia è la voce di S. Bauer, *Sacchi, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 89, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2017, cui si rimanda per un primo approccio.

[14] M.E. Milham, *La nascita del discorso gastronomico*, in *Et coquatur ponendo*, pp. 125-129 (p. 127), sostiene che Platina possedesse un manoscritto con le ricette di Martino e ipotizza che fosse stato proprio lui a chiedere al Sanvito, con il quale condivideva le frequentazioni dell'Accademia pompo-

ne, che molta attenzione ha dedicato al cuoco ticinese, ha ripreso la suggestione di Ernesto Trani che nel sodalizio tra il Platina e Martino avrebbe visto la realizzazione di un progetto a quattro mani di cui il *De honesta voluptate* costituirebbe la versione colta e il *Libro de arte coquinaria* quella tecnica e 'volgare'.[15] Si è già detto, infatti, che la novità della raccolta non sta solo nella qualità e quantità delle ricette e degli ingredienti suggeriti, ma anche nell'organizzazione del materiale – alla quale potrebbe non essere stato estraneo lo stesso Platina – che si presenta articolata e ragionata, opposta allo stile stringato e asciutto delle anonime raccolte di epoca medievale.

L'incontro tra il Platina e Martino fu quasi certamente determinato dalla comune frequentazione delle corti romane, e probabilmente dal rapporto fra il Trevisan e il cardinale Francesco Gonzaga, che il Platina seguì a Roma nel 1462. Nel *De honesta voluptate*, in particolare nel capitolo dedicato al 'cuoco ideale' che Platina riconosce proprio in Martino, di lui riferisce che era in grado di disquisire su qualsiasi argomento e dal tono usato si può dedurre che siano stati in confidenza («meo Martino»).[16] Riportiamo qui, per comodità del lettore, i brani relativi al cuoco:

> De Quoquo. [C]oquum habeat arte et longa experientia doctum, patientem laboris et qui laudari in ea re maxime cupiat. Careat is omni squalore ac spurcitia, cognoscat apposite carnium piscium holerum uim atque naturam ut quid assum quid elixum quid frictum fieri debeat de-

niana, di allestire il codice per il Trevisan. Non esiste, però, documentazione a sostegno di tale congettura.

[15] B. Laurioux, *Gastronomie, humanisme et société*…, p. 524 n. 420.

[16] Nell'esemplare dell'incunabolo del 1475 contenente l'opera del Platina, conservato presso la Biblioteca internazionale di Gastronomia di Sorengo, all'altezza del passaggio in cui viene ricordato il cuoco di Como una mano coeva aggiunge: «Martino Rubro Comensi», cfr. *Catalogo del fondo italiano e latino delle opere di gastronomia, sec. 14.-19.*, a cura di O. Bagnasco, 2: *Opere a stampa, L-Z, manoscritti*, Bibliothèque internationale de gastronomie, Sorengo 1994, pp. 1318-1320 n. 1514. Si veda, tra gli altri, B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo*, p. 46.

> prehendat. Caleat gustu decernere quæ salita nimis et quæ fata sunt. Nouicomensi nostra ætate coquorum principi et a quo obsoniorum conficiendorum rationem accepi si omnino si fieri potest persimilis.[17]

> Cibaria alba. […] Quem coquum dii immortales Martino meo comensi conferes. A quo hæc quæ scribo magna ex parte sunt habita. Carneadem alterum dices, si de rebus propositis ex tempore diserentem audieris.[18]

Come si legge nell'intestazione del manoscritto rivano, Martino dovette concludere la sua carriera presso Gian Giacomo Trivulzio (1442-1519), ma non è possibile determinare in quale anno egli sia entrato a suo servizio.[19] Nel volume del 2006 sul *De honesta voluptate* e sulla Roma quattrocentesca che veniva disegnata nell'opera del Platina, Laurioux ha presentato e commentato alcuni documenti consultati nell'Archivio di Stato di Roma che gli hanno permesso di collocare il Maestro Martino presso la corte papale dal 1464 al 1484, quindi nel periodo successivo alla morte di Trevisan.[20] Se il «Magistrum Martinum coquum secretum» citato nei libri contabili relativi al papato di Paolo II e di Sisto IV è effettivamente Martino de Rossi, si può dire allora che presso i Trivulzio egli sia giunto alla fine degli anni Ottanta del Quattrocento.

---

[17] Libro I, cap. 11.

[18] Libro VI, cap. 41. Si trascrive da: *Platynae De honesta voluptate: et valitudine ad amplissimum ac doctissimum d.b. Rouerellam S. Clementis praesbiterum cardinalem liber primus* (Impressum Venetiis : labore & diligentia Laurentii presbyteri de Aquila: nec non Sibyllini Vmbri, idibus Iuniis 1475 [13. VI.1475]), cfr. *ISTC*, *Incunabula Short Titles Catalogue*, ip00762000 (https://data.cerl.org/istc/ip00762000). Le citazioni sono alle cc. 8r e 53r.

[19] Si rimanda alla voce di M. Viganò, *Trivulzio, Giovanni Giacomo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 97, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2020.

[20] Si tratta di un suggerimento offerto da Claudia Märtl, come scrive lo stesso studioso, che l'ha seguito con interessanti risultati, come si può leggere in B. Laurioux, *Gastronomie, humanisme et société…*, pp. 508-512, annexe B pp. 569-571.

2. *I manoscritti*

Le ricette attribuite a Martino de Rossi sono note anche attraverso cinque manoscritti, come si è detto, compreso il codice rivano, databili tra gli anni Sessanta del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.[21] Il manoscritto che, tra questi, è considerato il più antico (P) è stato a lungo noto solo attraverso parziali descrizioni redatte in occasione di vendite all'asta, la prima delle quali nel 1883, l'ultima nel 1974.[22] Esso appartenne ad Ambroise Firmin-Didot, stampatore, editore e collezionista parigino (1790-1876), prima di passare nella collezione del barone Jérome Pichon (1812-1896).[23] Nel 1974 venne acquisito dal libraio milanese Alberto Chiesa, il quale poi lo vendette nuovamente.

Il codice, appartenente a una collezione privata e, dunque, non più consultabile, fu nuovamente descritto nel 2009 nel catalogo dedicato a Bartolomeo da Sanvito da Albinia de La Mare e Laura Nuvoloni. Il libro, di 59 carte, è evidentemente un oggetto di lusso, scritto su pergamena e riccamente decorato. La scrittura

---

[21] Tralasciamo in questa sede il complesso discorso sulla trasmissione a stampa delle ricette. Si rimanda però alla lettura di B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo*, pp. 54-58, e di L. Mioni, *From Manuscript to Print: The Case of Maestro Martino's* Libro de arte coquinaria, PhD Dissertation, Department of French & Italian - Indiana University 2020. Colgo l'occasione per ringraziare Lino Mioni per avermi dato la possibilità di leggere la sua tesi, ricca di suggestioni, in particolare sulla diffusione a stampa della raccolta di Martino.

[22] Ci si riferisce al *Catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot de l'Académie des inscriptions et belles-lettres … Vente à l'Hôtel des commissaires-priseurs, … 16 juin 1883*, Paul, Paris 1833, p. 49 nr. 33, e a un'asta da Christie's (*Printed Books, Manuscripts and Autograph Letters*, Christie's, Manson and Woods, London, 13-14 November 1974, p. 89 nr. 439). Nella descrizione offerta nel catalogo di Christie's si propose l'identificazione della scrittura con quella di Bartolomeo di Sanvito, suggerendo la connessione tra Martino, il Platina e l'ambiente umanistico romano della metà del Quattrocento, poi approfondita da Albinia de la Mare. Cfr. L. Mioni, che ha potuto consultare il catalogo, *From Manuscript to Print*, pp. 55-56.

[23] B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo*, nn. 41-42, e Id., *Gastronomie, humanisme et société…*, p. 506.

del manoscritto, una umanistica corsiva molto elegante, è stata attribuita a una collaborazione tra Antonio di Domenico da Toffia, più noto come Antonio Tophio, e Bartolomeo di Sanvito.[24] Sulla prima pagina si legge l'intestazione «Libro de arte coquinaria edito per lo egregio et peritissimo maestro Martino coquo del Rmo S. Cardinale de Aquileia», identificabile con Ludovico Trevisan.[25] La presenza di uno stemma non completato, sul margine inferiore della prima carta, ha fatto pensare che fosse destinato al patriarca, venuto a mancare prima che gli venisse consegnato. Era un dono, o era costui a esserne il committente? L'allestimento del manoscritto si data perciò agli anni tra il 1464 e il 1465, lo stesso periodo in cui si ritiene che Platina stesse componendo il *De honesta voluptate*.[26]

Successivo alla morte di Trevisan e datato dagli studiosi alla fine del XV secolo, è il codice conservato presso la Library of Congress che riporta un'intestazione analoga a quella del manoscritto di lusso di cui si è appena trattato:[27] «Libro de arte co-

[24] Il testo fu trascritto da tre copisti: Sanvito vergò la rubricazione in maiuscola antiquaria policroma e le restanti quattro righe in corsiva della prima pagina; un secondo copista non identificato copiò da p. 2 a p. 37; il Tophio completò il manoscritto (pp. 37-106) con la sua corsiva primitiva: si veda A. De la Mare - L. Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito. The Life & Work of a Renaissance Scribe*, Association Internationale de Bibliophilie, Paris 2009, pp. 174-175 nr. 33. Si veda anche A. De la Mare, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in G. Mariani Canova - F. Toniolo - G. Baldissin Molli (a cura di), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Panini, Modena 1999, pp. 495-511 (p. 499 e n. 5).

[25] Nel *Catalogue des livres précieux…* il cardinale d'Aquileia venne erroneamente identificato come il cardinale Marino Grimani.

[26] Milham sostiene che il Platina lo avesse composto prima del suo incarceramento, nel 1468 (cfr. M.E. Milham, *Platina and Papal Politics*, in *Du manuscrits à la table. Essais sur la cuisine au Moyen-âge et répertoire des manuscrits médiévaux contenant des recettes culinaires*, Champions Slatkine, Montréal - Paris 1992, p. 81). Si veda anche B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo*, p. 44 n. 46.

[27] Washington, Library of Congress, cod. 153, d'ora in avanti W. Il codice è stato digitalizzato ed è disponibile sul portale della Library of Congress (https://www.loc.gov/item/2014660856/). Il corsivo nella citazione è mio.

quinaria composto per lo egregio maestro Martino coquo *olim* del Reverendissimo Monsignor Camorlengo et Patriarcha de Aquileia». Dalla descrizione che accompagna la digitalizzazione del codice, nella quale manca, però, l'indicazione della filigrana, sappiamo che il manoscritto, cartaceo, è composto da una carta di guardia e 82 carte, delle quali le ultime 18 lasciate completamente bianche, prive anche della rigatura. L'altezza del codice misura 227 mm, la sua larghezza 142 mm.[28] Sulla controguardia posteriore viene segnalata la presenza di una ricetta vergata da una mano successiva. La scrittura, un'umanistica corsiva, leggermente inclinata verso destra, è stata attribuita ad Antonio Tophio.[29] Su questo sarebbe importante approfondire la ricerca, anche perché la presenza dei richiami verticali spinge a datare il codice all'ultimo quarto del XV secolo, mentre l'attività del copista sembra essersi chiusa già nel 1470.[30]

---

[28] Nella sua tesi (*From Manuscript to Print*, pp. 59-64), Mioni offre altre informazioni sulla composizione del manoscritto. Egli ha individuato otto fascicoli: i primi cinque sono quinioni, come il settimo; il sesto fascicolo è formato da 14 carte e l'ultimo da 9. Nelle 18 carte finali, bianche, Mioni rileva la presenza di una diversa filigrana rispetto ai fascicoli contenenti il ricettario, ma anche lui non identifica né descrive i due disegni.

[29] Così P. Shaw, *A Note on the Calligraphy*, in G. Riley (ed.), *Libro de Arte Coquinaria. Rome, ca. 1465*, Octavo, Oakland CA 2005 (CD-ROM).

[30] Il romano Antonio di Domenico da Toffia, detto Tophio, è stato uno dei copisti più importanti al servizio di papa Paolo II. Il primo a identificare la sua mano fu Fairbank nel 1971, cfr. A.J. Fairbank, *Sanvito and Tophio*, «Journal for the Society for Italic Handwriting», 68 (1971), pp. 7-9. Di lui, però, si hanno pochissime notizie, se non che fu attivo tra il 1466-1470. Fu il copista del Vat.lat. 1819, della Biblioteca Apostolica Vaticana, che contiene *Dionysii Halicarnassensis antiquitatum romanarum libri qui supersunt I-XI, Lappo Birago interprete*, sicuramente commissionato da Paolo II e concluso tra il 1469 e il 1470. La data è ricavabile dai mandati di pagamento, cfr. E. Caldelli, *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Viella, Roma 2006, p. 187 (su Tophio si vedano le pp. 98-99). Ne scrive anche M. Cecconi, *Bartolomeo Sanvito copista del Casanatense 924*, in *Scrivere il volgare tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno di studi (Siena, 14-15 maggio 2008), Pacini, Ospedaletto 2009, pp. 27-42 (pp. 30-31 n. 15). Per quanto riguarda la posizione del richiamo, secondo gli schemi proposti da A. Derolez (*Codicologie*

Collocato cronologicamente nello stesso periodo del codice W è il manoscritto Urbinate latino 1203 della Biblioteca Apostolica Vaticana (V), anche questo vergato in una elegante corsiva umanistica.[31] Grazie alla brevissima descrizione offerta nel catalogo *Et coquatur ponendo*, sappiamo che il codice conta 76 carte e che misura 226 mm in altezza e 152 in larghezza. Sul verso della seconda carta di guardia una mano cinquecentesca aggiunse il titolo *Epulario d'incerto auttore*, ciò che a lungo impedì di riconoscere il testo come quello del maestro Martino. Nel XVI secolo fu di proprietà della famiglia Silvani di Casteldurante, odierna Urbania, come si vede dalle note di possesso e dalle *probationes calami* lasciate sulle carte bianche del codice; in seguito, tra il 1542 e il 1592 passò ai duchi di Urbino.[32]

Le ricette di Martino vengono tramandate anche dal manoscritto Bühler 19, conservato a New York, alla Pierpont Morgan Library, e noto sotto il titolo di *Cuoco napoletano* per la presenza di alcuni elementi dialettali nel lessico.[33] Il codice è stato datato tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo sulla base di alcuni riferimenti interni al testo, completato da due menu: il primo si riferisce alle nozze di Girolamo Riario e Caterina Sforza, avvenute nel 1472; il secondo al banchetto offerto nel 1492 da Ascanio Sforza a Ferrandino principe di Capua. La presenza di

---

des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin, Brepols, Turnhout 1984), questo corrisponde al tipo 5.

[31] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.lat. 1203 (d'ora in avanti V), digitalizzato sul portale DigiVatLib (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.1203). Si può leggerne la trascrizione, sia pur con diversi errori, in C. Benporat, *Cucina italiana nel quattrocento*, pp. 79-155.

[32] Così nella scheda in *Et coquatur ponendo*, p. 294; a p. 295 del catalogo si leggono le brevi schede su W e su *Cuoco napoletano*.

[33] New York, Pierpont Morgan Library, Bühler 19 (d'ora in avanti NY). Il codice, di 90 carte, misura 213 x 145 mm. La trascrizione è in C. Benporat, *Cucina italiana nel quattrocento*, pp. 233-292, ma si vedano anche T. Scully (ed.), *Cuoco Napoletano. The Neapolitan Recipe Collection (New York Morgan Library, MS Bühler, 19)*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2000 e B. Laurioux, *Gastronomie, humanisme et société…*, pp. 525-527.

alcune ricette tipiche della cucina spagnola – che si trovano anche nel manoscritto di Riva – ha portato a ipotizzare la presenza di Martino a Napoli nel suo periodo romano.[34]

Fino a oggi i manoscritti sono stati considerati per il contenuto, messi a confronto per verificare quante e quali ricette siano in essi conservate e per tentare la ricostruzione delle fasi redazionali della raccolta.[35] È stato valutato il modo in cui sono state organizzate le ricette, mettendo in evidenza i testi contenuti nei manoscritti W e V come i «meglio strutturati e ordinati secondo uno schema più logico come se fossero il risultato di una sapiente opera di revisione anche lessicale».[36]

Mancano, però, dettagliate descrizioni paleografiche e codicologiche dei manoscritti che forse potrebbero dare ulteriori informazioni. Poca attenzione è stata data finora anche alla storia dei codici, a cominciare dal nome di colui che possiamo indicare come uno dei più antichi proprietari del codice W: sul verso della c. 1, infatti, si legge «liber mei Raphaelis Baldoli», che potrebbe essere identificabile con il Raffaele Baldoli che, intorno al 1500, possedette anche un incunabolo con le *Decadi* di Tito Livio, ora conservato presso la Bodleian Library.[37] Anche in questo caso sarebbe opportuno approfondire dal momento che, se dovesse essere confermato, avremmo anche un *terminus ante quem*.

---

[34] B. Laurioux, *Gastronomie, humanisme et société…*, pp. 525-526. Ma potrebbe essere stato a Napoli anche al seguito di Trivulzio, quando questi si mise al servizio degli Aragonesi nel 1490: non si conoscono testimonianze in merito.

[35] Sulle fasi redazionali riflette anche S. Lubello (*Il testo in movimento: il* De arte coquinaria *di Maestro Martino e le riscritture del libro d'autore*, in *Actes del 26é Congrés de Lingüística i Filologia Romàniques*, VII, De Gruyter, Berlin - New York 2013, pp. 293-300) riprendendo le fila del discorso di B. Laurioux, *Gastronomie, humanisme et société…*, pp. 524-529.

[36] La citazione è da S. Lubello, *Il testo in movimento*, p. 297.

[37] Bodleian Library, Inc. c. I4.1491.3. *Historiae Romanae decades (ed. Marcus Antonius Sabellicus).* Venice: [Johannes Rubeus Vercellensis], 5 Nov. 1491, https://data.cerl.org/istc/il00245000. La scheda, che riporta la medesima nota di possesso, è in Oxford, Bodleian Libraries, Bod-Inc L-123 (http://incunables.bodleian.ox.ac.uk/record/L-123).

Ricostruire la storia dei manoscritti, inoltre, prima della loro immissione nel circuito del mercato antiquario ottocentesco, porterebbe ulteriori elementi alla conoscenza delle dinamiche di diffusione non solo dell'intero trattato ma anche delle singole ricette.

I codici W e V si presentano come prodotti piuttosto raffinati, allestiti per essere donati o per entrare a far parte di qualche collezione, di certo non per essere usati. Anche il codice NY presenta caratteristiche che fanno pensare a un libro allestito per la 'sola' lettura, vergato in una scrittura cancelleresca libraria, con una decorazione, se non importante, di certo elegante. Curioso vedere come sui margini di ogni carta siano stati disegnati, a penna, gli animali di cui si tratta nelle ricette trascritte in quella pagina:[38] sarebbe interessante capire se le illustrazioni siano coeve o successive all'allestimento del manoscritto. Rispetto agli altri esemplari, in questo non solo è diversa l'organizzazione del materiale ma è stata rilevata la presenza di ricette che trovano rispondenza solo nel codice rivano. Viene considerato un 'discendente infedele' del libro di Martino – perché si presuppone che gli altri due codici siano i più vicini alla versione originale – e piuttosto come una versione intermedia tra il *Libro de arte coquinaria* e il *Libro de cosina* ritrovato a Riva del Garda.

D'altro canto, bisognerebbe tener conto del fatto che non sempre la trascrizione da un altro documento era un atto passivo, soprattutto nel caso di un testo tecnico come questo: spesso si rendeva necessaria una selezione, cioè la scelta delle ricette inte-

[38] Preciso che tutte le osservazioni fatte sul codice si basano solo sulle carte di cui sono disponibili le immagini digitalizzate: New York, The Morgan Library and Museum, https://www.themorgan.org/manuscript/77146. Sulla composizione del ricettario riflette anche C. Spadaro di Passanitello, *Il codice Bühler 19 della Pierpont Morgan Library di New York*, «Appunti di gastronomia», 9 (1993), pp. 9-14; si veda anche Id., *Relazioni tra il libro* De arte coquinaria *di Maestro Martino e i ricettari italiani rinascimentali*, «Appunti di gastronomia», 14 (1994), pp. 14-18.

ressanti da un ricettario modello, e poteva essere inserita l'eventuale modifica in base alla propria esperienza, agli ingredienti disponibili e alle tradizioni gastronomiche di riferimento.

Per quanto riguarda il manoscritto di Riva del Garda, esistono già delle descrizioni parziali del codice ma, ancora una volta, l'attenzione si è focalizzata soprattutto sull'opera contenuta, studiata e confrontata con i testi degli altri manoscritti.[39] Gli studiosi non hanno escluso che si possa trattare di un autografo di Martino, impegnato, in tarda età, in un lavoro di riorganizzazione e di completamento della sua raccolta, magari con l'aiuto di un collaboratore.[40] Per quanto verosimile, non si può essere certi di questa ricostruzione dal momento che mancano dati certi sul ruolo avuto da Martino nell'allestimento di tutti i codici noti.

3. *Il* Libro de cosina

Di come il manoscritto sia giunto nella Biblioteca civica di Riva del Garda nulla si può dire. La prima notizia che lo riguarda risale al 1944 e la troviamo nella distinta relativa alla undicesima delle dodici casse contenenti le carte dell'Archivio storico comunale messe al riparo dalla guerra: «Libro di cucina del cuoco di casa Trivulzio di Milano – sec. XV» (senza numero di inventario).[41]

---

[39] Per la descrizione del manoscritto si vedano: F. Fanizza, *Note per un manoscritto ritrovato*, in A. Bertoluzza, *Libro di cucina del maestro Martino de Rossi*, pp. 16-18; J. Parzen, *Textual note*, in L. Ballerini (ed.), *The Art of Cooking*, pp. 193-196; A. Paolini (a cura di), *I manoscritti medievali di Trento e provincia*, Provincia autonoma di Trento - Edizioni del Galluzzo, Trento - Firenze 2010, p. 137 nr. 144.

[40] B. Laurioux, *Gastronomie, humanisme et société…*, p. 524.

[41] Del codice si parla in una corrispondenza del 1943 tra il podestà di Riva e il soprintendente del Castello del Buonconsiglio di Trento, al quale il *Libro de cosina* era stato 'prestato' per essere consultato, si veda F. Fanizza, *Note per un manoscritto ritrovato*, p. 16. Sull'Archivio storico di Riva del Garda si fa sempre riferimento all'opera di A. Casetti, *Guida storico-artistica del Trentino*, Temi, Trento 1961, pp. 609-616, ma si legga anche A. Malossini, *Istituzioni e*

Nel 1993 fu Aldo Bertoluzza a portarlo all'attenzione degli studiosi pubblicandone l'edizione. L'impresa non fu certo scevra di errori e di fraintendimenti – lo ritenne il ricettario più antico della cucina trentina – ma ebbe il merito di portare alla luce un significativo documento, importante per la storia della gastronomia e della trattatistica rinascimentale, e di offrire il manoscritto alla ricerca e al confronto.[42] Gli studi sono stati numerosi e a questi si vorrebbe aggiungere un tassello importante approfondendo la descrizione codicologico-paleografica.[43]

La fisionomia del copista che emerge da questo studio, lo vedremo, è quella di un uomo che scrive per sé e forse per qualcuno a lui prossimo, non particolarmente preoccupato della regolarità della sua scrittura e poco obbediente al limite posto dalla linea esterna di giustificazione. Ordinato ma non troppo, quindi, propone un'organizzazione della pagina che mutua dai prodotti librari manoscritti in circolazione, e non da quelli a stampa. Come dire che il suo modello è stato un manoscritto, o, forse, più d'uno. Ma veniamo al codice rivano, che appare di fattura modesta rispetto ai manoscritti di cui si è già trattato, e modesto è anche il titolo che da *Libro de arte coquinaria* (un altro intervento del Platina?) è diventato un 'semplice' *Libro de cosina*.

L'indice iniziale è organizzato secondo la logica della presentazione: prima le carni, quindi le vivande (minestre, brodi e brodetti a base di carne o verdure, funghi, zucche, ma anche paste secche), salse e sapori, torte, frittelle, gelatina, uova e pesci. All'interno dei capitoli le ricette sono raggruppate per analogia di preparazione o di nome.

---

società a Riva dagli inizi del Trecento alla dominazione veneziana, Università degli studi di Trento - Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Lettere moderne, a.a. 2000/2001, pp. 163-173.

[42] A. Bertoluzza, *Libro di cucina del maestro Martino de Rossi*.

[43] Per la trascrizione si veda C. Benporat, *Cucina italiana nel quattrocento*, pp. 157-213. Le trascrizioni offerte in questo saggio sono tutte di prima mano, desunte direttamente dai manoscritti o da loro riproduzioni.

