



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

AD INFEROS

Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci





N. 02

La collana intende raccogliere i contributi presentati nel contesto delle iniziative organizzate dall'Associazione Culturale Rodopis - Experience Ancient History, da anni impegnata a promuovere lo studio dell'antichità classica grazie ad attività di disseminazione, divulgazione e public engagement rivolte di volta in volta a un pubblico specializzato e generalista, in Italia e all'estero. I volumi hanno per oggetto studi e ricerche relative all'antichità classica e al vicino oriente antico, con un approccio multi- e interdisciplinare, dando spazio tanto ai contributi di giovani ricercatori quanto a quelli di studiosi affermati, italiani e stranieri.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



AD INFEROS
Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci

AD INFEROS. Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di Caterina Pentericci

Comitato editoriale

Anna Busetto, Fiorella Fiocca, Marta Fogagnolo, Alessandro Magnani, Lorenza Natale,
Fabio Sassella Sergenti

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

PRINT ISBN 9788831205849

PDF ISBN 9788831205825

EPUB ISBN 9788831205832

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2024

© Urbino University Press per la presente edizione

Publicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche
e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

9

PREFAZIONE

Caterina Pentericci

15

**MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI:
I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA
NELLA RELIGIONE EGIZIANA**

Gabriele Mario Conte

31

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

Francesco Morosi

45

**I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI:
OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO**

Leonardo Galli

59

**CLAUDIO LO "ZUCCONE" ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*:
CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO**

Elisa Migliore

75

**L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE:
VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO**

Rosanna Capiello

89

**DISCESA AL PARADISO:
L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI**

Enrico Piergiacomi

113

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

Chiara Cortese

133

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

Alberto Fraccacreta

147

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA:
IL RACCONTO ILLUSTRATO "PAPERDANTE" DI MACCHETTO,
PERISSINOTTO, CAGOL

Valentina Rovere

169

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER

Michele Napolitano

PREFAZIONE

CATERINA PENTERICCI

Queste memorie, non importa quanto o quanto poco vi possa essere di vero o reale, sono un tentativo di vincere la malattia dell'epoca non aggirandola o mascherandola, bensì facendo di essa argomento di descrizione. Esse sono, alla lettera, un viaggio attraverso l'inferno, un viaggio ora angoscioso ora coraggioso attraverso il caos di un mondo psichico ottenebrato, un viaggio intrapreso con la volontà di attraversare l'inferno, di tenere testa al caos, di soffrire il male sino in fondo.

H. Hesse, *Il lupo della steppa*
(trad. E. Pocar, Milano 1971)

I
Inferno. Franz Liszt.

Lento.

Kleine Flöte.
2 Große Flöten.
2 Hoboen.
Englisches Horn.
2 Klarinetten in B.
Bassklarinette in A.
2 Fagotte.
4 Hörner in F.
2 Trompeten in D.
2 Tenorposaunen.
Bassposaune u. Tuba.
Pauken in D. A.
Pauken in F. C.
Becken.
Große Trommel
mit Beckenschleier (auch ohne Beckenschleier)
(avec baguettes de Basaltes) (without cymbals)
Tamtam.
Harfe.
1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violineelle.
Kontrabass.

Lento.

Franz Liszt, Dante Symphony.

Un testo che possa in qualche modo offrire un *excursus* del tema della catabasi infernale nella letteratura antica, moderna e contemporanea è sicuramente un progetto ambizioso. Ancor più data l'esplicita volontà del curatore di inserirsi all'interno di un filone di ricerca che già aveva messo radici a Urbino con l'uscita di R.M. Danese, A. Santucci, A. Torino (a cura di), *ACHERUNTICA. La discesa agli inferi dall'antichità classica alla cultura contemporanea*, Urbino, Argalia Editore, 2020. Il presente volume muove difatti dalla proficua collaborazione con le idee e le suggestioni delineatesi a partire dalle giornate di incontro del progetto di ricerca promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici (DISTUM) dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, in particolare nella figura del Prof. A. Torino, ed ha come principale scopo quello di dare voce a studiosi "emergenti", i cui interessi di ricerca intersecano le tematiche epico-letterarie del viaggio *ad o per inferos*, sviscerandone tematiche meno "tradizionali".

L'intento è quello di esplorare, in maniera diacronica, come il *topos* della catabasi infernale sia radicato all'interno di diverse culture e diversi generi letterari, dall'antichità ad oggi. A partire dal culto egizio, dove l'attenzione per il viaggio verso l'Oltretomba è testimoniata dal ritrovamento di veri e propri manuali per attraversare incolumi l'Aldilà, passando per una descrizione aristofanesca del viaggio verso l'Ade inteso come luogo metaforico e irreali, si approda alla riflessione antica che interpretava la voragine post sismica come un passaggio tra il mondo terreno e quello ultraterreno. L'*iter* si concentra poi sull'interpretazione degli Inferi nella letteratura latina e nelle riproposizioni umanistiche, sviscerando da un lato le catabasi comico-parodico dell'imperatore Claudio nell'*Apocolocyntosis* di Seneca, di Encolpio nel *Satyricon* di Petronio fino al *Baldus* di Teofilo Folengo, dall'altro le descrizioni tragiche dei viaggi di Enea e di Orfeo, ponendo a confronto il VI dell'*Eneide* con la riscrittura operistica de *Viaggio d'Enea all'inferno* di Giovanni Francesco Busenello e sviscerando l'interpretazione epicurea del mito orfico dell'umanista Coluccio Salutati a partire dal IV libro del *De laboribus Hercules* (in origine nato come commento all'*Hercules furens* senecano). L'epica discesa *ad inferos* lascia quindi il posto, in *Tre croci* di Federigo Tozzi, all'inferno dei presenti, tra le strade sofferenti di una Siena spettrale, ctonia, dove anche il linguaggio, «formato da discese e risalite, flussi e storture, ritorni e distanze» mostra al lettore l'impervio destino dei personaggi, salvo risalire – almeno nella rappresen-

tazione figurativa – grazie alla fumettistica e colorata catabasi dantesca di Macchetto, Perissinotto, Cagol, a marchio *Disney libri*, dove un simpatico PaperDante rievoca le imprese del Divin Poeta.

Un viaggio *da e per* gli Inferi che vede in continuo dialogo il mondo ctonio e quello *superior*, che cerca di abbracciare la vastità del tema in diversi ambiti: storico-religioso, epico-letterario, filosofico, evocativo-raffigurativo. Nove saggi, tanti quanti i gironi infernali, che hanno la pretesa di accompagnare il lettore sino al centro della terra, mostrando quanto la catabasi sia radicata nella nostra cultura, letteraria e non solo.

E se in apertura figura lo spartito della *Dante-Symphonie*, una sinfonia corale composta da Franz Liszt, ispirata alla *Commedia* dantesca e dedicata informalmente a Richard Wagner, sono particolarmente grata a Michele Napolitano per aver acconsentito a chiudere il volume con un «pezzo breve, conciso», come lo definisce l'autore, suggerendo una possibile interpretazione infernale della discesa al Nibelheim nel *Rheingold* wagneriano.

Molti infatti sono gli spunti che il presente volume individua attorno alla metafora del viaggio ctonio, allo stesso modo innumerevoli, inevitabilmente, le suggestioni rimaste esterne al nostro *excursus*, che tuttavia spero potranno un domani trovare conforto in nuovi *Eden* d'inchiostro. Eppure, la chiusa wagneriana, paradossalmente, offre la possibilità di lasciare una porta aperta sull'aldilà – come d'altronde accade nelle trame del compositore tedesco – domandandosi: *cosa c'è oltre l'Inferno?*

Oltre l'inferno, mi piace pensare, si trova ciò che suscita emozione, quel luogo dove il rumore si concerta al silenzio, per creare armonia. Ecco perché molte potrebbero ancora essere le linee d'indagine, legate al teatro musicale, che non hanno potuto trovare spazio in questo volume ma che spero un giorno possano essere esaminate e approfondite in chiave multidisciplinare. Tra queste, accenno brevemente a quelle per me più intriganti: ne *Il ballo delle ingrate* di Monteverdi è celebre la suggestiva raffigurazione della “bocca degli inferi”, dalla quale Plutone permette l'anabasi – e seguente catabasi – di alcune anime di donne “ingrate”, che in vita rifiutarono l'amore dei loro corteggiatori e ora, relegate agli Inferi, patiscono le pene del rimpianto. Argomento, questo, sapientemente ripreso dalla sensibilità cinematografica di Ingmar Bergman, in un omonimo cortometraggio (*De fördömda kvinnornas dans*) girato in bianco e nero nel 1976, dove il regista sposta l'attenzione dalla visione maschile della donna, ingrata appunto per-

ché restia a concedersi, a quella femminile della reclusione e sottomissione: quattro donne, metafora dell'evoluzione umana, si muovono in uno spazio angusto, in un inferno eterno di rinuncia e angoscia. Rispetto e fedeltà coniugale altrimenti visibili, *ante litteram*, nel dramma euripideo Alceste, reinterpretato poi in chiave romantica da Raniero de'Calzabigi, sulle famose musiche di Gluck, e in versi italiani dall'Alfieri – nei due autori del XVIII si espunge però del tutto la viltà e la bassezza morale, tipicamente umana, dei personaggi maschili: Admeto *in primis*, consapevole che può salvarsi solo se qualcuno si sacrificherà al suo posto. Nella tragedia greca la donna, con uno sconvolgente atto di fermezza, non indugia a rinunciare alla propria vita per la famiglia, chiedendo in cambio di essere rispettata anche dopo la morte, cosicché il marito non contraesse nuove nozze che potessero mettere a repentaglio l'incolumità del *genos*. Catabasi volontaria, quella di Alceste che si accommiata dall'affetto dei figli sotto la consapevole accettazione di Admeto, come quella di Eracle, che presentatosi in scena in maniera tutt'altro che eroica – in una maschera comica e pantagruelica tipica dell'eroe nel dramma satiresco – si spingerà poi fino agli Inferi, lottando contro Θάνατος in persona per ricondurre la fanciulla, muta e velata, al mondo dei vivi e recuperando così il senso più profondo della tragedia. Comicità in un certo senso dissacrante, quella iniziale di Eracle semidio, che richiama la catabasi comico-satirica dell'*Orphée aux Enfers* di Offenbach, un'operetta che ricevette aspra critica al momento della sua rappresentazione, oltre che per l'irriverenza con cui veniva trattato un mito altrimenti celebrato da Monteverdi, soprattutto per gli evidenti richiami musicali all'*Orphée et Euridice* di Gluck. Una parodia spietata della mitologia classica, oramai svuotata di significato e della società borghese ottocentesca francese, alla corte di Napoleone III. Nell'esilarante versione italiana e adattamento di Vittorio Sermonti del 1978, per la RAI,¹ Orfeo, artista scadente e marito fedifrago, diviene un professore di musica del conservatorio statale ed è felicissimo di apprendere della morte della moglie Euridice con la quale aveva appena litigato. Solo l'Opinione Pubblica, interpretata da Milva, saprà ricondurlo a più miti consigli, promettendogli un posto nella storia:

1 Orchestra sinfonica di Torino della Radio Televisione Italiana, diretta da Peter Maag. Regia di Vittorio Sermonti. Tra i personaggi e interpreti principali: Opinione Pubblica: Milva; Euridice: Franca Muti, soprano Celestina Casapietra; Orfeo: Ettore Conti, tenore Ernesto Palacio; Aristeo e Plutone: Luigi Mezzanotte, baritono Alessandro Corbelli; Giove: Cesare Gelli, baritono Rolando Panerai.

ORFEO: «Ma che lieta perdita! Ah! Che gioia irreparabile! E adesso io volo tra le braccia della mia piccola Anfitrite! No, no. Magari di quella stella di Ortigia... no! ho deciso: Deianira!

OPINIONE PUBBLICA: Ti piacerebbe. Ti piacerebbe. Sei formalmente diffidato dal dilapidare i tuoi giorni in frivolezze e bagordi.

ORFEO: Perché? Mia moglie è morta?

OPINIONE PUBBLICA: Ben per questo. Mi seguirai immediatamente sull'Olimpo a reclamare la restituzione della tua sposa adorata...

ORFEO: Ma nemmeno per sogno!

OPINIONE PUBBLICA: La mitologia ti ha prescelto a prototipo dell'amor coniugale...

ORFEO: Sarebbe un falso clamoroso! Io non amo affatto mia moglie!

OPINIONE PUBBLICA: Questi sono fatti privati che non hanno nessunissima importanza, d'altra parte....

ORFEO: Insomma! Se ne cerchi un altro meglio, io non sono disponibile!

OPINIONE PUBBLICA: Peccato. Perché se andavi a riprenderti tua moglie senza fare storie, tu saresti diventato una fra le più luminose figure della mitologia greca!

ORFEO: Lei dice?

OPINIONE PUBBLICA: Altroché...

Beh, questo non è che mi dispiacerebbe... ma lei è in grado di garantirmelo?

OPINIONE PUBBLICA: Garantirtelo? Guarda, di qui a migliaia d'anni il tuo mezzo busto di marmo troneggerà nei corridoi di tutti i licei classici del mondo. Se te lo dico io, puoi contarci!

ORFEO: Il mio mezzo busto? Nei Licei!! Dopotutto io sono un artista!

OPINIONE PUBBLICA: Purtroppo un artista scadente... e tuttavia fatto il bel gesto, l'immortalità non te la leva nessuno.

Un *excursus*, quello per gli Inferi, che dal mondo dei morti può portare sino al mondo dei vivi, alla talvolta deludente realtà contemporanea, attraverso una critica e censoria anabasi. Un viaggio sempre presente, in autori antichi, moderni e contemporanei, come si può apprendere dai contributi che seguono questa prefazione. «*L'Inferno dei viventi*» d'altronde, scrive Calvino nelle *Città invisibili*, «non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme». Due sono i modi per non soffrirne: «*Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mez-*

PREFAZIONE

zo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».
Attenzione e apprendimento continui sono dunque quelli che, per la sapiente erudizione degli autori, necessita e offre questo volume.

MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI: I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA NELLA RELIGIONE EGIZIANA

GABRIELE MARIO CONTE

Una delle caratteristiche più evidenti e studiate della religione egiziana è la complessa rappresentazione dell'Oltretomba. Gli Egiziani durante la loro storia elaborarono visioni molto approfondite dell'Aldilà, delle sue caratteristiche geografiche e delle divinità che vi vivevano. Inoltre, gli Egiziani si distinsero per le loro concezioni legate al destino della persona dopo la morte, destino che in ultima analisi dipendeva da due fattori terreni: una vita condotta in accordo con la Maat, cioè il principio di ordine e giustizia cosmici che regge il mondo, e una sepoltura avvenuta seguendo correttamente i rituali previsti. Oltre a questi prerequisiti, il defunto doveva essere in grado di dimostrare la propria conoscenza della struttura e degli eventuali pericoli dell'Aldilà: a questo scopo vennero redatti in certi periodi complessi testi funerari, i quali non devono essere concepiti come testi sacri, ma come veri e propri manuali per attraversare incolumi l'Oltretomba.¹ La conseguenza ultima era la trasformazione della persona defunta in una nuova entità. Una vita giusta e una sepoltura corretta portavano alla trasformazione in *ꜣḫ* (*akh*), termine non traducibile esattamente in italiano ma interpretabile come 'spirito efficace' o 'trasfigurato':² in questa sua nuova condizione, il defunto poteva entrare nel novero delle divinità e godere sia della vita ultraterrena sia delle offerte che riceveva nel mondo terreno. Il contrario dell'*ꜣḫ* è il *m(w)t*, ovvero il 'morto': con questo termine non si intende banalmente il defunto, ma colui che non era riuscito ad accedere alla vita ultraterrena, e di conseguenza era, fisicamente e spiritualmente, morto.³

1 I più famosi sono sicuramente i Testi delle Piramidi (Antico Regno), i Testi dei Sarcofagi (Medio Regno) e il Libro dei Morti (Nuovo Regno).

2 Taylor 2001, pp. 31-32; Harrington 2013, pp. 7-10; Janák 2013.

3 Zandee 1960, pp. 198-199; Harrington 2013, pp. 22-27; Miniaci 2014, pp. 23-25.

Spiriti irrequieti

Una visione così complessa e particolareggiata di un altro mondo, pieno di luoghi e creature incredibili, non poteva non avere degli influssi sulla mentalità e sull'immaginario quotidiano delle persone. Lungi dall'essere ossessionati dalla morte, come spesso sono stati rappresentati, gli Egiziani intrattenevano comunque un rapporto molto stretto con un mondo che concepivano come altro (e poco desiderabile) ma allo stesso tempo vicino.⁴ I morti dunque non erano relegati nell'Aldilà, ma potevano intervenire e interagire nella vita delle persone. L'ambito principale in cui i defunti interagivano con i viventi era quello delle offerte, le quali non dovevano mai mancare presso la tomba del defunto.⁵ La trascuratezza nei confronti dei morti poteva avere serie conseguenze, come viene attestato da un particolare genere letterario, ovvero le cosiddette 'lettere ai morti'.⁶ Si tratta di un *corpus* esiguo di ventun documenti, diffuse dalla fine dell'Antico Regno fino alla fine del secondo millennio a.C., scritte da persone comuni e indirizzate ai propri defunti in conseguenza a situazioni di necessità.⁷ Queste missive erano collocate all'interno della tomba, spesso all'interno dei (o addirittura sui) vasi delle offerte, per far sì che il defunto le individuasse subito.⁸ Nelle lettere dunque si richiede l'aiuto del defunto per risolvere situazioni molto quotidiane, come malattie, questioni di eredità o liti familiari, ma talvolta il problema è la collera dello spirito stesso, offeso per qualcosa compiuta dal suo parente.⁹

4 Taylor 2001, pp. 12-15, 44-45. Sulla visione negativa che gli egiziani avevano della morte e di ciò che poteva accadere nell'Aldilà l'opera di riferimento è Zandee 1960.

5 Taylor 2001, pp. 41-44. Una testimonianza molto curiosa e avvincente dell'importanza delle offerte ai morti è un vero e proprio racconto di fantasmi, contenuto su una serie di *ostraka* e databile alla XX Dinastia: in questo racconto il sacerdote di Amon Khonsuemhab cerca di risolvere la situazione di uno spirito irrequieto chiamato Nutbusemekh, la cui sepoltura è andata in rovina senza che nessuno si occupasse di restaurarla (Miniaci 2014, pp. 85-91).

6 Definizione introdotta dai primi studiosi che si occuparono di questa tipologia di documenti, Alan Gardiner e Kurt Sethe, che pubblicarono nove documenti in *Egyptian Letters to the Dead, Mainly from the Old and Middle Kingdoms* (Londra, Egypt Exploration Society, 1928).

7 Miniaci 2014, pp. 16-20; Troche 2018.

8 Donnat 2002.

9 Per esempio nella lettera di Merirtyfy a Nebetitef (stele Harer Family Trust, Primo Periodo Intermedio; Miniaci 2014, pp. 54-56): «*Io non ho confuso nessuna formula davanti a te quando io ho perpetuato il tuo nome sulla terra. Rimuovi la malattia nel mio corpo*»; nel papiro Leiden 371 (XIX Dinastia; Ivi, pp. 72-76) un uomo cerca di capire i motivi della collera della moglie defunta: «*Quale cattiva cosa ho fatto io contro di te, che sarei dovuto cadere in questo miserabile stato in cui io sono? Che cosa ti ho fatto?*»

Se un *ꜥh* agiva per dei motivi concreti e facilmente individuabili, e di conseguenza risolvibili, diversa è la situazione riguardo al *m(w)t*. I morti ‘dannati’ erano infatti ritenuti responsabili, accanto ai demoni di solito definiti come *hfty.w* (*kheftyw*, ‘nemici’) o *dzy.w* (*djayw*, ‘oppositori’), delle malattie o degli incubi che affliggevano le persone comuni.¹⁰ Queste sciagure non erano causate per dei motivi precisi, ma in modo naturale e meccanico da entità ormai completamente demonizzate, dove per demone si può intendere un’entità soprannaturale intermedia caratterizzata intrinsecamente da violenza.¹¹ I *m(w)t* non colpivano persone precise in conseguenza delle loro mancanze, ma si accanivano indiscriminatamente su chiunque. L’unico modo per combatterli era dunque l’esorcismo, inteso come pratica medico-magica (o guaritrice) volta ad allontanare uno spirito dannoso.¹²

Che i demoni della malattia fossero spesso semplicemente spiriti di defunti (o fantasmi) è dimostrato da un tema ricorrente negli incantesimi esorcistici egiziani, vale a dire la ‘minaccia oltremondana’. Il mago, cercando di intimorire e scacciare lo spirito, minaccia la distruzione della sua tomba, del suo cadavere e del suo *bꜥ* (*ba*),¹³ nonché l’impedimento a compiere il pellegrinaggio *post-mortem* verso i santuari di Abido e Busiris, luoghi di sepoltura del dio oltremondano Osiride. Queste minacce puntavano a confermare la situazione di dannazione e annientamento del defunto, privandolo di qualsiasi mezzo potesse metterlo in relazione con il mondo, e ricalcano i temi delle maledizioni utilizzate in ambito legale come deterrente verso le profanazioni delle tombe.¹⁴ Un esempio molto chiaro di

Quello che tu hai fatto è che hai steso le mani su me, benché io non avessi fatto nulla di male contro di te; nell’ostrakon Louvre 698 (XX-XXI Dinastia; Ivi, pp. 76-79) invece lo scriba Butehamon lamenta il fatto che lo spirito della moglie Ikhtay «non è più presente», forse perché adirata con lui.

10 Kousoulis 2007.

11 Gli studiosi non sono concordi se classificare i *m(w)t* come demoni oppure tenerli distinti. Te Velde è incline a ritenerli entità demoniache (Te Velde 1975, p. 982), mentre Lucarelli sente la necessità di tener distinto ciò che è spirito di un defunto e ciò che è demone (Lucarelli 2010b, p. 1). In ultima analisi, è probabile che la differenza non fosse colta dagli egiziani nella loro vita di tutti i giorni, anche se teoricamente si potrebbe pensare che mentre il demone è tale fin dalla sua creazione, un *m(w)t* è qualcosa che può verificarsi solo in determinate e non auspicabili situazioni.

12 Gli incantesimi contro i *m(w)t* sono presenti in tutte le maggiori raccolte di testi medico-magici della storia egiziana (pLeiden I 348, pLeiden I 343 + I 345, pBritish Museum 10059, i papiri Chester Beatty VII, VIII e IX, pDeir el-Medina 1, solo per citare quelli più celebri) oltre che nei papiri-amuleti; entrambe le tipologie testuali sono attestate a partire dal Medio Regno.

13 La componente spirituale tramite la quale il morto può manifestarsi sulla terra e accedere alle offerte (Harrington 2013, pp. 3-7).

14 Queste minacce servivano a escludere il trasgressore dal consorzio umano non solo nel mondo, ma

questa tecnica è conservato nel papiro-amuleto del Nuovo Regno Louvre 32308:¹⁵ *«Sei tu (= il demone) che sarai distrutto nella tua tomba e sarai cercato nella necropoli, e sarà posto un filo contro di te nel cielo.¹⁶ Seth è contro di te sulla terra e sarai fatto navigare senza darti un approdo, e io distruggerò la tua tomba, io farò a pezzi il tuo uovo (= il sarcofago) in cui tu fai le manifestazioni negative in Mutemheb, figlia di Iside»*. Un altro passo esemplare sono le linee verso V, 6-8 del papiro del Nuovo Regno Torino 54050:¹⁷ *«Gli dei scuotono le case segrete, vanno contro di te (= il demone) insieme, dal momento che essi devono rovesciare il tuo b3, bruciare il tuo cadavere, abbattere il tuo corno, scacciare il tuo terrore, sciogliere il tuo corpo in questa sua carne, di qualcuno figlio di qualcuna, in tutte le sue membra di notte, di giorno, in ogni momento»*.¹⁸

Un mondo al contrario

Conoscenza e aderenza all'ordine sono la chiave del destino del defunto nell'Oltretomba. Ma questo percorso non è scontato, e il defunto deve continuamente dimostrare di esserne degno. Una serie di incantesimi molto particolari del *corpus* dei Testi dei Sarcofagi presenta quelle che sono le conseguenze e le caratteristiche di chi nell'Oltretomba esce dalla natura ordinata delle cose.¹⁹ Queste caratteristiche rientrano in quello che può essere definito un mondo alla rovescia, dove delle funzioni fisiologiche primarie vengono completamente sconvolte. Così il defunto deve dimostrare di non essere uno di quelli che si ciba di escrementi e urina né uno di quelli che cammina a testa in giù.²⁰ Entrambe queste azioni stanno a rappresentare un

anche nell'Oltretomba. Venivano negate dunque le azioni basilari del rito funebre, ovvero la presentazione di offerte e la sepoltura (Morschauser 1991, pp. 117-122).

15 Vv. 3-9 (Koenig 2004).

16 Strumento utilizzato nell'Aldilà per bloccare e catturare ogni entità ostile (Zandee 1960, p. 231).

17 Roccati 2011, p. 33.

18 Altre minacce oltremondane possono essere trovate in pBudapest 51.1961 recto I, 5-II, 6; pChester Beatty V, verso IV, 10-VI, 4; pDeir el-Medina 1, verso VII, 5-VIII, 8 e sull'amuleto British Museum 20775.

19 Zandee 1960, pp. 73-78; Kadish 1979, pp. 204-208; Frandsen 2011, pp. 27-44.

20 Cfr. per esempio TdS III [186] 85a-j: *«Ciò che è abominevole per me è ciò che io aborro, e non ne mangerò. Gli escrementi sono abominevoli per me, e io non ne mangerò; le feci, non avrò contatto con esse. Non camminerò sottosopra per te, non berrò urina per te, perché io sono veramente questo Grande,*

mondo disordinato, dove ciò che dovrebbe essere normale non lo è più. Per proseguire nel suo viaggio, il morto deve essere anche in grado di superare delle trappole che gli vengono tese dagli abitanti dell'Aldilà: in alcuni incantesimi, al defunto vengono offerti escrementi, spacciati per cibo divino;²¹ lo spirito deve dunque essere in grado di rifiutare questa offerta, affermando di conoscere quali sono i veri cibi divini che gli spettano e quindi evitando di aderire al mondo disordinato.²²

Massima espressione di questo disordine è un'entità presente in alcuni incantesimi dei Testi dei Sarcofagi chiamata Iaaū (*Ī33w*). Iaaū è un essere demoniaco, pericoloso e ostile verso gli dèi e i defunti, un essere addirittura primordiale, dato che fu espulso dal corpo stesso del dio creatore.²³ La descrizione di questo demone è una vera e propria descrizione al rovescio: «*la tua lingua è nel tuo posteriore e il tuo fallo nella tua bocca; indietro, Iaaū, che vivi sulla tua urina*» (TdS VI [698] 332g-i). Iaaū dunque non solo vive negli escrementi, ma ha anche un'anatomia completamente sconvolta. La sua raffigurazione eccezionale ebbe un sicuro influsso sull'immaginario egiziano, come è confermato dal caso del demone Sehaqeq (*sh3qq*). Questo demone della malattia, attestato in vari incantesimi esorcistici del Nuovo Regno,²⁴ viene descritto in modo sorprendentemente simile a Iaaū: «*I suoi occhi sono nella sua fronte, la sua lingua nel suo posteriore. Si nutre del*

che combatte gli ostili, per cui sono fatte nove porzioni nel magazzino di Osiride».

21 In particolare l'incantesimo 173 è costruito come un vero e proprio interrogatorio, dove al defunto è ordinato di mangiare, e al suo rifiuto gli si domanda per quale motivo non vuole; a questo punto egli afferma le sue caratteristiche divine ed enuncia i cibi che gli dei hanno preparato per lui.

22 Kadish 1979, pp. 214-217; Frandsen 2011, pp. 45-50.

23 Frandsen 2000, pp. 13-32.

24 Il demone è attestato principalmente in un incantesimo di Età Ramesside riprodotto in quattro varianti: oLeipzig ÄMUL inv.-nr. 5251 (Černý – Gardiner 1957, p. 1, tv. III); oGardiner 300 (*Ivi*, 1957, p. 24, tv. XCI); pBritish Museum 10731 (Edwards 1968); pAtene 1826 x + 7, 11-x + 8, 4 (Fischer-Elfert – Hoffmann 2020, pp. 150-155), oltre che sul papiro-amuleto Heidelberg H 3a-b, contenente un incantesimo diverso (Fischer-Elfert 2015, pp. 220-229). Non è chiaro che malattia portasse il demone Sehaqeq. Inizialmente gli studiosi lo identificarono come un demone portatore di mal di testa (esiste in effetti una malattia della testa chiamata *h3q*, cfr. pChester Beatty V, verso 6, 5), i cui genitori, *h3smm* e *qwb3st*, hanno nomi non egiziani (Edwards 1968, pp. 158-159, nn. g, p, q; Azzam 2009; Lucarelli 2010a, pp. 61-63). Recentemente Fischer-Elfert ha proposto una nuova interpretazione: innanzitutto il nome del demone e dei genitori sembra essere più simile ad altri nomi attestati (di persone o luoghi) di origine nubiana; in secondo luogo, Fischer-Elfert interpreta Sehaqeq come un demone portatore di incubi (Fischer-Elfert 2015, pp. 230-248). Sehaqeq è una figura interessante anche per l'accurata descrizione che ne viene fatta, insolita per un demone della malattia (solitamente raggruppati sotto denominazioni generiche e non descritti); si sono conservate anche delle raffigurazioni molto aderenti alla descrizione fornita dal testo (in particolare sull'*ostrakon* di Lipsia e sull'*ostrakon* IFAO 2950).

*pane che è sotto (= gli escrementi) che è in lui».*²⁵ Sempre nel Nuovo Regno compare un'altra entità funeraria analoga negli incantesimi 144 e 147 del Libro dei Morti, un demone chiamato *wmm-hw33.t-n.t-phwy=f* 'colui che mangia la putrefazione del suo posteriore': questa entità, raffigurata come un uomo mummificato con una tartaruga al posto della testa, è uno dei demoni minacciosi che abitano l'Oltretomba.²⁶

Possiamo ipotizzare dunque che la descrizione al rovescio di demoni e defunti dell'Oltretomba fosse paradigmatica e venisse utilizzata per descrivere anche entità caotiche che infestavano il mondo terreno. Questo risulta essere confermato da un altro dato, legato ai rimedi utilizzati per scacciare i demoni. Uno degli ingredienti più curiosi della medicina egiziana è lo sterco: Von Deines e Grapow hanno individuato, nei rimedi medici egiziani, gli escrementi di ben diciannove animali diversi e anche dell'uomo.²⁷ Gli escrementi erano solitamente utilizzati in rimedi esterni, come bendature e unguenti, tuttavia in alcuni casi essi dovevano essere ingeriti. Questi casi, significativamente, sono soprattutto rimedi contro possessioni demoniache,²⁸ al punto che Ebbell suggerì che l'assunzione di escrementi fosse un rimedio specifico contro i demoni.²⁹ Ma perché un demone, che in teoria dovrebbe essere a proprio agio tra gli escrementi, dovrebbe essere scacciato con essi? Innanzitutto si può pensare che il demone, entità disordinata ma comunque parte del mondo ordinato, provi anch'esso ribrezzo verso gli escrementi, soprattutto se appartenenti ad animali selvatici e ritenuti 'demoniaci', come l'asino.³⁰ Una seconda spiegazione è che gli escrementi fossero utilizzati contro i demoni secondo il principio *similia similibus curantur*, per cui ciò che appartiene allo stesso ambito di significato o di azione

25 pBritish Museum 10731, 1 = oLeipzig ÄMUL inv.-nr. 5251, 1.

26 Pantalacci 1983. Il demone subisce un'evoluzione positiva nel corso della storia, poiché il suo compito di divoratore della putrefazione gli permette di svolgere un ruolo nella purificazione del corpo del defunto.

27 Von Deines – Grapow 1959, pp. 358-363.

28 Tra tutti i passi elencati da Von Deines e Grapow, soltanto nove contengono esplicite istruzioni per ingerire rimedi a base di escrementi, tramite pozioni o fumigazioni (pEbers nrr. 326, 782; pHearst nr. 208; pBerlino 3038 nrr. 64, 68, 69, 70, 195; pLeiden I 343 + I 345, VIII, 9), quasi tutti contro demoni. A questi vanno aggiunti dei rimedi nel papiro Atene 1826 (x + 1, 10; x + 2, 10; x + 4, 1; x + 7, 7; Fischer-Elfert – Hoffmann 2020, pp. 75, 84, 103, 142) e delle istruzioni per una fumigazione in pTorino 54050, verso IV, 10-11 (Roccati 2011, p. 172).

29 Ebbell 1927, p. 16.

30 Sipos et al. 2004, pp. 211-212; Vandenbeusch 2020, pp. 147-150.

può essere utilizzato contro il suo simile.³¹ In entrambi i casi gli escrementi non erano utilizzati tanto per un loro presunto valore terapeutico, bensì per la forza che derivava loro da un preciso immaginario religioso.

Demoni della malattia

Oltre agli spiriti dei morti, l'Aldilà è popolato da una serie di entità che, pur tenendo conto delle differenze culturali e dell'assenza in lingua egiziana di un termine corrispondente, possono essere definite demoni.³² Si tratta di esseri soprannaturali che non ricevono nessuna forma di culto e il cui ambito d'azione è strettamente limitato e concentrato sull'uso della violenza, in modo protettivo o aggressivo.³³ Non a caso il demone è spesso rappresentato armato di coltello.³⁴ Lucarelli introduce una divisione importante nella categoria demoni:³⁵ i *wanderers* sono i demoni che vagano tra la terra e l'Aldilà, con funzioni di messaggeri e spesso propagatori di sciagure; i *guardians* invece sono soprattutto i demoni oltremondani assegnati alla protezione di determinati luoghi e punti di passaggio dell'altro mondo, la cui funzione è dunque tendenzialmente positiva, pur rimanendo creature temibili.³⁶

Tra i *wanderers* quelli più temuti,³⁷ e anche più complessi da interpretare, sono sicuramente *h3.tyw (khatyw)*.³⁸ Questi esseri non erano responsabili di una malattia specifica, bensì di un'epidemia ricorrente definita dagli egiziani *i3d.t rnp.t (iadet renpet)* 'peste dell'anno'.³⁹ Gli *h3.tyw* sono una

31 Goede 2006.

32 Lucarelli 2006.

33 Sulla difficile definizione del concetto di demone nella religione egiziana si vedano: Bonnet 1952, pp. 146-148; Meeks 1971; Te Velde 1975; Kurth 2003; Leitz 2004, pp. 393-395; Szpakowska 2009; Lucarelli 2010b; Kousoulis 2011. Nella mia definizione prediligo le interpretazioni di Lucarelli e Meeks, che pongono l'accento sulla natura protettiva-aggressiva dei demoni e sul loro essere liminali e amorali, e quella di Kurth, che analizza, problematizzandoli, l'assenza di culto dei demoni e la limitatezza dei loro poteri in rapporto alle divinità.

34 Sass 2020, p. 188.

35 Lucarelli 2010b, pp. 3-5.

36 Sui demoni guardiani si veda in particolare Lucarelli 2010c.

37 Sass 2020, p. 181.

38 Sull'etimologia della parola non c'è accordo fra gli studiosi. Il termine può essere fatto risalire a *h3y.t* 'malattia' (Breasted 1930, p. 475; Vandier 1962, p. 203, n. 629) oppure a *h3y.t* 'massacro' (Faulkner 1938, p. 49, nn. 22, 29; Sass 2020, p. 182). Quest'ultima è l'opzione preferita dagli studiosi attualmente, mentre molto più debole è l'ipotesi di una derivazione da *h3wy* 'notte' (Eschweiler 1994, p. 213).

39 Sull'esatta natura di questa epidemia non si hanno informazioni: era una malattia descritta come

presenza costante e longeva nella religione egiziana, dall'Antico Regno fino all'Età Greco-Romana.⁴⁰ Tuttavia, la loro prima comparsa non avviene in ambito medico-magico, bensì funerario. Le prime attestazioni degli *h3.tyw* infatti sono rintracciabili nei Testi delle Piramidi.⁴¹ In questi testi, i demoni sembrano essere delle entità non necessariamente negative, su cui il defunto trasfigurato e divinizzato può esercitare un controllo. Essi risultano anche associati a corpi celesti quali le stelle fisse o circumpolari, cosa che ha portato numerosi studiosi a interpretarli come entità astrali.

In effetti, nel corso della storia egiziana gli *h3.tyw* vengono equiparati a corpi celesti anche in altre circostanze. Una famosa descrizione dei demoni e delle loro azioni, conservata nel papiro Leiden I 346,⁴² risalente al Nuovo Regno, è riprodotta fedelmente sulle pareti del tempio di Esna, risalente al periodo greco-romano:⁴³ tuttavia, nel tempio questa descrizione non è attribuita agli *h3.tyw*, bensì alle stelle decanali. Quack e Von Lieven sono concordi nell'interpretare gli *h3.tyw* come i sette decani 'morti', cioè i sette decani che, nella sequenza delle levate eliache, rimangono sotto il livello dell'orizzonte, risultando dunque invisibili.⁴⁴ Altri studiosi non sono d'accordo, e, basandosi su un significativo passo del papiro Jumilhac (Età Greco-Romana),⁴⁵ vedono negli *h3.tyw* sette stelle posizionate intorno alla costellazione dell'Orsa Maggiore, che gli Egiziani interpretavano come la coscia del dio Seth controllata per l'appunto dai sette demoni.⁴⁶ L'ambiguità dei dati spinge a interpretare gli *h3.tyw* non come vere e proprie stelle precise, bensì come entità astrali generiche in grado di influire sulla vita umana.

epidemica e ricorrente, che si scatenava durante gli ultimi giorni dell'anno. È stata più volte proposta un'identificazione con la peste bubbonica (Leitz 1994, pp. 205-208; Gestoso-Singer 2017, pp. 237-240; Gestoso-Singer 2019, pp. 190-203), anche se potrebbe essere un modo per indicare qualsiasi malattia e sventura potesse capitare durante quel determinato periodo (Germond 1981, pp. 286-297).

40 Leitz 2002, pp. 635-638.

41 TdP [534] 1265c; [534] 1274a-b; [578] 1534-1535; [611] 1726; [665D] 1915b-c.

42 I, 3-6: «Salute a [voi], questi dei, *h3.tyw* al seguito di Sekhmet, che escono dall'occhio di Ra, messaggeri in mezzo ai distretti, che fanno [il massacro], che fabbricano il disordine, che corrono attraverso la terra, che lanciano le loro frecce dalla loro bocca per mirare [in] lontananza» (Bommas 1999, p. 34).

43 Esna 406 (Von Lieven 2000, pp. 42-43).

44 Quack 1997, pp. 283-284; Von Lieven 2000, pp. 48-55.

45 XVII, 9-11: «Dopo aver messo fine al combattimento e aver fatto a pezzi i ribelli, (Horus) rovescia Seth, stermina i suoi seguaci, demolisce le sue città e i suoi distretti, fa a pezzi il suo nome in questa terra, spezza le sue immagini in ogni distretto. Dopo aver reciso la sua coscia la innalza nel mezzo del cielo, mentre gli *h3.tyw* le fanno la guardia, l'Orsa Maggiore del cielo settentrionale» (Vandier 1962, p. 129).

46 Leitz 1994, pp. 243-255; Von Bomhard 2008, p. 217.

In questo senso, è da analizzare la seconda caratteristica importante degli *h3.tyw*. Già nei Testi delle Piramidi e nei successivi Testi dei Sarcofagi,⁴⁷ gli *h3.tyw* compaiono come aiutanti delle divinità, in particolare del dio sole, che sostengono nel suo viaggio ultraterreno.⁴⁸ Durante il Nuovo Regno e le epoche successive, questa caratteristica diventa più specifica: gli *h3.tyw* non sono solo gli inviati degli dei, come nel papiro Jumilhac⁴⁹ e nella *Lotta per la corazza di Inaro*,⁵⁰ ma sono anche dei veri e propri aguzzini, che nell’Aldilà si occupano di torturare e seviziare i dannati.⁵¹ Da questo punto di vista, possiamo notare come la loro caratterizzazione sia scivolata verso una connotazione negativa, nonostante sia errato interpretarli come esseri intrinsecamente malvagi come i diavoli dell’Inferno cristiano.

Ma quando e come avvenne il passaggio dal contesto funerario a quello medico-magico? La figura cardine di questo passaggio è la dea Sekhmet, divinità parimenti terribile e imprevedibile, capace di proteggere le persone ma al tempo stesso, se adirata, di colpirle con sciagure ed epidemie.⁵² Sekhmet è la ‘mano sinistra’ del dio del sole, il suo Occhio, ovvero l’e-

47 TdS I [68] 290c-291f; III [256] 365-366; III [257] 367-370; VI [495] 77a-c; VI [517] 107c-f.

48 Altenmüller 1966, pp. 92-93.

49 XVIII, 5-9: «*Se saranno trascurate tutte le cerimonie di Osiride nel loro tempo in questo distretto e tutte le sue feste del calendario, questa terra sarà priva delle sue leggi, i poveri abbandoneranno i loro padroni, non ci sarà comando nella folla. Horus-Hekenu figlio di Bastet, gli h3.tyw e gli šm3y.w armati dei loro coltelli andranno avanti e indietro sotto suo ordine. Se non ci saranno tutte le cerimonie nel loro tempo di Osiride, gli h3.tyw vagheranno mentre portano via ciò che esiste in Egitto, mentre l’Enneade di Osiride imprigiona (i nemici) in Egitto (su ordine) di Anubi, sovrano dei deserti orientali*» (Vandier 1962, p. 130).

50 pKrall, 1.4-1.11: «*Osiride gridò ad Amante-del-combattimento e Horus-è-vendetta, i due h3.w (resa demotica di h3.tyw), e disse a loro: “Non indugiate ad andare sulla terra. Andate a Eliopoli, fate sorgere lotta nel cuore di Pami il Giovane figlio di Inaro verso Wertiamonniut figlio di Anekh-hor. Creatore-di-disordine e Vendetta-di-Amon non indugiate ad andare sulla terra. Andate a Mendes, fate sorgere lotta e guerra nel cuore di Wertiamonniut verso Pami il Giovane figlio di Inaro”. Dissero: “Agli ordini. Non lasceremo trascurato niente”*» (Hoffmann 1996, pp. 132-136).

51 Si vedano descrizioni ‘infernali’ come quella nella Litania di Ra: «*Salvami dalla mano dei tuoi h3.tyw dai coltelli affilati, i sanguinanti, coloro che rimuovono i cuori e che li portano verso i loro calderoni. Non eseguiranno il loro compito verso di me, non mi consegneranno ai loro calderoni, perché io sono Ra, e viceversa*» (Hornung 1975, pp. 146-148); oppure nel Libro delle Caverne 28, 1-17: «*O decapitati senza testa, che siete nel patibolo. O voi abbattuti senza b3, che siete nel patibolo. O voi che cadete legati a testa in giù, che siete nel patibolo. O voi che cadete a testa in giù sanguinanti e siete derubati del cuore, che siete nel patibolo. O nemici del sovrano Osiride Khentiamentiu. Eccomi a voi, io vi consegno alla distruzione, vi mando alla non esistenza. Gli h3.tyw dei luoghi di giudizio di Osiride vi infliggono il vostro massacro, come quelli che ho consegnato alla carneficina che è realizzata per voi*» (Werning 2011, p. 100-101); le immagini che accompagnano questa scena sono una delle poche rappresentazioni degli *h3.tyw*, che sono raffigurati come uomini dotati di corna e armati di coltello davanti ai corpi smembrati dei dannati).

52 La trattazione più completa sulla dea Sekhmet rimane Germond 1981.

spressione del potere distruttivo del sole e del suo calore: è colei che viene incaricata di distruggere l'umanità, ma viene poi fermata e blandita; è la dea lontana, colei che adirata con il sole fugge nella lontana Nubia, per poi essere addolcita e ricondotta a Ra nella forma di ureo. Il periodo di maggior potere di Sekhmet è la fine dell'anno, ovvero i cinque giorni epagomeni, che preannunciano la levata eliacca di Sirio e il ritorno della piena, rappresentata appunto dal ritorno della dea dalla Nubia. Questo periodo liminare e di passaggio, teoricamente positivo in quanto apportatore dell'acqua e del limo necessari per coltivare la terra, era anche un periodo imprevedibile a causa dell'impetuosità dell'acqua e delle malattie che ne conseguivano. Queste malattie, identificate come 'peste dell'anno', erano per l'appunto portate dai demoni *h3.tyw*, inviati e servitori della dea Sekhmet, i quali proprio in questo contesto assumevano appieno il loro ruolo di esecutori, massacratori e inviati della divinità. Gli *h3.tyw* compaiono per la prima volta come demoni della malattia nei papiri del Ramesseum, risalenti alla fine del Medio Regno.⁵³ Successivamente, una fonte fondamentale, contenente vari incantesimi protettivi, è il papiro Edwin Smith, risalente alla fine del Secondo Periodo Intermedio.⁵⁴ Al Nuovo Regno risale un'altra importantissima fonte, cioè il papiro Leiden I 346,⁵⁵ mentre nelle epoche successive gli *h3.tyw* compariranno spesso nei rituali di protezione regali e templari. Si può dunque ipotizzare che, in un momento non precisato (ma sicuramente entro la fine del Medio Regno), gli *h3.tyw* passarono dall'essere aiutanti e inviati del dio sole nell'Aldilà ad aiutanti e inviati della dea dell'Occhio del Sole, responsabile del propagarsi di epidemie, nel mondo terreno.⁵⁶

Gli esempi riportati ovviamente non esauriscono la casistica dei contatti e degli influssi tra la demonologia funeraria e quella terrena. Sono però utili per mostrare come l'immaginario soprannaturale degli Egiziani facesse uso degli stessi temi, figure e concezioni in entrambi gli ambiti. Cercare

53 pRamesseum XVII, 3, C + D, 7 (Meyrat 2019, p. 166).

54 XVIII, 1-11; XVIII, 11-15; XIX, 2-9; XIX, 18-XX, 8 (Breasted 1930, pp. 473-478; 480-482; 483-486).

55 Bommas 1999. Il papiro prevede la realizzazione di un amuleto di lino decorato con figure divine e annodato al collo, di cui rimangono degli esemplari nel Rijksmuseum van Oudheden di Leiden (Raven 1997).

56 Lucarelli addirittura, notando il progressivo incremento della presenza degli *h3.tyw* in testi di guarigione e il contemporaneo decremento nei testi funerari, ipotizza che nel Nuovo Regno e nell'Età Tarda essi fossero ormai avvertiti come entità del mondo terreno (Lucarelli 2006, p. 206).

di comprendere in quale ambito essi siano emersi per primi è insensato: le attestazioni più antiche sono nei testi funerari, ma questo è dovuto alla casualità dei rinvenimenti, che non ci ha preservato testi esorcistici anteriori alla fine del Medio Regno. È del tutto lecito pensare dunque che gli Egiziani concepissero come sostanzialmente uguali le entità demoniache che abitavano questo mondo e l'altro.

BIBLIOGRAFIA

- Altenmüller 1966 = Hartwig Altenmüller, “Messersees”, “gewundener Wasserlauf” und “Flammensee”. Eine Untersuchung zur Gleichsetzung und Lesung der drei Bereiche, «ZÄS» 92 (1966), pp. 86-95.
- Azzam 2009 = Laila Azzam, *The demon Shzqq*, in B. S. El-Sharkawy (ed.), *The horizon studies in Egyptology in honour of M. A. Nur el-Din (10-12 April 2007)*, vol. III, Il Cairo, 2009, pp. 105-108.
- Bommas 1999 = Martin Bommas, *Die Mythisierung der Zeit. Die beiden Bücher über die altägyptischen Schalttage des magischen pLeiden I 346*, Wiesbaden, 1999.
- Bonnet 1952 = Hans Bonnet, *Reallexikon der ägyptische Religionsgeschichte*, Berlino, 1952.
- Breasted 1930 = James Henry Breasted, *The Edwin Smith Surgical Papyrus*, Chicago, 1930.
- Černý – Gardiner 1957 = Jaroslav Černý, Alan Henderson Gardiner, *Hieratic Ostraca*, Oxford, 1957.
- Donnat 2002 = Sylvie Donnat, *Le bol comme support de la Lettre au mort. Vers la mise en évidence d'un rituel magique*, in Y. Koenig (ed.), *La magie en Égypte: à la recherche d'une définition. Actes du colloque organisé par le Musée du Louvre les 29 et 30 septembre 2000*, Parigi, 2002, pp. 209-236.
- Ebbell 1927 = Bendix Ebbell, *Die ägyptischen Krankheitsnamen*, «ZÄS» 62 (1927), pp. 13-20.
- Eschweiler 1994 = Peter Eschweiler, *Bildzauber im alten Ägypten*, Friburgo, Gottinga, 1994.
- Edwards 1968 = Iorwerth Eiddon Stephen Edwards, *Kenhirkhopshef's Prophylactic Charm*, «JEA» 54 (1968), pp. 159-160.
- Faulkner 1938 = Raymond Oliver Faulkner, *The Papyrus Bremner-Rhind, IV. The Book of Overthrowing 'Apep*, «JEA» 24/1 (1938), pp. 41-53.
- Fischer-Elfert 2015 = Hans-Werner Fischer-Helfert, *Magika Hieratika in Berlin, Hannover, Heidelberg und München*, Berlino, 2015.
- Fischer-Elfert – Hoffmann 2020 = Hans-Werner Fischer-Elfert, Friedhelm Hoffmann, *Die magischen Texte von Papyrus Nr. 1826 der Nationalbibliothek Griechenlands*, Wiesbaden, 2020.
- Frandsen 2000 = Paul John Frandsen, *On the origin of the notion of evil in Ancient Egypt*, «GM» 179 (2000), pp. 9-34.

- Frandsen 2011 = Paul John Frandsen, *Faeces of the creator or temptations of the dead*, in P. Kousoulis (ed.), *Ancient Egyptian Demonology. Studies on the Boundaries between the Demonic and the Divine in Egyptian Magic*, Lovanio, Parigi, Walpole, 2011, pp. 25-62.
- Germond 1981 = Philippe Germond, *Sekhmet et la protection du monde*, Basilea, Ginevra, 1981.
- Gestoso-Singer 2017 = Graciela Gestoso-Singer, *Beyond Amarna. The “Hand of Nergal” and the Plague in the Levant*, «Ugarit-Forschungen» 48 (2017), pp. 223-247.
- Gestoso-Singer 2019 = Graciela Gestoso-Singer, *Los dioses de la pestilencia en el discurso inter-cultural de la época de El-Amarna*, «Antiguo Oriente» 17 (2019), pp. 157-218.
- Goede 2006 = Brigitte Goede, *Die «Dreckapotheke» der Ägypter. Das Erwachen der Heilkunst im Alten Ägypten*, «AW» 37/6 (2006), pp. 8-14.
- Harrington 2013 = Nicola Harrington, *Living with the Dead. Ancestor Worship and Mortuary Ritual in Ancient Egypt*, Havertown, 2013.
- Hoffmann 1996 = Friedhelm Hoffmann, *Der Kampf um den Panzer des Inaros. Studien zum P. Krall und seiner Stellung innerhalb des Inaros-Petubastis-Zyklus*, Vienna, 1996.
- Hornung 1975 = Erik Hornung, *Das Buch der Anbetung des Re im Westen (Sonnenlitanei). Teil I: Text*, Ginevra, 1975.
- Janák 2013 = Jiří Janák, *Akh*, in J. Dieleman – W. Wendrich (edd.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, 2013, <https://escholarship.org/uc/item/7255p86v>.
- Kadish 1979 = Gerald Kadish, *The scatophagous Egyptian*, «JSSEA» 9 (1979), pp. 203-217.
- Koenig 2004 = Yvan Koenig, *Le papyrus de Moutemheb*, «BIFAO» 104 (2004), pp. 291-326.
- Kousoulis 2007 = Panagiotis Kousoulis, *Dead entities in living bodies. The demonic influence of the dead in the Medical Texts* in J. C. Goyon – C. Cardin (edd.), *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists, vol. I*, Lovanio, 2007, pp. 1043-1050.
- Kousoulis 2011 = Panagiotis Kousoulis, *The demonic lore of Ancient Egypt. Questions and definition*, in P. Kousoulis (ed.), *Ancient Egyptian demonology. Studies on the Boundaries between the Demonic and the Divine in Egyptian Magic*, Lovanio, 2011, pp. IX-XXI.
- Kurth 2003 = Dieter Kurth, *Suum cuique. Zum Verhältnis von Dämonen und Göttern im alten Ägypten*, in H. Lichtenberg – A. Lange – K. F. D. Römheld (edd.), *Die*

- Dämonen. Die Dämonologie der israelisch-jüdischen und frühchristlichen Literatur im Kontext ihrer Umwelt*, Tubinga, 2003, pp. 45-60.
- Leitz 1994 = Christian Leitz, *Tagewählerei. Das Buch HAt nHH pH.wy Dt und verwandte Texte*, Wiesbaden, 1994.
- Leitz 2002 = Christian Leitz, *Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen. Band II, H-x*, Lovanio, 2002.
- Leitz 2004 = Christian Leitz, *Deities and Demons. Egypt* in S.I. Johnston (ed.), *Religions of the Ancient World. A guide*, Cambridge, London, 2004, pp. 393-396.
- Lucarelli 2006 = Rita Lucarelli, *Demons in the Book of the Dead* in B. Backes – I. Munro – S. Stöhr (edd.), *Totenbuch-Forschungen. Gesammelte Beiträge des 2. Internationalen Totenbuch Symposium 2005*, Wiesbaden, 2006, pp. 203-212.
- Lucarelli 2010a = Rita Lucarelli, *Le formule magiche contro il mal di testa (papiro Chester Beatty V) e la demonizzazione delle malattie nell'antico Egitto*, in C. Daglio (ed.), *Medicina Egizia*, Genova, 2010, pp. 55-67.
- Lucarelli 2010b = Rita Lucarelli, *Demons (benevolent and malevolent)*, in J. Dieleman – W. Wendrich (edd.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, 2010, <https://escholarship.org/uc/item/1r72q9vv>.
- Lucarelli 2010c = Rita Lucarelli, *The guardian-demons of the Book of the Dead*, «BMSAES» 15 (2010), pp. 85-102.
- Meeks 1971 = Dimitri Meeks, *Génies, anges et démons en Égypte* in *Sources Orientales VIII. Génies, anges et démons*, Parigi, 1971, pp. 17-84.
- Meyrat 2019 = Pierre Meyrat, *Les papyrus magiques du Ramesseum*, Il Cairo, 2019.
- Miniaci 2014 = Gianluca Miniaci, *Lettere ai morti nell'Egitto Antico*, Brescia, 2014.
- Morschauer 1991 = Scott Morschauer, *Threat-Formulae in Ancient Egypt*, Baltimora, 1991.
- Pantalacci 1983 = Laure Pantalacci, *Wnm-ḥwꜣt: genèse et carrière d'un genie funéraire*, «BIFAO» 83 (1983), pp. 297-311.
- Quack 1997 = Joachim Friedrich Quack, Recensione a C. Leitz, *Tagewählerei. Das Buch ḥꜣt nḥḥ pḥ.wy ḏt und verwandte Texte*, «LingAeg» 5 (1997), pp. 277-287.
- Raven 1997 = Maarten Raven, *Charms for Protection during the Epagomenal Days*, in J. Van Dijk (ed.), *Essays on Ancient Egypt in Honour of Herman Te Velde*, Groninga, 1997, pp. 275-291.
- Roccati 2011 = Alessandro Roccati, *Magica Taurinensia. Il grande papiro magico e i suoi duplicati*, Roma, 2011.

