

Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia

Anno III, 2023





# **DILEF**

Rivista del Dipartimento  
di Lettere e Filosofia



**Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF)**

Via della Pergola, 60 - 50121 Firenze (FI)

# DILEF

Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia

Periodico annuale

ISSN 2785-7980

**Direttore responsabile:** Simone Magherini

**Direttore:** Marco Biffi

**Comitato direttivo:**

Benedetta Baldi, Andrea Cantini, Giovanni Alberto Cecconi,  
Simone Magherini, Massimo Moneglia, Anna Nozzoli, Mariagrazia Portera,  
Salomé Vuelta, Giovanni Zago

**Comitato scientifico:**

Barbara Carnevali (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)  
Mario Citroni (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Hans-Joachim Gehrke (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)  
Matthias Heinz (Paris Lodron Universität Salzburg)  
Marco Lombardi (Università degli Studi di Firenze)  
Adam Ledgeway (University of Cambridge)  
Marco Petoletti (Università Cattolica di Milano)  
Alessandro Polcri (Fordham University, NY)  
Tommaso Raso (Universidade Federal del Minas Gerais)  
Carole Talon-Hugon (Université de Nice-Sophia Antipolis)  
Christoph Wulf (Freie Universität Berlin)  
Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études, Paris)

**Comitato di redazione:**

Roberto Cinotti  
redazione\_rivista@dilef.it

**Editore:**

Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF) - Via della Pergola, 60, 50121 Firenze (FI)  
<https://www.lettereifilosofia.unifi.it/>

**Grafica:**

Arianna Marini

**Realizzato con:**

BooksFlow - Progettinrete srl

© 2023 Università degli studi di Firenze, Dipartimento di Lettere e Filosofia

**Certificazione scientifica:**

Certificazione scientifica dei contributi pubblicate da DILEF - Rivista del Dipartimento di Lettere e Filosofia: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.



## Sommario

### *Antichità e filologia*

---

Francesco Bausi

**Umanesimo e anti-umanesimo  
nella “giornata” di Niccolò Machiavelli..... 1**

Davide Faoro

**Le bianche (e sacre) galline di Livia. Su CIL VI 37763..... 15**

Enrico Magnelli

**Sul testo del finale della *Lisistrata*  
e sul “canto tradizionale” di congedo ..... 23**

### *Filosofia*

---

Caterina Piccini

**Concetto e realtà: il metodo della logica combinatoria in Hegel 36**

Marina Montanelli

**Inferno, post-inferno. Corsi, ricorsi e attualità  
di un’idea mitologico-fantasmagorica ..... 53**

Marco Ciardi

**«Leggo solo fumetti e fantascienza»:  
alle origini della fantarcheologia di Peter Kolosimo..... 75**

Stefano Righetti

**Marcuse e la critica della *tolleranza* ..... 90**

### *Letteratura italiana e Romanistica*

---

Michela Graziani

**La tradizione *haiku* nella poesia contemporanea  
di lingua portoghese ..... 103**

Maria Sofia Lannutti

**Madrigali pluristrofici nel repertorio dell’*Ars Nova* italiana... 134**

Anna Galliani

**Una prosa liberata.  
Nel condominio di carne di Valerio Magrelli ..... 172**

Laura Riccò

**Prima del libretto per musica..... 189**

*Linguistica*

---

Greta Mazzaggio e Neri Binazzi

**Valorizzare il patrimonio immateriale:  
un'esperienza di digitalizzazione del dialetto ..... 224**

Marianna Bicalho de Albuquerque

**Gestures and multilevel discourse  
in spontaneous speech corpora: the case of reported speech ... 243**

Philippe Martin

**The prosody of reported speech in spoken French ..... 261***Note di umanistica digitale*

---

Giovanni Salucci

**Utilizzo del DOI (*Digital Object Identifier*)  
per la diffusione di progetti lessicografici digitali ..... 275**

 ARTICOLO

# Umanesimo e anti-umanesimo nella "giornata" di Niccolò Machiavelli

Francesco Bausi

Indagine delle fonti classiche e volgari della lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513, tra modelli umanistici, cultura municipale e mentalità borghese.

*Study of the classical and vernacular sources of Machiavelli's letter to Vettori of 10 December 1513, between humanistic models, municipal culture and bourgeois mentality.*

**Parole chiave:** Machiavelli, Vettori, fonti classiche, tradizione fiorentina

**Keywords:** Machiavelli, Vettori, Classical Sources, Florentine Tradition

## Peer review

Submitted 01/11/2023

Accepted 07/12/2023

Published 03/01/2024

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

## Cita come

Francesco Bausi, *Umanesimo e anti-umanesimo nella "giornata" di Niccolò Machiavelli* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 1-14. 10.35948/DILEF/2024.4347

## DOI

10.35948/DILEF/2024.4347

cum antiquis loquitur qui legit,  
et cum posteris qui scribit.  
(Petrarca, *De remediis*, II, 97)

Non è davvero il caso di ripetere ancora che la descrizione della giornata-tipo dell'ex Segretario a Sant'Andrea in Percussina compresa nella sua lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513 capovolge ironicamente e polemicamente, punto per punto, quella della giornata romana dell'amico ambasciatore (contenuta nella sua epistola a Machiavelli del precedente 23 novembre), e che dietro questo gioco delle parti si intravedono i remoti precedenti oraziani della satira I, 6 e dell'epistola I, 14<sup>1</sup>. Mette conto invece insistere, forse, sul fatto che Machiavelli vi attua una sistematica confutazione dell'idillica e pacifica rappresentazione della vita campestre condotta sia da Orazio e Tibullo, sia da Petrarca e Boccaccio (in quell'epistola consolatoria a Pino de' Rossi che è una tra le "fonti" principali dell'epistola al Vettori)<sup>2</sup>: confutazione che prende di mira i due *topoi* della serena vita di campagna e della libera e lieta povertà, l'una e l'altra tradizionalmente considerate quali salutari antidoti all'innaturale esistenza, alle fatiche e ai fastidi che affliggono i "cittadini", e tra questi, in particolare, gli "indaffarati", coloro cioè che sono dediti alle professioni e alla politica.

La campagna di Niccolò è tutt'altro: è l'esilio del perseguitato, l'inazione dell'escluso, lo sconforto e l'abiezione dell'emarginato. Non offre riposo né consolazione: i rapporti con i rozzi abitatori del luogo (i taglialegna, i mugnai, beccai e fornaciai frequentatori dell'osteria) sono umanamente insoddisfacenti, le uniche attività praticabili sono vili e volgari (la caccia ai tordi, il gioco all'osteria) o frustranti (il commercio della legna, perché persino gli amici cui la vende cercano di imbrogliarlo, e ne nascono litigi e risse). Il contesto è degradato e degradante sotto tutti gli aspetti; poveri la dimora e il cibo; della famiglia non si parla mai, salvo un fugace accenno al momento del pranzo («viene in questo mentre l'ora del desinare, dove con la mia brigata mi mangio di quelli cibi che questa povera villa e paululo patrimonio comporta»). È l'autoritratto di un esule o di un confinato<sup>3</sup>: come se non fosse in casa sua, come se non avesse attorno a sé moglie e figli, come se fosse Dante o Ovidio<sup>4</sup>.

Restano le sole consolazioni del colloquio con i libri e della scrittura, cui sono dedicate righe celebri, tra le più celebri e le più frequentate – anche a livello scolastico, almeno in passato – di tutta la nostra letteratura, non solo epistolare:

Venuta la sera, mi ritorno in casa e entro nel mio scrittoio, e in sull'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali, e rivestito condecientemente entro nelle antiche corti delli antichi uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che solum è mio e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro e domandarli delle ragioni delle loro azioni, e quelli per loro

umanità mi rispondono, e non sento per 4 ore di tempo alcuna noia<sup>5</sup>, sdimentico ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tutto mi transferisco in loro.