Il manoscritto contiene 287 ricette, come si è detto, delle quali 239 sono in comune con i codici W e V. Tra queste pagine trovano spazio gruppi di ricette che non sono altrove, come quelle 'alla genovese', mentre mancano diverse ricette di pesce. Anche l'organizzazione e la posizione delle ricette non sempre corrispondono.[44] È questo differente modo di porgere la materia, oltre alla varietà di ricette, ad aver indotto gli studiosi a considerare l'ipotesi che si tratti di una revisione tardiva da parte dello stesso Martino, che, nel corso della sua carriera, aveva avuto l'opportunità di ampliare le sue conoscenze e le sue esperienze. Il *Libro de cosina* inizia con un'avvertenza sul metodo migliore di cuocere le carni, a seconda del taglio e dell'animale, e poi si apre con la ricetta «Per fare bello rosto de pollastri de caponi e de capreti o de qualunque altra carne che merita essere a rosto» (c. 2r).

Il manoscritto è cartaceo, di formato in-quarto. Lo introducono sei carte non numerate contenenti le 321 voci della *Rubrica* corredate dell'indicazione della carta, da 1 a 65, in cui si trova la ricetta corrispondente. Seguono quindi 56 carte, numerate dallo stesso copista, contenenti le ricette.[45]

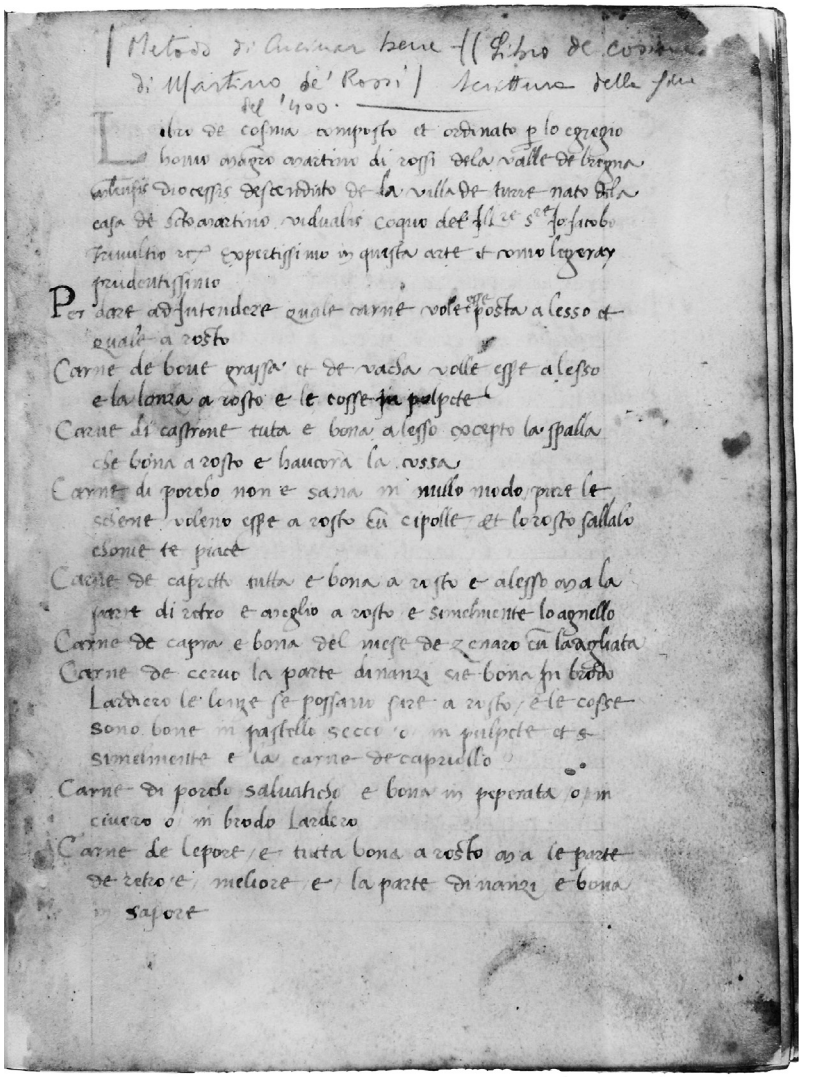
Il codice è mutilo, ma le undici carte finali (cc. 57-67) sono state rinvenute e acquistate sul mercato antiquario dal collezionista Ugo Carniti. La c. 68, che avrebbe chiuso il fascicolo, è andata perduta.[46]

---

[44] Per i dettagli si rimanda a C. Benporat, *Il ricettario di Martino de Rubeis nel contesto della cucina rinascimentale italiana*, «Appunti di gastronomia», 13 (1994), pp. 5-14, e Id., *Maestro Martino e i suoi ricettari*, «Appunti di gastronomia», 14 (1994), 5-13, da aggiungere a quelli già citati. Si veda però anche B. Laurioux, *I libri di cucina italiani alla fine del Medioevo*, pp. 41-54.

[45] Sulla numerazione antica una mano recente ha ripassato i numeri delle carte a penna. Il manoscritto, particolarmente danneggiato, è stato restaurato negli anni Novanta del secolo scorso presso il Laboratorio di Santa Maria di Rosano (Firenze): la legatura è in pergamena su piatti di cartone con lacci in pelle allumata; di restauro sono anche la prima e l'ultima carta di guardia.

[46] C. Benporat, *Un frammento inedito di Maestro Martino*, «Appunti di gastronomia», 22 (1999), pp. 109-121; *Ricette da un libro di cucina lombardo*



Riva del Garda (Trento),
Biblioteca civica,
F-MS-1, c. 1r.

Sono queste ultime carte sciolte, nelle quali si possono leggere altre 33 ricette (cc. 57r-65r) e tre menu (cc. 65v-67v), a rivelarsi importanti per la datazione del codice.[47] Alla c. 65v, infatti, si fa riferimento al «Pasto quando lo conte de Musocho feze le noze», cioè al banchetto di nozze che fu celebrato nel 1501 a Vigevano tra Giovan Nicola Trivulzio (1487-1518) e Paola Gonzaga (1486-1519).[48] Si può dire quindi che il 1501 sia il *terminus post quem* e che il manoscritto sia stato allestito dopo quella data.[49]

La datazione – e una localizzazione, sia pur vaga – verrebbe confermata anche dalla filigrana, che è la stessa in tutto il manoscritto: questa è una testa di bue, raffigurata con occhi e narici, completata dal giogo, sulla quale si trova una croce latina disegnata con doppio contorno (altezza 55 mm; larghezza 40 mm). Non identica ma assai simile è la filigrana rilevata su un documento a Vienna, presso l'Haus-, Hof- und Staatsarchiv, datata al 1493 e localizzata nel Nord Italia.[50]

Il primo fascicolo, contenente l'indice delle ricette, è un ternione ed è seguito da un quaternione e da due senioni. Gli ultimi

---

del Rinascimento. Per le nozze di Ugo Carniti e Adelina Fiazza, Milano IX dicembre MCMLXXVIII, [s.e.], [s.l.] 1983; U. Carniti, *Pasto quando lo conte de Musocho feze le noze. Un banchetto organizzato da Maestro Martino, per le nozze di Cesare Carniti e Francesca Grigoli*, Milano, 22 ottobre 2011, [s.e.], [s.l.] 2011.

[47] C. Benporat (*Un frammento inedito di Maestro Martino*, p. 113) osserva come le trentatré ricette possano essere state aggiunte in un secondo momento, dal momento che si leggono nelle pagine successive alle preparazioni finali a base di pesce e si presentano senza ordine. Di queste, diciassette non si trovano negli altri manoscritti contenenti il ricettario.

[48] Ivi, pp. 115, 120. L'acquisto della contea di Mesocco e Mesolcina, nel cantone dei Grigioni, da parte di Gian Giacomo Trivulzio risaliva al 1480 ma egli poté entrarne definitivamente in possesso solo nel 1498.

[49] Benporat (ivi, p. 116) mette in evidenza come questo menu sia lo stesso presente in NY e riferito alle nozze di Riario (la trascrizione è alle pp. 284-287).

[50] Deutsche Forschungsgemeinschaft, *Weisserzeichen-Informationssystem*, WZIS_AT8100-PO-74285. Considerando la continuità di *mise en page*, scrittura e testo si ritiene che le carte ora di proprietà di Carniti siano appartenute alla medesima risma.

due fascicoli sono rispettivamente di 11 e di 13 carte.[51] L'altezza del codice è di 206 mm e la larghezza di 153, una dimensione che lo colloca – decisamente più piccolo degli altri – tra i codici di formato maneggevole, di misura 'tascabile'.[52] La *mise en page*, tracciata con una rigatura a colore, si presenta regolare: il margine superiore misura 19 mm, quello inferiore 28 mm; lo specchio di scrittura ha un'altezza di 159 mm e una larghezza di 100 mm. Il margine interno è di 19 mm e quello esterno di 34 mm. Il rapporto tra righe tracciate e linee scritte è di 28 su 27 in tutto il codice, ma il copista a volte scrive anche al di sotto dell'ultima riga per concludere la frase ed evitare di andare alla pagina successiva, come alle cc. 14v, 37v e 38v.

Non vi è traccia di decorazione. In prossimità dell'incipit del secondo e del terzo libro sono stati lasciati gli spazi riservati per le iniziali preannunciate dalla lettera guida, «p», rispettivamente alle cc. 10r e 26r. Oltre che dalla regolarità della *mise en page*, la leggibilità è facilitata dalla scelta di porre al di fuori della linea interna di giustificazione le prime parole di ogni ricetta, «Per fare» o solo «Per» (in alcuni casi la sola iniziale «P»). I titoli delle ricette, corrispondenti, con qualche variante, a quelli elencati nella *Rubrica* sono perlopiù parte integrante del testo, a volte sono posti al centro della pagina, come alle cc. 13r e 17v, mentre alle cc. 37r, 40r, 40v e 41r i titoli sono stati vergati sul margine esterno.

La raccolta è scritta da un'unica mano, che sicuramente copia il testo in momenti diversi, come testimoniano pagine vergate con una scrittura posata che si alternano a carte in cui essa è tracciata più frettolosamente e risulta meno controllata, con passaggi anche molto disordinati come a c. 32r, dove la scrittura, procedendo verso il margine esterno, si solleva dal rigo e sale verso l'alto.

---

[51] Ma Fanizza, che si sofferma sul codice in epoca precedente al restauro, segnala un quinterno iniziale e sei quaterni (F. Fanizza, *Note per un manoscritto ritrovato*, p. 17).

[52] Le misure sono state rilevate a c.5r. Anche il codice P è più grande: misura infatti 227 mm di altezza e 144 mm di larghezza.

Si tratta di una scrittura usuale dal corpo piccolo e tondeggiante, che si sforza di rispettare, nell'insieme, e con risultati non eccellenti, la posatezza della forma libraria: gli elementi grafici sono quelli di una corsiva personale, con alcune caratteristiche che rinviano alla mercantesca e molte altre francamente indistinte.

Gli echi mercanteschi sono nelle <h> tracciate in un unico tratto, mentre il legamento <ch> si presenta perlopiù con l'abolizione del tratto di base dell'<h>; nella <g> corsiva chiusa e la <p> con l'occhiello chiuso di tipo moderno. Delle nasali, <m> e <n>, l'ultimo tratto presenta spesso lo svolazzo a proboscide. La <s> si presenta con diverse grafie, diritta, tonda e anche a sigma. La <e> è tracciata in due tratti e quello orizzontale, se in fine di parola, si allunga spesso fino a toccare la prima lettera della parola successiva, a formare una catena grafica che possiamo ritrovare tra i tipici effetti visivi della mercantesca. Le aste alte sono ricurve e nella parte inferiore fortemente allungate sotto il rigo. La <z> si trova sia a forma di <3> sia di <2>, quest'ultima con il tratto inferiore particolarmente ampio, com'è tipico della cancelleresca; la <v> (con valore sia di *v* che di *u*) è sempre angolare all'inizio di parola. La <d> è tracciata sia diritta sia a bandiera eseguita a un tempo. Anche per la <r> c'è un alternarsi di forme diritte e tonde (a forma di <2>). Gli apici sulle <i> sono segnati ma non regolarmente.

Come accade nei testi in volgare, ci sono poche abbreviazioni, quali i compendi che riguardano la <p> e i segni di nasale; frequente la nota tironiana per <con>/<com>. Il copista, comunque, si concede diversi troncamenti e contrazioni che segnala sempre con il *titulus*.

La punteggiatura è estremamente semplificata: lo scrivente, infatti, si limita a usare le *virgulae* (/) e non mette il punto nemmeno alla fine dei capoversi.[53]

[53] Sulla punteggiatura dei testi in volgare rimando almeno a R. Coluccia, *Teorie e pratiche interpuntive nei volgari d'Italia dalle origini alla metà del Quattrocento*, in B. Mortara Garavelli (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Laterza, Roma - Bari 2008.

Alle cc. 7v, 10v, 14r, 15r, 43v e 49v usa dei grossolani segni di paragrafo per mettere in evidenza delle *note* poste a completamento della ricetta.[54] Le uniche correzioni rilevabili sono errori di trascrizione di cui lo scrivente si accorge immediatamente, per cui cancella e riscrive di seguito la parola corretta.

Le caratteristiche della scrittura suggeriscono un'educazione grafica di chiara impronta professionale, forse non notarile, ma legata piuttosto al commercio e alle scuole d'abaco.

La lingua utilizzata nel manoscritto può fornirci qualche altra informazione: si tratta di una koinè padana del tardo Quattrocento.

> *[c. 2v]* Per fare brodo lardero carne de ogni saluadexima In prima laua la carne con bono vino biancho o rosso mescoliato con altra tanta aqua, et passa *[c.3r]* la lauatura per la stemegna, et con epsa coce la dicta carne azonzendolli bona quantita de lardo tagliato in pezi picoli como e dati da zugare, et ancora bona quantita de saluia strepata con mane in tre, o quatro pezi et quando he como cocta ponelli de bone spiziarie como he dicto de sopra, et per fare chel brodo sia uno pocho speso, tolli duy, o, tre rosi de oue secundo la quantita ne voy fare.
>
> *[c. 4v]* Per fare pasteli de pomi codogno aparegiaray la pasta como e dicto de sopra, e habia deli pomi codogni mondi et netti cauato fora le anime et quello duro hano drento. Fazando uno buso largho che no[n] passa et impiralo di bona medolle de boue o de vittello con zucharo o canella asay et le dicte pome ordinatam[en]te conzaray nel pastello sopragionzendoli dela dicta medola drento e di fora e sborsera in sema con zucharo e *[c. 5r]* canella et lo sallaray bene da ogni parte con una pasta di sopra fagendollo cocere se[con]do lordine deli altri pasteli como e ditto di sopra.
>
> *[c. 47r]* Per cocere oua sopra la graticulla piglia doe oua fresche ben battute et fa schaldare una pastella sia ben chalda et buttalle dentro lassando andare p[er] tuta ad modo de una frittata sottille como una carta et quando ti pare ben cocta pigliane quatro quarti che vengha a modo de uno quadretto et quello metteray sopra la graticula rompendo dentro tante oue fresche quante pare che possi tenere azonzendolli del zucharo

[54] A un primo controllo non sembra che queste *note* siano sempre presenti negli altri manoscritti. In merito alle avvertenze rilevabili solo nel manoscritto rivano si veda, tra gli altri, S. Lubello, *Il testo in movimento*, p. 297.

> canella, et quando ti pare che siano cocti e presi le mandaray a tauolla leuandolle dal graticulla cossi come stano in quel suo quadretto.[55]

Un breve spoglio linguistico permette di cogliere elementi tipici della koinè padana. Tali sono i tratti delle grafie <x> per /s/ sonora (*salvadexina*), <y> prima o dopo vocale (*pyatelli*; *poy*, *duy*), <h> per indicare la terza persona singolare del verbo *essere*, che si alterna alla <e> semplice. Caratteristiche sono anche le grafie <ch>, <gh> prima di vocale non palatale (*biancho*, *vengha*); e del parlare in zeta (*azonzer*, *zugare*, *fazando*; anche *fagendollo* è pronunciato in zeta, ma scritto con <g> che vale /z/ sonora).

Più presente in area linguistica lombarda, anche se non in modo esclusivo, è l'esito di *-arius*, per esempio *lardero*, e, nel lessico, l'uso di *stemegna* 'setaccio'. Un altro tratto tipico della koinè padana è l'uso di latinismi con la conservazione grafica di nessi etimologici (*epsa*, *cocta*) e di <h-> del verbo *avere* (*habia*), e con esempi di vocalismo latino (*secundo*, *graticulla*, *piperata*, *sera*, *anime*). Molti i settentrionalismi generici. Si porta a esempio l'uso, nel lessico, di *pomi*/*pome*, *buso*, *ditto* ('detto') e locuzioni verbali con locativo (*essi fora*, *cavato fora*, *hano drento*).[56]

---

[55] In questa trascrizione ho inserito le virgole nella posizione in cui nel manoscritto si trovano le *virgulae* e ho sciolto tra parentesi le poche abbreviazioni.

[56] Ringrazio Serenella Baggio per la generosa disponibilità a soddisfare il desiderio di completare i miei studi anche dal punto di vista linguistico. Nel manoscritto rivano sono presenti anche alcuni gallicismi (dunque ricette di ambito francese) assenti dagli altri manoscritti, per esempio «Per fare la galimanfrera ala francesa» (c. 24r): in merito si veda W. Schweickard, *I gallicismi nel lessico culinario italiano*, in M. Castiglione - G. Rizzo (a cura di), *Parole da gustare. Consuetudini e saperi linguistici*, atti del convegno *Di mestiere faccio il linguista. Percorsi di ricerca*, Palermo-Castelbuono, 4-6 maggio 2006, Centro studi filologici e linguistici siciliani - Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche - Università di Palermo, Palermo 2007, pp. 267-284 (p. 269). Per una prima indagine sul gergo tecnico utilizzato nei ricettari di Martino si leggano S. Lubello, *Varietà di 'lingue' e tradizioni nel* De arte coquinaria *di Maestro Martino*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*, atti dell'XI Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010), Cesati, Firenze 2012, pp. 227-235 (pp. 232-234), e Id., *Il* De arte coquinaria *di Maestro Martino*, pp. 83-85.

Rispetto ai manoscritti di cui si è parlato – in particolare W e V – è evidente che non si tratta di un libro scritto per essere donato o esibito, o conservato per gusto da collezionista. È un cosiddetto manoscritto d'uso, probabilmente destinato a un altro cuoco o a qualcuno pratico della cucina, come dimostrerebbe la scarsità di dettagli sulle quantità degli ingredienti e sui tempi di cottura.

L'indice posto all'inizio del codice è utile per la consultazione.[57] Come segnale di lettura del testo troviamo un'unica *manicula* che sottolinea un'avvertenza già presente all'interno della ricetta («et nota che etiamdio la carne di fare piperata et de fare brodo lardero se coce nela lauatura per non perdere il sangue che essi fora lauandola et fali uno pocho bruno et non troppo speso») e solo due segni di attenzione, alle cc. 10r e 34r, in riferimento alle ricette «Primo per fare xii menestre de bianco mangiare» e «Per fare tartare di pomo ala francesa». Sia la *manicula* sia i segni di attenzione sono tracciati con lo stesso inchiostro del testo.

La totale mancanza di ripensamenti e di integrazioni all'interno del testo porta a pensare che il manoscritto sia stato copiato e, se anche fosse il prodotto della revisione di Martino o di un suo collaboratore (perché non di un suo successore alla corte dei Trivulzio?), si tratterebbe comunque dell'esito finale. Che sia un lavoro di copia viene confermato da alcune parole inserite in un secondo momento – lo si vede dall'inchiostro diverso, ma anche dalla gestione dello spazio, a una prima lettura lasciato in bianco – come se non fosse riuscito a leggere subito e fosse tornato a completare (per esempio alle cc. 33r, 43v). In un caso lascia in bianco, a c. 12r: «Per cocere zanzanelle fine [*spazio bianco*] piglia octo oua».

Si vorrebbe offrire, ora, la lettura di due ricette estratte dai manoscritti e messe a confronto.

[57] L'indice è presente anche in V e non si può escludere che fosse presente anche negli altri manoscritti.

Washington, Library of Congress, Rare books, ms. 53, ultimo quarto sec. XV	**Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1203**, ultimo quarto sec. XV	**Riva del Garda, Biblioteca civica, F-MS-1**, inizio sec. XVI	**New York, Pierpont Morgan Library, Bühler 19**, fine sec. XV-inizio sec. XVI
(c. 15r) [P]er fare dece menestre di brodetto biancho. Togli meza libra damandole, et mondale et pistale bene, et poi vi metti vn pocha dacqua frescha accioche non facciano olio. Dapoi togli vinti bianchi doua, vn pocha de mollicha de pan biancho, vn pocho de agresto, vn pocho di brodo decarne, o de cappone, et un pocho di zenzevero biancho, et pista tutte queste cose, et passale inseme con lamandole per la stamegnia, et fallo cocere al modo dicto disopra dell'altro brodecto	*(cc. 16r-v)* Per fare brodetto biancho. [P]er fare diece minestre di brodetto biancho togli meza libra di mandorle et mondale et pestale bene et poi ui metti uno pocho dacqua frescha accioche non faccino olio, dipoi togli uenti biancha duoui, uno pocho di mollicha di pane biancho, un pocho di agresto, uno pocho di brodo di carne ho di cappone, et uno pocho di zenzevero biancho et pesta tutte queste cose et passale insieme colle mandorle per la stamigna et fallo quocere al modo detto di sopra dellaltro	*(c. 11v)* Per fare brodetto biancho per X menestre piglia meza libra de armandolle dolce ben piste et mettali uno pocho di aqua frescha perche non fazeno olio dapoy tolli xx bianchi de oua uno pocho de mollo de pane uno pocho de agresto uno pocho di brodo di carne o de capone un pocho de zenzero biancho et pista tute queste cosse con le armandolle et passa per la stemegna e fala cocere como e dicto de sopra	*(p. 236)** Brodeto biancho. Piglia Amandole he pistale e cum la stamegna passali cum agresto poi piglia pulastrj Rostiti he stempera bene le amandole cum agresto canella garofoli zenzevero he mete questa compositione sopra li diti pullastrj he manda atavola
(cc. 15r-v) Per far zanzarelli. [P]er farne dece menestre, togli octo oua et meza libra de caso grattugiato, et vn pane grattato, et mescola ogni cosa inseme. Dapoi togli vna pignatta con brodo di carne giallo di zafrano et ponila al focho, et como comincia abollire getta dentro quella materia, et dagli vna uolta col cocchiaro. Et como te pare che sia presa toglila dal focho, et fa le menestre, et mittivi de le spetie di sopra.	*(c. 16v)* Per fare zanzarelli. [P]er farne diece minestre. Togli otto oua et meza libra di chacio gratusato, et uno pane grattato et mescola ogni cosa insieme di poi togli una pignatta con brodo di carne giallo di zaffrano et ponila al fuocho, et come comincia abollire getta dentro questa materia, et dalli una uolta collo chuchiaro, et come ti pare che sia presa toglila dal fuocho et fa le minestre e mettiui delle spetie di sopra.	*(c. 12r)* Per cocere zanzarelle. Per cocere zanzarelle fine [*spazio bianco*] piglia octo oua et meza libra de caso gratusato uno pane grattato et mescola insema dopoy piglia una pignatela con brodo di capone et de carne gialla de zafrano et ponella al focho et come comenza abuglire getta drento questa materia con una volta del cugiaro et como ti pare sia prexa levala dal foco e fale menestre con bone spezie di sopra	*(p. 238)* Giusello ho zanzarelli. Piglia a volerne fare X menestre de dito giusello Octo ova fresca he meza libra de caso gratato he uno pane gratato he miscola ogni cosa inseme poi tolle una pignata cum brodo de carne he metila al foco he como cominza bullire metti dentro questa compositione he dalli una volta cum lo cughiaro agiongendoli uno pocho de zaffrano et como vedera che se prenda levala dal foco he fa menestre cum specie de sopra.

* Il testo è trascritto dall'edizione del C. Benporat, *Cucina italiana nel quattrocento*, perché non sono disponibili le immagini delle carte in cui sono le due ricette.