- Sass 2020 = Danielle Sass, *The Slaughterers. A Study of the H3.tyw as Liminal Beings in Ancient Egyptian Thought*, «JAEI» 25 (2020), pp. 181-200.
- Sipos et al. 2004 = Péter Sipos, Hedvig Gyóry, Krisztina Hagymási, Pál Ondrejka, Anna Blázovics, *Special Wound Healing Methods Used in Ancient Egypt and the Mythological Background*, «World Journal of Surgery» 28 (2004), pp. 211-216.
- Szpakowska 2009 = Kasia Szpakowska, *Demons in Ancient Egypt*, «Religion Compass» 3/5 (2009), pp. 799-805.
- Taylor 2001 = John Henry Taylor, *Death and the Afterlife in Ancient Egypt*, Londra, 2001.
- Te Velde 1975 = Herman Te Velde, *Dämonen*, in H. Wolfgang – E. Otto (edd.), *Lexikon der Ägyptologie, vol. I*, Wiesbaden, 1975, pp. 980-984.
- Troche 2018 = Julia Troche, *Letters to the Dead*, in J. Dieleman – W. Wendrich (edd.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles, 2018, <https://escholarship.org/uc/item/6bh8w50t>.
- Vandenbeusch 2020 = Marie Vandenbeusch, *Sur les pas de l'âne dans la religion égyptienne*, Leiden, 2020.
- Vandier 1962 = Jacques Vandier, *Le papyrus Jumilhac*, Parigi, 1962.
- Von Bomhard 2008 = Anne-Sophie Von Bomhard, *The Naos of the Decades*, Oxford, 2008.
- Von Deines – Grapow 1959 = Hildegard Von Deines, Hermann Grapow, *Grundriss der Medizin der alten Ägypter VI. Wörterbuch der ägyptischen Drogennamen*, Berlino, 1959.
- Von Lieven 2000 = Alexandra Von Lieven, *Der Himmel über Esna. Eine Fallstudie zur Religiösen Astronomie in Ägypten*, Wiesbaden, 2000.
- Werning 2011 = Daniel Werning, *Das Höhlenbuch: Textkritische Edition und Textgrammatik. Teil II: Textkritische Edition und Übersetzung*, Wiesbaden, 2011.
- Zandee 1960 = Jan Zandee, *Death as an Enemy according to Ancient Egyptian Conceptions*, Leiden, 1960.

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

FRANCESCO MOROSI

1. Come sia da immaginare l'Ade nelle *Rane* lo spiega lo stesso Aristofane, per bocca di Eracle al principio della commedia (*Ra.* 154-157):

έντεῦθεν ἀλλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,
ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε, 155
καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας
ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν.

*Da lì in poi ti arriverà un soffio di flauti, e vedrai una luce bellissima, proprio come qui, e piante di mirto, uomini e donne che danzano beati e un gran rumore di applausi.*¹

Al netto degli aspetti più figurativi e più precisi della descrizione (che certamente in questo punto risente dell'influsso orfico),² ciò che salta all'occhio in questo passo è il nesso ὥσπερ ἐνθάδε, che suggerisce che l'Oltretomba abbia caratteristiche simili al regno dei vivi. Non si tratta di un riferimento sporadico, ma di una strategia poetica deliberata, che nel corso della commedia istituirà un vero e proprio asse di simmetria fra Atene e l'Ade. Come ho provato a dimostrare altrove,³ questa operazione si sostanzia persino di puntuali dati topografici: l'Ade è ad ogni effetto rappresentato *come* Atene – possiede un suo Pritaneo e un suo tempio di Iacco, è attraversato dalle processioni secondo la medesima topografia ateniese. Questa sostanziale simmetria, tuttavia, non riguarda soltanto la *facies* del luogo; essa è, per esempio, estesa alle pratiche sociali: la diobelia (*Ra.* 139-142), introdotta nell'Ade da Teseo durante il suo viaggio mitico all'Oltretomba; il *basanos*, la pratica ateniese di interrogatorio degli schiavi (*Ra.* 615-630); la *sitesis* nel Pritaneo, che fungerà da scaturigine dell'agone fra poeti. La simmetria, naturalmente, interessa anche, e soprattutto, i comportamenti umani (*Ra.* 80-82):

1 Se non altrimenti specificato, i testi di Aristofane sono citati dall'edizione di Wilson 2007; le traduzioni sono mie.

2 Cfr. Del Corno 1985, *ad* 154-157.

3 Morosi 2021, pp. 310-316.

κάλλως ὁ μὲν γ' Εὐριπίδης πανοὔργος ὦν
 κἄν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι·
 ὁ δ' εὐκόλος μὲν ἐνθάδ', εὐκόλος δ' ἐκεῖ.

E poi Euripide, che è un criminale, se c'è da fuggire insieme mi tirerà fuori di qui: quello invece (scil. Sofocle) era un pacifico qui e lo è anche lì.

Di nuovo, il parallelismo fra gli avverbi ἐνθάδε ed ἐκεῖ suggerisce una perfetta specularità fra i due mondi: come si era qui (da vivi), così si è anche lì (da morti). Ciò fa sì che le abitudini più inveterate dell'Atene 'di sopra' si rispecchino in quelle dell'Atene 'di sotto': come ad Atene la maggioranza dei cittadini è disonesta, così anche nell'Ade si ripropone la medesima situazione (*Ra.* 782-783), che fra l'altro motiva il successo di Euripide ai danni di Eschilo.

Questa così precisa e diffusa sovrapponibilità, che spesso è sfuggita nella sua portata complessiva all'attenzione della critica, è uno dei fulcri tematici dell'intera commedia: perché la permea fortemente, attraversandola per intero, e perché il dramma si era aperto proprio con un tentativo comico di definizione dello spazio oltretombale, miseramente – e significativamente – fallito (*Ra.* 108-136). Arrivato da Eracle – che insieme a Teseo è uno dei pochissimi eroi del mito ad aver messo piede da vivo nell'Ade – per interrogarlo sulla strada da percorrere, Dioniso scopre che il suo interlocutore si rifiuta di intendere letteralmente l'azione di 'andare all'Ade' (come Dioniso vorrebbe invece fare) e insiste nell'interpretarla nel senso metaforico di 'morire': mentre Dioniso desidererebbe un itinerario fisico per recarsi nel regno dei morti, Eracle sembra non comprendere le richieste del dio, e gli suggerisce diverse soluzioni per uccidersi.⁴ Il tono della scena è volutamente paradossale: che uno dei pochi eroi ad aver effettivamente messo piede nell'Ade non concepisca la possibilità che esista un itinerario per andare nell'Oltretomba è un'evidente assurdità. L'esito di questo dialogo, tuttavia, è paradossale solo in apparenza: rifiutandosi categoricamente di comprendere la richiesta letterale di Dioniso e insistendo nell'intendere il viaggio

4 Che un dio possa morire, naturalmente, è un paradosso; ma pienamente accettabile nelle dinamiche comiche aristofanee, che lo prevedono più di una volta: basti pensare al problema dell'eredità di Zeus negli *Uccelli* (specialmente i vv. 1646-1670), che implica appunto che il padre degli immortali prima o poi muoia.

all'Ade soltanto in senso metaforico, Eracle sta di fatto decostruendo razionalisticamente il complesso di credenze e di racconti che descrivevano i dettagli della vita oltremondana e il luogo dove si credeva che essa si svolgesse. In altri termini, nell'ostinarsi a prendere il viaggio all'Ade come una metafora, Aristofane dimostra che l'Ade stesso è un luogo metaforico, non dotato di una reale esistenza: la caparbia indisponibilità a visualizzare l'Ade come un luogo effettivo, fisicamente raggiungibile e dotato di una sua concreta esistenza, demistifica, seppure in tono comico, il mito stesso dell'Ade. Questa operazione – una delle vette del razionalismo aristofaneo – apre un importante filone tematico e comico per l'intera commedia: se l'esistenza dell'Ade come luogo fisico non è credibile, allora non lo sono nemmeno le usuali descrizioni del luogo che si trovano nei testi letterari precedenti; la commedia deve quindi farsi carico di un ripensamento – naturalmente comico – dell'Ade, e la nuova natura che l'Oltretomba assumerà via via nel corso del dramma sarà uno dei motivi fondamentali dell'intero testo – come vedremo, sarà anche uno dei dispositivi decisivi dell'ideologia della commedia.

Credevo che da quanto detto sin qui emerga in modo piuttosto chiaro che il processo di costruzione dello spazio dell'Ade non è, come talvolta è stato suggerito,⁵ un'operazione comica di più basso cabotaggio, che si limita a proiettare su una dimensione completamente lontana alcune caratteristiche del contesto di riferimento più ravvicinato (in questo caso di Atene). Non si tratta, cioè, di una semplice, e puntiforme, espansione comica, volta a suscitare qua e là il riso come effetto del riconoscimento di dettagli familiari in un ambito estraneo: si tratta, invece, di un'operazione diffusa e coerente di creazione di un nuovo spazio, che fa perno esattamente sulla simmetria fra due luoghi diversi eppure contigui. Per questo fa fede, mi pare, un passo tanto sottile quanto significativo, collocato poco dopo l'arrivo nell'Oltretomba di Dioniso e Xantia (*Ra.* 549-578). Alla porta del palazzo di Plutone, Dioniso, ancora travestito da Eracle, è riconosciuto da due ostesse, con cui l'eroe ghiottone aveva un grosso debito. Per rivalersi di quello che scambiano per Eracle, le due fanno ricorso a una pratica piuttosto diffusa nell'antichità, la richiesta di protezione a un *prostates*, ovvero a un patrono locale che ad Atene come altrove aveva il compito di difendere gli interessi dei mete-

5 Cfr. e.g. Del Corno 1985, *ad Ra.* 764 a proposito del Pritaneo.

ci, che come noto non erano considerati cittadini *optimo iure*. Nell'Ade, le due ostesse godono dello *status* di meteci, in quanto arrivate ad abitare da straniere una terra straniera (il regno dei morti); tuttavia, i patroni locali ai quali si raccomandano, Cleone e Iperbolo, sono due noti politici... ateniesi. In altre parole, Aristofane parodia una forma giuridica che perteneva ad abitanti stranieri, suggerendo quindi che l'Ade sia un luogo fisicamente e sostanzialmente diverso da Atene; d'altro canto, declina questa forma giuridica con una colorazione chiaramente ateniese. Sussiste insomma un chiaro confine fra il mondo dei morti e quello dei vivi (al punto che i viventi che si stabiliscono nell'Aldilà sono considerati 'stranieri'); tuttavia, entrambi i mondi sono esemplati a immagine e somiglianza di Atene.

2. Il processo con cui Aristofane forgia il suo 'nuovo' Ade secondo il modello ateniese è, ancora, un processo perfettamente razionale: poiché l'Oltretomba è abitato da anime che prima erano vive, il regno dei morti altro non sarà che una versione simmetrica del regno dei vivi. Naturalmente, non mancano punti (specialmente di natura meta-teatrale) della commedia in cui venga suggerita una più o meno esplicita similitudine fra l'Ade e l'Atene contemporanea, in una sorta di rispecchiamento dei vizi, politici, sociali e culturali, contemporanei. Tuttavia, nella gran parte delle sue occorrenze (e nella ideologia fondamentale, esplicitata fra l'altro nella parabasi) il regno dei morti è una versione *precedente* del regno dei vivi: poiché accoglie anime di uomini vissuti in un'epoca precedente, raffigura quello che Atene e gli Ateniesi *erano* nel passato.⁶ L'Ade costruito da Aristofane può essere dunque definito un 'cronotopo'.

Il concetto di cronotopo fu mutuato nel campo dell'ermeneutica dalle scienze matematiche a opera di Michail Bachtin, in un fortunato saggio del 1937-1938 sul romanzo, e indica appunto «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali», «la fusione dei connotati spaziali e tem-

6 Per quanto logica, la scelta di Aristofane non è affatto scontata: l'Aldilà, tanto nella mentalità comune quanto nella letteratura greca antica, poteva assumere molte forme diverse, da quelle più tradizionali a quelle orfiche (su cui cfr. e.g. Edmonds 2004, pp. 46-55), sino a versioni comiche, certamente note ad Aristofane, che facevano dell'Ade una forma di *Schlaraffenland* (come nel caso dei *Minatori* di Ferecrate e, forse, dei *Friggitori* dello stesso Aristofane: cfr. Farioli 2001, pp. 92-104 e pp. 116-126; Franchini 2020, pp. 94 ss. sui *Minatori*; Pellegrino 2015, pp. 291-309 e Bagordo 2020, pp. 41-111 sui *Friggitori*). Per un quadro dell'Ade letterario da Omero al V secolo a.C., si veda utilmente Cousin 2012.

porali in un tutto dotato di senso e di concretezza».⁷ Esempio chiaro di cronotopo è il giardino dei ciliegi dell'omonima *pièce* di Čechov:

(guarda il giardino dalla finestra) *Oh, la mia infanzia, la mia purezza! Dormivo in questa stanza, da qui contemplavo il giardino, e tutte le mattine la felicità si svegliava insieme a me. Allora era tutto come oggi, non è cambiato proprio nulla! (Ride dalla gioia) Tutto, tutto bianco! Il mio caro giardino! ... Se solo potessi togliermi dal petto e dalle spalle questo peso enorme, che mi schiaccia, se solo riuscissi a dimenticare il mio passato!*⁸

Guardando il giardino – uno spazio – la protagonista vagheggia la propria infanzia – un tempo –, e il desiderio di dimenticare il proprio passato corrisponde alla necessità di vendere il giardino: il tempo (in questo caso il passato) si concretizza in uno spazio, e lo spazio combacia con il tempo.

L'Ade aristofaneico corrisponde per ampi tratti a questa descrizione, e alla definizione di Bachtin. Di quest'ultima, mi pare di particolare interesse la «concretezza» che la fusione di spazio e tempo viene ad assumere nel cronotopo. La concretezza è infatti anche la cifra dell'intera drammaturgia aristofanea,⁹ che è capace di dare consistenza concreta – e teatralmente efficace – a concetti astratti. Molto spesso, questo potere allegorico si esercita nello spazio e per suo tramite: si veda per esempio il Pensatoio delle *Nuvole*, un luogo storicamente inesistente che dà concretezza drammaturgica a una nozione astratta come l'esclusività di una conoscenza misterica. L'operazione che Aristofane compie con l'Ade va esattamente in questa direzione: il regno dei morti è infatti una formidabile trovata per dare consistenza drammaturgica a un concetto astratto, il passato. Per mostrare il

7 Bachtin 1979, p. 231. Naturalmente, l'applicazione di un concetto novecentesco a un testo antico è un'operazione ermeneutica non scontata, che si scontra con la storicità dei processi culturali e artistici. Tuttavia, proprio nella sua incommensurabilità storica con l'oggetto che deve descrivere, essa può dare risultati interpretativi molto validi e scientificamente fondati, mostrando peraltro l'esistenza di importanti linee di continuità stilistica, letteraria e concettuale fra autori e momenti della storia della letteratura molto distanti fra loro. In particolare, il cronotopo si sta correttamente imponendo come concetto critico anche negli studi sulle letterature antiche: per limitarsi al teatro classico, si veda per esempio Revermann 2008 (sul cronotopo nelle *Eumenidi*); per un'analisi più ampia, cfr. da ultimo Bierl 2017.

8 Atto I. Il testo del *Giardino dei ciliegi* è citato nella traduzione di Martini 2017.

9 Questo è ormai ampiamente chiaro alla critica, sin dai lavori di Hans-Joachim Newiger (in particolare Newiger 1957). Cfr. anche Dover 1958, p. 235: «... if “allegory” is used, as it has commonly been used since the eighteenth century, to mean simply the personification of qualities, acts, and situations, Aristophanes is pre-eminently an allegorical dramatist».

tempo, Aristofane lo mette nello spazio: l'Ade delle *Rane* è contemporaneo al tempo dell'azione (che a sua volta si suppone contemporanea al tempo della messa in scena),¹⁰ ma poiché è abitato soltanto da anime defunte è anche precedente al tempo dell'azione.

L'Ade non è un caso isolato nel *corpus* delle commedie superstiti: è infatti possibile individuare, con altrettanta chiarezza, almeno un altro cronotopo aristofaneo, che opera secondo strategie e con finalità comparabili. Al termine dei *Cavalieri*, il Salsicciaio produce un miracoloso ringiovanimento di Demo (*Eq.* 1321 καλὸν ἐξ αἰσχροῦ πεποίηκα), e insieme al vecchio ringiovanito compare in scena anche l'Atene del passato (*Eq.* 1323-1330):¹¹

- Αλ. ἐν ταῖσιν ἰοστεφάνοις οἰκεῖ ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις.
 Χο. πῶς ἂν ἴδοιμεν; ποίαν <τιν'> ἔχει σκευήν; ποῖος γεγένηται;
 Αλ. οἷός περ Ἀριστείδη πρότερον καὶ Μιλτιάδη ξυνεσίτει. 1325
 ὄψεσθε δέ· καὶ γὰρ ἀνοιγνυμένων νόφος ἤδη τῶν προφυλαίων.
 ἀλλ' ὀλολύξατε φαίνομέναισιν ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθήναις
 ταῖς θαυμασταῖς καὶ πολυύμοις, ἴν' ὁ κλεινὸς Δῆμος ἔνοικεῖ.
 Χο. ὦ ται λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθηῆναι,
 Δεῖξατε τὸν τῆς Ἑλλάδος ἡμῖν καὶ τῆς γῆς τῆσδε μόναρχον. 1330

- SALSICCIAIO *Abita nell'Atene antica, cinta di violette.*
 CORO *Potremmo vederlo? Che abbigliamento porta? Com'è diventato?*
 SALSICCIAIO *Com'era prima, quando pranzava con Aristide e Milziade. Ma lo vedrete: si sente già il suono dei Propilei che si aprono. Osannate l'Atene antica che compare, magnifica e cantata in molti inni, dove abita il nobile Demo.*
 CORO *Splendida Atene, cinta di violette e molto invidiata! Mostraci il signore della Grecia e di questa terra.*

Anche in questo caso, il passato – che qui viene magicamente riattinto – si incarna in uno spazio, anch'esso interessato dal processo di ringiovanimento del protagonista: la Atene del finale dei *Cavalieri* è definita non solo da determinate caratteristiche spaziali, ma anche da altrettanto importanti caratteristiche temporali – è l'Atene di Aristide e Milziade, di un'epoca ormai perduta.

10 Fanno fede per questo le molte infrazioni della finzione scenica e i conseguenti interventi meta-teatrali (cfr. *e.g. Ra.* 274-276).

11 Sul finale dei *Cavalieri*, ora si può vedere Napolitano 2017.

Naturalmente, fra questo passo dei *Cavalieri* e l'Ade delle *Rane* sussistono differenze formali e drammaturgiche importanti: nella commedia del 424 il cronotopo si produce grazie a un effettivo processo di inversione cronologica, che ringiovanisce oltre al protagonista anche l'intera città (per un evidente legame fra i due soggetti), mentre nelle *Rane* il cronotopo è in un certo senso perennemente disponibile, perché dislocato nello spazio rispetto ad Atene – l'Ade, dunque, è un passato che può essere visitato, senza necessità di operare una metamorfosi cronologica del proprio presente. I due cronotopi presentano però anche una sostanziale e importante somiglianza: a differenza di altri Oltretomba letterari (si pensi soltanto a quello dantesco), il cronotopo di Aristofane non è esattamente ciò che Philip Hardie ha definito, con riferimento all'Aldilà dell'epica, «a kind of worldwide web of the past», che accoglie le anime di «anyone who ever lived, anywhere in the world». ¹² Sia nel caso dell'Atene ringiovanita dei *Cavalieri* sia nel caso dell'Ade delle *Rane*, infatti, il passato che si incarna nel luogo è una specifica generazione ateniese, un'epoca ben precisa: quella che nei *Cavalieri* è individuata tramite due dei suoi protagonisti Aristide e Milziade (v. 1325), e che nelle *Rane* trova il perfetto rappresentante in Eschilo. ¹³

Questa generazione è spesso menzionata da Aristofane nelle sue commedie, e a essa vengono fatti appartenere i protagonisti e i cori di molti drammi aristofanei: a Maratona hanno combattuto Demo (*Eq.* 781-782), gli abitanti di Acarne che compongono il coro degli *Acarnesi* (*Ach.* 179-181), Filocleone e i vecchi dicasti delle *Vespe* (1075-1090); da par loro, i vecchi del Semicoro maschile della *Lisistrata* si vantano di aver combattuto battaglie ancora più antiche (l'assedio di Lipsidrio, vv. 667-669, e il tentato colpo di stato di Cleomene I di Sparta, vv. 273-280). Di solito si apprezza poco lo speciale anacronismo contenuto in questa auto-rappresentazione dei vec-

12 Hardie 2004, p. 143.

13 Naturalmente Eschilo appartiene a una generazione successiva a quella di Milziade, mentre è sostanzialmente contemporaneo di Aristide. In ogni caso, il legame di Eschilo con Maratona e la generazione che vi combatté emerge molto chiaramente dalla biografia del poeta, a quanto si racconta egli stesso combattente a Maratona (*Vita* 1, 10 ss.), e può essere ovviamente esteso alla poesia eschilea tutta – avvertita come appartenente a un'epoca passata –, come fa, anche se tramite una battuta, Aristofane (*Ra.* 1296-1297, con Del Corno 1985 e Sommerstein 1996): è anzi possibile che le informazioni sulla partecipazione di Eschilo alle Guerre Persiane siano state influenzate, se non addirittura desunte, da valutazioni stilistiche e contestistiche sulla poesia eschilea (Lefkowitz 1978, pp. 464-465 e 1981, pp. 69-70).

chi aristofanei:¹⁴ per testi andati in scena negli ultimi due decenni del V sec. a.C., i vecchi dovevano essere come minimo più che ottantenni (se non, nel caso di *Lisistrata*, ultra-centenari!), un'età certo non comune nell'Atene dell'epoca. La scelta di Aristofane, dunque, non è all'insegna del realismo, e può essere spiegata, credo, più ancora che come il tentativo di rappresentazione comica di una vecchiaia esagerata, come una scelta ideologica. Fa fede a questo proposito l'appropriazione dei valori dei Maratonomachi da parte del Discorso Migliore nelle *Nuvole* (985-986): ἀλλ' οὖν ταῦτ' ἐστὶν ἐκεῖνα / ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχας ἡμὴ παιδευσίς ἔθρεψεν («*Ma sono proprio questi i valori con cui la mia educazione ha cresciuto i guerrieri di Maratona!*»). In un'opposizione valoriale fra un passato degno e perduto e un presente rampante ma degenerato, la generazione di Maratona incarna un'epoca d'oro della politica ateniese (da ogni punto di vista: militare, economico, sociale, culturale), evidentemente da rimpiangere se confrontato con un periodo fosco di crisi. L'età dei vecchi aristofanei, dunque, è un'età ideologica più che biologica: essi rappresentano un passato glorioso, che non solo l'Atene contemporanea non pare in grado di onorare come si deve (altro *cliché* aristofaneo), ma che, soprattutto, non pare in grado di attingere nuovamente.

Questa preferenza ideologica per Maratona e per la sua generazione, naturalmente, non è solo di Aristofane o degli autori dell'*archaia*, ma è assai diffusa nella retorica ateniese coeva (cfr. *e.g.* Th. 6, 82-83, nel corso del dibattito sulla spedizione a Siracusa). In alcuni casi, addirittura, la nostalgia per il passato glorioso di Atene diventa un desiderio di presenza, come in questo discorso che Dionigi di Alicarnasso attribuisce al sofista Trasimaco (D.H. *Dem.* 3, 17-21 = Thrasym. 85 B 1 D.-K.):

Ἐβουλόμην μὲν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, μετασχεῖν ἐκείνου τοῦ χρόνου τοῦ παλαιοῦ καὶ τῶν πραγμάτων, ἡνίκα σιωπᾶν ἀπέχρη τοῖς νεωτέροις, τῶν τε πραγμάτων οὐκ ἀναγκαζόντων ἀγορεύειν καὶ τῶν πρεσβυτέρων ὀρθῶς τὴν πόλιν ἐπιτροπευόντων.

Atenesi, vorrei appartenere all'epoca antica e alle sue imprese, quando ai giovani era sufficiente tacere, poiché le loro gesta non li obbligavano a parlare pubblicamente e i più anziani governavano la città rettamente.

14 L'eccezione più rilevante mi pare Olson 2000, *ad Ach.* 180-181.

Osserva Barry S. Strauss che questo discorso di Trasimaco sembra proporre non soltanto un ritorno a un vecchio regime, ma anche a un regime di vecchi:¹⁵ il vagheggiamento dei tempi andati e dei valori che ora non appartengono più ai giovani lascia immaginare l'utopia politica di un regime governato con metodi e strumenti del passato. Le conclusioni di Trasimaco trovano riscontro proprio nella commedia di Aristofane e nel suo uso di una strategia poetica che può essere ricondotta al concetto di cronotopo bachtiniano. Aristofane dà infatti corpo al desiderio di Trasimaco: non porta i suoi contemporanei a vivere nell'epoca antica, ma riporta i protagonisti dell'epoca antica a vivere nel presente.

Se la gloria di Atene è stata raggiunta solamente in un'epoca passata, la soluzione alla crisi contingente è recuperare gli strumenti di governo di quell'epoca, tornare al passato: secondo l'istanza iper-letterale, 'allegorica', della commedia aristofanea, tornare al passato significa metterci letteralmente piede, o risuscitarlo.¹⁶ La diagnosi della situazione socio-politica ateniese fatta da Aristofane è stabilmente fondata su una brutale opposizione binaria fra passato glorioso e presente decaduto: la soluzione è quindi trovare un modo per ripristinare i bei tempi andati. Anche, e forse soprattutto, per questo la commedia di Aristofane è una commedia di vecchi: la frustrazione iniziale che il protagonista anziano soffre ha certo a che fare con una condizione individuale e sociale, ma è anche la rappresentazione simbolica di uno stato politico, che ha costretto all'obsolescenza un'era di gloria; così, la «rivoluzione personale»¹⁷ che l'eroe comico riesce a imprimere alla propria vicenda corrisponde sovente anche all'inatteso ripristino di una condizione politica ed economica precedente. L'eroismo comico aristofaneo ha la straordinaria capacità di fare assurgere la necessità individuale a condizione collettiva: la trasformazione dell'io dell'eroe (il suo trionfo, il suo ringiovanimento...) finisce per riassumere in sé una

15 Strauss 1993, specialmente p. 182.

16 Lo stesso spunto si trova in un altro testo molto discusso dell'*archaia*, i *Demi* di Eupoli, anch'essi fondati sull'*anabasis* di alcuni grandi protagonisti della politica ateniese del passato (due dei quali, Aristide e Milziade, sono proprio i rappresentanti dell'epoca antica individuati anche da Aristofane nei *Cavalieri*): «Nei *Demi* questo processo trasformativo sembrerebbe realizzarsi in conseguenza di un'interpretazione iperletterale ... del programma che inaugurava la *vague* 'archeologica' dei 'nuovi costituzionalisti' (Telò 2007, p. 84).

17 L'espressione è di Grilli 2020, p. 123, cui rimando per una teorizzazione più completa del tempo come strumento e simbolo di potere nel conflitto intergenerazionale messo in scena da Aristofane.

sacrosanta rivoluzione sociale e/o politica.¹⁸ La vittoria del vecchio è dunque anche la vittoria delle istanze del passato.

Questo è particolarmente vero nelle due commedie in cui è osservabile il meccanismo del cronotopo. Ad esempio, la vittoria di Demo, per sua stessa natura rappresentante del popolo ateniese (e dunque della comunità tutta di Atene) corrisponde a, e riassume, la trasformazione di Atene: di pari passo con il ringiovanimento del personaggio va il ripristino della politica ateniese del passato – che il vecchio Demo torni giovane significa anche, per Atene, ritornare ai *glory days* di Milziade e Aristide. Questa dinamica è illustrata con chiarezza dal coro delle *Rane* nel corso della parabasi (specialmente i vv. 718-737): gli Ateniesi si comportano con i cittadini onesti come con il vecchio e il nuovo conio, trascurando le monete antiche (τὰρχαῖον νόμισμα, v. 720), di sicuro valore, e preferendo τὸ καινὸν χρυσίον, monete realizzate di recente ma con conio peggiore. Di nuovo, Aristofane propone l'opposizione binaria fra un passato ricco di valore e un presente impoverito. E, di nuovo, la soluzione prospettata è un ritorno al passato (*Ra.* 734-735):

ἀλλὰ καὶ νῦν, ὄνῳητοι, μεταβαλόντες τοὺς τρόπους
 χρῆσθε τοῖς χρηστοῖσιν αὔθις.

Ma adesso almeno, razza di sciocchi, cambiate i vostri modi, e utilizzate di nuovo le persone di valore.

In questi due versi è ben compendiata, credo, la concezione del tempo della commedia aristofanea: l'invito a μεταβάλλειν τοὺς τρόπους, da un lato, sembra alludere a una prospettiva lineare, e futuribile; l'avverbio αὔθις, dall'altro lato, rinvia a un *revival* del tempo che fu. Queste due tendenze, apparentemente contraddittorie, sono entrambe ben presenti all'azione comica: che si propone di rivivificare un passato di appagamento, realizzandolo in un presente nuovo.¹⁹

18 Grilli 2021, p. 134: «[L]a fisionomia del gruppo è infatti risemantizzata in rapporto all'individualità del personaggio focale, che non è più debole come nell'antefatto ma ha acquisito finalmente una posizione che gli consente di esprimere forza e assertività».

19 Su questa dinamica, cfr. Grilli 2020-2021 e Paduano 2007. Per queste ragioni credo che, nel caso delle utopie aristofanee, non si possa mai stabilire un preciso discrimine fra «the creation of a new Athens» e «a resurrection of the old», come vuole Hubbard 1997, p. 24 a proposito dei *Cavalieri*. Anche le commedie più incentrate sul recupero del passato includono questo tempo ritrovato in un progetto nuovo, a tutti gli effetti 'presente'.

La prospettiva contemplata dal coro delle *Rane* è offerta alla città nel suo complesso, ed è una prospettiva *politica*, che riassume un'opzione ideologica da sempre radicata nella commedia aristofanea: poiché il meglio di Atene è ormai alle sue spalle, l'unica alternativa alla decadenza è il ripristino dell'*illud tempus*. In questo senso, il cronotopo è lo strumento drammaturgico più efficace, che traduce in termini teatralmente fattivi una posizione politica astratta: presentando ad Atene un'altra Atene, l'Atene di Aristide e di Eschilo,²⁰ Aristofane non si limita a suggerire un – impietoso, dal suo punto di vista – confronto fra due epoche, ma trasforma un auspicio astratto in azione teatrale: tornare a fidarsi delle persone di valore significa letteralmente risuscitarle, e riportare il popolo ateniese ai fasti del passato significa ringiovanirlo, e con esso ringiovanire Atene. Niente come il cronotopo riassume meglio l'ideologia della commedia aristofanea.

Per precisare ancor meglio la strategia del cronotopo nel contesto ideologico in cui si muove Aristofane, un'ultima osservazione può essere fatta, di comparazione con la tragedia e il suo cronotopo. Mi servirò di uno dei casi più evidenti e interessanti, l'Atene delle *Eumenidi* di Eschilo.²¹ Anche in quel caso, al pubblico ateniese è presentata un'Atene del passato, e anche in quel caso il cronotopo occorre a illustrare un'opzione ideologica. Nel caso dell'Atene dell'*Oresteia*, ci troviamo davanti a un mito di fondazione, che con grande abilità fonde due piani ben distinti, quello mitico (la vicenda degli Atridi) e quello storico (la fondazione dell'Areopago, le basi dei rapporti fra Atene e Argo). Fondendosi, i due livelli forniscono l'uno il fondamento ideologico all'altro: l'istituzione dell'Areopago porta a conclusione una vicenda minacciata da una spirale infinita di vendetta; il mito conferisce all'Areopago un fondamento a-storico, che in un certo senso proietta l'istituzione, proprio in quegli anni sottoposta a una forte pressione politica di riforma, in un quadro di cristallizzazione. *Stricto sensu*, il cronotopo eschileo non differisce di molto da quello aristofaneo: entrambi rappresentano un'Atene passata, della cui storia essi mostrano frammenti particolarmente significativi. In entrambi i casi, il passato è certamente ide-

20 Sull'equivalenza ideologica fra un uomo politico e un poeta è appena necessario dilungarsi: naturalmente, nella prospettiva aristofanea, la poesia ha un peso nella vita della città uguale e altrettanto diretto quanto quello dell'azione politica propriamente detta.

21 Sull'utilità del modello del cronotopo per l'interpretazione delle *Eumenidi*, cfr. Revermann 2008 e Morosi – Paduano c.d.s., cap. 3 dell'Introduzione.

alizzato: il cronotopo eschileo stabilisce un'autorità divina da cui discende la necessità del potere di Atene, e il cronotopo aristofaneo proietta in un'epoca antica tutti i possibili valori. Ciò che fa la differenza è il più generale contesto temporale, e ideologico. La tragedia di Eschilo è proiettata al futuro drammatico, e quindi al presente degli spettatori (basti contare la frequenza di espressioni come ἐς τὸ πᾶν, *per sempre*): il cronotopo ha dunque una funzione giustificativa – nell'attribuire alle origini mitico-religiose della città e delle sue istituzioni precise posizioni politiche, Eschilo mira a eternare (verso il futuro, ma anche verso il passato) un assetto temporalmente definitivo – un assetto *presente* –, per il quale si inventa un'origine mitica. Un passato idealizzato è mobilitato per celebrare e cementare il presente. La prospettiva comica opera al contrario: il presente degenerato invita a uno sguardo verso il passato, ed è proprio la lente del passato a problematizzare, e a manipolare, il presente. Il cronotopo aristofaneo non invita a una stabilità ideologica, ma al contrario obbliga a un radicale ripensamento: la visione ideale e nostalgica di un passato perfetto chiama a una contestazione impietosa delle strutture contemporanee, e a una loro ricostruzione nella prospettiva della realizzazione del *Machtwille* dell'eroe comico, che deforma e riforma la comunità di riferimento del protagonista. Una ricostruzione che ha certamente radici nel passato (αὐθις), ma che indica una strada per il futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979 (Mosca 1975).
- Bagordo 2020 = Andreas Bagordo (ed.), *Aristophanes. Skenas katalambanousai – Horai (fr. 487-589)*, Heidelberg, 2020 (“KomFrag”, 10.8).
- Bierl 2017 = Anton Bierl, *The Bacchic-Chor(a)ic Chronotope: Dionysus, Chora and Chorality in the Fifth Stasimon of Sophocles’ Antigone*, in A. Bierl – M. Christopoulos – A. Papachrysostomou (edd.), *Time and Space in Ancient Myth, Religion and Culture*, Berlin-Boston, 2017, pp. 99-144.
- Cousin 2012 = Catherine Cousin, *Le monde des morts. Espaces et paysages de l’Au-dela dans l’imaginaire grec d’Homère à la fin du Ve siècle avant J.-C.*, Paris, 2012.
- Del Corno 1985 = Dario Del Corno (ed.), *Aristofane. Le Rane*, Milano, 1985.
- Dover 1958 = Kenneth J. Dover, *Aristophanic Studies, Review to Newiger 1957*, «CR» 8.3/4 (1958), pp. 235-237.
- Edmonds 2004 = Radcliffe G. Edmonds III, *Myths of the Underworld Journey. Plato, Aristophanes and the ‘Orphic’ Gold Tablets*, New York, 2004.
- Farioli 2001 = Marcella Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano, 2001.
- Franchini 2020 = Enzo Franchini (ed.), *Pherekrates fr. 85 – 163: Pherekrates, Krapataloi – Pseudherakles*, con la collaborazione di M. Napolitano (fr. 155), Heidelberg, 2020 (“KomFrag” 5.3).
- Grilli 2020 = Alessandro Grilli, *Funzioni simboliche del tempo nelle Vespe*, in C. Catenacci – M. Di Marzio (edd.), *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di Massimo Vetta*, Pisa-Roma, 2020, pp. 113-133.
- Grilli 2020-2021 = Alessandro Grilli, *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, in A. Grilli – F. Morosi (edd.), *Il mondo di Aristofane. Forme e problemi della commedia attica antica*, «Dioniso» 10-11, Pisa, 2020-2021, pp. 141-223.
- Grilli 2021 = Alessandro Grilli, *Aristofane e i volti dell’eroe. Per una grammatica dell’eroismo comico*, Pisa, 2021.
- Hardie 2004 = Philip Hardie, *In the Steps of the Sybil: Tradition and Desire in the Epic Underworld*, in G.W. Most – S. Spence (edd.), *Re-Presenting Virgil. Special Issue in Honor of Michael C.J. Putnam*, «MD» 52, Pisa-Roma, 2004, pp. 143-156.

- Hubbard 1997 = Thomas K. Hubbard, *Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes*, in G. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, 1997, pp. 23-50.
- Lefkowitz 1978 = Mary R. Lefkowitz, *The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction*, «CQ» 28 (1978), pp. 459-469.
- Lefkowitz 1981 = Mary R. Lefkowitz, *The Lives of Greek Poets*, London, 1981.
- Martini 2017 = Mauro Martini (ed.), *A. Čechov. Capolavori*, Torino, 2017².
- Morosi 2021 = Francesco Morosi, *Lo spazio della commedia. Identità, potere e drammaturgia in Aristofane*, Roma, 2021.
- Morosi – Paduano c.d.s.: Francesco Morosi – Guido Paduano (edd.), *Eschilo. Eumenidi*, Pisa, c.d.s.
- Napolitano 2017 = Michele Napolitano, *I finali di Aristofane, tra utopia e disincanto*, in G. Mastromarco – P. Totaro – B. Zimmermann (edd.), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce, 2017, pp. 321-341.
- Newiger 1957 = Hans-Joachim Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, 1957.
- Olson 2000 = S. Douglas Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford, 2000.
- Paduano 2007 = Guido Paduano, *Tempo lineare e ringiovanimento in Aristofane*, in G. Petrone – M.M. Bianco (edd.), *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo, 2007, pp. 9-25.
- Pellegrino 2015 = Matteo Pellegrino (ed.), *Aristofane. Frammenti*, Lecce, 2015.
- Revermann 2008 = Martin Revermann, *Aeschylus' Eumenides, Chronotopes, and the 'Aetiological Mode'*, in M. Revermann – P. Wilson (edd.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, 2008, pp. 237-261.
- Sommerstein 1996 = Alan H. Sommerstein (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Warminster, 1996.
- Strauss 1993 = Barry S. Strauss, *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, London, 1993.
- Telò 2007 = Mario Telò (ed.), *Eupolidis Demi*, Firenze, 2007.
- Wilson 2007 = Nigel G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford, 2007.

I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI: OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO¹

LEONARDO GALLI

È un fatto ben noto che una parte della riflessione antica interpretava i terremoti come eventi divini e sovranaturali, in quanto segni mandati dagli dèi agli uomini.² In particolare, secondo una concezione ben testimoniata, la voragine scaturita in seguito a una manifestazione sismica era considerata come un passaggio tra il mondo terreno e quello ultraterreno, come se l'apertura della superficie terrestre potesse rappresentare una sorta di finestra sull'aldilà: attraverso questo canale, percorribile in entrambi i sensi, si pensava che i defunti potessero risalire nel mondo dei vivi³ e che, al contrario, i vivi potessero scendere *recta via* nell'oltretomba.⁴ Il terremoto, squarciando la terra, poteva mettere in crisi non solo l'idea di una terra salda e immobile al centro dell'universo,⁵ ma anche gli stessi confini tra mondo infero e mondo supero: anche la più salda tra le leggi di natura, insomma, poteva essere infranta, con gravi ripercussioni per la stabilità dell'ordine naturale. Da questo immaginario infernale legato ai terremoti l'epica sembra particolarmente attratta.⁶

1 Questo lavoro è la versione ridotta, con qualche aggiornamento bibliografico, di un mio recente articolo (Galli 2020), cui rimando per una maggiore documentazione.

2 I Greci, in particolare, riconoscevano la divinità preposta a questi fenomeni in Poseidone, appunto detto Ἐννοσίγαιος, Σεισίθρων e Ἐλελίθων. Sui terremoti come *prodigia* si è accumulata una vasta bibliografia: cfr. soprattutto Waldherr 1997, pp. 139 sgg.

3 Esemplificativa in questo senso è la riemersione del fantasma di Achille in Sen. *Tro.* 170 sgg. (in particolare i vv. 178-180 *Tum scissa vallis aperit immensos specus / et hiatus Erebi pervium ad superos iter / tellure fracta praebet ac tumulum levat*), ma si può richiamare anche Sen. *Oed.* 579-580, dove tra le cause multiple (cfr. Citti 2021, pp. 272-273) menzionate da Creonte figura anche l'ipotesi che il terremoto sia stato provocato dalla terra per consentire a Laio di tornare nel mondo dei vivi (*sive ipsa tellus, ut daret functis viam, / compage rupta sonuit*); sulle consonanze tra i due passi, cfr. Pierini 2016, pp. 36-37.

4 Cfr. Sen. *nat.* 6, 1, 8 *Nec desunt qui hoc mortis genus magis timeant quo in abruptum cum sedibus suis eunt et e vivorum numero vivi auferuntur*. È il destino dei cosiddetti *underground heroes* sprofondati nei recessi della terra (rassegna ancora utile in Pease 1935, p. 107); non a caso, le catabasi sono talvolta accompagnate da terremoti, come *e.g.* in *Aen.* 6, 255-258 (cfr. Cervigni 1989, con particolare riferimento alla ripresa dantesca di *Inferno* 3, 130-136).

5 Cfr. Rosati 2009, p. 197. Il terrore suscitato dal terremoto, infatti, si nutre del paradosso che l'elemento in assoluto più stabile – la terra – si rivela in realtà fragile tanto quanto gli altri (cfr. Sen. *nat.* 6, 1, 15 e *Plin. nat.* 2, 155).

6 Brillanti osservazioni a questo proposito in Hardie 1993, nel capitolo dedicato alla «Confusion of

Che il terremoto rappresenti un esempio lampante di questa irrisolvibile ambiguità cosmica, per cui i vivi possono sconfinare nel mondo dei morti e viceversa, è chiaro sin da Omero.⁷ In una famosa scena di teomachia nell'*Iliade*, Poseidone, nel suo ruolo tradizionale di Ἐνοσίχθων, provoca un terremoto di tale intensità da far temere ad Ade che la terra squarciata possa offrire agli uomini e agli dèi superi la possibilità di vedere le terribili dimore del suo regno (20, 54-65):

Ὅς τοὺς ἀμφοτέρους μάκαρες θεοὶ ὀτρύναντες
 σύμβalon, ἐν δ' αὐτοῖς ἔριδα ρήγγυντο βαρεΐαν.
 δεινὸν δ' ἐβρόντησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 ὑψόθεν· αὐτὰρ ἔνερθε Ποσειδάων ἐτίναξεν
 γαῖαν ἀπειρεσίην ὀρέων τ' αἰπεινὰ κάρηνα,
 πάντες δ' ἐσσεΐοντο πόδες πολυπίδακος Ἴδης
 καὶ κορυφαὶ Τρώων τε πόλις καὶ νῆες Ἀχαιῶν·
 ἔδδεισεν δ' ὑπένερθεν ἄναξ ἐνέρων Αἰδωνεύς,
 δείσας δ' ἐκ θρόνου ἄλτο καὶ ἴαχε, μή οἱ ὑπερθεν
 γαῖαν ἀναρρήξειε Ποσειδάων ἐνοσίχθων,
 οἰκία δὲ θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι φανείη
 σμερδαλέ' εὐρώεντα, τά τε στυγέουσι θεοὶ περ.

Il passo si attirò le critiche dei razionalisti già a uno stadio molto alto: lo scoliaste del *Venetus B* (*ad Il.* 20, 67) testimonia che già Teagene di Reggio (= DK 8 A 2), per giustificare Omero, ricorreva all'interpretazione allegorica di brani come questo, che potevano essere salvati soltanto se intesi come esemplificazione dell'opposizione tra elementi naturali.⁸ Le battaglie degli dèi costituivano un argomento imbarazzante e blasfemo, come ci testimoniano secoli dopo Platone (*R.* 378 d) e Longino (9, 6-7), che, pur accusando Omero di rappresentare gli dèi come se fossero mortali e viceversa, riconosce il carattere sublime (ὑπερφυᾶ [...] φαντάσματα) del passo in questione: i vv. 61-65, che il retore cita *verbatim*, mettono infatti in atto una vera e propria rivoluzione cosmica con il Tartaro messo a nudo (γυμνουμένου Ταρτάρου) e l'intero universo stravolto dalle fondamenta (ἀνατροπὴν δὲ ὅλου καὶ διάστασιν τοῦ κόσμου λάμβανοντος).

Hell and Heaven» (pp. 73-87) nell'*Eneide* e nell'epica post-virgiliana.

7 Ma sulla possibilità che si tratti di uno schema già indoeuropeo, cfr. Davies 2008, pp. 267-271.

8 Sullo scolio, cfr. Feeney 1991, pp. 8-9; sulla tendenza a leggere Omero in chiave allegorica per rintracciare elementi cosmologici e più in generale scientifici, cfr. soprattutto Hardie 1986, pp. 25-29.

Queste riserve, dal carattere evidentemente moralistico, non sembrano aver trovato credito presso i dotti lettori romani di Omero: al brano dell'*Iliade*, infatti, alludono vari testi epici, a partire dall'*Eneide*, che invece confermano il giudizio positivo (almeno dal punto di vista della potenza figurativa) espresso da Longino. Già gli antichi riconoscevano l'*ethos* omerico di *Aen.* 8, 241-246, dove Evandro paragona lo scopercchiamento della caverna di Caco da parte di Ercole agli effetti di un terremoto:

*at specus et Caci detecta apparuit ingens
regia, et umbrosae penitus patuere cavernae,
non secus ac si qua penitus vi terra dehiscens
infernās reseret sedes et regna recludat
pallida, dis invisā, superque immane barathrum
cernatur, trepident immisso lumine Manes.*

In particolare, è la similitudine (vv. 243-246) a mostrare vistose affinità con il modello epico *par excellence*, di cui recupera la capacità di sconvolgere (dunque l'ἔκπληξις che caratterizza il discorso sublime) il lettore attraverso la rappresentazione dello svelamento degli Inferi.⁹ Virgilio, però, non si limita certo a traslitterare in latino il passo omerico, come osservava già Macrobio:¹⁰ innanzitutto, l'*imagery* non è inserita nella narrazione, ma è dislocata in una similitudine; i Mani, gli spiriti dei morti, prendono il posto di Ade, che non viene nemmeno menzionato;¹¹ nulla, infine, resta dell'originario contesto teomachico, che nell'*Eneide* sembra assumere, piuttosto, le tinte di una Gigantomachia, secondo una tendenza – ben documentata nella poesia latina – per cui la battaglia tra le divinità è sostituita con quella tra l'ordine e il caos.¹² La similitudine, infatti, non solo contribuisce a connotare Caco come personaggio infernale,¹³ ma anche a rappresentare la lotta tra Caco ed Ercole nei termini di uno scontro tra forze

9 Cfr. Gildenhard 2004, pp. 34-38.

10 Cfr. *Sat.* 5, 16, 12-14 *Interdum sic auctorem suum dissimulanter imitatur, ut loci inde descripti solam dispositionem mutet et faciat velut aliud videri. Homerus ingenti spiritu ex perturbatione terrae ipsum Diem patrem territum prosilire et exclamare quodam modo facit: [Il. 20, 61-65]. Hoc Maro non narrationis sed parabola loco posuit, ut aliud esse videretur: [Aen. 8, 243-246].*

11 Per una ragionevole spiegazione della sostituzione, cfr. Fucecchi 2009, p. 226 n. 30.

12 Cfr. Ripoll 2006, p. 256.

13 Cfr. Labate 2009, p. 129; va già in questa direzione l'uso di *regia* e *umbrosae* al v. 242, motivati, rispettivamente, da *regna* [...] *pallida* dei vv. 244-245 e da *Manes* del v. 246 (cfr. Lyne 1989, pp. 128-129).

deputate a preservare l'ordine cosmico (Ercole) e forze invece apportatrici di caos (Caco):¹⁴ uno scontro in cui, però, Ercole non si limita a mantenere separati il mondo dei vivi e quello dei morti, ma conduce un vero e proprio attacco agli Inferi.¹⁵

Il brano virgiliano sembra imporsi come un passaggio obbligato per i successivi poeti epici, che si confronteranno con entrambi gli 'Omeri', quello greco e quello – nuovo – latino, Virgilio. Ovidio, infatti, terrà in considerazione entrambi i modelli in *met.* 5, 356-358:

*inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentum,
ne pateat latoque solum retegatur hiatu
immissusque dies trepidantes terreat umbras.*

Il passo è tratto dall'*incipit* del lunghissimo canto in onore di Cerere (vv. 341-661) con cui Calliope, rispondendo¹⁶ anche a nome delle sorelle alla sfida lanciata dalle Pieridi, celebra il rapimento di Proserpina da parte di Plutone a Enna e le successive peregrinazioni di Cerere. Nella narrazione ovidiana, le vicende prendono le mosse da un fenomeno 'naturale': con i suoi movimenti, Tifeo, il gigante che si era ribellato agli dèi olimpici e perciò era stato seppellito sotto la Sicilia (vv. 346-353),¹⁷ provoca terremoti di tale intensità che Plutone, memore degli effetti provocati dalla disastrosa impresa di Fetonte (2, 260-261), è costretto a uscire in superficie per verificare la stabilità del proprio regno.

Il lascito della lezione virgiliana è del tutto evidente, come mostrano i numerosi e puntuali rimandi lessicali,¹⁸ ma anche tematici: le implicazioni gigantomachiche, in Virgilio solo suggerite, diventano qui esplicite con Tifeo. Il gigante, con i suoi continui tentativi di liberarsi, mette in pericolo il cosmo, che rischia di tornare a quel caos primordiale caratterizzato, per definizione, dall'assenza di confini e limiti ben definiti,¹⁹ e Plutone non

14 Cfr. Hardie 1986, pp. 110-118.

15 È il tema del *descensus ad inferos*, studiato da Kroll 1932, pp. 389 sgg.

16 Più precisamente, le parole di Calliope sono riportate, in forma diretta, dalla Musa narratrice, in accordo con una tecnica narrativa tipicamente ovidiana (cfr. Rosati 1981, pp. 297-309).

17 Se il canto delle Pieridi aveva assunto i tratti di una Tifonomachia (vv. 321 sgg.), Calliope volutamente parte dalla sconfitta del gigante per accattivarsi il favore dei giudici della tenzone, le ninfe: cfr. Zissos 1999, pp. 110-111.

18 *Pateat* (v. 357) ~ *patuere* (*Aen.* 8, 242); *immissus dies* (v. 358) ~ *immisso lumine* (*Aen.* 8, 246); *trepidant* (v. 358) ~ *trepidantes* (*Aen.* 8, 246); *umbras* (v. 358) ~ *umbrosae* (*Aen.* 8, 242).

19 A questo proposito, Tarrant 2002, p. 351, considerando anche il diluvio universale (1, 291) e l'in-

può che farsi carico di preservare quell'ordine faticosamente raggiunto²⁰ che Tifeo potrebbe rovesciare: come in Virgilio, la teomachia omerica si fa gigantomachia. Va, però, osservato che mentre l'immaginario infernale in Virgilio era una «figure of speech for Hercules' tearing open of Cacus' cave»²¹, in Ovidio ha una funzione strutturale fondamentale perché è in seguito all'ispezione terrestre da parte di Plutone che il dio si innamora di Proserpina²²: persino il re dei morti, infatti, non sfugge alle frecce scagliate da Cupido. Non solo l'immaginario infernale rientra dunque nella narrazione, ma anche Plutone stesso torna sulla scena, in preda alle stesse paure dell'Ade omerico attaccato da Poseidone: in questo modo Ovidio risale, attraverso l'*Eneide*, all'*Iliade* e, grazie alla *window reference*²³ rappresentata dal testo virgiliano, il lettore delle *Metamorfosi* riesce a scorgere il modello a monte di questi testi, cioè Omero.

Il passo virgiliano, assieme a quello omerico, continua a esercitare la sua influenza anche in età flavia:²⁴ l'idea che i terremoti costituiscano una via per l'oltretomba, infatti, viene ripresa nella *Tebaide* di Stazio. Il libro VII, come è noto, si chiude con la catabasi di Anfiarao, letteralmente inghiottito (*haurit*, v. 818) dalla voragine originatasi in seguito a un improvviso terremoto, e il libro seguente (VIII) si apre con il trambusto che la discesa dell'eroe ancora vivo provoca negli abitanti delle *letiferae domus* (v. 2). Si considerino, in particolare, i vv. 17-20 e 31-37:

*tunc regemunt pigrique lacus ustaeque paludes,
umbriferaeque fremit sulcator pallidus undae
dissiluisse novo penitus telluris hiatu
Tartara et admissos non per sua flumina manes.*

[...]

*ille autem supera compage soluta
nec solitus sentire metus expavit oborta sidera,*

cenidio cosmico di Fetonte (2, 298-299), osserva: «By clustering these real or potential convulsions of the cosmic structure in the first third of the poem, Ovid suggests the vulnerability of the cosmos in its early stages»; la questione viene impostata in termini di rapporti di potere da Rosati 2001, pp. 44 sgg.

20 Ma nel momento in cui Plutone esce in superficie, il dio non può che fallire nel suo tentativo di farsi garante dell'universo: ad attaccare l'ordine cosmico ora è Venere, intenzionata a estendere il proprio potere, attraverso l'irresistibile Cupido, sull'Oltretomba (5, 371-372; cfr. Johnson 1996, p. 128).