Anche qui è necessario tenere di fronte la lettera del Vettori, dove pure questo momento trova spazio, e parimenti alla fine della giornata:

Dopo mangiare giucherei, se avessi con chi, ma non avendo, passeggio pella chiesa e per l'orto; poi cavalco un pochetto fuori di Roma, quando sono belli tempi; a notte torno in casa. E ho ordinato d'avere istorie assai, massime de' Romani, come dire Livio con lo epitoma di Lucio Floro, Sallustio, Plutarco, Appiano Alessandrino, Cornelio Tacito, Svetonio, Lampridio e Sparziano e quelli altri che scrivono delli imperatori, Erodiano, Ammiano Marcellino e Procopio, e con essi mi passo tempo; e considero che imperatori ha sopportati questa misera Roma che già fece tremare il mondo, e che non è suta maraviglia abbi ancora tollerati dua pontefici<sup>6</sup> della qualità sono suti e' passati.

Niente, qui, della sacralità con cui Machiavelli ammantava la descrizione delle sue ore serali di studio: l'ambasciatore, che a Roma conduce la vita annoiata ed elegante di chi svolge un incarico prestigioso e ben remunerato, ma di scarso rilievo e quasi di pura rappresentanza, ostenta con qualche snobismo la ricchezza della sua biblioteca (mentre Niccolò, si badi, non menziona alcun autore) e il proprio amore per la lettura<sup>7</sup>: ma la lettura è per lui solo un passatempo, al pari del gioco o delle passeggiate a cavallo (tanto che Vettori, dopo cena, ai libri preferirebbe il gioco delle carte, se avesse con chi giocare), e dà spunto solo a generiche considerazioni moralistiche sulla corruzione e la decadenza di Roma, con il banale parallelismo tra gli imperatori antichi e i papi moderni.

Era inevitabile che presso i moderni la scena dello «scrittoio» aprisse le cateratte della retorica «umanistica», e dall'altro innescasse anacronistiche letture «retoriche» o psico-sociologiche. Le risonanze classiche che vi si colgono – legate in particolare alla presentazione di sé stesso come un moderno Cincinnato<sup>8</sup> – sono state proiettate dagli interpreti soprattutto sul motivo del dialogo con i libri, anche se non è stato forse osservato come Machiavelli affermi di intrattenere colloquio non, propriamente, con gli scrittori, ma con i grandi uomini di cui essi narrano: gli «antiqui uomini» sono infatti con tutta evidenza politici, sovrani, condottieri, cittadini illustri dell'antichità (altrimenti non potrebbe «domandarli delle ragioni delle loro azioni»), e i libri che Machiavelli legge sono dunque – come quelli prediletti dall'amico Vettori – libri di storia e biografie<sup>9</sup>. Cosa naturale, del resto, per chi ha dichiarato che al fondamento dei propri scritti politici sta, accanto a una «lunga esperienza delle cose moderne», una «continua lezione delle antiche»<sup>10</sup>.

In ogni modo, il *topos* del dialogo con i libri e con i loro autori, se può vantare illustri precedenti antichi (in Seneca) e umanistici (nel Petrarca, nell'Alberti, in Poggio Bracciolini), era diffuso anche nella letteratura volgare trecentesca (in Boccaccio, quello del *Trattatello in laude di Dante* e ancora quello dell'epistola a Pino de' Rossi) e

quattrocentesca (negli albertiani *Theogenius* e *De iciarchia*), e compare inoltre in testi non letterari quali le prediche di san Bernardino e i *Ricordi* di Giovanni di Pagolo Morelli<sup>11</sup>. Un catalogo, questo, che potrebbe essere facilmente integrato<sup>12</sup>: ad esempio, con la parte finale del *De commodis litterarum atque incommodis* (dove i libri prendono la parola e si rivolgono al giovane letterato per esortarlo a perseverare negli studi e per rivendicare il proprio decisivo contributo al conseguimento della sapienza e della virtù)<sup>13</sup> e con la lettera di dedica della prima redazione dell' 'intercenale' *Uxoria* (in cui l'autore, ritiratosi a vivere in campagna e in solitudine, afferma come a dire il vero quella «non sia da considerare neppure una solitudine», avendo egli con sé «ogni giorno con chi conversare assai piacevolmente di cose varie e diverse», cioè i suoi libri)<sup>14</sup>; e soprattutto, uscendo dai confini di Firenze, con il capitolo ternario *Chi semina fatiche e vòl quiete* di Niccolò da Correggio, dove il colloquio con i libri è parte essenziale della vita sobria e ritirata di colui che ha deciso di abbandonare la corte, con i suoi intrighi e le sue falsità:

D'ogni passato affecto io mi son privo,  
e qui in dolce ocio stommi, e lego e trovo  
quel che m'insegna ciò che qui ti scrivo.  
Parlo con morti, e a lor dubio non movo  
che non mi solvano, e col lor iudicio  
questa mia nova vita ognor più aprovo<sup>15</sup>.

Il dialogo con i libri sembra dunque caratterizzare in modo particolare due tipologie di testi (spesso, peraltro, sovrapponibili e coincidenti), come, da una parte, quelli in lode della vita solitaria e campestre, e dall'altra le consolatorie e le auto-consolatorie: tipologie nelle quali rientra la gran parte degli scritti finora citati<sup>16</sup>. Tra gli scritti consolatori e auto-consolatori che fanno proprio il *topos* merita di essere ricordata anche la *Consolatio ad Polybium* di Seneca (VIII):

Monstrabo etiamnunc non quidem firmitus remedium sed familiarius. Si quando te domum receperis, tunc erit tibi metuenda tristitia: nam quam diu numen tuum intueberis, nullum illa ad te inveniet accessum, omnia in te Caesar tenebit; cum ab illo discesseris, tunc velut occasione data insidiabitur solitudini tuae dolor et requiescenti animo tuo paulatim inrepet. Itaque non est quod ullum tempus vacare patiaris a studiis: tunc tibi litterae tuae tam diu ac tam fideliter amatae gratiam referrant, tunc te illae antistitem et cultorem suum vindicent, tunc Homerus et Vergilius tam bene de humano genere meriti, quam tu et de illis et de omnibus meruisti, quos pluribus notos esse voluisti quam scripserant, multum tecum morentur: tutum id erit omne tempus, quod illis tuendum commiseris<sup>17</sup>.

Immediatamente dopo, Seneca suggerisce a Polibio, per alleviare il dolore causatogli dalla morte di un fratello, di far seguire alle conversazioni con i libri la composizione letteraria, secondo la medesima trafila che caratterizza la lettera machiavelliana («E perché Dante dice che "non fa scienza, senza lo ritener, lo avere inteso" [*Par.*, V, 41-42],

io ho notato quello di che per la loro conversazione ho fatto capitale, e composto uno opuscolo *De principatibus*»):

Tunc Caesaris tui opera, ut per omnia saecula domestico narrentur praeconio, quantum potes, compone: nam ipse tibi optime formandi condendique res gestas et materiam dabit et exemplum. Non audeo te eo usque producere, ut fabellas quoque et Aesopeos logos, intemptatum Romanis ingeniis opus, solita tibi venustate connectas. Difficile est quidem, ut ad haec hilariora studia tam vehementer percussus animus tam cito possit accedere: hoc tamen argumentum habeto iam conrobore eius et redditus sibi, si poterit a severioribus scriptis ad haec solutiora procedere<sup>18</sup>.