I quattro manoscritti, affiancati per valutare ulteriori percorsi di ricerca, mostrano la dipendenza da una medesima fonte, anche se sarebbe opportuno lavorare su testi più ampi, per verificare quanto siano correlati e vicini a un antecedente comune, o al contrario, quanto siano autonomi e per verificare se possa essere praticabile risalire a un testo unitario e organico.[58]

Le caratteristiche di un ricettario, in particolare la formularità di dettato e la struttura frammentaria, lo espongono alla selezione e alla riorganizzazione del materiale, l'abbiamo detto, e già in questo breve estratto è possibile rilevarlo. Il NY si distacca dagli altri per una grande sintesi della prima ricetta presa a esempio, e per l'omissione della formula sul numero dei commensali presente negli altri, al contrario di V che invece si mostra più dettagliato; e, nella seconda, è l'unico che usa il termine «giusello» invece di «zanzarelli» / «zanzarelle».[59]

Forse anche il Platina si servì della stessa fonte – sono diversi gli studiosi che ipotizzano nelle sue mani le carte con una prima versione delle ricette di Martino – ma anche il testo del *De honesta voluptate* a confronto con quello dei manoscritti pone il problema delle tante differenze, già nelle prime edizio-

[58] Un punto di riferimento per questo tipo di lavoro potrebbe essere lo studio di L. Bertolini, *Problemi testuali dei libri di cucina: l'organizzazione del testo nella tradizione dei 'XII ghiotti'*, «Bullettino senese di storia patria», 100 (1993 [ma 1995]), pp. 47-81: alle pp. 47-51 si può leggere l'introduzione metodologica. I testi dei manoscritti dei 'XII ghiotti' sono analizzati dapprima in un confronto letterale, quindi con la verifica di riscontri che «considerino identità lessicali nella titolazione dei piatti, o identità sostanziali per ingredienti e procedimenti di cottura per giungere alla comparazione dell'ordinamento delle ricette» (p. 50). In questo modo interventi e manipolazioni saranno individuabili e aumenterà la possibilità di riconoscere 'tracce' dell'ordinamento originario del testo. Ringrazio Sergio Lubello per avermi suggerito alcune riflessioni e per aver discusso con me una nuova ipotesi di lavoro, che possa partire dall'analisi paleografico-codicologica e quindi linguistica e testuale dei codici che tramandano le ricette attribuite a Martino.

[59] Sulla ricetta degli zanzarelli/zanzarelle/giusello si veda T. Scully (ed.), *Cuoco Napoletano*, p. 115.

ni in latino.[60] Differenze che diventano importanti con i primi volgarizzamenti dell'opera del Sacchi pubblicati alla fine del secolo.

La struttura e lo stile del testo, la scelta della scrittura utilizzata rendono evidenti le diverse finalità dei manoscritti. Nei primi due la cura della scrittura, che si riverbera anche in un attento uso della punteggiatura, fa pensare a un un vero e proprio trattato da leggere.

Se il manoscritto rivano presenta un'organizzazione del testo analoga, dalla scrittura e dalla lingua utilizzata sembra chiaro che questo sia un manoscritto da consultare per poter essere usato. Carmelo Spadaro di Passanitello si chiede se questo non possa essere un manoscritto destinato a cuochi; ma, se anche avesse scritto per sé, l'attenzione posta dal copista alla *mise en page* mette in evidenza il desiderio di rendersi leggibile.

Non sembrerebbe esserci stato molto spazio per una 'personalizzazione', come ci si potrebbe aspettare per un testo tecnico scritto per proprio uso o per essere usato (in cucina?), in forma di commenti o di note legate alla memoria della pratica. Si fa eccezione per la lingua utilizzata, che nei manoscritti in volgare sempre risente dell'ambiente del copista/scrivente oltre che del modello. Ed è così che mentre in V si sente una certa 'aria' toscana, si rilevano una patina linguistica settentrionale per il manoscritto di Riva ed echi lessicali meridionali per NY.

---

[60] *Platynae De honesta voluptate* (cfr. nota 18): «Iusculum album. Amygdalarum libram depilabis ac tundes aquam inspargendo ne oleum faciant. His deinde albamenta ouorum xx panis albi ac remoliti parum, modicum acrestae ac gingiberis albi, iuris quantum sat erit addes ac contundens omnia simul bene miscebis. Mixta per cribrum setaceum facies in cacbum transeant coquanturque eo modo quo superiora» (cc. 53v-54r); «Cibarium quod uulgo zanzarellas uocant. Oua septem se libram casei triti, panem item tritum tundens simul misceto inditoque in cacabum ubi siet ius croceum quando feruere occipiet. Vbi bis terue cochleari conuolueris patinas facies. Cito enim coquitur» (c. 54r).

Conclusioni

Non è stato possibile dare un nome all'autore del codice di Riva del Garda, allo scrivente. Abbiamo potuto definire la sua origine norditaliana e inquadrare il suo ambiente professionale, in cui la lingua scritta, ancorché tecnica, era vicinissima a quella parlata. La mano ferma nella scrittura ci racconta di una persona che padroneggia bene la complessa arte della comunicazione scritta e se davvero possiamo pensare a un cuoco, l'idea che possa essere identificato con Martino, che il Platina ha descritto come un personaggio particolarmente brillante, ci tenta non poco.

Ma così si corre il rischio di cadere nella trappola di una ricostruzione storica basata, più che sulle fonti, sul desiderio di trovare collegamenti, fatti integrativi – avrebbe detto Arsenio Frugoni – e certezze laddove ci sono solo verosimiglianze. Si è detto che le minuziose informazioni sull'origine di Martino presenti nel manoscritto rivano possano avere senso solo in un contesto geografico prossimo e perché voluti dall'autore, da Martino stesso, e questa è certamente una possibilità. Eppure non possiamo confermarlo perché non sono noti documenti autografi, così come non sappiamo dove lui fosse in quel momento (al servizio dei Trivulzio, forse, e dove?), se fosse ancora vivo. E poi, quali motivi potrebbero spingere un autore a specificare nei particolari la sua provenienza, in un manoscritto autografo?

Le domande sono molte e la ricerca è ancora aperta. L'analisi codicologica e paleografica del manoscritto di Riva del Garda sembra aver posto le basi per suggerire nuove o rinnovate prospettive per lo studio della tradizione testuale del ricettario attribuito a Martino. La proposta è dunque quella di ripartire dai manoscritti, dalle fonti che possediamo. Fonti che non sono complementari fra loro perché sono state prodotte in tempi e contesti diversi, con finalità che non sempre siamo in grado di individuare.

La grande difficoltà nella datazione dei manoscritti, che, a eccezione del codice non più consultabile, sembrano risalire a un'epoca comune, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del seco-

lo successivo, potrebbe essere superata dallo studio approfondito degli aspetti materiali e dalla valutazione dei criteri di scelta della scrittura. In questo modo, probabilmente, ci sarebbero sufficienti informazioni per comprendere questi libri nella loro completezza e aprire una nuova discussione.

Paolo Colombo

«Illuminare il pensiero»: Pietro Giordani e il tormento dello stile

Nella prima monografia dedicata a Pietro Giordani, Ildebrando Della Giovanna coniava l'espressione «dittatura letteraria» per definire l'influenza esercitata dallo scrittore piacentino sulla cultura italiana del primo Ottocento.[1] In seguito, particolare attenzione è stata riservata alle forme e alle ragioni di tale supremazia, nel contesto dell'età della Restaurazione; ma il termine 'dittatura', benché non avesse, nelle intenzioni di chi lo aveva proposto, connotazioni negative, fu abbandonato.[2] Si è così inaugurato un nuovo corso di indagini sull'opera e, soprattutto, sul pensiero di Giordani, animato da sincera fede nelle istanze progressiste e antioscurantiste condivise da altri autorevoli esponenti del cosiddetto 'classicismo illuminista'. Al ritratto canonico dell'irriducibile classicista e intransigente maestro di lingua (nonostante il suo purismo non fosse radicale come quello del padre Cesari o del primo Leopardi),[3] campione di un anticlericalismo ancora capace di sug-

[1] I. Della Giovanna, *Pietro Giordani e la sua dittatura letteraria. Saggio di studi critici*, Dumolard, Milano 1882.

[2] Si veda soprattutto, fra i nuovi indirizzi della critica del secondo Novecento, S. Timpanaro, *Le idee di Pietro Giordani*, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969², pp. 41-117; il saggio fu pubblicato per la prima volta su «Società», X (1954), pp. 23-44 e 224-254.

[3] Cfr. S. Timpanaro, *Il Giordani e la questione della lingua*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita. Atti del Convegno di studi, Piacenza, 16-18 marzo 1974*, Cassa di Risparmio, Piacenza 1974, pp. 157-208, poi in Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Nistri-Lischi, Pisa 1980, pp. 147-223.

gestionare, nella seconda metà del secolo, la cerchia carducciana degli Amici pedanti,[4] si è così venuta ad affiancare l'immagine di un autore moderno, assai provveduto in filologia e in grado di intervenire su questioni urgenti della vita civile (nel 1819 censurò pubblicamente le pratiche vessatorie delle scuole primarie).[5]

Eppure, con poche eccezioni, i contemporanei si limitarono a riverire in lui il retore, il giudice dal gusto infallibile; un'ammirazione quanto mai ampia, che coinvolse anche rappresentanti di ambienti culturali da lui lontani, quando non apertamente ostili. Fra i lodatori del *Panegirico a Napoleone legislatore* figurava Carlo Antici, zio materno di Giacomo Leopardi, che così ne scriveva al nipote nel 1821: «È difficile trovare un autore che abbia saputo come Giordani prendere l'oro più puro de' nostri Ennj, ed impastarne un linguaggio italiano così candido, soave e vibrato. Io per me lo pongo per valor di lingua fra i primi classici d'Italia».[6]

L'apprezzamento per il suo stile ebbe immancabili riscontri sul piano della fortuna editoriale. Quarantacinquenne, nel 1819, già definiva con l'amico Pietro Brighenti, avvocato ed editore, il piano di un'edizione delle proprie opere che avrebbe visto la luce due anni dopo a Bologna, per i tipi di Marsigli, in sedici volumi.

Con tale successo iniziava tuttavia ad affermarsi un crescente senso di insoddisfazione nel prendere atto, come avrebbe rivelato in una tarda lettera a Giovan Pietro Vieusseux, di incarnare il singolare caso di un autore in grado di pubblicare interi volumi

---

[4] Testimoniata, per quanto riguarda Carducci, dalla dedicatoria delle *Rime di San Miniato* e dal sonetto XLVII di *Juvenilia* (*Ad Antonio Gussalli raccoglitore degli scritti di Pietro Giordani*); cfr., inoltre, S. Fermi, *Pietro Giordani e gli Amici pedanti*, «Bollettino storico piacentino», IX (1914), 5 (settembre-ottobre) e 6 (novembre-dicembre), pp. 201-219 e 241-254, poi in Id., *Saggi giordaniani*, Del Maino, Piacenza 1915, pp. 1-32, e P. Treves, *Il «mito» giordaniano degli Amici pedanti*, in *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, pp. 305-321.

[5] È la cosiddetta *Causa dei ragazzi di Piacenza*, per cui cfr. P. Giordani, *Opere*, 14 voll., Borroni Scotti [poi Sanvito], Milano 1854-1863, X, pp. 285-310.

[6] G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi - P. Landi, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1998, I, p. 486 (lettera del 21 marzo).

di opere senza avere mai «fatto un libro».[7] Apparentemente, lo scontento sembra trovare spiegazione nel fastidio per una produzione di circostanza, effimera sotto il profilo dei contenuti ma capace di garantirgli maggiore notorietà di quanta non ne avesse ottenuta dai lavori che più stimava. Così scriveva a Brighenti nel gennaio 1816: «Io ho fatto qualche lavoro che mi è costato mesi: e non mi è niente valuto: un lavoro di tre ore mi ha fatto famoso e mi ha aperto le vie della fortuna».[8] E ancora nel 1820, sempre a Brighenti, poteva rivelare:

> Alcune cose, come il Silvestriano, la guardia nazionale, l'Innocenzo (e quando lo avrò accomodato) il Foro Bonaparte non dirò che siano buone; ma son pure quel ch'io posso far di meglio: e forse in questo secolo *** non è chi faccia meglio; dico sempre in quanto allo stile: ché la materia è paglia.[9]

Già dall'anno precedente, però, è possibile individuare nel carteggio con l'amico-editore i primi accenti di un lamento che diverrà motivo ricorrente nell'epistolario giordaniano. Anche in questo caso, lo sfogo è favorito dall'urgenza degli impegni editoriali: la prossima pubblicazione delle *Opere* risveglia infatti in Giordani un senso d'insofferenza anche per quel suo stile tanto elogiato dagli estimatori quanto da lui disprezzato. La frustrazione è in particolare acuita dalla profonda contraddizione percepita fra le proprie convinzioni teoriche in fatto di «arte dello scrivere» e gli effettivi risultati:

> […] vi ripeto colla maggior sincerità del mondo, che se credete che io intenda qualche cosa nell'arte dello scrivere (e forse m'inganno, ma pur mi pare d'intenderne qualche cosa), dovete nulla meno credere che io scrivo male; benché il mio male sia diverso dagli altri. Oh caro Brighenti: se fossimo insieme, potremmo spendere qualche ora oziosa in oziosi discorsi: e vi farei toccar con mano quali idee ho in mente del vero scriver bene: e vedreste come mi è impossibile eseguirle.[10]

---

[7] L. Melosi (a cura di), *Carteggio Giordani-Vieusseux (1825-1847)*, Olschki, Firenze 1997, p. 228 (lettera del 1° dicembre 1843).

[8] P. Giordani, *Opere*, V, p. 35 (lettera del 18 gennaio 1816).

[9] Ivi, p. 80.

[10] Ivi, p. 35 (lettera dell'8 settembre 1819).

E, appena venti giorni più tardi, ribadiva:

> Non devo parlar di me; che è sciocchezza: ma familiarmente con voi posso lasciarvi vedere quello che penso: e siccome io non ascondo a voi il mio pensiero, che forse (per quanto io sappia) non sono inferiore a nessuno degli odierni italiani; così questo stesso pensiero mi attrista, e mi fa vergognare per l'Italia, mostrandomi a che è ridotta oggi l'arte, che non ha un migliore di me: il quale ho assolutamente più del cattivo che del buono nello stile; e in pratica sono tutto diverso e quasi opposto alla massime che ho fitte in mente. – Ma dunque perché scrivete così? – Dio buono, perché non so far di meglio, perché non posso fare come vorrei; anzi non posso fare altrimenti; […].[11]

Il malcontento già espresso circa la materia dei propri scritti («paglia»), investe così anche l'aspetto formale, e l'inattingibilità di quella perfezione stilistica sovente oggetto di riflessione teorica assume i tratti di un autentico rovello. Col tempo, si rafforza nell'autore un deciso rifiuto del mero decoro formale, cui si sostituisce la ricerca di un'ideale sintesi di stile e contenuto. Questa convinzione ebbe conseguenze anche nel giudizio sui più celebrati modelli classici. A Giuseppe Montani, a proposito dei frammenti della *Repubblica* di Cicerone da poco riportati alla luce da Angelo Mai, scriveva il 20 febbraio 1823:

> Mi domanderai, che ti par ella? Un'opera di Cicerone, voglio dire (e questo è ben esserti amico, non vergognandomi di parlare con sì poca verecondia) un tesoro di facondia, un piccolo capitale di sapienza politica. Cicerone scrittore è un dio: Cicerone autore è un bell'uomo; non più. Anzi egli a guardarlo dentro mi s'infemminisce. Io adoro due donne in tutto il mondo – quali? – La Roland, e Cicerone […]. Cicerone è meno maschio di Maria Roland. Quando egli scrive, non ci è grazia di donna che alletti e seduca tanto […]. Egli è sempre in mezzo a un mondo di bellezze, di grazie, create da lui. Ma tre righe d'Aristotile, sei righe di Tucidide, diro più, un paragrafo d'Hobbes, una pagina di Rousseau contengono più sostanza nutritiva, che un volume fioritissimo di questo amabilissimo Cicerone.[12]

---

[11] Ivi, pp. 39-40.

[12] A. D'Ancona, *Memorie e documenti di storia italiana dei secoli XVIII e XIX*, Sansoni, Firenze 1914, pp. 478-483 (p. 482); la lettera è stata poi ripubblicata in P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, Ricciardi,

Si tratta di affermazioni per certi versi sorprendenti, se si considera che vengono da un corifeo del classicismo, celebrato dai contemporanei proprio in ragione delle sue virtù retoriche; se ne ricava un elogio dei contenuti, della «sostanza nutritiva» (gli autori citati sono, significativamente, storici o filosofi), contro il vacuo splendore di una prosa mirabile ma insipida. A Cicerone, del resto, e alla riproposizione che del suo periodare era stata operata da Boccaccio in poi, egli attribuiva la responsabilità del declino della prosa italiana: lo stile di Boccaccio avrebbe «rovinato tutti quelli che vollero imitarlo; cominciando dal nojosissimo e insopportabilissimo Bembo».[13] Né si tratta dell'unico spunto polemico nei confronti del Certaldese e del Veneziano. Nella presentazione, in forma di lettera aperta a Gino Capponi, del progetto antologico intitolato *Scelta di prosatori italiani*, ideato con il Vieusseux e mai realmente avviato, si legge:

> […] se gli scrittori del cinquecento giudicarono saviamente che alla semplicità de' trecentisti, graziosissimamente efficace per la proprietà e vivezza delle voci e dei modi, ma snervata per nessun giro né legame operoso di clausule, fosse da aggiungere alquanto d'arte; che reggendola quasi con filo interiore, e movendola più arditamente, la dotasse di simmetria, di nuove forze, di nuovo colore; andarono poi (quasi tutti) dalla buona via lontanissimi, per correr dietro all'unico e imprudente esempio del Boccaccio, e al pessimo giudizio del Cardinal Bembo; i quali dislogarono le ossa e le giunture di nostra lingua, per darle violentemente dal latino le forme che meno le si confanno.[14]

Milano - Napoli 1962, pp. 435-443. La scoperta del Mai era avvenuta nel 1819 (ai primi giorni dell'anno successivo risale invece la canzone leopardiana a lui dedicata), ma l'edizione apparve solo nel 1822 (*M. Tulli Ciceronis De re publica quae supersunt edente Angelo Maio vaticanae bibliothecae praefecto. Romae in collegio urbano apud Burliaeum 1822*).

[13] P. Giordani, *Opere*, V, p. 234 (lettera a Giuseppe Bianchetti del 12 febbraio 1824).

[14] P. Giordani, *Opere*, XI, pp. 110-111; sul passo, già segnalato da Timpanaro (*Il Giordani e la questione della lingua*, p. 186), cfr. G. Cecioni, *Lingua e cultura nel pensiero di Pietro Giordani*, Bulzoni, Roma 1977, p. 95. La storia dell'iniziativa giordaniana è ricostruita da L. Melosi, *La* Scelta di prosatori italiani*, un progetto di Giordani e Vieusseux*, in Ead., *In toga e in camicia. Scritti e carteggi di Pietro Giordani*, Pacini Fazzi, Lucca 2002, pp. 51-72.

Eppure, al Cinquecento e ai suoi presunti eccessi egli sentiva dolorosamente vicina la sua stessa prosa già nel 1817, come si ricava da una lettera ad Antonio Cesari:

> Or bene; scrivendo che ho potuto io conseguire? un pensar de' latini; un girar di concetti tra il Bartoli e i cinquecentisti. Non ci è stato verso che l'asino abbia potuto passar questo ponte: e già da qualche anno ho dovuto (con dolore) persuadermi che quello stile che io ho in mente nol potrò mai esprimere.[15]

Quel che però preme sottolineare è la distinzione operata fra «scrittore» e «autore» (in seguito fra «scrittore» e «uomo», su suggestione di un pensiero di Pascal),[16] che pare precorrere quella, in parte analoga, fra «letterato» e «uomo» poi adottata dal De Sanctis della *Storia della letteratura italiana*.[17] All'interno di tale dualismo la voce dell'«uomo» è da porre in relazione con i concetti, le idee e le convinzioni (la «sostanza nutritiva»); lo «scrittore», al contrario, rappresenta il polo della maniera, della pura artificiosità di uno stile fatto di «bellezze» e «grazie» ciceroniane.

Il motto di Pascal diviene una costante nella riflessione giordaniana sullo stile degli anni Quaranta. Così scriveva all'allievo

---

[15] P. Giordani, *Opere*, XIII, p. 356.

[16] «Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi; car on s'attendoit de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût du bon, et qui, en voyant un livre, croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur: *plus poetice quam humane locutus est*» (*Pensées diverses de philosophie et de littérature*, in B. Pascal, *Pensées*, 2 voll., Renouard, Paris 1812, I, p. 272).

[17] È noto il giudizio del critico irpino su Goldoni: «[…] era nato artista. Mancò a lui quello che a Metastasio: gli mancò un mondo interiore della coscienza, operoso, espansivo, appassionato, animato dalla fede e dal sentimento. Mancò a lui quello che mancava da più secoli a tutti gl'Italiani, e che rendeva insanabile la loro decadenza: la sincerità e la forza delle convinzioni». Di segno opposto quello su Parini: «Non è il puro letterato, chiuso nella forma, indifferente al contenuto, e l'artista è per lui l'uomo nella sua integrità, che esprime tutto sé stesso, il patriota, il credente, il filosofo, l'amante, l'amico», che si conclude con l'asserto: «Perciò base del poeta è l'uomo» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870, 2 voll., II, pp. 426 e 430).

Antonio Gussalli a proposito della *Congiura dei Baroni* di Camillo Porzio:

> Mi fai gran piacere leggendo attentamente il Porzio. Tu lo giudichi benissimo. Tu pensi dunque come Pascal; che in un libro cercava l'uomo, e s'impazientava di trovare uno scrittore. Ma questo è, si potrebbe dir, di tutti: Leopardi è forse unica, certo prodigiosa eccezione nelle sue prose. Io non ho mai potuto arrivare ad uscir di quel difetto, e vi son dentro non poco. Ma vi sono Bartoli, Cicerone, molti anche dei più famosi Greci, vi è Livio stesso. E certo si sente lo scrittore (bravo sì, ma si sente) anche nel buon Porzio.[18]

Al di là dell'accostamento, che può apparire generico, fra Porzio, Bartoli e autori come Cicerone e Livio, importa registrare l'assillo per una forma che rischia di stemperare il vigore delle idee, tradendo così quella che per Giordani rimane la vera missione della prosa, vale a dire la rappresentazione quanto più possibile nitida e immediata del pensiero; missione alla quale egli sente di non avere del tutto corrisposto.

A partire dai primi anni Quaranta, l'autocritica si accompagna e si lega alla promozione della prosa leopardiana, non scontata in un periodo che vedeva consolidarsi il modello manzoniano. A Gussalli, il 4 giugno 1841, Giordani scriveva:

> Nella noiosa cura nella quale sono costretto di rivedere le cose mie per la ristampa, vedo pur troppo come totalmente mancano di quella limpidezza e trasparenza di concetto, che è sì perfettamente nelle prose di Giacomo. Eppure io l'ho non solamente desiderata e cercata, ma penso che forse l'avrei anche conseguita se per iscappare come Ulisse investi-

[18] P. Giordani, *Opere*, VII, p. 11 (lettera del 24 febbraio 1841). La lettura del Porzio era stata consigliata anche al giovane Leopardi nel 1819: «Io per disperazione avevo ultimamente raccomandato al Brighenti, che tentasse di farvi in qualche modo sapere che io vi scrivevo sempre, e sempre indarno. Gli ho detto ancora che vi mandi la *Congiura dei Baroni napolitani* di Camillo Porzio – la *Vita del Giacomini* coll'*Apologia* di Lorenzino Medici – le *Prose* del Palcani – l'*Introduzione* del Scinà alla Fisica – libretti veramente ottimi» (*Epistolario*, I, pp. 289-290, lettera del 28 marzo 1819). Brani della *Congiura dei Baroni* e dell'*Apologia* di Lorenzino sarebbero poi stati inclusi da Leopardi nella *Crestomazia* prosastica del 1827.

> to in pecora dalle branche di Polifemo Censore non fossi stato obligato a studiar di coprire anziché di illuminare il pensiero.[19]

Ancora una volta, la revisione in vista della stampa spinge l'autore a un nuovo, sconsolato bilancio, in cui la consueta insoddisfazione artistica è strettamente connessa alla rievocazione delle persecuzioni politiche patite nel decennio precedente (bandito nel '30 dalla Toscana leopoldina, nel '34 Giordani era stato incarcerato per circa tre mesi a Parma), salvo poi rilevare con qualche amarezza come la cautela adottata per sfuggire alla censura, responsabile della corruzione dello stile, non gli abbia comunque risparmiato dolorose conseguenze: «E con tutto ciò non ho evitato di essere odiatissimo per i pensieri; ed ho guastato lo stile; che avrei potuto fare abbastanza buono».[20]

A questo punto il lamento pare placarsi e la lettera, con la caratteristica disinvoltura della scrittura epistolare di Giordani, spazia tra vari argomenti. Poi, all'improvviso:

> Ben mi ricordo il paragone della lente; che proprio è ingegnosissimo: e io fo molta stima del giudizio di Cecco. Ma ciò non ostante io non sono niente contento, niente affatto del mio stile: e ciò per la grande e potente ragione di Pascal: il lettore cerca un *uomo*; quando trova uno *scrittore*, si sente deluso. E io ho grandemente questo difetto (vero è che moltissimi non l'hanno, che non sono né scrittori né uomini): e io sento che forse era in me potenza d'allontanare in grandissima parte questo difetto; e ben vedo le cagioni che me lo hanno impedito.[21]

A chiarire il passo soccorre una nota dello stesso Gussalli: pare che, in una discussione con Francesco Ambrosoli («Cecco»,

---

[19] Ivi, pp. 23-24.