21 Hardie 1993, p. 79.

22 Cfr. Rosati 2009, p. 196.

23 La definizione è di Thomas 1986, p. 188.

24 Per la trattazione di Sil. 5, 611-615, rimando a Galli 2020, p. 8.

*iucundaque offensus luce profatur:
 «quae superum labes inimicum impegit Averno
 aethera? quis rupit tenebras vitaeque silentes
 admonet? unde minae? uter haec mihi proelia fratrum?
 congredior; pereant aegedum discrimina rerum.*

Il terremoto che ha inghiottito Anfiarao non solo porta con sé il medesimo immaginario fin qui analizzato, ma lo amplifica notevolmente, concretizzandolo: in questa direzione vanno il ricorso alla *pathetic fallacy* e la menzione di Caronte, oltre che il ruolo – quasi senza pari nell’epica – riservato a Plutone.²⁵ Non si tratta più delle suggestioni di Virgilio o dei rischi più o meno concreti di Ovidio,²⁶ ma di uno scenario estremamente reale perché la violazione tra i due mondi è fisicamente avvenuta e non ci sono più margini per ricucire lo strappo (*pereant [...] discrimina rerum* v. 37): è il trionfo dell’anti-Giove su Giove, del caos sul cosmo, delle forze del disordine su quelle dell’ordine.²⁷ Il debito che Stazio contrae verso la tradizione precedente è evidente, *in primis* Omero,²⁸ ma è importante sottolineare come il modello virgiliano continui a fare da intermediario, prima per la reciprocità della paura tra cielo e terra²⁹ e poi per la ripresa di un immaginario esplicitamente gigantomachico:³⁰ minacciando di liberare i Giganti e i Titani (vv. 42-44 *habeo iam quassa Gigantum / vincula et aetherium cupidos exire sub axem / Titanas*), Plutone intende ripagare con la stessa moneta chi ha permesso che un vivo violasse il suo regno (vv. 79-80 *faxo haud sit cunctis levior metus atra movere / Tartara frondenti quam iungere Pelion Ossa*).

Le dinamiche che caratterizzano l’arte allusiva, si sa, sono complesse e questo specifico immaginario costituisce uno *specimen* significativo di come gli autori di epica latina interagiscono con i propri modelli, greci e latini. Ma prima che nell’epica virgiliana e post-virgiliana, questo imma-

25 Cfr. Bennardo 2018, p. 271; basti qui il confronto con il Plutone ovidiano, cui viene accordato uno spazio estremamente più limitato (cfr. Zissos 1999, p. 108).

26 Nelle *Metamorfosi*, dopo la creazione, «l’insorgere di conflitti occasionali è sì endemico (...) ma non tale da mettere in discussione le gerarchie allora stabilite» (Rosati 2001, p. 47).

27 Cfr. Feeney 1991, pp. 351-352. Per una lettura attualizzante del passo staziano in rapporto alla Roma domiziana, cfr. Bennardo 2018, pp. 281 sgg.

28 Cfr. Juhnke 1972, pp. 123-124.

29 Cfr. *Theb.* 7, 817 *inque vicem timuerunt sidera et umbrae*, su cui Smolenaars 1994, p. 391.

30 Ma tutto il discorso di Plutone mette in atto un «aggressive display of Gigantomachic rhetoric» (Bennardo 2018, p. 271).

ginario infernale legato ai terremoti emerge, in modo abbastanza sorprendente, già in Lucrezio.³¹ Nella sezione del libro VI dedicata alla trattazione dei terremoti (vv. 535-607), il poeta propone una serie di spiegazioni scientifiche del fenomeno, ma nella trattazione sono presenti anche riferimenti che non sono esclusivamente naturalistici. Già l'*incipit* di questa sezione è indicativo (vv. 535-541):

*Nunc age, quae ratio terrai motibus extet
percipe. Et in primis terram fac ut esse rearis
subter item ut supera ventosis undique plenam
speluncis multosque lacus multasque lacunas
in gremio gerere et rupes deruptaque saxa;
multaque sub tergo terrai flumina tecta
volvere vi fluctus summersaque saxa putandumst.*

La presenza di *speluncae* (v. 538) getta infatti un'ombra sinistra sul sottosuolo, data l'afferenza del lessema al paesaggio infernale,³² così come l'immagine dei sassi che rotolano sommersi dalle acque, per quanto comune, sembra richiamare la pena che secondo la tradizione è obbligato a scontare Sisifo.³³ In realtà – sembra dire Lucrezio – le uniche grotte sotterranee sono quelle in cui si annidano i venti, secondo un *cliché* ricorrente nelle teorie sismologiche degli antichi, e gli unici sassi che rotolano possono essere quelli trasportati dai fiumi.

Questi primi elementi preparano al finale della sezione, che sembra andare nella direzione opposta rispetto all'*ἀταραξία* raccomandata dal poeta (vv. 596-607):

*Ancipiti trepidant igitur terrore per urbis:
tecta superne timent, metuunt inferne cavernas
terrai ne dissoluat natura repente,*

31 La bibliografia sull'influsso di Omero (e dell'epica in generale) nel poema lucreziano è naturalmente molto ampia: mi limito qui a ricordare Aicher 1992, Gale 1994, pp. 106 sgg. e Piazzini 2008.

32 Cfr. Enn. *trag.* 155 R.3 = 69 Joc. *inferum vastos specus*, e soprattutto *inc. inc. trag.* 73-75. R.³ *adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua / per speluncas saxis structas asperis pendentibus / maxima ubi rigida constat crassa caligo inferum*, riecheggiato da Lucrezio in 6, 195 (sul frammento, cfr. il recente Aricò 2024, pp. 52 sgg.).

33 Si veda l'interpretazione allegorica data dallo stesso Lucrezio in 3, 1000-1002 *hoc est adverso nixantem trudere monte / saxum, quod tamen <e> summo iam vertice rursus / volvitur*, dove *volvo* è analogamente predicato a *saxum*.

*neu distracta suum late dispandat hiatum
 atque suis confusa velit complere ruinis.
 Proinde licet quamvis caelum terramque reantur
 incorrupta fore aeternae mandata saluti:
 et tamen interdum praesens vis ipsa pericli
 subdit et hunc stimulum quadam de parte timoris,
 ne pedibus raptim tellus subducta feratur
 in barathrum, rerumque sequatur prodita summa
 funditus, et fiat mundi confusa ruina.*

L'immagine di una «confusa rovina del mondo» (v. 607) con cui si chiude il passo si riferisce chiaramente a uno sconvolgimento cosmico in chiave epicurea³⁴ (è il classico motivo della fine del mondo),³⁵ ma in seconda battuta suggerisce l'idea omerica del crollo³⁶ dei confini tra cielo e Inferi che il terremoto sembra causare: il verbo *confundo*, che gli antichi connotavano etimologicamente a *chaos* (χάω), è infatti ricorrente in contesti apocalittici in cui tutto è 'versato insieme', senza più distinzioni.³⁷ Questa calamità naturale, come si è visto, mette in crisi qualsiasi certezza e minaccia l'impianto su cui si regge l'ordine naturale: gli uomini (vv. 597-598) non solo temono che gli edifici possano crollare, ma anche che la terra possa *dissolvere* le caverne presenti nel sottosuolo. La formulazione è ambigua e, io credo, volutamente allusiva allo scenario infernale prospettato da Omero: il verbo, infatti, veicola l'idea che il paesaggio infernale, tipicamente rappresentato come cavernoso, possa essere 'aperto' e quindi 'svelato'.³⁸ Nella stessa direzione, del resto, va anche il *barathrum* (v. 606) in cui

34 «Earthquakes, in fact, provide a good image of what the final ruin of the world will look like» (Schiesaro 2020, p. 46).

35 Per cui cfr. Galzerano 2019 (sul passo, pp. 212-220) e Schiesaro 2020, *passim*.

36 *Ruina* è appunto usato per il crollo di edifici o strutture naturali (OLD 20122, p. 1837, s.v. 3 e 3b); Schiesaro 2007, p. 42 vi rintraccia anche una sfumatura politica (dunque il collasso delle «men's political structures»).

37 Cfr. Ov. *met.* 2, 299 *in chaos antiquum confundimur* (in bocca alla Terra dopo l'impresa di Fetonte: cfr. Rosati 2001, pp. 46-47 e Tarrant 2002, p. 351) e Lucan. 6, 696 *chaos innumeros avidum confundere mundos*. L'idea emerge anche nel finale del I libro lucreziano (*inter permixtas rerum caelique ruinas*, v. 1107; ma cfr. anche 5, 91-96).

38 Il verbo, afferente al lessico della rivelazione (per cui cf. Schiesaro 2020, pp. 29-30) andrà dunque rapportato a φανεῖν di *Il.* 20, 64. Il concetto torna anche nei testi sopra analizzati: Verg. *Aen.* 8, 244 (*reseret [...] recludat*), Ov. *met.* 5, 357 (*pateat [...] retegatur*) e Stat. *Theb.* 8, 46 (*pandam omnia regna*). Anche l'avverbio *inferne* è ambiguo: cfr. Stat. *Theb.* 7, 796 (*inferno mugit iam murmure campus*), dove il rumore è *infernus* perché proviene da sottoterra, ma al contempo è chiara l'allusione allo scenario infernale che apre l'VIII libro.

anche chi crede nell'eternità del mondo³⁹ teme di precipitare assieme alla terra e al nostro universo: la connotazione infernale del *lessema*, rilevata da J. Godwin,⁴⁰ è infatti confermata dall'unica altra occorrenza lucreziana, 3, 966,⁴¹ e dalla ripresa nel passo virgiliano sopra discusso (*Aen.* 8, 245).

Lucrezio, insomma, dà spazio all'interno della propria opera a una concezione tipica dell'epica – l'ambiguità tra mondo supero e mondo infero – attribuendola ai propri avversari,⁴² che, ignorando la vera natura del terremoto, ritengono che esso costituisca una violazione dei confini tra cielo e Inferi. L'errore di giudizio si rivela, però, fruttuoso per il poeta, che ha così la possibilità non solo di ricostruire (e conseguentemente razionalizzare) la genesi di un *background* mitico ben consolidato,⁴³ ma anche di sfruttare immagini dense di allusioni letterarie per mettere in dubbio quelle credenze aprioristiche che, non reggendo alla prova del pericolo imminente,⁴⁴ mostrano tutta la loro infondatezza. I terremoti, quindi, diventano un'occasione preziosa per confutare la tesi sull'eternità del mondo, e l'allusione omerica, una volta depurata dall'apparato mitico, in forza del suo *musaeus lepos* può servire ad avvicinare i lettori alla filosofia epicurea.⁴⁵

Rispetto alla tradizione epica precedente e successiva, però, il passo lucreziano presenta una differenza sostanziale, che può essere chiarita richiamando un passo programmatico del III libro (vv. 25-30):

*At contra nusquam apparent Acherusia templa,
nec tellus obstat quin omnia dispiciantur,
sub pedibus quaecumque infra per inane geruntur.
His ibi me rebus quaedam divina voluptas
percipit atque horror, quod sic natura tua vi
tam manifesta patens ex omni parte reperta est.*

39 Per l'identificazione del bersaglio polemico, cfr. Galzerano 2019, p. 219.

40 Godwin 1991, p. 137.

41 *Nec quisquam in barathrum nec Tartara deditur atra*; altro materiale in *ThLL*, II, s.v. *barathrum*, coll. 1723, 77-1724, 28.

42 Per il procedimento, cfr. West 1969, pp. 23 sgg. e Reinhardt 2010, pp. 204 e 226-227.

43 Si vedano a questo proposito le considerazioni di Conte 1990, p. 35 n. 43 e Gale 1994, pp. 129 sgg.

44 Sulla *praesens vis ipsa pericli* del v. 603, cfr. Schiesaro 2020, pp. 42 e 46.

45 Cfr. Hardie 1986, pp. 185-186: «A traditional locution or myth is placed before us [...] this is very close to a certain type of allegory: we are to discard the outer husk of the traditional form of words and to retain only the *physica ratio* contained within it».

Riletti alla luce del discorso fin qui condotto, il lettore lucreziano che abbia assimilato il verbo di Epicuro sa che non è possibile alcuna commistione tra mondo superno e mondo infero, nemmeno se dovesse aprirsi la terra, perché nell'universo epicureo [...] *quodcumque suis mutatum finibus exit, / continuo hoc mors est illius quod fuit ante*.⁴⁶ Diversamente dal lettore di epica, non dovrà perciò temere che il caos possa avere la meglio sull'ordine; al contrario, quando la terra verrà a mancargli sotto i piedi e potrà avere un'anticipazione (πρόληψις, in termini tecnici) del giorno finale, sperimenterà l'*horror* e la *voluptas*, un «brivido di religioso timore»⁴⁷ e una sensazione di piacere, visto che finalmente, dalla sua posizione di osservatore sublime,⁴⁸ potrà vedere il vuoto, e dunque la sostanza ultima delle cose. Dell'Acheronte, ovviamente, non ci saranno più tracce, perché sono solo gli stolti a realizzare una confusione tra la vita e l'aldilà.⁴⁹

46 1, 670-671 = 1, 792-793 = 2, 753-754 = 3, 519-520.

47 Traina 1998, p. 19; cfr. anche Galli 2024, 48-49.

48 Sulla concezione del sublime lucreziano, dopo Conte 1990, si vedano Porter 2016, pp. 445-457, Galzerano 2019, pp. 261-266 e Schiesaro 2019.

49 Cfr. 3, 1023 *Hic Acherusia fit stultorum denique vita*.

BIBLIOGRAFIA

- Aicher 1992 = Peter J. Aicher, *Lucretian Revisions of Homer*, «CJ» 88/2 (1992), pp. 139-158.
- Aricò 2024 = Giuseppe Aricò, *Due note su frammenti tragici latini*, in P. D'Alessandro – A. Luceri (edd.), *Doctissimus antiquitatis perscrutator. Studi latini in onore di Mario de Nonno*, Roma, 2024, pp. 47-61.
- Bennardo 2018 = Lorenza Bennardo, *Dominique imitantia mores: Pluto's Unphilosophical Underworld in Statius Thebaid 8*, «Phoenix» 72/3-4 (2018), pp. 271-292.
- Cervigni 1989 = Dino Sigismondo Cervigni, *L'Acheronte dantesco: morte del Pellegrino e della poesia*, «Quaderni d'Italianistica» 10/1-2 (1989), pp. 71-89.
- Citti 2021 = Francesco Citti, *Est procul ab urbe lucus ilicibus niger. Il paesaggio infero nell'Edipo senecano*, in Centro Studi La permanenza del classico (ed.), *Lucrezio, Seneca e noi. Studi per Ivano Dionigi*, Bologna, 2021, pp. 263-280.
- Conte 1990 = Gian Biagio Conte, *Insegnamenti per un lettore sublime*, in I. Dionigi (ed.), *Tito Lucrezio Caro. La natura delle cose*, introduzione di G. B. Conte, traduzione di L. Canali, testo latino e commento a cura di I. Dionigi, Milano, 1990, pp. 7-47.
- Davies 2008 = Malcolm Davies, *Variazioni su un tema di katabasis*, «Eikasmós» 19 (2008), pp. 263-271.
- Feeney 1991 = Denis Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991.
- Fucecchi 2009 = Marco Fucecchi, *The Shield and the Sword: Q. Fabius Maximus and M. Claudius Marcellus as Models of Heroism in Silius' Punica*, in A. Augoustakis (ed.), *Brill's Companion to Silius Italicus*, Leiden, 2009, pp. 219-239.
- Gale 1994 = Monica R. Gale, *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge, 1994.
- Galli 2020 = Leonardo Galli, *L'immaginario infernale connesso ai terremoti. Sulla ricezione di un episodio omerico nell'epica latina e in Lucrezio*, «Griseldaonline» 19/1 (2020), pp. 1-16.
- Galli 2024 = Leonardo Galli, *Scienza e meraviglia in Lucrezio. Un commento a De rerum natura 6, 703-1089*, Pisa, 2024.
- Galzerano 2019 = Manuel Galzerano, *La fine del mondo nel De rerum natura di Lucrezio*, Berlin-Boston, 2019.

- Gildenhard 2004 = Ingo Gildenhard, *Confronting the Beast. From Virgil's Cacus to the Dragons of Cornelis van Haerlen*, «PVS» 25 (2004), pp. 27-48.
- Godwin 1991 = John Godwin (ed.), *Lucretius. De Rerum Natura VI*, Warminster, 1991.
- Hardie 1986 = Philip Hardie, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986.
- Hardie 1993 = Philip Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge, 1993.
- Johnson 1996 = Patricia J. Johnson, *Constructions of Venus in Ovid's Metamorphoses V*, «Arethusa» 29/1 (1996), pp. 125-149.
- Juhnke 1972 = Herbert Juhnke, *Homerisches in Römischer Epik Flavischer Zeit*, München, 1972.
- Kroll 1932 = Josef Kroll, *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe*, Leipzig, 1932.
- Labate 2009 = Mario Labate, *In Search of the Lost Hercules*, in P. Hardie (ed.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford-New York, 2009, pp. 126-144.
- Lyne 1989 = Richard Oliver Allen Marcus Lyne, *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, Oxford, 1989.
- Pease 1935 = Arthur Stanley Pease (ed.), *Publi Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge Mass., 1935.
- Piazzini 2008 = Lisa Piazzini, *Velut aeterno certamine: immaginario epico-eroico nel De rerum natura di Lucrezio*, in R. Uglione (ed.), *Arma virumque cano. L'epica dei greci e dei romani*, Alessandria, 2008, pp. 103-117.
- Pierini 2016 = Rita Pierini, *L'epifania marina di un'ombra: dissonanze e contaminazioni di genere nell'apparizione di Achille nelle Troades senecane*, «Pan» n.s. 5 (2016), pp. 29-44.
- Porter 2016 = James Porter, *The Sublime in Antiquity*, Cambridge, 2016.
- Reinhardt 2010 = Tobias Reinhardt, *Syntactic Colloquialism in Lucretius*, in E. Dickey – A. Chahoud (eds.), *Colloquial and Literary Latin*, Cambridge-New York, 2010, pp. 203-228.
- Ripoll 2006 = François Ripoll, *Adaptations latines d'un thème homérique: la Théomachie*, «Phoenix» 60/3-4 (2006), pp. 236-258.
- Rosati 1981 = Gianpiero Rosati, *Il racconto dentro il racconto. Funzioni metanarrative nelle Metamorfosi di Ovidio*, «MD» 3 (1981), pp. 297-309.
- Rosati 2001 = Gianpiero Rosati, *Mito e potere nell'epica di Ovidio*, «MD» 46 (2001), pp. 39-61.
- Rosati 2009 = Gianpiero Rosati (ed.), *Ovidio. Metamorfosi. Libri V-VI*, trad. di G.

- Chiarini, Milano, 2009.
- Schiesaro 2007 = Alessandro Schiesaro, *Lucretius and Roman Politics and History*, in S. Gillespie – P. Hardie (eds.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge-New York 2007, pp. 41-58.
- Schiesaro 2019 = Alessandro Schiesaro, *Lucrezio: il sublime dell'apocalissi*, in S. Montiglio – A. Schiesaro, *L'oblio e l'apocalissi*, Roma, 2019, pp. 43-75.
- Schiesaro 2020 = Alessandro Schiesaro, *Lucretius' Apocalyptic Imagination*, «MD» 84 (2020), pp. 27-93.
- Smolenaars 1994 = Johannes Jacobus Louis Smolenaars, *Statius. Thebaid VII. A Commentary*, Leiden-New York, 1994.
- Tarrant 2002 = Richard Tarrant, *Chaos in Ovid's Metamorphoses and its Neronian Influence*, «Arethusa» 35/3 (2002), pp. 349-360.
- Thomas 1986 = Richard F. Thomas, *Virgil's Georgics and the Art of Reference*, «HSPH» 90 (1986), pp. 171-198.
- Traina 1998 = Alfonso Traina, *Introduzione a Catullo: la poesia degli affetti*, in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, V, Bologna, 1998, pp. 19-50.
- Waldherr 1997 = Gerhard H. Waldherr, *Erdbeben. Das aussergewöhnliche Normale. Zur Rezeption Seismischer Aktivitäten in literarischen Quellen vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis zum 4. Jahrhundert n. Chr.*, Stuttgart, 1997.
- West 1969 = David West, *The Imagery and Poetry of Lucretius*, Edinburgh, 1969.
- Zissos 1999 = Andrew Zissos, *The Rape of Proserpina in Ovid Met. 5.341-661. Internal Audience and Narrative Distorsion*, «Phoenix» 53/1-2 (1999), pp. 97-113.

CLAUDIO LO “ZUCCONE” ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*: CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO

ELISA MIGLIORE

1. *Introduzione*

Del viaggio di un personaggio nell’Oltretomba, la catabasi, troviamo numerosi esempi all’interno della ricca tradizione dei testi classici greci e latini,¹ sia in forma di fugaci cenni sia di narrazioni più ampie. Particolare fortuna sembra essere toccata a questo *topos* nella produzione comica e parodica,² all’interno della quale spiccano, in ambito latino, i viaggi infernali dell’imperatore Claudio nell’*Apocolocyntosis* di Seneca e di Encolpio nel *Satyricon* di Petronio.

Ai loro lettori, che dovevano conoscere bene la tradizione (soprattutto epica) secondo cui l’Ade era un luogo minaccioso e orribile, Seneca e Petronio hanno offerto invece una rappresentazione del regno dei morti piena di elementi quotidiani.³ Proprio in questo risiede la comicità dell’Oltre-

1 Offro qui una panoramica della presenza del motivo della catabasi nella letteratura greca e latina, tralasciando al momento il genere comico-parodico (vd. *infra* n. 2). Nell’ambito della letteratura greca, il tema del viaggio oltremondano è presente nella produzione epica di Omero ed Esiodo (Hom. *Il.* 8, 366-369; *Od.* 11; 14, 1-204; Hes. *Th.* 311-313), lirica di Pindaro e Bacchilide (Pind. *O.* 9; B. *Ep.* 5, 56-79) e filosofica di Platone (Pl. *R.* 614b-621d); gli *Heraclea* di Pisandro (VI a. C.) e gli *Heracleia* di Paniassi (V a. C.) narravano verosimilmente la catabasi di Eracle. In letteratura latina riferimenti al *topos* della catabasi sono presenti in opere epiche di Virgilio, Ovidio, Lucano, Silio Italico (Verg. *Aen.* 6; Ov. *Met.* 10, 1-85; Luc. 6; Sil. 13, 381-614), filosofiche come il *De re publica* di Cicerone (6) e tragiche, come alcune opere di Seneca (*Herc. Fur.* 547-591). Per approfondire si vedano inoltre Pettenò 2004, pp. 2-5; Souza 2013; Cursaru 2015; Bernabé 2015.

2 Catabasi comiche in ambito greco ci restituiscono gli autori della commedia vecchia, Ferecrate, Cratino, Eupoli, Aristofane, la *véκρυα* di Menippo di Gadara, i *Σύλλοι* di Timone di Fliunte, e i dialoghi *Icaromenippus* e *Necyomanteia*, di Luciano di Samosata; a queste opere può forse essere accostato il riferimento alla catabasi di Eracle nella tragicomica *Alceste* di Euripide. Nella produzione latina, oltre all’*Apocolocyntosis* e al *Satyricon*, esempi di catabasi parodica si rintracciano in Orazio, nel *Culex* pseudovirgiliano, e nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Per il legame tra catabasi e comicità, cfr. Koch Pietre 2015, pp. 281-298; MacLachlan 2016, pp. 83-111.

3 Una rappresentazione dell’Ade piena di elementi familiari si trova nelle *Rane* di Aristofane, una delle più celebri elaborazioni in chiave parodica del *topos*. Cfr. Policastro 2004, p. 12; Santamaría Álvarez

tomba descritto nei due testi: la parodia e la deformazione delle peculiarità e delle scene tipiche della catabasi privano il regno dei morti del suo fascino sinistro, che risulta così terribilmente simile alla contemporaneità di Roma.

2. *Apocolocyntosis*: la catabasi di una zucca

Con l'*Apocolocyntosis* Seneca dava libero sfogo al suo risentimento nei confronti dell'imperatore Claudio, che aveva decretato il suo esilio nel 41 d.C. e che tanto aveva contrastato le sue fortune. Mettendone alla berlina i difetti⁴ e la scarsa abilità politica, Seneca immagina che all'imperatore defunto (54 d.C.) gli dèi dell'Olimpo neghino l'apoteosi, la divinizzazione *post mortem*, e ordinino la sua cacciata dal cielo. Rifiutato dal consesso divino, Claudio viene dunque condannato a scendere negli Inferi, luogo in cui dimorerà per sempre.

Quando un eroe si appresta alla discesa negli Inferi è solitamente aiutato, e spesso accompagnato, da un personaggio che ha il compito di fornirgli le giuste indicazioni per raggiungere il luogo; come nella migliore delle catabasi, anche nel viaggio narrato nell'*Apocolocyntosis* Claudio ha una guida, il dio Mercurio.⁵

Se non sorprende che sia questa divinità, in virtù della sua funzione di Psicopompo, ad accompagnare l'anima dell'imperatore, sorprende invece il compito cui il dio è destinato all'interno del progetto parodico di Seneca. Mercurio assume infatti il ruolo di detonatore della burla nei confronti di Claudio, non solo in alcune scene caratterizzate da una mimica piuttosto marcata (per ben due volte il dio afferra Claudio per trascinarlo via, la prima *collo obtorto* decretando l'inizio della catabasi in *Apocol.* 11, 6, la seconda con una *manus iniectio*⁶ in *Apocol.* 13, 1), ma anche, in quanto dio dell'astuzia, dell'ingegnosità e della facondia, come *pendant* autorevo-

2015, pp. 122-132.

4 Vd. *infra* p. 61 n. 8.

5 Il dio compare già all'inizio della satira (Sen. *Apocol.* 3, 1) impegnato a convincere le Parche a recidere il filo della vita di Claudio in quanto era un suo protetto.

6 La *manus iniectio*, istituto del diritto romano secondo il quale il creditore trascinava a forza il debitore davanti al magistrato e alla sua presenza gli imponeva le mani pronunciando la formula tradizionale, nell'*Apocolocyntosis* viene privato del significato tradizionale e assume una valenza comica.

le di un imperatore di cui ci si faceva beffe per la scarsa intelligenza⁷ e l'*obscuritas* dell'eloquio.⁸

L'itinerario della *descensio ad Inferos* di Claudio si sviluppa attraverso una «struttura a tre piani»: ⁹ esso ha inizio sull'Olimpo, prosegue poi sulla Terra e si conclude negli Inferi. L'architettura di questa catabasi in tre movimenti rappresenta quasi un *unicum* nella letteratura antica: generalmente la struttura della catabasi prevede che sia la Terra il punto di partenza e il regno dei morti la destinazione finale. L'*Apocolocyntosis* costituisce invece l'unico esempio in cui la Terra è solo un punto di passaggio che si frappone tra cielo e inferi, che risultano quindi non solo intimamente connessi, ma anche parte di uno stesso percorso.¹⁰

Abbandonato l'Olimpo, Claudio e il dio Mercurio approdano sulla Terra. Il viaggio verso l'oltretomba, il cui ingresso è collocato all'interno di Roma (*Apocol. 12: Dum descendunt per viam Sacram*),¹¹ comincia nella *Via Sacra*,¹² la via principale del Foro, in cui si svolgevano le processioni che accompagnavano le feste religiose, i trionfi, i funerali solenni dei cittadini illustri nel periodo repubblicano e degli imperatori durante il principato.¹³

La catabasi prosegue poi attraverso il Campo Marzio e la Via Coperta, nelle vicinanze del Tevere (*Apocol. 13: et trahit per campum Martium, et inter Tiberim et viam tectam descendit ad inferos*): si credeva infatti che nella parte nord-orientale del Campo Marzio esistesse un passaggio, detto *Tarentum*¹⁴ secondo Festo,¹⁵ che fungeva da ingresso al mondo dei morti, e all'interno del quale esalava fumo dal terreno senza che si vedesse la

7 Bonandini 2010, p. 435.

8 Sen. *Apocol. 5: respondisse nescio quid perturbato sono et voce confusa; non intellegere se linguam eius ... vocem nullius terrestris animalis sed qualis esse marinis beluis solet, raucam et implicatam; Apocol. 6: Quid diceret, nemo intellegebat.*

9 Bachtin 1968, p. 151. Con questa espressione lo studioso fa riferimento non solo allo sviluppo dell'azione ma anche alle "sincrisi dialogiche", cioè il confronto tra opinioni diverse di carattere etico-filosofico, che si spostano dalla Terra all'Olimpo e negli Inferi.

10 Cfr. Paschalis 2009, p. 201.

11 Il testo dell'*Apocolocyntosis* è citato secondo Roncali 1990.

12 Claudio era giunto sull'Olimpo attraverso la *via Appia* (Sen. *Apocol. 1, 2*), di cui la *via Sacra* costituiva il tratto iniziale.

13 F. Coarelli in *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar IV (1999), pp. 223-228 s.v. *Sacra via*. Si veda inoltre Eden 1984, p. 128 n. 12, 1; Vannini 2008, p. 51 n. 95.

14 F. Coarelli in *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar V (2000), pp. 20-22 s.v. *Tarentum*.

15 Fest. p. 440 Lindsay.

fiamma.¹⁶ Questo luogo, detto *campus ignifer*, accoglieva un'ara *Ditis patris et Proserpinae* in cui venivano celebrati i *ludi tarentini* o *saeculari*.¹⁷ Della *via Tecta*, che doveva il nome alla presenza di porticati lungo il suo percorso, non si conosce con esattezza la collocazione. È possibile che essa partisse dal *pons Neronianus* per giungere alla *porta Carmentalis*, e debba quindi essere identificata con la *via Triumphalis* e con le *Porticus Maximae*, che collegavano verosimilmente il centro di Roma con il *Tarentum*, attraverso il Campo Marzio, oppure con il percorso che collegava il *pons Neronianus* con la *via Flaminia*.¹⁸

Claudio e Mercurio giungono infine alla *ianua Ditis*, l'ingresso di Dite, sorvegliato da Cerbero, il cane infernale¹⁹ (*Apocol.* 13, 3: *ubi iacebat Cerberus vel ut ait Horatius "belua centiceps". Pusillum perturbatur ... ut illum vidit canem nigrum, villosum, sane non quem velis tibi in tenebris occurrere*) e al cospetto del giudice Eaco²⁰ (*Apocol.* 14: *Ducit illum ad tribunal Aeaci*).

Nei pressi della porta di Dite, si affaccia quindi una vecchia conoscenza di Claudio, il liberto Narcisso (*Apocol.* 13, 2-3). Costui, che attendeva l'imperatore per annunciarne l'arrivo, era giunto negli Inferi prima del padrone grazie a una scorciatoia (*Apocol.* 13, 2: *Antecesserat iam compendiaris Narcissus libertus ad patronum excipiendum*) poiché, spinto al suicidio poco dopo la morte dell'imperatore da Agrippina,²¹ moglie di Claudio, non gli erano stati concessi onori funebri.²²

Giungono poi gli abitanti dell'Oltretomba, una folla di ombre²³ apparentemente gioiosa che si avvicina all'imperatore *cum plausu... cantantes*:

16 Cfr. Val. Max. 2, 4, 5.

17 La celebrazione di questi *ludi* era stata ripresa proprio per volere Claudio in una data non bene identificata.

18 Per approfondire cfr. J. R. Patterson in *Lexicon topographicum urbis Romae. Addenda et corrigenda*, Roma, Quasar V (1999), pp. 145-146 s.v. *Tecta Via*. È verosimile che la *via Tecta* debba essere identificata con la *via fornicata* di cui parla Livio (22, 36, 8), per cui si veda F. Coarelli in *Lexicon topographicum urbis Romae. Addenda et corrigenda*, Roma, Quasar V (1999), pp. 137-138 s.v. *via fornicata*.

19 Cerbero viene chiamato da Seneca "cane a cento teste", sulla scia di Hor. C. 2, 13, 34; questa caratterizzazione del cane infernale segue una tradizione isolata, la cui unica testimonianza è costituita dal fr. 249b di Pindaro. Cfr. Roncali 1969, pp. 408-409; Arias 2014, pp. 45-46.

20 Eaco condanna l'imperatore, amante del gioco, a giocare con un bussolotto sfondato, e ad essere schiavo dei liberti, della cui causa era stato fautore.

21 Cfr. Tac. *Ann.* 13, 1, 3; D.C. 60, 34, 4.

22 Cfr. Eden 1984, p. 137. Anche Narcisso è quindi protagonista di una celere e sommara catabasi che tocca al lettore ricostruire e immaginare.

23 Il motivo della schiera di anime che si affacciano per conoscere il nuovo arrivato è tipico della satira menippea; tuttavia, Seneca introduce un elemento di novità in quanto è Claudio a interrogare le anime sulla loro presenza nell'Ade.

‘εὐρήκαμεν, συγχαίρομεν’.²⁴ La lista dei dannati comprende numerose vecchie conoscenze di Claudio, uomini politici, pantomimi e liberti, *amici Caesaris*, i consiglieri ufficiosi dell’imperatore, e alcuni membri della famiglia.²⁵ Queste anime, tutte vittime, come scoprirà Claudio, della sua giustizia sommaria, amplificano i vizi e le brutture di cui l’imperatore si è macchiato in vita.

L’Oltretomba qui descritto da Seneca risulta quindi sprovvisto di due fattori, la ricostruzione geografica dettagliata, e la tradizionale rappresentazione come mondo tenebroso e oscuro, che avrebbero potuto adombrare la vena comica dell’opera. Pochissime e vaghe sono infatti le informazioni sull’aspetto del mondo infernale che vengono aggiunte alle già stringate indicazioni topografiche su Roma; l’immagine del luogo che esse ci restituiscono non è per niente cupa e tetra: il regno dei morti è infatti caratterizzato da dolci pendii, la cui discesa risulta agevole (*Apocol. 13, 3: Dicto citius Narcissus evolat: omnia proclivia sunt, facile descenditur*). Inoltre, la rappresentazione degli uomini cui Claudio è legato da “fatti di sangue” risulta non solo funzionale alla creazione di una ambientazione infera a misura del protagonista, ma anche alla critica sul defunto Claudio e sul suo operato, e rende manifesta la crisi sociale e politica in cui Roma versava. Claudio, come Catilina nel libro VIII dell’*Eneide*,²⁶ era un criminale che minacciava la sopravvivenza dello Stato, e la cui morte doveva essere accolta con gioia.

Nel descrivere in forma di parodia la discesa agli Inferi di Claudio, la narrazione di Seneca si apre a numerosi inserti e citazioni di autori classici, Omero, Orazio ma soprattutto Virgilio. È infatti la catabasi del libro VI dell’*Eneide* a costituire uno dei più importanti modelli letterari di riferimento.

Come è noto, l’apprezzamento di Seneca per la poesia virgiliana è profondo e manifesto, ed emerge non solo nella ricca raccolta di citazioni dirette ma anche nell’insieme di allusioni e reminiscenze che caratteriz-

24 Sen. *Apocol. 13, 3*. Si tratta delle formule sacre utilizzate nei riti isiaci per annunciare il ritrovamento di Osiride nella veste del nuovo bue Apis. Queste parole sono state tramandate, in relazione a questi riti, dalla *Legatio pro Christianis* (22) di Atenagora, dal *De errore* (2, 9) di Firmico Materno e da uno scolio a Giovenale (8, 29-30). Si veda inoltre Russo 1948, p. 119; Eden 1984, pp. 138-139; Roncali 1990, p. 95 n. 74.

25 Per l’identità della folla di anime, cfr. Eden 1984, pp. 137-140.

26 Per una interpretazione politica dell’*Apocolocyntosis* si veda Binder 1974-1975, pp. 80-87 (in particolare pp. 83-87).

zano l'opera senecana.²⁷ Come di consueto, in Seneca la citazione non è un vano sfoggio di erudizione, ma si pone in sintonia con il significato del testo che la accoglie. Nel caso dell'*Apocolocyntosis* la citazione e l'allusione a versi ed episodi virgiliani è dunque volutamente finalizzata al ridicolo e all'enfasi della frizione tra il modello epico e la cifra comica della satira senecana.

Il primo saggio della maniera in cui Seneca ricorre al modello virgiliano è offerto dall'ingresso in scena di Narcisso grondante d'acqua (*Apocol.* 13, 2: *et venienti nitidus, ut erat a balineo*), che ricorda il virgiliano Palinuro,²⁸ del quale sembra essere il *pendant* comico. Il nocchiero di Enea è infatti la prima ombra con cui il Troiano parla nell'Averno, e gli appare completamente bagnato (*Aen.* 6, 337-383, ma in particolare 337-339: *Ecce gubernator sese Palinurus agebat, / ... exciderat puppi mediis effusus in undis*; e 359: *madida cum veste gravatum*), esattamente come Narcisso è la prima creatura oltremondana con la quale Claudio dialoga.

La matrice virgiliana emerge ancora più chiaramente, come è stato ampiamente notato,²⁹ in un altro passo della discesa di Narcisso verso la profondità degli Inferi. Una libera riproduzione dei versi 126-127 dell'*Eneide* (*facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri ianua Ditis*), le parole con cui la Sibilla rassicura Enea sulla discesa nell'Averno, impresa agevole, e sulla porta di Dite, spalancata giorno e notte, si riverbera infatti nelle parole *omnia proclivia sunt, facile descenditur* di *Apocol.* 13, 3, che fanno da sfondo al grottesco viaggio di Narcisso che vola, nonostante la podagra, ad annunciare l'arrivo di Claudio.

Rintracciamo un'altra eco all'episodio di Palinuro nelle parole che Claudio rivolge alle anime dannate: nella richiesta di quale fosse il modo in cui esse erano giunte negli Inferi (*Apocol.* 13, 6: *Quos cum vidisset Claudius, exclamat πάντα φίλων πλήρη quomodo huc venistis vos?*) possiamo forse leggere una allusione alle parole usate da Enea nel chiedere al suo nocchiero quale dio avesse causato la sua morte (*Aen.* 6, 341-342: *sic prior adloquitur: 'quis te, Palinure, deorum / eripuit nobis medioque sub aequore mersit?'*). Con pungente ironia Seneca sembra quindi alludere al fatto

27 Sul rapporto tra Seneca e Virgilio, si veda Mazzoli 1970, pp. 217-230; Rossignoli 1999, pp. 25-35; Petrone 1987, pp. 131-142; Gladhill 2020, pp. 153-171.

28 Cfr. Paschalis 2009, p. 214.

29 Cfr. Russo 1948, p. 118 *ad loc.*; Eden 1984, p. 130 *ad loc.*; Roncali 1990, p. 91 n. 73.

che Claudio, sebbene la divinizzazione gli sia stata negata, consideri se stesso come un dio, forse a causa delle grida di giubilo dei dannati che lo hanno spinto a pensare di essere davvero un Osiride redivivo.³⁰

I casi esaminati costituiscono alcune delle più celebri stoccate di Seneca nei confronti del tanto odiato *princeps*. Attraverso la parodia, emerge come Seneca abbia recuperato l'*Eneide* con intento fortemente critico: se Virgilio aveva descritto l'incontro di Enea con contemporanei, parenti e con i futuri re di Alba, Romolo e i primi sovrani di Roma, con l'intento di esaltare Roma e i suoi governanti, Seneca ha narrato la catabasi di Claudio con un fine ideologico opposto, criticare l'Urbe e il suo defunto imperatore, un criminale degno di subire pene nell'Ade.

3. *Novi generis labyrinthus*: l'Oltretomba nel *Satyricon*

È all'interno della *Coena Trimalchionis* del *Satyricon* di Petronio che si svolge la seconda catabasi in esame.

Accettato l'invito a cena da parte di Trimalcione, Encolpio, il protagonista, accompagnato da Ascilto e Gitone, si reca al banchetto organizzato nella villa del liberto. Lo scenario entro il quale si svolge l'esperienza infernale di Encolpio è quindi un luogo non tradizionale, ma "metaforico": l'identificazione simbolica del mondo dei morti con lo spazio della *Coena Trimalchionis* poggia sulla percezione del protagonista, copiosamente nutrita di cultura letteraria, che legge le sue esperienze nella villa attraverso il *topos* del viaggio nell'oltretomba.

Il percorso di Encolpio si snoda attraverso gli ambienti della villa: dal *balneum*, luogo in cui erano stati accolti, i tre personaggi si spostano verso l'ingresso, cui si accede tramite una porta (28, 1-9). Giunti nel porticato, scorgono sulla parete di sinistra un ciclo di affreschi (29, 1-7) che si estende lungo tutta la parete: ogni quadro riproduce le cinque tappe più importanti della vita di Trimalcione (il suo periodo da schiavo, l'arrivo a Roma, l'apprendimento dell'attività di cassiere, il rapimento al cielo da parte di Mercurio) ed è completato da una didascalia, come nei monumenti funebri,

30 Roncali 1969, p. 411.

affinché le immagini non vengano fraintese³¹ (29, 4: *omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat*).

Encolpio, Ascilto e Gitone giungono poi nel triclinio in cui si svolge il banchetto, dal quale cercano invano di fuggire. L'invito di Trimalcione agli ospiti di recarsi al *balneum* rappresenta la giusta occasione: dalla sala del banchetto, i tre tornano indietro e raggiungono nuovamente il portico attraverso l'ingresso. Tuttavia, il materializzarsi davanti a loro di un *canis catenarius* che abbaia ferocemente impedisce la fuga; i giovani, terrorizzati, cadono dentro ad una fontana. Salvati dal portinaio, vengono riaccompagnati prima al bagno e poi in un altro triclinio (72).

La suggestiva elaborazione parodica del *Satyricon*, a differenza di quanto avviene nell'*Apocolocyntosis* di Seneca, non offre alcun indizio diretto ma lascia al lettore il compito di rintracciare l'Oltretomba attraverso l'interpretazione dei segni nascosti nella narrazione. I luoghi descritti, il *balneum*, l'*aditus*, la *porticus* e il *triclinium*, sono infatti parte di uno spazio domestico tradizionale che assume la fisionomia del regno dei morti solo nella percezione del protagonista, che vede la sua esperienza come un incubo infernale.

La natura infera della villa viene infatti svelata gradualmente. Sulla porta d'ingresso campeggia la scritta *Quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum* (28, 7: *et cum Agamemnone ad ianuam pervenimus, in cuius poste libellus erat cum hac inscriptione fixus: 'quisquis servus sine dominico iussu foras exierit, accipiet plagas centum'*)³², un messaggio senza dubbio minaccioso, che suggerisce al protagonista che si sta per accedere in un luogo sinistro; in effetti, chi accede al porticato scorge, tra gli affreschi, sulla parete di sinistra un enorme cane tenuto alla catena, sopra al quale era scritto *Cave canem* (29, 1: *non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena vincus, in pariete erat pictus superque quadrata*

31 Tra i soggetti rappresentati spicca il quadro in cui Trimalcione appare accompagnato da Mercurio, dalla Fortuna e dalle Parche. Questa immagine utilizza la simbologia tipica di scene di apoteosi (cfr. Bonandini 2010, p. 426 n. 4): la presenza della Fortuna e delle Parche rinvia alla gloria destinata al liberto nell'aldilà, il dio Mercurio è invece rappresentato mentre accompagna e rapisce al cielo Trimalcione *levatum mento* (la mimica ricorda quella di Claudio in Sen. *Apocol.* 11, 6). La presenza di Mercurio che accompagna il liberto sull'Olimpo, e non negli Inferi in quanto Psicopompo, si spiega sia con il suo ruolo di messaggero degli dèi sia con la sua predilezione per il liberto, che si era arricchito grazie ai commerci di cui Mercurio era il dio. Per approfondire la funzione di Mercurio nell'affresco in questione, cfr. Schwazer 2016, pp. 187-188.

32 Il testo del *Satyricon* è citato secondo Müller 1995.

littera scriptum). Il cane dipinto sull'intonaco del porticato non è, del resto, l'unico animale che Encolpio incontra: il suo tentativo di fuga infatti viene impedito da un altro *canis catenarius*, ora in carne e ossa, che, con il suo terribile abbaiare, atterrisce Encolpio e i suoi compagni.

L'animale, novello Cerbero,³³ ha posto alcuni problemi di interpretazione agli studiosi: secondo alcuni, si tratterebbe senza dubbio di *Scylax*, il cane a guardia della villa di Trimalcione;³⁴ esiste tuttavia la possibilità³⁵ che l'animale in questione non sia altro che una proiezione mentale di Encolpio. Il cane si materializza infatti davanti ad Encolpio subito dopo il banchetto, mentre il giovane si trova ancora in preda ai fumi dell'alcol, e soprattutto, sembra costituire il *pendant* di quello della pittura del porticato. Che i cani non siano due ma uno soltanto, quello dell'affresco,³⁶ potrebbe essere inoltre supportato dalle parole dell'*atriensis*: il tentativo di Encolpio e i suoi amici di raggiungere nuovamente il portico attraverso l'ingresso, spiega il portinaio, fallisce perché nella villa di Trimalcione non è possibile uscire da dove si è entrati. Dunque, se i tre stanno tentando la fuga attraverso la stessa porta da cui sono entrati, i due cani *catenari* sono collocati esattamente nella stessa posizione.

Gli stessi ospiti della villa sembrano poi anime dannate: liberti, servi, cuochi, saltimbanchi e scultori, personaggi rozzi e arricchiti, corrono, mangiano, bevono e si affannano in un continuo e perpetuo chiacchiericcio e, con la loro cultura superficiale, l'attaccamento al denaro e l'ostentazione di un lusso sfrenato rivelano il proprio potere e mostrano cosa è diventata Roma. Al centro di questa folla si colloca Trimalcione, quasi un novello signore degli Inferi:³⁷ ossessionato dalla morte e dal suo funerale, il liberto, dapprima rivolgendosi al marmista Abinna, descrive con minuzia di particolari il suo monumento funerario, poi ubriaco fradicio, decide di mettere in scena il proprio funerale, facendosi adagiare

33 Sedgwick 1925, p. 128 n. 9; Walsh 1996, p. 180; Leary 2000, pp. 313-314.

34 Per approfondire, si veda Baldwin 1995, pp. 16-17; Courtney 2001, p. 116; Schmeling 2011, pp. 304-305.

35 La proposta di Hendry 1996 è stata poi ripresa da Schwazer 2018. Tuttavia, Gianotti 2013, p. 462 ritiene che questa ipotesi non sia verosimile: il comportamento del portiere, che placa il cane, e di Gitone, che offre resti di cibo, sembrano presupporre che l'animale sia reale.

36 Cfr. Schwazer 2018, pp. 1068-1070.

37 Sul tema della morte che incombe sulla *coena Trimalchionis*, si veda Bodel 1994, p. 238; Curado Ferrera 2019, pp. 229-235. Il susseguirsi di elementi macabri, come la fabula del lupo mannaro, cui fa da *pendant* quella delle streghe, la presenza al banchetto di una *larva convivialis* d'argento modellano gradualmente l'aspetto infernale della villa e del banchetto.

sul triclinio con vesti di porpora e imponendo ai musicisti di suonare una marcia funebre.³⁸

È solo alla fine del lunghissimo banchetto che la natura infera dell'episodio diviene chiaramente identificabile ed Encolpio svela il motivo per cui l'abitazione di Trimalcione ospita affreschi e abitanti inquietanti: l'esperienza della *coena* non è un semplice banchetto ma una vera e propria discesa agli Inferi,³⁹ e la villa del liberto, con le sue innumerevoli stanze e percorsi tortuosi, è un vero e proprio labirinto⁴⁰ in cui è difficile orientarsi (73: *quid faciamus homines miserimi et novi generis labyrintho inclusi?*).

La rappresentazione della villa di Trimalcione come un labirinto, che impone un lungo errare a chi vi accede, ricalca un motivo già presente nell'*Eneide* di Virgilio (*Aen.* 6, 29-30: *Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / caeca regens filo vestigia*). Il *Satyricon*, come già l'*Apolococytosis*, è infatti caratterizzato da un ingente debito e dialogo con la tradizione virgiliana, che assume una varietà di forme, dalla ripresa verbale a quella tematica, e si esplica in un continuo rovesciamento e degradamento del modello elevato.⁴¹

Un riferimento al poema virgiliano si rintraccia infatti nella descrizione degli affreschi della *porticus* (29: *In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna <cum> cornu abundantia [copiosa] et tres Parcae aurea pensa torquentes*): l'*ekphrasis* sembra infatti richiamare la descrizione delle porte del tempio di Cuma⁴² (*Aen.* 6, 20-30: *in foribus letum Androgeo; tum pendere poenas / Cecropidae iussi (miserum!) septena quotannis / corpora natorum; stat ductis sortibus urna*) che segna l'inizio del viaggio oltremondano di Enea, e che dunque tanto nel *Satyricon* quanto nell'*Eneide* costituisce il movimento di avvio alla discesa nell'Oltretomba.

Un'altra allusione è presente nell'episodio dell'aggressione del cane ai tre giovani, in cui per distogliere l'attenzione dell'animale Gitone si ser-

38 Petr. 71; 78.

39 Cfr. Schwazer 2016, p. 189.

40 Il capitolo 72 del *Satyricon* allude alla descrizione virgiliana degli inferi contenuta nel libro VI dell'*Eneide* (cfr. O'Neal 1976, pp. 33-34; Courtney 1987, pp. 408-409). Sull'immagine del labirinto in Petronio si veda Fedeli 1981, pp. 102-107; Connors 1998, p. 36; Piselli 2016, pp. 72-73.

41 Cfr. Cugusi 2001, p. 132 n. 43. Inoltre, sui rapporti fra Virgilio e Petronio si veda Paschalis 2011.

42 Le porte del tempio di Cuma erano state decorate da Dedalo, che nel *Satyricon* è anche il nome del cuoco di Trimalcione (70, 3).

ve del medesimo stratagemma usato dalla Sibilla cumana per allontanare Cerbero da Enea. Come la sacerdotessa aveva gettato al cane infernale una focaccia drogata di erbe soporifere e miele (*Aen.* 6, 419-422: *cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et medicatis frugibus offam / obicit. ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam, atque immania terga resolvit*), così Gitone getta in pasto all'animale tutto ciò che Encolpio e Ascilto avevano raccolto durante la cena (72: *quicquid enim a nobis acceperat de cena, latranti sparserat, at ille avocatus cibo furorem suppresserat*), riuscendo a liberarsene. Le somiglianze tra la Sibilla e Gitone si estendono anche alla funzione di guida svolta dai due personaggi, che accompagnano rispettivamente Enea nel cammino verso il regno infero, e i compagni di gozzoviglie fuori dal triclinio nel primo tentativo di fuga.

La sacerdotessa cumana sembra rivivere inoltre in un altro personaggio, il portinaio; costui, che per la sua funzione di custode dell'ingresso della villa può essere assimilato anche a Caronte, il guardiano degli Inferi, alla richiesta dei tre giovani di accompagnarli all'ingresso, risponde che a nessuno è permesso di uscire dalla stessa porta da cui si entra (72, 10: *'Erras' inquit 'si putas te exire hac posse qua venisti. Nemo unquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt'*). Questa frase allude senza dubbio alla costruzione dell'oltretomba virgiliano,⁴³ che la Sibilla aveva descritto come dotato di due porte (*Aen.* 6, 893-898: *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur/ cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,/ altera candenti perfecta nitens elephanto,/ sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes*), le porte del Sonno, una di corno, dalla quale escono le *umbrae verae*, le immagini vere, e l'altra d'avorio, dalla quale escono i sogni fallaci, *falsa insomnia*. Poiché l'ingresso e l'uscita dal regno dei morti sono inflessibilmente distinti, Enea era destinato a entrare da una porta e uscire dall'altra; analogo era il percorso della catabasi di Encolpio, che prende le mosse da una via d'accesso prestabilita e termina con l'uscita attraverso una porta differente.⁴⁴ L'inizio e la fine del viaggio di Encolpio sono quindi concepiti come i poli estremi di una sequenza a struttura circolare, cosicché la scena finale dell'incontro con l'*atriensis* rievoca quella di ingresso.

43 A sua volta, Virgilio propone una riscrittura delle porte del Sonno descritte da Omero (*Od.* 19, 562-567).

44 Courtney 1987, p. 409.

A livello lessicale, infine, notiamo che il sostantivo che indica la fontana in cui Encolpio e Ascilto precipitano è *gorges*, il medesimo di cui si serve Virgilio per parlare dell'Acheronte⁴⁵ (*Aen.* 6, 295-296: *Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas./ Turbidus hic caeno uastaque uoragine gorges*).

4. Conclusioni

La comicità delle catabasi esaminate risiede quindi in due elementi principali: i protagonisti del viaggio e la descrizione di un Oltretomba dai tratti grotteschi.

Claudio ed Encolpio sono infatti anti-eroi, privi di alte qualità morali e coraggio, che rimangono facilmente impressionati o spaventati dal mondo infernale nel quale si addentrano. L'Ade descritto da Seneca e da Petronio è inoltre un luogo familiare, e molto corporeo, non solo per i personaggi, che vi riconoscono persone e luoghi noti – si pensi alle anime che Claudio incontra, o alla villa di Trimalcione che costituisce l'oltretomba del *Satyricon* –, ma anche per i lettori, i quali vengono sfidati a capire dove sia nascosta la parodia e quale testo famoso riguardi. Non sorprende quindi che la scelta del modello da rovesciare sia caduta sull'*Eneide*, che diventa così l'espediente che consente a Seneca e a Petronio di muovere critiche al contesto politico e al clima culturale nel quale operano,⁴⁶ diversamente da quanto aveva fatto Virgilio. Nella satira senecana, Claudio non è solo rappresentato come infantile e sciocco, ma anche come un uomo meschino, per il quale l'omicidio di parenti, amici e funzionari era diventato un affare quotidiano. Egli inoltre, come sovrano, aveva portato Roma sull'orlo della rovina e distrutto quanto Augusto aveva costruito, diventando così una figura ostile, un criminale che inveisce contro la sua stessa patria.⁴⁷ Anche l'incubo infero del *Satyricon* finisce per ospitare la denuncia sociale di Petronio: l'ossessione della morte da parte dei nuovi ricchi diviene uno dei bersagli polemi- ci dell'autore e, dunque, l'aldilà come paradigma letterario dell'incubo del narratore Encolpio finisce per fondersi con l'Oltretomba privo di qualsiasi letterarietà dell'immaginario, a tratti infantile, del protagonista Trimalcione.