Più nello specifico, dunque, il dialogo con i libri e con i loro autori sembra motivo ricorrente della letteratura consolatoria e auto-consolatoria dell'esilio (testi siffatti sono l'epistola di Boccaccio, che mentre consola l'amico consola sé stesso, auto-confinatosi a Certaldo dopo il fallito colpo di stato fiorentino del 1° gennaio 1361, nel quale erano stati coinvolti uomini a lui vicini<sup>19</sup>; e la *consolatio* di Seneca, che quando intorno al 44 d.C. scrive a Polibio, liberto dell'imperatore, si trova in esilio in Corsica); categoria nella quale rientra a pieno titolo anche l'epistola dell'ex Segretario al Vettori, benché si tratti certo di una auto-consolatoria *sui generis*, che si rivela come tale solo quando fa posto alla grande scena dello scrittoio. Ma il colloquio con i libri è al tempo stesso un *topos* "mercantile". Già Pasquini e Bec citavano i *Ricordi* del Morelli (1371-1444), che al figlio dà questo ammonimento:

E di poi hai apparato, fa che ogni in dì, un'ora il meno, tu istudi Vergilio, Boezio, Seneca o altri autori, come si legge in iscuola. Di questo ti seguirà gran virtù nel tuo intelletto: conoscerai, ispeculando gli ammaestramenti degli autori, quello hai a seguire nella presente vita e sì in salute dell'anima e sì in utilità e onore del corpo. [...] La scienza fia quella che ti farà venire a' sommi e onorati gradi: la virtù e 'l senno tuo vi ti tirerà, o vogli tu o non. Tu arai in tua libertà tutti i valentri uomini: tu potrai istarti nel tuo istudio con Vergilio quel tempo che ti piacerà, e non ti dirà mai di no e ti risponderà di ciò lo domanderai, e ti consiglierà e 'nsegnerà senza prezzo niuno di denari o d'altro, e ti trarrà maninconia e pensiero del capo e daratti piacere e consolazione. Tu ti potrai istare con Boezio, con Dante e cogli altri poeti, con Tulio che t'insegnerà parlare perfettamente, con Aristotile che ti insegnerà filosofia: conoscerai la ragione delle cose, e, se non e in tutto, ogni piccola parte ti darà sommo piacere<sup>20</sup>.

Al Morelli possiamo accostare un altro mercante fiorentino, Luigi Peruzzi (1410-1484), che, esule in Francia, scrive «nella vecchiezza» all'amico e collega Gentile de' Bardi, a sua volta esule a Rodi, un'epistola poi inclusa (senza data) nel suo *Libro*, verso l'inizio della quale si legge:

Tre parti cotidiane mi sono state e sono davanti agl'occhi de la mente. La prima raquardativa quanto alla consolatione de l'anima, degl'ordinati ufici e ministration del culto divino. [...] La seconda mi raquarda alla dilectatione e sanità del corpo, de' diporti e spassi, delle splendide e bellissime magioni, dilecto e strenuo et bene coltivato paese. [...]



La terza è percossa dal mio assetato e debole intelecto, bramoso di pascersi de' gloriosi facti antichi e moderni, de' quali la nostra pulitica e novella monarchia, in ogni facultà gentile, da la natura e dall'arte è dotata e piena, e d'numerabili libri latini e vulgari è copiosa e piena, *maxime* vulgari, co' quali solo mi parlo, non passando più avanti. Questo utimo contento non mi sare' meno a grado di tutti gli altri, per lo piacere, oltre al fructo, sugato n'arei<sup>21</sup>.

Il Bardi aveva chiesto all'amico lontano notizie della sua vita: e la lettera di risposta del Peruzzi a lui è, nuovamente, insieme consolatoria, auto-consolatoria (anche il Peruzzi, autodidatta ma uomo di non spregevole cultura letteraria volgare, appassionato e profondo conoscitore di Dante e di Petrarca, ha qui ben presente l'epistola boccacciana a Pino de' Rossi) e auto-apologetica, e, pur nella ovvia diversità dei personaggi e delle situazioni, mostra non poche e non banali analogie con l'epistola di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513. Anche il Peruzzi, nelle prime pagine del suo *Libro*, stringe insieme i due momenti della lettura e della scrittura, affermando di aver deciso di allestire, per mettere a frutto ciò che ha imparato dai libri, una raccolta di proverbi:

Et quello che più m'agrieva, non m'essere trovato ad abitare in luogo agia potuto notitia avere de' nostri libri vulgari, che se nel mio bello ovile o in quelle regioni io abitato fussi, come quelle abundante ne sono, tanto arei rivolto e lecto qualche sugo sugato arei del nostro bene e virtuoso vivere. Tucta volta in quel poco n'ò visto e dal mio debole ingegno da mme compreso, ò ritracto e ricolte alchune doctrine e sententie decte e confermate da huomini famosi e sani, utili e necessarie al nostro vivere temperato e modesto. [...] Pertanto ò avisato una parte del mio dire porre in stile di proverbi [...]<sup>22</sup>.

Il richiamo a questi precedenti è meno "esterno" di quanto possa sembrare. Nel discutere dell'"umanesimo" di Machiavelli, nell'attribuire con enfasi una tonalità e un'impostazione schiettamente "umanistiche" al suo colloquio serale con i libri, si è trascurato di osservare come la giornata di Niccolò non presenti realmente i connotati della giornata di un letterato e di uno studioso. Essa infatti, a differenza di quanto accade nei precedenti umanistici di descrizione della propria giornata, come, ad esempio, quelli di Petrarca, Ermolao Barbaro, Poliziano e Bartolomeo Fonzio<sup>23</sup>, non verte interamente sullo studio (alternato tutt'al più a qualche momento di svago e di ricreazione fisica): allo studio, pur avendo moltissimo tempo a disposizione, l'ex Segretario dedica solo quattro ore, e solo alla fine del giorno, spendendone il resto nelle più diverse attività. La giornata di Machiavelli non è quella di chi si è votato con tutto sé stesso all'*otium* letterario, ma somiglia piuttosto a quella di chi è dedito alla vita attiva, come il mercante o il politico o l'uomo impegnato nell'amministrazione pubblica, che sta fuori casa tutto il giorno a sbrigare le sue faccende e poi, a sera, si ritira nel suo scrittoio<sup>24</sup>. Come nella *Clizia* faceva Nicomaco – secondo quanto racconta, preoccupata, la moglie Sofronia – prima del suo innamoramento senile, che ha sconvolto le sue consuete e ordinate abitudini di vita:



Chi conobbe Nicomaco uno anno fa et lo pratica hora, ne debbe restare maravigliato, considerando la gran mutatione che gl'ha fatta, perch'e' soleva essere uno huomo grave, risoluto, respettivo, dispensava il tempo suo honorevolmente: e' si levava la mattina di buonhora, udiva la sua messa, provvedeva al vitto del giorno; di poi, s'egli haveva faccenda in piazza, in mercato o a' magistrati, e' le faceva; quanto che no, o e' si riduceva con qualche cittadini tra ragionamenti honorevoli, o e' si ritirava in casa nello scrittoio, dove raguagliava suo scritture, riordinava suoi conti; di poi piacevolmente con la sua brigata desinava; et, desinato, ragionava con il figliuolo, admunivalo, davagli ad conoscere gl'huomini, et con qualche exemplo antico et moderno gl'insegnava vivere. Andava di poi fuori, consumava tutto il giorno o in faccende o in diporti gravi et onesti. Venuta la sera, sempre l'Avemaria lo trovava in casa; stavasi un poco con esso noi al fuoco, s'e' gli era di verno; di poi se n'entrava nello scrittoio ad rivedere le faccende sue; alle tre hore si cenava allegramente. Questo ordine della sua vita era uno exemplo ad tutti gli altri di casa, et ciascuno si vergognava non lo imitare. Et così andavano le cose ordinate et liete. Ma di poi che gli entrò questa fantasia di costei, le faccende sue si stracurano; e poderi si guastano; e traffichi rovinano. [atto II, scena IV]<sup>25</sup>

Le soste nello scrittoio (una o al massimo due nell'arco della giornata) cadevano dunque nei momenti di pausa dal lavoro e dai traffici: prima del pranzo – ma solo se Nicomaco non aveva faccende – e, regolarmente, tra l'Avemaria e la cena: che è anche il momento dello studio machiavelliano, certamente non notturno (dato il freddo del periodo invernale, e in considerazione della sua sveglia all'alba), ma precedente appunto la cena. Niccolò rientra a casa «venuta la sera», cioè, essendo di dicembre, presumibilmente intorno alle 16.30 – che in quel periodo dell'anno è l'ora del tramonto – e si trattiene nello scrittoio fino circa alle 20.30; la famiglia di Nicomaco cena «alla tre ore», cioè all'ora terza dopo il tramonto, vale a dire – in inverno – intorno alle 19.30. Della cena, in effetti, nella lettera al Vettori non si fa parola, mentre si parla del desinare. Secondo Filippo Grazzini, si tratterebbe di un'omissione voluta, in quanto, a sera, l'idea del cibo materiale viene sostituita e per così dire riassorbita da quella del cibo spirituale «che solum è mio»<sup>26</sup>; l'ipotesi è suggestiva, e non escludo che colga nel segno, ma è anche possibile semplicemente che, attardandosi Machiavelli nello scrittoio, immerso nei suoi libri, la «brigata» cenasse prima e senza di lui (in campagna, d'inverno, a quell'epoca e fino ai giorni nostri ci si metteva a tavola certamente prima delle 20.30).