[20] Ivi, p. 24. Con toni analoghi Giordani si sarebbe espresso in una epistola a Spiridione Veludo: «Della edizione di Leopardi si va stampando un terzo volume. I due sono usciti belli, e a buon prezzo. […] Sono cose stupende di quel prodigioso ingegno infelicissimo. […] Oh che sono mai al paragone le mie povere cose? Tanto più che sempre ho dovuto piuttosto soffocare che esporre i miei pensieri: né ciò è bastato alla mia quiete» (ivi, p. 103, lettera del 28 marzo 1845).

[21] Ivi, p. 25.

giurista e letterato comasco ma attivo soprattutto a Pavia e Milano, dove morì nel 1868), che metteva a confronto lo stile di Leopardi e quello di Giordani, Gussalli avesse riproposto la similitudine giordaniana, che equiparava la prosa leopardiana a un «cristallo perfettamente diafano», mentre il secondo attribuiva al dettato del piacentino la virtù di una lente che «avvicina e fa più comprensibili gli oggetti». Come si è visto, però, il paragone dell'Ambrosoli non bastava a sopire il rammarico dell'autore. La dilatazione e l'ingrandimento caratteristici della lente sono infatti, secondo Giordani, proprietà della poesia (e all'origine della grande poesia di Leopardi), non della prosa, che deve aspirare alla limpidezza e alla fluidità. L'idea ritorna in una lettera del 27 ottobre 1845 a Gussalli:

> In Leopardi, né scrittore né lettore figurano: solamente le cose: dico in Leopardi prosatore. Ne' versi apparisce manifesto creatore dei pensieri e della espressione. Ma la poesia che non si manifestasse artificiosa sarebbe goffa.[22]

Un'idea per certi aspetti simile della prosa leopardiana sarebbe stata espressa anche nel *Proemio* all'edizione degli *Scritti filologici* del Recanatese, curata da Giordani con la collaborazione di Pietro Pellegrini:

> Ma Leopardi […], il quale nei versi non volle dissimulare la sua eccedente grandezza, volle nelle prose e seppe nascondere sé stesso; unicamente sollecito che le cose ch'egli dice si vedano chiarissime e credibili. […] Scrive come se parlasse; non parla né da scena né da cattedra, parla urbano; manda suono *rotondo* e decoroso, talora forte, da *onesta apertura di bocca*: tutta la sua cura è che i concetti e le parole abbiano tal posto che rendano pronta evidenza: e ben mostra di sapere che non dalla proprietà delle voci soltanto, ma parimente dalla *giuntura* nasce la perspicuità. Di lui più che d'ogni altro potrebbe compiacersi Condillac.[23]

---

[22] Ivi, p. 123.

[23] G. Leopardi, *Studi filologici raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani*, Le Monnier, Firenze 1845, pp. XI-XII. Condillac, autore dell'*Art d'écrire*, fu, com'è noto, fondamentale nella formazione illuministica del giovane

Sono mesi in cui l'insistito confronto con Leopardi rafforza in Giordani il rimpianto di non aver saputo esprimere il pensiero in maniera autentica, di avere in certa misura sacrificato «l'uomo» allo «scrittore», allontanandosi così dal vagheggiato ideale di una prosa di cristallina chiarezza:

> Oh quanto vero e fino (e di pochissimi) quel tuo senso dell'armonia nelle prose Giacomiane! Quella è veramente stupenda; ch'egli solo poteva fare, e ben pochissimi sentire. La mia è sonora (anche troppo) e così più volgarmente sentita. Egli la condannava nello Speroni (e giustamente) come fatta a forza di quinari e settenarii; che anche a me cascano a diluvio; machinalmente; senza che io me ne accorga. Vizio d'organizzazione; da cui nacque la non volontaria abitudine.[24]

Il riferimento trova in effetti precisa rispondenza in un passo dello *Zibaldone*, e non si può escludere che Leopardi avesse avuto modo di far presente all'amico quanto notato nella prosa di Speroni:

> Infatti la scrittura dello Speroni è tutta sparsa e talor quasi tessuta, non pur di vocaboli, o d'usi metaforici ec. di parole, tutti propri di Dante e Petrarca, ma di frasi intere e d'interi emistichi di questi poeti, dall'autore dissimulatamente appropriatisi e convertiti all'uso della sua prosa. Né tali voci, frasi ec. riescono in lui punto poetiche, ma convenientissimamente prosaiche. Altrettanto fanno più o meno altri autori del cinquecento, massime i più eleganti, ma lo Speroni singolarmente.[25]

Il dato più rilevante è però ancora una volta la severa autodiagnosi di Giordani, che coglie nella propria scrittura l'eccesso di

---

Giordani. La categoria retorica della «proprietà» era già stata individuata come caratteristica essenziale della buona scrittura in una lettera del 15 aprile 1817 a Leopardi: «La principal cosa nello scrivere mi pare la *proprietà* sì de' concetti e sì dell'espressioni. Questa proprietà è più difficile a mantenere nello stile che deve abbondar di modi figurati, come il poetico, che nel più semplice e naturale, com'è il prosaico: e però stimo da premettere al tentar la poesia un lungo esercizio di prosare. Questa *proprietà* anche nella prosa domanda lunga consuetudine di concepir con precisione, e di trovare a' precisi concetti le parole e le frasi che a punto rispondano» (G. Leopardi, *Epistolario*, I, p. 81; corsivi nel testo).

[24] P. Giordani, *Opere*, VII, p. 133 (lettera a Gussalli del 9 febbraio 1846).

[25] *Zib.*, 3561.

maniera riscontrato e condannato in Cicerone, Boccaccio e, ora, in Speroni; nella soverchia 'sonorità', e quindi in una maggiore 'orecchiabilità' della sua prosa, egli sembra poi individuare le vere ragioni della fortuna incontrata presso il pubblico.

Giordani chiude la mesta retrospettiva degli ultimi anni richiamando un testo d'esordio. A Gussalli, che aveva lodato il *Panegirico a Napoleone*, scriveva il 20 luglio 1846:

> Non dee dispiacermi che non ti riesca spregevole il panegirico. Per verità vi devi sentire il rettorico e il giovane […]. Una cosa fa specie a me, l'estrema mia facilità in quel tempo. Tirata giù tutta di seguito in 15 giorni quella scrittura; e senza un libro (neppure un vocabolario) e senza cancellar punto; come potrò farti vedere nell'originale! Ma presto quella facilità passò; e venne, e sempre andò crescendo lo stento. E doveva essere il contrario. Bene esprimi la sensazione che ti dà la prosa leopardiana; ed è pur vero che nella mia si dee sentire più ossigeno che nelle altre. Ma temo sempre che vi si senta del manierato. Maledetta peste; ma come evitarla?[26]

Dalle tessere dell'epistolario si delinea così la figura di un letterato celebre in vita e presto dimenticato, tanto disgustato dalla occasionalità dei suoi scritti quanto insoddisfatto dello stile che li aveva resi celebri, costantemente preda del rimpianto di essere rimasto un autore incompiuto. Quanto mai sincero e profetico suona allora l'epitaffio che lo stesso Giordani, primo fra gli epigrafisti in volgare, confidava al Brighenti di desiderare per la propria tomba:

> Non fu conosciuto Pietro Giordani.[27]

[26] P. Giordani, *Opere*, VII, p. 168.

[27] P. Giordani, *Opere*, VI, p. 259 (lettera del 1° febbraio 1835).

Lorenzo Graziani

Amelia Rosselli
attraverso lo specchio del linguaggio

> Parlo e soprattutto scrivo in presenza di tutte le lingue del mondo. […] Ma scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo non vuol dire conoscere tutte le lingue del mondo. […] Vuol dire che la mia lingua la dirotto e la sovverto non operando attraverso sintesi, ma attraverso aperture linguistiche che mi permettano di pensare i rapporti delle lingue fra loro, oggi, sulla Terra – rapporti di dominazione, di connivenza, d'assorbimento, d'oppressione, d'erosione, di tangenza, ecc. – come il prodotto di un immenso dramma, di un'immensa tragedia cui la mia lingua non può sottrarsi. Di conseguenza non posso scrivere la mia lingua in modo monolinguistico; scrivo in presenza di questa tragedia, in presenza di questo dramma.[1]

Tra tutti gli scrittori e poeti italiani del Novecento non saprei chi meglio di Amelia Rosselli potrebbe identificarsi in queste parole di Édouard Glissant. L'impossibilità di scrivere in modo monolinguistico pervade, infatti, ogni spazio dell'esistenza di Amelia: il dramma mondiale si riflette su quello personale, ed entrambi, contemporaneamente, vengono rispecchiati dalla – e nella – sua scrittura poetica.

Sebbene sia, in linea di principio, sempre azzardato individuare la causa delle scelte poetiche nelle contingenze della vita, in molti casi è difficile tacere di fronte a evidenti correlazioni. Amelia si ritrova a essere naufraga del mondo fin dalla nascita, nel 1930, momento in cui la famiglia Rosselli è a Parigi in esilio volontario. La lontananza dall'Italia, si sa, non è bastata a salvare la vita al padre Carlo e allo zio Nello, in seguito all'assassinio

[1] É. Glissant, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma 1998, pp. 31-32.

dei quali Amelia e i suoi cari sono costretti a rifugiarsi prima a Londra nel 1937 e poi, nel 1940, in America, luogo in cui trascorrerà anni fondamentali per la sua formazione; dopo una nuova breve parentesi londinese – tra il 1946 e il 1948 – si trasferisce definitivamente in Italia, sua patria d'elezione.[2] Così come il suo corpo viene trascinato qui e là nel mondo, anche la sua formazione si nutre delle esperienze più disparate: i suoi studi, infatti, non si limitano all'ambito letterario, ma spaziano dalla musica alla linguistica fino ad arrivare alla filosofia e alla matematica; tutte materie, secondo Amelia, complementari all'attività artistica, ma che, nota lei stessa con stupore, suscitano scarso interesse presso i letterati italiani contemporanei, i quali tendono a isolarsi nella torre d'avorio della filologia.[3]

Sovrapposizioni e incroci multilinguistici e multiculturali caratterizzano l'intera sua opera poetica: la ricerca di una «scrittura plurale» colloca l'io lirico di Rosselli in una zona di tangenza, all'angolo di più mondi. La figura d'interferenza risultante offre un materiale poetico all'interno del quale i sistemi delle tre lingue attraverso cui la poetessa organizza il proprio universo discorsivo vengono destabilizzati, cortocircuitati. Il risultato non è da intendersi come mescolanza delle logiche che dominano il francese, l'inglese e l'italiano: esso è, invece, lo specchio linguistico della «disappartenenza» provata dalla poetessa, il suo essere ovunque e in nessun luogo contemporaneamente.[4] Lei stessa insiste sul fatto che non le interessa in alcun modo compiere un'opera mul-

---

[2] Cfr. *Ho fatto la poeta*, registrazione dell'incontro avvenuto il 5 maggio 1993 alla Sala Giunta di Ca' Farsetti, Municipio di Venezia, nell'ambito della rassegna Donnepoesia del Centro Donna di Venezia; ora in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini - S. De March, Le Lettere, Firenze 2010 pp. 331-351 (p. 336).

[3] Cfr. ivi, pp. 333-334.

[4] Cfr. E. Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, saggio introduttivo in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin *et al.*, Mondadori, Milano 2012, p. XVII; cfr. anche S. Pesatori, *L'Illocazione. Lo spazio della poesia in Emily Dickinson e Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *La furia dei venti contrari.*

tilinguistica «che da Pound in poi è di moda»;[5] come per Glissant, «scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo non vuol dire conoscere tutte le lingue del mondo»: gli equivoci scattano realmente all'interno di *un* sistema linguistico, ma risuonano in potenza nell'*intera* esperienza logico-associativa.

Per comprendere meglio le problematiche accennate per ora soltanto astrattamente, prendiamo in considerazione una delle poesie della prima raccolta pubblicata da Rosselli, *Variazioni belliche*, silloge unanimemente riconosciuta come la più sperimentale: il componimento selezionato è il dodicesimo dei trentadue che formano la sezione di apertura intitolata *Poesie (1959)*, la quale, stando alle parole della stessa poetessa, attesterebbe una fase della ricerca metrica precedente all'applicazione rigorosa della sua nuova forma chiusa, teorizzata nel celebre saggio *Spazi metrici* del 1962, pubblicato in appendice alla prima edizione di *Variazioni belliche* del 1964.

Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente
ed egli fa disperato, ei
più duri sondaggi? Tu Quelle
scolanze che vi imprissi pr'ia ch'eo
si turmintussi sì
fieramente, tutti gli sono dispariti! Oh sei muiei
conigli correnti peri nervu ei per
brimosi canali dei la mia linfa (o vita!)
non stoppano, allora sì, c'io, my
iavvicyno allae mortae! In tutta schiellezze mia anima
tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, –
trova queia Parola Soave, tu ritorna
alla compresa favella che fa sì che l'amore resta.[6]

Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice, a cura di A. Cortellessa, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 267-271.

[5] G. Sica, *La poesia oggi non ha ruolo, è un piacere strettamente privato*, «Avanti!», 19 giugno 1977, p. 18; ora, con il titolo *La poesia è un piacere privato*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, pp. 14-17 (p. 15).

[6] A. Rosselli, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano 1964; ora in Ead., *L'opera poetica*, p. 18.

Anche se la lingua non è ancora inquadrata nel «tempo-spazio assoluto»[7] che caratterizza le poesie della sezione successiva, *Variazioni (1960-1961)*, sono comunque presenti molte delle novità della scrittura rosselliana: dalla particolare forma metrica con uso estensivo dell'*enjambement*, cui verrà attribuita una particolare funzione strutturale, al vasto e pervasivo assortimento di figure retoriche che sconvolge e strappa il tessuto linguistico lungo tutti gli assi.

Interrogandosi su quale sia il motivo ispiratore di tale scrittura, vale la pena compiere una breve ricognizione storico-critica. Nel *Glossarietto esplicativo* stilato su invito di Pasolini e inteso a spiegare alcuni fenomeni linguistici presenti in *Variazioni belliche*, Rosselli glossa una serie di vocaboli che chiama «forme miste» o «fusioni»; una di queste è «brimosi», al v. 8, così glossata: «allude a 'brina'; 'bruma' 'brama', associazioni verbali».[8] Proprio sulla natura di queste distorsioni ha avuto origine uno dei più grossi fraintendimenti critici che hanno vessato a lungo la ricezione delle poesie di Rosselli. Tali invenzioni vengono catalogate dallo stesso Pasolini, nella celebre *Notizia su Amelia Rosselli*,[9] come «lapsus»: un lapsus, per sua stessa natura, è frutto di un processo inconscio, dovuto quindi a una interferenza involontaria tra le diverse competenze linguistiche; sarà la poetessa stessa, pur senza toni aspri, la prima a liquidare come erronea la lettura di Pasolini.

Nonostante il fraintendimento, il giudizio di Pasolini può apparire meno lapidario e drastico di come sia stato per anni inter-

---

[7] A. Rosselli, *Spazi metrici*, ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 63-67 (p. 65).

[8] Cfr. A. Rosselli, *Glossarietto esplicativo per* Variazioni belliche, ora in Ead., *Una scrittura plurale*, pp. 69-73 (p. 69). Due glossarietti, uno per ogni sezione di *Variazioni belliche*, erano stati allegati a una lettera inviata a Pasolini il 21 giugno 1962: cfr. A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, pp. 21-40.

[9] Cfr. P.P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», 6 (1963), pp. 66-69.

pretato. Per lui il lapsus, «ora finto, ora vero», funge da collante per una lingua che viene 'borchiata' in modo da diventare intellegibile. Il termine freudiano, quindi, non indica semplicemente l'abbassamento della coscienza vigile del soggetto poetante: le «borchie» riescono infatti a conferire una forma fissa al «magma» di un'interiorità terribile. Il lapsus appare dunque il correlativo oggettivo di un concetto inesprimibile:

> Il mondo – attraverso queste borchie – che assicurano storicità, continuità e stabilità a dei testi che sono in realtà dei soffi spirituali direi epilettici, delle ideografie in cui un'anima si proietta alla lettera, e non senza letteratura – il mondo si presenta come un mondo tipicamente liberale e irrazionale. […] La Rosselli pesta la propria lingua, dunque, non con la violenza di un'altra lingua rivale – «altra» ideologicamente e storicamente – ma con la violenza di quella stessa lingua alienata da sé attraverso un processo di disintegrazione (musicale, direbbe l'autrice) che, in realtà, la ripresenta abnorme sì, ma identica a se stessa.[10]

All'origine del lapsus rosselliano ci sarebbe dunque un contrasto irresistibile tra lo strumento linguistico e lo scopo: la lingua in cui la poetessa deve esprimersi è quella dell'Italia liberale, ma ciò che desidera affermare è profondamente contrario a tale società. Il problema della lettura di Pasolini sta proprio qui: è la motivazione ideologica a risultare insufficiente e inadeguata e a inficiare, quindi, l'iniziale intuizione. Nella parte conclusiva della *Notizia*, pur abbandonando alcune rigidità di stampo marxista e dimostrando consapevolezza della singolarità di un testo che sfugge alle consuete spiegazioni, finisce per iscrivere la poetica rosselliana in quel «Mito dell'Irrazionalità»[11] da cui farà molta fatica a emanciparsi.[12]

---

[10] *Ibid.*

[11] *Ibid.*

[12] Sia Pier Vincenzo Mengaldo sia Giovanni Raboni legheranno la poesia di Rosselli a un disagio psichico che interferisce nella sua scrittura, azzardando addirittura che la commistione di parola e pazzia sia sostanzialmente voluta dalla scrittrice che si crea il personaggio di 'disagiata pubblica', mentre l'uso abnorme della lingua viene imputato a una scarsa padronanza della stessa. Per un mutamento di prospettiva bisognerà attendere gli anni Ottanta con la lettura

Si può tuttavia dire che Pasolini, sbagliando, colpisca nel segno: anche se riconduce il *lapsus* a motivi di tipo ideologico, riesce in parte a cogliere nella scrittura di Amelia Rosselli quel tentativo di «deterritorializzazione» della propria lingua che Deleuze e Guattari riconoscono ad autori quali Kafka, Beckett e Joyce. Pasolini descrive questi testi come «soffi spirituali […] epilettici»: è il testo stesso a essere epilettico, non l'autrice. Nella «letteratura minore», sostengono Deleuze e Guattari, non è il poeta a balbettare, bensì il linguaggio stesso, al quale viene imposta una variazione continua che lo destabilizza; si diviene così «stranieri a se stessi e alla propria lingua e nazione».[13] Per divenire nomadi della propria lingua si deve trovare quella «piccola linea eterogenea» che incrini la struttura linguistica, mettendo in crisi – o «in fuga», come direbbero Deleuze e Guattari – lo stesso sistema che l'ha generata; i molteplici centri di potere che garantiscono il corretto funzionamento dello scambio informativo tipico del linguaggio ordinario vengono smascherati: in tal modo il linguaggio smette di essere «estensivo o rappresentativo» per convertirsi in intensità pura.[14] Per ottenere ciò, Deleuze e Guattari identificano due vie ugualmente percorribili, ma che si estendono in direzioni opposte: da una parte si procede verso l'*arricchimento artificiale* della propria lingua *à la* Joyce, dall'altra verso il *disseccamento*. Quest'ultima è la strategia adottata da Kafka e Beckett, alla quale potremmo far risalire, per molti versi, anche quella di Rosselli, la cui scrittura riduce il

---

di Giovanni Giudici e, soprattutto, gli anni Novanta con gli studi di Stefano Agosti, Lucia Re e, in particolare, l'intervento di Emmanuela Tandello al convegno fiorentino nel Gabinetto Viesseux del 29 maggio 1998. Cfr. G. Giudici, *Prefazione*, in A. Rosselli, *Impromptu*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1981; S. Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 133-151; L. Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, «Il Verri», 3-4 (1993), pp. 131-150.

[13] Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, p. 104.

[14] Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 14 e 29-49.

linguaggio a spasmi asfittici: all'interno del «quadrato a profondità timbrica»[15] il rullo del pensiero si svolge in frasi spezzate che si concatenano l'una all'altra attraverso formule ripetute e permutazioni seriali di timbri.

Accanto a queste due vie, però, possiamo individuarne una terza che offre un precedente straordinario alle manipolazioni di Rosselli: quella tracciata da Lewis Carroll. La parola 'brimosi', a cui poco fa si accennava, è infatti una di quelle che Humpty Dumpty – celebre personaggio incontrato da Alice in *Through the Looking-Glass* – chiamerebbe *portmanteau*: parole «appendiabiti» o «parole-baule».[16] Esse non possono essere semplicemente composizioni di lemmi più o meno facilmente ricostruibili che sintetizzano un nuovo concetto; al contrario, non essendo il processo di derivazione immediatamente visibile, noi lettori o ascoltatori continueremo a oscillare tra varie possibilità: più serie armoniche vibrano simultaneamente e in base all'inclinazione del momento potremo ascoltarne una, tralasciando le altre. Questa nostra scelta, però, sarà sempre reversibile e, in un altro momento, potremo ritrovarci a inseguire un significato del tutto diverso, poiché la parola-*portmanteau* rimarrà il fulcro di un perfetto equilibrio di *rapporti*. Proprio tali rapporti percorrono e creano la scrittura di Rosselli, ma affinché ci possa essere un rapporto ci deve essere *razionalità*, ovvero la possibilità di esprimere un valore sotto forma di frazione, un valore frazionario e frazionato. «As to "Mystery" and "Neurosis" and "Mito dell'Irrazionale" […] I would have spoken rather of the "Mito del Razio-

[15] Cfr. A. Rosselli, *Spazi metrici*, p. 65. Come già precedentemente accennato si tratta della forma metrica teorizzata nel saggio *Spazi metrici* e utilizzata sistematicamente nella sezione *Variazioni (1960-1961)*. Si ha la prima attestazione della nuova metrica chiusa rosselliana nel poemetto *La libellula*, composto nel 1958 ma pubblicato undici anni dopo come prima sezione di *Serie ospedaliera* (cfr. A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, il Saggiatore, Milano 1969).

[16] Cfr. L. Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871; ora in *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*, Wordsworth, Ware 1993, p. 225.

nale" […]»,[17] scrive Amelia in una lettera al fratello John, esprimendo il suo dissenso per la lettura delle sue poesie proposta da Pasolini. Questa dichiarazione nasconde un senso ben più profondo rispetto a quello di semplice polemica sulla natura inconscia o cosciente dei lapsus in questione. 'Mito' è un esemplare che non *esiste* (nel senso etimologico di *ex-sistere*, star fuori), non occupa una porzione spaziotemporale ben definita, ma piuttosto *insiste* (etimologicamente da *in-sistere*, stare dentro, sussistere) nel linguaggio. 'Razionale' può essere letto non solamente come prodotto della ragione, ma matematicamente come valore ottenibile attraverso il rapporto tra interi. Gioco plurilinguistico, travisamento, e parole-*portmanteau* sono specchio di un'insistenza nel e sul linguaggio: applicazione ricorsiva dell'operazione assieme *razionale* e *relazionale* di costruire un *rapporto* tra ciò che non è già più intero; un 'Mito del Razionale', quindi, più che un 'Mito dell'Irrazionale'.

Se la poesia di Rosselli tocca l'irrazionale, lo fa da un punto di vista molto diverso da quello che aveva in mente Pasolini: non c'è opposizione o rifiuto della razionalità in favore di un caos psichico, per così dire, trasparente o immediato. Irrazionale è casomai il risultato di un problema da risolvere, ma lo svolgimento del problema differisce sia dalla domanda posta dal problema stesso, sia dal suo risultato:[18] la *relazionalità* che informa il testo, infatti, si basa sulla *razionalità* più pura; tale relazionalità consiste in un dispiegamento totale della razionalità, tesa fino a incontrare la propria crisi, la *crisi della completezza*. Solo a questo punto la razionalità lancia un grido, scorgendo dentro di sé la propria contraddizione: il travaglio razionale che regala al mondo un volto irrazionale.

---

[17] Cfr. nota a *Variazioni belliche*, a cura di F. Carbognin, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, pp. 1269-1310 (p. 1291).

[18] Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano 1997, pp. 210-213 e 274; cfr. anche Id., *Nona serie. Sul problematico*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2005[3], pp. 53-57.