45 Schwazer 2016, p. 186; 2018, pp. 1069-70.

46 Jaskova 2010, pp. 82-83.

47 Binder 1974-1975, pp. 85-87.

BIBLIOGRAFIA

- Arias 2014 = Pablo Federico Arias, *Las diversas representaciones de Cerbero en la literatura griega arcaica y clásica*, «REC» 41 (2014), pp. 37-72.
- Bachtin 1968 = Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, 1968.
- Baldwin 1995 = Barry Baldwin, *Drunk 'n Dog*, «PSN» 25 (1995), pp. 16-17.
- Bernabé 2015 = Alberto Bernabé, *What is a κατάβασις? The descent into the Netherworld in Greece and the ancient Near East*, «LEC» 83/1-4 (2015), pp. 15-34.
- Binder 1974-1975 = Gerhard Binder, *Catilina und Kaiser Claudius als ewige Büsser in der Unterwelt. Eine typologische Verbindung zwischen Vergils Aeneis und Senecas Apocolocyntosis*, «ACD» 10-11 (1974-1975), pp. 75-93.
- Bodel 1994 = John Bodel, *Trimalchio's Underworld*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London, 1994, pp. 237-259.
- Bonandini 2010 = Alice Bonandini, *I disegni del Fato. La rappresentazione delle Parche nell'Apocolocyntosis e in Petronio*, «Labirinti» 128 (2010), pp. 425-449.
- Connors 1998 = Catherine M. Connors, *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998.
- Courtney 1987 = Edward Courtney, *Petronius and the Underworld*, «AJPh» 108 (1987), pp. 408-410.
- Courtney 2001 = Edward Courtney, *A Companion to Petronius*, Oxford, 2001.
- Cugusi 2001 = Paolo Cugusi, *Modelli epici «rovesciati» in Petronio: osservazioni sul riuso di Odissea e Eneide nei Satyricon*, «Aufidus» 15/43-44 (2001), pp. 123-135.
- Curado Ferrera 2019 = Antonio Curado Ferrera, *Paisajes simbólicos de la muerte en el Satyricon*, «CFC(L)» 39/2 (2019), pp. 227-244.
- Cursaru 2015 = Gabriela Cursaru, *La catabase dans le monde grec entre son passé et son avenir*, «LEC» 83 (2015), pp. 3-13.
- Eden 1984 = Paul T. Eden (ed.), *Seneca, Apocolocyntosis*, Cambridge, 1984.
- Fedeli 1981 = Paolo Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «MD» 6 (1981), pp. 91-117.
- Gianotti 2013 = Gian Franco Gianotti, *La Cena di Trimalchione. Dal Satyricon di Petronio*, Acireale-Roma, 2013.
- Gladhill 2020 = Bill Gladhill, *Mortem aliquid ultra est: Vergil's Underworld in Senecan Tragedy*, in B. Gladhill – M. Young Myers (edd.), *Walking through*

- Elysium Vergil's Underworld and the Poetics of Tradition*, Toronto, 2020, pp. 153-171.
- Hendry 1994 = Michael Hendry, *Trimalchio's Canis Catenarius. A Simple Solution?*, «PSN» 24 (1994), pp. 23-24.
- Hendry 1996 = Michael Hendry, *The Wrong End of the Stick, or caveat lector. A Reply to Barry*, «PSN» 26 (1996), pp. 11-13.
- Jaskova 2010 = Nina Jašková, *Parody and irony in the works of Petronius: Encolpius' wandering*, «SPFB(klas)» 15/2 (2010), pp. 81-90.
- Koch Piettre 2015 = Renée Koch Piettre, *Remonter d'une catabase burlesque à une ἄνοδος cosmique: à partir du jeu de mots d'Héraclite (fr. 15 D.-K.) sur Hadès et αἰδοῖα*, «LEC» 83 (2015), pp. 281-298.
- Leary 2000 = Timothy J. Leary, *Getting out of Hell. Petronius 72.5ff.*, «CQ» 50 (2000), pp. 313-314.
- MacLachlan 2016 = Bonnie MacLachlan, *Ritual katábasis and the comic*, «CEA» 53 (2016), pp. 83-111.
- Mazzoli 1970 = Giancarlo Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano, 1970.
- Müller 1995 = Konrad Müller (ed.), *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae*, Stuttgart-Leipzig, 1995.
- O'Neal 1976 = William J. O'Neal, *Vergil and Petronius. The underworld*, «CB» 52 (1976), pp. 33-34.
- Paschalis 2009 = Michael Paschalis, *The Afterlife of Emperor Claudius in Seneca's Apocolocyntosis*, «Numen» 56/2-3 (2009), pp. 198-216.
- Paschalis 2011 = Michael Paschalis, *Petronius and Virgil: contextual and intertextual readings*, in K. Doulamis (ed.), *Echoing Narratives: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction*, Groningen, 2011, pp. 73-98.
- Petrone 1987 = Gianna Petrone, *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, in G. Aricò (ed.), *Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo, 1987, pp. 131-142.
- Pettenò 2004 = Elena Pettenò, *Cruciamenta Acherunti. I dannati dell'Ade romano: una proposta interpretativa*, Roma, 2004.
- Piselli 2016 = Brenda Piselli, *Il labirinto: dimora iniziatica e letteraria*, «FuturAntico» 11 (2016), pp. 67-78.
- Policastro 2004 = Gilda Policastro, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il topos drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» 33/3 (2004), pp. 11-27.
- Roncali 1969 = Renata Roncali, *Citazioni nell'Apocolocyntosis di Seneca*, «ALFB» 14 (1969), pp. 403-413.

- Roncali 1990 = Renata Roncali (ed.), *L. Annaei Senecae Apocolocyntosis*, Leipzig, 1990.
- Rossignoli 1999 = Cristiana Rossignoli, *Seneca e Virgilio*, «Schol(i)a: rivista quadrimestrale di letteratura greca e latina» 1 (1999), pp. 25-35.
- Russo 1948 = Carlo Ferdinando Russo (ed.), *Divi Claudii ΑΠΟΚΟΛΟΚΥΝΤΩΣΙΣ*, Firenze, 1948.
- Santamaría Álvarez 2015 = Marco Antonio Santamaría Álvarez, *The parody of the «katábasis»-motif in Aristophanes' «Frogs»*, «LEC» 83/1-4 (2015), pp. 117-136.
- Schmeling 2011 = Gareth Schmeling, *A Commentary on The Satyricon of Petronius*, Oxford, 2011.
- Schwazer 2016 = Oliver Schwazer, *Nihil sine ratione facio: Merkur in Trimalchios Wandmalereien (Petr. Sat. 29.3-6)*, «MH» 73/2 (2016), pp. 179-191.
- Schwazer 2018 = Oliver Schwazer, *Encolpius' κατάβασις, Trimalchio's Dog, and Vergil's Aeneid (Petr. Sat. 72.7-10)*, «Mnemosyne» 71 (2018), pp. 1067-1073.
- Sedgwick 1925 = Walter B. Sedgwick, *The Cena Trimalchionis of Petronius, together with Seneca's Apocolocyntosis and a selection of Pompeian Inscriptions*, Oxford, 1925.
- Souza 2013 = Eudoro de Souza, *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade*, São Paulo, 2013.
- Vannini 2008 = Giulio Vannini (ed.), *Seneca, Apokolokyntosis*, Milano, 2008.
- Walsh 1996 = Peter G. Walsh, *Petronius: The Satyricon*, Oxford, 1996.

L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE: VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO

ROSANNA CAPPIELLO

E perché secondo le buone dottrine è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl'uomini intendenti come i poeti migliori abbiano rappresentate le cose a modo loro, sono aperti i libri, e non è forestiera in questo mondo la erudizione. Vivete felici¹.

Le parole desunte dall'*Argomento* della *Didone* di Giovan Francesco Busenello (1598-1659) sono programmatiche e forniscono una fondamentale testimonianza per comprendere quali intenti poetici muovano l'Inconosciuto veneziano affinché si dedichi al recupero dei modelli classici forniti dalla tradizione. Avvocato per formazione, librettista per passione, ben presto Busenello, grazie alle illustri collaborazioni con musicisti del calibro di Claudio Monteverdi e dell'allievo Francesco Cavalli, si afferma sulla scena operistica della Venezia barocca del XVII secolo.

Il presente intervento intende in primo luogo focalizzarsi sull'analisi dei capisaldi della poetica di Busenello per procedere poi all'osservazione di come tali principi siano applicati nella riscrittura di uno dei più tragici momenti dell'*Eneide* virgiliana, quale è l'incontro infero tra Enea e Didone (*Aen.* 6, 440-476), recepito nelle scene 7-8 del II atto dell'inedito libretto de *Il viaggio d'Enea all'inferno*².

1. *Giovan Francesco Busenello: vita e opere*

Giovan Francesco Busenello nasce a Venezia nel 1598; si tratta di un giovane di buona famiglia, il cui padre Alessandro è coinvolto nell'amministrazione

1 G. F. Busenello su F. Cavalli, *Didone*, Arg., San Cassiano 1641.

2 Da questo momento in poi il libretto sarà citato in nota con la sigla *VE*.

della Repubblica di San Marco, così come il fratello. Per la sua formazione risultano fondamentali gli studi forensi condotti presso l'Università di Padova sotto la guida di Cesare Cremonini³ che diventa modello di riferimento per il Veneziano per la sua filosofia dell'*hic et nunc* e per le teorie libertine cui gli Incogniti aderiscono.⁴ Dal 1623 alla carriera forense affianca la passione per la letteratura: il modello di riferimento per stile e intrecci è certamente Giambattista Marino, che dimostra di apprezzare con le sue lettere di elogio. Fu tra i membri fondatori dell'Accademia degli Incogniti.⁵

La produzione di Busenello non è circoscritta ad un unico genere; al contrario, si dimostra un eclettico, capace di destreggiarsi tanto nella lirica, tanto nel genere del romanzo, tanto nella librettistica. Per il nostro studio terremo in considerazione in particolar modo quest'ultimo aspetto. Tracce della produzione librettistica di Busenello si ritrovano nel volume unico, intitolato *Delle hore ociose*, curato dallo stesso nel 1656, poco tempo prima della sua morte, edito presso i tipi di Andrea Giuliani. Nella raccolta compaiono i testi dei suoi libretti⁶ più famosi, rappresentati nei principali teatri veneziani tra il 1641 e il 1655. Come è possibile desumere dall'osservazione dei titoli dei libretti, il *fil rouge* della produzione carnevalesca curata da Busenello trova nel mondo classico, mitologico o storico che sia, il riferimento principale. Il patrimonio classico è il punto di partenza a livello di trama e personaggi, ma appare modificato rispetto al noto e arricchito di tratti moderni, oltre che profondamente rinnovato dall'autore.

Risulta tuttavia mancante nella raccolta un altro libretto pur annoverato tra le produzioni drammaturgiche dell'Incognito, la cui mancata rappresentazione rende problematica l'effettiva contestualizzazione del testo nel panorama letterario dell'epoca. De *Il viaggio d'Enea all'Inferno* resta traccia in vari codici manoscritti⁷ conservati tra Venezia, Bergamo e Vicenza:

3 Cfr. Onelli 2018, p. 2.

4 Per approfondire la biografia di Busenello si veda Capucci 1972, pp. 512-513.

5 Fondata nel 1630 da Francesco Loredano, era inizialmente conosciuta come Accademia Loredana, fu poi modificata su proposta di Guido Casoni che si lasciò ispirare dal motto dell'Accademia stessa, *ex ignoto notus*. Cfr. Rosand 2013, p. 34.

6 La silloge si compone di cinque libretti: *Gli amori d'Apollo e Dafne* (1640) su musiche di F. Cavalli, *Didone* (1641), musicata da F. Cavalli, *L'incoronazione di Poppea* (1643) su musiche di C. Monteverdi, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646) su musiche di F. Cavalli e *La Statira principessa di Persia* (1655) su musiche di F. Cavalli.

7 I manoscritti che conservano il testo del libretto sono il ms it. IX, 496 (=6660), cc. 205v-245, il ms it. IX, 457 (=6765), cc. 136r-166r, il ms it. IX, 458 (=7032), cc. 204-250v e il ms it. IX 460 (=7034), cc.

si tramanda un testo privo di partitura, perciò si ritiene che non sia mai stato posto in musica né sia stato portato in scena. La mancata rappresentazione offre problemi circa la sua collocazione nel complesso della produzione di Busenello: secondo l'ipotesi di Paolo Fabbri, sviluppata sulla base di alcune indicazioni ritrovate in due codici⁸, il libretto deve esser stato composto a partire dal 1658, perciò si può facilmente comprendere perché non figuri nell'edizione a stampa *Delle hore ociose*, risalente al 1656.⁹ Jean-François Lattarico propone come possibile periodo di composizione del libretto un momento intermedio tra la *Didone* e l'*Incoronazione di Poppea*: il personaggio del consigliere, Merlino, condivide infatti tratti dei suoi discorsi con il personaggio di Seneca presente nel dramma del 1642.¹⁰

2. *Il viaggio d'Enea all'Inferno di G. F. Busenello*

Proprio questo libretto dell'Incognito veneziano diventa caso di studio del *Fortleben* del classico virgiliano nel contesto barocco-carnevalesco dell'opera veneziana del XVII secolo. Il titolo del libretto suggerisce infatti la diretta dipendenza da Virgilio e, nello specifico, dal libro VI dell'*Eneide*: argomento del libretto è il celebre episodio virgiliano della catabasi di Enea, in visita agli Inferi, accompagnato dalla Sibilla Cumana, per quel viaggio ultraterreno che nella versione latina conduce l'eroe a conoscere la gloriosa stirpe.¹¹ Sebbene il titolo del libretto possa lasciar intendere che tratti soltanto del celebre episodio della discesa all'Averno, l'autore riprende saltuariamente anche la materia dei libri V, VI, VII, XI e XII, con qualche richiamo, seppur ridotto, agli altri libri. Al di là dei personaggi e ai motivi effettivamente virgiliani, Busenello non rinuncia a variare il mito e lo svolgimento degli episodi, introducendo nuove figure, mescolando anti-

1r-63v. conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia; presso la Biblioteca del Museo Correr si rintracciano il ms Correr 372, cc. 1r-39r, il ms Cicogna 1053, cc. 109r-149r; presso la Biblioteca Querini Stampalia di Venezia si rintraccia il ms cl. VI, XVIII (=1266), cc. 64r-97v; il manoscritto 913, cc. 211r-245v è conservato presso la Biblioteca Civica Bertoliniana di Vicenza; a Bergamo, presso la Biblioteca civica Angelo Mai, è conservato il mm 230.

8 Si fa riferimento al codice Cicogna del Museo Correr e al codice della Biblioteca Querini Stampalia.

9 Fabbri 2009, p. 7.

10 Lattarico 2006, pp. 37-38.

11 Verg. *Aen.* 7, 98-101.

co e moderno: è il caso di Lindadori, principessa di Partenope che appare nelle vesti di Corillo, desunta dal romanzo *La donzella desterrada* di Gian Francesco Biondi (il romanzo fu edito a Venezia nel 1627), e del suo futuro sposo, Coralbo, che deve il suo nome all'omonima opera, sèguito del sopra citato romanzo di Biondi, dato alle stampe nel 1632.

3. *Richiami a Aen. 6, 440-476*

Nel raffronto tra la scena virgiliana e il corrispettivo proposto da Busenello emerge con chiarezza la poetica libertina e modernista dell'Incognito, deciso a non sottomettersi acriticamente ai giganti antichi, ma a riscrivere anche la materia più nota secondo il proprio ingegno e 'genio' poetico. Nei versi 440-476 del libro VI dell'*Eneide*, a seguito della descrizione dei *Lugentes campi* (v. 441) e del catalogo di eroine suicide per amore,¹² si presenta l'immagine di Didone come fantasma evanescente che vaga senza pace nella grande e oscura selva coperta dai mirti di Venere che consolano le anime afflitte.¹³ Inizialmente indistinta, Enea riconosce l'anima dell'amante ferita e si avvicina a lei: il fatto di ritrovarla nell'Ade conferma quanto egli avrebbe forse potuto immaginare alla vista del fumo che si innalzava da Cartagine alla sua partenza o all'ascolto del messaggio di Mercurio (Verg. *Aen.* 6, 456-458: «*Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo / venerat extinctam, ferroque extrema secutam? / Funeris heu tibi causa fui?*»).

Allo stupore per la morte causata involontariamente dal Troiano, segue la deresponsabilizzazione di Enea, retoricamente condotta per *traslatio criminis*: l'eroe piangente si discolpa affermando che non ha mai voluto abbandonare la regina, ma sono gli *iussa deorum* che ora lo costringono a vagare nelle luride paludi dell'Averno che lo costrinsero a prendere il largo

12 Horsfall 2013, p. 335 nota come il catalogo di eroine sia esplicito richiamo alla *vékoua* omerica: si passa da 14 a 7 eroine. La citazione delle eroine precede l'arrivo di Didone ed è funzionale alla presentazione del personaggio: a ognuna è associato un tratto della Cartaginese. Evadne rappresenta la fedeltà di Didone a Sicheo, Erifile, il suo tradimento; Fedra è come Didone vittima dell'Amore, la menzione di Procri sottolinea il fatto che Didone sia, come lei, vittima innocente di più alti progetti, mentre Ceneo indica la sua metaforica trasformazione donna-uomo-donna, da lei vissuta quando, lasciando Tiro, ha assunto vesti virili, ponendosi a guida di Cartagine; l'indole femminile è poi risvegliata dall'amore di Enea. Cfr. Perret 1964, pp. 247-261; West 1980, pp. 315- 342.

13 Horsfall 2013, *ad v.* 443: «here in death, nature has come to the aid of the tragic lovers; still beset by *curae*, they have at least the consoling privacy of the kindly woods».

per l'Italia. (Verg *Aen.* 6, 458-461: «*Per sidera iuro, / per superos, et si qua fides tellure sub ima est, / invitus, regina, tuo de litore cessi. / Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras*»).

Enea si stupisce che la sua partenza abbia potuto recarle un dolore così grande: la capacità di Didone di tollerare gli argomenti del Troiano viene meno e l'anima che vagava per gli inferi, fermatasi ad ascoltarlo, a questo punto, non riesce ad andare avanti e come trafitta da un nuovo dolore sfugge via. Enea la richiama, le chiede di fermarsi e le ricorda che non vi sarà altra occasione di incontro. Didone, quindi, si ferma, non lo guarda negli occhi per timore di cedere al sentimento che ancora arde in lei, ma quando riprende consapevolezza di sé stessa, irremovibile, fugge dal Troiano per trovare riparo tra le braccia di Sicheo, il *pristinus coniunx* che la eguaglia nell'amore.

4. *L'Eneide* riscritta: il caso Busenello¹⁴

Dal libretto preso in analisi emerge chiaramente la poetica di Busenello: è un Incognito, è un libertino che si schiera nella fazione dei modernisti e non accetta di dover piegare il proprio genio poetico alla tradizione classica e ai giganti antichi. La cultura classica è il sostrato su cui si ergono opere originali, nate dalla creatività e dal talento dell'autore che, tramite la propria capacità di riscrivere il mito, cerca di dar lustro a un genere bistrattato come quello della librettistica, considerato inferiore rispetto alle opere letterarie che godono di maggiore considerazione. Il virtuosismo di Busenello si esplica perciò nella ripresa del mito, che dissacra e modifica in modo da adeguarlo alle proprie volontà e ai *desiderata* del pubblico.

In Busenello, l'episodio dell'ultimo incontro tra i due amanti si colloca nel sopra citato libretto nella settima scena del secondo atto; rispetto al modello virgiliano, manca del tutto la presentazione di Didone: la descrizione dei *Lugentes campi*, il catalogo di eroine e la metafora della luna, funzionali alla descrizione del nuovo *status* di Didone, sono eliminati da Busenello,¹⁵ che preferisce l'immediatezza del confronto. Enea è il primo

14 Per approfondire si veda Cappiello 2020, pp. 63-80.

15 Virgilio aveva sottolineato l'inconsistenza del corpo della Cartaginese e la metafora della luna aveva sottolineato l'evanescenza di lei che, indistinta, appare agli occhi del Troiano (Verg. *Aen.* 4, 450-454). Come già nella scena precedente (*VE* II, 6), che ospitava Tizio e Tantalò, Busenello sottolinea la matrice

a prendere la parola e il loro dialogo parte *in medias res*: sembra che Didone l'abbia già accusato di essere stato causa della sua morte, perciò Enea afferma che non ha colpa del suo suicidio, né l'ha mai tradita e che ogni sua azione è da riferire ai voleri degli dèi: «No, ch'io non t'ho tradita, / no ch'io non t'ho ferita; / ti donai la mia spada, / che più d'ogn'altra gemma a me fu cara. / Anteposi il voler de' sommi Dei / A' tuoi diletti, alta reina, e a' miei». ¹⁶ Busenello riscrive totalmente il comportamento di Enea: se il Troiano nell'ipotesto virgiliano prendeva coscienza delle sue azioni e della sua responsabilità in relazione alla morte della regina, qui appare del tutto sprezzante della condizione di Didone. Enea non piange, ¹⁷ il pianto sarebbe stato eccessivamente patetico in una scena che manifesta la volontà dell'autore di distendere i toni. Non appare neppure preso dal *dulcis amor* segnalato da Virgilio: Busenello riscrive la scena finalizzandola alla distruzione dell'eroe virgiliano, annulla il suo processo di deresponsabilizzazione, mirabilmente condotto da Virgilio e, privandolo della sua componente emozionale, procede nella presentazione di Enea al pubblico come anti-eroe. Busenello chiosa la battuta di Enea con l'espressione «Anteposi il voler de' sommi Dei / a' tuoi diletti, alta reina, e a' miei» ¹⁸: la destrutturazione dell'eroe è rafforzata dalla sostituzione dell'obbligo rappresentato etimologicamente dagli *iussa deum* ¹⁹ con l'impiego del vocabolo 'voler' che attenua l'idea di severità e di rigidità dell'imposizione degli dèi.

Didone risponde al Troiano in modo diverso rispetto all'originale, in cui aveva opposto all'interlocutore un silenzio tragico; qui dà invece voce al suo dolore e, riprendendo anche i discorsi del libro IV dell'*Eneide*, si rivolge aspramente all'eroe, si duole per la sua inutile morte dal momento che non è riuscita a liberarsi del dolore che la perseguitava e accusa Enea di aver infamato il suo nome, il suo onore e il suo pudore, gli rinfaccia il dolore che continua ad arrecarle con la sua presenza. Il personaggio portato

corporea e fisica del dolore, allontanandosi così dall'ipotesto virgiliano.

16 Busenello *VE* II, 7, vv. 1032-1037.

17 Il mancato pianto di Enea è funzionale al processo di destrutturazione dell'eroe: all'Enea creato da Busenello manca del tutto la *pietas* che contraddistingue l'eroe virgiliano. Nell'ipotesto sono presenti almeno due riferimenti al pianto di Enea (*lacrimasque demisit* [v. 455]; *ciebat lacrimas* [v. 468]): si vedano a tal proposito Norden 1976, p. 255; Austin 1977, p. 166; Paratore 1978, p. 282. Già lo stesso Servio aveva sottolineato come il v. 468 sia da imputare a Enea che, apparso piangente all'inizio della scena, chiude l'incontro in *Ringkomposition* prima della fuga della Cartaginese [Serv. *ad Verg. Aen.* 6, 468]).

18 Busenello *VE* II, 7, vv. 1036-1037.

19 *Verg. Aen.* 6, 461; poi, *cum variatione*, v. 464.

in scena da Busenello è più reale, è calato in un contesto quotidiano, parla e si comporta come una donna qualunque: viene meno quella grandezza e quella sublimità che avevano portato T.S. Eliot a definire questo passo virgiliano come «il più espressivo rimprovero di tutta la storia della poesia».²⁰

<p>Verg. <i>Aen.</i> 4, 305-306: <i>Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum posse nefas tacitusque mea decedere terra?</i></p> <p>Verg. <i>Aen.</i> 4, 320-323: <i>Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni odere, infensi Tyrii; te propter eundem extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam, fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?</i></p>	<p>Busenello, <i>VE II</i>, 7: Didone: <i>Dunque l'orrido abisso non mi salva da te?</i> Tradisti la mia fé, l'onor contaminasti; <i>per cumulo d'ingiurie e di dispetti, quarta furia all'Inferno, di perverso malor quest'ombra infetti?</i> <i>La spada tua che mi trafisse il seno, mi trafigge anco in ombra?</i></p>
---	---

Didone smonta capo per capo la difesa costruita da Enea: sottolinea la sua dimensione di *foedifragus*, a causa della quale lei stessa ha perso la reputazione di donna pudica e onesta; il tema della *fides* tradita era canonico nel teatro barocco.²¹ Didone cita quattro Furie come cause della sua sofferenza: ad Aletto, Megera e Tisifone si affianca Enea che, impersonando Amore, continua a torturarla. Massima esemplificazione del suo tradimento fu il dono della spada che Didone legge non come dimostrazione di affetto, dal momento che era quanto Enea aveva di più caro, ma come strumento che dimostra la responsabilità dell'eroe nella sua morte. Didone afferma «la spada *tua* che mi trafisse il seno, / *mi trafigge anco in ombra*»²²: con questo verso Busenello rimarca il concetto virgiliano di *recens a volnere Dido*,²³ che appare nell'Averno come se ancora grondasse sangue per la sua morte, oltre che per il sentimento d'amore che ancora la possiede. Le ferite arrecatele sono iperbolicamente 'centuplicate'²⁴ e continuano a crescere, in una climax di intensità, man mano che procede il confronto tra i due: «*La tua sembianza / mi moltiplica le pene, / mi centuplica le piaghe, / e viene a infinitar i miei tormenti*».²⁵

20 Eliot 1975, p. 66.

21 Cfr. Lattarico 2009, p. 167.

22 Busenello *VE II*,7, vv. 1045-1046.

23 Verg. *Aen.* 6, 450.

24 Busenello *VE II*,7, vv. 1047-1051.

25 *Ivi*, vv. 1051-1053.

Enea però non demorde e la segue: nel libretto Didone adopera un aggettivo, *iniquo*,²⁶ presente anche nel testo virgiliano (*Nec minus Aeneas casu percussus iniquo*)²⁷: se nel modello latino l'aggettivo si riferisce all'occasione dell'incontro tra i due, che Enea definisce 'ingiusto' dal momento che Didone rifiuta il dialogo impedendo al Troiano di mostrarle la sua *pietas*, nella riscrittura moderna lo stesso vocabolo è riferito dalla regina ad Enea che è ingiusto perché, nonostante la sua dichiarazione di tormento e dolore, continua a tentarla e a darle sofferenza. Perciò Didone invoca Giove, dal momento che ritiene assurdo dover vivere una doppia condanna: il suo momentaneo 'secondo Inferno' è determinato proprio dalla vista dell'uomo che aveva amato e a cui aveva dato tutto, compresa la sua vita. Per questo Didone continua, domandandosi come sia possibile che un solo peccato in vita comporti una pena così dura.²⁸

Enea cerca di placarla, sebbene manchi qui il riferimento agli *adfectus* che Virgilio aveva attribuito al *Pius* nel VI libro, quando il Troiano aveva persino reagito con le lacrime; Busenello con calco letterale dall'ipotesto²⁹ «*Teco parlo, o Didone, l'ultima volta*»³⁰ fa ribadire ad Enea quanto diverse siano le loro condizioni.

Da par suo, Didone è offuscata dall'ira e dalla rabbia, continua a maledirlo e a imputargli ogni peccato. Se, dunque, in Virgilio Didone non rivolge la parola ad Enea, né mostra di ascoltare quanto da lui pronunciato, nel libretto continua ancora ad inveire contro l'eroe, continua ad accusarlo del fatto che è costretta a maledirlo e gli attribuisce la colpa dei peccati compiuti in vita, peccati che invece nel monologo del libro IV dell'*Eneide* la regina attribuiva solo a se stessa e alla sua eccessiva generosità. D'altra parte, se nel libro IV dell'*Eneide* lo scontro verbale tra Didone ed Enea era motivato dal fine persuasivo sotteso all'arringa della Cartaginese, che con le sue parole sperava di convincere l'amato straniero a porsi con lei a guida della città e a non abbandonarla, nel contesto infero tale contenzioso non trova più alcuna motivazione. Il destino di Didone è già scritto, suicidandosi ha perso la sua

26 *Ivi*, v. 1051.

27 Verg. *Aen.* 6, 475.

28 Busenello *VE* II, 7, vv.1054-1057: «*mi si radoppia la condanna? Lice / per un misfatto solo, / con repliche di duolo, / tiranneggiar un'anima infelice?*».

29 Verg. *Aen.* 6, 466: «*Extremum fato, quod te adloquor; hoc est*».

30 Busenello *VE* II,7, v. 1060.

vita, dunque biasimare il comportamento di Enea nell’Ade resta un momento fine a se stesso, un semplice sfogo di una donna tradita e dolorosamente abbandonata, che vede nell’amante la causa di tutti i suoi mali. È anche per questo che nel libro IV dell’*Eneide* Didone non proferiva parola, non avrebbe potuto modificare in nessun modo quanto accaduto; qui Didone è solo una donna che, spinta dalle sue passioni, si scaglia contro il perfido fedifrago.

L’intervento della Sibilla, attivamente presente nella scena, sarà risolutorio: la guida allontana Enea affermando che una donna tradita è più pericolosa del veleno dei serpenti e che non è possibile far nulla per attenuarne la furia: «*Lascia Troian sublime / partir quell’ombra irata, / la femina sdegnata, / Enea se tu nol sai, / in modo alcun non vuol placarsi mai*». ³¹ Il suo discorso, quindi, riflette l’orientamento misogino che pervade l’intera produzione di Busenello. La sacerdotessa sottolinea, infatti, la perfidia di cui può essere capace una donna tradita e offesa.

5. Conclusioni

La mano di Busenello, in questa come in altre zone del dramma, è evidente: l’Incognito decide arbitrariamente di sostituire il tragico silenzio di Didone con un ulteriore scontro tra i due, ribadito maggiormente dalla scena ottava, nella quale Sicheo personalmente, con una tirata fortemente misogina, denuncia i costumi volubili delle donne del suo tempo e le pene dei mariti costretti a sopportarne i tradimenti.

Se dunque la mancata risposta di Didone nell’*Eneide* era stata motivata o con l’omaggio al silenzio di Aiace dell’*Odissea*, ³² o con l’inversione di ruoli tra i due amanti rispetto al loro scontro nel libro IV, ³³ come ‘non detto’ pateticamente carico di significati, come impossibilità di dire altro, ³⁴

31 Busenello *VE* II, 7, vv. 1070-1074.

32 Heurgon 1974, p. 396: «*Virgile, du silence d’Ajax, a fait le silence de Didon, et c’était une inspiration géniale. Car la rencontre aux Enfers des deux amants donne lieu à une merveilleuse scène de dialogue tragique, dans laquelle un des deux interlocuteurs reste muet, mais ce silence, comme celui d’Ajax, ‘a je ne sais quoi de plus grand’ - et de plus chargé de sens - ‘que tout ce qu’elle aurait pu dire*».

33 Ricottilli 2000, pp. 111-114.

34 Graverini 2016, p. 346: «L’assenza di questa replica naturalmente, tanto più per il suo carattere inatteso, non toglie nulla al ‘dialogo’ tra i due personaggi – tutto è già stato detto, nulla vale la pena di aggiungere – ed anzi intensifica il pathos della scena».

o come naturale reazione di una donna offesa che sente venir meno le sue certezze relativamente a un moto della psiche (*eros*) che riteneva certamente ricambiato in eguale misura, la scelta di Busenello di 'perturbare' una delle scene più tragiche del poema virgiliano, ben conosciuta e nota a tutti, è da ricondurre a due ordini di motivi.

In primis, si deve al suo approccio di non remissiva sottomissione al mondo classico, ma di confronto e competizione, anche aspra. Perciò, nel libretto, la scelta dello scontro tra Enea e Didone prima e l'assolo di Sicheo poi, in piena congruenza con l'economia della narrazione che ha visto nel secondo atto ammorbidirsi l'intonazione complessiva del racconto, giungono a una graduale distensione del *pathos* tragico discostandosi così dall'intera struttura del sesto canto virgiliano, che invece ha proprio in questo episodio l'acme della sua tragicità.

In secundis, con la creazione *ex novo* della reazione della regina di Cartagine, Busenello cerca di compendiare in un unico episodio la materia alla base del celebre libro IV, il libro di Didone, dando prova non solo di originalità, ma anche di grande abilità, considerato l'esercizio di stile e di contaminazione tra diverse parti del poema latino, esercizio che rivela capacità di composizione e gestione della materia classica, non inerte, ma pronta ad essere ripasmata dall'autore in base alle sue necessità. Presentando la scena più celebre del canto della catabasi in vesti inedite, Busenello dimostra di saper padroneggiare perfettamente l'originale antico e di reimpiegarlo all'occorrenza nella sua opera, fornendo un punto di vista differente e un approccio innovativo al testo noto.

Nel sovvertimento della celebre scena dell'ultimo incontro tra Enea e Didone con la presa di parola da parte della Cartaginese, Busenello recupera i discorsi che Didone rivolge ad Enea prima della sua fuga, implorandolo di non abbandonarla, in nome del loro *coniugium*. Se tale intervento di Didone univa la *vituperatio* alla *suasoria*, dal momento che le sue parole erano mirate a scongiurare la partenza di Enea, la sua replica nell'Oltretomba, operata da Busenello, si presenta come sfogo fine a se stesso: la vita di Didone è ormai conclusa, dunque le parole che esprime sono proprie di una donna innamorata e ferita, che riversa il dolore che prova su colui che riconosce come colpevole.

Con la magmatica spinta creativa di cui l'Incognito dà prova in particolare modo in questa scena, che riprende per contrasto il suo originale, ma

anche in altre, come nell'incontro tra Anchise ed Enea o nelle restanti varianti che nel libretto propone, Busenello si ascrive alla fazione modernista degli intellettuali che, pur riconoscendo la grandezza degli *auctores*, non si sentono da meno e si pongono in forte competizione con i modelli. Come altri, quali Tassoni, Cartesio, Corneille, Busenello non resta estraneo alla celebre *Querelle des Anciens et des Modernes* che anima la Francia prima, e l'Europa poi dal Seicento fino ancora, probabilmente, al XX secolo.

BIBLIOGRAFIA

TESTI, TRADUZIONE E COMMENTI SU VIRGILIO

- Austin 1977 = Roland Gregory Austin (ed.), *P. Vergili Maronis Aeneidos liber Sextus*, Oxford, 1977.
- Horsfall 2013 = Nicholas Horsfall (ed.), *Virgil, Aeneid VI: a Commentary*, Berlin, 2013.
- Norden 1976 = Eduard Norden (ed.), *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI. Sechste, unveränderte auflage*, Stuttgart, Leipzig, 1976.
- Paratore 1978 = Ettore Paratore (ed.), *Virgilio. Eneide, III, libri V-VI*, trad. L. Canali, Milano, 1978.

STUDI

- Bellincioni 1985 = M. Bellincioni, *EV 2*, 1985, s.v. *Felix/Infelix* coll. 486-488.
- Bono-Tessitore 1998 = Paola Bono – M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano, 1998.
- Cappiello 2020 = Rossana Cappiello, *Giovan Francesco Busenello e i classici: Enea e Didone ne "Il viaggio d'Enea all'Inferno"*, «Una Κοινή - Rivista Di Studi Sul Classico E Sulla Sua Ricezione Nella Letteratura Italiana Moderna E Contemporanea» 1 (2020), pp. 60-83.
- Capucci 1972 = Martino Capucci, *DBI 15*, s.v. *Busenello*, 1972, pp. 512-513.
- De Pilato 1932 = Sergio De Pilato, *Perché Didone non rispose*, Potenza, 1932.
- De Ruyt 2001 = Franz De Ruyt, *Infelix Dido! (Virgile, Énéide, VI, 450-476)*, «Folia Electronica Classica» 1 (2001).
- Eliot 1975 = T. S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, in *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, 1975, pp. 55-75.
- Fabbri 1990 = Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, 1990.
- Fabbri 2009 = Paolo Fabbri, *Prefazione*, in Jean-François Lattarico (cur.), *G. F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*, Bari, 2009, pp. 7-13.
- Farron 1984 = Steven Farron, *Dido 'aversa' in Aeneid IV, 362 and VI, 465-471*, «Acta Classica» 27 (1984), pp. 83-90.
- Fernandelli 2008 = Marco Fernandelli, *Fortuna delle eroine d'un tempo, da*

- Omero a Villon, in L. Cristante – I. Filip (curr.), *Incontri triestini di filologia classica*, 6, *Atti della giornata di studio in onore di Laura Casarsa* (Trieste, 19 gennaio 2007), Trieste, 2008, pp. 19-66.
- Genette 1997 = Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, 1997.
- Graverini 2016 = Luca Graverini, *Il silenzio di Didone, le parole di Cornelia. Due note su Virgilio e Properzio*, in Aldo Setaioli (cur.), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*, Trieste, 2016, pp. 343-353.
- Heinze 1960 = Richard Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna, 1960.
- Heurgon 1974 = Jacques Heurgon, *Le silence tragique de Didon (Enéide, VI, 450-476)*, in R. Cavenaile (cur.), *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Roma, 1974, pp. 395-400.
- La Penna 1985 = Antonio La Penna, *EV 2*, 1985, s.v. *Dido*, coll. 48-57.
- Lamacchia 1979 = Rosa Lamacchia, *Didone e Aiace*, in Giovanni D'Anna (cur.), *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, 1, Roma, 1979, pp. 431-462.
- Lattarico 2006 = Jean-François Lattarico, *Busenello drammaturgo: primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, «Chroniques italiennes» 77/78 (2006), pp. 27-39.
- Lattarico 2009 = Jean-François Lattarico (ed.), *G.F. Busenello. Il viaggio d'Enea all'Inferno*, Bari, 2009.
- Onelli 2018 = Corinna Onelli, *La matrona di Efeso e la doppia verità: osservazioni sul libertinismo degli Incogniti e di Cesare Cremonini*, «Le dossiers du Grihl» 1 (2018).
- Rosand 2013 = Ellen Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, (1991), trad. it. di Nicola Michelassi, Pietro Moretti e Giada Viviani, Roma, 2013.
- Perret 1964 = Jacques Perret, *Les compagnes de Didon aux Enfers*, «Revue des études latines» 42 (1964), pp. 247-261.
- Ricottilli 2000 = Liliana Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna, 2000.
- Scafoglio 2003 = Giampiero Scafoglio, *Il confronto di Enea col passato: Palinuro, Didone, Deifobo nell'Ade virgiliano*, «Antike und Abendland» 49 (2003), pp. 88-89.
- Schneider 2018 = Magnus Tessing Schneider, *Busenello's Didone: Rewriting the Virgilian Myth of Venice*, The Italian Academy for Advanced Studies in America, 2018. [<http://italianacademy.columbia.edu/sites/default/files/papers/Didone%20article%20IAS%20%281%29.pdf>].
- Skinner 2000 = Marilyn Skinner, *The last encounter of Dido and Aeneas: Aen., VI, 450-476*, in S. Quinn (cur.), *Why Vergil?*, Bolchazy, 2000, pp. 101-107.

- Swanepoel 1995 = Jan Swanepoel, *Infelix Dido. Vergil and the notion of tragic*, «Akroterion» 40 (1995), pp. 30-46.
- Tatum 1984 = James Tatum, *Allusion and Interpretation in Aeneid 6.440-76*, «The American Journal of Philology» 105/4 (1984), pp. 434-452.
- West 1980 = Grace Starry West, *Caeneus and Dido*, «Transactions of the American Philological Association» 110 (1980), pp. 315-324.
- Zaffagno 2007 = Elena Zaffagno, *Iussa deorum (Aen. VI, 461) e il silenzio degli innocenti*, «FuturAntico» 5 (2007), pp. 65-74.

DISCESA AL PARADISO: L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI¹

ENRICO PIERGIACOMI

Nel libro IV del suo incompiuto *De laboribus Herculis*, nato come un commento all'*Hercules furens* di Seneca, l'umanista cristiano Coluccio Salutati esamina la discesa all'inferno di Ercole in un confronto con altre catabasi infernali. Largo spazio è dato, nella seconda edizione (1391), a quella di Orfeo, intenzionato a riportare in vita l'ombra della moglie Euridice. Questa catabasi offre l'occasione per fare un accostamento straniante. Salutati pensa che Orfeo fosse un epicureo che tentò di resuscitare Euridice dall'Ade per ricavare il piacere.²

La fusione di orfismo ed epicureismo sembra essere un'operazione originale. Essa non ha precedenti nella storia della ricezione epicurea e non ha ricevuto attenzione dalla quasi totalità della storiografia critica.³ L'epiteto 'epicureo' non figura nemmeno nelle tre opere a cui il *De laboribus Herculis* attingeva e che trattano del mito di Orfeo: il libro III delle *Mythologies* di Fulgenzio, il *Mythographus Vaticanus tertius* e il libro V delle *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio.⁴ Si potrebbe supporre che Salutati pensasse che un Orfeo epicureo fosse quello cantato da Virgilio, o che il canto di Aristeo sulla discesa orfica infernale nelle *Georgica* virgiliane esprimesse, a detta dell'umanista, una visione della vita influenzata dall'epicureismo. Infatti, il poeta era anticamente considerato un seguace

1 Questo saggio usa le seguenti abbreviazioni delle opere di Salutati: *Ep.* = *Epistolario* (ed. Novati 1891-1911); *Fat.* = *De fato et fortuna* (ed. Bianca 1985); *Lab.* = *De laboribus Herculis* (ed. Ullman 1951); *Nob.* = *De nobilitate legum et medicinae* (ed. Garin 1947); *Saec.* = *De seculo et religione* (ed. Marshall 2014). Le fonti orfiche sono citate secondo la numerazione di Bernabé 2014-2015 e con l'abbreviazione 'Orph.'. Infine, cito le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio con l'abbreviazione Bocc. *GDG* (ed. Zaccaria 1998). Ringrazio i due anonimi revisori di una prima versione di questo contributo, che mi hanno consentito di migliorarlo considerevolmente.

2 *Lab* 4, 5-7, specialmente 4, 5, 5, e 4, 7, 9-10 e 14. La prima versione del 1383 si limita ad accennare all'argomento e non qualifica ancora Orfeo come un epicureo (Ullman 1951, p. 598).

3 La sola menzione che ho riscontrato è in Jones 1992, p. 82.

4 Fulg. *Myth.* 10 (= Orph. 979 IV), Anon. *Myth. Vat. Ter.* 8, 20-21 (= Orph. 990 II); Bocc. *GDG* 5, 12. Per approfondire cfr. Garin 1961, pp. 35-37.

di Epicuro, perché si riteneva cantasse la fisica epicurea con il monologo del personaggio di Sileno nella sesta delle *Eclogae*.⁵ Inoltre, non va taciuto che Boccaccio considera Euridice un simbolo della concupiscenza carnale,⁶ il che poteva aver indotto Salutati a supporre che il suo predecessore alludesse, con Orfeo che cerca questa donna, agli edonisti volgari per antonomasia, ossia appunto gli epicurei.

Lo stesso umanista non poteva non essere consapevole che la sua interpretazione sarebbe suonata paradossale. Se infatti Orfeo è un poeta teologo che riconosceva l'esistenza degli dèi e tributava loro un culto,⁷ Epicuro è l'ateo innamorato del piacere sensibile, che sostituisce la provvidenza con il caso e nega la sopravvivenza dopo la morte.⁸

In questo saggio, intendo proporre l'ipotesi che l'accostamento di orfismo ed epicureismo sia motivato dagli obiettivi teorici di Salutati. Egli trova nelle due figure dei punti di contatto che aiutano forse a capire la specificità della catabasi di Ercole, il quale sa vincere le seduzioni del piacere di Epicuro e riuscire nell'impresa in cui Orfeo aveva fallito. Se tale ipotesi risulterà plausibile, ne seguirà che la digressione sulla scesa orfica nel *De laboribus Hercules* non è un semplice sfoggio di erudizione. Ha anzi un importante valore dottrinario.

Più nello specifico, intendo difendere tre tesi. La prima (§ 1) è che Salutati pensava che la discesa all'inferno di Orfeo fosse il corrispettivo poetico della condotta predicata da Epicuro, ossia l'invito a cercare la felicità nel piacere sensuale che, a sua volta, radica gli esseri umani nel peccato e anticipa la disperazione dell'esistenza infernale che attende i peccatori dopo la morte. La seconda (§ 2) è che l'umanista identificasse orfismo ed epicureismo con un'articolata allegoria del mito orfico, finalizzata a condannare la tesi epicurea che la virtù e la ragione siano mezzi per il go-

5 Salutati scrive in *Lab.* 4, 6, 3: «*Sicut igitur illic Silenus Epycurii dogmatis effigiem representat, sic et hic illud idem figurat Orpheus*». La prima parte del brano (*Sicut igitur... representat*) è un rinvio a *Ecl.* 6, 31-40, la seconda (*sic et hic... Orpheus*) a *Georg.* 4, 453-527 (= *Orph.* 979 I). Oggi l'identificazione di Virgilio con un epicureo è molto ridimensionata (Jones 1992, pp. 65-69). Si tende, d'altro canto, a insistere sull'influenza di Lucrezio sul poeta: cfr. soprattutto Paratore 1977, pp. 29-36, più di recente Gagliardi 2002.

6 Anon. *Myth. Vat. Ter.* 11, 16-18 (= *Orph.* 799 II *partim*); Bocc. *GDG* 5, 12, 7.

7 *Lab.* 1, 1, 23; *Ep.* 14, 23, 181; e 14, 24, 239. La fonte di Salutati è *Aug. Civ.* 18, 14 (= *Orph.* 885 I), il quale tuttavia critica Orfeo perché crede in dèi falsi (su questa e altre differenze, cfr. Urlings 2023, pp. 232-234). Cfr. anche Anon. *Myth. Vat. Ter.* 11, 16-18 (= *Orph.* 799 II *partim*), non citato dall'umanista.

8 *Lab.* 3, 15, 12; 4, 1, 3 e 7-10; 4, 4, 5; *Saec.* 2, 2, 7; *Fat.* 3, 4, 64-71, e 3, 5, 4-9; *Ep.* 3, 5, 143-144; 4, 8, 264; 5, 17, 3; 10, 7, 234; 14, 17, 117-118; 14, 29, 135.

dimento. Questa svilisce la capacità di giudizio degli esseri umani, che possono tendere tanto verso il bene intelligibile, quanto verso le attrattive dell'universo sensibile. L'ultima tesi (§ 3) consiste, infine, nell'ipotesi che Salutati usasse il mito orfico per condannare l'edonismo di tipo epicureo, non per criticare ogni concezione edonistica. L'umanista poteva essere stato, anzi, un edonista cristiano: un pensatore pio che crede che il vero piacere discenda dalla pratica religiosa, non dalla sensualità a cui Orfeo ed Epicuro danno eccessiva importanza.

1. L'«*infernus viventium*» di Salutati

Il mito della catabasi infernale di Orfeo può essere letto in due modi: in senso storico o letterale e in senso divino o simbolico. Secondo la prima interpretazione, l'eroe scese davvero in un regno delle ombre, per recuperare il fantasma di una donna reale. Salutati riconosce parziale validità alla lettura storica del mito, complice anche la sua fede cristiana in un inferno in cui i peccatori sono condannati alle pene eterne, come anticipato dalla tradizione poetica pagana.⁹ Tuttavia, egli trova al contempo problematica un'interpretazione eccessivamente letterale, perché rischia di svilire il significato del mito orfico e incorre in una conseguenza empia. Da un lato, sarebbe assurdo pensare che Orfeo tentò di sovvertire le leggi della natura, che separano nettamente i vivi dai morti, per amore di una donna mortale (*Lab.* 4, 4, 9). Dall'altro lato, Salutati ritiene indirettamente che l'esegesi letterale suggerisca che un mortale – per quanto sapiente e divino – fosse sul punto di compiere un'impresa che è possibile solo a Dio e a Cristo, vale a dire portare gli umani dalle tenebre dell'inferno alla luce del paradiso.¹⁰

Questi due pericoli sarebbero invece evitati dalla lettura divina o simbolica, che per Salutati è giustificata dalla sua teoria poetica. Come argomenta soprattutto nel *De laboribus Herculis*, ma anche nel *De fato et fortuna* e nelle epistole, infatti, i poeti non raccontano falsità. Essi condensano, in termini figurati, contenuti teologici e morali che l'interprete coglie con

9 *Lab.* 4, 1, 11-15; *Saec.* 1, 14, 3 e 27, 24; 2, 11, 37, e 11, 57; *Fat.* 2, 11, 142-149; *Ep.* 5, 20, 106; 7, 1, 247; e 14, 23, 176-177, su cui Witt 1983, pp. 225-226.

10 *Fat.* 3, 9, 34-45; *Saec.* 1, 3, 16, e 2, 1, 14; *Ep.* 6, 24, 233, in cui si cita *Sal.* 138, 7-10.

un'interpretazione di tipo allegorico.¹¹ Salutati rilegge così la tradizione poetica con lo scopo di sostenere che l'inferno può anche non essere un 'luogo altro'.

L'operazione risale, in realtà, a qualche tempo prima della pubblicazione del *De laboribus Herculis*. Già in una lettera datata al 14 maggio 1370 (= *Ep.* 3, 3, 130) e nel *De seculo et religione* del 1381-1382 (1, 1, 5), egli definiva il mondo secolare un *infernus viventium*, forse riprendendo l'espressione dalle *Seniles* di Petrarca,¹² il quale a sua volta probabilmente attinge alla *Vulgata* latina di *Ps.* 54.16 ad opera di Girolamo.¹³ Nella lunga spiegazione della metafora (*Saec.* 1, 31), Salutati distingue tre sensi con cui definire l'inferno:

1. in senso fisico, è la terra stessa, ossia il luogo più pesante o *inferius* tra quelli noti, visto che i corpi terrigni tendono per natura a cadere in basso per la loro pesantezza;¹⁴
2. dal punto di vista morale, è l'esistenza morale in cui patiamo quotidianamente atroci sofferenze e le tenebre dell'ignoranza, che Salutati sottolinea citando a sostegno il dibattuto verso di Virgilio «*quisque suos patimur manes*»;¹⁵
3. infine, dalla prospettiva teologica, l'*infernus viventium* è simbolo della nostra distanza dalla beatitudine che sta presso Dio, della prigionia in un corpo gravato dalla colpa del peccato e, per coloro che si ostinano a peccare, l'inizio della dannazione o della deportazione nell'inferno eterno che li aspetta dopo la morte (§§ 9-11).

11 *Lab.* 1, 2-4 e 11-11; *Fat.* 2, 5, 82-9, e 3, 4; *Ep.* 10, 6 e 16; *Ep.* 14, 24. Su questo tema, cfr. Iannizzotto 1959, pp. 90-97, Baron 1970, pp. 320-333, D'Episcopo 1976, Witt 1983, pp. 209-226 e 236-238, Kallendorf 1987, pp. 83-92, Craven 1996, Urlings 2023, pp. 213-245.

12 Cfr. la lettera a Lombardo della Sete del 29 novembre 1970 (= Petr. *Sen.* 11, 11, 14, ed. Rizzo – Berté 2014, p. 274). Il concetto torna nelle lettere *Sine nomine*, 8 e 14 (= Dotti 1974, pp. 96-98 e 152) e nel *Canzoniere* (cfr. l'appendice del saggio, dove aggiungo l'ipotesi di una ripresa dell'immagine da parte di Italo Calvino). Sui rapporti tra il *De seculo* e le opere petrarchesche, non sempre costruttivi, cfr. Ariugemma 1975, Martelli 1991-1993, pp. 651-653, Cesareo 2014, pp. 334-341, Russo 2014, spec. pp. 50-52, Tinelli 2022, pp. 113-115.

13 Beiger – Ehlers – Fieger 2018, p. 284. Il testo di *Ps.* 54.16 recita: «*Veniat mors super illos, et descendat in infernum viventes*».

14 Cfr. i §§ 2-6. Per altre occorrenze, cfr. Witt 1983, pp. 334-339.

15 *Aen.* 6, 743 nei §§ 7-8. Su questo controverso luogo virgiliano, cfr. almeno di recente Lehmann 2017.

Inoltre, la metafora dell'inferno – sempre corroborata dall'autorità di sapienti poeti teologi – torna negli scritti successivi al *De laboribus Herculis*. Da un lato, la troviamo nel *De fato et fortuna* (1396-1397), dove Salutati approva il paragone di Dante della vita come una «selva oscura» (*Inf.* 1, 2) che fa da 'anteprima' dell'inferno. Per essere più precisi, l'immagine allude agli errori che avviluppano i vivi nel rapporto con il mondo.¹⁶ Da un altro lato, la metafora dell'inferno torna nel *De tyranno* (1400), in cui di nuovo si ricorre a una citazione dantesca, ossia all'episodio della pena eterna di Giuda, Bruto e Cassio a farsi divorare dalle tre teste di Lucifero (*Inf.* 34, 55-69). Salutati argomenta che Dante dice qualcosa di valido sia dalla prospettiva teologica, perché i tre personaggi soffrono le pene in un inferno *post mortem*, sia da quella morale. Giuda, Bruto, Cassio anticiparono nell'*infernus viventium* la sofferenza che patiscono ora in eterno da morti, in quanto essi furono tormentati rispettivamente dal rimorso della coscienza, dalla paura della punizione e dall'inquietudine della colpa.¹⁷

Ora, fino a che punto questa metafora può essere applicata al mito di Orfeo del *De laboribus Herculis*? A prima vista, sembrerebbe esserci un'asimmetria che impedisce di applicare questa immagine cara a Salutati alla catabasi orfica. Orfeo 'discende' all'inferno, il che presuppone che egli *prima* e *dopo* la discesa non era nell'*infernus viventium*. D'altro canto, si può supporre che l'asimmetria sia valida solo secondo l'interpretazione letterale del mito, non anche secondo quella allegorica, basata sull'autorità dei poeti teologi. Già nella prima versione del *De laboribus Herculis* del 1383, Salutati ricorre spesso a Virgilio per esporre la stessa triplice distinzione dell'inferno che trovavamo nel *De seculo et religione* del 1381-1382: il luogo fisico 'basso', la dimensione morale infelice, la condizione peccaminosa di prigionia nel corpo che anticipa – per i peccatori recidivi – il tormento eterno dell'*infernus* teologico. Inoltre, egli individua anche più sensi in cui si può parlare di una discesa all'inferno, e uno di questi è appunto di tipo allegorico: indica un radicamento nella vita corporea, dunque viziata da peccato e infelicità, attraverso il piacere e altre passioni.¹⁸ La versione più estesa

16 *Fat.* 3, 12, 27-37: «et quo quantoque mysterio Dantes noster in humane vite typum somnium suum et obscuram silvam huius mundi conversationem, infernum pro hominis lapsu». Per approfondire il rapporto di Salutati con Dante, cfr. Aguzzi Barbagli 1965 e Abardo 2010.

17 Cfr. il cap. 5 (spec. § 2) secondo l'edizione di Baldassarri 2014, pp. 134-143. Sulla ricezione di questo episodio dantesco, cfr. Witt 1983, pp. 368-387, e Ruini 2000.