Comunque sia di questo, qui interessa il fatto che la giornata di Machiavelli a Sant'Andrea riproduca nella sostanza e nei ritmi, ma in forma dimessa e degradata (come si addice alla situazione e allo stato d'animo di Niccolò «in villa»), quella che doveva essere stata a Firenze, fino ai primi di novembre dell'anno precedente, la sua giornata-tipo di cancelliere e di uomo di fiducia del gonfaloniere Piero Soderini: la giornata di un uomo fatto per i *negotia*, che sta tutto il giorno in ufficio<sup>27</sup>, o la giornata del legato e dell'oratore, che quando si trova in missione dedica molto del suo tempo a parlare con le persone del luogo o con i colleghi di altri stati, per ricavarne notizie e informazioni utili, proprio come Machiavelli fa a Sant'Andrea con i passanti e i

viaggiatori (gli unici che, lettere degli amici a parte, possano tenerlo aggiornato su quel che accade in Italia e nel mondo). Abitudine, quest'ultima, contratta e consolidata durante le missioni diplomatiche, come emerge dai suoi dispacci; e nella cosiddetta *Istruzione* a Raffaello Girolami che andava ambasciatore in Spagna (autunno 1522), Niccolò raccomanda all'amico che, «perché sono sempre nelle corti di varie ragione faccendieri che stanno desti per intendere le cose che vanno attorno, è molto a proposito farsi amico di tutti per potere da ciascuno di loro intendere delle cose»<sup>28</sup>.

Il dibattito e le polemiche su Machiavelli “umanista” o “non umanista” ormai hanno ben poco senso: anche un testo come la lettera del 10 dicembre 1513 rivela nella formazione, nella cultura e nella stessa *forma mentis* dell'ex Segretario la compresenza inscindibile delle due anime. Niccolò comincia la giornata leggendo per diletto poeti come Ovidio e Tibullo, Dante (le rime o la *Vita nuova*, presumibilmente)<sup>29</sup> e Petrarca; la conclude studiando gli storici antichi e servendosi di quelle letture per comporre un'opera in volgare sui principati. Anche il colloquio con i libri e la scrittura conservano – nei tempi, nei modi, nei fini – un forte legame con la sua vita precedente e con la politica attiva, perché quest'ultima, e non la letteratura, è il primo e vero orizzonte di Machiavelli ed è lo scopo a cui tende ogni suo sforzo, quello in vista del quale ha deciso (per soddisfare una prepotente “passione” e insieme per conseguire un suo immediato obiettivo personale) di por mano al *Principe*<sup>30</sup>. Come – per riprendere il titolo di un vecchio saggio di Gennaro Sasso – nel trattatello convivono in maniera inestricabile, e senza che si possa stabilire la precedenza di uno dei due momenti, “filosofia” e “scopo pratico”, così cultura classica e cultura volgare, approccio umanistico e mentalità borghese-municipale si sovrappongono fino a confondersi nelle righe della celebre epistola del 10 dicembre 1513.

È un fatto, d'altronde, che la lettera annoveri solo citazioni di autori moderni, o meglio, per essere più esatti, di poeti volgari e fiorentini: nell'ordine, i *Trionfi* di Petrarca, il cantare *Geta e Birria* di Ghigo Brunelleschi e Domenico da Prato, la *Commedia* dantesca (letta con il commento di Cristoforo Landino). Se a tutto questo aggiungiamo le chiare memorie boccacciane, emergono con evidenza i fondamenti e per così dire le travi portanti della cultura machiavelliana, ossia le “tre corone” e la letteratura fiorentina del Quattrocento<sup>31</sup>: perché se il cibo che *solum* è suo sono gli storici antichi e le gesta degli uomini illustri greci e romani, la lunga e quotidiana familiarità fa sì che a venirgli spontanee alla memoria e sotto la penna siano le parole e ancor più i versi dei grandi e meno grandi scrittori fiorentini, come d'altronde tutto il suo carteggio dimostra. Ma anche quella letteratura volgare era umanesimo; così come filosofia era anche quella di chi, come l'Alberti e come Machiavelli, non si limitava a imparare dai libri e a conversare con i dotti, ma amava altrettanto e forse ancor più mescolarsi agli uomini “pratici” e apprendere, nelle botteghe e nelle piazze, i segreti delle loro arti<sup>32</sup>.

---

## Note

1. Vd. i cappelli introduttivi all'edizione delle due lettere da me curata in Bausi 2022, II, pp. 1053-55 e 1063-67 (edizione da cui sempre saranno citate in queste pagine le lettere di Machiavelli e di Vettori; i testi di quelle del 23 novembre e del 10 dicembre 1513 vi si trovano rispettivamente alle pp. 1055-62 e 1067-79). Rinuncio, per ovvie ragioni, a citare anche solo una parte dell'ingente bibliografia accumulatasi su queste epistole. Il tema di questo contributo è stato oggetto di due lezioni da me tenute nel 2023, l'una il 28 aprile nell'ambito del Percorso di eccellenza del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, l'altra il 31 maggio presso il dottorato in «Storia, culture e saperi dell'Europa mediterranea dall'antichità all'età contemporanea» dell'Università della Basilicata (Potenza). Ringrazio, per gli utili suggerimenti, tutti coloro che in entrambe le circostanze intervennero nella discussione, e in particolare Luca Degl'Innocenti, Maria Pia Ellero e Michele Bandini.
2. Per questo rimando ancora alla mia edizione (Bausi 2022, II, pp. 1064-65), dove anche si sottolineano, in particolare, le allusioni orazione e tibulliane reperibili nell'epistola machiavelliana.
3. Mentre in realtà era stato solo colpito da un provvedimento di *relegatio* che gli vietava per un anno (dal novembre 1512 al novembre 1513) di uscire dallo stato fiorentino; gli era sì proibito di entrare nel Palazzo dei Signori, ma non era obbligato a risiedere fuori città (vd. Connell 2015, pp. 69-73). Tutta la prima parte della lettera, d'altronde, è caratterizzata da un'abile strategia retorica (anche la povertà nella quale Machiavelli dichiara di trovarsi non rispecchia affatto la sua reale situazione finanziaria) il cui fine è quello di prepararne il finale, con l'annuncio della composizione del *Principe*, il dubbio circa l'opportunità di dedicarlo a Giuliano (ed eventualmente di “mandarlo” o “portarlo”) e l'implicita richiesta all'amico di intercedere a suo favore presso i Medici.
4. Con l'Ovidio dei *Tristia*, in particolare, i parallelismi sono evidenti e ricercati: l'ambiente inospitale, le rozze persone del luogo con le quali ogni vera comunicazione è impossibile, le lettere agli amici lontani – unico compenso all'isolamento e alla solitudine – affinché intercedano per lui presso i potenti.
5. Qui nel senso di 'sofferenza', 'pena', 'angoscia'.
6. Alessandro VI e Giulio II, che a parere del Vettori furono «pontefici terribili [...] avendo fatto morire cardinali, avendone incarcerati, et a quali avendo tolto la roba, e chi avendo avuto a fuggire, e chi stato in continuo sospetto»; e «tanto grandi, che più presto si potevano dire imperatori che pontefici» (*Sommario della istoria d'Italia*, in Niccolini 1972, pp. 148-49). Giudizio molto negativo su entrambi il Vettori pronuncia anche nel *Sacco di Roma*, ivi, pp. 294-95, dove del primo si dice che «chi essaminerà bene la vita di papa Alessandro, la troverà simile a quelli imperatori romani che facevano ogni cosa per regnare», mentre il secondo è definito uomo «immerso ne' vizi».
7. Da lui dichiarato anche altrove, in particolare nella lettera a Machiavelli del 12 luglio 1513: «perché avete a pensare che la maggior faccenda che io abbi è lo starmi, perché il leggere m'è venuto in fastidio, ch'ho letto, poi ci sono, tutti e' libri aveva un cartolaio ben grosso, che me li ha prestati a uno per volta» (in Bausi 2022, II, p. 992).
8. Vd. per questo Bausi 2003, pp. 117-19.