Le poesie di Rosselli costruiscono uno specchio paradossale in cui le lingue maggiori, perdendo la propria identità, si riflettono infinitamente ripetendo ciò che non sono: serie di parole una sull'altra, una dentro l'altra, al cui confine non localizzabile esprimono non oggetti, ma rapporti e relazioni; esse sviluppano le idee musicali espresse dalla poetessa in *La serie degli armonici*: là frequenze, qui morfemi o «nodi fonetici» (così li chiama Rosselli)[19] legati a un riferimento mobile, che si comportano come gli armonici di un qualsiasi suono mentre sfiorano i gradi del sistema temperato – linguaggio arbitrario e convenzionale – senza mai coincidervi.[20]

Le parole si cancellano: «Avveniva il meglio: il peggio era uguale» scrive Rosselli nell'ultimo verso di una poesia contenuta nella sezione *Variazioni (1960-1961)*.[21] L'irrazionale è conseguenza del razionale, i confini divengono permeabili, perdono peso ontologico; l'interno si piega sull'esterno formando una superficie unica, e il gioco linguistico si accanisce contro le sue stesse fondamenta: l'unità doppia del segno linguistico di cui parla Saussure[22] diviene pura molteplicità in cui significante e significato si ripetono all'infinito in gioco di specchi.

Le parole ci lacerano: sono contemporaneamente accesso e barriera insormontabile, non solo tra noi e il mondo, ma anche tra noi e gli altri che *siamo*: quando una parola è mia e non anche simultaneamente di qualcun altro? Per sanare la ferita che la lingua produce in noi non basta risalire la duplice serie: bisogna eliminare le parole per giungere al senso, perché, come scrive Deleuze, «o ci si ricorda delle parole, ma il loro senso resta oscuro; o appare il senso, quando scompare la memoria delle parole».[23]

---

[19] A. Rosselli, *Spazi metrici*, p. 64.

[20] Cfr. A. Rosselli, *La serie degli armonici*, «Civiltà delle macchine», II, 2 (1954), pp. 43-45, ora in *Una scrittura plurale*, pp. 45-51 (p. 46).

[21] A. Rosselli, *Variazioni belliche*, ora in *L'opera poetica*, p. 76.

[22] Cfr. F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma - Bari 2010[23], p. 83.

[23] G. Deleuze, *Fantasma e letteratura moderna*, in *Logica del senso*, p. 256.

Per il momento si è visto in che modo il linguaggio venga fatto fuggire dalla scrittura della poetessa lungo le stesse parole di cui è composto: *attraverso lo specchio di Amelia e quel che il linguaggio vi trovò*. È ora giunto il momento di sporgersi dal lato opposto e guardare *attraverso lo specchio del linguaggio* per tentare di capire *quel che Amelia vi trovò*.

Anche se il procedimento adottato da Rosselli è ricco di filosofia, credo sarebbe un errore leggerlo in chiave puramente concettuale; c'è una forza percettiva che la attira verso la scrittura, la quale viene sentita come possibile cura a un dolore universale: le potenze che attraversano il linguaggio sono le stesse che percorrono la vita, e la scrittura, catturando tali forze, si presenta così il miglior strumento di analisi. È la stessa poetessa, in dialogo con Marina Camboni, a mettere a nudo il suo ideale:

> L'esperienza è unica perché è anche di altre persone, non considero un individuo un isolato. Basta cercare la parola che esprima gli altri. Questo è un grosso problema: cos'è un poeta che tocca gli altri? È un poeta che esprime anche gli altri.[24]

Il segreto della scrittura di Rosselli risiede proprio in questo: sentire profondamente e scrivere dell'unica cosa che ci unisce, il dolore per il necessario confronto con la propria contraddizione – Io e Altro, Uno e molteplice, soggettivo e oggettivo, universale e particolare, corpo e linguaggio.

La scrittura e il linguaggio in generale esibiscono così la loro ambigua natura di *phármaka*, veleno e medicina. Per curare il dolore occorre infatti strappare la tela linguistica per vedere 'cosa c'è sotto', ma la parola, dopo essere stata smembrata da un vortice ascendente di dolore («my / iavvicyno allae mortae!»), viene invocata come depositaria della felicità più grande: «In tutta schiellezze mia anima / tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, – / trova queia Parola Soave, tu ritorna / alla compresa favella che

[24] M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, «DonnaWomanFemme», 29 (1996), pp. 64-83; ora, con il titolo *È molto difficile essere semplici*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, pp. 41-57 (p. 56).

fa sì che l'amore resta». È possibile trovare la «Parola Soave» che non si trova in alcuna lingua. La perpetua decostruzione attuata, infatti, nutre la timida speranza di una possibile risalita all'origine del linguaggio, una ricerca di quei nessi primordiali che – forse – potranno riconciliare la frattura tra significante e significato, frattura che, a sua volta, è in qualche modo analoga a quella interna all'anima umana. Arrivati a questo punto non si avrebbe più bisogno di un linguaggio, e il mondo, dopo l'ultima «Parola Soave», rimarrebbe muto per sempre, indifferente, ritornato al magma originario senza cose né parole. Ma, prima di giungere a tale annichilazione, bisogna far emergere la ferita che passa attraverso tutte le lingue unendole tra loro, ferita in qualche modo affine a quella che squarcia l'anima di ognuno. È proprio in virtù di tale comune iato che la poetessa non rinuncia all'espressione linguistica: constatando che le due discontinuità formano una simmetria, la sua lingua – grazie a questa continuità ricreata – si fa specchio della realtà.

È infatti giusto sostenere, come fa Emmanuela Tandello, che la lingua di Rosselli, nel riflettere la natura della travagliata storia personale, diviene «prospettiva di realtà»;[25] eppure sarebbe errato supporre che ciò sia legato alla storia o al vissuto di un singolo: le poesie di Rosselli parlano della Vita, non della sua esperienza di vita specifica; è quindi la totalità impossibile della realtà a confrontarsi con se stessa sul campo di battaglia delle *Variazioni belliche*, la somma irrazionale di tutte le razionalità che solcano il «caosmo»[26] di cui facciamo parte. La poetessa prende così coscienza della contraddizione che unisce gli esseri umani: vivere nell'*errore* e nell'*orrore*, con facile slittamento paronomastico. È per questo che le sue poesie non cessano di piegarsi su se stesse in una spirale paradossale, e ciò che dovrebbe essere eccezione diventa regola. Dunque, nel momento in cui si constata che la

[25] E. Tandello, *Amelia Rosselli. Cortocircuiti di senso*, in B. Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, Donzelli, Roma 2001, pp. 179-189 (p. 180).

[26] Cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, Wordsworth, Ware 2012, p. 118.

permanenza dell'errore-orrore rende quest'ultimo norma della vita, il paradosso diviene regola, strumento necessario e imprescindibile per cercare di raggiungere la verità. In altre parole, è proprio la *ri*-creazione linguistica di questa logica dell'assurdo a garantire la pluralità del testo rosselliano. Una scelta poetica che è anche una scelta di vita, come ella stessa confessa in un'intervista concessa a Sandra Petrignani:

> Non pensavo di vivere a lungo, credevo romanticamente di bruciarmi entro i quarant'anni al fuoco di un rischio troppo grosso, quale è stato la scelta della mia vita. La scelta della poesia come l'ho vissuta, voluta, io.[27]

La ricerca di Rosselli, infatti, richiede uno sforzo enorme che piega l'anima e piaga il corpo. Il presente contributo si è aperto con le parole di Édouard Glissant in quanto apparivano particolarmente adatte a descrivere l'esperienza rosselliana: per vari motivi, che ovviamente vanno al di là dell'attrazione che le simmetrie esercitano su di noi, gradirei chiudere con un'altra sua citazione. Per Glissant l'amico poeta Victor Segalen «si è eroicamente consumato nell'impossibilità di essere Altro»:[28] è un senso di sconfitta quello sottinteso da queste parole. Sicuramente Glissant ha le sue ragioni di ritenere fallimentare lo sforzo di Segalen, non so se si possa dire altrettanto nel caso di Amelia: credo, però, al contempo, che sarebbe difficile trovare un'espressione migliore di quella di Glissant, seppur declinata al femminile, per descrivere il senso della sua vita.

---

[27] S. Petrignani, *Non mi chiedete troppo, mi sono perduta in un bosco*, «Il Messaggero», 23 giugno 1978, ora in A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, pp. 289-291 (p. 290).

[28] É. Glissant, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 177.

Nicolò Rubbi

«Niente trucchi da quattro soldi»:* su corsa, scrittura e altre fatiche

> Comandami di correre,
> e io lotterò con l'impossibile.
> William Shakespeare, *Giulio Cesare*, Atto II

Secondo Aristotele,[1] l'essere si dice in molti modi. Ed è innegabile, potremmo aggiungere, che l'atto creativo sia un'attestazione ferma della nostra esistenza, del nostro esserci in quanto uomini e in quanto manifestazioni dell'essere. Ma pare siano le modalità di tale affermazione nel mondo a fare problema, al punto che da sempre – e la forma di dialogo utilizzata da Gesù nei Vangeli ne è esempio lampante – si ricorre alla forma metaforica d'espressione, poiché l'analogia, spostando il punto focale su un piano parallelo di più immediata comprensione, facilita il lavoro anche a padiglioni duri a comprendere.

Probabilmente, se avessimo fatto accomodare allo stesso tavolo José Ángel Valente e Virginia Woolf – per arginare l'atto creativo al contesto letterario – avrebbero avuto molto di cui riprendersi a vicenda su questioni concernenti l'atto di scrivere. Per il poeta galego, la creazione di un testo letterario somiglia

---

* Lo slogan, coniato da Raymond Carver, viene ripreso e fatto proprio da Haruki Murakami all'inizio del suo testo sulla corsa *L'arte di correre*. Così come per la scrittura di un buon racconto o romanzo, per lo scrittore giapponese anche l'attività podistica non richiede uso di ruberie e stratagemmi ingannevoli, poiché, soli con se stessi, si è sempre smascherati. A tal proposito, cfr. R. Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Torino 2015.

[1] *Met.* IV 2, 1003a 33.

a una lenta secrezione porosa, simile a quella delle resine sulle cortecce degli alberi. La materia poetica, nella sua cosmovisione, è essa stessa limo, umidità, escrescenza vegetale. Valente spinge il suo pensiero oltre, affermando che «escribir no es hacer, sino aposentarse, estar».[2] Scrivere è attestare la propria presenza semplicemente *stando*. Diversa è la descrizione che la romanziera inglese fornisce del momento di massima ispirazione, che prelude alla stesura di un testo, nel suo compendio per aspiranti scrittori:

> Anche se sei solo, ti sei tolto uno stivale e stai per slacciarti anche l'altro, non puoi proseguire la svestizione, ma devi subito metterti a scrivere sotto l'impulso della danza. Afferri carta e penna. […] E mentre scrivi, mentre leghi assieme le prime strofe della ballata, io arretro un po' e guardo fuori dalla finestra […]. La pagina è accartocciata in una palla. La penna piantata dritta con il pennino sul tappeto. […] Sei amareggiato, scosso, completamente fuori di te. E se devo indovinarne la ragione, direi che il ritmo, che si apriva e chiudeva con una forza tale da provocare scosse di eccitazione dalla testa ai piedi, ha incontrato qualche oggetto solido e ostile su cui si è frantumato in mille pezzi. Si è intrufolato qualcosa che non può esser reso in poesia.[3]

Certo, il prosatore dipinto dalla Woolf, rispetto all'aplomb decisamente zen del poeta valenteano, somiglia a un personaggio di Kerouac o a un novello Arturo Bandini. Scrivere è, in questo caso, venire predati e illusi dall'ispirazione; è caderne vittima, essere complici e compiaciuti carnefici di se stessi. A ben vedere, tuttavia, le due prospettive non sono affatto inconciliabili, ma stanno a indicare semplicemente due potenziali fasi di un meccanismo che, con talento e fatica, è possibile armonizzare. Per fare ciò, tuttavia, è necessario metaforizzare.

Nel 2014 Paolo Cognetti, recente vincitore dell'ambìto Premio Strega, redige una serie di meditazioni sull'arte di scrivere

---

[2] «Scrivere non è fare, ma adagiarsi, stare»; cfr. J.Á. Valente, *Mandorla*, in *Obras completas*, I: *Poesías*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006, p. 423.

[3] V. Woolf, *Consigli a un aspirante scrittore*, a cura di R. Bertinetti, BUR, Milano 2012, p. 98.

racconti. L'autore narra d'aver vissuto per molti anni nella convinzione che la scrittura fosse una sorta di monachesimo e d'aver battezzato, trovandosi a dover decidere cosa innalzare al rango di pratica meditativa privilegiata, la *pesca* quale metafora sicura della stesura di uno scritto breve:

> Il valore metaforico era fuori discussione. Che cosa si fa, mi dicevo, quando si va a pescare? Si sta da soli in riva all'acqua, che è la vita, cercando di catturare i pesci che ci nuotano dentro, che sono le storie. Da fuori l'acqua nasconde i suoi segreti, ma un bravo pescatore è in grado di capire la profondità dal poco che si vede in superficie, di pazientare mentre tutto sembra immobile e di tenersi pronto. E di combattere, quando è il momento.[4]

La metafora pare senz'altro calzante, ma non è del tutto esaustiva. Oltre a introdurre una implicita distinzione fondamentale per quanto andremo a dire, quella tra racconto e romanzo, sposta tuttavia l'attenzione sull'esterno. Le storie, di fatto, nuotano come pesci in un lago, dunque sono scisse dal pescatore. L'atto di cattura può forse dire qualcosa sul movente interno del pescatore, ma resta il fatto che il *focus* sia tutto incentrato sulla natura estrinseca dell'oggetto narrativo. Ben poche informazioni fornisce circa il coinvolgimento dello scrittore – a meno che per pesca non si intenda quella di un Santiago che tiene a mani nude la lenza cui è illamato un enorme marlin. Come prevedibile, chi scrive pensa che possano esistere metaforizzazioni maggiormente pertinenti al fine di fornire un'immagine esaustiva dell'atto dello scrivere e della natura dello scritto, motivazioni interne e interiori, che diano più informazioni sul faticosissimo ufficio della scrittura. È ovvio che la bella immagine di Cognetti non basta: vogliamo di fatto sia comprendere il valore interno dell'affermazione dell'atto creativo quale moto che pertiene alle viscere dello scrittore, sia mettere assieme i due temperamenti descritti da Valente e da Woolf. Bisogna rivolgersi altrove.

---

[4] P. Cognetti, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazioni sull'arte di scrivere racconti*, Minimum Fax, Milano 2014, pp. 9-10.

Haruki Murakami è sempre stato un romanziere con la passione per lo sport. Nel suo recente testo *Il mestiere dello scrittore* – in cui, come in *A pesca nelle pozze più profonde* di Cognetti, balugina lo spettro della lezione di Raymond Carver, Flannery O'Connor ed Ernest Hemingway –, l'autore si lancia in una similitudine pugilistica di indubbia pertinenza: chiunque disponga di un gruzzoletto per comprare un paio di guantoni e uno di pantaloncini, chiunque abbia rabbia da vendere e da mettere sotto contratto può sferrare pugni e, soprattutto, riceverne.[5] Scrivere, a questo punto, è ingaggiare una lotta spesso impari con il Mike Tyson dell'ispirazione, il Primo Carnera del vuoto, il Rocky Marciano del dubbio, il Floyd Mayweather del blocco. Stando allo stordimento ricevuto, che ogni aspirante scrittore ben conosce, la metafora si fa capire, anche se si potrebbe senz'altro fare meglio. Spesso il lavoro del pugile è un lavoro grossolano, rude, ignorante. Durante un incontro acceso, il livello di adrenalina e la foga non permettono di calibrare bene le mosse, e impediscono di auscultare se stessi, operazione fondamentale tanto per uno sportivo quanto per uno scrittore. E in più si è in due, proprio come pesce e pescatore. Il movente cade di nuovo esternamente: si sferrano pugni per non riceverne, secondo una tecnica più difensiva che costruttiva. E se si scrivesse in solitudine piena? Certo, il lettore è sempre esterno; ma la storia? In che rapporto stanno racconto e narratore? Murakami può senz'altro partorire di meglio, e lo ha già fatto. Bisogna solamente rivolgere la propria attenzione a un altro testo, di qualche anno precedente.

Dopo alcune esperienze podistiche di un certo spessore – mi riferisco a circa trecento chilometri di allenamento mensile, svariate maratone, un'ultramaratona e alcune gare di triathlon – Murakami decide di raccogliere alcune considerazioni sulla sua attività di corridore in un libro indimenticabile. *L'arte di correre* esce nel 2007. Il titolo originale – in inglese *What I Talk About When I Talk About Running* – ricalca quello di una celebre raccol-

[5] Cfr. H. Murakami, *Il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino 2017, p. 6.

ta di racconti di Raymond Carver,[6] di cui lo scrittore giapponese è traduttore nella sua lingua. L'intero testo gioca su una metafora, da subito esplicita, tra corsa e scrittura: «In questo senso scrivere un libro è un po' come correre una maratona, la motivazione in sostanza è della stessa natura: uno stimolo interiore silenzioso e preciso, che non cerca conferma in un giudizio esterno».[7] Non ci sono pesci, non ci sono avversari. Ci sono i pugni, però, e i tagli sulle mani della lenza. Scrivere, in questo caso, è una lotta interna coi propri demoni, è un'auscultazione di quel ginepraio di voci dal potere frenante che albergano in una mente creativa. La metafora sembra avere maggiore validità delle precedenti. Il movente non ricade altrove e il senso dell'atto creativo sta tutto nella sua affermazione esistenziale intrinseca. Tuttavia, se anche potrà sembrare semplice costruire questo parallelismo, diversa cosa è realizzarlo. Sì, poiché metaforizzare può anche condurre a intraprendere vie concrete, le sole che possano restituire un guadagno effettivo in un meccanismo così intimo e faticosamente sondabile come la scrittura. Certo non intendiamo esortare nessuno alle percosse, né tantomeno a farsi schiaffeggiare, e nemmeno a indossare alti stivali di gomma dura per entrare nelle acque di un lago fino al ginocchio. Correre, però, è una cosa diversa, e prendendo confidenza con le tecniche che pertengono a questo universo sportivo potremo trarre indubbio giovamento su quanta briglia dare a una creatività che pulsa senza posa. Solo così sarà possibile correre da Valente a Woolf e ritorno.

Prima di procedere ulteriormente, è necessario introdurre una distinzione, già surrettiziamente suggerita da Cognetti, tra romanzo e racconto, poiché a essi non vengono attribuiti da pressoché nessun autore meccanismi di stesura simili – e su questo, a quanto pare, sembrano convergere le opinioni di un grandissimo numero di scrittori. Flannery O'Connor, nel suo *Nel territorio del diavolo*,

---

[6] Cfr. R. Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore* (*What We Talk About When We Talk About Love*, 1982), Minimum Fax, Roma 2009.

[7] H. Murakami, *L'arte di correre*, Einaudi, Torino 2013, pp. 12-13.

fa un po' di chiarezza tra i due generi: «Il romanzo funziona attraverso un'accumulazione di dettagli più lenta del racconto. Il racconto richiede procedimenti più drastici del romanzo, poiché bisogna ottenere di più in minor spazio».[8] Ora, alla luce di ciò e senza avanzare la pretesa di dire molto più di questo su di una questione così antica e così annosa, questione che richiederebbe una bibliografia e un intervento specificamente dedicato, in verità, ciò che maggiormente ci interessa è riuscire a cogliere la capitale differenza di prospettive tra il lavoro del romanziere e quello del narratore. Prima, tuttavia, indugiamo brevemente sulla corsa.

Il corpo umano, per certi versi, si adatta alla tipologia di movimenti che iteriamo e cui sottoponiamo regolarmente muscoli ed endoscheletro, per altri, invece, conserva la struttura attribuitale dalla natura alla nascita. Come ben spiega il filosofo e corridore Mark Rowlands, celebre per le sue corse in coppia col proprio lupo Brenin, esistono «due tipi di fibre muscolari: a contrazione lenta o veloce. I muscoli delle gambe di un bravo corridore sulla lunga distanza hanno una percentuale di fibre muscolari a contrazione lenta fra il 79 e il 95 per cento. Nei muscoli delle gambe di una persona normale le fibre a contrazione lenta o veloce sono più o meno in parità. In un velocista di alto livello, il rapporto fra muscoli a contrazione lenta e veloce è del 25 contro il 75 per cento. […] Le fibre dei muscoli a contrazione veloce, come si è scoperto di recente, si dividono in due tipi: FCVa e FCVb. Le FCVa hanno alcune caratteristiche delle fibre a contrazione lenta. […] L'esercizio fisico duro e costante ha l'effetto di trasformare le FCVb in FCVa più che quello di trasformare le fibre a contrazione veloce in fibre a contrazione lenta. I maratoneti più abili finiscono per non avere quasi più FCVb».[9] In sostanza, quanto

[8] F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, a cura di O. Fatica, Theoria, Roma - Napoli 1993, p. 43.

[9] M. Rowlands, *Correre con il branco*. *La filosofia della corsa e tutto quello che ho imparato dalla natura selvaggia*, Mondadori, Milano 2016, pp. 51-52. Dello stesso autore, e su tematiche simili, si veda anche *Il lupo e il filosofo. Lezioni di vita dalla natura selvaggia*, Mondadori, Milano 2014.

teniamo di questa preziosa specifica istologica è che resta difficile, molto difficile, se non impossibile, convertire una fibra lenta in fibra veloce e viceversa; e che un corridore 'medio' possiede percentuali dell'una e dell'altra proporzionate. Nell'ambito della scrittura le cose non sono poi tanto lontane. È ancora O'Connor a venirci in aiuto. L'autrice statunitense sapeva benissimo che «per scrivere romanzi c'è bisogno di un temperamento assai diverso che per scrivere racconti, posto che tutt'e due richiedono, di base, un talento per la narrativa».[10] O'Connor non si ferma qui, spingendosi oltre e arrivando ad attribuire alla conoscenza romanzesca un coefficiente di fatica di realizzazione che non può essere eluso. Di fatto «il romanzo è una forma più diffusa e più adatta a chi ama indugiare lungo il cammino; richiede inoltre una massiccia dose di energia. Per quelli di noi che vogliono al più presto porre termine allo strazio, il romanzo è un fardello e una sofferenza».[11] Sull'architrave del tempio del racconto, l'aspirante narratore leggerà dunque l'epigrafe carveriana del «Presto dentro, presto fuori!», che vale inevitabilmente anche per i poeti e per coloro che la Letteratura Matrigna non ha dotato di fibre muscolari a contrazione lenta. Centometristi della narrativa, scattisti della forma breve. L'architrave del tempio del romanzo, invece, porterà incisi i moniti dell'autrice statunitense con tanto di attributi sconvolgenti, brutali e scoraggianti, con cui concorda in pieno anche Haruki Murakami.

Christopher McDougall consegna alle stampe nel 2009 il suo *Born to Run*, il libro nel quale racconta le mirabolanti avventure dei Tarahumara, il popolo corridore, e quelle di un gruppetto improvvisato di appassionati della corsa che si mettono sulle loro tracce, nella folle speranza di stanare la tribù più schiva del mondo e invitarla a correre insieme un'ultramaratona. Da maratoneta esperto, McDougall sa che ci sono due grandi tipi di corridori; ma azzarda un'ipotesi ulteriore, che motiva lungo l'in-

[10] F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo*, p. 48.
[11] *Ibid*.

tera narrazione, ossia che «forse la corsa degli uomini consisteva nell'andare lontano, non veloci».[12] Saremmo sciocchi se, per amor della metafora, arrivassimo a sostenere che siamo tutti nati per essere romanzieri. Tuttavia, sulla scorta di quanto sostenuto in precedenza da Mark Rowlands nella sua digressione anatomica – un corridore medio conserva un bilanciamento proporzionato tra fibre lente e fibre veloci –, ogni aspirante scrittore mediocre – oseremmo dire – può scegliere quale direzione prendere. Siamo abituati ad avere per le mani fatiche letterarie di autentici fuoriclasse, persone già dotate di un talento previo per lo scatto o la maratona. Ma cosa può trarre da questa analogia uno scrittore alle prime armi? Orientarsi in una direzione non equivale a prendere l'altra via; dunque, è bene prepararsi, allenarsi, facendo proprio l'adagio di Jack London secondo cui nessuno erediterà il mondo se non i figli del duro lavoro.[13]

A questo punto, se scrivere narrativa «è un tuffo nella realtà ed è davvero traumatizzante per l'organismo», l'urgenza sarà quella di fare economia delle proprie energie e – per citare André Gide, anch'egli espressosi sull'argomento – «star bene in salute»,[14] poiché scrivere romanzi è, in definitiva, pericoloso e logorante. Serve «nerbo robusto»[15] per la lunga distanza, poiché un rapporto dell'Associazione americana di chirurgia ortopedica ha concluso che quest'ultima è un'oltraggiosa minaccia all'integrità del ginocchio.[16] Al tema in oggetto le opere di Murakami hanno offerto spunti non solo interessanti, ma fondamentali. In *L'arte di correre* e successivamente in *Il mestiere dello scrittore*, in cui riprende alcune tematiche già sviluppate in precedenza, lo scrittore giap-

[12] C. McDougall, *Born to Run*, Mondadori, Milano 2016, p. 300.