18 Ullman 1951, pp. 598-603, specialmente p. 600, § 39: «Tertium descensum esse dixerunt per voluptates

del *De laboribus Hercules* del 1391 non muta tali idee. Salutati continua a credere che un inferno esista e che sia interpretabile secondo la suddetta tripartizione, aggiungendo stavolta – oltre ai versi virgiliani che rappresentano l'infelice condizione dell'anima umana prigioniera in un corpo gravato dal peccato – anche (*i.a.*) l'autorità delle Sacre Scritture e di Platone.¹⁹ Egli continua poi a ritenere che il piacere e altre passioni viziose ci fanno 'discendere' più nel profondo della dimensione infernale, nel senso allegorico che ci radicano ancora di più dentro l'esistenza mortale e peccaminosa.²⁰

Mantenendo dunque la debita cautela, visto che non è certo che la metafora dell'*infernus viventium* sia pienamente applicabile al mito orfico, si può supporre che Orfeo rappresenti poeticamente l'idea che chi cerca il godimento nel mondo secolare (= il moto di discesa nell'inferno) per cercare di uscire dalla condizione di infelicità (= il moto di risalita dall'inferno) è destinato al fallimento (= a perdere Euridice). Il piacere mondano non ci porta fuori dalla dimensione infernale. Nel momento stesso in cui lo si raggiunge, infatti, lo vediamo ricadere – al pari di Euridice – nelle tenebre dell'inferno. Orfeo ha in questo modo perso irrimediabilmente la sua amata, perché una legge divina prevede che ciò che è perduto non possa essere recuperato.²¹ Prestando credito al seguito del mito, anzi, Salutati aggiunge che l'esito di questo movimento è la morte. Sappiamo, del resto, che Orfeo è alla fine mutilato dalle Baccanti, interpretate a loro volta come un'allegoria dei piaceri (*voluptates*) che uccidono chi li cerca.²² Forse Salutati allude a una morte sia materiale che morale. Il gaudente può essere letteralmente ucciso dai danni causati dall'intemperanza, dall'adulterio, o altre esperienze piacevoli, quali malattie e persecuzioni sociali. Oppure, chi gode si lascia sprofondare nell'inferno dei sensi e, commettendo peccato, precipita nell'inferno eterno.

In piccola parte, questa interpretazione può trovare sostegno nel precedente di Boccaccio, il quale già lesse la catabasi orfica come il discendere

et passiones animam in terrena delabi». Poco più oltre (*ivi*, p. 608, § 61) il concetto viene ribadito, specificando che le altre passioni diverse dal piacere includono l'invidia, l'avarizia, la tristezza e la superbia. I luoghi virgiliani citati includono *Aen.* 6, 266-267, 439, 740-742, e *Georg.* 4, 480 (per il senso fisico); *Aen.* 6, 730-737 (per la dimensione morale e la prigionia nel corpo); *Aen.* 6, 617-624 (per la prospettiva teologica).
19 *Lab.* 3, 6, 12, dove si cita *Aen.* 6, 277; *Lab.* 4, 1 *passim*; *Lab.* 4, 2, specialmente § 15 (con *Aen.* 6, 266-269).

20 *E.g.* *Lab.* 3, 41, 25, *Lab.* 4, 8, 1-4 e 25-26, *Lab.* 4, 2b, 2. Cfr. anche *Saec.* 1, 14, 7, e 34, 5; *Ep.* 4, 8, 268-269; 9, 3, 21; e 11, 24, 431 (quest'ultima lettera cita Verg. *Aen.* 6, 745-747).

21 Cfr. qui anche *Fat.* 2, 5, 230-235, che interpreta l'episodio secondo Verg. *Georg.* 4, 495-496.

22 *Lab.* 4, 6, 3; 4, 7, 31; 4, 8, 6.

nel mondo delle folli occupazioni umane.²³ Ma quand'anche non fosse così, dato che l'*infernus viventium* potrebbe anche essere derivato dalla lettura del *De sera numinis vindicta* di Plutarco²⁴ e dal *De predestinatione* di Scoto Eriugena,²⁵ sembra abbastanza chiaro che Salutati instauri un'analogia forte tra la catabasi infernale e la vita di piacere. Per estensione, questo forse chiarisce l'associazione tra Orfeo ed Epicuro. Il primo rappresenta poeticamente il movimento vuoto che attua il gaudente per eccellenza, che insegue l'inferno mentre cerca invano di fuggirlo e, alla fine, va incontro a distruzione. Sempre Salutati, infatti, sostiene che gli epicurei sono disposti a subire la tortura e a sacrificare ciò che l'essere umano ha di meglio, ossia la ragione e la virtù, pur di godere.²⁶

2. L'ambiguità della musica e del giudizio sul piacere

Si potrebbe obiettare che Epicuro non parlava necessariamente di un piacere volgare. La piacevolezza discende anzi da virtù e da una retta vita morale, come Salutati stesso a volte ammette. Egli conosce, ad esempio, la lode di Seneca della massima di Epicuro che consiglia di non vivere come se si potesse ricominciare sempre a vivere.²⁷ Nel *De laboribus Herculis*, inoltre, dimostra di sapere che il piacere epicureo può essere letto in modo nobile. Forse Epicuro non cercò solo la *voluptas* sensuale e lussuosa, ma anche la *delectatio*, che poco più oltre è correlata al godimento degli abiti onesti/virtuosi e alla musica, simboleggiante lo scibile umano che si esprime tramite discipline come l'eloquenza e la teologia.²⁸

23 Bocc. *GDG* 5, 12, 9.

24 Cfr. Plut. *Ser.* 555F-556D e la catabasi infernale di 563E-568A, in cui addirittura si fa un'allusione critica a Orfeo che non ha ricavato nulla di buono dalla sua ricerca di Euridice (566B-C = Orph. 412 *partim*). La conoscenza dell'opera plutarcea non è attestata, ma è resa possibile da fatto che Salutati revisionò la traduzione del *De cohibenda ira* a cura di Simone Tebano (*Ep.* 8, 23) e volle tradurre in latino le *Vitae parallelae* (*Ep.* 7, 11).

25 Cf. specialmente 424A-B e 437D-438A (ed. Mainoldi 2003, pp. 172 e 207), in cui il teologo legge l'inferno come la condizione di rimorso del peccato e sostiene che il piacere conduce a un'anticipazione delle sofferenze infernali *post mortem*. Ringrazio il secondo anonimo revisore per l'interessante suggerimento.

26 Cfr. i §§ 32, 34, 39. Salutati ha forse in mente fonti come Cic. *Tusc.* 2, 17 (= fr. 601, ed. Usener 1887).

27 *Ep.* 10, 9, 253. Cfr., inoltre, il fr. 493 di Usener 1887 riportato da Sen. *Epist.* 23, 9 e citato da Salutati nel *Tractatus ex epistola ad Lucilium prima* = De Robertis – Tanturli 2010, pp. 184-185.

28 *Saec.* 4, 5, 5; 4, 7, 2-3, 20-28 e 40-43. Mi pare che questo ridimensioni il parere di Sciacca 1954, pp. 75-76, che Salutati aderisse solo al ritratto tradizionale di un Epicuro edonista immorale.

Prima di rispondere all'obiezione, conviene soffermarsi su tale riconoscimento dell'amore epicureo per l'arte musicale, che costituisce un decisivo *trait d'union* con l'orfismo. Orfeo è considerato inventore dell'arpa e, per dono del dio Apollo, anche della lira. Inoltre, i poeti lo dicono figlio non solo del re Eagro, in seguito diventato un fiume (Nemesian. *Buc.* 1, 24-25), ma anche di Calliope (Verg. *Buc.* 4, 55-57), ossia della Musa dalla bella voce e nume tutelare del canto epico.²⁹ Per converso, Epicuro viene descritto come amante del canto, che coltiva in vista del piacere. Salutati attesta ciò in una lettera a Pellegrino Zambecari del 1392-1393, dove un certo godimento musicale è detto discendere dai costumi di chi condivide l'opinione epicurea (*Ep.* 9, 1, 15-16: «*moribus in opinionem epicuream effluentes*»). Ma il medesimo estratto isola un'ambiguità nell'esperienza della musica. Essa può tanto connettere al divino o sollevare l'anima, se semplice, severa e mascolina («*simplex, mascula atque severa*»), quanto abbandonare alla lascivia dei sensi, se molle ed effeminata. Sebbene Orfeo non venga nominato, è probabile che sia il primo tipo di musica a essere coltivato da lui, mentre la seconda sarebbe quella favorita da Epicuro. Tenendo a mente ciò, possiamo tornare al libro IV del *De laboribus Hercules*, in cui l'ambiguità della musica e della *delectatio* è riproposta.

Il punto di partenza è costituito da un'esegesi simbolica degli strumenti musicali di Orfeo e dei suoi genitori, che è condotta in ampie sezioni del capitolo 7. Salutati pensa, infatti, che non sia un caso che egli sia tanto cultore dell'arpa e della lira, quanto figlio del fiume Eagro e della musa Calliope. Questi elementi simboleggiano la duplice natura dell'arte musicale, che a sua volta esprime due lati dell'umanità. Il fiume è simbolo della materia che scorre via e l'arpa della lascivia,³⁰ dunque della natura temporale, transitoria, amante della sensualità. Questa nostra parte gode non tanto del contenuto della musica, quanto della voce del musicista. Calliope e la lira simboleggiano, al contrario, la proporzione musicale, o il lato intelligibile e razionale dell'essere umano. Dal momento che Orfeo partecipa di entrambe le nature, egli può orientarsi

29 Cfr. *Lab.* 4, 6. Salutati riprende la genealogia di Orfeo da German. *In Arat.* p. 150 (om. Orph.), Hyg. *Astr.* 2, 7 (= Orph. 1036 II), Serv. *In Aen.* 6, 145, e *In Gerg.* 4, 523 (om. Orph.).

30 Cfr. i §§ 5 e 18. Salutati attribuisce la concezione del flusso all'Orfeo storico (*Lab.* 3, 37, 13), a partire da Serv. *Georg.* 1, 8 (= Orph. 154 I).

sia verso il fluire, sia verso la stabilità. Quando cerca il piacere, però, si comporta come Epicuro che gode della caducità della bella e gradevole melodia (§§ 5-8).

Come intendere allora la *delectatio* razionale, legata a Calliope? Perché Epicuro dovrebbe essere condannato come colui che radica troppo alle miserie del mondo, se da tale prospettiva è ‘calliopeo’? La risposta sta nell’esegesi di Euridice quale simbolo del giudizio sul piacere, che Salutati spiega con delle paretimologie (§§ 9-12). Quella su cui l’umanista insiste è recuperata con un approfondimento di un’esegesi di Fulgenzio. Se questi legge Euridice come il simbolo del giudizio profondo («*profunda diiudicatio*») sull’arte della musica,³¹ Salutati aggiunge alla simbologia una sfumatura etica. Il nome della donna significa *bonorum fluentium iudicium*: giudizio sui beni che fuggono (*eu-rheo-dichi*).³² Euridice contiene così la duplice natura di Orfeo, il che spiega il suo innamoramento. Ella è come il fiume, perché il suo oggetto sono i piaceri; ma è anche come Calliope perché li giudica con ragione e virtù. Non è così un caso che Epicuro sia, come Orfeo, innamorato di Euridice, se è vero che egli giudica con il calcolo della saggezza e delle virtù come catturare più godimenti ‘fluidi’ possibili.

Il simbolismo della donna sembrerebbe a prima vista positivo e riconoscere che gli epicurei non predicavano sempre un piacere volgare. Ciò pare confermato poco più avanti (§ 16), quando Salutati scrive che qualunque persona onesta giudica come governare i piaceri dei sensi in vista della salute e dell’onestà, come facciamo quando riflettiamo come e quanto mangiare, senza eccedere la misura della sazietà e del conveniente. Senonché, l’umanista complica il quadro, accennando a un’altra simbologia di Euridice. Ella non fu amata soltanto da Orfeo, ma anche dal pastore Aristeo, il quale causò anzi la sua morte. Secondo il racconto letterale del mito, infatti, che Salutati stesso ricorda (*Lab.* 4, 6, 5), l’uomo fu preso da un potente desiderio di possedere la donna. Fuggendogli, quest’ultima pestò un serpente, che la morse e la uccise. Ora, però, Salutati attribuisce al racconto un senso spirituale, come già aveva tentato di fare sempre Boccaccio nelle *Genealogie*. Se il secondo pensava che il pastore sia la virtù, la quale cerca di portare la donna – o l’innata concupiscenza – a desiderare cose più alte

31 Fulg. *Myth.* 3, 10 (= Orph. 979 IV *partim*): «*Haec igitur fabula artis est musicae designatio. Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est optima vox, Euridice vero profunda diiudicatio*».

32 Su questa pratica etimologica, cfr. Feraboli 1995.

(*laudabilia desideria*), che, a sua volta, fugge e viene uccisa dal serpente che simboleggia le attrattive del mondo,³³ il primo interpreta il pastore – in quanto figlio del dio Apollo e della ninfa Cirene – come l'uomo che eccelle nella pratica dell'ἄρετή divina (*ares-theos*). La serpe sarebbe, per converso, la vitalità della ragione nascosta («*rationis latentis vivacitas*»), che fa sprofondare Euridice nell'inferno (*Lab.* 4, 7, 12-13).

L'allegoria del mito di Aristeo presenta adesso la donna in luce negativa. Salutati ritiene qui che il piacere non venga cercato dalla virtù incarnata dal pastore, bensì indirizzato verso il serpente per essere ucciso e cacciato nelle tenebre infernali. L'umanista considera a sua volta tale simbologia come una traduzione poetica di un complesso processo psicologico. La ragione dell'uomo virtuoso (= Aristeo) che giudica/ama la donna (= il piacere) viene morsa dalla coscienza (= il serpente) che prova pentimento/dolore per aver cercato dei beni illusori e brevi (= l'inferno). Tale simbologia spiega anche perché il giudizio incarnato da Euridice è profondo o nascosto. Se il giudizio sul piacere si spinge in profondità, o alle sue estreme conseguenze, l'edonista pentito sarà obbligato a concedere che i godimenti non valgono nulla.³⁴ D'altro canto, non avendo altro da cercare, egli preferirà farsi distruggere dal godimento, che, come si è visto, viene simboleggiato dalle Baccanti. L'immagine a cui Salutati ricorre è stavolta la testa di Orfeo che continua a cantare persino dopo essere stata staccata dal corpo, corrispondente all'epicureo che rinvanga i piaceri passati ed esercita ora un giudizio vuoto (*Lab.* 4, 7, 32-34).

Euridice concentra, dunque, due significati in tensione o persino incoerenti tra loro. Per un verso, la donna rappresenta il giudizio che cerca il piacere, per un altro lo *iudicium* che si pente del godimento. L'incoerenza può forse essere spiegata invocando, di nuovo, la doppia natura dell'essere umano. Si può amare Euridice (= usare la facoltà di giudizio) in due modi: in una forma sensibile, che ci trasforma in un Orfeo epicureo che cerca il godimento, e in una intelligibile, che al contrario respinge la *voluptas* carnale. L'oggetto di amore è lo stesso, mentre a cambiare è il tipo di eros: sensuale e peccaminoso l'uno, intellettuale e divino l'altro.

33 Bocc. *GDG* 5, 12, 7.

34 *Lab.* 4, 7, 10 («*quod submersius et profundius est, secundum penitentiae morsum vel recordationis oblectamentum*») e 13 («*profunditatem iudicii nichil [sic] aliud esse quam penitentiae morsum vel recordationis oblectamentum*»).

Questa lunga ricostruzione può ora consentire di spiegare più precisamente chi sia l'Orfeo epicureo. Si tratta di un agente morale che usa la ragione e la virtù, a loro volta discendenti dalla facoltà di giudicare, non come un fine, bensì quali strumenti per godere. Costui si allontana così dalla figura positiva di Aristeo, che apprezza la condotta razionale/virtuosa come un fine in sé, perché investe la *delectatio* razionale con il fiume della sensualità. La razionalità si traduce nella mera *voluptas*, con il risultato che persino la soddisfazione di vivere razionalmente e virtuosamente travalica nel corporeo.³⁵ L'accostamento dappprincipio straniante tra orfismo ed epicureismo si rivela essere, così, un'ingegnosa critica in forma poetica alla dottrina epicurea dell'inseparabilità di virtù e piacere. L'agire virtuoso è in sé avverso alla sensualità, come dimostra il caso di Aristeo, altrimenti non accadrebbe mai che l'agente morale che giudica bene si penta di essersi fatto trascinare per lungo tempo dal fiume impetuoso della piacevolezza.

Mutatis mutandis, questo discorso di Salutati è molto probabilmente sulla tacita scia di Platone. È probabile, da un lato, che l'umanista ricorra al *Phaedo* platonico. Il dialogo contiene una proto-critica alla teoria epicurea dell'inseparabilità di virtù e piacere, precisamente nel punto in cui le ἀρεταί sono paragonate a una moneta di scambio con i godimenti. Un tale commercio svaluta l'attività virtuosa, perché a detta di Platone – e implicitamente di Salutati – si deve agire virtuosamente per 'comperare' la vera e suprema saggezza.³⁶ L'accostamento è in parte giustificato dall'esegesi del mito di Erifile, interpretato come la filosofia che svaluta le cose nobili di cui si occupa per arricchirsi (*Lab.* 4, 9, 8-10). Dall'altro lato, non si può neanche escludere che la divisione della musica in una specie sensibile e una intelligibile possa essere ripresa dal libro III della *Respublica*. Qui, infatti, si sostiene che certe melodie musicali indirizzino gli esseri umani verso l'euritmia e l'armonia, altre li facciano al contrario cadere nella lascivia e nel disordine morale. E questa seconda forma di musica è persino paragonata a un fluido che sommerge la parte animosa dell'anima e la rende disobbediente alla ragione.³⁷ La certezza su questo punto non è però assoluta.

35 Cfr. *Lab.* 4, 7, 15 e 17, ma specialmente 17. Cfr. anche *Saec.* 1, 10, e 1, 25, 4-8. Sulla teoria della virtù, cfr. Iannizzotto 1959, pp. 115-122, e Kessler 1968, pp. 47-52, 87-89, 104-122, 186-198.

36 69a-b. Per la conoscenza del dialogo da parte di Salutati, cfr. *Ep.* 8, 17, 444, con Ullman 1963, pp. 245-246, e Hankins 2010, pp. 285-290.

37 *Resp.* 3, 402a-403c e 411a-b, specialmente 411b, ll. 1-4: «ὅταν δ' ἐπέχων μὴ ἀντὶ ἀλλὰ κηλῆ, τὸ δὴ μετὰ τοῦτο ἦδη τήκει καὶ λείβει, ἕως ἂν ἐκτῆξῃ τὸν θυμὸν καὶ ἐκτέμῃ ὥσπερ νεῦρα ἐκ τῆς ψυχῆς καὶ

A parte il fatto che i riferimenti alla *Respublica* sono posteriori al 1391, *i.e.* all'epoca di composizione della seconda versione del *De laboribus Herculis*, non troviamo mai attestato un interesse per il libro III del dialogo. Salutati cita solo il libro I, forse tramite la traduzione latina del testo platonico di Crisolora e Decembrio,³⁸ mentre la conoscenza della tesi platonica che i filosofi devono andare al potere (*Resp.* 5, 473c-e) potrebbe dipendere dalla sintesi che troviamo nel *Timaeus*. Va poi notato che l'umanista non sarebbe stato d'accordo con la critica di Platone all'esegesi della poesia attraverso l'allegoria o ὑπόνοια.³⁹ D'altro canto, il notevole parallelo con la teoria della musica di Platone potrebbe essere spiegata attraverso la mediazione di altri autori, per esempio Macrobio.⁴⁰

Salutati sembra allora sostenere che Epicuro è stato solo in apparenza un uomo razionale e musicale, o un filosofo che cerca con la *delectatio* di portare fuori dall'inferno. La virtù o il giudizio di cui si fa promotore conduce alla perdizione e al pentimento. Al pari del demonio, a cui piace mascherarsi da angelo della luce, Epicuro radica nell'inferno spacciandolo per un agognabile paradiso e attirandoci in una facile ma dannosa delizia.⁴¹

3. Eracle, o l'Orfeo edonista cristiano

Si è constatato che l'accostamento di Orfeo con Epicuro risulta molto meno strano, se si segue l'esegesi allegorica del mito di Salutati. Resta nondimeno aperto il problema del perché egli abbia dedicato tanto spazio alla lettura del mito orfico, quando avrebbe potuto focalizzarsi sul suo programmatico oggetto di indagine, ovvero la catabasi di Ercole. Potremmo liquidare la questione sostenendo che ci troviamo davanti a un residuo del *De laboribus*

ποίησι «μαλθακὸν αἰχμητήν»». In generale, su Salutati e Platone, cfr. Oliver 1940. Si ringrazia, di nuovo, il secondo anonimo revisore per lo stimolante suggerimento.

38 Per essere più precisi, Salutati ricorda l'aneddoto su Temistocle di Plat. *Resp.* 1, 329e-330a (in *Ep.* 14, 11, p. 84 = 4 marzo 1405 ca.). Per approfondire, cfr. Hankins 2010, p. 292.

39 *Ep.* 8, 19, 454 (= 24 giugno 1393) con Plat. *Tim.* 17b-19a. Sulla conoscenza di quest'ultimo dialogo, cfr. *Ep.* 12, 10, 515 e 12, 24, 559. Cfr. qui Hankins 2010, pp. 287-288, il quale tuttavia a p. 292 pensa che questo riferimento possa essere «*too vague in its wording for precise identification*». Sull'idea che Salutati non avrebbe accolto la critica all'esegesi allegorica della poesia (*Resp.* 2, 378c-d), cfr. Oliver 1940, p. 327.

40 *Somn. Scip.* 1, 7-8, e 2, 1-4 (in *Lab.* 1, 9, 1, e 1, 10, 9). Il secondo estratto riporta peraltro l'etimologia del nome di Calliope.

41 *Saec.* 1, 33, 5-12; 2, 2, 18-19; *Lab.* 4, 4b, 13-15.

Herculis quale originario commentario all'*Hercules furens* di Seneca, precisamente dei versi del coro dedicati al mito di Orfeo ed Euridice (569-591 = Orph. 958 I e 992 I).

Vorrei però in sede conclusiva fare una proposta diversa. Salutati forse analizza la figura di Orfeo epicureo perché intende illuminare, per contrasto, in che modo la catabasi di Ercole si distingue dalla catabasi orfica, o perché essa sia un'impresa eroica di successo e non una fallimentare ridiscesa agli inferi da cui si sperava di uscire.

Per compiere quest'ultimo passaggio argomentativo, conviene fare un passo indietro. Il *focus* sulla ricezione di Orfeo/Epicuro ha mostrato la duplice e ambigua natura sia della musica che del giudizio. L'una e l'altro possono sollevare all'intelligibile, come abbassare alla sensualità. Ora, Salutati pensa che una simile ambiguità valga anche per il piacere. In fondo, anch'esso è una creazione di Dio, dunque è benefico perché proviene da un ente sommamente buono.⁴² I piaceri possono allora essere positivi, se si cambia il referente: sono un peccato se provengono dal mondo, non se li si ricava dalla causa prima di Dio.

Il punto figura già nel *De seculo et religione*. Dopo aver citato l'opinione degli epicurei, Salutati richiama il torrente della voluttà con cui Dio sommerge i fedeli che obbediscono alla sua volontà (*Sal.* 36, 7-11), con l'intento di mostrare che la religione cristiana attira quella piacevolezza che l'epicureismo cerca sul piano sensibile.⁴³ Se si accosta il *torrens* divino al fiume della materia di cui parla nel *De laboribus Herculis*, è difficile non pensare che le Sacre Scritture sostituiscano il fluido o piacere materiale con una sua controparte spirituale. Anche lo spunto in questione è di origine petrarchesca, forse persino agostiniana (cfr. Aug. *Hom. Io.* 15, 16), dal momento che Petrarca sostenne lo stesso concetto nel *De otio religioso*, citando con l'identico fine il salmo sul dolce torrente della voluttà di Dio.⁴⁴

42 *Saec.* 1, 13 e 36. Il punto è espresso anche in una lettera a Giuliano Zonarini, che accusa Salutati di negare con il *De seculo et religione* la bontà della creazione di Dio (*Ep.* 7, 18, 328-333). Sul problema, cfr. Sciacca 1954, pp. 159-166.

43 *Saec.* 2, 2, 7-9. Cfr. anche *Saec.* 1, 27, 1, e 2, 1, 10-11, e 2, 10, 32, dove però manca l'opposizione all'epicureismo. Sul primato della vita religiosa in Salutati, che pone dei problemi con il suo apprezzamento per la vita attiva in altre opere, cfr. Borghi 1934, pp. 94-102, Ullman 1963, pp. 85-92, Trinkaus 1964, pp. 21-34, Baron 1970, pp. 116-133, Lombardo 1982, Witt 1983, pp. 350-354, Garin 2009, pp. 193-197, Ebbersmeyer 2010, pp. 139-148.

44 Cfr. Bufano 1977, pp. 773-779. Esistono, nondimeno, anche delle differenze tra il *De seculo et religione* e il *De otio religioso*, su cui Lee 2012, pp. 113-117 e 153-157; Geri 2017, pp. 26-36.

Inoltre, nel *De nobilitate legum*,⁴⁵ Salutati sostiene che, sul piano secolare, la morte dei sensi è una *delectatio* che corrisponde alla buona *mors* predicata dalla teoria stoica della virtù. Gli stoici pongono l'attività virtuosa come un fine da cercare di per sé, e tuttavia aggiungono che, tra i concomitanti positivi, essa include la gioia razionale del sapere che la volontà è orientata al vero bene. Salutati certo corregge la dottrina stoica da numerosi punti di vista,⁴⁶ ma non su tale versante. Egli integra anzi tale prospettiva sostenendo che con questa integerrima vita attiva ci si sta dirigendo verso la fruizione del contatto beatifico presso Dio.

Ora, il *De laboribus Herculis* approfondisce il tema e identifica un altro tipo di catabasi negli inferi, di carattere positivo. Essa consiste nel movimento dell'anima virtuosa che scende nel mondo secolare per mostrare la pochezza dei presunti beni che si trovano al suo interno, nel tentativo di emancipare l'anima dal corpo e di rinviare a qualcosa di superiore.⁴⁷ Il risultato è un implicito sincretismo tra cristianesimo e paganesimo.⁴⁸ Gli esseri umani sono posti come in una linea di confine: possono calarsi nell'inferno, come fanno gli 'orfici epicurei', o, per così dire, possono scendere verso il paradiso, coltivando la buona morte di cui parlavano gli stoici.⁴⁹

Parlare di una discesa paradisiaca sembra una contraddizione in termini. Il paradiso è infatti collocato in alto ed è, quindi, una risalita. Il paradiso può però essere spiegato supponendo che Salutati stia riprendendo uno spunto offerto dal personaggio di Megara nell'*Hercules furens* di Seneca, secondo cui Ercole scese agli inferi per toccare le cose celesti (423: «*Inferna tetigit, posset ut supera assequi*»). La discesa sarebbe il momento in cui ci si abnega ai piaceri secolari; l'ascesa coincide con l'andare verso l'eternità nella voluttà spirituale che è presso Dio. E sebbene non la citi mai con tale funzione, è probabile che Salutati riprenda la metafora della discesa-ascensione anche dalla *Divina commedia* di Dante, che mostra che per salire in paradiso si deve prima scendere fino ai recessi più neri dell'inferno.

45 Attingo di seguito a *Leg.* 14, pp. 100, 1-102, 13, e 23, pp. 191, 12-28, e 208, 22-210, 4. Cfr. anche *Lab.* 2, 6, 5-6.

46 Cfr. Borghi 1934, pp. 87-88, Sciacca 1954, pp. 77-79 e 152-159, e Iannizzotto 1959, pp. 116-118, Witt 1983, pp. 64-65, 358-365.

47 *Lab.* 4, 4, 7-8; *Lab.* 4, 5, 1-4; *Lab.* 4, 2b, 2; *Lab.* 4, 4b, 12-18.

48 Ipotesi già proposta da Ullmann 1963, p. 87.

49 Cfr. anche *Ep.* 3, 11; 3, 14; 3, 21; e 4, 17. Su questo tema, l'indagine più articolata è quella di Sciacca 1954, pp. 66-90.

Sarebbe allora forse semplicistico sostenere che *Salutati* condanni l'edonismo in modo radicale. Di certo egli crede che occorra pentirsi di aver assaporato il piacere sensibile e di aver dato tanto peso alle false gioie (*Saec.* 1, 3, 17, e 1, 8). E tuttavia, il riconoscimento di un divino torrente di voluttà suggerisce che, forse, *Salutati* ammetteva la possibilità di un edonismo cristiano. In altri termini, Ercole è in grado di portare Euridice davvero fuori dall'inferno, o di giudicare quale sia il piacere che non procura alcun pentimento.

Il punto sembra essere suffragato da due brani di *Salutati* che presentano l'allegoria di un episodio del mito finora taciuto: Orfeo che commuove Ade con la sua musica e, per un attimo, riesce a riabbracciare la sua amata. Il *De seculo et religione* usa tale immagine per descrivere il monaco che si riappropria della propria anima e si emancipa dalle tentazioni sia del corpo che dell'inferno del mondo secolare, grazie alla melodia della religione cristiana e alla corda dolce del battesimo. Il *De laboribus Herculis* vi accenna, invece, nel punto in cui si dice che Ade (= il possibile analogo pagano del Dio cristiano) consente a Orfeo di far ascendere al cielo la *delectatio* della virtù e della contemplazione, a condizione però che non si volti indietro, *i.e.* non dia ai godimenti razionali il primato rispetto all'ascesa. Quando ciò accade, non si dà più centralità e importanza al piacere in sé, bensì al giudizio della ragione che permette di sollevarsi piacevolmente al divino: «*Infatti, vitale e immortale è il giudizio del piacere non nel diletto che il senso percepisce, ma nel ragionamento sul diletto*». ⁵⁰ Sappiamo, però, che Orfeo si sarebbe voltato e, dunque, che la sua impresa sarebbe rimasta incompiuta.

A fronte della discesa orfica, Eracle svetta per contrasto come l'eroe che riesce a ricondurre in superficie la *delectatio*, senza esserne traviato e distrutto. O meglio, egli è simbolo del cristiano che gode della virtù e della contemplazione di Dio, diversamente da Orfeo ed Epicuro che promuovono una morale apparente: un'ombra del vero piacere.

A questa ipotesi finale forse osta il tradizionale ritratto di Ercole al bivio, risalente al sofista Prodicò di Ceo (88 B 2 DK = X. *Mem.* 2, 1, 21-34). Posto di fronte alla scelta se seguire la via dell'ὄρετή o quella del godimento, egli scelse la prima e fu dunque anti-edonista.⁵¹ La critica può essere

⁵⁰ *Saec.* 2, 6, 4-6; *Lab.* 4, 7, 14-17, specialmente 14, ll. 12-14, trad. mia: «*Verum enim vivax et immortale iudicium voluptatis est, non in delectatione quam sensus percipit sed in ratione delectationis*». Ringrazio Gastón Javier Basile per l'aiuto nella comprensione di questo brano.

⁵¹ Si accenna al *topos* in *Lab.* 4, 9b, 3, ma cfr. anche Witt 1983, p. 216, Ullman 1951, pp. 622 e 635,

superata, di nuovo, precisando che il piacere che conduce alla perdizione è quello del mondo e non la *delectatio* positiva che deriva dalla vita morale-religiosa. A un certo punto, dunque, i due cammini possibili – quello a destra verso l'inferno, quello a sinistra verso il paradiso – si riuniscono in un unico percorso, al cui termine sta la voluttà divina che nessun oggetto secolare può dispensare.

4. Appendice. Un'eco dell'«*infernum viventium*» in Calvino?

L'esegesi di Ercole come l'eroe che riesce a salvare dall'*infernus viventium* un'Euridice o un piacere divino può essere riformulata nei termini seguenti. Salutati invitava il cristiano a sollevare, dal nostro inferno quotidiano, qualcosa che non è infernale, bensì paradisiaco e salvifico. Tale riformulazione sembra corrispondere, sorprendentemente, con la famosa chiusa de *Le città invisibili* di Italo Calvino (1972), in cui il personaggio di Marco Polo rivolge al Kublai Kan tali parole:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà: se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁵²

Può senza dubbio trattarsi di un caso. Nessuno scritto di Calvino fa il nome di Salutati o menziona anche cursoriamente il *De laboribus Hercules* e altre opere dell'umanista. D'altro canto, non è da escludere un'altra possibilità. La chiusa de *Le città invisibili* potrebbe avere una remota origine o ascendenza in Petrarca, le cui *Seniles* costituiscono, come abbiamo visto nel § 1, una fonte di ispirazione della prospettiva di Salutati. Questa breve appendice tenta, con molta cautela, di vedere fino a che punto tale parallelismo sia difendibile.

Baggioni 2015, pp. 297-310.

⁵² Calvino 1992-1995, vol. 2, pp. 497-498.

Calvino non cita mai le *Seniles* di Petrarca. Egli conosce o ha familiarità, però, con i *Trionfi*, il *Canzoniere* e le epistole *Familiare*s.⁵³ Ora, il secondo testo ricorre in due occasioni all'immagine della vita come un inferno. La troviamo, da un lato, nel sonetto CCXLVI, che descrive Roma come una comunità infernale «*ove 'l ben more e 'l mal si nutre e cria*» (vv. 6-7, cit. 7). Dall'altro lato, la prima terzina del sonetto CCCXLV (vv. 9-11) mostra Petrarca che dichiara di essere consolato dalla prospettiva che la sua amata Laura è salita al paradiso e, così, di non voler «*rivederla in questo inferno*» (v. 10). Queste due occorrenze suggeriscono almeno che Calvino potrebbe aver incontrato nel *Canzoniere* l'immagine dell'*infernus viventium*.

Di contro, i brani citati non confermano direttamente che anche l'invito a cercare «*chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno*» possa essere stata suggestionata dal *Canzoniere* petrarchesco. È vero che Petrarca si paragona, nei vv. 49-54 del sonetto CCCXXXII, a Orfeo che ha cercato di resuscitare Euridice dalla tomba o gli inferi. Ma si tratta di un paragone negativo, perché l'umanista ammette che la sua poesia non è capace di compiere ciò che ha fatto l'eroe mitico. Ci sono però due indizi positivi che suffragano in modo indiretto la seconda metà della mia ipotesi.

Il primo è uno spiccato interesse verso il mito orfico. Esso riceve ben tre riscritture nei racconti *Senza colori* (1964), *Il cielo di pietra* (1968), *L'altra Euridice* (1980), i quali tutti confluiranno in diverse versioni delle *Cosmicomiche*.⁵⁴ Negli ultimi due testi, si osserva un curioso rovesciamento, perché è Orfeo che sottrae Euridice (chiamata Ayl o Rdix) ad Ade (rinominato Qfwfq o Ofwfq). Malgrado la vistosa differenza, Calvino mantiene intatto il tema principale del mito, ossia il tentativo (fallimentare) di salvare la donna amata dall'inferno. Il rovesciamento comunica in più, però, che è il nostro mondo “di sopra” ad essere lo spazio infernale e che quello “di sotto” è uno spazio in cui fluttua la musica degli elementi, che si avverte grazie al buio e al silenzio del sottosuolo. Curiosamente, la discesa al para-

53 Cfr. *Una pietra sopra* del 1980, la *Collezione di sabbia* del 1984, il capitolo *Rapidità* delle *Lezioni americane* del 1988 (= Calvino 1995, vol. 1, pp. 258, 578 e 658-659). Altri riferimenti generici al poeta sono in Calvino 1995, vol. 1, pp. 361-362, e vol. 2, p. 1858. La versione dattiloscritta del capitolo *Rapidità* conteneva, in origine, una citazione della prima quartina del sonetto CCXLVI del *Canzoniere* (cfr. Marenghi in Calvino 1995, vol. 2, p. 2967).

54 Pubblicati ora rispettivamente in Calvino 1992-1995, vol. 2, pp. 124-134; vol. 2, pp. 1216-1223; e vol. 3, pp. 1177-1185. In realtà, il racconto *L'altra Euridice* non è che una riscrittura di *Il cielo di pietra*, dunque una “riscrittura della riscrittura” del mito orfico. Per approfondire il tema e la storia editoriale di questi tre racconti, rimando a Gachet 2013, Pasquini 2013, e Passione 2021, pp. 3-5.

diso che era immaginativa in Salutati diventa letterale nella riscrittura calviniana. Ne segue che il movimento attuato da Ade è appunto un tentativo di sottrarre dall'*infernum viventium* la bellezza non-infernale e di restituirla al suo luogo di origine.

Il secondo indizio è ricavabile guardando al contesto di uno dei riferimenti al *Canzoniere*. Nel reportage *Il rovescio del sublime*, originariamente pubblicato nel 1976 e in seguito incluso nella raccolta *Collezione di sabbia* del 1984, Calvino racconta una sua visita ai giardini della residenza imperiale del palazzo Sento di Kyoto (1630), in compagnia di uno studente giapponese che parla un po' di italiano e gli pone una domanda: a lei piace tutto questo? Più nello specifico, l'esistenza dei bei giardini imperiali è valsa l'infelicità di milioni di giapponesi che, all'epoca, avevano contribuito alla loro creazione patendo la miseria? Calvino risponde, realisticamente, che la bellezza è sempre stata realizzata da pochi privilegiati sostenuti dalla miseria o dall'oppressione di molti, ma allo stesso tempo aggiunge che, con tali creazioni belle, le persone di cultura hanno anche cercato di proiettarsi oltre l'ingiustizia che li circondava e di guardare a un mondo altro. Subito dopo, troviamo un rapido ma denso richiamo al *Canzoniere*:

Sta a noi vedere questo giardino come lo 'spazio d'un'altra storia', nato dal desiderio che la storia risponda ad altre regole – dico, ricordandomi d'aver letto di recente un'introduzione di Andrea Zanzotto in cui quest'idea è applicata al «Canzoniere» di Petrarca –, come la proposta d'uno spazio e d'un tempo diversi, la dimostrazione che il dominio totale del frastuono e del furore può essere messo in crisi...⁵⁵

Questo brano risuona con il finale de *Le città invisibili* non solo (e non tanto) per la comune ambientazione 'esotica' – l'uno in Giappone, l'altro nella Cina del Kublai Kan. Seppure con altre parole, la risposta allo studente giapponese è anche concettualmente prossimo alla battuta di Marco Paolo. Infatti, «*il dominio totale del frastuono e del furore*» può essere interpretato come una dimensione infernale – e una prova è che gli stessi "racconti cosmicomici" *Il cielo di pietra* e *L'altra Euridice* ricordati sopra qualificano l'*infernum viventium* o il nostro mondo come il luogo del

55 *Il rovescio del sublime*, in *Collezione di sabbia* = Calvino 1995, vol. 1, pp. 573-579, cit. p. 578. Per approfondire, cfr. Savio 2014.

rumore, dove non si ascolta più la musica paradisiaca del sottosuolo.⁵⁶ Per converso la ricerca dello «spazio d'un'altra storia» che risponde «ad altre regole» può essere letto come un movimento analogo alla ricerca di qualcosa che non è inferno dentro l'inferno dell'ingiustizia. Ciò che conta in tal sede è, poi, che tale prospettiva venga corroborata da Calvino con il richiamo a una prefazione al *Canzoniere* di Zanzotto, dal titolo *Petrarca fra il palazzo e la cameretta* (1976). Qui la poesia petrarchesca è presentata come una voce che dice 'no' al potere costituito, pur muovendosi al suo interno, e insieme come un anelito verso «lo spazio di un'altra storia».⁵⁷ La mia proposta finale è, dunque, che Calvino riconobbe, nella lettura dell'introduzione di Zanzotto al *Canzoniere*, il nocciolo della sua idea di fuga dall'inferno dei viventi e, per estensione, qualcosa di simile alla chiusa de *Le città invisibili*, scritta quattro anni prima. Tale riconoscimento sarebbe stato a sua volta suggestionato dalle sue pregresse letture petrarchesche e dal suo gioco di riscrittura del mito di Orfeo.

La mancanza di documentazione probante non permette di andare oltre l'ipotesi e la buona approssimazione. Allo stesso tempo, emergono comunque affinità concettuali tra il *Canzoniere* di Petrarca, il *De laboribus Hercules* di Salutati e *Le città invisibili* di Calvino. La più rilevante è che tutti sottolineano l'importanza di cercare il bello in un mondo connotato dall'orrore e dall'ingiustizia, o di assecondare il desiderio di discendere al paradiso.

56 Cfr. infatti Calvino 1992-1995, vol. 2, pp. 1222, e vol. 3, pp. 1184-1185.

57 Zanzotto 2001, pp. 268-269. Ringrazio Paolo Desogus e Paola Rossi per un utile consulto, oltre che per l'assistenza bibliografica.

BIBLIOGRAFIA

- Abardo 2010 = Rudy Abardo, *Dante in Coluccio Salutati*, in C. Bianca (ed.), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo: atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 29-31 ottobre 2008*, Roma, 2010, pp. 73-82.
- Aguzzi Barbagli 1965 = Danilo Aguzzi Barbagli, *Dante e la poetica di Coluccio Salutati*, «Italice» 42/1 (1965), pp. 108-131.
- Aurigemma 1975 = Marcello Aurigemma, *I giudizi sul Petrarca e le idee letterarie di Coluccio Salutati*, «AMArc» 6 (1975), pp. 67-145
- Baggioni 2015 = Laurent Baggioni, *La forteresse de la raison. Lectures de l'humanisme politique florentin d'après l'œuvre de Coluccio Salutati*, Genève, 2015.
- Baldassarri 2014 = Stefano Baldassarri (ed.), *Coluccio Salutati: Political Writings*, Cambridge MA – London, 2014.
- Baron 1970 = Hans Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano*, edizione riveduta e aggiornata, trad. di Renzo Pecchioli, Firenze, 1970.
- Bernabé 2014-2015 = Alberto Bernabé (ed.), *Poetae epici graeci: testimonia et fragmenta. Pars II: Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta. Fascicula 1-2*, Leipzig, 2014-2015.
- Bianca 1985 = Concetta Bianca (ed.), *Coluccio Salutati: De fato et fortuna*, Firenze, 1985.
- Bianca 2010 = Concetta Bianca (ed.), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo: atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 29-31 ottobre 2008*, Roma, 2010.
- Borghi 1934 = Lamberto Borghi, *La dottrina morale di Coluccio Salutati*, «ASNP» 3/1 (1934), pp. 75-102.
- Beiger – Ehlers – Fieger 2018 = Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger (edd.), *Hieronymus: Biblia sacra vulgata*, 5 voll., Berlin-New York, 2018.
- Brown – Kallendorf 1987 = Virginia Brown – Craig Kallendorf, *Two Humanist Annotators of Virgil: Coluccio Salutati and Giovanni Tortelli*, in James Hankins – John Monfasani – Frederick Purnell (edd.), *Supplementum festivum. Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller*, Binghamton-New York, 1987, pp. 66-148.
- Bufano 1997 = Antonietta Bufano (ed.), *Francesco Petrarca: Opere latine. Vol. I*, con la collaborazione di Basile Aracri e Clara Kraus Reggiani, Torino, 1975.

- Calvino 1992-1995 = Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., 1992-1995.
- Calvino 1995 = Italo Calvino, *Saggi*, 2 voll., Milano, 1995.
- Cesareo 2014 = Alessandro Cesareo, *Facundissime vir, potentissime senex... Coluccio Salutati a Petrarca*, Perugia, 2014.
- Craven 1996 = Wilkinson Craven, *Coluccio Salutati's Defence of Poetry*, «Renaissance Studies» 10/1 (1996), pp. 1-30.
- D'Episcopo 1976 = Francesco D'Episcopo, *Retorica ciceroniana e poetica umanistica nella difesa della poesia di Coluccio Salutati*, «Esperienze Letterarie» 1 (1976), pp. 47-61.
- De Robertis – Tanturli 2010 = Teresa De Robertis – Giuliano Tanturli (edd.), *Tractatus ex epistola ad Lucilium prima*, in *Coluccio Salutati: De verecundia, Tractatus ex epistola ad Lucilium prima*, Firenze, 2010, pp. 174-191.
- Dotti 1974 = Ugo Dotti (ed.), *Petrarca: Sine nomine, lettere polemiche e politiche*, Roma-Bari, 1974.
- Ebbersmeyer 2010 = Sabrina Ebbersmeyer, *Homo agens. Studien zur Genese und Struktur frühhumanistischer Moralphilosophie*, Berlin-New York, 2010.
- Feraboli 1995 = Simonetta Feraboli, *Aspetti argomentativi in Coluccio Salutati a proposito del mito di Ercole*, «Studi Umanistici Piceni» 15 (1995), pp. 45-51.
- Gachet 2013 = Delphine Gachet, «*L'altra Euridice*» d'Italo Calvino: *entre réécriture et réinvention du mythe d'Orphée et Eurydice*, in Marie-Hélène Boblet (ed.), *Chances du roman, charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris 2013, pp. 103-112.
- Gagliardi 2002 = Paola Gagliardi, *Orfeo e Lucrezio nelle Georgiche*, «Atti della Reale Accademia Pontaniana» 51 (2002), pp. 75-90.
- Garin 1947 = Eugenio Garin (ed.), *Coluccio Salutati: De nobilitate legum et medicinae; De verecundia*, Firenze, 1947.
- Garin 1961 = Eugenio Garin, *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, Firenze, 1961.
- Garin 2009 = Eugenio Garin, *I trattati morali di Coluccio Salutati*, in ID., *Interpretazioni del Rinascimento*, 2 voll., Roma, I, pp. 191-218.
- Geri 2017 = Lorenzo Geri, *Il "De saeculo et religione" di Coluccio Salutati e le opere in «stile monastico» di Francesco Petrarca*, «Rinascimento» 57 (2017), pp. 3-36.
- Hankins 2010 = James Hankins, *Salutati, Plato and Socrates*, in C. Bianca (ed.), *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo: atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 29-31 ottobre 2008*, Roma, 2010, pp. 283-293.
- Iannizzotto 1959 = Matteo Iannizzotto, *Saggio sulla filosofia di Coluccio Salutati*, Padova, 1959.

- Jones 1992 = Howard Jones, *The Epicurean Tradition*, London-New York, 1992.
- Kessler 1968 = Eckhard Kessler, *Des Problem des frühen Humanismus: seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati*, München, 1968.
- Lee 2012 = Alex Lee, *Petrarch and St. Augustine. Classical Scholarship, Christian Theology and the Origins of the Renaissance in Italy*, Leiden-Boston, 2012.
- Lehmann 2017 = Yves Lehmann, «*Quisque suos patimur manes*» (Énéide, VI, 743): *réflexions sur l'eschatologie virgilienne*, in Nicole Belayche – Yves Lehmann (éds.), *Religions de Rome: dans le sillage des travaux de Robert Schilling*, Turnhout, 2017, pp. 175-189.
- Lombardo 1982 = Paul Lombardo, *Vita Activa versus Vita Contemplativa in Petrarch and Salutati*, «*Italica*» 59/2 (1982), pp. 83-92.
- Mainoldi 2003 = Ernesto Sergio Mainoldi (ed.), *Giovanni Scoto Eriugena: De praedestinatione liber*, Firenze, 2003.
- Marshall 2014 = Tina Marshall (ed.), *Coluccio Salutati: On the World and Religious Life*, Cambridge MA-London, 2014.
- Martelli 1991-1993 = Mario Martelli, *Petrarca epistolografo: le Senili*, «*Quaderni petrarcheschi*», 9-10 (1992-1993), pp. 641-667.
- Novati 1891-1911 = Francesco Novati (ed.), *Epistolario di Coluccio Salutati*, 5 voll., Roma, 1891-1911.
- Oliver 1940 = Revilo Oliver, *Plato and Salutati*, «*Transactions and Proceedings of the American Philological Association*», 71 (1940), pp. 315-334.
- Paratore 1977 = Ettore Paratore, *L'episodio di Orfeo*, in AA. VV., *Atti del convegno virgiliano sul bimillenario* Georgiche, Napoli, 1977, pp. 9-36.
- Pasquini 2013 = Gabriele Pasquini, *Calvino e il codice mitico: catabasi e riscatto di Orfeo*, in Anna Dolfi (ed.), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, 2013, pp. 355-368.
- Passione 2021 = Adriana Passione, *La metamorfosi del testo. Orfeo e Euridice: permanenza e variazione di un mito*, in Alberto Casadei – Francesca Fedi – Annalisa Nacinovich – Andrea Torre (ed.), *Letteratura e scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI*, Roma, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> [data consultazione: 02/12/2024]
- Rizzo – Berté 2014 = Silvia Rizzo, Monica Berté (edd.), *Francesco Petrarca: Res seniles. Libri IX-XII*, Firenze, 2014.
- Ruini 2000 = Roberto Ruini, *Bruto e Cassio in Inf. XXXIV 55-69 e la riflessione politica fiorentina quattrocentesca*, in Simona Foà, Sonia Gentili (edd.), *Dante e il locus inferni*, Roma, 2000, pp. 145-178.
- Russo 2014 = Camilla Russo, *Dalla Sen. XI 11 del Petrarca al primo libro del*

- De seculo et religione di *Coluccio Salutati*, «Medioevo e Rinascimento», 27 (2014), pp. 29-62.
- Savio 2014 = Davide Savio, *Un'ipotesi di sublime nel Giappone di Italo Calvino*, in Marina Paino – Dario Tomasello (edd.), *Sublime e antisublime nella modernità*, Pisa, 2014, pp. 795-804.
- Sciacca 1954 = Giuseppe Maria Sciacca, *La visione della vita nell'umanesimo e Coluccio Salutati*, Palermo, 1954.
- Tinelli 2022 = Elisa Tinelli, *I giudizi su Petrarca latino da Salutati a Erasmo da Rotterdam*, in Veronica Bernardi – Valentina Zimarino (edd.), *Petrarca e l'Umanesimo Latino*, Bologna, 2022, pp. 111-129.
- Trinkaus 1964 = Charles Edward Trinkaus, *Humanist Treatises on the Status of the Religious: Petrarch, Salutati, Valla*, «Studies in the Renaissance», 11 (1964), pp. 7-45.
- Ullman 1951 = Berthold Luis Ullman (ed.), *Colucii Salutatis de laboribus Herculis*, 2 voll., Turici, 1951.
- Ullman 1963 = Berthold Luis Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova, 1963.
- Urlings 2023 = Sam Urlings, *Coluccio Salutati and Augustine's City of God. Illuminating Intertextual Encounters in Florence at the Dawn of the Renaissance*, Gent, 2023.
- Usener 1887 = Hermann Usener (ed.), *Epicurea*, Leipzig, 1887.
- Witt 1983 = Ronald Witt, *Hercules at the crossroads: the life, works, and thought of Coluccio Salutati*, Durham, 1983.
- Zaccaria 1998 = Vittorio Zaccaria (ed.), *Boccaccio: Genealogie deorum gentilium*, in V. Branca (ed.), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio: Voll. VII-VIII*, Milano, 1998.
- Zanzotto 2001 = A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in ID., *Saggi sulla letteratura*, 2 voll., Milano, 2001, vol. 1, pp. 261-271 [edizione originale in G. Bezzola (ed.), *Petrarca: Rime*, Milano, 1976].

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

CHIARA CORTESE

1. *Attraverso i Regni delle streghe*

Negli ultimi cinque libri del *Baldus*, scritti sotto l'egida della Musa Stria, ha luogo la catabasi infernale dell'insolito eroe Baldo e dei suoi fedeli compagni dalla dubbia moralità. Il gruppo di gaglioffi s'inoltra nei cunicoli che si snodano sotto la montagna della Luna per portare a compimento il proposito di debellare completamente le forze infernali.¹ La nobile spedizione viene legittimata da Merlin Cocai in persona, alter ego letterario di Teofilo Folengo: l'anziano dall'aspetto austero, prete consacrato e illustre poeta maccheronico,² da tempo è in attesa di incontrare la compagnia, per la quale rende disponibili le armi degli eroi della tradizione classica, biblica e cavalleresca; tra queste, Baldo si appropria dell'elmo di Ettore, incastonandovi sopra un rubino luminoso che si guadagna al termine di un'amichevole prova di valore, dalla quale esce del tutto illeso. L'eroe, che fino alla fine preserverà questa condizione di immunità ai pericoli delle aggressioni e alle tentazioni della magia,³ a partire da questo momento

1 Nel libro XVIII, in particolare ai vv. 307-341, il padre di Baldo, Guido, affida al protagonista la missione di sconfiggere le tre streghe e diavolesse che infestano la Terra, Pandraga, Smiralda e Gelfora, con l'aiuto del buon mago Serafo, dimostrandosi, così, pari ai grandi cavalieri che l'hanno preceduto. Dopo aver sconfitto una folta schiera di diavoli nel libro XIX, nel XX l'eterogenea compagnia arde sul rogo Pandraga sull'isola-balena frutto dei suoi incantesimi.

2 Un breve *excursus* biografico apre il libro XXII (a partire dalla terza edizione dell'opera) offrendo importanti spunti di riflessione sui meccanismi di rielaborazione e rovesciamento parodico dei *topoi* tradizionali, cardine della poetica folenghiana. La biografia programmaticamente spiega e legittima la scelta di Merlino-Folengo di cimentarsi in un'arte innovativa che, sondando nuove possibilità espressive, punti a conglobare elementi linguistico-stilistici, motivi topici e generi letterari afferenti ad ambiti diversi (cfr. Lazzarini 1978, p. 412).

3 Cfr. Cancro 2019, in particolare p. 897: «Conservando inoltre una certa aristocraticità, Baldo si presenta anche come eroe *«intactus»*, indenne alle seduzioni delle streghe e alle collaterali manifestazioni demoniache che scandiscono in un carnevale della ragione la sua discesa all'inferno nel XXV libro, quali la follia, l'afasia, le assurdità e stravaganze intellettuali della *domus phantasiae»*.

per i suoi compagni rappresenta la luce, sia in senso metaforico, in quanto riceve una solenne investitura come guida del gruppo nella catabasi, sia in senso letterale: «*Baldus ibi stagnum rutilo fulgore palesat; / elmus enim, cui petra nitet, fugat undique noctem*».⁴

Il valore della luce fisica non è da sottovalutare: nelle profondità sotterranee, le possibilità di sopravvivenza si legano allo scrosciare dell'acqua e al baluginio della luce, due elementi vitali indispensabili per volgere in proprio favore il rapporto di forza e orientare il cammino. Nei momenti critici in cui predomina l'oscurità, invece, i protagonisti si espongono a una maggiore vulnerabilità e compensano la vista con acute percezioni fisiche. L'ambito uditivo, in particolare, acquista un ruolo di primo piano nel discernere il bene dal male: mentre i personaggi positivi producono un canto apollineo e si esprimono con chiarezza a voce alta, forti scosse di terremoto e confuse cacofonie di grida bacchiche preannunciano l'approssimarsi delle schiere diaboliche.⁵ Nel buio, i colpi di un avversario che non si può vedere generano terrore e annichimento: «*Quisque suum corpus sentit morderier atque / per tenebras ullam nescit comprehendere cosam*»;⁶ ma le magiche proprietà di alcune pietre che assicurano l'invisibilità consentono di ottenere un vantaggio grazie al quale si può far strage di nemici in un palazzo d'oro stregato⁷ oppure tendere un agguato di natura scherzosa.⁸

Nel corso della discesa nell'Oltretomba non sono infrequenti i momenti di letizia, spesso caratterizzati da canti o battute allegre che abbreviano il cammino;⁹ perfino gli scontri verbali che s'innescano quando il gruppo

4 «Baldo con il fulgore rosseggiante permette di vedere la distesa d'acqua; l'elmo, infatti, sul quale brilla il rubino, caccia il buio da ogni parte» (XXIII 33-34). D'ora in avanti, laddove non diversamente specificato, le citazioni saranno tratte dal *Baldus*; il testo di riferimento per le citazioni e la relativa traduzione è Chiesa 2006.