9. Il fatto che dietro questo passo sia presente la memoria dell'episodio di Cincinnato conferma come Machiavelli pensi a un dialogo con uomini d'azione, non con filosofi o letterati.
10. Così nella dedica del *Principe* (§ 2, in Inglese 2013, p. 4); e analogamente in quella dei *Discorsi*: «io ho espresso quanto io so e quanto io ho imparato per una lunga pratica e continua lezione delle cose del mondo» (Bausi 2001, II, p. 789).
11. Tutti autori (ad eccezione di Seneca, per il quale vd. qui poco più avanti, a testo) citati, oltre che nel classico saggio di Bec 1981, in Pasquini 1974, pp. 241-42 e 365-67, e in Cardini 2005, p. 22.
12. Vd. in primo luogo i testi medievali e umanistici segnalati da Garin 1982 e Feo 1998, pp. 249-254, dove tuttavia il *topos* ricorre spesso in forma solo embrionale, o nella variante dei libri come "persone".
13. Regoliosi 2021, I, pp. 244-46.
14. In Cardini 2022, I, p. 396.
15. In Tisconi Benvenuti 1969, p. 364 (*Rime*, 368, vv. 130-35).
16. Per la natura e la finalità auto-consolatorie del *Theogenius* albertiano (esplicitamente sottolineate dallo stesso autore nella lettera di dedica a Leonello d'Este) vd. Cardini 2008, pp. LI e LXVII. Così anche può dirsi per certe epistole poggiane, nelle quali l'umanista esalta il suo *buen retiro* di Terranuova e la piccola biblioteca che lì ha fatto costruire nella sua casa: vd. in particolare la lettera a Francesco da Lignamine del 26 ottobre 1438 (in Harth 1984, II, p. 329, segnalata da Cardini 2005, p. 22).
17. 'Ti indicherò un altro rimedio, non più valido ma più alla mano. Ogni volta che tornerai a casa, allora dovrai temere la tristezza. Finché terrai lo sguardo sul tuo dio, non avrà alcun modo di raggiungerti, tutto in te sarà occupato da Cesare. Ma quando sarai lontano, allora, colta l'occasione, il dolore insidierà la tua solitudine e si infiltrerà a poco a poco nella calma del tuo cuore. Non stare perciò un minuto senza far nulla: allora i tuoi studi letterari ricambino il tuo amore così lungo e fedele, allora ti reclamino come loro cultore e sacerdote, allora Omero e Virgilio, tanto benemeriti del genere umano quanto tu lo sei di tutti e di loro, che hai voluto far conoscere a un pubblico più vasto di quello per cui avevano scritto, passino molto tempo con te: sarai al sicuro tutto il tempo che affiderai alle loro cure' (trad. di Alfonso Traina, in Traina 1990, p. 211).
18. 'Racconta allora meglio che puoi i fatti del tuo Cesare, perché tutti i secoli li ascoltino dalla voce di un suo familiare: lui stesso ti darà la materia e il modello di una grande opera storica. Non ho il coraggio di indurti a comporre con l'eleganza che ti è propria favole ed apologhi esopiani, genere mai tentato nella letteratura latina. Certo, è difficile per un animo così violentemente percosso poter così presto por mano a tali studi ridenti, ma prendilo come segno di recuperato vigore se potrà passare da opere severe a queste distensive' (*ibidem*).
19. Per l'epistola a Pino de' Rossi, per le circostanze nelle quali fu composta e per le finalità anche personali che Boccaccio probabilmente le attribuiva cfr. Filosa 2014 e Filosa 2022, pp. 175-204. Il testo si legge da ultimo, a cura di Giuseppe Chiecchi, in Branca 1998, pp. 615-87.
20. In Branca 1986, pp. 199-200.
21. In Ferrante 2016, pp. 319-21. Il *Libro*, interamente scritto in esilio – Luigi Peruzzi, esiliato da Cosimo de' Medici con tutta la sua famiglia nel 1434, non rimise mai più piede a Firenze, e trascorse il resto della sua vita tra le Marche e la Provenza, dove morì nel 1484 ad Avignone – sembra databile agli anni 1470-1475, ed è una sorta di zibaldone che alterna scritti devozionali e

scritti letterari in prosa e in versi, dai quali soprattutto emerge la passione dell'autore per la poesia e in modo particolare per Dante e Petrarca.

22. Ferrante 2016, pp. 225 e 227.
23. Si tratta, nell'ordine, dell'*epystola* metrica I, 6 di Petrarca, a Giacomo Colonna; della lettera di Ermolao Barbaro a Galeazzo Pontico Faccino dell'8 luglio 1484; di un'elegia di Fonzio a Poliziano (1473); e della coeva, celebre elegia con cui quest'ultimo rispose a quella fonziana (per questi e altri testi, che appartengono allo stesso genere della lettera vettoriana del 23 novembre e di quella machiavelliana del 10 dicembre 1513, vd. Larosa 2003).
24. In quest'ottica, potrebbe avere qualche significato il ricorso di Machiavelli a una metafora di origine mercantile come *fare capitale*, nel senso di 'far fruttare', 'trarre profitto', 'ricavare un interesse e un guadagno' (dal denaro investito), attestata in senso proprio fin dal Trecento (vd. *TLIO*, s.v., 2.1, dove la locuzione è però glossata soltanto come 'accantonare un bene per il futuro, arricchirsi'), mentre in senso figurato il *GDLI* (s.v., 5) registra come primi esempi un luogo del *Principe* (XIV, 16: «Questi simili modi deve osservare uno principe savio: e mai ne' tempi pacifici stare ozioso, ma con industria farne capitale»: Inglese 2013, p. 108) e uno dei *Ricordi* di Guicciardini (C 145: «a chi sa fare capitale del tempo e non lo consumare vanamente, avanza tempo assai»: Masi 1994, p. 111; e già nelle precedenti redazioni, A 73 e B 98: «uno ingegno capace e che sa fare capitale del tempo»). Numerosi gli esempi anche nel carteggio machiavelliano, soprattutto nelle lettere di Biagio Buonaccorsi (vd. Bausi 2022, I, pp. 498 e 505; II, p. 807) Nella lettera del 10 dicembre, la locuzione *fare capitale* segue la citazione dantesca relativa all'importanza di tenere a mente quanto si è appreso, e dunque l'intero passo, qui sopra citato, allude alla memorizzazione di quanto Machiavelli ha letto, seguita da una assidua meditazione e da una personale rielaborazione che sono poi sfociate nella stesura del *Principe*.
25. In Inglese 1997, p. 135. Non sfuggano certi palesi contatti testuali di questo passo con la lettera del 10 dicembre: *e' si levava la mattina di buonhora, con la sua brigata desinava, di poi se n'entrava nello scrittoio*; né di dimentichi il carattere palesemente autobiografico – fin dal nome – del personaggio di Nicomaco. Le affinità tra la giornata di Nicomaco e quella di Niccolò all'Albergaccio sono sottolineate già da Stoppelli 2017, pp. 244-45; anche se è chiaro che le «scritture» di Nicomaco non saranno scritti letterari, ma libri contabili o comunque scritture relative ai suoi affari o all'amministrazione della casa e del patrimonio.
26. Così nel suo intervento in occasione della presentazione dell'edizione critica delle *Lettere* tenutasi presso l'Università di Roma "La Sapienza" il 7 dicembre 2022 e organizzata da Gaetano Lettieri, alla quale ha preso parte anche Giorgio Inglese. L'idea della lettura come "cibo" è già nella sopra ricordata "metrica" I, 6 di Petrarca (vv. 211-14: «Sobria turba [*scil.* quella dei suoi libri] coit proprio contenta suasque / que mecum partitur opes fessum ve cubili / solatur roseo et mensa dignatur egenum / *atque cibis reficit sacris et nectare dulci*»: Schönberger 2004, p. 80; mio il corsivo), testo al quale, però, ritengo difficile che Machiavelli potesse accedere.
27. Da una lettera di Biagio Buonaccorsi a Machiavelli (che allora si trovava in missione a Imola) del 3 novembre 1502 si apprende che il neo-eletto gonfaloniere perpetuo Piero Soderini imponeva ai dipendenti della cancelleria orari "lunghi": dopo la pausa pranzo di mezzogiorno, alla sera si lasciava il lavoro solo alle otto, se non più tardi (vd. Bausi 2022, I, p. 191).
28. In Marchand 2001, p. 658 (il titolo completo del breve testo, tradito solo da una copia cinquecentesca, è *Istruzione d'uno che vada imbasciadore in qualche luogo*, e risulta apposto da una mano più tarda).