[13] J. London, *Pronto soccorso per scrittori esordienti*, a cura di M. Crassi, Minimum Fax, Roma 2016, p. 38. Il passo è tratto da un articolo intitolato *The Writer*, redatto da London nel dicembre 1900.

[14] A. Gide, *Consigli a un giovane scrittore - Sull'influenza in letteratura*, Archinto, Milano 1993, p. 17.

[15] H. Murakami, *Il mestiere dello scrittore*, p. 14.

[16] Cfr. C. McDougall, *Born to Run*, p. 16.

ponese pone, da un lato, una metafora valida tra scrittura e corsa, dall'altro, invece, la vive scrivendo e correndo, e dunque trasponendo sul piano letterario le esperienze che egli effettivamente ha appreso cimentandosi in maratone, ultramaratone e triathlon. Il discorso sul bilanciamento energetico, sulla prevenzione dai rischi della lunga distanza sia podistica che letteraria, sul risparmio e sull'equilibrio delle fonti interne di forza, potenza e resistenza fornisce una sorta di vademecum effettivo e funzionale per chiunque aspiri a scrivere, cada preda dell'ispirazione woolfiana e sogni lo stato zen prospettato da Valente. Due aspetti ancora da chiarire saltano agli occhi: cosa rende pericolosa la corsa/scrittura e come è possibile correre bene/scrivere bene, ovviando a una presunta e possibile scarsità di talento?

In virtù della sua opera di traduzione dall'inglese al giapponese di celebri scrittori americani, non c'è dubbio che Murakami abbia letto Raymond Carver in lungo e in largo. In entrambi i testi presi in analisi, Murakami fa uso di due vocaboli del lessico carveriano. Riprendendo alcune considerazioni teoriche del narratore minimalista americano, l'autore di *Norwegian Wood* afferma che la qualità più importante di cui uno scrittore deve essere in possesso è il talento. La fibra, per utilizzare il lessico anatomico-istologico-podistico. Tuttavia, alla domanda circa quale sia la seconda qualità di massimo rilievo, Murakami risponde con i termini *concentrazione* e *perseveranza*,[17] le quali, contrariamente al talento, possono essere apprese e perfezionate. Il corpo dello scrittore, dunque, si comporta come quello di un corridore: da un lato vi è il talento innato, dall'altro le capacità passibili di miglioramento; ed è proprio attraverso concentrazione e perseveranza, due facce della disciplina della mente e del corpo, che risulta possibile arrivare a timonare il talento o a lenire eventuali mancanze creative (fino a un certo punto). Poiché ogni attività malsana, quale scrivere un romanzo, si fa portatrice di un ele-

[17] Cfr. H. Murakami, *L'arte di correre*, pp. 67-68.

mento tossico,[18] che non è affatto esterno all'autore-corridore, ma tutto interno. La 'solitudine del maratoneta', per citare un celebre testo di Alan Sillitoe, è foriera di tossine interiori, le porta a galla, e lo scrittore deve imparare a maneggiarle con abilità. Scrivere è dunque risposta a una mozione interna, si esplica nei tempi e nei modi dettati dall'ispirazione corrispondendo alla forma di un talento perfezionato mediante duro lavoro. Intravvediamo così finalmente una terza via tra l'irrequietezza woolfiana e la pace valenteana. Si scrive in preda al delirio creativo, ma è bene disciplinarlo, poiché «esistono processi che non subiscono variazioni, qualunque cosa accada. E se li accettiamo così come sono, non ci resta che modificare noi stessi, trasformandoci con l'esercizio ostinato e ripetitivo, fino ad assimilare quel processo nella nostra stessa personalità».[19] Così acquista validità la metaforizzazione tra corsa e scrittura: le tossine, la spossatezza estenuante, la solitudine, il talento, l'equilibrio interiore e la spinta interna tipiche della maratona, in particolare, si avvicinano vertiginosamente alle erculee fatiche di un romanziere. Lo scatto, la propulsione strizzano invece l'occhio al racconto, che deve partire quando il proiettile è già alto in cielo e finire prima che il polpaccio del secondo partecipante attivi la fotocellula del traguardo.

Quando si è giovani si crede che l'ispirazione e il suo delirio sia il solo atto creativo possibile e degno di nota. Dopo molte ferite inferte da quella piccola luce che si accende e spegne a suo piacimento, si impara a dare a questo meccanismo briglia corta, a disciplinarlo, guadagnando la serenità di chi ha assimilato un processo e non ne è più schiavo. Sempre si aspetterà d'essere ispirati prima di battere anche solo una riga, ma diversa sarà la qualità dell'attesa, diverso il modo di provocare la materia letteraria al fine di stanarla. Così come il corridore, solo, impara a conoscere gli allarmi del suo corpo nel tempo, senza rinunciare a correre.

[18] Ivi, p. 84.
[19] Ivi, p. 59.

Giacomo Agnoletti

The Experience of Pain: una nuova traduzione di *La cognizione del dolore* in lingua inglese

«Il traduttore è un essere umile e infelice: lavora in silenzio, coscienziosamente, all'ombra del proprio autore; eppure sa già ciò che l'aspetta: per bene che gli vada si dirà di lui che è un pazzo utopista. Effettivamente nell'esercizio della traduzione vi è qualcosa di paradossale […]».[1] Così scriveva Benvenuto Terracini negli anni Cinquanta. E se non è difficile convenire circa le difficoltà connaturate alla traduzione di un qualsiasi testo letterario, queste appaiono ancora maggiori in riferimento a «opere caratterizzate da scelte lessicali e sintattiche particolarmente trasgressive, si pensi alla *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda».[2] Nel 1968 Gianfranco Contini ricordava, a proposito della crescente fama dell'autore lombardo anche all'estero, che «traduttori ardimentosi hanno vòlto il *Pasticciaccio* perfino in francese o in tedesco».[3] E proprio nel medesimo 1968, per la londinese Peter Owen Publishers, William Weaver aveva completato la traduzione verso l'inglese della *Cognizione del dolore*, a cui ha fatto recentemente seguito, a distanza di quasi cinquant'anni, una nuova traduzione per Penguin Random House,[4] che intende

[1] B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Einaudi, Torino 1996, p. 39.

[2] G. Baroni - A. Rondini, *L'Orlando comprato. Manuale di sociologia della letteratura*, Liguori, Napoli 2007, p. 76.

[3] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968, p. 1049.

[4] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, Penguin Random House UK, London 2017.

far conoscere meglio al pubblico anglofono un autore sempre più apprezzato dalla critica e dal pubblico. È infatti dall'uscita in volume del *Pasticciaccio*, nel 1957, che Gadda riscuote il crescente apprezzamento dei lettori sui quali, citando ancora Contini, «fa irresistibile presa un grandioso afflato comico-narrativo».[5] Da segnalare, a proposito dell'attenzione che ricevono i testi di Gadda da parte dell'editoria, la recente (2017) uscita presso Adelphi di una nuova edizione della *Cognizione del dolore*, curata da Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela, corredata di una lunga nota al testo dove viene ricostruita con passione filologica la tormentata genesi dell'opera, senza trascurare la parallela questione della «strampalata casa»[6] di Longone-Lukones, ovvero Villa Gadda.

È quindi con grande interesse, oltre che con una certa curiosità per le scelte linguistiche, che ho intervistato il traduttore della *Cognizione* per la casa editrice Penguin, Richard Dixon, che negli ultimi anni ha volto in inglese, tra le altre, opere di Umberto Eco, Roberto Calasso e Giacomo Leopardi.

Poco sopra ho citato un passo dove il traduttore viene definito «un essere umile», e proprio tale aspetto della personalità di questa professione viene evidenziato in apertura da Dixon, che precisa subito di non vedersi come un «riscrittore»,[7] né tantomeno come un «autore aggiunto». Anzi, osserva che un tale approccio al testo, che definisce «un po' presuntuoso», può comportare gravi rischi per il buon esito del processo di traduzione. Questo non implica certo il rifiuto dei *translation studies*; tuttavia, il rispetto nei confronti del testo e l'umiltà del traduttore sono,

[5] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, p. 1049.

[6] Dalla scheda autobiografica dettata ad Angelo Guglielmi dallo stesso Gadda per il capitolo a lui dedicato nella *Letteratura italiana* dell'editore Marzorati, dove la proprietà di famiglia è definita anche «fottuta casa di campagna a Longone», cfr. C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia - G. Pinotti - C. Vela, Adelphi, Milano 2017, p. 286.

[7] Cfr. A. Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (1992), UTET, Torino 1998.

secondo Dixon, il necessario punto di partenza per ogni buona traduzione. Infatti questi ritiene che «il traduttore abbia due compiti: primo, rimanere fedele all'originale e, secondo, trovare il modo migliore per rendere la voce dell'autore nella sua lingua. Sono due compiti diversi che devono procedere di mano in mano, o meglio, uno dopo l'altro».

«Tradurre è anzitutto comprendere il testo, ma non è poi semplicemente riprodurre quanto si è compreso»:[8] perché vi sia comunicazione è necessario che vi sia una relativa uniformità di valori culturali, ed è al traduttore che spetta il delicato compito di «trasporre da una forma culturale ad un'altra, giacché ogni lingua, considerata storicamente, ci appare come il prodotto elaborato della tradizione di una particolare forma di cultura»,[9] scrisse ancora Terracini. Mi pare che questa affermazione rispecchi il «rendere la voce dell'autore nella sua lingua» a cui il traduttore della *Cognizione* ha fatto cenno. A proposito di questo difficile compito, Walter Benjamin raccomandava che al lettore le due diverse culture venissero rese come «frammenti di una lingua più grande»,[10] sorta di linguaggio universale sul quale si basa ogni tipo di traducibilità o mediazione culturale. Commentando questo passo, Guido Paduano ricorda però che «salvaguardata deve essere in *tutti* i casi l'alterità che corrisponde alla specificità e all'idiosincrasia del testo […]. Questa alterità, rappresentata da un indissolubile intreccio di creatività e contestualità, di innovazione e tradizione, di rispetto e violazione dei codici, è ciò che propriamente rappresenta la sfida del tradurre: la sua sparizione dal testo di arrivo segna il fallimento dell'operazione».[11] Sono osservazioni che sembrano attagliarsi perfettamente alla commistione di stili e linguaggi differenti che caratterizza la prosa

[8] B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, p. 42.

[9] Ivi, p. 44.

[10] W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1976, p. 46.

[11] G. Paduano, *Tradurre*, in M. Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma - Bari 1996, pp. 131-150 (p. 137).

gaddiana e che Gianfranco Contini ha accostato ai «supremi "macaronici" quali Teofilo Folengo e il suo coetaneo francese Rabelais».[12]

Il traduttore non ha certo nascosto la difficoltà della prosa gaddiana. Per tale motivo, come punto di partenza, Dixon ha cercato di mantenersi il più vicino possibile al testo, utilizzando la stessa punteggiatura del testo italiano. Come in questo passo, dal primo capitolo:

> Oh!, lungo il cammino delle generazioni, la luce!…. che recede, recede…. opaca…. dell'immutato divenire. Ma nei giorni, nelle anime, quale elaborante speranza!…. e l'astratta fede, la pertinace carità. Ogni prassi è un'immagine,…. zendado, impresa, nel vento bandiera…. La luce, la luce recedeva…. e l'impresa chiamava avanti, avanti, i suoi quartati: a voler raggiungere il fuggitivo occidente…. E dolorava il respiro delle generazioni, de semine in semen, di arme in arme. Fino allo incredibile approdo.[13]

Che viene così tradotto:

> Oh!, along the path of generations, the light!… that recedes, recedes… opaque… of unaltered becoming. But in days, in souls, what calculating hope!… and abstract faith, stubborn charity. Every practice is an image,… zendado, motto, banner in the wind … The light, the light receded… and the endeavour urged its quarterings onwards, onwards: wanting to reach the fugitive west… And the breath of generations suffered, de semine in semen, from arms to arms. Until the incredible point of arrival.[14]

Nella scelta delle parole, il traduttore ha cercato di mettere il lettore anglofono nella stessa posizione del lettore italiano. Nel passo precedente, espressioni come «zendado» e «de semine in semen» sono di difficile comprensione sia per il lettore italiano che per il lettore anglofono, quindi a Dixon è parso preferibile non tradurle nella lingua di destinazione.

---

[12] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, p. 1049.

[13] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 2011, p. 42; tutte le citazioni nelle pagine seguenti sono tratte da questa edizione.

[14] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, p. 43.

Lo stesso vale per le frequenti parole spagnole. Un esempio relativo alla fine del capitolo 6:

> Il figlio, all'impiedi, con gli occhi sbarrati sopra il paralume, ricordò proprio che il giovane del suo parrucchiere, alcune settimane avanti, in Saenz Peña, gli aveva mormorato in un orecchio: «Cómo me gustaría, sabe Usted señor don Gonzalo…. asentarme a tomar una copita de licor…. por la tarde, en una mesa…. ese…. del Donisetti…. – (pronunziava così, alla spagnola) – …. viendo pasear a las guapas en toda la calle…. a los caballeros…. a los coches…. sabe Usted, ese benedictín…. supongo que Usted – (volle sorridere) – todos los dias…. podrá permitirse este lujo…. Permítame, señor ingeniero – (e gli tagliò secco, zìc, un pelo sotto il naso) – ¿sabe Usted? como en aquella réclame que vemos en todas par- tes…. Un gran artista la hizo, ¿no le parece?…. con esa mano levantada…. y la copita por adelante…. y el cigarrillo…. – ¿Quiere mag-nesia?…. – …. encendido…. ».[15]

Le parole spagnole rimangono in spagnolo:

> The son, standing, with his eyes staring above the lampshade, remembered exactly how his barber's assistant, several weeks before, in Saenz Peña, had murmured into his ear: «Cómo me gustaría, sabe Usted señor don Gonzalo:… asentarme a tomar una copita de licor… por la tarde, en una mesa… ese… del Donisetti… – (that's how he pronounced 'Donizetti', in the Spanish way) – … viendo pasear a las guapas en toda la calle… a los caballeros… a los coches… sabe Usted, ese benedictín… supongo que Usted – (he wanted to smile) – todos los dias… podrá permitirse este lujo… Permítame, señor ingeniero – (and he cut a hair, snip, clean from his nose) – ¿sabe Usted? como en aquella réclame que vemos en todas partes… Un gran artista la hizo, ¿no le parece?… con esa mano levantada… y la copita por adelante… y el cigarrillo… – ¿Quiere magnesia?… – … encendido…».[16]

Nella *Cognizione*, «una tenue spolveratura creola, mutuata dai soggiorni del tecnico in Argentina, spalma approssimative sembianze sudamericane sull'odiosamata topografia della più corrente villeggiatura milanese».[17] Il romanzo è infatti ambientato in un immaginario Sud America (anche se Gadda ci sta parlando della

---

[15] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 140.

[16] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, p. 161.

[17] G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 601.

sua Brianza) e quindi al traduttore è parso lecito rendere «signor Gonzalo» come *Señor Gonzalo*, «la signora» come *the Señora*, «signori!, signori!» come *señores!, señores!*, e così via, confidando anche nella familiarità degli angloamericani con il lessico di base della lingua spagnola. Per mantenersi il più possibile vicino al testo, anche le parole francesi e latine sono state lasciate nella lingua originale, come *quand même*, *itinéraire*, *hantée*, *in dignitatem pristinam redactus* e così via.

Quando l'autore varia repentinamente il registro, virando dal formale/aulico all'informale/trascurato, il traduttore fa altrettanto, come in questo passo, nel quale si narrano le peripezie di Palumbo e i tiri giocatigli dal colonnello per smascherare la sua falsa sordità (dal capitolo 4):

> Non l'incaricare qualche donnàccola meno lercia del solito di chiamarlo, a mezza voce, per via, lungo gli ippocàstani della Fortaleza, una sera o l'altra che lui non aveva un centesimo in saccoccia e viceversa molto argento vivo addosso: «Ciao tesoro, tesorone bello, ecc. ecc.: ma da te non voglio che mi dài niente, perché mi piaci: mi basta l'amore, ecc. ecc.». Come si aprivano quegli occhi sudamericani della ragazza, nella stupenda sera! Parevano gli zaffiri della notte. E crodàvano via gratis. Ma, essendo sordo, non c'era caduto.[18]

Nella traduzione:

> Not the employment of a woman less grubby than usual, who called him, in a whisper, along the horse-chestnut avenue of the Fortaleza, one evening or other, when he didn't have a cent in his pocket, though plenty of silver in his veins, «Hallo, darling, pretty darling boy, etc. etc.: but from you I don't want nothing, 'cos I like you: I just want a bit 'v love, etc. etc.». How that girl's South American eyes opened wide, in the stupendous evening! They seemed like zephyrs in the night. And came for free. But, being deaf, he didn't fall for it.[19]

I termini regionali non sono stati invece resi (non sarebbe stato possibile): «crodàvano» viene infatti dal dialetto milanese ed è da intendersi come 'cadevano via', 'si concedevano'. Poco sopra,

[18] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 99.
[19] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, p. 111.

la «cadregaccia» del colonnello, ovvero la sua sedia malandata, viene resa in inglese come *seat*, nell'impossibilità di restituire la variazione regionale (anche in questo caso milanese).

E nel seguente passo, tratto dal capitolo 6:

> Passati alla cerimonia dei fiammiferi, ne rinvenivano finalmente, dopo aver cercato in due o tre tasche, una bustina a matrice: ma, apertala, si constatava che n'erano già stati tutti spiccati, per il che, con dispitto, la bustina veniva immantinenti estromessa dai confini dell'Io. E derelitta, ecco giaceva nel piatto, con bucce.[20]

In traduzione:

> Having moved on the ceremony of the matches, they finally produced, after searching two or three pockets, o book of matches: but, having opened it, they found that all of them had already been pulled out, so that the matchbook was banished post haste, with much disdain, from the confines of the self. And there it lay, abandoned, on the plate, with the peelings.[21]

Il termine «dispitto» rimanda al dantesco *gran dispitto* di Farinata, con stridente contrasto fra l'alterigia del nobile ghibellino e la vuota pomposità dei clienti del ristorante. Per comunicare al lettore anglofono un simile effetto comico-grottesco, il traduttore impiega il termine *disdain* che, nella versione della *Divina Commedia* di Henry Wadsworth Longfellow (1867) ricorre per due volte nel canto X a proposito dell'atteggiamento di Farinata (rispettivamente traducendo «sdegnoso» con *disdainful* al v. 41 e «disdegno» con *disdain* al v. 63; «dispitto», al v. 36, viene tradotto dal Longfellow con *despite*, che però oggi è usato soprattutto nel senso di «malgrado», *in spite of*). Dixon ha dunque preferito un'espressione dal sapore dantesco (o, comunque, dotto e arcaico) come *much disdain*, 'sommo sdegno', che, riferita al gesto banale di un commensale che si libera di una bustina di fiammiferi, comunica al lettore anglosassone il senso del grottesco della prosa.

---

[20] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 139.

[21] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, p. 159.

Per le frequenti invenzioni lessicali, il traduttore ha scelto di attenersi il più possibile alla lingua originale, cercando di trasmettere al lettore il violento *pastiche* linguistico, il senso del barocco della prosa di Gadda. Alcuni esempi: «quel quadrupedare degli zoccoli» diventa *that quadrupeding of clogs*, «le stridule e cuginifere famiglie» diventa *raucous and cousinferous families*, «withwortheria» diventa *withworthiness* ecc.

Alcuni neologismi particolarmente complessi hanno avuto una gestazione più elaborata, come in questo passo (dal capitolo 6):

> Così rimanevano. A guardare. Chi? Che cosa? Le donne? Ma neanche. Forse a rimirare se stessi nello specchio delle pupille altrui. In piena valorizzazione dei loro polsini, e dei loro gemelli da polso. E della loro faccia di manichini ossibuchivori.[22]

I «manichini ossibuchivori» sono i borghesi intenti a celebrare il rito dell'ossobuco nei *restaurants* alla moda, esibendosi in una serie di pose insipide e vuote, tra le maniere ossequiose e false dei camerieri. Il termine poteva essere reso con *ossobuccivore manikins*, ma alla fine il traduttore ha preferito una traduzione più comprensibile:

> So they remained. Looking. At whom? What? The women? But not even at them. Perhaps contemplating themselves in the mirror of others' eyes. In full appreciation of their cuffs, and of their cufflinks. And their faces of ossobuco-eating manikins.[23]

Spesso vengono utilizzate strutture allitterative, ad esempio:

> Ore di angoscia, in certi giorni tristi, per il ricupero del turacciolo: sullo smarrito sughero severità sibilante della maestra, che entrava allora, con sopraccigli sollevati, in uno stato di tensione sadica, bavando internamente.[24]

---

[22] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 139.

[23] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, p. 160.

[24] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 170. Sottolineature dell'autore dell'articolo.

Questo passo viene tradotto così:

> Hours of anxiety, on certain dismal days, spent looking for the stopper: over the search for the stopper the shrill severity of the schoolmistress, who then entered with eyebrows raised, in a state of sadistic tension, drooling internally.[25]

Il traduttore aggiunge: «Non sono riuscito a rendere "sopraccigli sollevati" in modo allitterativo, ma in compenso ho potuto rendere "giorni tristi" come *dismal days*».

La prima parte del lavoro si conclude con una stesura preliminare della traduzione. Gli esempi apportati sono funzionali alla comprensione del principio-guida seguito in questa fase: la fedeltà al testo originale, con particolare riferimento agli aspetti 'tecnici' (punteggiatura, invenzioni lessicali, allitterazioni, parole straniere, variabili sociolinguistiche ecc.). Ma, prosegue Dixon, «a questo punto inizia la parte più delicata del processo traduttivo. Credo che una buona traduzione debba 'suonare bene' nel senso che deve suonare non semplicemente come piace al traduttore ma in modo da rispecchiare la voce dell'autore. Bisogna arrivare a un punto in cui si può immaginare che il testo originale sia stato scritto veramente nella lingua di arrivo».

Alcune considerazioni, direttamente dalle parole del traduttore:

> Qualche volta durante la rilettura trovo una parola che stona, che salta fuori dalla pagina, che non sta bene nel contesto. A quel punto devo tornare all'originale, alla ricerca di una parola o di una forma sintattica che sembra più adatta, rimanendo sempre fedele al testo.
>
> A proposito del suono, trovo molto utile incontrare l'autore: dopo un colloquio con lui, torno al mio studio non soltanto con eventuali consigli ma con il ricordo dell'intonazione della sua voce, che rimane nel mio orecchio durante i mesi di lavoro. Con Gadda l'incontro doveva essere per forza virtuale, ma ho trovato utile ascoltare le registrazioni di interviste e le letture che si trovano su YouTube.

---

[25] C.E. Gadda, *The Experience of Pain*, p. 197. Sottolineature dell'autore dell'articolo.

> Durante il lavoro, ho avuto la fortuna di disporre dell'edizione critica pubblicata da Einaudi nel 1987 (a cura di Emilio Manzotti) che mi ha aiutato a interpretare le frasi più ostiche.
>
> Leggere Gadda è sempre un compito difficile: non cercavo di semplificare il testo, ma viceversa non era necessario renderlo più complesso. Una certa frase può essere tradotta in tanti modi, ognuno corretto dal punto di vista strettamente linguistico, ma volevo trovare il modo che suonasse meglio, che fosse la soluzione più comprensibile, più leggibile.

Pietro Citati, in una intervista per la RAI,[26] ha parlato della *Cognizione* come del romanzo nel quale l'autore cerca di dare una risposta alla morte delle madre. Ed è una risposta allo stesso tempo urgente e vendicativa («mi vendicherò» aveva scritto Gadda a Contini nel 1936, a proposito dell'odiata villa di Longone).[27] Gadda compie dunque, secondo le parole di Citati, «un esame psicoanalitico di sé stesso nascosto attraverso il racconto». Il rapporto con la madre, l'infanzia dolorosa e la «giovinezza incenerita», il «male oscuro», sono i temi (tragici) di un romanzo che allo stesso tempo ha delle pagine di alta comicità, e Dixon tiene a precisare di aver cercato di mantenere, nella nuova traduzione, questo aspetto della prosa gaddiana.

Come prima ricordato, *La cognizione del dolore* è stato pubblicato in inglese nel 1968, tradotto da William Weaver, traduttore di buona parte della letteratura italiana della seconda metà del Novecento, comprese le opere di Italo Calvino, Umberto Eco, Primo Levi, Elsa Morante, Alberto Moravia e molti altri.

Dixon, come ogni moderno traduttore, è consapevole che tutte le traduzioni sono destinate a invecchiare. Come ha scritto Guido

---

[26] *Carlo Emilio Gadda - Un ingegnere del linguaggio* di Luca Verdone, andata in onda il 4 novembre 2008, dall'archivio RAI.

[27] «"[…] la mia casa di campagna (bella grana anche questa!) mi procura più grattacapi che una suocera isterica. Sono le fisime casalinghe, brianzuole e villerecce di un mondo che è tramontato per sempre lasciandoci solo stucchevoli tasse da pagare. – Mi vendicherò". E Gianfranco Contini annota: "'Mi vendicherò': è il primo germe della *Cognizione*"», in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Adelphi, Milano 2017, p. 302.