5 Cfr. ad esempio XXI 457-458 («*Ecce procul vox alta tonat, cum voceque lumen / apparet radians*»: «Ecco lontano tuona una voce forte e con la voce appare una luce radiosa») e XXI 366-367 («*Longa cavernarum via, nigris plena latebris / tomboat istarum vario cridore ferarum*»: «La lunga strada delle caverne, piena di neri nascondigli, rimbomba del vario gridare delle fiere»).

6 «Ognuno sente mordere il proprio corpo e nelle tenebre non sa rendersi conto della cosa» (XXI 364-365).

7 XXIII 395-398, 619-623.

8 Come nel tiro giocato alla brigata dal mago Serafo (XXII 526-527, 546-547); in questo episodio si può facilmente ravvisare l'eco boccacciana della beffa dell'elitropia.

9 «*His mottis allegra ibat brigata per umbras. [...] Vadunt praeterea follas narrando facetas, / ut via longa nimis videatur curta brigatis*»: «Con questi motti piacevoli la brigata camminava nel regno delle ombre. [...] Vanno poi raccontando storielle facete perché il lungo cammino sembri corto ai compagni» (XXII 391, 395-396).

s'imbatte nei minacciosi custodi dei luoghi infernali sono il preludio delle aggressioni in stile maccheronico con le quali i protagonisti battono gli avversari divertendosi. Questi alterchi presentano un'analoga strutturazione formale: riservando alle streghe la cieca lealtà che si tributa alle divinità ctonie, gli antagonisti esprimono indignazione per l'empia irruzione dei mortali, ai quali s'indirizza l'imperativo di tornare immediatamente sui propri passi; l'attacco provoca nei protagonisti, e in particolare nel gigante Fracasso, una dura risposta che mira a scardinare la percezione della sacralità che questi esseri attribuiscono al proprio ruolo e alle relative protettrici.¹⁰

Quando la brigata si ritrova al cospetto dell'inversione del mare e della terra ad opera delle forze diaboliche, l'angoscia e il disorientamento vengono sviati dalla fame impellente e l'asinello che accompagna gli eroici furfanti diventa il piatto principale di un lauto spuntino.¹¹ Secondo Bachtin le immagini del banchetto, legate a quelle del corpo grottesco, sono interpretabili come un'espressione di gioioso trionfo dell'uomo sul mondo, il suo slancio vitale ad assorbirlo anziché esserne assorbito dopo la morte.¹² Il pasto in compagnia acquista, in questa prospettiva, un valore apotropaiico: il terrore suscitato dal mondo capovolto è stornato da una sorta di rito propiziatorio in cui la *vis macaronica* subentra all'affermazione del potere infernale, demistificandolo. Analogamente, i due pellegrini che i prodi cavalieri incontrano, un anziano e una fanciulla, a dispetto dell'apparente innocenza celano un inganno che si svela progressivamente.¹³ Mentre la giovane pudica, infatti, cerca di sedurre i compagni di Baldo, l'uomo, che dice di essere Pasquino¹⁴ ma in realtà è il Demogorgone, facendo più volte appello alla propria credibilità (quasi per difendersi dalla definizione rei-

10 È il caso di Baffello, discendente di Vulcano, che viene schiacciato da Fracasso «come un morbido raviolo» mentre i fabbri della sua fucina vengono facilmente tagliati dalle spade «come ricotta fresca» (XXI 195-208, 228-229, 246); oppure dei seguaci di Gelfora, vittime di una beffa che si conclude in una completa sconfitta (XXIV 116-121, 131-136, 194-198). Emblematico risulta il caso di Ruffo, l'anziano barbuto che a dorso di un cocodrillo sorveglia la fonte del Nilo (cfr. *Orl. Fur.*, XXXIII 126, 5-8; 127, 1-4) impedendone l'attraversamento ai mortali e finisce per perire miseramente «come un pollo» (XXIII 49-55, 66-71, 101): l'ammonimento che inizialmente rivolge a Baldo («*Facilis cosa est descendere bassum, / sed tornare dretum bragas sudare bisognat*»: «È facile discendere in basso, ma per tornare indietro bisogna faticare assai») costituisce uno dei numerosi riferimenti parodici al modello virgiliano (cfr. Verg. *Aen.* 6, 109 e 126-129: l'indicazione è segnalata in Chiesa 2006, p. 917).

11 XXIII 203-216.

12 Cfr. Bachtin 1979a, pp. 305, 307.

13 Per l'intero episodio cfr. XXIII 232-382.

14 La figura dell'oste romano alla quale è legata la tradizione satirica delle pasquinate.

terata di *malvecchius* che la voce narrante gli attribuisce), racconta di aver ottenuto la gestione di una taverna alle porte del Paradiso dai nobili e dagli ecclesiastici che in vita ha servito con l'arte del cuoco, del buffone e del ruffiano; tuttavia, in cielo ha incontrato soltanto uomini poverissimi e deformati.¹⁵ La denuncia morale della società contemporanea, che qui giustifica la ripresa del *topos* del mondo alla rovescia,¹⁶ traspare dietro la natura ambigua dei personaggi infernali. D'altronde, l'aspetto esteriore non combacia quasi mai con l'indole celata: la contrapposizione tra forma mutabile ed essenza stabile è il perno di questa prima parte degli Inferi, in cui la forma è a tal punto effimera che muta come un vero e proprio travestimento.¹⁷

2. *L'Inferno di matrice virgiliano-dantesca*

Luci e ombre, metamorfosi, inganni e *adynata* rappresentano gli elementi cardine attorno ai quali ruota l'avventura di Baldo e dei suoi compagni nei Regni delle streghe; ma quando viene annientata anche la regina Gelfora con tutto il suo esercito e il suo palazzo d'oro viene distrutto, comincia la discesa all'Inferno concepito come un mondo strutturato e funzionante secondo i principi di una giustizia divina.¹⁸ Si tratta di uno spazio contiguo la cui natura sostanzialmente differente è messa in evidenza da un netto cambio di scenario. Dinanzi alla compagnia, infatti, si apre una distesa vasta e orribile, ricoperta di cenere che si alza in volute sospinte dai venti sotterranei, attraverso la quale si diffondono i gemiti delle anime qui confluite: «*Quo magis ante itur, magis orbita largior umbras / excipit innumeras, tacito rumore gementes [...]. Ecce caput stradae sese dilatat in amplam / campagnam, horribilem et cinerum de pulvere carcam*».¹⁹ Il tipico *locus*

15 Cfr. Barberi Squarotti 1979, pp. 178-180.

16 Cfr. Curtius 1995, pp. 110-115.

17 È il caso della strega Smiralda, che da serpe si trasforma in casta fanciulla, ma rivela subito la sua indole malvagia (XXI 418-421); è il caso anche dell'affascinante figlia di Pasquino, che nel perdere i vestiti assume i suoi veri connotati di spregevole anziana (XXIII 245, 247-249, 696-698), analogamente ai compagni di Baldo che, dopo essere stati mutati magicamente in animali, si svestono delle finte pelli e tornano se stessi senza «perdere il vizio» (XXIII 711-716).

18 Cfr. Goggi Carotti 1979, pp. 199-200.

19 «Quanto più si va avanti, tanto più larga è la carreggiata che riceve ombre innumerevoli che gemono con un brusio soffocato [...]. Ecco che la strada al suo termine si allarga in un'ampia distesa, orribile e coperta di polvere di cenere» (XXIV 334-335, 338-339).

horridus non sconvolge affatto gli eroici furfanti che, grazie alla guida e alla sicurezza di Baldo, esorcizzano la paura nel riso beffardo e superano senza difficoltà un bosco tenebroso, formato da alberi velenosi e percorso da un rumore inquietante:

*Ad caput interea campagnae scurus et asper
boscus adest ac sylvā pavens [...].
Introit ante alios Baldus, nova cernere gaudet,
perque venenifluas nihil aestimat ire latebras.
Incipiunt iam longe gravem sentire bagordum
murmur et insolitum, tanquam tempesta petrarum,
vel magis ad guisam pelagi battentis arenam,
quando fremit vastasque polo subgurgitat undas.²⁰*

Oltre il bosco venefico si staglia una grande porta aperta con un'incisione sulla sommità che la indica come l'accesso alla reggia di Lucifero, dalla quale si può entrare ma mai più uscire:

*In finem boschi retrovant intramina grandis
portazzae, nunquam chiusae, sed semper apertae,
per quam trenta pares intrant insemma carettae,
verbaque sic duro saxi frontale notantur:
“Regia Luciferi dicor, bandita tenetur
cors hic, intrando patet, ast uscendo seratur”.²¹*

Il terrificante fragore di grida confuse avvertito come primo rumore oltre la soglia («*Sed folta in nocte tumultant, / horrisonasque tonant scurissima regna querelas*»)²² e la brulicante massa di anime in pena che si accalcano disperatamente sulla riva dell'Acheronte («*Arrivantque illuc*

20 «Al termine del pianoro compare intanto un bosco scuro ed aspro, una selva spaventosa [...]. Vi entra Baldo davanti agli altri, gode di vedere cose nuove, e non fa alcun conto di andare fra le tenebre gocciolanti veleno. Incominciano a sentire lontano un frastuono cupo, un rumore insolito, come una tempesta di pietre, o piuttosto a modo del mare che batte contro la spiaggia, quando è agitato e solleva grandi onde verso il cielo» (XXIV 365-366, 371-376).

21 «Alla fine del bosco trovano l'ingresso di una grande porta, mai chiusa ma sempre aperta, attraverso cui entrano insieme affiancate trenta carrette; e sul frontale di dura roccia sono scritte queste parole: “Sono detta la reggia di Lucifero; qui si tiene corte bandita; per chi entra sta aperta, ma per chi esce vien chiusa”» (XXIV 377-382).

22 «Gli oscurissimi regni nella notte fitta tumultuano e rintonano di lamenti che risuonano orribili» (XXIV 386-387).

nigras Acherontis ad umbras, / qui semper, veluti Porrettae balnea, fumat. / Illic circa suas testas hinc inde volazzant / innumerae flentes animae vocitantque Charontem, / quas ille ad ripam debet passare sinistram»²³ concorrono a definire un contesto ben preciso, frutto evidente del riuso della tradizione virgiliano-dantesca.²⁴

Analogamente, il ritratto maccheronico di Caronte è costruito sulla base degli illustri precedenti. Il primo elemento che viene messo in evidenza nella presentazione del traghettatore infernale è la sua natura selvaggia, barbarica: compare all'improvviso gridando con prepotenza ed esprimendosi in una lingua incomprensibile.²⁵ Se l'aggressività dell'approccio s'innesta nel solco del modello virgiliano-dantesco,²⁶ l'oscurità e la dissonanza che caratterizzano le parole di Caronte possono essere assimilate ai *murmura dissona et humanae multum discordia linguae* dell'Eritto lucana.²⁷ L'aspetto di Caronte viene descritto mescolando ad arte elementi di matrice letteraria, ad esempio la barba bianca non curata e gli occhi «terribili»,²⁸ con dettagli della modesta vita quotidiana, come la testa calva di chi partecipa alla tradizione popolare del gioco della gatta, la veste grossolana dei marinai di Chioggia e l'abilità a manovrare l'imbarcazione paragonata a quella dei gondolieri veneziani.²⁹ Il rifiuto di trasportare uomini ancora in vita, invece, si configura come un calco fedele della tradizione letteraria: «*Sed Charon, aspecto Baldo sociisque, cridabat: / "Quae vos in patres nostras ventura guidavit? / Ola! quibus dico? si barca scandere vultis, /*

23 «Arrivano così alle nere acque dell'Acheronte, che fuma sempre come i bagni della Porretta. Colà svolazzano tutt'intorno alle loro teste innumerevoli anime piangenti e chiamano Caronte, che le deve trasportare sulla riva sinistra» (XXIV 492-496).

24 Per la caratterizzazione del *locus horridus* e la menzione della porta d'accesso cfr. rispettivamente *Aen.* 6, 237-238, *Inf.* I 1-6 e *Aen.* 6, 127, *Inf.* III 1-11. Per le forti percezioni uditive e la turba delle anime cfr. rispettivamente *Aen.* 6, 557-558, *Inf.* III 22-28, V 28-30 ed *Aen.* 6, 305-310, *Inf.* III 106-117.

25 «*Ecce venit sbraiando Charon chiamatque bravazzus: / "Papa Satan, o papa Satan; beth, gimel, aleppe; / cra cra; tif taf noc; sgne flut; canatauta riogna"*»: «Ecco arriva sbraitando Caronte e grida da bravaccio: "Papa Satan, o papa Satan; beth, gimel, aleppe; cra cra; tif taf noc; sgne flut; canatauta riogna"» (XXIV 638-640); spicca l'allusione a *Inf.* VII 1-2. La profonda alterità di questa lingua traccia una netta separazione tra chi incarna i valori della civiltà e parla con chiarezza e chi esprime i caratteri della bestialità ed emette suoni privi di un significato chiaramente individuabile: cfr. Barberi Squarotti 1979, p. 182.

26 Cfr. *Aen.* 6, 387 e *Inf.* III 84.

27 Cfr. *Lucan.* 6, 686-687. Per un raffronto con la Sibilla virgiliana e un'analisi della funzione di questi suoni emessi dalla maga cfr. Danese 1992, p. 234.

28 XXIV 749.

29 XXIV 641-652; a tal proposito cfr. Bigi 1989. Per le peculiarità dell'aspetto e del ruolo di Caronte riconducibili alla matrice classica cfr. *Aen.* 6, 298-304 e *Inf.* III 97-99.

ponite corpoream somam carnisque valisam. / Una mihi cura est animas transferre solutas, / non altramente fluvium passabit istum”».³⁰

Nonostante l’Inferno del *Baldus* sia modellato chiaramente sull’Oltretomba della tradizione e in un paio di occasioni si faccia riferimento a specifici luoghi in cui sono inflitti diversi castighi,³¹ Baldo e i suoi compagni non assistono alle varie realizzazioni ultraterrene della punizione divina: nei recessi infernali delineati nel libro conclusivo del poema, il XXV, i protagonisti scoprono i diversi effetti della follia sugli uomini.

3. *La Domus Phantasiae e la Zucca poëtarum*

Il gioco maccheronico di risemantizzazione e intreccio di immagini e stilemi attinti da varie tradizioni viene svelato dagli stessi personaggi nel momento in cui, mentre procedono, raccontano «le favole dell’Averno inventate dai poeti», come il *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino e il VI libro dell’*Eneide*.³² L’esplicito richiamo metaletterario a celebri episodi di catabasi infernali e l’allusione al loro essere frutto della fantasia dei poeti segnano il crollo dell’impalcatura epica classica, dei puntelli danteschi e dell’architave cavalleresco: si sospendono i meccanismi narrativi che hanno strutturato il percorso della brigata nell’Oltretomba e la letteratura stessa rivela il suo carattere intrinsecamente fittizio.

Dinanzi a quello che si rivela essere l’Antro della Fantasia, i personaggi sperimentano improvvisamente la perdita delle facoltà razionali, a partire dalla capacità di dialogare; alla stasi muta si accompagna la perdita della memoria a breve termine, conseguenza di un tipo di alienazione che dipende dall’affastellamento di pensieri vani.³³ Un’altra perdita significa-

30 «Caronte, poi, visti Baldo e i compagni, gridava: “Quale ventura vi ha guidati dalle nostre parti? Olà! A chi dico? Se volete salire sulla barca, deponete il carico del corpo e il bagaglio della carne. Io ho il solo compito di trasportare le anime sciolte dal corpo; non passerete questo fiume in altro modo”» (XXIV 667-672). Cfr. *Aen.* 6, 385-391 e *Inf.* III 88-89.

31 XXIV 460-463, 695-703.

32 XXV 419-423.

33 «*Ecce loqui cessat medio sermone retentus / Cingar, nil parlans, et imaginat omnia praeter / Virgilio sextum, nec se parlasse ricordat. / Falchettus pariter, quid Cingar dixerit illi / nescit, et attonitus fantasticat omnia praeter / Virgilio sextum, nec id auscultasse rimembrat*»: «Ecco che Cingar smette di parlare, come impedito a metà del discorso; e mentre non parla più, pensa a tutto tranne che al sesto di Virgilio, e non si ricorda di aver parlato. Falchetto parimenti non sa quello che Cingar gli abbia detto, e attonito

tiva, avvertita subito dopo, è quella del peso, il saldo legame con tutto ciò che rappresenta la concretezza: Baldo e i suoi compagni, levitando, vengono sospinti nell'Antro. Una serie di accostamenti ossimorici introduce la descrizione di questo spazio a partire dalle sensazioni uditive, coerentemente con le preponderanti connotazioni acustiche del mondo sotterraneo fin qui esplorato:

*Hic Phantasiae domus est, completa silenti
murmure, vel tacito strepitu, motuque manenti,
ordine confuso, norma sine regula et arte.
Undique phantasmae volitant, animique balordi
somnia, pensieri nulla ratione movesti,
sollicitudo nocens capiti, fantastica cura,
diversae formae, spetiesque et mentis imago.
Gabia stultorum dicta est; sibi quisque per illam
beccat cervellum pescatque per aëra muscas.³⁴*

È possibile individuare una correlazione sostanziale tra la condizione in cui si trovano i personaggi e lo spazio dell'Antro, che, come la mente umana, è popolato da *phantasmae*: sogni, pensieri, allegorie di concetti filosofici e categorie grammaticali che si librano nel vuoto ronzando come mosche, producendo un brusio talmente confuso e diffuso da risultare un suono di fondo che non comunica nulla, un chiacchiericcio silente. La follia che viene qui rappresentata, dunque, s'identifica nella proliferazione di preoccupazioni, pensieri contraddittori e inconcludenti, idee che non trovano applicazione nel reale. Probabilmente proprio in relazione all'effetto prodotto da tali fantasticherie sulla ragione, la *Domus* è detta anche *Gabia stultorum*: un luogo in cui il pensiero è imprigionato in una ripetitività senza scopo.

In quest'ottica sembrano rientrare anche lo studio fine a se stesso di grammatica, retorica e filosofia, come dimostrerebbero le idee volatili da mangiare come comuni zuccherini per poter ripetere le parole dei vari studio-

fantastica tutto tranne che il sesto di Virgilio e non ricorda di averlo ascoltato» (XXV 425-430).

34 «Là è la casa della Fantasia, piena di un rumore silenzioso o di un tacito strepito, di un moto immobile, di un ordine disordinato, di una norma senza regola e arte. Svolazzano da ogni parte fantasmi, sogni di un intelletto folle, pensieri non guidati da alcuna ragione, preoccupazione che danneggia la testa, inquietudine bizzarra, diverse forme, specie e immagini mentali. È chiamata la gabbia dei matti; in essa ognuno arzigogola, e pesca mosche per l'aria» (XXV 476-484). Nella *Domus* si realizza la coesistenza degli opposti e «si saldano dunque i due aspetti dell'immaginazione malinconica: quello saturnino, legato alla coincidenza impossibile dei contrari e quello fantastico legato all'illusorietà diabolica»: cfr. Faini 2010, pp. 192-193.

si a cui appartengono,³⁵ e i due mostri che dimorano nell'Antro, un'innocua Chimera che non riesce a nutrirsi della Sapienza e Utrum, formato da due busti d'uomo uniti in un'unica parte bassa del corpo che discutono tra loro con veemenza,³⁶ verosimilmente simboli della letteratura priva di spessore e del dibattito filosofico-teologico che si riduce a uno scontro senza confronto.

In questa prospettiva la *Domus Phantasiae* sarebbe popolata da tutte quelle attività mentali che impegnano gli studiosi fino allo stremo ma che non aggiungono alcun valore all'esperienza quotidiana e alla formazione di un individuo.³⁷ L'incursione autoriale che conclude il passo dalla terza edizione dell'opera pone l'accento sulla presunta superiorità che generalmente è attribuita alle discipline tradizionali: si tratta, infatti, di una mordace invettiva rivolta agli intellettuali che ritengono i propri studi di argomento serio molto più importanti e utili rispetto alla produzione comica, senza rendersi conto che, in realtà, essi stessi si occupano di un tipo di leggerezza, di inattività, alla quale restano indissolubilmente vincolati fino alla vecchiaia, a differenza di chi scrive maccheronee e pasquinate.³⁸ Da tutto ciò risulta chiaro che, attraverso questo episodio, viene stigmatizzato un tipo di cultura che non è in grado di rispondere alle istanze sociali.³⁹

Le stesse accezioni che il poeta sembra attribuire alla Fantasia⁴⁰ potrebbero confermare tale linea interpretativa. Tenendo presente che nella protasi del poema Folengo lega alla *Phantasia* l'ispirazione del *Baldus*, l'area semantica della fantasia finisce per coincidere da un lato con questa

35 XXV 522-544.

36 XXV 545-565.

37 Cfr. Alfano 2018, p. 106: «In questo svolazzare di parole, sofismi e formulette ritroviamo non solo il gioco divertito di chi sta rivendicando la libera vanità della letteratura, ma la protesta del monaco benedettino, per il quale il percorso verso Dio non può essere di tipo logico e intellettuale, ma deve avere carattere mistico».

38 «O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt / talibus atque suos credunt sic spendere giornos / utilius quam qui macaronica verba misurant, / quam qui supra humeros Pasquini carmina taccant! / Isti nempe sua tandem levitate recedunt, / vos ad Nestoreos semper stultescitis annos»: «O quei gran minchioni che perdono tempo in simili bazzecole e credono di spendere così i loro giorni più utilmente di coloro che compongono versi macaronici, di coloro che attaccano carmi sugli omeri di Pasquino! Questi almeno, alla fine, si ritraggono dalla loro leggerezza! Voi insistete nelle sciocchezze fino all'età di Nestore» (XXV 574-579).

39 Cfr. Chiesa 1993, pp. 49-58, e Faini 2010, p. 202.

40 Cfr. Paccagnella 1979, p. 181: in riferimento al v. 238 della sua edizione della *Macaronea* di Tifi Odasi, lo studioso traduce il lemma *fantasticus* con gli aggettivi «fantasioso», «insensato» (vd. *infra* a proposito del personaggio di Bertipaglia).

stravagante originalità creatrice,⁴¹ dall'altro con l'alienazione della mente che deriva dalla corrosione dei valori propulsivi della *ratio* umanistica.⁴² Questo tipo di pazzia come rinuncia al senso della misura e allontanamento dalla norma mette in luce l'inadeguatezza del discorso razionale a conglobare gli aspetti contraddittori di un'esistenza sempre più complessa. È nello spazio del soggettivismo e della relatività dei valori che s'insinua il germe di una irrazionalità demiurgica: che sia ispirazione o follia, dunque, la Fantasia folenghiana trova la sua ragion d'essere in una caleidoscopica e indomabile espressione dell'io nella sua totalità.⁴³

Tale vitalismo è riscontrabile anche nella nuova figura che para la strada ai protagonisti: un buffone che 'fa il matto' mimando un gioco infantile con una girandola,⁴⁴ simbolo della natura effimera dell'esistenza umana.⁴⁵ Se da un lato questo *famattus*, dunque, incarna in maniera paradigmatica la dissociazione dal reale legata all'imprevedibilità della vita, dall'altro, attraverso la danza vivace che trascina perfino l'irreprensibile Baldo, suggerisce la possibilità di lasciarsi trasportare dall'energia di un'irrazionalità gioiosa. Nell'analisi di Bachtin le figure del furfante, del matto e del buffone rappresentano delle maschere che, prendendo le distanze dai meccanismi del quotidiano, svelano «*la cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani*»: secondo lo studioso, acquistano «*il diritto [...] di scimmiettare, di iperbolicizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, [...] di strappare la maschera agli altri*».⁴⁶ In quest'ottica, l'insania può offrire la possibilità di evadere dalle serie consuetudini sociali rovesciando la «*verità ufficiale dominante*» per acquisire una visione alternativa della realtà.⁴⁷

Il *famattus* introduce il gruppo in una gigantesca zucca, svuotata e secca: i semi che si trovano ancora al suo interno la fanno risuonare come il sonaglio del tipico copricapo dei buffoni.⁴⁸ L'immagine della Zucca si apre

41 Cfr. Segre 1993, p. 30.

42 Cfr. Scianatico 1989, pp. 9-56; vd. in particolare p. 22 per la convergenza dei capolavori di Erasmo e Ariosto sul tema della follia e dell'ambiguità, «segno di un'area comune di elaborazione culturale, che trova non a caso precedenti nell'Alberti e nel gusto per la citazione del modello paradossale di Luciano di Samosata». Cfr. anche Capata 2000, p. 181.

43 Cfr. Parenti 1993, p. 160.

44 XXV 581-587.

45 Per questa interpretazione cfr. XVIII 245-246.

46 Cfr. Bachtin 1979b, pp. 306-309.

47 Cfr. Bachtin 1979a, p. 285: «La stupidità è la saggezza libera della festa».

48 XXV 600-603, 621-622.

a diverse interpretazioni, dall'accezione proverbiale di 'testa',⁴⁹ in questo caso vuota,⁵⁰ alla metaforica allusione alla follia allegra di chi intrattiene le corti e le piazze. In relazione al particolare contesto risulta interessante tener conto anche del possibile significato di inutile vanagloria;⁵¹ la Zucca, infatti, risulta essere la dimora infernale di poeti, cantori e astrologi che in vita hanno speculato sui sogni delle persone: «*Stanza poëtarum est, cantorum, astrologorum, / qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti: / complevere libros follis vanisque novellis*». ⁵² La simmetria con cui sono costruiti i due versi e la scelta di porre le categorie professionali e le relative attività sullo stesso piano, con un unico oggetto che catalizza l'attenzione, suggeriscono di prescindere dalla diversità dell'approccio per lasciar emergere una dura critica al parassitismo dell'epoca, come poi esplicitato da una nuova invettiva del poeta che apre uno spiraglio sulla realtà socio-culturale contemporanea.⁵³

Aver riempito i libri di favole vane e menzogne rende poeti e cantori rei di una colpa tale da vincolarli in eterno in quella sede, vittime di una terribile tortura: la cruda estrazione di denti che continuano a ricrescere, affidata alle tenaglie di tremila barbieri 'esperti' stipendiati da Plutone in persona.⁵⁴ La descrizione della pena, l'unica sulla quale si sofferma con attenzione l'autore del *Baldus*, sottolinea il carattere iterativo del castigo e la continua rigenerazione prometeica del corpo lacerato: la sofferenza inferta nell'Oltretomba deve valere come monito per tutti coloro che quotidianamente «*fabbricano bugie*». ⁵⁵

49 Cfr. Messedaglia 1973, p. 239. C'è chi vi legge, invece, un omaggio al simbolo dell'Accademia degli Intronati (cfr. Rodda 2017, p. 6), l'istituzione senese a cui probabilmente Folengo prende parte (cfr. Menegazzo 1979, pp. 358-370); ma l'originaria stesura dell'episodio è anteriore alla fondazione dell'Accademia (l'episodio, infatti, risale all'edizione Toscolanense, pubblicata nel 1521; l'Accademia viene fondata nel 1525).

50 Il nesso tra la zucca vuota e l'idea di stupidità in un contesto parodico e grottesco potrebbe far pensare ad alcune interpretazioni proposte per spiegare il titolo *Apocolocyntosis* attribuito alla celebre satira seneciana: cfr. Biddau 2016, p. 98.

51 Cfr. Chevalier – Gheerbrant 2001, pp. 581-582.

52 «È la dimora dei poeti, dei cantori, degli astrologi che fabbricano, cantano, interpretano i sogni della gente: hanno riempito libri di favole e frottole vane» (XXV 608-610).

53 XXV 611-620 e in particolare i vv. 613-614: «*Ac quoque vos tantas caveatis fingere baias, / ut parasythiaca placeatis in arte signoris*» («Così che anche voi vi prendiate guardia di fabbricare tante fanfaluche per piacere nell'arte del parassita ai signori»).

54 XXV 627-632.

55 «*Quotidie quantas illi fecere bosias, / quotidie tantos bisognat perdere dentes, / qui quo plus strepantur ibi, plus denuo nascunt*»: «Quante bugie quelli fabbricarono ogni giorno, tanti denti devono perdere ogni giorno, denti che quanto più vengono laggìù strappati, tanto più ricrescono da capo» (XXV 639-641).

Sembra interessante approfondire la connessione stabilita tra le bugie dei poeti e i denti da estrarre. Se si intende leggerci un contrappasso, come appare plausibile dal contesto e dalla stretta corrispondenza di colpa e pena, bisogna cercare di individuare un legame convincente tra i due elementi. Un'ipotesi plausibile potrebbe essere individuata nell'ambito delle eclettiche occupazioni dei cosiddetti 'canta-in-banca'.⁵⁶ Questi personaggi svolgono molteplici professioni allo stesso tempo: nel mondo dello spettacolo itinerante sono buffoni, cantori, ma anche tipografi e venditori dei propri opuscoli; tra le diverse mansioni, svolgono anche quelle di erbolati e 'cavadenti'. La connessione tra le occupazioni risulta chiara nella seconda edizione delle *Maccheronee* folenghiane, non solo dalla prefazione, in cui l'erbolato Aquario Lodola, nell'accusare il collega Scardaffo di disonestà nell'esercizio della professione, menziona l'estrazione dei denti,⁵⁷ ma anche dalla versione leggermente diversa del passo in esame: «*Sunt ibi diaboli numero tres mille vel ultra, / iugiter officium facientes herbolatorum*».⁵⁸ La *Macaronea* di Tifi Odasi offre forse uno spunto interessante: uno di questi uomini è anche un irrimediabile bugiardo; infatti, non gli si può tirare fuori la verità dai denti se non con la forza.⁵⁹ Da un lato, dunque, sembra verosimile ipotizzare che contro gli artisti di piazza si ritorca la loro stessa disonestà nell'esercizio della professione; dall'altro, estrarre i denti con la forza potrebbe alludere alla possibilità di ottenere finalmente parole veritiere.

I 'canta-in-banca', tuttavia, costituiscono soltanto lo spunto polemico: il vero bersaglio della critica folenghiana in questo passo s'identifica nell'errore di considerare la letteratura un valore totalizzante.⁶⁰ Il motivo

56 Cfr. Chiesa 1995a, pp. 119-134: lo studioso esamina queste figure di professionisti dello spettacolo itinerante che si esibiscono nelle piazze e nelle dimore aristocratiche cinquecentesche. In qualità di precettore in casa Orsini, Folengo assiste a esibizioni di questo genere a Venezia e ne fa cenno nei suoi scritti, menzionando nello specifico Zoppino, una figura piuttosto celebre la cui identità, però, risulta incerta per la critica.

57 Cfr. *ivi*, pp. 132-134.

58 «Là ci sono dei diavoli, in numero di tremila o più, che svolgono continuamente la mansione degli erbolati» (trad. mia); cfr. Luzio 1928, p. 311. La scena prosegue con la descrizione della cruenta punizione perpetrata dai diavoli: l'estrazione, tra grida di dolore, di denti che ricrescono continuamente, in numero direttamente proporzionale alle bugie inventate dai poeti.

59 Nel personaggio di Bertipaglia confluiscono gli elementi cardine degli episodi conclusivi del *Baldus*: è l'emblema del 'canta-in-banca' analizzato da Chiesa che si occupa di poesia, astrologia e discipline scientifiche senza alcuna competenza specifica e, come il *famattus*, è *fantasticus*, un matto e un buffone, un artista di piazza che porta sulla testa proprio una zucca tra le risate generali del pubblico; in conformità alla cattiva fama di tali personaggi, la sua peculiarità è l'incapacità di essere sincero. Cfr. Paccagnella 1979, pp. 118-121.

60 Cfr. Chiesa 1995b, pp. 145-146.

topico delle menzogne dei poeti⁶¹ viene impiegato per riflettere sulla natura artificiosa della creazione artistica che, lungi dall'implicare una rinuncia alla letteratura, ne esalta il proposito di giovare, pur entro i limiti della condizione effimera della parola scritta.⁶² Rivalutando in chiave antifrastica tutti i punti del poema in cui Folengo ha asserito di non poter dire bugie,⁶³ nell'ottica di una ricomposizione coerente con il proprio luogo di appartenenza si spiega la permanenza del poeta nella *Zucca poëtarum* per sottoporsi al castigo insieme a illustri colleghi come Omero e Virgilio.⁶⁴ Se la letteratura non può essere portatrice di verità definitive, anche quest'opera maccheronica non può concludersi con il compimento della missione dei protagonisti; non ancora, almeno: il poeta lascia ad altri questo compito,⁶⁵ auspicando in futuro un riscatto dell'arte, la possibilità reale di incidere positivamente sui valori sociali.

4. Verae Maccheronee: *la possibilità di un influsso luciano*

Se la natura mendace della poesia può essere riconosciuta come un tema piuttosto diffuso in letteratura,⁶⁶ non sembrerebbe possibile asserire lo stesso del supplizio infernale che subiscono poeti, cantori e astrologi per le bugie raccontate in vita. Considerando, dunque, che gli episodi del *Baldus* sono spesso frutto di una sorvegliatissima rielaborazione di *topoi* letterari, è lecito interrogarsi sull'originalità della scena posta a conclusione dell'opera.

È possibile innanzitutto notare che gli elementi cardine dell'episodio sono rappresentati dalla peregrinazione dei personaggi in un contesto infernale, dal castigo fisico perpetrato a danno dei rei e dal motivo della punizione, aver mentito nell'esercizio di una professione culturale in cui si dichiara di esprimere il vero; risulta degna di nota, inoltre, la potenziale corresponsabilità dell'autore dello scritto che riporta la scena. La compresenza di queste caratteristiche trova riscontro in un passo della *Storia Vera*

61 Cfr. Signorini 2005, pp. 105-107.

62 Cfr. Zoppi 2013, pp. 8, 23.

63 Cfr. ad esempio I 30-31, IV 54, XXIV 250.

64 XXV 642-650.

65 XXV 651-654. Cfr. Barberi Squarotti 1979, p. 170.

66 Oltre ai già citati contributi di Chiesa 1995b e Signorini 2005, si segnalano il lavoro di Lavagetto 2002 sul tema delle bugie in letteratura e lo studio di Jossa 2004 sulla veridicità della poesia.

di Luciano di Samosata, II 31: προσετίθεσαν δὲ οἱ περιηγηταὶ καὶ τοὺς ἐκάστων βίους καὶ τὰς ἀμαρτίας ἐφ' αἷς κολάζονται· καὶ μεγίστας ἀπασῶν τιμωρίας ὑπέμενον οἱ ψευδάμενοί τι παρὰ τὸν βίον καὶ οἱ μὴ τὰ ἀληθῆ συγγεγραφότες, ἐν οἷς καὶ Κτησίας ὁ Κνίδιος ἦν καὶ Ἡρόδοτος καὶ ἄλλοι πολλοί. τούτους οὖν ὄρων ἐγὼ χρηστὰς εἶχον εἰς τοῦπιόν τὰς ἐλπίδας· οὐδὲν γὰρ ἐμαυτῷ ψεῦδος εἰπόντι συνηπιστάμην.⁶⁷

Sull'opportunità di un confronto tra i due episodi la critica si è espressa in senso tendenzialmente favorevole;⁶⁸ tuttavia, almeno allo stato attuale delle conoscenze, manca un approfondimento filologico dell'ipotesi. Nell'ambito della ricezione del *corpus* luciano, l'analisi della traduzione in latino della *Storia Vera* ad opera dell'umanista umbro Lilio Tifernate⁶⁹ offre notevoli spunti per avvalorare almeno la sussistenza della tesi. Il passo in questione, infatti, presenta degli interventi interessanti: «*Apposuerant et historici supra cuiusque vitam, inscribentesque et peccata quibus mulctantur, maximaque omnium poena afficiebantur qui vitas ac aliorum mores inscribentes mentiti sunt veritatem obscurantes, inter quos Ctesias Cnidius et Herodotus erant aliique multi. Hos ego aspiciens bona sum spe confisus, utpote qui mihi eram conscius nullatenus in meis scriptis mentiri*». ⁷⁰ Il traduttore pone l'accento sull'occultamento della verità che deriva dalla menzogna nella scrittura; inoltre, la gamma di generi letterari a cui ci si può riferire viene ampliata rispetto al riferimento originale alla sola storiografia. L'aggiunta di «*in meis scriptis*»⁷¹ rafforza l'idea della delimitazione a un ambito letterario della menzogna perseguibile e pone in primo piano il rischio di un coinvolgimento del narratore stesso determinato dalla

67 «I periegeti inoltre ci spiegavano le vite di ciascuno e le colpe per le quali erano puniti, e i supplizi più gravi fra tutti li subivano coloro che nel corso della loro vita avevano mentito e coloro che non avevano detto, nelle loro storie, la verità, tra i quali c'erano Ctesia di Cnido ed Erodoto e molti altri. Vedendo costoro, io concepivo le migliori speranze per l'avvenire, giacché avevo la coscienza di non aver mai detto menzogna» (testo e trad. tratti da Cataudella 2017).

68 Cfr. Mele 1938, p. 328, Mattioli 1980, pp. 186-188, Parenti 1993, p. 154 e Capata 2000, p. 198.

69 Il *De veris narrationibus* di Tifernate risale verosimilmente al 1439 o al 1440, ma l'*editio princeps* viene stampata a Napoli nel 1475: cfr. Strinati 1995, pp. 11-12, e Jaitner-Hahner 2002, pp. 287-288.

70 Cfr. Dapelo – Zoppelli 1998, p. 217; «Gli storici avevano parlato in aggiunta della vita di ciascuno, scrivendo anche i peccati per i quali erano puniti, e con la pena più grave di tutte erano torturati coloro che avevano mentito scrivendo a proposito delle vite e dei costumi altrui, celando la verità, tra i quali c'erano Ctesia di Cnido, Erodoto e molti altri. Io, vedendo questi, confidai in una buona speranza, poiché ero consapevole di non aver mentito in nessun modo nei miei scritti» (trad. mia).

71 «*In meis ipse scriptis*» nella ristampa emendata di Bordon pubblicata a Venezia nel 1494 (cfr. Dapelo 1995).

sua produzione scritta.⁷² Se si considera poi che la seconda edizione del *Baldus* si conclude con un'ironica assoluzione del poeta,⁷³ l'affinità tra le due scene si rivela ancora maggiore.

Resta da individuare il tramite preciso che avrebbe consentito a Folengo di conoscere la traduzione di Lilio Tifernate. Il soggiorno nella casa della famiglia Folengo del cardinale ruteno Isidoro,⁷⁴ possessore del manoscritto Γ,⁷⁵ il più antico testimone del *corpus* luciano, per quanto rappresenti un indizio suggestivo, non sembra aver lasciato tracce significative. In ogni caso, la fortuna di Luciano nel Quattrocento⁷⁶ e l'ampia diffusione delle traduzioni umanistiche⁷⁷ consentono senza dubbio ulteriori studi in merito.

5. Balde, vale, studio alterius te denique lasso

Seguendo le avventure di Baldo e dei suoi compagni nei meandri infernali, il presente contributo ha posto in evidenza la caratterizzazione dello spazio e dei personaggi nei libri conclusivi del poema folenghiano. La struttura bipartita dell'ambiente ctonio ha consentito di mettere in luce la differente natura dei Regni delle streghe, dominati da una sostanziale opposizione tra illusione evanescente e realtà concreta, rispetto alla tradizionale sede oltretombale delle anime, modellata su riconoscibili elementi di matrice virgiliano-dantesca combinati con spunti tratti dalla cultura popolare. In seguito, con la guida di un folle saltimbanco, la catabasi degli eroici furfanti ha attraversato l'Antro della Fantasia, il luogo dove irrazionalità e capacità inventiva convergono, per poi arrestarsi nella Zucca dei poeti, la dimora di chi mente sfruttando i sogni della gente. Oltre a tentare di far emergere una

72 Il volgarizzamento veneziano di Nicolò d'Aristotele Zoppino, pubblicato a Venezia nel 1525, in questo punto appare invece molto più aderente all'originale greco; il passo specifico, infatti, dipende in questo caso da un manoscritto ferrarese (l'autore, forse, è Nicolò Leonicensi: tutti i volgarizzamenti inclusi nella raccolta sono tramandati in forma anonima nel Vaticanus Chig. L VI 215, collocabile alla corte di Ferrara tra il 1471 e il 1495).

73 «*Non tamen hanc zuccam potui schifare decentem, / in qua me tantos opus est nunc perdere dentes, / quantos Roma viros nunc obtinet inclita sanctos*»: «Tuttavia non ho potuto evitare questa zucca conveniente, / nella quale è necessario che io adesso perda tanti denti, / quanti uomini santi possiede la celebre Roma» (trad. mia). Cfr. Goggi Carotti, pp. 186-208.

74 Cfr. Billanovich 2014, p. 11.

75 Cfr. Mercati 1926, p. 62.

76 Cfr. Mattioli 1980.

77 Cfr. Berti 1988.

coerente prospettiva esegetica incentrata sul valore attribuito da Folengo alla letteratura, la ricerca si è posta l'obiettivo di valutare la plausibilità di nuove letture, con particolare attenzione alla possibilità che la *Storia Vera* di Luciano di Samosata sia riconoscibile come la principale fonte d'ispirazione per la scena finale del castigo inflitto ai poeti.

In questa sede l'indagine ha delineato solo in parte l'intreccio dei vari apporti letterari alla base della costruzione degli Inferi di Merlin Cocai. Un'opera fortemente composita come il *Baldus* lascia aperte molte interpretazioni, sovverte il «*consolidato rapporto di distanza fra alto e basso*»⁷⁸ e realizza un *ordine confuso*⁷⁹ di rimandi espliciti, allusioni e *topoi*, la cui pregnanza semantica non può che essere stimolo continuo per nuove ricerche e diverse letture.

78 Cfr. Corsaro 2019, p. 89.

79 XXV 478.

BIBLIOGRAFIA

TESTI

- Calzecchi Onesti 2011 = Rosa Calzecchi Onesti (ed.), *Virgilio. Eneide* [1967], Torino, 2011.
- Cataudella 2017 = Quintino Cataudella (ed.), *Luciano. Storia Vera* [1990], Milano, 2017.
- Chiesa 2006 = Mario Chiesa (ed.), *Teofilo Folengo. Baldus*, Torino, 2006.
- Dapelo – Zoppelli 1998 = Giovanna Dapelo – Barbara Zoppelli (edd.), *Lilio Tifernate. Luciani De veris narrationibus*, Genova, 1998.
- Luzio 1928 = Alessandro Luzio (ed.), *Merlin Cocai (Teofilo Folengo). Le Maccheronee*, Bari, 1928.
- Mattalia 2009 = Daniele Mattalia (ed.), *Dante Alighieri. La Divina Commedia* [1960], Milano, 2009.
- Paccagnella 1979 = Ivano Paccagnella, *Le macaronee padovane: tradizione e lingua*, Padova, 1979.
- Zampese 2018 = Cristina Zampese (ed.), *Ludovico Ariosto. Orlando furioso* [2013], Milano, 2018.

STUDI CRITICI

- Alfano 2018 = Giancarlo Alfano, *Folengo, Rabelais e la doppia abbondanza dei giganti*, in E. Gregori (ed.), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*, Padova, 2018, pp. 89-110.
- Bachtin 1979a = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, 1979.
- Bachtin 1979b = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979.
- Barberi Squarotti 1979 = Giorgio Barberi Squarotti, *L'inferno del "Baldus"*, in E. Bonora – M. Chiesa (edd.), *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno tenuto a Mantova il 15-17 ottobre 1977*, Milano, 1979, pp. 153-185.
- Berti 1988 = Ernesto Berti, *Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa occidentale*, «Studi Classici e Orientali» 37 (1988), pp. 303-351.
- Biddau 2016 = Federico Biddau, *Le incongruenze nell'"Apocolocintosi" di*

- Seneca, «Hermes» 144 (2016), pp. 97-108.
- Bigi 1989 = Emilio Bigi, *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, 1989.
- Billanovich 2014 = Giuseppe Billanovich, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Coccaio*, [1948], Torino, 2014.
- Cancro 2019 = Teresa Cancro, *Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo*, in F. Castellano – I. Gambacorti – I. Macera – G. Tellini (edd.), *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017*, Firenze, 2019, pp. 885-899.
- Capata 2000 = Alessandro Capata, *Semper Truffare Paratus. Genere e ideologia nel Baldus di Folengo*, Roma, 2000.
- Chevalier – Gheerbrant 2001 = Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, [1986], Milano, 2001.
- Chiesa 1993 = Mario Chiesa, *Il Parnaso e la Zucca: la letteratura secondo il Folengo*, in G. Bernardi Perini – C. Marangoni (edd.), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, Firenze, 1993, pp. 49-58.
- Chiesa 1995a = Mario Chiesa, *Zuan Polo “Apresso el relógio”, Zoppino “Ad pillastra Samarchi”*: buffoni ed erbolati in piazza e in corte, in M. Chiesa – S. Gatti (edd.), *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria, 1995, pp. 119-134.
- Chiesa 1995b = Mario Chiesa, *Bugia, verità, poesia*, in M. Chiesa – S. Gatti (edd.), *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria, 1995, pp. 143-154.
- Corsaro 2019 = Antonio Corsaro, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in S. Magherini – A. Nozzoli – G. Tellini (edd.), *Le forme del comico. ADI, XXI Congresso Nazionale. Atti delle sessioni plenarie 6, 7, 8, 9 settembre 2017*, Firenze, 2019, pp. 73-91.
- Curtius 1995 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Firenze, 1995.
- Danese 1992 = Roberto Mario Danese, *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'inferno virgiliano. Lucano, Phars. 6, 333 sgg.*, in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, Serie 9, 3/3, Roma, 1992, pp. 197-263.
- Dapelo 1995 = Giovanna Dapelo, *Benedetto Bordon editore di Luciano. Il De veris narrationibus dall'archetipo al textus vulgatus*, «Medioevo e Rinascimento» 9 (1995), pp. 233-259.

- Faini 2010 = Marco Faini, *La cosmologia macaronica. L'universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Roma, 2010.
- Goggi Carotti 1979 = Laura Goggi Carotti, *La rielaborazione degli episodi della Domus Phantasiae e della Zucca (Baldus XXV)*, in E. Bonora – M. Chiesa (edd.), *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno tenuto a Mantova il 15-17 ottobre 1977*, Milano, 1979, pp. 186-208.
- Jaitner-Hahner 2002 = Ursula Jaitner-Hahner, *La traduzione latina delle Storie Vere di Luciano e le sue vicende attraverso i secoli*, in R. Maisano – A. Rollo (edd.), *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Atti del convegno internazionale, Napoli 26-29 giugno 1997*, Napoli, 2002, pp. 283-312.
- Jossa 2004 = Stefano Jossa, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, «Studi rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana» 2 (2004), pp. 69-82.
- Lavagetto 2002 = Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino, 2002.
- Lazzerini 1978 = Lucia Lazzerini, *Una lettura folenghiana*, in *Testi e interpretazioni. Studi del seminario di Filologia Romanza dell'Università di Firenze*, Milano-Napoli, 1978, pp. 409-424.
- Mattioli 1980 = Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, 1980.
- Mele 1938 = Eugenio Mele, *Lope de Vega, Merlin Cocai e Luciano*, «Giornale storico della letteratura italiana» 112 (1938), pp. 323-328.
- Menegazzo 1979 = Emilio Menegazzo, *Teofilo Folengo accademico Intronato (con una noterella extravagante)*, in E. Bonora – M. Chiesa (edd.), *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno tenuto a Mantova il 15-17 ottobre 1977*, Milano, 1979, pp. 358-370.
- Mercati 1926 = Giovanni Mercati, *Scritti d'Isidoro il cardinale Ruteno e codici a lui appartenuti che si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma, 1926.
- Messedaglia 1973 = Luigi Messedaglia, *Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai*, Padova, 1973.
- Parenti 1993 = Giovanni Parenti, *“Phantasia plus quam phantastica” e l'ispirazione del “Baldus”*, in F. Gavazzeni – G. Gorni (edd.), *Le tradizioni del testo. Studi di Letteratura Italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano-Napoli, 1993, pp. 147-172.
- Rodda 2017 = Giordano Rodda, *Da Sileno alla zucca. Il sapere nascosto e l'accademia nel primo Cinquecento*, in B. Alfonzetti – T. Cancro – V. Di Iasio – E. Pietrobon (edd.), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica. Atti*

- del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, 2017, pp. 1-8.
- Scianatico 1989 = Giovanna Scianatico, *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, 1989.
- Segre 1993 = Cesare Segre, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo*, in G. Bernardi Perini – C. Marangoni (edd.), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, Firenze, 1993, pp. 21-31.
- Signorini 2005 = Rodolfo Signorini, *Poeti e bugie*, «Quaderni folenghiani» 5 (2005), pp. 105-107.
- Strinati 1995 = Maria Gabriella Strinati, *Traduzioni quattrocentesche della Storia Vera di Luciano*, in *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, Padova, 1994-1995, 107, pp. 5-18.
- Zoppi 2013 = Federica Zoppi, *Zucche e antri infernali: considerazioni metaletterarie tra Folengo e Cervantes*, «Orillas. Rivista d'ispanistica» 2 (2013), pp. 1-29.

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

ALBERTO FRACCACRETA

*Fili, sic dicas in omni re: Domine,
si tibi placitum fuerit, fiat hoc ita.*

De imitatione Christi

*La strada di Pescaia cala girando sotto una poggiaia
dirupata e sterposa, sempre più alta; e Siena si ritira
e si nasconde sempre di più dietro ad essa.*

Tre croci, IV

1. *Tre croci*, terzo romanzo di Federigo Tozzi (ma ultimo in ordine di ideazione), fu pubblicato da Treves nel 1920, poche settimane prima della morte dell'autore. La stesura – rapida e diegeticamente ‘lineare’ – occupò lo scrittore toscano dal 25 ottobre al 9 novembre del 1918, stando almeno a quanto riportato nell’occhiello della prima edizione.¹ Lo sfondo della narrazione che, com’è noto, riprende la vicenda dell’antiquario Giulio Torrini e dei suoi fratelli,² è ovviamente Siena. Ferruccio Ulivi ha notato che, procedendo *per emblemata*, Tozzi nell’intero corso della sua letteratura è attratto dall’«atmosfera di Siena, con gli incubi e le superstizioni che nessun avvenimento può oscurare».³ In cosa consista precisamente questa ‘atmosfera’ è ben illustrato da Marco Testi in *Altri piani, altre valli, altre montagne*.⁴ Specialmente per *Con gli occhi chiusi*, lo studioso individua un archetipo materno, meduseo, «equoreo»⁵ che conduce l’io scrivente in un non remeabile *descensus*

1 Cfr. *Nota ai testi*, in Tozzi 1987, p. 1337. Le citazioni del romanzo sono tratte da questa edizione. Glauco Tozzi ci informa, inoltre, che sono pochissimi i segni di cancellatura nel manoscritto (cfr. Tozzi 1973, p. 241).

2 Cfr. Cesarini 1982, pp. 222-224.

3 Ulivi 1962, p. 94.

4 Cfr. Testi 2006.

5 Così Fabio Pedone nella stimolante recensione al libro di Testi, apparsa su filidaquilone.it: «L’indagine di Marco Testi sul mondo simbolico di Tozzi parte dall’origine, e dunque da Siena, città di archetipi

ad inferos, talora illuminato da squarci di funzioni lariche impersonate da Santa Caterina e San Bernardino, e soprattutto dalla Vergine.⁶ A tale schema simbolico minimo va aggiunto psicologicamente, sulla linea delle ipotesi di Debenedetti,⁷ la netta opposizione al Padre – *metus ab extrinseco* –, il sentore di essere quasi orfano metafisicamente, e quindi la tensione (di Pietro, ad esempio, in *Con gli occhi chiusi*) all'autolesionismo, all'autopunizione e il generale straniamento di tutti i personaggi.

Giustamente Franco Petroni ha sottolineato come «il Tozzi cristiano coesista con il Tozzi arcaico e precristiano, che ne costituisce il substrato».⁸ Il *discrimen* assiologico tra le due forze in contrasto è proprio Siena nella sua specificità ideale e materiale, al contempo 'città della Vergine' e *locus* contornato di energie ctonie, maliose nebbie cognitive che producono quei singulti stilistici così affini al carattere dissociativo dei protagonisti. Mario Specchio ha fatto leva, peraltro, sull'«inferno delle parole»,⁹ cioè sul dato infero già evidente nel rapporto con il *logos*, formato da discese e risalite, flussi e storture, ritorni e distanze. Siamo dunque nell'ambito di una sostanziale binarietà non soltanto del simbolo, ma anche della rappresentazione stessa, del modo di concepire il romanzo e l'analisi dell'*espace du dedans*. La preliminare «totalizzazione conoscitiva», rilevata da Pasquale Voza,¹⁰ si avvale così di un'articolazione doppia, provando a riunire in un unico guizzo epistemologico il demonico e il celeste (più sfumato, lieve, incorporato).

materni ed equorei (le Madonne delle fonti che appaiono precocemente nella sua opera), spazio infantile presto invaso dalla violenza estranea del Padre. Sono le immagini le vere protagoniste del libro: l'immagine è crocevia di emergenze dell'inconscio che diventano nella scrittura testimonianza di una psiche lacerata in disperata ricerca di un acquietamento, facendo appello al lettore con un'energia che raramente si trova in altri autori a questo livello di compressione. Per esempio la classica metafora dello specchio subisce in Tozzi una significativa deformazione che aiuta a spiegare la sua condizione di partenza: ormai non più neutro denotatore di un mondo lucido e limpido, lo specchio, rimandando il volto del soggetto, vi apre l'abisso, divenendo a un tempo metafora dell'io e della scrittura. Una linea *disforica* la cui successiva tappa simbolica – sulla traccia del Baudelaire studiato da Starobinski – sarà l'impietramento malinconico, la medusea condanna all'inazione e al perdersi in un mondo di immagini interiori. Il ripiegamento della coscienza su sé stessa diviene caduta nell'*espace du dedans* e discesa agli inferi dell'io, in un fondo oscuro abitato da fantasmi annichilenti». L'articolo è reperibile all'URL: <http://www.filidaquilone.it/num007pedone.html>. Consultato il 25 agosto 2024, ore 09:43.

6 Si veda particolarmente il poemetto dedicato a Maria in *Specchi d'acqua*, Tozzi 2020.

7 Cfr. Debenedetti 1971, pp. 125-256.

8 Petroni 2006, p. 200.

9 Cfr. Specchio, *Tozzi nell'inferno delle parole*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, pp. 375-378.

10 Cfr. Voza 1974, pp. 81-138.

Il presente saggio intende far emergere l'«*opacité descriptive*»¹¹ di Siena in *Tre croci*, delineando una possibile presenza salvifica – oltre la determinazione ctonia e infera – che è in definitiva rifiutata dai protagonisti.