29. Giacché nell'epistola del 10 dicembre, a proposito della sua lettura di questi poeti, Machiavelli scrive: «leggo quelle loro amorose passioni e quelli loro amori, ricordomi de' mia, godomi un pezzo in questo pensiero» (parole che male si addicono alla *Commedia*, come già osservò Martelli 1985-1986, pp. 308-9).
30. Sotto questo aspetto, è bene ribadire, sgombrando il campo da un equivoco che ancora alligna presso vari commentatori e studiosi, che dietro la celebre espressione «voltolare un sasso» adoperata da Machiavelli nella parte finale della lettera («el desiderio arei che questi signori Medici mi cominciassino adoperare, se dovessino cominciare a farmi voltolare un sasso») non si cela un riferimento al mito di Sisifo e alla sua rivisitazione lucreziana in chiave politica (*De rer. nat.*, III, 995-1002, dove Sisifo è figura di chi «petere a populo fascis saevasque secures / imbibit, et semper victus tristisque recedit» [vv. 996-97: 'si affanna per ottenere dal popolo i fasci e le scuri crudeli, ma poi sempre vinto ed afflitto si ritira']), giacché qui l'ex Segretario semplicemente si dice disposto a svolgere anche la più umile mansione che i Medici vorranno affidargli. Né, d'altronde, mai risulta che egli abbia considerato l'attività politica e diplomatica una vana fatica di Sisifo.
31. Per l'individuazione delle citazioni e in genere delle fonti dell'epistola rimando al mio commento (Bausi 2022, II, pp. 1067-79). Per il peso della tradizione culturale fiorentina e toscana nella formazione e nell'opera del Segretario vd. Bausi 1998.
32. Per l'Alberti si veda la sua autobiografia (*Leonis Baptistae de Albertis vita*), in Chines-Severi 2012, p. 78: «Cum appulisse doctum quendam audisset, illico sese in illius familiaritatem insinuabat, et a quocumque queque ignorasset ediscebat. A fabris, ab architectis, a naviculariis, ab ipsis sutoribus et sartoribus sciscibatur, si quidnam forte rarum sua in arte et reconditum quasi peculiare servarent» ('Quando sentiva che nelle vicinanze c'era qualche uomo dotto, subito cercava di conoscerlo, e voleva apprendere da chiunque tutto ciò che ancora ignorava. Tentava di carpire a fabbri, architetti, costruttori di navi, persino a calzolai e sarti se mai custodissero qualcosa di raro e di recondito, come di peculiare, nella loro arte': trad. di Loredana Chines e Andrea Severi). Così lo stesso Alberti dice anche di Socrate nel terzo libro del *Momus* (Furlan-Martelli 2007, p. 238).

## Bibliografia

- Bausi 1998 = Francesco Bausi, *Machiavelli e la tradizione culturale toscana*, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, Atti del Convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997, Roma, Salerno Editrice, pp. 81-115.
- Bausi 2001 = Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2 voll.
- Bausi 2003 = Francesco Bausi, *Il sasso di Machiavelli (con altre schede sul 'Principe', sui 'Discorsi' e sull'Arte della guerra)*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, Roma, Roma nel Rinascimento, 3 voll., I, pp. 115-26.
- Bausi 2022 = Niccolò Machiavelli, *Lettere*, direzione e coordinamento di Francesco Bausi, a cura di Francesco Bausi, Alessio Decaria, Diletta Gamberini, Andrea Guidi, Alessandro Monteverocchi, Marcello Simonetta, Carlo Varotti, con la collaborazione di Luca Boschetto e Stella Larosa, Roma, Salerno Editrice, 3 voll.
- Bec 1981 = Christian Bec, *Dal Petrarca al Machiavelli: il dialogo tra lettore ed autore* (1976), in Id., *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Roma, Salerno Editrice, pp. 228-44.
- Branca 1986 = *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Milano, Rusconi.
- Branca 1998 = Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, vol. V, t. 2, Milano, Mondadori.
- Cardini 2005 = Roberto Cardini, *Alberti e i libri*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 8 ottobre 2005 – 7 gennaio 2006, a cura di Roberto Cardini, Firenze, Mandragora, pp. 21-35.
- Cardini 2008 = Roberto Cardini, *Ortografia e consolazione in un "corpus" allestito da L.B. Alberti. Il codice Moreni 2 della Biblioteca Moreniana di Firenze*, Firenze, Olschki.
- Cardini 2022 = Leon Battista Alberti, *Intercenales*, editio minor, a cura di Roberto Cardini, Firenze, Polistampa, 2 voll.
- Chines-Severi 2012 = Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di Loredana Chines e Andrea Severi, Milano, Rizzoli.
- Connell 2015 = William J. Connell, *La lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513* (2011), trad. it. in Id., *Machiavelli nel Rinascimento italiano*, Milano, FrancoAngeli, pp. 51-93.
- Feo 1998 = Michele Feo, «Si che pare a' lor vivagni». *Il dialogo col libro da Dante a Montaigne*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*, Atti del convegno di Montepulciano, 3-6 novembre 1994, a cura di Vincenzo Fera e Mario Martelli, Firenze, Le Lettere, pp. 245-64.
- Ferrante 2016 = *Il Libro di Luigi Peruzzi*, a cura di Gennaro Ferrante, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici.
- Filosa 2014 = Elsa Filosa, *L'amicizia ai tempi della congiura (Firenze 1360-61): «a confortatore non duole capo»*, «Studi sul Boccaccio», XLII, pp. 195-219.
- Filosa 2022 = Elsa Filosa, *Boccaccio's Florence: Politics and People in His Life and Works*, Toronto, University of Toronto Press.

- Furlan-Martelli 2007 = Leon Battista Alberti, *Momo*, a cura di Francesco Furlan, traduzione del testo latino, note e posfazione di Mario Martelli, Milano, Mondadori.
- Garin 1982 = Eugenio Garin, *Umanisti a colloquio con i codici: il libro come memoria storica degli uomini*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», L, pp. 397-405.
- Harth 1984 = Poggio Bracciolini, *Lettere*, a cura di Helene Harth, Firenze, Olschki, 3 voll.
- Inglese 1997 = Niccolò Machiavelli, *Clizia. Andria. Dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli.
- Inglese 2013 = Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, nuova edizione a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi.
- Larosa 2003 = Stella Larosa, *Autobiografia e tradizione letteraria nella "giornata" di Niccolò Machiavelli*, «Interpres», XXII, pp. 223-75.
- Marchand 2001 = Niccolò Machiavelli, *Scritti politici minori*, a cura di Jean-Jacques Marchand, in Id., *Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di Giorgio Masi e Jean-Jacques Marchand, Roma, Salerno Editrice, pp. 399-714.
- Martelli 1985-1986 = Mario Martelli, *Schede sulla cultura di Machiavelli*, «Interpres», VI, pp. 283-330 (poi in Id., *Tra filologia e storia. Otto studi machiavelliani*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 52-98).
- Masi 1994 = Francesco Guicciardini, *Ricordi*, a cura di Giorgio Masi, Milano, Mursia.
- Niccolini 1972 = Francesco Vettori, *Scritti storici e politici*, a cura di Enrico Niccolini, Bari, Laterza.
- Pasquini 1974 = Emilio Pasquini, *Tradizione e fermenti nuovi nella poesia dell'Alberti*, in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma-Mantova-Firenze, 25-29 aprile 1972, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 305-68.
- Regoliosi 2021 = Leon Battista Alberti, *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2 voll.
- Sasso 1966 = Gennaro Sasso, «*Filosofia*» o «*scopo pratico*» nel «*Principe*»? (1966), in Id., *Studi su Machiavelli*, Napoli, Morano, pp. 81-109.
- Schönberger 2004 = Francesco Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in versen*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Otto und Eva Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Stoppelli 2017 = Pasquale Stoppelli, *Nota introduttiva a Niccolò Machiavelli, Clizia*, in Id., *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a cura di P. S., Roma, Salerno Editrice, pp. 239-50.
- Tisconi Benvenuti 1969 = Niccolò da Correggio, *Opere*, a cura di Antonia Tisconi Benvenuti, Bari, Laterza.
- Traina 1990 = Lucio Anneo Seneca, *Le consolazioni. A Marcia, Alla madre Elvia, A Polibio*, Milano, Rizzoli.