Paduano, «le traduzioni, a prescindere dalla loro riuscita, appartengono a pieno diritto alla produzione e alla civiltà letteraria dell'epoca a cui appartiene il traduttore. […] Credo che già si pecchi di ottimismo ipotizzando in un paio di decenni la durata in cui si consuma una sua approssimata sintonia con la contemporaneità».[28]

Come titolo Weaver aveva scelto *Acquainted with Grief*, utilizzando una citazione biblica da *Isaia* 53:3: «He is despised and rejected of men; a man of sorrows, and acquainted with grief» («Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire»). Per evidenziare il rinnovamento linguistico del nuovo lavoro, Dixon ha voluto proporre alla redazione della Penguin un titolo più immediatamente comprensibile.

Secondo le parole del traduttore: «Il problema del titolo non era facile da risolvere, e ho discusso diverse possibilità con l'editore. Per il termine 'cognizione', la parola inglese *cognition* non andava bene in quanto utilizzata soprattutto nel campo della psicologia. La traduzione più consueta è *knowledge*, ma la parola *experience* ci sembrava più adatta. La parola 'dolore' appare spesso nel romanzo e, a nostro avviso, la voce *pain* funzionava meglio in quanto più forte e ampia di *grief*, che viene utilizzata solitamente in circostanze di lutto. Alla fine, il titolo scelto per la nuova traduzione è stato *The Experience of Pain*».

A proposito del titolo, Manzotti rileva che questo deriva verosimilmente dalla citazione di un passo di Schopenhauer che «non deve aver lasciato indifferente Gadda».[29] Nella traduzione verso l'italiano di *Il mondo come volontà e rappresentazione* edita nel 1928, si trova infatti questo passo, a proposito del genitore che uccide prima i propri figli e poi se stesso:

---

[28] G. Paduano, *Tradurre*, pp. 132-133.

[29] E. Manzotti, La cognizione del dolore *di Carlo Emilio Gadda*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, IV/2, Einaudi, Torino 1996, p. 8 (le citazioni sono tratte dall'estratto consultabile online all'indirizzo https://www.unige.ch/lettres/roman/files/8314/4552/3778/cognizione.pdf).

> Il suo atto si spiega solo pensando, che qui la volontà dell'individuo si riconosce direttamente nei figli, ma prigioniera tuttavia dell'errore che scambia il fenomeno con la cosa in sé; e così, profondamente scossa da: *la cognizione del dolore* inerente a ogni vita, ritiene allora di sopprimere col fenomeno l'essenza.[30]

Da ricordare anche che lo stesso Gadda, in una intervista televisiva del '63, si era così espresso a proposito del titolo del suo romanzo:

> Il titolo *La cognizione del dolore* è da interpretarsi alla lettera. Cognizione è anche il procedimento conoscitivo, il graduale avvicinamento a una determinata nozione. Questo procedimento può essere lento, penoso, amaro, può comportare il passaggio attraverso esperienze strazianti della realtà. […] Moralmente il titolo è troppo lontano da ogni forma di gioia e d'illusione che mi possa valere il consenso di chi deve pur vivere: di ciò chiedo perdono a coloro che vivono e che ancora vivranno.[31]

Viene dunque messo in rilievo «nel sostantivo 'cognizione' il processo, la gradualità, piuttosto che il risultato, l'acquisita conoscenza».[32]

Come rileva ancora Manzotti, sul rapporto fra dolore e conoscenza insiste il topos biblico della proporzionalità (*Ecclesiaste* 1:18): «Poiché dov'è molta sapienza v'è molto affanno, e chi accresce la sua scienza accresce il suo dolore». Ma oltre alla corrispondenza fra *grief* e *knowledge* nel titolo sembra vi sia l'idea di un progressivo avvicinamento alla nozione di esistenza come abisso di dolore, al quale Gonzalo – e, di riflesso, l'umanità intera – perviene procedendo di scienza in scienza, di esperienza in esperienza. Dunque una progressiva conoscenza del mondo e dello stesso animo umano, l'animo irrimediabilmente inquinato dal «male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgorato soscendere d'una vita,

---

[30] *Ibid.*, cit. da A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

[31] Ivi, p. 10, cit. da un'intervista RAI dell'11 maggio 1963.

[32] *Ibid.*

più greve ogni giorno, immedicato».[33] Il titolo sembra dunque suggerire una sorta di indagine su se stesso (l'«esame psicoanalitico nascosto attraverso il racconto» di cui parlava Citati), «una delle più spietate e liberatorie rese dei conti con la propria autobiografia mai perseguite da uno scrittore»;[34] cognizione assume dunque una valenza teoretica, «quella di indagine, di tentativo di ricostruzione delle ragioni filosofiche e contingenti, 'pratiche', di un destino singolo, caso particolare ed exemplum del 'cammino delle generazioni'».[35] Questa accezione del sostantivo 'cognizione' pare dunque meglio compresa nell'inglese *experience*, che evidenzia la gradualità del processo di conoscenza e dell'indagine compiuta sul personaggio di Gonzalo/Gadda.

Come sopra ricordato, le vicende del romanzo sono inquadrate nell'immaginario Maradagàl, un paese dell'America del Sud nel quale è facile, soprattutto per il lettore italiano, riconoscere la Lombardia degli anni compresi fra il 1925 e il 1933, in piena era fascista. Un aspetto che mi incuriosiva era la ricezione delle tematiche gaddiane per il lettore anglofono, specie quando l'autore sbeffeggia e polemizza con violenza contro, ad esempio, il Fascismo (il servizio di vigilanza), i problemi del dopoguerra (i reduci), i rapporti con lo Stato e la mancanza di senso civico della collettività (la pensione di Palumbo), la borghesia (gli «ossibuchivori»). Sono tutti temi che riguardano l'Italia degli anni Trenta, ma allo stesso tempo, nel loro insieme, sono la magistrale raffigurazione del caos, della «baroccaggine del mondo»,[36] per usare le parole dello stesso Gadda. Mi sono più volte chiesto quante delle tematiche gaddiane più profondamente legate alla nostra penisola e ai suoi vizi potessero sfuggire al pubblico straniero. Tuttavia, questa nuova traduzione viene pubblicata senza

[33] C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 128.

[34] F. Bertoni, *Una romanzesca resa dei conti con la propria autobiografia*, «Il Manifesto», 10 settembre 2017.

[35] E. Manzotti, La cognizione del dolore *di Carlo Emilio Gadda*, p. 13.

[36] C.E. Gadda, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, in *La cognizione del dolore*, p. 198.

prefazione e senza note esplicative. L'assenza di una prefazione è una scelta della casa editrice Penguin, che ritiene che il romanzo debba essere giudicato per le sue qualità. Anche il traduttore ha preferito non appesantire il testo con le sue note, una scelta rafforzata dal fatto che l'autore stesso ha inserito le sue note a piè di pagina (note che non sono affatto esplicative!) e dal timore che un ulteriore intervento potesse soltanto complicare le cose. Inoltre, precisa il traduttore, «una volta iniziato con le spiegazioni, non sarebbe stato facile con un romanzo come questo capire dove fermarsi».

Dixon ha convenuto che «l'assenza di una prefazione pone il rischio che il lettore possa non cogliere l'italianità del romanzo con i riferimenti agli anni del Fascismo, a Milano, alla Brianza. Può darsi che il libro venga letto in modo diverso da quanto farebbe un lettore italiano». «D'altra parte», ha proseguito, «non si tratta di un documento storico ma di un romanzo. Potremmo leggere un romanzo russo, giapponese, australiano, con tante note esplicative, ma alla fine, forse, quello che conta è ciò che viene raccontato».

In una recente recensione della nuova edizione italiana pubblicata da Adelphi, Federico Bertoni definisce *La cognizione del dolore* come il «più grande romanzo italiano del Novecento».[37] Il traduttore si augura dunque che attraverso il suo lavoro la figura di Gadda possa essere meglio conosciuta nel mondo anglosassone.

[37] F. Bertoni, *Una romanzesca resa dei conti…*

Serenella Baggio

La fatica di scrivere

Nella discussione sulla natura dell'*Indovinello veronese*, a riprova della sua appartenenza al patrimonio della cultura popolare (folklore) fu ricordato che quell'enigma era stato usato dal Pascoli in un breve componimento di *Myricae*: *Il piccolo aratore*.[1] Si trattava, in realtà, come sempre nel Pascoli, di un dottissimo recupero: la metafora aratoria della scrittura veniva sviluppata all'interno di una situazione di intimità quotidiana in ambiente contadino.

Il poeta possedeva una profonda conoscenza del folklore, sia il suo nativo, romagnolo, che quello acquisito, il garfagnino (barghigiano), come è stato dimostrato dalle inchieste che Gastone Venturelli ha fatto nei luoghi pascoliani, confrontando il materiale che Pascoli aveva appuntato nei suoi quaderni con le testimonianze orali di informatori poco più recenti, raccolte col registratore («per molte voci […] è questa l'ultima stagione»).[2]

---

[1] A. Roncaglia, *Le origini*, in E. Cecchi - N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano 1965, pp. 165-179. Sulla storia del dibattito, cfr. A. Castellani, *I più antichi testi italiani. Edizione e commento*, Bologna, Pàtron 1976, pp. 13-30. La scoperta dell'*Indovinello* è del 1924.

[2] P. Clemente - F. Franceschini (a cura di), *La ricerca di Gastone Venturelli. Due giornate di studio e testimonianze. Pisa-Lucca, 11 e 12 ottobre 2002*, «Lares», 70/2-3 (2004), numero monografico. In particolare: T. Poggi Salani, *Il lavoro di Gastone Venturelli sulla dialettalità pascoliana e le prospettive attuali di indagine*, pp. 431-446. La tesi di laurea di Venturelli (1967/1968, rel. Giovanni Nencioni, Università di Firenze) è stata edita a cura di T. Poggi Salani: G. Venturelli, *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli, con un glossario degli elementi barghigiani della sua poesia*, Accademia della Crusca, Firenze 2000; il glossario di Venturelli rettifica i dati contenuti in G.L. Passerini, *Il*

Ma, nel caso del *Piccolo aratore*, l'effetto di popolarità non era dato tanto dall'echeggiamento di un indovinello di tradizione orale, peraltro diffuso in varie realtà regionali, quanto, invece, dall'associazione della metafora classica alla vita rurale dei personaggi rappresentati: un bambino che impara a scrivere e una nonna, certamente analfabeta, che lo guarda.[3]

Il componimento compare in un quadernetto preparatorio della quarta edizione della raccolta, G.72.1.2 (CP 242 nell'edizione Nava),[4] datato sulla coperta 1896 e composto di 11 carte sciolte di varia grandezza, con numerazione archivistica a matita da 26 a 37.[5] La digitalizzazione online dell'archivio pascoliano

---

vocabolario pascoliano, Sansoni, Firenze 1915, e L.M. Capelli, *Dizionarietto pascoliano*, Giusti, Livorno 1916. Pascoli aveva raccolto le parole dei barghigiani dalle conversazioni che intratteneva con le persone del luogo («Parole, frasi dei contadini di Castelvecchio e proverbi ed altre cose») e da lessici che si era procurato per la sua biblioteca; in parte queste competenze lessicali del dialetto finivano nei glossarietti a uso della creazione poetica, studiati da T. Poggi Salani, *Verso la lingua poetica del Pascoli. Idea di lingua e glossari alle poesie*, in *Sul crinale. Tra lingua e letteratura. Saggi otto-novecenteschi*, Cesati, Firenze 2000, pp. 207-242.

[3] Cfr. Pasetto in questo volume. Cfr. ad esempio il «desulcanda prius mihi danti cerea prata» (CIL 5.3635), riferito all'incisione delle tavolette di cera, che è ricordato ancora da F. Mosino, *Su una metafora dell*'Indovinello veronese, «Lingua nostra», LXVIII/1-2 (2007), p. 60, come un ottimo corrispettivo del breve testo volgare, generati entrambi, il tardo-antico e l'alto-medievale, da una stessa civiltà contadina in cui cambiava l'attrezzo dell'aratura, ma non la centralità culturale dell'operazione.

[4] G. Pascoli, *Myricae*, ed. critica a cura di G. Nava, Pàtron, Bologna 2016; la descrizione del «quadernetto di fattura domestica», con foglietti di diverse misure, si trova a p. CXCII. L'anno 1896 è quello della prolusione al corso di Grammatica latina e greca all'Università di Bologna, un anno dopo aver preso la docenza universitaria ed essersi trasferito a Barga con le sorelle. All'editore delle *Myricae*, Raffaello Giusti, Pascoli scriveva: «Sono uscito dal mio anno doloroso. Sento ora di essere più attivo e lieto che mai» (11 giugno 1896; da Nava, p. CCLX). Di qui nasceva l'entusiasmo per la ripubblicazione della raccolta, che sarebbe apparsa l'anno dopo ripianificata e arricchita di una quarantina di nuove entrate.

[5] http://pascoli.archivi.beniculturali.it/ (scheda di S. Moscardini, 2014). Cfr. anche Q2 in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani (Edizio-

(*Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte*, http://pascoli.archivi.beniculturali.it/) consente di accedere agevolmente agli autografi e di aggiungere qualche osservazione.

Le carte numerate pagina 34 e pagina 35 (cc. 8v e 9r per Nava) presentano, affrontati, due componimenti che costituiscono un dittico dell'alfabetizzazione: *Legge* e *Scrive*. Vediamoli insieme.

Legge
La nonna adora: il suo bambino ha letto!
C'era un grano nero \nero/ in lunghe righe.
Con li occhi il bimbo, come col falcetto,
le mieteva a una a una quelle spighe.
Miete, e le spighe sono sempre quelle;
Esso ne fa coi labbri le mannelle.
E le mannelle di tra i labbri suoi
Parlano, come noi, meglio di noi!

Scrive
E scrive e scrive. È notte: ara bel bello:
mena l'aratro con la mano lenta:
semina col suo stridulo marrello:
il campo è bianco, nera la sementa.
Ora è l'inverno: la sementa nera
d'inverno spunta, sfronza a primavera:
fiorisce quando il primo tuon di marzo
rotola in aria e il serpe esce dal balzo.

Sul retro di pagina 35, numerato pagina 36 (c. 10r per Nava), si trovano fasi gestazionali precedenti dei due testi,[6] con lezioni cancellate e cassate:

ne nazionale delle opere di Giovanni Pascoli; «Poesie italiane», 4), La Nuova Italia, Scandicci 2001, I, pp. 339-340.

[6] G. Nava motiva questa sequenza, invertita rispetto alla numerazione delle carte, in G. Pascoli, *Myricae*, p. CXCIV.

Scrive
E scrive al lume. È notte: ara bel bello:
mena l'aratro con la mano lenta
semina col suo stridulo marrello:
il campo è bianco, nera la sementa.
Ora è l'inverno: la sementa nera
<spunta> d'inverno spunta, sfronza a primavera:
fiorisce <quando> ed ecco il primo tuon di Marzo
rotola in aria e il serpe esce dal balzo.

Legge
<essa non cape>
in se, la nonna …….. righe.
…… falcetti,
a una a una miete quelle spighe:
Le miete, e stanno là \stan dov'erano/ diritte e belle;
E pure <egli n'ha tolto le mannelle>.
Egli ne fa coi labbri
E con la bocca poi ne fa mannelle
E le mannelle <prima in sua bocca> di tra i labbri suoi
Parlano, come noi, meglio di noi.

Nell'edizione di *Myricae* del 1897 troveremo per la prima volta, nella sezione delle *Dolcezze*, *Il piccolo aratore* (VI) e *Il piccolo mietitore* (VII), rititolati rispetto a *Scrive* e *Legge*. L'edizione critica Nava, basata sull'ultima volontà dell'autore espressa nella nona edizione (1911),[7] ha questo testo (pp. 176-177):

Il piccolo aratore
Scrive… (la nonna ammira): ara bel bello,
guida l'aratro con la mano lenta:
semina col suo piccolo marrello:
il campo è bianco, nera la sementa.

D'inverno egli ara: la sementa nera
d'inverno spunta, sfronza a primavera;

fiorisce, ed ecco il primo tuon di Marzo
rotola in aria, e il serpe esce dal balzo.[8]

[7] La divisione strofica, ad esempio, si ebbe solo a partire dalla sesta edizione.

[8] G. Nava (in G. Pascoli, *Myricae*, Salerno Editrice, Roma 1991) indica la fonte del distico finale in due proverbi toscani della raccolta del Giusti.

Il piccolo mietitore
Legge… (la nonna ammira): ecco il campetto
bianco di grano nero in lunghe righe:
esso tutt'occhi, con il suo falcetto
a una a una miete quelle spighe;

miete, e le spighe restano pur quelle;
miete e lega coi denti le mannelle;

e le mannelle di tra i denti suoi
parlano… come noi, meglio di noi.

Alla fine i due componimenti hanno trovato un più stretto legame reciproco nei nuovi titoli e negli incipit simmetrici e complementari, in quelle due azioni di scrivere e leggere sotto gli occhi ammirati della nonna. Scomparse le lezioni *bimbo*, *bambino* del testo delle prime redazioni,[9] resta l'aggettivo *piccolo* dei titoli, caro al Pascoli, a indicare insieme il bambino e la singolarità di un accostamento (*piccolo aratore*, *piccolo mietitore*; ma i bambini non arano e non mietono) che si chiarisce subito come metaforico (*aratore. Scrive*…; *mietitore. Legge*…).

Nava ricorda che in un'annotazione del 1894 Pascoli aveva appuntato questa intenzione: «Metri musicalissimi – Sospiri, effluvii, aspirazioni, dolcezze, palpiti, baci» (p. LXXXV). Le due elegie (p. LXXXIII) furono computate appunto tra le *dolcezze*. Molte delle osservazioni di Nava sulla crescente rarefazione della sintassi e del verso nel Pascoli maturo si addicono al lavorio compiuto sui due piccoli componimenti, a partire dall'introduzione dei puntini di sospensione che sostituiscono un andamento prosastico (anche se già giustappositivo all'origine: *La nonna adora: il suo bambino ha letto!*), introducendo la parentetica; o solo interrompono, più della virgola, il flusso del discorso (*parlano*…). Il deittico attualizzante (*ecco*) è subentrato a un *c'era* da fiaba; o al connettivo temporale *quando* (*ed ecco il primo tuon*). La similitudine (*come col falcetto*) lascia il posto alla metafora (*col suo falcetto*), lo strumentale (*con li occhi*) alla locuzione metaforica (*tutt'occhi*).

[9] Sulla cui concorrenza reciproca e differente tasso di dialettalità, cfr. T. Poggi Salani, *Il lavoro di Gastone Venturelli…*, p. 439.

Si perdono elementi narrativi come il circostanziale temporale (*È notte*; *Ora è l'inverno*) o i tempi verbali al passato (*ha letto*, *era*, *mieteva*). La sintassi perde una dislocazione a destra (*le mieteva a una a una quelle spighe*), di sapore letterario. Acquista un cospicuo numero di verbi al presente in terza persona a inizio di frase e insieme di verso o di emistichio (*scrive*, *ara*, *guida*, *semina*, *fiorisce*, *legge*, *miete*, *miete e lega*). Il lessico si fa più piano (*adora* > *ammira*, *mena* > *guida*, *stridulo* > *piccolo*), altre volte più netto e rilevato (*falcetto* > *marrello*, *fa* > *lega*, *labbri/bocca/lingua* > *denti*). Significativo anche l'alto tasso di ripetizioni in così breve spazio. E, ancora di più, lo è l'insistenza su antitesi (bianco-nero, inverno-primavera) che generano chiasmi*: il campo è bianco, nera la sementa*; *d'inverno spunta, sfronza a primavera*.[10]

La scrittura è aratura, lenta per tirare diritto. Foglio bianco il campo, inchiostro nero il seme, come nell'*Indovinello veronese* (*alba pratalia araba, / negro semen seminaba*). Il *marrello* è una zappa piccola: serviva a scavare per mettere semi nel terreno e si dava questo compito ai bambini che non tenevano ancora l'aratro, ma affiancavano chi lo portava.[11] Il marrello era *stridulo* in una fase redazionale precedente, percezione acustica dello scorrere del pennino sulla carta; ma questa zappa piccola può associarsi anche a un gesto che solca e scava, forse proprio i piccoli fori di un bambino che semina. Rimane l'inverno, ma si perde la scrittura serale (*è notte*, *al lume*). Al gioco dei contrasti cromatici si aggiunge quello dei contrasti tra le stagioni; quel lavoro invernale è una promessa per la primavera.

Anche nei *Canti di Castelvecchio* (*Poesia*, II), osserva Nava, torna l'immagine del bambino che impara a scrivere. La lampada crea forti contrasti chiaroscurali illuminando la tavola intorno a cui si riunisce la famiglia per la cena:

---

[10] Sullo schema ritmico chiastico, cfr. A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», serie II, 38.1-2 (1969), pp. 1-37 (pp. 28-29).

[11] Ringrazio l'etnologo Italo Sordi per questa informazione.

sboccia sul bianco, e serena
su l'ampia tovaglia sta, luna
su prato di neve;
e arride al giocondo convito;

su quel bianco candido spicca la macchia nera del dito sporco d'inchiostro di un bambino:

poi cenna,
d'un tratto, ad un piccolo dito,
là, nero tuttor della penna
che corre e che beve.

Ancora una volta lo strumento, la penna, si prende la scena diventando un oggetto animato che si muove veloce e succhia inchiostro, come avveniva quando si usava il pennino intingendolo nel calamaio. Anche nel mio ricordo di bambina c'è un primo anno di scuola in un banco col buco per il calamaio, con un pennino che scricchiolava e schizzava, e le mani sempre blu.

La lettura, invece, è mietitura e il campo bianco, la pagina, ha lunghe file di spighe nere che il bambino taglia col falcetto, *a una a una*, legandole poi in fascetti, *le mannelle*.[12] Al protagonismo della mano è subentrato quello degli *occhi* e della bocca (*labbra*, *bocca*, *lingua*, lezioni scartate a vantaggio di *denti*); la lettura si fa a voce alta, lettera dopo lettera, tirandone alla fine un senso compiuto, il senso particolare che un bambino dà a un testo (*come noi, meglio di noi*). Il significato di quel *noi* (adulti? letterati?) resta vago. Viene in mente un'espressione simile contenuta nelle *Note* alla seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio* (agosto 1903):

[12] Le *mannélle* sono l'unica parola dei due componimenti per la quale si possa ricorrere al *Glossario* edito da Venturelli, che non va oltre la lettera D; compare *s.v. Ammetare* in una testimonianza raccolta ad Albiano: «Fare una massa, ammassare il grano. Si prendono le mannélle e si mèttono inzieme» (G. Venturelli, *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli*, p. 79; sulla rappresentazione grafica dell'apertura vocalica, cfr. T. Poggi Salani, ivi, p. IX).

> I miei contadini e montanini parlano a quel modo, e parlando a quel modo parlano spesso meglio che noi, specialmente quando la parola loro è più corta […].[13]

Di quella lingua precisa e viva nella bocca degli illetterati delle comunità appenniniche fa parte il lessico più rilevato dei due componimenti: *mannelle*, *marrello*, *sementa*, *sfronzare*.

La nonna, analfabeta, *ammira*; nella forma finale dei due componimenti è ridotta a spettatrice, emozionata e silenziosa.

Dallo sforzo del bambino si crea qualcosa di nuovo, come per una prima volta. La conquista dell'alfabetizzazione in questo ambiente contadino ha la sacralità del miracolo.

Piacerebbe che qualcosa della sensibilità del Pascoli rimanesse quando ci si trova a leggere scritture popolari. Sono sempre vergate con fatica, lentamente e con cura. Così scrivevano ancora i nonni degli adulti di oggi, contadini, artigiani, casalinghe, bassamente scolarizzati, spesso autodidatti, riconoscibili immediatamente per un tipo grafico elementare, poco corsivo e poco legato.

Erano dialettofoni, ma scrivevano in italiano perché questa era la lingua in cui erano stati alfabetizzati; di questa lingua e delle sue regole avevano il massimo rispetto e si vergognavano di fare errori: i loro scritti sono spesso copiature in bella e ancora, nonostante questo, essi chiedono scusa per la brutta scrittura e per le sgrammaticature, magari facendone ricadere la colpa sulla fretta o sulla scomodità della loro condizione del momento.