In tale direzione, per la verità, più che di *descensus ad inferos* sarebbe corretto parlare di *praesentia inferi*, mettendo così in risalto l'aspetto simultaneo del tema. Va detto immediatamente che le citazioni dell'antico, se ci sono, paiono molto ben nascoste e Tozzi insiste più che altro su un 'clima classico ipogeo', cioè su una *latinità sensoriale*. Le primissime battute di *Tre croci*, infatti, non lasciano spazio all'ipotesi di un percorso graduale, rendendo orizzontale e consentanea la verticalità locativa:

*Giulio chiamò il fratello:
– Niccolò! Déstati!*

*Quegli fece una specie di grugnito, bestemmiò, si tirò più giù la tesa
del cappello; e richiuse gli occhi.*¹²

Pare abbastanza evidente l'*hic et nunc* del dato infero: lo stato psicologico dei fratelli – Giulio, Niccolò ed Enrico Gambi nella *factio* del racconto – è già dentro un lembo di terra acherontica. Benché Debenedetti abbia evidenziato il superamento del «romanzo positivistico, deterministico e borghese»,¹³ è possibile osservare una forma preordinata, quasi naturalistica, degli accadimenti, del castigo ben prima del delitto, per dirla in termini dostoevskiani (sempre Debenedetti considera i tre protagonisti inetti perché diminuiti dal potere del padre perso). Ciò dipende dalla psicologia funzionale e dal pragmatismo dello statunitense William James che ebbe un'influenza decisiva su Tozzi, il quale lesse *Le varie forme della coscienza religiosa* sin dal 1904.¹⁴ In particolare, da James lo scrittore senese trae l'idea di azione concreta rivolta a un fine concreto. Molti personaggi tozziani, infatti, compresi i protagonisti di *Tre croci*, ragionano secondo schemi mentali puramente utilitaristici e la loro attività psichica

11 Fratnik 2002, p. 3.

12 Tozzi 1987, p. 161.

13 Debenedetti 1970, p. 215.

14 Per gli importanti rapporti tra James e Tozzi rimando al denso volume di Martini 1999, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, particolarmente pp. 19-44. Ma si veda anche Marchi 1993. La cultura psicologica di Tozzi si spinge oltre e abbraccia il pensiero di autori come Henri Bergson, Théodule Ribot, Pierre Janet, Gabriel Compayré. A questo proposito il rimando va a Benucci 2018, 157-171.

riflette una posizione di verità individuale racchiusa nel *cash value*, nel suo valore ‘in contanti’.

2. La trama di *Tre croci* si può riassumere in poche battute: i Gambi, legati al commercio di libri e in serie difficoltà economiche, incassano le cambiali del cavaliere Orazio Nicchioli, imponendo firme false. Scoperto il raggio, le conseguenze e gli eventi – come Furie tripartite – sono inarrestabili: Giulio si impicca per la vergogna, Niccolò muore per un colpo apoplettico; stessa sorte per Enrico all’Ospizio di Mendicità. Nel finale Modesta, moglie di Niccolò, con le nipoti Chiarina e Lola porgono le tre croci sulla tomba dei fratelli come fossero *charun* etruschi, psicopompi che trasportano i defunti su un carro verso l’oltretomba. Se Baldacci ha individuato un’«ideologia del sacrificio» combinata all’«indecifrabilità»¹⁵ del cospetto esperienziale, Maxia si spinge su posizioni cristologiche (precipuamente per la figura di Giulio) nell’idea del capro espiatorio girardiano rovesciato e di una «metafora del peccato originale».¹⁶ L’inappuntabile verificabilità di tali letture riguarda la sovracoperta allegorica del testo.¹⁷ Dal punto di vista pragmatico, appunto, in una sorta di interpretazione parallela, antifrastica e letterale, che vada di pari passo all’affresco cristico, si è portati invece a toccare con mano quel Tozzi ‘pre cristiano’ capace di costruire la logica abrupta dei suoi romanzi con spietato rigore tragico, per stati mentali entro compartimenti stagni. Il contatto con il mondo classico è tutto orientato alle atmosfere, alle fluttuazioni visive ed eidetiche, a un’indiretta presa di coscienza della frantumazione del soggetto¹⁸ e così del riuso mitico teso a riassetare i fragili interstizi delle strutture di senso. Il realismo modernista dello scrittore toscano¹⁹ tocca forse la sua curva apicale in questo solco di

15 Baldacci 1993, p. 57.

16 Cfr. Maxia 1971.

17 Per un’analisi allegorica di *Tre croci*: cfr. Palumbo 1997, pp. 57-80.

18 Così Rossi, *Tozzi: la forma del narrare*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, p. 112: «Dunque Tozzi fa centro sul proprio io, la propria anima, scandagliata nel rapporto con l’altro (cose, paesaggi), con gli altri (persone). Alla resa dei conti siamo davvero meravigliati dalla *summa* di sensazioni, di mistero che è riuscito a scarcerare da un’esperienza di vita qualsiasi (presto troncata), dalla risonanza che è riuscito a evocare da particolari che difficilmente potevano sembrare degni di essere verbalizzati. Tutto dipende dal punto di osservazione che con rigore Tozzi ha adottato di volta in volta, dai filtri che ha usato nella restituzione delle sue vicende».

19 Cfr. Castellana 2009.

ripresa allucinata, e non deve sorprendere che la tipica «scenografia»²⁰ tozziana presenti antropologicamente due termini irriducibili: *Siena* e *ombra*.

Si tratta a questo punto di operare una differenza necessaria per intuire la prospettiva con cui è guardata dall'autore la città: Siena 'paesaggio' e Siena 'spettatrice', alle cui etichette è sovrapponibile la disarticolazione, se non la scepsi, di un Tozzi classico(-modernista) e un Tozzi cristiano(-esistenzialista). Ecco il primo stralcio di *Tre croci* in cui appare l'eventualità di una Siena 'paesaggio':

*Andarono fino a Porta Camollia e poi in Pescaia, per rientrare in città da Fontebranda. La strada di Pescaia cala girando sotto una poggiaia dirupata e sterposa, sempre più alta; e Siena si ritira e si nasconde sempre di più dietro ad essa. La campagna, a destra, divalla dentro un collinetto lunghissimo e avvignato. [...] Il cielo era tinto di una nebbiolina rosea; e il Monistero, su un'altura più ritta e più lontana, pareva dello stesso rosso, con due cipressi accanto; scuricci e acuminati. Un torrente affossato, strosciando giù per le gorate, veniva dalla sua collina fino alla strada, tra un arruffio tremolante di pioppi storti e arrebbati; impolloniti.*²¹

Lo scenario è contrassegnato da termini 'comici' (in accezione dantesca) e volutamente arcigni: «dirupata e sterposa», «avvignato», «nebbiolina rosea», «ritta», «cipressi», «scuricci e acuminati», «affossato», «strosciando giù per le gorate», «arruffio tremolante di pioppi storti e arrebbati; impolloniti». Sembra che lo scrittore voglia calcare in un addensamento di referenti, in un'aspra *enumeratio* l'aria grave e opprimente del paesaggio sul modello del vestibolo dell'Ade in Verg. *Aen.* 6, 264-294.²² La durezza

20 Cfr. Jeuland-Meynaud 1991, pp. 38-39.

21 Tozzi 1987, p. 181.

22 «*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro / pandere res alta terra et caligine mersas. / Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis uacuas et inania regna: / quale per incertam lunam sub luce maligna / est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra / Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem. / uestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci / Luctus et ultrices posuere cubilia Curae, / pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus, / et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas, / terribiles uisu formae, Letumque Labosque; / tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis / Gaudia, mortiferumque aduerso in limine Bellum, / ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens / uipereum crinem uittis innexa cruentis. / In medio ramos annosaeque brachia pandit / ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia uulgo / uana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent. / Multaque praeterea uariarum monstra ferarum, / Centauri in foribus stabulant Scyllaeque bifformes / et centumgeminus Briareus ac belua Lernae / horrendum stridens, flammisque armata Chimaera, / Gorgones Harpyiaequae et forma tricornis*

e la crudeltà della valle si riverbera su Siena, ritirata e nascosta, come se effigiasse un *Tartaro psicologico*, inerme e interiore. Nell'introduzione al Meridiano Giorgio Luti ravvisa in *Tre croci* «il ritratto economico-morale del piccolo ambiente provinciale» dal quale proviene Tozzi. E prosegue:

*Qui vive Siena ostile e inclemente che Tozzi conobbe negli anni della sua 'patologica' gioventù. Così le forzature dei caratteri (Giulio, Niccolò, Enrico, la cognata, le nipoti, il cavaliere Nicchioli, il Nisard) hanno una loro realtà precisa, un loro esatto marchio di riconoscimento: personaggi assurdi di un'umanità spettrale, prigionieri di un lager da cui non si esce se non per colmare la fossa sotto la croce comune.*²³

La realtà a cui accenna Luti è una 'realtà infera', cristianamente uno *status naturae lapsae*,²⁴ ma morfologicamente un *inamoenum regnum*, in cui Siena «vive una sua vita autonoma, personaggio primo fra gli altri».²⁵ Tale autonomia inospite fa sì che si allarghi la disarmonia con il luogo e gli attori stessi del romanzo vivano distacco e alienazione come condizioni esistenziali consuete, benché neglette. Nell'interruzione dei processi comunicativi Siena si torce in un'impenetrabile cortina di insignificanza. È dalla sua chiusura e, quindi, dal suo lento personificarsi in puntuta alterità che sorge la possibilità dell'osservare. Il paesaggio senese, serrato, depressivo, diviene l'occhio impietoso che guarda di riflesso l'astante. Si ponga attenzione a questo rapido passaggio di colore:

Quando Chiarina e Lola si soffermarono lì, ad aspettare la zia, il cielo era tutto cinereo, ma chiaro; e il sole faceva doventare abbarbagliante la nebbia dove restava ficcato. La campagna, sotto il Monte Amiata, sempre più sbiadita e uniforme. I contorni dei poggi si attenuavano, quasi sparendo. Anche i cipressi si velavano; meno che quelli vicini. Le mura della cinta cascano dentro la terra gialla, tra l'erba delle grosse greppaie. E Siena strapiomba su un rialzo alto, separata dalla sua cinta che in quel punto è quasi dritta; mentre, verso

umbrae. / Corripit hic subita trepidus formidine ferrum / Aeneas strictamque aciem uenientibus offert, / et ni docta comes tenuis sine corpore uitas / admoneat uolitare caua sub imagine formae, / inruat et frustra ferro diuerberet umbras».

23 Luti, *Introduzione*, in Tozzi 1987, p. XXIX.

24 Sul senso del peccato e della colpa si veda anche Carabba 1972, p. 38.

25 Luti, *Introduzione*, in Tozzi 1987, p. XXX.

*la Porta San Marco, stramba a saliscendi. Dalle case della città esce fuori soltanto il campanile del Carmine; a punta.*²⁶

È difficile non notare un minimo, semiologico (cioè legato alla semiosfera dell'ombra e della nebbia) contatto con Ov. *Met.* 4, 53 sgg.²⁷ quando Orfeo nell'ansia della salita tra la fitta nebbia si volta verso Euridice. «Siena strapiomba» nel suo «rialzo alto» sembra quasi ruotare e puntare la vista ai «contorni dei poggi» che spariscono nel velame «abbarbagliante», li a imprigionare il sole. La città è così spettatrice di uno scenario bestiale e umano che si accapiglia nella tregenda. Da tale contrasto nasce quello che Ulivi ha definito «stupore», ovvero la «costernazione prodotta da quei fatti»,²⁸ che è ciò che muove Tozzi alla scrittura del romanzo. Debenedetti ne aveva anticipato la portata, con la celebre formula: «Il naturalismo narra in quanto spiega. Tozzi narra in quanto non può spiegare».²⁹ L'autore vede l'*intus* attraverso i suoi personaggi spiati dal muto esserci di Siena, presenza adesso d'altezza spirituale ma inappagante, lontana, separata dai suoi stessi contorni, *eidōs*, velatura, nebbia metafisica. Nel gorgo dell'inseminato, della vacua sterilità Tozzi si occupa di *religare*: «Ricerca e osservazione di *numina* – nota Ottavio Cecchi – della presenza e della volontà di una divinità inconoscibile. Essa si rivela solo attraverso quei segni (*numina*) e quelle tracce che il narratore e il poeta riescono a vedere con gli occhi chiusi».³⁰

D'altra parte, già Debenedetti aveva ravvisato in *Tre croci* il «dramma psichico della mutilazione».³¹ Dramma che però ha un suo risvolto mistico nella perdita del Padre celeste di ascendenza biblica, ossia nel cocente abbandono (l'heideggeriana *Gelassenheit*) delle cose dell'aldilà, della dolcezza dell'ulteriorità, donde il linguaggio 'petroso'. La valenza psichica della mutilazione sarebbe, secondo questa ipotesi, un derivato, un feticcio, ovvero una conseguenza diretta della perdita del Padre che ha costretto l'autore

26 *Ivi*, p. 193.

27 «*Carpitur adclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca, / nec procul afuerunt telluris margine summae: / hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi / flexit amans oculos, et protinus illa relapse est, / brachiaque intendens prendique et prendere certans / nil nisi cedentes infelix arripit auras.*»

28 Ulivi 1962, p. 94.

29 Debenedetti 1970, p. 95.

30 Cecchi, *I racconti*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, p. 29.

31 Debenedetti 1970, p. 100.

a una discesa nell’Averno dei suoi presupposti artistici. E il legame con l’infero di tradizione classica, come già anticipato, avrebbe il significato di una rilegatura stilistica di modulazioni perdute, secondo il rilievo modernista. Descrivendo un mondo abbandonato da Dio – o meglio, un mondo in cui Dio è serrato nella coltre della stupidità umana, incapace di leggere la presenza nell’invisibile –, Tozzi lascia emergere l’opacità dell’ultrasensibile classico. La selvosità cinerina e la gravidanza stigia dei contorni cittadini sono indicati ancora una volta, poco più avanti, nel VI capitolo:

Dalla finestra della loro camera, si vedeva la campagna, tra Porta O vile e Porta Pispini. Ma era già troppo buio, e la campagna diventava di un colore cinerognolo tutto eguale. Soltanto dove cominciava, il cielo rimaneva come un lungo taglio più chiaro; che, però, affievoliva. Il vento frusciava nei giardini e negli orti, a piè delle case; dentro la cinta delle mura di Siena. Si sentiva chiudere qualche persiana, sbattendo; e c’era un piccolo eco affilato e rauco, che ripeteva pazientemente in fondo agli orti quel rumore; come se andasse ad appiattarsi laggiù; dove gli archi della fonte di Follonica s’interrano fino a mezzo; impiasticciati di muschi, che si sfanno con il tartaro dell’acquaccia. L’erta delle case, silenziosa, morta, non sentiva le foglie di un gran tiglio, sotto la finestra della camera, staccarsi l’uno dopo l’altra; senza che potessero smettere più.³²

3. L’elemento ricorrente di questi sondaggi è l’aria afflitta, derelitta, «morta», che non si concilia con la normale sinuosità del tramonto. L’ora tarda non pacifica. Anzi, il senso di *décadence* («senza che potessero smettere più») aumenta vorticosamente. È qui che si individuano meglio, con Rossi, le «rispondenze simboliche» e la «legge di similarità, che riguarda tutto il settore analogico»,³³ nel nostro caso di una *sinestesia ipogea*. Non siamo ancora lontanissimi dai riti per gli dèi dell’Averno di Verg. *Aen.* 6, 236-263,³⁴ toccati di sghimbescio dal riferimento piranesiano al «tartaro

32 Tozzi 1987, pp. 197-198.

33 Cfr. Rossi 1972, p. 38.

34 «*His actis prope exsequitur praecepta Sibyllae. / Spelunca alta fuit uastoque immanis hiatus, / scruposa, tuta lacu nigro nemorumque tenebris, / quam super haud ullae poterant impune uolantes / tendere iter pennis: talis sese halitus atris / faucibus effundens supera ad conuexa ferebat. / [Unde locum Grai dixerunt nomine Aornum.] / Quattuor hic primum nigrantis terga iuuencos / constituit frontique inuergit uina sacerdos, / et summas carpens media inter cornua saetas / ignibus imponit sacris, libamina prima, / uoce uocans Hecaten caeloque Ereboque potentem. / Supponunt alii cultros tepidumque cruorem / suc-*

dell'acquiccia». Romanzo né naturalista, né espressionista – come ha messo in luce Antonio Zollino³⁵ –, *Tre croci* annida in sé trafile intertestuali e tecniche narrative in qualche modo discordanti, se non oppostive. A Siena 'paesaggio' e Siena 'personaggio' (o 'spettatrice') si sommano, secondo il giudizio (negativo) di Luperini, «la logica dell'inconscio e le sue spinte centrifughe»;³⁶ certo è che l'immaginario, lo junghiano *animus* e la funzione inferiore dell'archetipo d'ombra si fondono nell'occorrenza di uno spazio teriomorfo, in cui «la morte è sempre vicina» (come lo scrittore toscano scrisse per il mondo di Pirandello).³⁷

Il cosiddetto «primitivismo tozziano»³⁸ – strenua ricerca di una sechezza formale ed emozionale – ha una sua ragione nel combattuto profilo esistenziale dell'autore: come scrive Palumbo, il crollo della fede³⁹ «spinge il soggetto all'indietro, alle soglie della sua identità elementare». ⁴⁰ L'evidenza di una società tragica e violenta conduce stilisticamente Tozzi a scelte che potremmo definire 'drammaturgiche': l'intero andamento del romanzo procede per botte e risposte, dicotomie, discorsi dialettici con sparse descrizioni della realtà circostante. Questo perché l'uomo è un «abbozzo di Adamo» e si aggira in una «specie di crepuscolo», nel «fango, quasi rosso» che «splende come l'oro». «L'estate è tutta nera, fatta di tenebre calde in vece che di sole». ⁴¹ L'Ade è già qui sulla terra. ⁴²

Un ultimo elemento potrebbe aggiungere qualcosa all'atmosfera demonica di Siena. È la mattina della morte di Giulio.

cipiunt pateris. Ipse atri uelleris agnam / Aeneas matri Eumenidum magnaеque sorori / ense ferit, sterilemque tibi, Proserpina, uaccam; / tum Stygio regi nocturnas incohat aras / et solida imponit taurorum uiscera flammis, / pingue super oleum fundens ardentibus extis. / Ecce autem primi sub limina solis et ortus / sub pedibus mugire solum et iuga coepta moueri / siluarum, uisaeque canes ululare per umbram / aduentante dea. "Procul, o procul este, profani" / conclamat uates, "totoque absistite luco; / tuque inuade uiam uaginaque eripe ferrum: / nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo". / Tantum effata furens antro se immisit aperto; / ille ducem haud timidis uadentem passibus aequat.»

35 Cfr. Zollino 2005.

36 Luperini 1995, p. XIII.

37 Cfr. Tozzi 1993, p. 274.

38 Cfr. Esposito 1982, pp. 391-406.

39 Sul tema della fede in Tozzi si veda Saccone 1989, pp. 151-188.

40 Palumbo 1997, p. 80.

41 Tozzi 1988, pp. 800-801.

42 Cfr. Camporesi 2018. Per un ulteriore approfondimento sul tema rimando a Natale 2008, pp. 354-370.

Ed escì di casa. La mattina era umida e fresca. Si fermò a vedere una sciancata; che, aiutandosi con il bastone e appoggiandosi anche con una mano alla sporgenza della balaustrata, cercava di salire le scale della Chiesa di San Martino. Egli non aveva mai visto un'altra ostinazione così vogliosa e nello stesso tempo un'altra impazienza forse così piena di gioia. Egli sentiva che quella donnàchera poteva significare una cosa, che cercò in vano. E la sua disperazione crebbe. Il giorno dopo, la legge avrebbe fatto mettere i sigilli alla libreria; ed egli aveva dinanzi a sé soltanto poche ore, per prendere qualche risoluzione che potesse essere definitiva.⁴³

La certezza di un ritorno alla luce esiste, è nascosta nella faticosa grazia ricevuta dalla «donnàchera», emblema di un'esistenza povera ma compiuta, in cammino sulla scala di Giacobbe. La risalita orfica risiede così nell'«ostinazione vogliosa» e in un'«impazienza» altra: la «gioia». La pienezza della gioia: *kekaritomène*. Qui Siena lascia indietro l'architettura di Dite e torna a essere per un attimo la 'città della Vergine', qui sembra che Tozzi additi ancora la «sporgenza» di una desiderata salvezza. Giulio è del tutto autonomo, non manovrato da forze condizionatrici: dostoevskianamente libero di accettare le conseguenze nella gioia conseguita ed evitare che la ruota delle azioni maligne si arresti. Si esce dal puro determinismo: accade lo «sbaglio di Natura» montaliano, il miracolo. E nel cattolico Tozzi l'eventualità dell'uscita dalle catene di necessità ha un nome preciso: gioia, *plenitudo essendi*. Ma Giulio, soggetto franto e divorato da sé, è presto ricacciato tra le ombre: l'imitazione di Cristo non è riuscita, cresce nuovamente la vertigine della sua «disperazione». Siena, fedele all'umana insipienza, si ritira nella sua grammatica acherontica. Il *punctum saliens* non è risolto. Il possibile resta irrelato.

Siena è come tante strisce dritte di tetti e di facciate, della stessa altezza; che si alzano invece all'improvviso dove le case vengono più in fuori, pigliando un poco di poggetto. Ma San Francesco e Provenzano, con spicchi di case in mezzo, da un'altra parte della città, taglierebbero quelle strisce quasi ad angolo retto se in quel punto la pendenza non fosse più ripida. E le mura della cinta, trattenute dalle loro torrette smozzicate e vuote, lasciano un gran spazio libero; venendo fin giù alla strada; come una corda allentata. Poi, la strada gira troppo sotto la cinta; e Siena non si vede più.⁴⁴

43 Tozzi 1987, p. 236.

44 *Ivi*, p. 218.

Salite e discese. Pinnacoli, tetti, strisce in un concerto di acuminatezza, di graffio. «Torrette smozzicate e vuote». La «corda allentata». La strada ruota troppo, lo sguardo cessa di vedere. Euridice è celata dalle ombre blanchotiane del trapasso. La «città odiosa-amata», ha notato Fini, è «ora immersa in una cupa ombra di tristezza, ora accarezzata nel fascino splendente delle sue irripetibili architetture». ⁴⁵ Il Tozzi classico lotta con il Tozzi cristiano, il modernismo con l'esistenzialismo, l'ombra con la luce. Siena è sprofondata negli inferi. «Ma dopo un poco ritorna».

45 Fini, *La ricerca poetica di Tozzi: premesse e sviluppi*, in Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985, p. 245.

BIBLIOGRAFIA

- Baldacci 1993 = Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, 1993.
- Baldacci – Cecchi – Jeuland-Meynaud – Luti – Manacorda – Pampaloni – Rossi 1985 = Luigi Baldacci – Ottavio Cecchi – Marise Jeuland-Meynaud – Giorgio Luti – Giuliano Manacorda – Geno Pampaloni – Aldo Rossi, *Per Tozzi*, a cura di Carlo Fini, Roma, 1985.
- Benucci 2018 = Alessandro Benucci, *La lunga attesa di Federigo Tozzi. Note sui romanzi postumi* Gli egoisti e Ricordi di un giovane impiegato, «Narrativa» 40 (2018), pp. 157-171.
- Camporesi 2018 = Piero Camporesi, *La casa dell'eternità*, prefazione di Gian Mario Anselmi, Milano, 2018.
- Carabba 1972 = Claudio Carabba, *Federigo Tozzi*, Firenze, 1972.
- Castellana 2009 = Riccardo Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa, 2009.
- Cesarini 1982 = Palo Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, 1982.
- Debenedetti 1970 = Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, Milano, 1970.
- Debenedetti 1971 = Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, 1971.
- Esposito 1982 = Edoardo Esposito, *Tozzi naïf*, «Belfagor» 37/4 (1982), pp. 391-406.
- Fratnik 2002 = Marina Fratik, *Paysages. Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Firenze, 2002.
- Jeuland-Meynaud 1991 = Marise Jeuland-Meynaud, *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma, 1991.
- Luperini 1995 = Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, 1995.
- Marchi 1993 = Marco Marchi, *Tozzi. Ipotesi e documenti*, Genova, 1993.
- Martini 1999 = Martina Martini, *Tozzi e James. Letteratura e psicologia*, Firenze, 1999.
- Maxia 1971 = Sandro Maxia, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova, 1971.
- Natale 2008 = Alberto Natale, *Percorsi infernali in Piero Camporesi*, in M. Belpoliti (cur.), *Piero Camporesi*, «Riga» 26, Milano, 2008, pp. 354-370.
- Palumbo 1997 = Matteo Palumbo, “Forza lirica” e mondo allegorico. “Tre croci” di Federigo Tozzi, «Modern Language Notes» 112/1 (1997), pp. 57-80.

- Petroni 2006 = Franco Petroni, *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*, Lecce, 2006.
- Rossi 1972 = Aldo Rossi, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. «Il podere»*, Padova, 1972.
- Saccone 1989 = Eduardo Saccone, *Le cambiali di Tozzi*, «Modern Language Notes» 104/1 (1989), pp. 151-188.
- Testi 2006 = Marco Testi, *Altri piani, altre valli, altre montagne. La deformazione dello spazio narrato in Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, Lecce, 2006.
- Tozzi 1973 = Federigo Tozzi, *I romanzi*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, 1973.
- Tozzi 1987 = Federigo Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, 1987.
- Tozzi 1988 = Federigo Tozzi, *Novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Firenze, 1988.
- Tozzi 1993 = Federigo Tozzi, *Pagine critiche*, a cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, 1993.
- Tozzi 2020 = Federigo Tozzi, *Specchi d'acqua*, a cura di Gianfranco Lauretano, Rimini, 2020.
- Ulivi 1962 = Ferruccio Ulivi, *Federigo Tozzi*, Milano, 1962.
- Voza 1974 = Pasquale Voza, *La narrativa di Federigo Tozzi*, Bari, 1974.
- Zollino 2005 = Antonio Zollino, *La verità sul sentimento. Saggio su Tre croci di Federigo Tozzi*, Pisa, 2005.

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA: IL RACCONTO ILLUSTRATO "PAPERDANTE" DI MACCHETTO, PERISSINOTTO, CAGOL

VALENTINA ROVERE

Axel – répondit le professeur avec un grand calme – la situation est presque désespérée, mais il y a quelques chances de salut, et ce sont celles-là que j'examine. Si à chaque instant nous pouvons périr; à chaque instant aussi nous pouvons être sauvés. Soyons donc en mesure de profiter des moindres circonstances.

Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre*

Allontanandosi di circa 7900 ± 430 parsec dalla Terra in direzione della costellazione del Sagittario si giunge in prossimità del Centro Galattico, cuore gravitazionale e punto più luminoso dell'intera Via Lattea. Se intorno ad esso la galassia ruota da 13,6 miliardi di anni, minuto più minuto meno, attorno alla *Commedia* di Dante è andato invece aggregandosi nel corso del tempo il cosiddetto 'secolare commento', che attraverso progressive letture esegetiche e studi critici di varia natura ha cercato (e cerca) di illuminare il poema dantesco secondo quante più diverse prospettive possibili. In questo sistema, orbitante da ormai settecento anni attorno all'opera e alla figura di Dante, meritano di essere annoverate, oltre ai commenti, anche tutte le opere che dalla *Commedia* sono state ispirate, e che sono anch'esse, come le stelle della Via Lattea e gli studi sul poema sacro, difficilmente quantificabili in un numero preciso. In questo universo di matrice dantesca un posto di rilievo spetta a una delle ultime nate in casa Disney: precisamente a *PaperDante*, racconto sceneggiato da Augusto Macchetto (1976) e illustrato da Giada Perissinotto (1973) con i colori di Andrea Cagol (1966).¹

¹ Desidero ringraziare Nicola Esposito, Alessandra Forte, Simone Marchesi, Paolo Rigo e Gaia Tomazzoli per le loro letture e i preziosi suggerimenti. Un particolare ringraziamento anche ai referee anonimi del contributo. Errori e imprecisioni rimanenti sono da attribuirsi unicamente a chi scrive. *PaperDante* (Macchetto – Perissinotto – Cagol 2021). Il volume è stato pubblicato dalla Giunti Editore in virtù dell'accordo siglato con Disney Italia per l'acquisizione del ramo *Book Publishing* dell'azienda: dal 2014 Giunti pubblica infatti i volumi a marchio *Disney Libri*, tanto che sulla copertina di *PaperDante* sono riportate

L'opera è stata pubblicata in occasione del settecentenario della morte di Dante e offre *iuxta propria principia* diversi spunti di riflessione su tematiche tra le più frequentate dalla critica dantesca stessa, come quella della biografia di Dante e quella della realtà del suo viaggio all'Inferno. Per le peculiarità che la caratterizzano può essere considerata una delle più avvertite rimediazioni recenti della catabasi infernale. *PaperDante* non si limita infatti a dare nuova vita al testo dantesco: con un'aderenza continua al dato filologico e storico sui diversi piani dell'aspetto formale, della struttura testuale, della codifica visiva, del dialogo tra parola e immagine, del contenuto narrato e infine della caratterizzazione di luoghi e personaggi, si configura piuttosto come un'operazione erudita. La figura di Dante e la realtà della sua biografia, la struttura portante del viaggio della *Commedia* e l'investitura poetica che l'attraversamento oltremontano impone al pellegrino, assumono uno spessore inedito. Per averne misura è necessario indagare ciascuno di questi aspetti, così da mettere in luce le scelte accurate fatte da chi ha messo a punto l'opera, facendo contestualmente emergere i rimandi al testo di Dante che restano altrimenti sottesi e silenti.

Il racconto mette in parole e illustrazioni un episodio immaginato ma verosimile dell'infanzia del poeta, i cui abiti sono vestiti per l'occasione da un giovanissimo Paperino, il PaperDante nominato fin dal titolo. Allontanatosi da Firenze insieme allo Zio Alighiero e alla famiglia per l'afoso caldo estivo, il piccolo papero si avventura in un bosco alle pendici del monte Ceceri e si ritrova d'improvviso all'imboccatura di una grotta. Spinto dalla curiosità e attratto dai suoni che sente provenire dall'interno decide di entrarvi, smarrendo però presto la propria strada. Nonostante la provvidenziale compagnia di un grillo, il piccolo PaperDante viene preso dall'angoscia e finisce per addormentarsi. Nel sogno si ritrova all'esterno di quella stessa caverna in cui si è assopito, e questa, quasi personificata, cerca di parlargli. Il tocco d'ali di alcuni pipistrelli sveglia però il papero addormentato, e a PaperDante e al suo grillo non resta che riprendere il cammino nella grotta. A un passo dal cadere in un crepaccio, i due vengono salvati dall'intervento di una piccola Paperina, che appare nelle vesti di

entrambe le indicazioni. Nel 2013 era stato firmato un accordo simile tra Disney Italia e Panini Comics per la pubblicazione della divisione periodici, cui fa capo la testata del settimanale «Topolino Libretto» (d'ora in avanti solo «Topolino»).

una giovane e altrettanto inedita PaperBice. Tornati all'esterno e lasciati soli dal grillo, i due paperi si incamminano sul sentiero del ritorno, ammirano il tramonto del sole di là dal colle e si riuniscono finalmente alla famiglia di PaperDante. Finita l'avventura, il papero poeta riesce a decifrare il messaggio nascosto nelle pieghe del suo smarrimento nella grotta.

Questo racconto si inserisce a pieno titolo nel solco della lunga tradizione Disney di riscritture e parodie legate alla figura di Dante e alla *Commedia*. Proprio con una riscrittura dell'*Inferno* prende infatti avvio nel 1949 la gloriosa stagione delle Grandi Parodie Disney. Grazie alla sceneggiatura e alla verseggiatura di Guido Martina (1906-1991), e per merito dei disegni di Angelo Bioletto (1906-1986) i lettori vengono condotti attraverso *L'inferno di Topolino* da Topolino-Dante e Pippo-Virgilio.² A distanza di qualche lustro da questa prima riscrittura, Guido Martina torna nuovamente alla *Commedia* per dedicarsi questa volta alla sceneggiatura di una 'storia seconda', quella archetipica di Paolo e Francesca del V dell'*Inferno*. Con *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* («Topolino», nr. 1261) inizia invece nel gennaio 1980 la collaborazione *sub specie Dantis* del 'Professore' Martina e di Giovan Battista Carpi (1927-1999),³ storia che prosegue con *La Saga di Messer Papero e Ser Paperone*, uscita in sette episodi tra il marzo e il maggio 1983 («Topolino», nrr. 1425-1431).⁴ Nell'agosto del 1987 è invece la volta di tornare al poema dantesco di Giulio Chierchini (1928-2019), prolifico sceneggiatore e disegnatore Disney; coadiuvato alla verseggiatura da Massimo Marconi (1945), Chierchini realizza la seconda parodia della prima cantica di Dante, occupandosi nuovamente della 'storia prima' del viaggio dantesco ne *L'Inferno di Paperino*. Quest'ultimo, vestiti i panni di Dante, si addor-

2 *L'Inferno di Topolino* vede la luce sul periodico «Topolino», nrr. 7-12 tra il 1949 e il 1950, quando ancora quest'ultimo veniva pubblicato a cadenza mensile. Per un'analisi dettagliata dell'opera cfr. Forte 2021, con ricca bibliografia. Rispetto alla specificità della lingua della riscrittura di Martina si veda invece Pietrini 2018. La reinterpretazione della prima cantica della *Commedia* è l'ultima delle tre imprese firmate da Martina e Bioletto: *L'Inferno di Topolino* segue infatti la pubblicazione delle due storie a fumetti *Topolino e il cobra bianco* (le cui prime 26 puntate escono su «Topolino Giornale» per concludersi con l'ultimo episodio pubblicato il 10 aprile 1949 sul nuovo «Topolino Libretto»), e *Topolino e i grilli atomici*.

3 Nel 1953 Giovan Battista Carpi esordisce come disegnatore di «Topolino» proprio su una sceneggiatura di Martina: nel n. 42 del 18 ottobre viene infatti pubblicato *Paperino e il suo fantasma*, inchiostrato da Giulio Chierchini.

4 La *Commedia* e il suo autore sono presenti sulla scena e nelle vicende di *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco* (nr. 1425), *Messer Papero e il Conte Ugolino* (nr. 1426), *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo* (nr. 1427). Per un'analisi di queste opere cfr. Forte 2021, pp. 79-87.

menta sul testo della *Commedia* e finisce per essere trasportato in penne e piume in un inedito inferno.⁵

Alla luce di questa densa compagine di reinterpretazioni, *PaperDante* rischia di apparire come semplice ultimo anello di una catena ben salda di riletture della *Commedia* marcate Disney, soprattutto se si considera come proprio le due narrazioni infernali di Martina-Bioletto e Chierchini vengano ristampate, almeno nella prima edizione del racconto illustrato, di seguito ad esso.⁶ Tuttavia, alcuni elementi contenutistici e formali credo permettano di collocare quest'opera in una posizione di maggiore rilievo: risultano infatti particolarmente avvertite le modalità secondo le quali la discesa agli inferi di Dante viene qui riscritta; l'eco della catabasi narrata nella *Commedia* è chiaramente avvertibile sullo sfondo del racconto; e i rimandi alla realtà storica, biografica e intellettuale di Dante disseminati più o meno in profondità nel testo reggono nella maggior parte dei casi all'onere del confronto con quanto è ad oggi scientificamente accertato nei rispettivi ambiti.

1. *Tra forma e contenuto: la novità di 'PaperDante'*

A differenza degli adattamenti disneyani precedenti, *PaperDante* si presenta in una forma del tutto inedita, quella del racconto illustrato: come recita la quarta di copertina questa è infatti «*la prima storia illustrata Disney che omaggia il Sommo Poeta*».⁷ Il testo del racconto messo a punto da Mac-

5 Non è questa la prima volta in cui Paperino compare all'*Inferno*: già nell'illustre precedente di Martina il papero si trova al centro di una parabola di salvezza particolarmente raffinata (Distefano 2013, pp. 118-124). E qualche anno prima appare nelle vesti di Dante nell'illustrazione *Paperante Alighieri* di Marco Rota (1942), in cui viene immortalato mentre cerca di scappare dai demoni con la sua *Anatrina Commedia* tra le mani. Per un'analisi di questa vignetta e delle diverse declinazioni e funzioni assunte dalle riprese dantesche disseminate nelle opere Disney cfr. Rigo 2021a.

6 Come indicato dall'indice a p. 3, la prima edizione del volume (marzo 2021) si compone di diverse sezioni: alla *Prefazione* (pp. 5-9), seguono il racconto *PaperDante* (pp. 11-55), quindi le ristampe de *L'Inferno di Topolino* (pp. 61-133) e *L'Inferno di Paperino* (pp. 135-191), preceduti da una breve introduzione (pp. 57-59). Forte del grande successo del volume, presto bestseller, la Giunti dà alle stampe a distanza di meno di un anno una versione del solo racconto *PaperDante* adattata per un pubblico più giovane: dal target dei lettori di otto anni identificato per il racconto illustrato, i destinatari de *Le avventure del Piccolo PaperDante* diventano i bambini di cinque, per i quali il testo della storia viene semplificato dallo stesso Augusto Macchetto e la grafica riadattata (il progetto e la realizzazione grafica restano in entrambi i casi di Emanuela Fecchio, e il coordinamento editoriale di Susanna Carboni); le illustrazioni di Giada Macchetto e Andrea Cagol restano invariate.

7 Tale novità è sottolineata anche dalle brevi schede descrittive del catalogo Giunti. Ad oggi l'opera

chetto e le sedici immagini che lo corredano, realizzate da Perissinotto e Cagol, si distribuiscono su pagina secondo combinazioni sempre differenti, e il legame che si instaura tra i due diversi elementi narrativi risulta particolarmente efficace anche in virtù di queste scelte compositive.⁸

Il testo non è mai giustificato su margine esterno, e, laddove accostato a un'immagine, segue sempre l'andamento dell'illustrazione accompagnando lo sguardo del lettore e della lettrice dalla parola alla sua traduzione visualizzata e viceversa. Le immagini non sono mai riquadrate, e gli sfondi acquerellati su cui si stagliano sfumano via via verso le parole che hanno attorno. Le illustrazioni possono occupare tanto fasce specifiche della tavola incorniciando variamente la prosa, quanto disporsi a piena pagina prendendo l'intera scena, e possono o meno essere sovrapposte da ulteriori segmenti testuali. La particolare disposizione delle illustrazioni contribuisce alla creazione del senso di sequenzialità, elemento caratteristico della produzione a fumetti, guidando l'occhio di chi legge nel progressivo svolgersi del racconto. Non sempre viene tuttavia rispettata la perfetta corrispondenza di narrazione e immagine, e alcuni elementi del racconto in prosa vengono visualizzati nelle pagine successive a quelle in cui sono narrati; cosa che, pur rafforzando l'interdipendenza tra le due componenti, porta in alcuni casi a dover sfogliare a più riprese il volume. Questa forma di impaginazione non può genericamente rubricarsi come mera scelta editoriale,

non è ancora stata tradotta in altre lingue, né analizzata estensivamente in specifiche trattazioni scientifiche. Di contro la rete offre molteplici recensioni tutte decisamente cursorie, che mettono in rilievo poche se non minime caratteristiche dell'opera, principalmente focalizzandosi sul *corpus* delle illustrazioni. Per le considerazioni relative alle specificità formali di questo racconto illustrato ringrazio Giorgio Busi Rizzi e Lorenzo Di Paola con cui ho avuto modo di discuterne a lungo.

8 Come rivelano le pagine introduttive al racconto dantesco, la realizzazione stessa di *PaperDante* è da iscriversi in un rapporto virtuoso tra sceneggiatore, disegnatrice e colorista, i cui effetti tangibili si esplicano in una coralità narrativa stringente e costante. Se la collaborazione di Macchetto e Perissinotto non è inedita, ma era stata largamente sperimentata sulle pagine della testata «W.I.T.C.H.» (almeno quattordici sono gli episodi che vedono il primo alla sceneggiatura, la seconda ai disegni), quella che coinvolge anche Cagol non si esaurisce nel lavoro su *PaperDante*. I tre pubblicano, a distanza di pochi mesi dal volume dantesco e sempre con Giunti, *TopoPrincipe*, per metà racconto illustrato, per metà parodia a fumetti de *Il piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry. Soprattutto però i tre tornano a collaborare, questa volta insieme a Lorenzo Pastrovicchio (1971), in occasione del centenario manzoniano del 2023 (150 anni dalla morte). Come già il racconto su Dante, anche *PaperManzoni* è incentrato su un episodio immaginario dell'infanzia del poeta che finisce per riverberarsi e intrecciarsi con il capolavoro letterario. Oltre a vantare anche in questo caso illustri antecedenti tra le parodie Disney, dalla celebre *I promessi paperi* del 1976 (sceneggiatura di Edoardo Segantini, 1979; disegni di Chierchini) alla meno nota *I promessi topi* del 1989 (sceneggiatura di Bruno Sarda, 1954; disegni di Franco Valussi, 1962), anche *PaperManzoni* risulta costruito con grande cura filologica e su solide fondamenta storiche.

ma si configura piuttosto come un riflesso strutturale dello stretto legame tra le due componenti costitutive dell'opera: le immagini contribuiscono attivamente alla creazione di senso che muove dalle parole, e la narrazione testuale si prolunga e prende forma nel racconto visivo.

Da questa prospettiva, certo, *PaperDante* risponde a una delle caratteristiche peculiari dei libri illustrati per bambini, testi in cui alla pregnanza delle immagini è assegnato un ruolo centrale.⁹ Considerando tuttavia il tema specifico di questo racconto illustrato, non è forse peregrino notare come questa declinazione del circolo semiotico testo-immagine sia tutt'altro che nuova alla tradizione dantesca. Fin dalla sua primissima ricezione il poema di Dante venne infatti affiancato da complessi sistemi illustrativi di miniature, disegni e schemi di varia natura, che, rispondendo alla vocazione immaginifica della *Commedia*, traducevano o commentavano visivamente il viaggio oltremondano del poeta e delle sue guide.¹⁰

Se anche solo per queste ragioni *PaperDante* potrebbe prendere comodamente posto nell'ininterrotta serie di opere dantesche visualizzate, merita ancor di più questa collocazione se si considerano altri elementi materiali, testuali e paratestuali che fanno eco alla dimensione manoscritta della trasmissione libraria medioevale e ad alcune sue caratteristiche distintive, così come possono essere note a non specialisti del settore che non si limitano però a perpetuarne stereotipi, ma che dimostrano di averne un'idea solidamente fondata.

Innanzitutto, alcune scelte grafico-testuali sembrano rimandare al mondo degli *scriptoria* e alla forma libraria in cui la *Commedia* e le altre opere dantesche sono circolate fino all'avvento della stampa. Ciascuno dei sette capitoli di cui si compone il racconto *PaperDante* è introdotto da una rubrica¹¹ e da una iniziale filigranata realizzata in inchiostro distintivo

9 Sulle funzioni semantiche e narrative delle immagini e il loro rapporto rispetto al testo all'interno della produzione libraria per l'infanzia si vedano almeno Nodelman 1988; Nikolajeva – Scott 2001; Campagnaro 2009 e, più in generale, i saggi raccolti nel volume Barsotti – Cantatore 2019. Ancora fondamentali la messa a punto e le analisi del *pictorial turn* di William John Thomas (1992) ora riedite in traduzione (Mitchell 2017) e i saggi raccolti in Curtis 2010.

10 Nell'impossibilità di rendere conto della sterminata bibliografia dedicata al tema, mi limito a rimandare alla panoramica estesa e insieme dettagliata messa a punto da Battaglia Ricci 2018 e la ricca bibliografia li segnalata.

11 I. «Dove il piccolo *PaperDante* si reca con lo Zio e altri nella villa di Camerata, perché a Firenze fa un caldo di inferno» (p. 11); II. «Dove Dante va con gli altri a pranzare ai piedi del Monte Ceceri, ossia dei cigni. E qui scopre un gran buio» (p. 19); III. «Dove Dante entra nella grotta, e da principio crede

bordeaux. Nel medesimo inchiostro sono tracciate le prime righe di ogni capitolo che, come spesso nei codici medioevali esteticamente più sorvegliati, si presentano non solo di colore diverso ma anche di modulo maggiore rispetto al testo che segue. Alcune frasi del testo principale vengono poi ripetute in modulo più grande e con iniziali filigranate in inchiostro rosso accanto o in sovrapposizione alle immagini che illustrano. Ancora, ornamenti a racemi in colore oca riecheggiano le decorazioni dorate delle pergamene e inquadrano gli angoli superiori di tutte le pagine (almeno quelle in cui tale fascia non sia occupata da un'immagine), e parimenti decorano i numeri di pagina stampati al centro del margine inferiore, con un trattamento a volte riservato nei manoscritti alle parole di richiamo di fine fascicolo. Da ultimo, la distinzione interna in sette capitoli è marcata da pagine campite in tinta unita amaranto occupate dalla sola lettera 'P', contrastata in tonalità più chiara.¹² Se nell'economia del racconto queste iniziali sono certamente legate al nome di PaperDante, per un frequentatore della *Commedia* rimandano, con una corrispondenza suggestiva, alle sette lettere incise sulla fronte del poeta a inizio del suo viaggio purgatoriale.¹³

Insieme a queste scelte formali, il racconto può essere annoverato tra le dotte riscritture dantesche recenti soprattutto in virtù di alcuni elementi pertinenti la sfera testuale. Il primo è quello della compresenza di testo in prosa e terzine incatenate. Queste ultime, composte anch'esse da Augusto Macchetto, sono graficamente marcate in inchiostro turchino, in contrasto con il resto del racconto stampato in nero (pp. 25, 28, 36, 53). Già Martina e Chierchini si erano serviti di endecasillabi in rima dantesca nei loro adattamenti, ma tali testi poetici o erano sovrascritti alle vignette (*L'Inferno di Topolino*) o erano collocati in appositi cartigli (*L'Inferno di Paperino*) e si adattavano in entrambi i casi al tono satirico o quantomeno scherzoso delle vicende narrate.¹⁴ Nel caso di *PaperDante* invece, le terzine contri-

farglisi vicino un gigante» (p. 27); IV. «Dove Dante si perde con il grillo, ma scopre nel buio una scintilla di speranza» (p. 33); V. «Dove Dante incontra chi non si aspettava e scopre chi rideva, e chi cantava» (p. 39); VI. «Dove Dante scende dal monte e sconfigge un mostro verde, irto di unghie e denti» (p. 45); VII. «Dove la storia finisce e, come capita spesso, ne comincia un'altra» (p. 51).

12 Il medesimo espediente viene utilizzato anche per separare le altre sezioni del volume, ma, significativamente, le rimanenti cinque pagine monocrome con al centro la 'P' si presentano in colore oca.

13 È significativo notare che nel racconto illustrato dedicato a Manzoni, dove si registra una analoga sorvegliata aderenza ai dati storici anche in questo caso rifunzionalizzati nell'economia della sceneggiatura, le scelte grafico-formali che caratterizzano il racconto su PaperDante non vengono replicate.

14 Analizzando le circa venti versioni dell'*Inferno* di Dante adattato per i fumetti e pubblicate tra il 1949

buiscono alla narrazione della storia e si trovano inframmezzate al testo prosastico; sostituendosi al narratore esterno onnisciente a focalizzazione zero, i passi poetici esplicitano in prima persona i pensieri del papero, legati in particolare alla paura suscitatagli dalla grotta, al coraggio necessario per attraversarla e al ricordo dell'avventura vissuta.¹⁵ Questa alternanza testo-poesia richiama – almeno nella prospettiva di chi abbia conosciuto l'opera dantesca anche al di fuori della *Commedia* – la forma di prosimetro della *Vita nova*; opera che viene in effetti implicata in misura marginale anche dalla trama, se si considera come *PaperDante* ricostruisca un episodio verosimile (lo smarrimento nella caverna, la catabasi e la salvifica apparizione di Beatrice) da collocarsi nella biografia del Dante bambino, ossia in quel lasso di tempo che nella *Vita nova* viene evocato da Dante tramite il ricordo dell'innamoramento a nove anni per Beatrice.¹⁶

Ed è in effetti proprio la scelta di questo taglio biografico a rappresentare l'elemento più significativo di questo racconto di catabasi: non solo nessun adattamento disneyano precedente si era avvicinato a Dante affrontando nello specifico aspetti della sua biografia,¹⁷ ma l'approccio alla sua

e il 2016, Ursula Winter distingue le tre principali funzioni che tali attualizzazioni possono assumere: trasmissione di conoscenze, critica e comicità (Winter 2018, p. 74). Considerando tali categorie come linee di forza sovrapponibili tra loro, le riscritture di Martina e Chierchini oscillano tra l'intento comico e quello di critica sociale, mentre *PaperDante* si va a collocare nella prima tipologia.

15 Rispetto all'efficacia comunicativa e alle potenzialità della poesia nella letteratura per l'infanzia si veda Lepri 2019 e la annessa ricostruzione del dibattito critico più recente sviluppatosi a partire dal saggio Zanzotto 1973. Non sarà un caso che ad Augusto Macchetto, sceneggiatore di *PaperDante* e insieme autore di queste terzine, venga unanimemente riconosciuto un particolare afflato poetico nella scrittura: «*Fra le svariate modalità d'approccio alla scrittura creativa a fumetti, quella di Augusto Macchetto si attesta dunque su un versante letterario che ne rende particolarmente interessanti e originali il punto di vista e le soluzioni tecniche*» (Sisti 2008, p. 13).

16 Il ricordo della *Vita nova* viene esplicitato contestualmente all'apparizione di Beatrice nella grotta, quando si richiama alla memoria proprio l'episodio dell'innamoramento di Dante. Questo offre contestualmente una coordinata temporale per stabilire il momento in cui il racconto debba essere collocato: «*Era un amore bambino, fatto di sogni. Ma era profondo. Era forse passato un anno da quel giorno, ma niente era cambiato*» (p. 40). Combinando la nota cronologica con le indicazioni temporali della *Vita nova* si deduce che PaperDante dovrebbe avere in questa storia intorno ai dieci anni. Un'altra suggestione evocativa del prosimetro, non necessariamente intenzionale, si colloca poco prima dell'epifania di PaperBice: PaperDante si sta lasciando trasportare dalla voce nel buio della caverna, «*ma come capita spesso per le cose troppo belle, [la voce] svani per non tornare più, lasciando un silenzio tremendo nella grotta e un vuoto nel cuore di Dante*» (p. 33). Difficile non pensare alla reazione alla morte di Beatrice raccontata nel libello.

17 Fa parzialmente eccezione il già evocato *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, in cui però le vicende della vita di Dante si intrecciano a quelle dei paperi protagonisti della saga, senza arrivare mai a occupare da sole lo spazio centrale del racconto, come invece avviene nel caso di *PaperDante*. Al di fuori dell'ambito disneyano sono invece state messe a punto diverse opere a fumetti dedicate interamente alla

figura e, insieme, alla *Commedia* risultano nel caso di *PaperDante* particolarmente aderenti ai dati storici, letterari e critici.¹⁸

In primis questa novità tematica intercetta due diversi filoni molto frequentati dalla critica dantesca recente: da un lato la ricostruzione della biografia di Dante e, più nello specifico, l'interesse relativo agli anni della sua prima formazione. Se a fissare la memoria biografica dell'Alighieri si dedicarono figure illustri come lo stesso Giovanni Boccaccio,¹⁹ l'interesse per la ricostruzione della vita di Dante si è particolarmente riaperto negli ultimi anni a partire dall'edizione aggiornata, arricchita e commentata dei documenti disponibili sulla sua persona e sulla sua famiglia prodotti dal 1131 al 1417.²⁰ Contestualmente si è andata strutturando dagli ultimi decenni del secolo scorso e soprattutto nell'ambito della dantistica americana un'intera tradizione di studi dedicata alla ricostruzione della formazione intellettuale di Dante, degli apporti della cultura coeva, delle disponibilità di manoscritti e libri per la sua prima educazione, con un'attenzione evidentemente rivolta in particolare ai primi anni fiorentini.²¹ L'episodio immaginato nel racconto Disney si colloca all'incrocio di questi piani: «*Sappiamo così poco dell'infanzia di Dante Alighieri che è stata una tentazione irresistibile provare a immaginare un fatto, un episodio che possa averlo impressionato negli anni verdi. Un'immagine che si sia stampata nella sua*

biografia dell'Alighieri, da *Dante, la vita* di Marcello Toninelli, alla graphic novel *Dante Alighieri* di Alessio D'Uva e Filippo Rossi illustrata da Astrid (su cui Rigo 2021b), fino al recente *Dante Alighieri. E vidi quattro stelle* (2022), uscito sempre per la Kleiner Flug.

18 Pochi mesi dopo l'uscita di *PaperDante* un'altra impresa disneyana si è parimenti concentrata sulla vita dell'Alighieri: tra settembre e ottobre 2021 viene pubblicata su «Topolino» la storia a quattro puntate di *Zio Paperone e il centounesimo canto* (nrr. 3434-3437; l'episodio conclusivo è pubblicato in due spezzoni), soggetto e sceneggiatura di Alessandro Sisti (1960), disegni di Alessandro Perina (1958). Protagonista non è più il Dante bambino ma il poeta in esilio, che nelle vesti di Dante Anatrieri viene inseguito dai paperi in un viaggio nel tempo e nello spazio (l'azione si snoda tra Firenze, Forlì, Padova, Verona e Ravenna) alla ricerca del misterioso ultimo canto della *Commedia*. Anche in questo caso la cura per le ricostruzioni storiche e biografiche risulta filologicamente avvertita.

19 Per l'edizione e il commento delle più antiche biografie dantesche si consideri Berté – Fiorilla – Chiodo – Valente 2017, pp. 11-154. Per una ricostruzione delle modalità di recupero della memoria dantesca nella Firenze trecentesca si veda ora Azzetta – Chiodo – De Robertis 2021.

20 De Robertis – Milani – Regnicoli – Zamponi 2016. Rispetto alle biografie dantesche si tenga presente come, oltre a Inglese 2015 e Santagata 2017, solo a ridosso del centenario 2021 siano state pubblicate ben quattro biografie, tra loro alquanto diverse per approccio, metodo e obiettivi: Took 2020; Pellegrini 2021; Barbero 2021; Brilli – Milani 2021.

21 La storia intellettuale di Dante negli anni fiorentini è al centro degli studi del nutrito gruppo di ricerca guidato da Zygmunt Baranski presso la Notre Dame University (Indiana). In tal senso mi limito a rimandare al recente volume Baranski – Cachey jr. – Lombardo 2019, e alla bibliografia pregressa ivi segnalata.

memoria, per poi tornare, anni dopo, a galla e portare i suoi frutti, ispirandolo nella composizione della Divina Commedia» (p. 5).