 ARTICOLO

# Le bianche (e sacre) galline di Livia. Su CIL VI 37763

Davide Faoro

Revisione di CIL VI 37763.

*Review of CIL VI 37763.*

**Parole chiave:** livia, villa ad gallianas albas, CIL VI 37763

**Keywords:** livia, villa ad gallianas albas, CIL VI 37763

**Sommario:**

---

## Peer review

Submitted 30/09/2023

Accepted 30/10/2023

Published 27/11/2023

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

---

**Cita come** Davide Faoro, *Le bianche (e sacre) galline di Livia. Su CIL VI 37763* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 15-22. 10.35948/DILEF/2024.4337

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4337

Durante gli scavi per la realizzazione del ponte Vittorio Emanuele a Roma nei primi anni del '900, emerse dal fondo del Tevere una piccola tabella bronzea ansata (cm. 5,5 x 14), fratta in due parti perfettamente combacianti e munita su entrambi i lati di un foro per l'affissione. La *tessera*, opistografa, riporta incisi sulle due facce i seguenti testi (altezza lettere cm. 0,5 - 0,6)<sup>1</sup>:

- a. *Glypti Aug(usti) lib(erti) proc(uratoris) | praetori Fidenatium et | Rubrensium et Gallinar(um) | Albarum sacrum quae prae|stu est usibus Caesaris n(ostri).*
- b. *M(arci) Ulpī Aug(usti) [l]ib(erti) Diadume|ni proc(uratoris) praetori Fide|natium et Rubrensium | et Gallinar(um) Albarum sa|crum quae praestu est usi|bus Caesaris n(ostri).*

Tutti i commentatori si sono visti d'accordo nell'ascrivere la *tessera* alla categoria delle *tesserae immunitatis*, definizione che la dottrina dei secc. XIX e XX assegnava ad un insieme assai variegato di piccole *tabellae* bronzee, per lo più di provenienza urbana, ma non solo, iscritte con dei *tituli possessionis*<sup>2</sup>. La loro funzione, secondo l'interpretazione generale, sarebbe consistita nell'affissione su mezzi di trasporto al fine di segnalarne la proprietà e, di conseguenza, l'esenzione rispetto ad eventuali tributi e imposizioni dovute alle merci o alle persone trasportate. Dato il luogo di rinvenimento, per la nostra tessera è stata postulata un'affissione su di un'imbarcazione fluviale, la quale avrebbe servito i due procuratori impegnati nell'amministrazione dei tre *praetoria* suburbani menzionati nella tabella<sup>3</sup>. Così, nella lettura offerta da Vaglieri nel 1910 della faccia b., all'epoca intesa come la più risalente tra le due, il *quae* sarebbe stato da riferirsi a una *navis* o una *raeda*, mentre *sacrum*, da sciogliersi in *sacr(or)um*, ai tre *praetoria* menzionati (sacri dunque "imperiali")<sup>4</sup>:

- b. *(Navis o raeda) M. Ulpī Aug(usti) lib(erti) Diadume|ni, proc(uratoris) praetori Fide|natium et (praetori) Rubrensium | et (praetori) Gallinar(um) Albarum, sa|cr(or)um, (navis o raeda) quae praestu est usi|bus Caesaris n(ostri).*

Ottant'anni dopo egualmente Panciera riconosceva la funzione di "targa" navale assegnata all'etichetta, ma con una diversa valutazione dell'aggettivo *sacrum*, che avrebbe indicato «in assoluto l'intangibilità ed immunità dell'oggetto», laddove «la relativa che segue, concordata nel genere al soggetto sottinteso (sarà *navis* piuttosto che, *raeda* in considerazione del rinvenimento della targhetta nei Tevere e dell'ubicazione delle proprietà)» sarebbe stata da intendersi «come esplicitazione del motivo dell'intangibilità stessa». A ciò conseguiva la trascrizione:

- b. *M(arci) Ulpi Aug(usti) [l]ib(erti) Diadume|ni proc(uratoris) praetori Fide|natium et Rubrensiū | et Gallinar(um) Albarum, sa|crum, quae (navis) praestu est usi|bus Caesaris n(ostris).*

Rimane oscura, almeno a chi scrive, la ragione per cui l'aggettivo *sacrum* non dovesse essere in concordanza logica col *quae* riferito all'oggetto su cui la tessera era affissa. Ad ogni modo, e al di là dell'esegesi di «*sacrum*», di cui dirò più in basso, credo che sia l'interpretazione complessiva del documento che meriti un ripensamento, ad iniziare dalla funzione assegnata alla *tessera*. A me pare, in effetti, che il rinvenimento nel Tevere non presupponga che quest'etichetta fosse stata apposta su di un'imbarcazione. Le cause per cui la *tessera* finì nel fiume possono essere state tra le più disparate e inconoscibili. Non ravviso nemmeno motivi validi per postulare che dei liberti, amministratori di ville imperiali, avessero dovuto dichiarare di possedere una *navis* o una *raeda*. Le imbarcazioni che navigavano il tratto terminale del Tevere e che servivano il *fiscus* erano di norma appaltate<sup>5</sup>. Così sarà stato pure per le eventuali imbarcazioni atte a soddisfare le esigenze del *patrimonium Caesaris*. Da un punto di vista epigrafico, poi, delle lettere di mezzo centimetro incise su di una etichetta alta cinque non potevano certo essere visibili se apposte ad una fiancata di una qualsiasi imbarcazione, anche fluviale. Le dimensioni della *tessera* saranno piuttosto state rapportate all'oggetto sul quale la tabella era inchiodata e del quale dichiarava la proprietà. Il testo doveva infatti apparire leggibile a chi maneggiasse tale oggetto. In caso contrario, la sua apposizione sarebbe risultata del tutto inutile. L'evidenza archeologica da Pompei permette di stimare che l'applicazione abituale di queste piccole etichette iscritte con *tituli possessionis* avvenisse su *capsae*, *cistae*, cassette porta valori o bauli in genere<sup>6</sup>. Nel testo non vi è alcun riferimento ad un'*immunitas* – peraltro anacronistica nella Roma di II sec. d.C.<sup>7</sup> – né ad un'intangibilità dell'oggetto dovuta ad una presunta sacralità della *res Caesaris*. La proprietà imperiale non è mai definita *sacra* a cavallo tra I e II sec. d.C. *Sacer* è ancora all'epoca «ciò che appartiene al dio»<sup>8</sup>. Pertanto, se qualcosa di *sacer* v'è nella *tessera* in esame, esso va ricercato altrove, probabilmente nella denominazione dell'unico *praetorium* tra i tre menzionati di cui si conosca l'ubicazione e la storia: la villa di Livia a Prima Porta. Questa residenza è nota da Plinio e Svetonio che la definiscono più semplicemente *villa ad Gallinas*. L'origine del nome è spiegata da entrambi gli autori attraverso un *omen*, detto della *gallina alba*<sup>9</sup>, che si sarebbe palesato in questo luogo a Livia poco prima del suo matrimonio con Ottaviano (39 a.C.):