Ho lavorato in questi anni su vari corpora di scritture popolari: lettere di fan a Gigliola Cinquetti, graffiti di pastori in alpeggio, carteggi di emigrati trentini in America settentrionale (minatori), scritture di guerra (lettere, diari, memorie), materiale autografo conservato a uso diagnostico nelle cartelle dell'ex ospedale psichiatrico di Pergine Valsugana. Li ho descritti e li ho studiati linguisticamente ragionando sulla categoria dell'*italiano popolare* e

[13] Commentata da G. Nava in *Riflessione linguistica e studio del folklore in Pascoli*, «Lares», 70.2-3 (2004), pp. 387-394 (p. 392).

sui suoi rapporti con una cultura che era ancora maggioritaria in Italia negli anni del primo dopoguerra, al tempo delle due grandi inchieste nazionali di geografia linguistica, quella dell'Atlante Italo-Svizzero (AIS) e quella dell'Atlante Linguistico Italiano (ALI). Ma per una volta voglio occuparmi, come spesso hanno fatto i miei allievi su mia sollecitazione, di scritti conservati in famiglia, nella mia famiglia.

I miei nonni materni erano dialettofoni. Nati lui nel 1904 a Cartura (bassa Padovana, un tipo dialettale già orientato verso Rovigo e piuttosto rurale), lei nel 1907 alla periferia di Padova città (Voltabarozzo), erano migrati con i figli piccolissimi a Roma, nel '33, trainati da una corrente di parenti che avevano conquistato con fatica la città capitale, passando per l'Agro Pontino e le periferie. Il nonno era un artigiano del legno figlio di contadini, la nonna una casalinga di una famiglia che prima della Grande guerra aveva avuto una trattoria. Così la nonna per tutta la vita ritenne di essere più urbana del nonno, per diritto di nascita e di ceto, e per tipo dialettale, mentre il nonno rivendicò sempre il merito di aver portato la famiglia in una vera città, la grande Roma.

Nessuno dei due imparò l'italiano, a differenza dei loro figli. Ma il loro dialetto era molto italianizzante, pur con qualche arcaismo, e, in aggiunta, in esso erano entrate parole apprese negli anni di Roma, romanesche e marchigiane, soprattutto, imparate frequentando i vicini del quartiere, allora molto popolare, di Santa Maria Maggiore. Alla fine della guerra tornarono nel Veneto e poco tempo dopo, sempre preceduti da parenti in avanscoperta, decisero di trasferirsi in Alto Adige e lì rimasero, fino alla fine della loro vita, vivendo sempre vicino ai miei genitori.

I nonni avevano una scolarizzazione bassa, due anni di elementari lei, tre lui. Ma il mestiere del nonno e una sua maggiore esposizione all'esterno gli permisero di praticare la scrittura con più regolarità. Quando consegnava un lavoro finito (restaurava mobili antichi, d'arte, come si usava dire) stendeva una lista delle

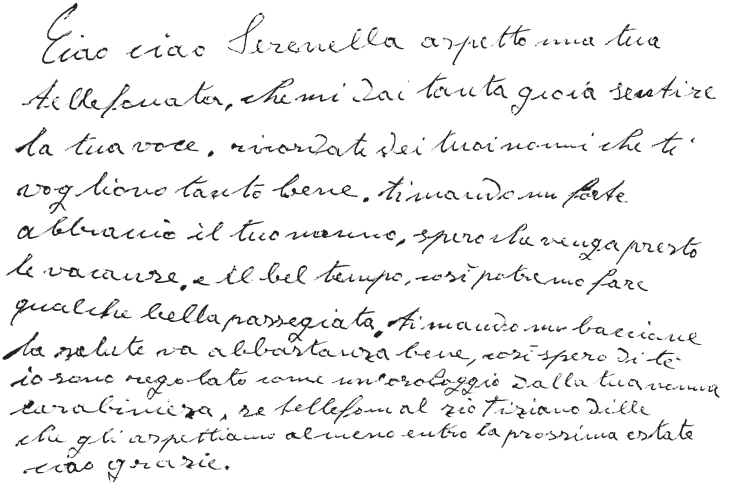
procedure che aveva seguito, cioè arrivava all'importo finale attraverso un dettaglio di spesa. Poiché riteneva che io avessi fin da bambina una grafia migliore della sua, mi faceva trascrivere in bella questi conti, peggio ancora, il più delle volte me li dettava; io sapevo scrivere, ma non conoscevo il suo lessico speciale, sicché ero molto incerta quando mi parlava di *impiallacciatura* (che lui stesso scriveva *impellicciatura*) o quando elencava i passaggi della laccatura veneziana. La nonna, invece, scriveva poco, in genere promemoria per la spesa. Entrambi erano rapidi nell'uso dei numeri. Scrivere di necessità e saper tenere i conti sono caratteristiche tipiche di un dialettofono della loro generazione.

Non ci sarebbe stato motivo di conoscere meglio il loro modo di scrivere se non mi fossi staccata dalla mia città natale e da loro per gli studi universitari e per quattro anni di lettorato all'estero. Cominciarono a scrivermi regolarmente, per dirmi il loro affetto e incoraggiarmi a far bene quello che avevo intrapreso.

Riproduco due di questi messaggi. Il nonno tiene abbastanza bene la riga e il margine a sinistra, ma, quando lo spazio comincia a venir meno, stringe le righe e rimpicciolisce il modulo. Non fa punti a capo, non separa le parole andando a riga nuova, usa un segno solo di punteggiatura, che gli fa un po' da virgola e un po' da punto fermo, tanto che dopo non mette la maiuscola. Il carattere della scrittura ha delle grazie d'altri tempi: si veda la <C> maiuscola col ricciolo o la <g> realizzata con un prolungamento oltre la chiusura dell'asola; alcune lettere sono tracciate in modo elementare, altre hanno forma arcaica (la <d> onciale, ad esempio). Il nonno sembra subito a corto di argomenti, tanto che pare voler finire la lettera un paio di volte, con la tipica conclusione dell'abbraccio, o di un gran bacio; ma poi rilancia, perché la lettera popolare ha le sue regole, come ci ha insegnato Spitzer, e deve rassicurare (la costanza dei legami, la salute) e infine deve chiedere di fare qualcosa (salutare altri parenti che abitavano in Germania loro pure, ma molto lontano da me). Anche in questo il nonno segue con impegno uno schema (due rassicurazioni e una petizione) che riuserà in varie altre missive. Le lettere popo-

lari sono molto ripetitive e convenzionali, è noto, proprio per lo scrupolo dello scrivente di eseguire bene quel lavoro. Raramente esce, come in questo caso, un tratto umoristico e confidenziale (la nonna *carabiniera*).

> Ciao ciao Serenella aspetto una tua
> tellefonata, che mi dai tanta gioia sentire
> la tua voce, ricordati dei tuoi nonni che ti
> vogliono tanto bene, ti mando un forte
> abbraccio il tuo nonno, spero che venga presto
> le vacanze, e il bel tempo, così potremo fare
> qualche bella passegiata, ti mando un baccione
> la salute va abbastanza bene, così spero di tè
> io sono regolato come un'orologgio dalla tua nonna
> carabiniera, se tellefoni al zio Tiziano dille
> che gli aspettiamo almeno entro la prossima estate
> ciao grazie.

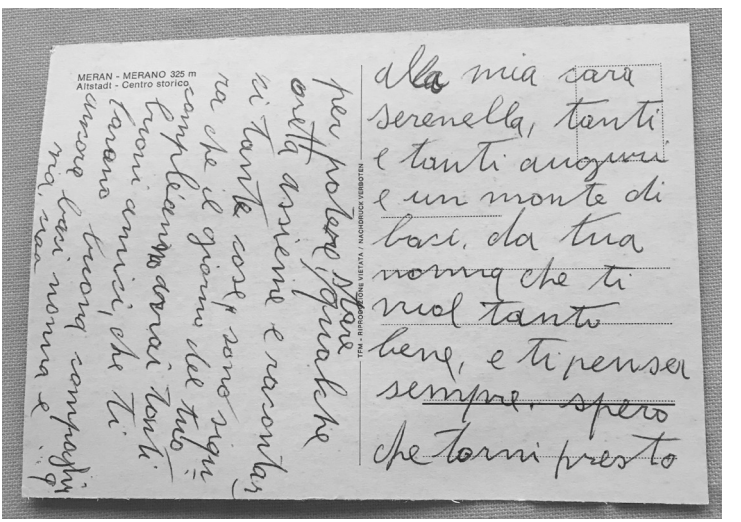


La nonna, severa col nonno, è meno schematica, più fluente e sentimentale: la sua scrittura, di modulo più grande, è un ininterrotto flusso di oralità che occupa tutta la pagina per varie facciate e impegna anche i lati senza lasciare margini liberi. Nei suoi messaggi è frequente la richiesta di scusa: «perdona se o scrito male» (scritto su un lato, probabilmente finita la lettera); «perdo-

na se srivo così male ma tu sei tanto buona, mi capirai» (scritto in fondo alla lettera, prima dei saluti).

La nonna scrive con minore preoccupazione estetica, ma qualche volta si corregge, accorgendosi di aver saltato una parola o di aver dimenticato una doppia:

alla mia cara
serenella, tanti
e tanti auguri
e un monte di
baci. da tua
nonna che ti
vuol tanto
bene, e ti pensa
sempre. spero
che torni presto //
per potere \stare/ qualche
oreta assieme e racontar-
ci tante cose, sono sigu-
ra che il giorno del tuo
complean<o>no avrai tanti
buoni amici, che ti
farano buona compaglia
ancora baci nonna e zia. ciao



Il suo tipo di scrittura manca delle grazie calligrafiche di cui si compiace il nonno; il ductus è abbastanza irregolare e la tenuta diritta della riga decisamente difficile. La nonna però spezza le parole per andare al capo e la sua punteggiatura (fondamentalmente punto fermo e virgola, mai punto esclamativo e interrogativo), tante volte omessa, si arricchisce idiosincraticamente di puntini di sospensione, che in certi casi sembrano la moltiplicazione enfatica del punto fermo più che il segno di una reticenza:

> andremo avanti sempre così
> fino che Idio[14] vorà, e che
> avremo la forsa di tirare
> avanti …adesso basta parliamo
> di te, come va con tuti i
> tuoi ragasi,[15] ai sempre tanti
> buoni amici .. serenella mia
> quanto ti penso, vorei tanto
> esserti vicina …

Come si sarà notato, la sua scrittura è più interferita dalla fonetica dialettale (*forsa*, *dolcesa*, *in meso*, *rincresse*, *volio*; ipercorrettismi: *feglice*, *fellicità*, *bacci*, *sonno* 'sono') e meno ortografica (*quore*, *siqura*, *à me*, *e un mese*, *mi da*, *o sentito*, *ce*), fino alle tipiche grafie e ai malapropismi dell'italiano popolare (*e tuto onilusione*; *mia telefonato*; *te lavrà detto*; *tuto aposto*; *trireste* 'triste', *pensiro*, *si chiechera*, *srivo*, *preto*, *imginar*, *compaglia*). Sul nonno il dialetto e i modi del parlato pesano meno dal punto di vista fonetico, salvo qualche doppia mancata o eccedente e poco più (*ci rascegniamo*, *influise*), mentre si notano nella morfologia (*al zio Tiziano dille*: un *le* generalizzato al dativo singolare e plurale, sul tipo del *ghe* dialettale; *gli aspettiamo*; *non si possiamo lamentare*; *gente che ti aiutano*; *a migliorato*) e nella sintassi (*non riesco più caminare*, *e facio fatica respirare*, *vado avanti forza di medicine*; *che abbi stare sempre bene*; *che venga*

[14] Le rare maiuscole sono realizzate separate dal resto della parola, poi, magari, connesse con un trattino, come in questo caso.

[15] Si tratta, evidentemente, degli studenti.

presto le vacanze; *sentire la tua dolce voce*, *ci ai riempiti di gioia*; *aspetto una tua tellefonata*, *che mi dai tanta gioia sentire la tua voce*). Tutti e due, invece, usano con disinvoltura il congiuntivo, dipendente soprattutto da verbi di desiderio. Qualche espressione ha il sapore di un'antica formularità (*e allora a buon arrivederci*; *dille che anche loro sono sempre ricordati*), dello stile formale (*abbiamo sentito con molto piacere*; *a nome nostro*; *speriamo ricevere*; *il ventisei corrente*; *anniversario matrimoniale*) e della letterarietà (*questo sporco mondo*; *ne sofriamo molto della tua lontananza*; *già ce una grande nostalgia di vederti*).

Succede spesso che il nonno scriva il testo principale, il più curato, e la nonna aggiunga parole di affetto a cornice, dove trova spazio. La lettera, in questi casi, è il frutto di una collaborazione che rimanda a un interno domestico:

> Carissima Serenella
> oggi mi voglio dedicare tutto per te
> siamo qui in cucina con la nonna
> che sta stirando. Noi ti pensiamo tanto.
> e specialmente la tua nonna, che sai quanto
> ti vuole bene. e prega tanto il buon dio.
> che ti abbia tener sana. e intelligente
> come sempre, lontana da tutti i pericoli
> di questo sporco mondo.

La nonna stirava sul tavolo della cucina, ma intanto dava idee al nonno che scriveva seduto allo stesso tavolo e poi le leggeva a voce alta la lettera per avere la sua approvazione. Se esprimeva delle critiche questo non si riflette nelle lettere del nonno, pulite, senza correzioni. Normalmente a questo lavoro il nonno si dedicava in prossimità delle feste, per tenere i contatti con i parenti rimasti nel Veneto.

Per chi li ha sentiti parlare è chiaro che scrivevano in un'altra lingua. Scrivevano con fatica, ma sapevano che nei rapporti sociali (familiari) la scrittura aveva più valore di una telefonata. La nonna me lo disse una volta: mi scriveva perché sapeva che a me faceva più piacere.

Questo mondo è irrimediabilmente finito. La scolarizzazione si è alzata, la cultura si è omologata e l'uso della scrittura digitale su piccoli e grandi schermi ci sta disabituando al movimento di una mano che tiene una penna e scrive, a volte anche sporcandosi d'inchiostro.

Nota sugli autori

Giacomo Agnoletti (giacomoagn@tiscali.it), dopo aver compiuto studi in Economia e in Pedagogia, si è laureato in Italianistica a Bologna con una tesi sulle motivazioni che orientano gli studenti americani verso lo studio della lingua italiana. Nel 2020 ha conseguito il dottorato a Trento. I suoi principali interessi di ricerca riguardano le rappresentazioni dell'italianità nei media statunitensi.

Serenella Baggio (serenella.baggio@unitn.it) insegna Storia della lingua italiana all'Università degli Studi di Trento. Si è occupata di testi delle Origini, di volgarizzamenti medici, di lessico cromonimico, di sintassi e punteggiatura, di diari novecenteschi e di vari corpora di scritture popolari. Ha curato con l'Accademia delle Scienze di Vienna la pubblicazione dei materiali sonori raccolti nei campi di prigionia asburgici della prima guerra mondiale; ne prepara ora l'edizione italiana con l'Accademia della Crusca. Condivide con la Technische Universität e la Biblioteca Universitaria di Dresda un progetto di studio dei manoscritti italiani nelle collezioni sassoni. Monografie: *Prezioso e dimesso. La lingua di Arturo Loria al tempo di «Solaria»* (2004); *«Niente retorica». Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento* (2012).

Attilio Bartoli Langeli (attilio.bartolilangeli@gmail.com), nato nel 1944, ha insegnato Paleografia e diplomatica nelle università di Perugia, Venezia e Padova. Tra le sue pubblicazioni: numerose edizioni documentarie; le monografie *Gli autografi di*

frate Francesco e di frate Leone (2000), *La scrittura dell'italiano* (2000) e *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale* (2006); la raccolta di studi *Da Alcuino a Gigliola Cinquetti. Discorsi di paleografia* (2020).

Paolo Colombo (paolo.colombo@unitn.it) è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. I suoi studi privilegiano l'indagine su autori italiani ottocenteschi (Leopardi, Foscolo, Scalvini, Arici, Giordani) e del secondo Settecento (Parini, Casti, Rezzonico, Baretti, Frisi).

Lorenzo Graziani (grazianilorenzo20@gmail.com) è dottore di ricerca in Teoria della letteratura e docente nella scuola secondaria di secondo grado. Ha pubblicato saggi in riviste e in volumi collettanei soprattutto sui rapporti tra filosofia e romanzo. Si interessa in particolare alla relazione tra immaginazione e possibilità. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo il saggio *Lewis e Deleuze su possibilità e mondi possibili* («Rivista di filosofia», 2, 2021) e il volume *Che cos'è la fiction* (2021).

Adriana Paolini (adriana.paolini@unitn.it) è docente a contratto di Codicologia e Paleografia latina presso l'Università degli Studi di Trento. Partecipa a progetti nazionali e internazionali di studio e valorizzazione di manoscritti medievali e di libri antichi. Dal 2015 collabora con l'Institut für Romanistik della Technische Universität Dresden. Ha curato la descrizione dei codici trentini (2007, 2010), e ha pubblicato, cartacei e online, cataloghi di fondi manoscritti successivi al 1500, oltre a diversi articoli su manoscritti medievali e di epoca posteriore. Si è occupata anche di storia del libro a stampa pubblicando nel 2017, con Giliola Barbero, *La circolazione delle opere di Bernardino Telesio nel XVI secolo*. Fa parte del Gruppo internazionale di formazione e ricerca sullo studio critico testuale dei manoscritti italiani della Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, coordinato dalle università di Dresda e di Trento.

Cristiana Pasetto (cristiana.pasetto@gmail.com) ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura latina presso l'Università degli Studi di Trento. I suoi interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla poesia in frammenti di età imperiale. È attualmente docente di Lettere nella scuola secondaria di secondo grado.

Nicolò Rubbi (nicolo.rubbi89@gmail.com) ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Trento, discutendo una tesi sulle fonti filosofiche presenti nell'opera letteraria di Julio Cortázar. È laureato in Filosofia teoretica e attualmente studia per diventare psicoterapeuta. Nel 2017 è uscita *Variazioni sull'ora e sull'aurora*, la sua prima raccolta di poesie, e nel 2021 il saggio su psicologia e sport di endurance *Silenzio di bosco, rumore di sé. Correre per inventariare il dolore*.

Glauco Sanga (sanga@unive.it), nato a Milano nel 1947, è *senior researcher* all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove ha insegnato Etnolinguistica, Etnologia, Storia delle tradizioni popolari. Ha insegnato anche nelle università di Pavia, Bergamo, Zurigo, Los Angeles (UCLA). Studia le culture popolari; i marginali e il gergo; l'antropologia alpina; l'etnolinguistica; l'antropologia della scrittura; la dialettologia e la storia della lingua italiana. Ha fondato «La ricerca folklorica» e la «Rivista italiana di dialettologia». Principali pubblicazioni: *Dialetto e folklore* (1979); *Il linguaggio del canto popolare* (1979); *Il peso della carne* (1979); *Premana* (1979); *Dialettologia lombarda* (1984); *La rima trivocalica* (1992); *Nature Knowledge* (2004); *Animal Names* (2005); *La fiaba* (2020).

Margherita Spadafora (margherita.spadafora@virgilio.it) si è laureata in Lettere antiche all'Università di Pisa e ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura greca presso le università di Trento e Poitiers (titolo della tesi: *Poetiche della genealo-*

gia. Immagini e funzioni del discorso genealogico nell'opera di Pindaro), svolgendo alcuni periodi di ricerca a Parigi, presso il Centre ANHIMA e il Collège de France. Ha pubblicato *Tra epos ed epinicio: il caso delle genealogie* («Lexis», 36, 2018) e *Poems Cleaving the Ionian Sea: Some Modes of Transmission of Poetry in the Sicilian Odes* (in *Pindar in Sicily*, a cura di Heather L. Reid e Virginia M. Lewis, 2021).

Andrea Taddei (andrea.taddei@unipi.it) è professore associato di Lingua e letteratura greca all'Università di Pisa, dove insegna Antropologia del mondo antico, Lingua e letteratura greca e Didattica del greco. È stato *professeur invité* alla École des Hautes Études en Sciences Sociales (2015) e alla Université de Paris 7-Diderot (2019). Si occupa delle intersezioni tra la letteratura greca di età arcaica e classica, la religione greca e il diritto greco antico. Tra le sue pubblicazioni: *Heortè. Azioni sacre sulla scena tragica euripidea* (2020); *Licurgo,* Contro Leocrate*. Introduzione, traduzione e commento* (2012); *Testi e contesti. Per una didattica del greco nei nuovi licei* (2011). Ha curato la pubblicazione di alcuni testi inediti di Louis Gernet (*Diritto e civiltà in Grecia antica*, 2000; *Études sur la technique du droit athénien à l'époque classique*, 2001). È segretario scientifico del Laboratorio di Antropologia del Mondo Antico (http://lama.fileli.unipi.it) attivo presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa ed è *membre associé* del Centre ANHIMA (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Parigi).

Sara Troiani (sara.troiani@fl.uc.pt) è assegnista di ricerca presso il Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) dell'Università di Coimbra. Ha conseguito il dottorato in Lingua e letteratura greca presso l'Università degli Studi di Trento. I suoi interessi di ricerca comprendono il nuovo ditirambo, la musica greca antica, la tragedia del V secolo a.C. e la ricezione del dramma antico nei primi decenni del XX secolo.

Collana «Labirinti»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti

100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par L. Rescia, 2007.

101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.

102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.

103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle* Grundlinien *di Schleiermacher*, 2007.

104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di A. Baroni, 2007.

105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.

106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.

107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.

108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.

110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.

111 Jan Władysław Woź, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.

112 Herwig Wolfram, *Origo. Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di G. Albertoni, 2008.

113 Italo Michele Battafarano, *Hildegart Eilert, Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Giorgi e S. Moscadelli, 2009.
115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di F. de Luise, 2009.
117 *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*, estudio preliminar y edición crítica de J. Canals, 2009.
118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. Neiger, 2009.
121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
124 *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2010.
125 Mirko Casagranda, *Traduzione e* codeswitching *come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di C. Demattè, 2010.
127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò e G. Moretti, 2010.
129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.

130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'*Apocolocyntosis *di Seneca*, 2010.
131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, 2010.
132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la* svetskaja povest'. *Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da P. Gatti e C. Mordeglia, 2011.
134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2011.
136 Sabrina Fusari, *«Flying into uncharted territory»: Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion e C. Criveller, 2011.
138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. Dufiet (éd.), 2012.
139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, 2012.
142 Serenella Baggio, *«Niente retorica». Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.
144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordeglia, 2012.

145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.

146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.

147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti e A. Bonandini, 2012.

148 *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. Tirinanzi De Medici, 2012.

149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in* Fuglane *di Tarjei Vesaas e in* Gepardene *di Finn Carling*, 2013.

150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.

151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con* We Are Going, 2013.

152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi e P. Taravacci; vol. II a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier e E. Liverani, 2013. Pubblicazione online: http://eprints.biblio.unitn.it/4259

153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.

154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.

155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.

156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.

157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.

158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.

159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
160 Anna Miriam Biga, *L'*Antiope *di Euripide*, 2015.
161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati e S. Scartozzi, 2016. Pubblicazione online: http://hdl.handle.net/11572/155414
164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez e E. Liverani; vol. II a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzani e P. Taravacci, 2017.
166 Kiara Pipino, *Il teatro e la* pietas *(Theatre and* pietas*)*, 2017.
167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari e M. Sisto, 2017.
168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
169 Morena Deriu, Mixis *e* poikilia *nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di A. Mingati, 2017.
173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di A. Binelli e F. Ferrari, 2018.
174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, 2018.

175 Margherita Feller, *La* Recensio Wissenburgensis*. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.

176 *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi De Medici, 2018. Pubblicazione online: http://hdl.handle.net/11572/210052

177 *«La cetra sua gli porse…». Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di M. Fadini, M. Largaiolli e C. Russo, 2018.

178 Matteo Largaiolli, *La* Predica d'Amore*. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019. Pubblicazione online: http://hdl.handle.net/11572/237254

179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by M.M. Coppola, F. Di Blasio and S. Francesconi, 2019.

180 *«Tra chiaro e oscuro». Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, 2019.

181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, a cura di V. Nider y N. Pena Sueiro (eds.), 2019.

182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di C. Polli e A. Binelli, 2019.

183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la traîtrise en traduction littéraire*, sous la direction de G. Acerenza, 2019.

184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di P. Cordin, P. Dalla Torre e T. Gatti, 2020.

185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci e F. Zambon, 2020.

186 *Regards sur les médiations culturelles et sociales. Acteurs, dispositifs, publics, enjeux linguistiques et identitaires*, dirigé par J.-P. Dufiet et E. Ravazzolo, 2020.

187 *Adaptation of Stories and Stories of Adaptation: Media, Modes and Codes / Adaptation(s) d'histoires et histoires d'adaptation(s): médias, modalités sémiotiques, codes linguistiques*, edited by / sous la direction de S. Francesconi / G. Acerenza, 2020.

188 Laurent Mauvignier, *Théâtre - Teatro. Tout mon amour - Tutto il mio amore, Une légère blessure - Una ferita leggera*, dirigé par J.-P. Dufiet, 2021.

189 *Chi siamo, come parliamo. Inchiesta linguistica nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento*, a cura di S. Baggio, 2021.

190 *Immagini della scrittura e metafore dell'atto creativo*, a cura di C. Pasetto e M. Spadafora, 2021.