Per completare questo quadro deve però essere aggiunto l'apporto delle illustrazioni. Considerandole nel loro insieme, le immagini non solo corredano il testo di una visualizzazione degli eventi in esso narrati, ma contribuiscono alla creazione di un'atmosfera sospesa, amplificano il coinvolgimento emotivo di chi va leggendo il racconto e, grazie alla scelta di una palette a tinte pastello e toni caldi da cui emerge solo il rosso della veste del papero poeta, calano il racconto in una dimensione latamente fantastica. La raffigurazione degli interni e degli ambienti cittadini presente solo nel primo capitolo immette garbatamente nella dimensione medievaleggiante dell'avventura, portando in primo piano dapprima elementi come l'abbigliamento dei personaggi e gli oggetti stipati in soffitta, spostando poi il focus all'esterno della casa di Zio Alighiero, con le grottesche sulle volte del portico e il carro su cui la famiglia si allontana. Nella restante parte del racconto domina la presenza dell'ambiente naturale, con l'esclusione della sola scena finale del ricongiungimento di PaperDante con la famiglia (immagine comunque riquadrata da piante e vegetazione). La descrizione cromatica dell'ambientazione è articolata su tre livelli: risulta prettamente naturalistica per la prima parte dell'avventura; scura e buia in tonalità di blu per la catabasi vera e propria (cui si aggiunge una monocromia sulle stesse sfumature per la caratterizzazione del sogno); fino all'intervento salvifico di PaperBice che, lei per prima vestita in rosa e circondata da fiori della stessa tinta, riporta i colori caldi in un bosco ancora illuminato a giorno, per giungere al culmine dei toni aranciati del tramonto ai piedi del colle Cece-ri. All'alternanza delle cromie scelte da Cagol, si sovrappone un ulteriore elemento, anch'esso tipico dei libri illustrati per l'infanzia, imprescindibile nelle narrazioni Disney e qui dosato da Perissinotto con attenzione: quello dell'espressività marcata dei personaggi. Tanto Zio Alighiero e le figure minori, quanto i due paperi protagonisti e finanche il grillo, non antropomorfizzato ma ugualmente coinvolto nella vicenda con espressioni di gioia e paura,²² sottolineano e comunicano la dimensione emotiva evocata dalle parole.

22 La presenza di un grillo come personaggio in una produzione Disney non può non rimandare al Grillo Parlante di *Pinocchio*, il secondo *Classico Disney* nel canone ufficiale, che nel 1940 porta sul grande schermo il celebre romanzo di Carlo Lorenzini. A questi precedenti si può aggiungere anche l'apparizione del Grillo nell'*Inferno di Topolino* di Martina (sempre con funzione di coscienza), e la sua presenza in altre

Proprio PaperDante reagisce alle sollecitazioni che sta vivendo mostrando il volto corruciato e spaventato, la curiosità dell'avventura imminente, il sollievo estatico provocato dal canto nella grotta, il dubbio all'interno del sogno, fino alle espressioni invaghite all'apparizione di PaperBice.²³

2. Storia e filologia a colori

Rispondendo al precetto di ascendenza classica di *miscere utile dulci* tanto caro alla scuola disneyana italiana, la rappresentazione della discesa di PaperDante nella caverna fuori Firenze non è solo narrata in una chiave facilmente e piacevolmente accessibile, ma è insieme particolarmente aderente tanto ai dati di realtà storica quanto alla sinopia della catabasi sottesa alla *Commedia*.²⁴ Uno degli elementi che maggiormente distanzia la catabasi infernale dell'Alighieri da quanto si ritrova nella produzione a lui precedente è infatti «l'incremento dello statuto di realtà dell'esperienza raccontata, nella maggiore concretezza di una visione che prende corpo, “si fa carne”, garantendo il massimo grado di verosimiglianza al viaggio di un vivo nel regno dei morti».²⁵ Proprio questa pretesa di realtà sottesa al viaggio della *Commedia* è stata al centro del dibattito critico fin dalla sua prima ricezione: gli antichi commenti all'opera, tanto in forma di parola quanto

storie pubblicate su «Topolino» (a proposito del legame tra il grillo di PaperDante, il grillo di Walt Disney e quello di Collodi ho in corso di pubblicazione un contributo dedicato). In *PaperDante* la sua comparsa sulla scena aggiunge un ulteriore elemento di realtà: questi insetti e il loro insistente frinire dovevano essere ben presenti a Dante Alighieri e non doveva essere difficile per PaperDante in villeggiatura sulle colline fiesolane incontrarne uno in una grotta.

23 Rispetto alla recitazione dei personaggi non va dimenticato che Giada Perissinotto è stata la disegnatrice di molte storie aventi per protagonista Paperino Paperotto, incentrate cioè sull'infanzia e le avventure vissute dal piccolo Paperino: l'espressività delle illustrazioni di *PaperDante* e l'efficacia nella resa delle reazioni emotive del piccolo protagonista devono probabilmente molto a questi trascorsi, data anche la somiglianza caratteriale dei due paperi.

24 Il tema della catabasi e in particolare il richiamo alla discesa agli inferi di Dante non sono affatto sconosciuti alla nona arte; basti pensare a *Hellboy* di Mike Mignola (e in particolare all'arco narrativo di *Hellboy In Hell*, Dark Horse Comics, 2012, su cui almeno Altnether 2016), o anche, non ancora indagato dalla critica, a *Her Infernal Descent* di Lonnie Nadler e Zac Thompson, disegni di Kyle Charles (After-shock Comics, 2018).

25 Policastro 2004, p. 11; Tormey 2018. Come sottolinea Luca Marcozzi nella premessa all'edizione italiana di Morgan 2021, p. VII: «La *Commedia* di Dante costituisce una delle più alte rappresentazioni, forse la più espressiva e intensa mai immaginata, dell'aldilà e del mondo dei morti. Nel poema giungono alla formulazione artistica più nobile dell'intera storia della letteratura i motivi della catabasi e della visione oltremondana».

in forma di immagine, si interrogarono a lungo sullo statuto da attribuire al poema, variamente rubricandolo nella categoria del sogno o della *visio*, o viceversa interpretandolo come vero e proprio attraversamento dei tre regni oltremondani. In particolare, risultava problematica proprio la descrizione dell'inizio della discesa agli inferi che restava nelle terzine di Dante volutamente ambigua.²⁶

In *PaperDante* la questione è affrontata in maniera perspicua: quello compiuto dal papero poeta bambino è infatti un viaggio vero e proprio; il suo smarrimento e la successiva uscita dalla grotta sono reali; la paura, la speranza, la curiosità, l'annichilimento sono sentimenti davvero esperiti. L'elemento onirico, invece, che in questo senso moltiplica i piani di catabasi del racconto,²⁷ viene recuperato tramite il sogno in cui PaperDante si ritrova di fronte all'imboccatura della caverna che sembra parlargli.²⁸

Non è però solo l'inizio del viaggio a essere trattato con attenzione rispetto al modello dantesco; a riprova di quanto questo breve racconto possa essere interpretato come effettiva riscrittura del poema, l'intera avventura

26 Considerando i canti I-IV dell'*Inferno* solo secondo il piano letterale, si riscontra un certo grado di voluta sospensione. Dante dichiara di non saper ridire come sia entrato nella selva aspra e forte, essendo immerso nel torpore al momento dello smarrimento («*Io non so ben ridir com'ì v'entraì, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai*», *Inf.*, I 9-12). Dopo essersi avviato insieme alla sua neo-guida Virgilio «*per lo cammino alto e silvestro*» (*Inf.*, II 142), e avendo letto l'iscrizione oscura sulla porta dell'*Inferno* (*Inf.*, III 1-11), Dante descrive il momento effettivo in cui muove il primo passo nel suo *descensus ad inferos* in una forma densamente evocativa ma priva di riferimenti puntuali alla realtà spaziale («*E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond'io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose*», *Inf.*, III 19-21). Bisogna attendere le terzine iniziali del quarto canto per trovare il primo riferimento esplicito a una effettiva discesa: «*Or discendiam qua giù nel cieco mondo*», / cominciò il poeta tutto smorto. / «*Io sarò primo, e tu sarai secondo*»» (*Inf.*, IV 13-15). A questa altezza Virgilio e Dante hanno però già solcato l'Acheronte sulla navicella del traghettatore di anime Caronte.

27 Se da un lato è naturalmente possibile leggere questo sogno in chiave freudiana, ossia come catabasi interiore, proprio il viaggio sotterraneo è di per sé un elemento particolarmente illustrativo delle diverse declinazioni del rapporto tra fattuale e finzionale, e permette di individuare possibili spazi mediani tra le due categorie mediante la creazione di luoghi di confronto, conflitto e discussione (Lesser 1987). Lesser illustra diversi casi di testi letterari o cinematografici in cui l'*underground* si fa metafora della vita stessa o si offre come soluzione potenzialmente alternativa e utopistica per risolvere i drammi del reale. In particolare l'autrice presenta alcuni testi in cui i luoghi sotterranei diventano zone nascoste nella mente individuale o sociale: esemplare il caso di Lewis Carroll e della caduta di Alice nel regno delle Meraviglie, episodio senz'altro presente ai lettori del racconto PaperDante grazie all'adattamento fattone da Disney del 1951: «*The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down a very deep well. [...] Down, down, down. Would the fall never come to an end!*».

28 L'immagine della grotta-bocca figurata come accesso all'inferno è un topos iconografico di matrice medievale ripetuto in molte miniature, intese a illustrare non solo il testo della *Commedia*; è stata accuratamente indagata da Gardiner 1989. Devo questa suggestiva indicazione a Simone Marchesi.

del papero è attraversata da un filo rosso che chiaramente la lega alla *Commedia*. PaperDante si allontana dalla famiglia e si immerge in un'avventura immaginaria; d'improvviso gli si para davanti non annunciata una grotta: «*poco dopo la curva, davanti a lui, immensa, buia, come una grande bocca spalancata*» (p. 22). Nel silenzio generale, il papero sente provenire dall'interno dell'antro «*come una voce lontana, che ride!*» (p. 23), cui si aggiungono subito dopo sussurri, un suono indefinito, e quello di ali che battono. Questa descrizione della caverna trova corrispondenza nelle prime impressioni del cono infernale, buio ma carico di suoni spaventosi, che Dante descrive nel terzo dell'*Inferno* («*Quivi sospiri, pianti e alti guai / risonavan per l'aere senza stelle, / per ch'io al cominciar ne lagrimai*» *Inf.*, III 22-24). E il riferimento alla *Commedia* diventa chiaro al lettore di PaperDante poco oltre, quando a p. 25 le terzine di Macchetto, le prime che si incontrano nel testo, così introducono all'avventura: «*Mi ritrovai dinanzi a uno gran buio nero, / e le piume rizzaronsi del capo mio / che 'l cuor mi prese di terrore vero*». Confessata la propria paura di fronte allo scenario che gli si para davanti, PaperDante non sa però resistere alla propria curiosità e si addentra nel buio (si noti come nell'immagine che accompagna l'inizio della vera e propria discesa alle pp. 28-29, immagine in cui il papero è rappresentato intento a lasciare una scia di sassolini per non perdere la via, Perissinotto evocò alle sue spalle il cono infernale); ma il terrore diventa presto quasi insostenibile.

Sul punto di abbandonare l'impresa, un PaperDante quanto mai atterrito sente frinire nel buio un grillo, chiaro *alter ego* di Virgilio. L'animaletto salta sulla testa del piccolo papero e lo convince, ora che non è più solo, a proseguire; cosa che ripeterà di lì a poco quando la sua presenza servirà a rinfrancare PaperDante dopo il brusco risveglio causatogli dai pipistrelli: «*con prudenza avvicinò una mano alla testa, per scoprire se almeno il suo amico grillo fosse rimasto al suo posto. C'era, e fece un cri piccino, come se anche lui avesse paura. Questo diede a Dante un po' di sicurezza. Non doveva proteggere solo se stesso, pensò, ma anche quella creaturina indifesa*» (p. 36). Anche il rapporto con il grillo-Virgilio mostra in questo senso una sovrapposizione e in parte un ribaltamento con la relazione che si va instaurando tra Dante e Virgilio nella *Commedia*: e se nella prima cantica è quasi sempre il poeta latino a dover rincuorare Dante, non mancano nel *Purgatorio* casi in cui la relazione tra i due appaia ribaltata.

Con il conforto del grillo, la catabasi del papero può proseguire, fino ad arrestarsi però nuovamente subito dopo: neppure il compagno di viaggio può infatti nulla di fronte al terrore per il baratro che PaperDante capisce di avere di fronte a sé. Quando pare non esserci più speranza, ecco allora l'intervento salvifico di PaperBice. Grazie a lei torna la luce nella caverna (anche visivamente, nell'illustrazione delle pp. 40-41) e la via d'uscita è finalmente ritrovata. Di nuovo all'aria aperta e lasciati soli dal grillo, i due paperi possono infine ricongiungersi alla famiglia di PaperDante.²⁹ Come già nella *Commedia*, questo ritorno non corrisponde a una effettiva anabasi: i due non ripercorrono il cammino all'interno della grotta, ma PaperBice conduce per mano l'amico lungo un sentiero che costeggia il colle. Anche in questa sezione del racconto vari elementi rimandano al poema dantesco, dall'attraversamento del muro di rovi che si configura come riscrittura del muro di fiamme di *Purg.* XXVII affrontato da Dante solo dopo la rassicurazione di trovarvi al di là la donna amata;³⁰ fino al tramonto alle spalle del monte Ceceri e il relativo scambio di battute tra i due piccoli paperi: «“*Un giorno arriverò lassù!*” gli sfuggì detto. E Beatrice sorrise: “*Quando sarà, dimmelo. Meglio che ti accompagni...*”» (p. 49).³¹

Insieme all'aderenza del racconto Disney alle vicende narrate nella *Commedia*, è possibile osservare in *PaperDante* anche una particolare attenzione ai dati storici relativi alla biografia dell'Alighieri, alla sua famiglia e alle persone a lui vicine; particolare cura si registra poi tanto nella scelta dell'ambientazione e dei luoghi, quanto nella caratterizzazione dei personaggi. Simili corrispondenze sono tali e tanto numerose che difficilmente possono spiegarsi come mere casualità e coincidenze; pure, anche ad ammettere una sovrainterpretazione nello sguardo del lettore specialistico che si approccia a questo testo con lo scopo dichiarato di verificarne la verosimiglianza, resta confermata nella stragrande maggioranza dei casi la

29 Tanto la narrazione in prosa dell'episodio quanto la relativa illustrazione ricalcano perfettamente l'apparizione della donna amata in una nuvola di fiori e il contestuale allontanamento di Virgilio di *Purg.* XXX.

30 Nel racconto illustrato la ricompensa che riceve il papero fanciullo è una manciata di more, mentre dopo l'attraversamento del muro di fuoco sulla cornice dei lussuosi Dante viene paragonato da Virgilio al fanciullo «*ch'è vinto al pome*», v. 45.

31 Il ruolo di guida luminosa di Beatrice è echeggiato in più punti: apparendo a PaperDante (p. 40), ad esempio, PaperBice gli chiede espressamente di aspettare perché possa fare più luce; e ancora, subito dopo l'uscita dalla grotta (p. 45) l'effetto del suo riso è così descritto: «*Beatrice rise ancora. E quando cantò, il cuore che era sulle nuvole salì ancora, verso il settimo cielo*».

corrispondenza dei dati su cui si costituisce il racconto con la realtà storica da cui prende ispirazione.

Oltre alla menzione iniziale di Firenze dove l'azione prende le mosse («*Beato l'Arno, che se ne va al mare*», p. 12), vengono nominati il monte Ceceri e la casa degli Alighieri a Camerata. Del primo si ricordano le cave di pietra serena, effettivamente attive per l'estrazione dell'arenaria già in epoca medievale (ma la storia si svolge di domenica e gli scalpellini tacciono).³² Di questa proprietà fuori Firenze si dice solo che fosse luogo di villeggiatura per la famiglia di Dante. In effetti, oltre a diverse memorie locali, la documentazione disponibile sugli Alighieri prova che la famiglia possedesse diversi poderi tra Firenze e il contado e che tra questi si trovasse proprio la casa in collina.³³ Una contesa occorsa tra i figli e il fratello di Dante, portò però, un decennio dopo la morte del poeta, all'alienazione della villa, che nel 1332 passò a Giovanni e Accerrito di Manetto Portinari; ossia ai figli del fratello di Beatrice. Se i Portinari avevano interessi nelle colline fiorentine, non stupisce quindi la presenza di PaperBice all'esterno della grotta in cui si smarrisce PaperDante, né sorprende la richiesta fattale dallo Zio Alighiero di portare i saluti della famiglia di Dante ai suoi genitori.³⁴

La medesima cura riservata alle ambientazioni si registra anche rispetto ai personaggi, valida tanto per quelli minori quanto per quelli centrali alla vicenda. Merita di essere sottolineata la caratterizzazione dello zio di PaperDante, che pare assumere su di sé quanto è noto del padre di Dante, Alighiero degli Alighieri. Perdendo la qualifica paterna per le normali dinamiche interne agli adattamenti Disney e per il mantenimento delle parentele stabilitesi

32 Come mi fa notare Nicola Esposito, è questo un punto in cui *PaperDante* si discosta dalla *Commedia*, le cui vicende, come è noto, prendono avvio di venerdì.

33 Il podere di Camerata nel popolo di San Marco al Mugnone comprendeva allora case, cortile, campi, vigna e olivi («*quoddam podere cum domibus et casolare, curia, vinea, terra laboratoria, olivis et arboribus ad unum se tenentibus.*», De Robertis – Milani – Regnicoli – Zamponi 2016, doc. 228). Alla fine dell'Ottocento Giovanni Duprè scolpì accanto ai ritratti di Dante e Beatrice collocati nel cortile della Villa due ottave composte dal poligrafo Luigi Venturi (Azzetta 2008, p. 768): «*Questa magion campestre era soggiorno / al cantor dei tre regni; ed ei venia / giovine quivi, a inebriarsi un giorno / di speranze, d'amor, di poesia, / e la lasciò, né più vi fe' ritorno / poiché l'esilio gli serrò la via. / Or le ridona di sua gloria un segno / le figlie e il nome di quel divo ingegno. / Cacciato l'Alighier, casa novella / divenne ai Portinari, e ne fu lieta / che, se le sparve il raggio della stella / lo splendore acquistò del suo pianeta: / e le parve che alla gentil donzella / qui col pensier tornasse il gran poeta / e la memoria rannodò felice / degli affetti di Dante e Beatrice*». Sulla villa successivamente chiamata 'il Garofano' si veda anche Carocci 1906, pp. 90-91.

34 Che le due famiglie Alighieri e Portinari si conoscessero bene lo testimonia anche Boccaccio, che nel *Trattatello in laude di Dante* colloca il primo incontro tra il poeta e Beatrice a casa di quest'ultima, dove Durante e il padre si erano recati per la festa di calendimaggio (Berté – Fiorilla – Chiodo – Valente 2017, pp. 42-44).

a partire dal canone di Don Rosa, lo Zio Alighiero è intento nella prima illustrazione a gestire gli affari di famiglia, per la precisione a conteggiare le monete sul suo tavolo, in una raffigurazione che sembra fare eco alle attività realmente praticate dagli Alighieri.³⁵ Allo stesso tempo l'*alter ego* del padre di Dante è rappresentato con tutti gli attributi tipici del personaggio creato da Carl Barks (compresa la passione per le monete d'oro): *PaperDante* trova un modo per mantenere tanto gli elementi storici, quanto il proverbiale caratteraccio e la ben nota avarizia di Zio Paperone, nonché gli iconici occhiali e la tuba, per l'occasione riadattata in copricapo medioevale.³⁶

Più articolata ma pur sempre aderente a quanto si conosce degli antecedenti storici reali è la caratterizzazione dei due paperi protagonisti. Innanzitutto, la loro coincidenza con le figure cui si ispirano è implicitamente dichiarata: esclusi i nomi inseriti nel titolo e nella rubrica del primo capitolo, PaperDante è sempre e solo chiamato Dante, così come PaperBice è nominata alternativamente Bice o Beatrice, senza mai il prefisso.

Rispetto alla rappresentazione dell'*alter ego* di Beatrice, si registra una notevole fedeltà al dato poetico della *Commedia*: da un lato il trovarla intenta a raccogliere fiori per una ghirlanda (lo dichiara lei stessa spiegando all'amico le ragioni del suo trovarsi nei pressi della grotta) richiama la Matelda edenica; dall'altro gli insistiti accenti sul suo sorriso, sulla sua risata, e sulla dolcezza della sua voce evocano chiaramente i versi a lei dedicati lungo tutta la terza cantica. Tali caratteri archetipici e diffusi a larga parte della poesia coeva a Dante, non privano però questa inedita Beatrice di *agency*: mentre nel secondo dell'*Inferno* si fa messaggera presso Virgilio nel Limbo perché costui salvi Dante dallo smarrimento nella selva, in *PaperDante* è invece lei stessa a salvare il poeta e a guidarlo a casa.³⁷

E Dante? La rappresentazione del Dante bambino in questo racconto risulta davvero avvertita, non solo per il caratteristico lucco rosso e la fo-

35 Sulla figura del padre di Dante si consideri almeno Brilli – Milani 2021, pp. 19-32; Regnicoli 2015a; Regnicoli 2015b.

36 Oltre allo Zio, sono annoverati tra i personaggi solo la fantesca Caterina, il servitore Lapo (e il cane Fosco), dotati sì di nomi fiorentinizzanti ma tutti parlanti, almeno nelle sparute battute che pronunciano, una lingua che non cerca un mimetismo estremizzato rispetto al fiorentino Due-Trecentesco. Tutti questi personaggi compaiono tanto narrativamente quanto visivamente solo nella 'cornice', ossia nelle scene iniziali e in quelle finali del racconto, mentre la discesa nella caverna e il ritorno alla luce coinvolgono i soli PaperDante, il grillo e PaperBice, coloro cioè che nella *Commedia* compiono effettivamente il viaggio.

37 Si consideri almeno Carrai 2012.

glia di alloro che ha sul capo (solo una, presaga di quella corona poetica che, mai raggiunta in vita, si lega indissolubilmente per i posteri all'immagine di Dante), ma soprattutto per la sua indole. Quest'ultima è evidente fin dalla presentazione: «*Bisogna sapere che la cosa più complicata quando gli Alighieri partivano era trovare il piccolo Durante, che solo lo Zio a volte chiamava così, visto che per tutti era Dante. Sarà stato in giardino a sognare? O nelle cantine a fantasticare? O...*» (pp. 12-13). Oltre a richiamare il nome esteso del poeta, di cui, come è noto, Dante è ipocorismo, vengono messi in luce fin da subito gli elementi che più lo caratterizzano: la fantasia, la capacità di sognare, e, soprattutto, l'abilità di raccontare storie che viene aggiunta tra le peculiarità del papero dopo poco. Fin dalla prima illustrazione PaperDante è intento a fantasticare,³⁸ sulla via per Camerata gioca «*a fare il poeta*» (p. 16), e quando si trova incerto se entrare o meno nella grotta le rime cominciano «*ad affollarsi nella sua mente*» (p. 23).³⁹

L'insistito rimando alla poesia non è accessorio o casuale: perché proprio l'investitura poetica di PaperDante corrisponde al cuore del racconto. Quando scende la sera sulla campagna – e sulla sua avventura –, la memoria del poeta bambino torna al buio della caverna, e nasce in lui la voglia di raccontare quanto ha vissuto; prima in terzine («*Ricordai il bosco cupo / e la grotta nera, piena di rumore / e le ali nel buio, e quel dirupo, / i passi da gigante del mio cuore / e l'amico che mi tenne compagnia / e il vento, e la pietra e il suo bagliore...*», p. 53), quindi come una storia avvincente per lo Zio Alighiero. Intuendo la potenziale lunghezza del racconto, lo Zio lo interrompe, rimandando la narrazione a un indeterminato momento futuro («*Ma, ma ma... signor ma, ora si cena! Questa storia lunga ce la racconterai un'altra volta!*», p. 54).

Con lo sguardo in avanti si chiude così questa riscrittura disneyana, non prima però che un appello al lettore, tanto tipico proprio della *Commedia*, sveli l'arcano nascosto nell'avventura del piccolo papero. Durante tut-

38 Dante è scovato dallo Zio Alighiero in soffitta, seduto a un tavolo ricoperto di cartine geografiche, strumenti di misurazione, una sfera armillare, bussola e ancora libri; oltre a rimandare alle competenze estremamente avanzate che Dante aveva in ambito geografico rispetto al suo tempo, questo elemento, insieme al successivo incontro con ser Brunetto Latini e quindi l'indicazione dei molti libri nella casa sulle colline, richiama la formazione intellettuale del poeta.

39 Oltre a sottolineare le capacità ammalianti della poesia di PaperDante (la fantesca Caterina «*lo ascoltava a bocca aperta perché, quando inventava storie, Dante sapeva incantare tutti*», p. 16), se ne rimarca fin da subito la potente creatività: PaperDante racconta una storia di vascelli e a tutti pare «*di essere andati non sul carro, sulla strada tutta buche e sassi, ma per mare, tra le onde*» *ibidem*.

to il viaggio nella caverna PaperDante ha infatti raccolto una serie di suoni, rumori, fruscii apparentemente senza senso. Ora finalmente ne capisce il significato: «“Ssssss... ssssss...” aveva sussurrato il vento. “Cri... cri...” aveva detto il grillo. “Vi... vi...” aveva ripetuto l’eco. *Scrivi*» (p. 54).

Il messaggio intrinseco a questo racconto illustrato trova piena corrispondenza nella responsabilità affidata a Dante poeta di riscrivere ciò che ha visto attraversando i tre regni; ed è perfettamente ipostatizzato nell’immagine che chiude e allo stesso tempo apre la narrazione illustrata, essendo la tavola di p. 55 tanto l’immagine conclusiva quanto la copertina scelta per il volume. PaperDante è in un bosco buio, rischiarato dalla sola luce di una candela accesa, strategicamente collocata su un ramo dell’albero al di sopra della sua testa. Attorno fioriscono quei fiori rosa che Beatrice andava cogliendo fuori la grotta. Nel suo tradizionale abito rosso e con la foglia della poesia ben in vista, il volto appoggiato alla mano all’altezza del becco PaperDante scrive con una penna d’oca su un rotolo.⁴⁰

Se cronologicamente il momento della scrittura è da collocarsi nel racconto dopo l’inedita catabasi nella caverna, essere introdotti a tale discesa dalla medesima immagine che la chiude porta sulla scena un senso di ambiguità e rafforza contestualmente un elemento fondativo tanto di questa narrazione quanto di quella messa in terzine sette secoli prima. Come infatti ricorda il professor Lidenbrock a suo nipote Axel nel cuore della Terra, quando tutto sembra perduto e la situazione è pressoché disperata, qualche probabilità di salvezza resta sempre: in ogni momento si può perire, certo, ma in ogni momento si può anche essere salvati. Basta saper cogliere i più piccoli segni. Come la voce di un canto melodioso che guidi fuori dalla caverna, o la luce di una candela che illumini il buio della notte e permetta di scrivere.

40 Sebbene la scelta del formato di questa pergamena (ossia rotolo e non codice), nonché la tipologia scrittoria che si intravede tracciata su di essa non trovino corrispondenza con la realtà del tempo di Dante, entrambe, più medievalescenti che medioevali, si giustificano pienamente nell’economia del racconto, se ne considera il destinatario: la raffigurazione di questo momento intimo di scrittura ha il compito di introdurre lettore e lettrice all’atmosfera dei tempi lontani, e un simile effetto sarebbe stato meno efficace sostituendo al rotolo di pergamena un manoscritto o un foglio sciolto, ed evocando una scrittura come la *textualis*.

BIBLIOGRAFIA

- Altnether 2016 = Joseph G. Altnether, *Reimagination of Hell in Mike Mignola's Hellboy in Hell*, in K. Muschalik, F. Fiddrich (edd.), *Sequential Art: Interdisciplinary Approaches to the Graphic Novel*, Oxford, 2016, pp. 23-34.
- Azzetta 2008 = Luca Azzetta, *Luigi Venturi. Appunti per un profilo biografico*, «Aevum» 82/3 (2008), pp. 749-780.
- Azzetta – Chiodo – De Robertis 2021 = Luca Azzetta – Sonia Chiodo – Teresa De Robertis (edd.), *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante, Catalogo della Mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, Firenze, 2021.
- Baranski – Cachey Jr. – Lombardo 2019 = Zygmunt G. Baranski – Theodore J. Cachey Jr. – Luca Lombardo (edd.), *Dante e la cultura fiorentina. Bono Giamboni, Brunetto Latini e la formazione intellettuale dei laici*, Roma, 2019.
- Barbero 2021 = Alessandro Barbero, *Dante*, Torino, 2021.
- Barsotti – Cantatore 2019 = Susanna Barsotti – Lorenzo Cantatore (edd.), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Roma, 2019.
- Battaglia Ricci 2018 = Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, 2018.
- Berté – Fiorilla – Chiodo – Valente 2017 = Monica Berté – Maurizio Fiorilla – Sonia Chiodo – Isabella Valente (edd.), *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, 2017.
- Brilli – Milani 2021 = Elisa Brilli – Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Roma, 2021.
- Campagnaro 2009 = Marnie Campagnaro, *Il picturebook. Strumenti di analisi per una pedagogia della lettura iconica*, Padova, 2009.
- Carocci 1906 = Guido Carocci, *I dintorni di Firenze, vol. I. Sulla destra dell'Arno*, Firenze, 1906.
- Carrai 2012 = Stefano Carrai, *Il viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in Id., *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella "Commedia"*, Firenze, 2012, pp. 119-131.
- Macchetto – Perissinotto – Cagol 2021 = Augusto Macchetto – Giada Perissinotto – Andrea Cagol, Giulio Chierchini, *PaperDante*, Firenze-Milano, 2021.

- Curtis 2010 = Neal Curtis (ed.), *The pictorial turn*, London-New York, 2010.
- De Robertis – Milani – Regnicoli – Zamponi 2016 = Teresa De Robertis – Giuliano Milani – Laura Regnicoli – Stefano Zamponi (edd.), *Codice diplomatico dantesco*, Roma, 2016.
- Distefano 2013 = Giovanni Vito Distefano, *Paperi e Topi alla prova del personaggio*, in Pier Paolo Argiolas – Andrea Cannas – Giovanni Vito Distefano – Marina Guglielmi (edd.), *Le grandi parodie Disney, ovvero I Classici fra le Nuvole*, Roma, 2013, pp. 97-127.
- Forte 2021 = Alessandra Forte, *Il Dante di Guido Martina. “L’Inferno di Topolino” e altre storie disneyane ispirate al poema dantesco*, in Leonardo Canova – Luca Lombardo – Paolo Rigo (edd.), *«A riveder la china». Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venezia, 2021, pp. 65-87.
- Gardiner 1989 = Eileen Gardiner, *Visions of heaven and hell before Dante*, New York, 1989.
- Inglese 2015 = Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, 2015.
- Lepri 2019 = Chiara Lepri, *La parola poetica per l’infanzia tra gioco ed esperienza artistica*, in Barsotti – Cantatore 2019, pp. 71-103.
- Lesser 1987 = Wendy Lesser, *The Life Below the Ground: A Study of the Subterranean in Literature and History*, Boston-London, 1987.
- Mitchell 2017 = Michele Cometa – Valeria Cammarata (edd.), William John Thomas Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, 2017.
- Morgan 2021 = Alison Morgan, *Dante e l’aldilà medievale*, Roma, 2012.
- Nodelman 1988 = Perry Nodelman, *Words about picture. The narrative art of children’s picture books*, Athens, GA – London, 1988.
- Nikolajeva – Scott 2001 = Maria Nikolajeva – Carole Scott, *How picturebooks work*, London, 2001.
- Pellegrini 2021 = Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, 2021.
- Pietrini 2018 = Daniela Pietrini, *Il Sommo Topolino nella selva oscura. Spunti per una lettura linguistica de “L’Inferno di Topolino”*, «Dante e l’arte» 5 (2018), pp. 81-104, ora ripubblicato in Mario Tirino – Lorenzo Di Paola (edd.), *“Poi piove dentro a l’alta fantasia”. Dante e i fumetti*, Napoli, 2021, pp. 123-148.
- Policastro 2004 = Gilda Policastro, *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il “topos” drammatico dell’incontro e il riuso simbolico del rito*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana» 33/3 (2004), pp. 11-27.
- Regnicoli 2015a = Laura Regnicoli, *Nuovi documenti sul padre e su un figlio di Dante*, in Enrico Malato – Andrea Mazzucchi (edd.), *Dante. Fra il*

- settecentocinquantesimo anniversario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Roma, 2016, pp. 817-833.
- Regnicoli 2015b = Laura Regnicoli, *Alighiero "procurator": due documenti inediti sul padre di Dante*, «Rivista di Studi Danteschi» 15/1 (2015), pp. 98-143.
- Rigo 2021a = Paolo Rigo, *Pocatesta, molto inchiostro. Per una rassegna della presenza di Dante nei fumetti Disney pubblicati in Italia*, «L'illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato» 5 (2021), pp. 193-209.
- Rigo 2021b = Paolo Rigo, *Dante e la Kleiner Flug*, in Leonardo Canova – Luca Lombardo – Paolo Rigo (edd.), «*A riveder la china*». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venezia, 2021, pp. 183-203.
- Santagata 2017 = Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, 2017.
- Sisti 2008 = Alessandro Sisti, *La poetica di Augusto Macchetto*, in *Disegnare, scrivere e raccontare il fumetto*, 13 (2008), pp. 12-13.
- Took 2020 = John F. Took, *Dante*, Princeton, 2020.
- Tormey 2018 = Warren Tormey, *The Journey within the Journey: "Catabasis" and Travel Narrative in Late Medieval and Early Modern Epic*, in Albrecht Classen (ed.), *Travel, Time and Space in the Middle Ages and Early Modern Time*, Berlin, 2018, pp. 585-621.
- Zanzotto 1973 = Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, «Strumenti critici» 1973 (20), pp. 52-77.
- Winter 2018 = Ursula Winter, *L'inferno up to date. Attualizzazioni dell'Inferno di Dante nei fumetti*, «Dante e l'arte» 5 (2018), pp. 61-80.

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER¹

MICHELE NAPOLITANO

Da alcuni decenni, gli studi relativi all'influsso esercitato su Wagner dalle fonti letterarie greche antiche (Omero e i tragici su tutti) hanno virato in una direzione molto diversa da quella vigente a partire almeno dalla dissertazione di George Wrassianopoulos-Braschowanoff, del 1905,² passando da un atteggiamento incline a ravvisare allusioni e riprese di ogni possibile sorta, fuori da ogni ragionevole regola di prudenza, spesso liberamente fantasticando sulla base di appigli ora labili e tenui, ora addirittura infondati o inesistenti, a un'attitudine di segno diametralmente opposto.

La svolta ha avuto come inevitabile conseguenza un sempre più deciso ridimensionamento dell'individuazione di punti di contatto tra Wagner e l'eredità letteraria greca antica epica e tragica: spingendo, da un lato, gli studiosi a concentrare l'attenzione prevalentemente, se non quasi esclusivamente, sul *Ring*, dall'altro limitando le proposte di identificazione ai soli casi in cui tali punti di contatto trovassero in qualche modo conferma (quando esplicitamente; quando invece per via di fondata induzione) negli scritti di Wagner o in fonti di altra natura.³

1 Accolgo con gratitudine l'invito che mi giunge dalla curatrice del presente volume, Caterina Pentericci, a contribuire con un mio pezzo a un libro così felicemente ricco di idee e di spunti. Di questa bella occasione aprofitto per aggiungere un tassello di importanza forse non del tutto secondaria a un mosaico di idee che avevo provato a mettere assieme alcuni anni fa (Napolitano 2020), partendo da un articolo di David Sansone (Sansone 2015) e sviluppandone le intuizioni in una direzione almeno parzialmente nuova e originale. Qui aggiungo uno spunto nuovo, sul quale ho riflettuto di recente. La brevità del lavoro che qui presento presuppone non solo la lettura del mio articolo, ma anche quella dell'articolo di Sansone. Mi rendo ben conto del limite rappresentato dal fatto che lettrici e lettori di questo breve pezzo, ove vogliono coglierne le implicazioni, dovranno di necessità procurarsi e leggere, preventivamente, l'uno e l'altro dei due articoli dei quali ho appena detto. Ma all'invito di Caterina Pentericci mi sono sentito di aderire solo a queste condizioni: offrire un pezzo breve, conciso, racchiuso entro una quantità assai limitata di cartelle. Questa miscellanea condensa e riunisce i frutti del lavoro di studiose e studiosi ancora giovani: contribuire con un lavoro più lungo e prolisso, in un contesto come questo, mi sarebbe parso del tutto fuori luogo.

2 Wrassianopoulos-Braschowanoff 1905.

3 La distanza che separa i due atteggiamenti dei quali ho appena detto si lascia misurare al meglio ove si mettano a reagire, confrontandole, le due più importanti monografie complessive sul tema 'Wagner e i Greci' uscite a stampa nell'ultimo quarantennio, ovvero Ewans 1982 e Foster 2010. Ma già un quinquennio prima del libro di Foster era stata pubblicata l'ampia memoria di Meier sui rapporti tra il *Ring* e la

Tale mutata prospettiva, complessivamente proficua e certo sana, sul piano del metodo, ha però configurato forme di cautela a volte eccessive: una sorta di iperscetticismo che, determinando con profitto l'accantonamento di idee patentemente implausibili, ha finito per determinare la condanna di intuizioni che avrebbero meritato più attenta considerazione. Qui, in linea con il tema intorno al quale ruotano i saggi raccolti nel presente volume, mi soffermerò su un dettaglio che, totalmente trascurato, se vedo bene, negli studi (non solo i recenti, del resto, ma anche gli antichi), potrebbe dare un senso più puntuale all'identificazione, corrieva ma a un tempo generica, del Nibelheim, il tetro, notturno reame dei Nibelunghi che fa da sfondo alla terza scena del *Rheingold*, con una sorta di scenario infernale. Se il dettaglio che ho in mente dovesse apparire significativo, la discesa al Nibelheim di Wotan e Loge ammetterebbe di essere interpretata come una vera e propria catabasi in Ade.

Per riassumere, intanto, in estrema sintesi, per punti, ciò che provavo ad argomentare nel mio lavoro del 2020 al quale alludevo sopra in nota, ora riprendendo idee di David Sansone, ora avanzandone di nuove: a) nel *Rheingold* è da identificare il dramma satiresco della *Tetralogia*: un dramma satiresco 'serio', in prima posizione e non in quarta, come d'abitudine nell'assetto maturo della tetralogia tragica attiva di quinto secolo; b) Wagner concepisce il *Rheingold* attingendo a una quantità di fonti, tra le quali le ricostruzioni dei drammi satireschi perduti di Eschilo allestite da Droysen nella sua grande e fortunata traduzione delle tragedie eschilee, che Wagner possedeva fin dalla prima edizione (1832); c) i drammi satireschi eschilei che Wagner tenne presenti furono, soprattutto, il *Proteo* e il *Prometeo accenditore del fuoco*; d) il personaggio di Alberich è in parte modellato su quello del Proteo eschileo, specie per ciò che attiene alle facoltà metamorfiche del personaggio: la sequenza delle metamorfosi di Alberich, alla fine della terza scena del *Rheingold*, è ispirata alle metamorfosi di Proteo, che Wagner trovava descritte nella ricostruzione del *Proteo* fornita da Droysen nel suo *Aischylos*; e) nel 'satiresco' *Rheingold* il ruolo dei satiri tocca ai Nibelunghi, costretti da Alberich a un servizio non meno penosamente gravoso e oppressivo di quello che, negli antichi drammi satireschi attici, toccava appunto, topicamente, ai satiri del coro;

'griechische Antike', che del nuovo corso degli studi wagneriani sul tema rappresenta uno dei frutti più emblematici e significativi (Meier 2005).

f) quanto al *Prometeo accenditore del fuoco*, «Loge, l'ambiguo, sfuggente dio del fuoco del *Rheingold*, sembra [...] modellato sul Prometeo *Lehrer e Wohlthäter* del *Prometheus Feuerzünder* di Droysen, ma assai più per opposizione che per analogia: il 'nuovo ordine' (*neue Ordnung*) del quale Prometeo, per Droysen, si sarebbe fatto garante nel dramma satiresco di Eschilo, rappresentando le aspettative e i diritti delle 'classi popolari più basse' ma anche, a un tempo, i valori dell'intero corpo civico, nel finale del *Rheingold* si prefigura come una speranza denunciata come illusoria, fin dal momento del suo primo darsi, dall'acre, irridente commento con il quale proprio Loge, ridendo della loro ingenuità, accompagna gli dèi nella loro fittizia apoteosi». ⁴ Da qui il carattere 'serio' del 'satiresco' *Rheingold*: satiresco, ma per molti versi tragico, nel suo sfociare in un trionfo che, nonostante la superficie grandiosamente solenne dell'ingresso al Walhalla, prefigura il fallimento, lo scacco, al quale dèi, eroi e uomini sono destinati alla fine della vicenda.

A questi risultati, pur ovviamente tutti discutibili, tanto il lavoro di Sansone quanto il mio pervenivano partendo da un dato di fatto incontrovertibile, ovvero la diretta conoscenza, da parte di Wagner, della traduzione eschilea di Droysen, riassunti satireschi compresi. Si poteva però, forse, fare un passo ulteriore in relazione alla configurazione del personaggio di Alberich: un passo che non mi sentii di fare allora, e che oggi, invece, non esito a fare. Alberich come Proteo: benissimo. La scena delle metamorfosi lascia pochi dubbi sul fatto che la ricostruzione del *Proteo* eschileo fornita da Droysen possa avere ispirato Wagner. Ma se Alberich, oltre che Proteo, fosse caratterizzato come signore e padrone del suo Nibelheim in termini ugualmente provenienti da suggestioni classiche? Avremmo, allora, un Alberich proteiforme e infero insieme: il Nibelheim come l'Ade, e Alberich come suo signore, secondo linee modellate, appunto, sull'Ade dei Greci.

Nel secondo dopoguerra, Wagner fu, in Germania, un enorme problema da risolvere. Come tornare a eseguirlo, specialmente a Bayreuth, dopo quello che si era dato nel corso del dodicennio nazionalsocialista? La soluzione fu trovata in un processo di 'degermanizzazione', protagonista principale del quale fu, con le sue messe in scena, Wieland Wagner, nipote

4 Napolitano 2020, p. 90.

di Richard. Il caso, ben noto, è riassunto efficacemente da John Deathridge in un lavoro del 1999:

[I]n the aftermath of the Second World War, when memories of Hitler's patronage of Bayreuth were still fresh, history finally took its toll on the dramas themselves, which in Germany began to look as if they would be sullied for ever by Wagner's political obsessions. Holding on firmly to the idea that there was still a core of humanity in the works, Wieland Wagner set about 'clearing out the attic', as he put it, to find out where it was. [...] The Germanic heroic epic vanished and in its place the astonished (not to say in part infuriated) audience witnessed a 'timeless' tragedy in the manner of Aeschylus. The Nordic gods looked like Greek sculptures, and Wotan and Siegfried behaved as if they were Zeus and Heracles, while Brünnhilde's conflict with Wotan resembled Antigone's with Creon.⁵

Nel 1962, in occasione di una messa in scena di *Lohengrin*, Wieland convocò per la prima volta a Bayreuth il grande grecista Wolfgang Schadewaldt, il quale tenne una conferenza dal titolo 'Richard Wagner und die Griechen' che, come le successive, tenute nel 1963 e nel 1964, fu prima stampata nel programma di sala, poi ripresa nella seconda edizione di *Helles und Hesperien* (1970), la monumentale raccolta degli scritti minori di Schadewaldt. I tre saggi si trovano lì, ristampati sotto il titolo complessivo 'Richard Wagner und die Griechen. Drei Bayreuther Vorträge', introdotti da una breve premessa e dedicati alla memoria di Wieland, nel frattempo scomparso. In Schadewaldt, nei suoi tre lunghi e impegnati *Vorträge*, la 'Nuova Bayreuth' trovò ciò che cercava, ovvero un fondamento autorevole, tanto sul piano accademico quanto su quello scientifico, alle novità di messinscena e di regia che ne avevano ispirato le scelte a partire dalla riapertura.

Ora, in un passo del primo dei tre saggi, Schadewaldt, argomentando la dipendenza della *Tetralogia* dalla trilogia eschilea di Prometeo nella ricostruzione di Droysen, elenca una serie di punti di contatto tra i due complessi di opere:

Im ersten Stück der «Promethie» (nach Droysen) der Bau der Königsburg des jungen Gottes Zeus. In Wagners erstem Stück die Erbau-

5 Deathridge 1999, p. 137. Sulla 'Nuova Bayreuth' e sul ruolo cruciale che vi giocò Wieland Wagner resta utile Mayer 1981, spec. pp. 117-69.

*ung Walhallas durch die Riesen. – Einem «bergenden Helm» bei Aischylos (nach Droysen) entspricht der «hehlende Helm» des Alberich im «Rheingold».*⁶

A proposito di questi accostamenti, il giudizio di Meier 2005 è lapidario: si tratterebbe di null'altro che di «phantasievollen Analogien».⁷ E se invece Schadewaldt avesse visto bene? Se davvero l'elmo magico di Alberich, capace tanto di far sparire chi lo indossa alla vista di chi lo osservi quanto di metamorfosarlo nelle più varie e diverse fogge, avesse alle spalle non solo la *Tarnkappe*⁸ dell'epica nordica del *Nibelungenlied*, che era familiare a Wagner almeno quanto Omero e Eschilo, ma, anche, la magica *κωνέη* di Ade?

Non vuole essere un'interrogazione oziosa. Che Wagner abbia avuto presente l'Eschilo satiresco ricostruito da Droysen è cosa appurata, come è ormai fuori discussione il fatto che all'Eschilo satiresco di Droysen egli abbia attinto per mettere a punto una serie di dettagli relativi alla configurazione di alcuni dei personaggi principali del suo *Ring* e di altrettanti motivi e momenti della vicenda che in esso si dipana. E allora, il punto, in casi del genere, non è tanto scegliere tra fonti diverse, quanto tenere sempre a mente quanto lo stesso Mischa Meier, pur ipercritico con Schadewaldt, formula con lodevole chiarezza nei termini che seguono, in relazione alle letture che Wagner andava conducendo già nel 1847:

Wagner beließ es im Sommer 1847 nicht bei Aischylos: Nach der Lektüre der „übrigen Tragiker“ beschäftigte er sich auch mit Aristophanes und Platon und studierte begleitend die Werke Droysens, Niebuhrs und Gibbons. Die „deutschen Altertümer [...]“ waren vertreten durch Jakob Grimm, das Nibelungenlied, die Edda und die Völsungen-saga, deren Inhalt später eine wichtige Keimzelle des Rings bildete. Von Bedeutung ist die gleichzeitige Auseinandersetzung des Komponisten mit griechischem und germanischem Mythos; sie deutet bereits das Ineinandergreifen von Elementen aus beiden Bereichen an, wobei das vermittelnde Moment einerseits in Wagners spezifischem Mythos-Ver-

6 Schadewaldt 1970, p. 361. Il riferimento, in Schadewaldt, è a Droysen 1842, p. 403, un passo della sua ricostruzione del *Prometeo portatore del fuoco* (*Der feuerbringende Prometheus*): «Umsonst hat Zeus schon lange gekämpft, dann befreit er nach Prometheus Rath die Kyklopen und diese geben ihm den Blitz, dem Poseidon den Trident, dem Pluton den bergenden Helm».

7 Meier 2005, p. 434 n. 218.

8 Sul motivo favolistico dell'elmo magico si veda, p. es., Bulang 2010.

*ständnis [...] andererseits in seiner Vorstellung von der attischen Tragödie als idealer Vermittlungsform des Mythos zu sehen ist».*⁹

Un cenno all'elmo magico di Ade è in Droysen: se ne era accorto Schadewaldt. E del resto, la *κυνή* di Ade si trova evocata già in Omero, che Wagner aveva letto e conosceva.¹⁰ Così, se la *Tarnkappe* di Alberich procede anche dall'elmo di Ade; se per conseguenza Alberich, oltre che Proteo, è a un tempo anche Ade, lo scenario infero del Nibelheim ammetterà di essere letto, in controluce, come rivisitazione dell'Ade greco, oltre che come ovvia eredità 'nordica'. Il Nibelheim, sarà bene ricordarlo, è poi 'infero' solo metaforicamente: rivalutare l'intuizione di Schadewaldt potrebbe svelare tale metafora, tutt'altro che infrequente negli studi sul *Ring* e altrove,¹¹ meno generica e più pregnante di quanto si sia mai sospettato.

Queste brevi note non hanno altra pretesa che quella di proporsi, attraverso il recupero di un'osservazione tanto cursoria quanto sensata, come una sorta di monito: non tutto, negli studi su Wagner e l'eredità culturale e letteraria greca antica, è da derubricare a «phantasievolle Analogie», salvando soltanto i casi (pochi, del resto) in cui tale eredità sia, per così dire, espressamente dichiarata o di evidenza indiscutibile. Nelle pieghe degli studi, specie i più intelligenti e autorevoli, come nel caso dei tre grandi saggi di Schadewaldt, possono annidarsi, al contrario, suggerimenti preziosi: credo che i lavori futuri sul tema dovranno almeno entro certa misura temperare l'eccessivo scetticismo che in essi ha finito per imporsi come regola, nel tentativo di separare il grano dal loglio.

9 Meier 2005, p. 400.

10 Per questo aspetto si veda, p. es., Panagl 2002.

11 Penso, solo per portare un esempio molto recente, a una formulazione come quella di Mark Berry nel *Cambridge Companion al Ring*: «It is from Mime, speaking to the visitors Loge and Wotan, that we learn in lyrical, Schubertian reminiscence of an older, preindustrial Nibelheim, prior to Alberich's monstrous, capitalist conversion of it into something equivalent to the hell of a modern factory» (Berry 2020, p. 180). L'inferno tecnologico, industriale, del Nibelheim è, come è ben noto, un'intuizione di George Bernard Shaw: «This gloomy place need not be a mine: it might just as well be a match-factory, with yellow phosphorus, phoshy jaw, a large dividend, and plenty of clergymen shareholders. Or it might be a whitelead factory, or a chemical works, or a pottery, or a railway shunting yard, or a tailoring shop, or a little gin-sodden laundry, or a bakehouse, or a big shop, or any other of the places where human life and welfare are daily sacrificed in order that some greedy foolish creature may be able to hymn exultantly to his Plutonic idol» (Shaw 1898, p. 21). Un'intuizione geniale, ove si pensi alla famosa pagina dei *Tagebücher* di Cosima (una pagina che Shaw non poteva conoscere) nella quale si riportano le parole che Wagner avrebbe pronunciato nel corso della sua visita al porto di Londra: «Der Traum Alberichs ist hier erfüllt, Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel» (cito da Borchmeyer 1995, p. 2 s.; la pagina di diario risale al 25 maggio 1877).

BIBLIOGRAFIA

- Berry 2020 = Mark Berry, *Characters in the "World" of the Ring*, in Mark Berry - Nicolas Vazsonyi (eds), *The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen*, Cambridge, 2020, pp. 159-184.
- Borchmeyer 1995 = Dieter Borchmeyer, *Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt*, in Udo Bernbach - Dieter Borchmeyer (Hrsgg.), *Richard Wagner – »Der Ring des Nibelungen«. Ansichten des Mythos*, Stuttgart - Weimar, 1995, pp. 1-25.
- Bulang 2010 = Tobias Bulang, *Tarnkappe*, in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 13: *Suchen - Verführung*, Berlin - New York, 2010, coll. 227-229.
- Deathridge 1999 = John Deathridge, *Wagner, the Greeks and Wolfgang Schadewaldt*, «Dialogos» 6 (1999), pp. 133-140.
- Droysen 1842 = Johann Gustav Droysen, *Des Aischylos Werke*. Zweite Auflage, Berlin, 1842.
- Ewans 1982 = Michael Ewans, *Wagner and Aeschylus. The Ring and the Oresteia*, Cambridge, 1982.
- Foster 2010 = Daniel H. Foster, *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*, Cambridge, 2010.
- Mayer 1981 = Hans Mayer, *Richard Wagner a Bayreuth. 1876-1976*, trad. it. Torino, Einaudi, 1981 (ed. or.: *Richard Wagner in Bayreuth. 1876-1976*, Stuttgart-Zürich, Belser, 1976).
- Meier 2005 = Mischa Meier, *Richard Wagners Der Ring des Nibelungen und die griechische Antike - Zum Stand der Diskussion*, Göttingen, 2005 («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse» 5, 2005, pp. 394-477).
- Napolitano 2020 = Michele Napolitano, *Wagner e il Proteo di Droysen. Il Rheingold come dramma satiresco 'serio'*, in M. Taufer (ed.), *Manipolazioni e falsificazioni nella e dell'antichità classica*, Baden-Baden, 2020 («Paradeigmata» 63), pp. 79-94.
- Panagl 2002 = Oswald Panagl, *Wagners Ring und die homerischen Epen*, in U. Müller - O. Panagl, *Literatur und Mythologie der Griechen in Richard Wagners »Ring«-Dichtung: eine kommentierte Dokumentation*, a sua volta in Ulrich Müller - Oswald Panagl (Hrsgg.), *Ring und Gral. Texte, Kommentare und*

Interpretationen zu Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«, »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger von Nürnberg« und »Parsifal«, Würzburg, 2002, pp. 94-105.

Sansone 2015 = David Sansone, *Wagner, Droysen and the Greek Satyr-Play*, «A&A» 61 (2015), pp. 1-9.

Schadewaldt 1970 = Wolfgang Schadewaldt, *Richard Wagner und die Griechen*, I-III, in Id., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur in zwei Bänden*, II, Zürich-Stuttgart, 1970, pp. 341-405.

Shaw 1898 = George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Ring of the Nibelungs*, Chicago - New York, 1898.

Wrassiwanolos-Braschowanoff 1905 = Georg Wrassiwanolos-Braschowanoff, *Richard Wagner und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners*, Diss. Erlangen, Bayreuth, 1905.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



L'intento è quello di esplorare, in maniera diacronica, in che modo il *topos* della catarsi infernale sia radicato all'interno di diverse culture e diversi generi letterari, dal culto egizio alla contemporaneità, passando attraverso la letteratura greca, latina e umanistica.

Con testi di: Rosanna Capiello, Gabriele Mario Conti, Chiara Cortese, Alberto Fraccacreta, Leonardo Galli, Elisa Migliore, Francesco Morosi, Enrico Piergiacomi, Valentina Rovere e postfazione di Michele Napolitano.

PRINT ISBN 9788831205849
PDF ISBN 9788831205825
EPUB ISBN 9788831205832

uup.uniurb.it