Suet., *Galba* 1: *Liviae, olim post Augusti statim nuptias Veientanum suum revisenti, praeter volans aquila gallinam albam ramulum lauri rostro tenentem, ita ut rapuerat, demisit in gremium; cumque nutrirī alitem, pangi ramulum placuisset, tanta pullorum suboles provenit, ut hodieque ea villa ad Gallinas vocetur; tale vero lauretum, ut triumphaturi Caesares inde laureas decerperent; fuitque mos triumphantibus, illas confestim eodem loco pangere; et observatum est, sub cuiusque obitum arborem ab ipso institutam elanguisse. Ergo novissimo*

*Neronis anno et silva omnis exaruit radicitus, et quidquid ibi gallinarum erat interiit; ac subinde tacta de caelo Caesarum aede, capita omnibus simul statuīs deciderunt, Augusti etiam sceptrum e manibus excussum est.*

Plin., *Nat. Hist.* 15, 136-137: *Namque Liviae Drusillae, quae postea Augusta matrimonii nomen accepit, cum pacta esset illa Caesari, gallinam conspicui candoris sedenti aquila ex alto abiecit in gremium inlaesam, intrepideque miranti accessit miraculum. Quoniam teneret in rostro laureum ramum onustum suis bacis, conservari alitem et subolem iussere haruspices ramumque eum seri ac rite custodiri: quod factum est in villa Caesarum fluvio Tiberi inposita iuxta nonum lapidem Flaminiae viae, quae ob id vocatur Ad Gallinas, mireque silva provenit. Ex ea triumphans postea Caesar laurum in manu tenuit coronamque capite gessit, ac deinde imperatores Caesares cuncti. Traditusque mos est ramos quos tenuerunt serendi, et durant silvae nominibus suis discretas, fortassis ideo mutatis triumphalibus.*

A detta di Plinio e Svetonio, Livia avrebbe quindi ricevuto in grembo da un’aquila una *gallina* bianca con stretto nel becco un ramoscello di alloro colmo di bacche. Quest’ultime sarebbero state piantate colà dove si era palesato il prodigio, dando vita ad un boschetto rigoglioso, così come la *gallina alba*, che, allevata, avrebbe generato a sua volta una prole altrettanto numerosa, da cui il nome della villa. Un dato però, omesso da Svetonio, ma non da Plinio, ci illumina sui concreti motivi religiosi che avrebbero giustificato la coltura dell’uno e l’allevamento dell’altra: l’intervento degli aruspici. Scrive in tal senso Plinio: «*conservari alitem et subolem iussere haruspices ramumque eum seri ac rite custodiri*». Gli aruspici, interrogati sulla natura dell’accaduto, avevano evidentemente dato un *responsum* positivo in ordine alla provenienza divina della *gallina alba* e del ramoscello di alloro, tanto da imporre una loro proliferazione. Sacer dovette perciò essere considerato il *laurus* (e le piante nate dai suoi frutti), *sacra* la *gallina* (e la sua prole)<sup>10</sup>. Se così è, come sembra potersi trarre dal luogo pliniano, è abbastanza verosimile che la *tessera* riporti nulla più se non la denominazione completa ed esatta della villa di Livia, esatta giacché mutuata dalle caratteristiche precipue dei volatili che vi dimoravano: non delle semplici *gallinae*, ma della *gallinae albae* e *sacrae*. Concordo dunque con Vaglieri nell’intendere *sacrum* come una forma abbreviata di genitivo plurale<sup>11</sup>, da riferirsi tuttavia non già ai *praetoria*, bensì, come è lecito attendersi, ai termini che nel testo la precedono immediatamente: *gallinarum albarum*. Alla luce di queste considerazioni, la trascrizione che propongo delle due facce della *tessera* è la seguente:

- a. *Glypti Aug(usti) lib(erti) proc(uratoris) | praetori Fidenatium et | Rubrensium et Gallinaru|m Albarum Sacr(ar)um, quae prae|stu est usibus Caesaris n(ostri).*

- b. *M(arci) Ulp(i) Aug(usti) [U]lib(erti) Diadume|ni proc(uratoris) praetori Fide|natium et Rubrensiu(m) | et Gallinar(um) Albarum Sa|cr(ar)um, quae praestu est usi|bus Caesaris n(ostr)i.*

## Note

1. CIL VI 37763 = ILS 9024; 9025. Immagine in EDR 072371 (faccia a.); 029528 (faccia b.); cfr. Friggeri 2012, pp. 420-421. La lettura dei testi qui proposta è quella fornita da Panciera, 1990, pp. 178-179 = AE 1990, 118 (ora in Panciera, 2006, pp. 869-870), a cui va ricondotta anche l'analisi dei fori e della cornice, che ha permesso di stabilire che la *tessera* fosse stata commissionata dal procuratore *Glyptus* (faccia a.), quindi reincisa sul verso dal colliberto *M. Ulp(ius) Diadumenus* (faccia b.) per essere riutilizzata. *M. Ulp(ius) Diadumenus* è probabilmente il medesimo *Diadumenus, proc(urator) huius praetori* della dedica sacra edita da Panciera, 1990, p. 177 = AE 1990, 118; più incerta l'identificazione di *Glyptus* con l'omonimo liberto *ab epistulis* in una dedica sacra da *Aquae Albulae* (Tivoli) in CIL XIV 3909 = ILS 3892 = Inscr. It. IV/1, 595 (epoca adrianeo-antonina).
2. CIL XV, p. 891.
3. L'unico *praetorium*, di cui si conosca l'ubicazione, è quello *Gallinarum Albarum*, riferibile alla villa di Livia a Prima Porta, su cui si veda più avanti nel testo; bibliografia in Maiuro, 2012, pp. 243-244; sconosciuti il *praetorium Fidenatium* e quello *Rubrensiu(m)*; sulla loro possibile localizzazione Maiuro, 2012, pp. 244-245.
4. Vaglieri, 1910 = AE 1910, 112.
5. Caldelli, 2014; Tran, 2020, con precedente bibliografia; cfr. inoltre CIL XV 7150 (perduta).
6. Parma, 2000. Sia detto che la presunta pratica di applicare delle minuscole "targhe" bronzee ai veicoli terrestri (come quelli in uso alla *vehiculatio*), così come alle imbarcazioni marine o fluviali, non si fonda su alcuna fonte. È d'altra parte lecito stimare che nel caso in cui fosse essa stata realmente una prassi invalsa, anche la nostra evidenza documentaria sarebbe stata plausibilmente più cospicua delle poche decine di *tesserae immunitatis* sopravvissute; cfr. Faoro, 2021. Si veda sull'interpretazione di questi documenti per l'epoca successiva anche Cecconi, 2014.
7. Non ho notizia che in letteratura, sebbene ricorrente, il richiamo a supposti dazi o tributi, che le *tesserae immunitatis* avrebbero scongiurato rispetto al trasporto di persone o cose a Roma o in Italia in epoca altoimperiale, sia stato mai accompagnato da un'indicazione precisa riguardo la qualità e la natura di tali, presunti obblighi.
8. Morani, 1981, p. 30; una riformulazione dell'assunto di Morani ora in Fiori, 2018.
9. Sul quale Flory, 1989, con un'analisi degli aspetti politici e propagandistici ad esso collegati; l'*omen* è noto anche da Cass. Dio 48, 52, 3-4, che tuttavia non cita la villa di Livia.
10. *Responsum* dato con buona probabilità dagli aruspici pubblici alle dipendenze dello stesso triumviro Ottaviano (sulla distinzione tra aruspici pubblici e privati Haak, 2002). Nel caso in esame, è verosimile che l'alloro e la *gallina alba* fossero stati considerati doni degli dei superi

(*aquila ex alto abiecit*), come parrebbe anche trarsi dal *conspicius candor* della *gallina*, circostanza che avrebbe di per sé escluso la necessità d'una procedura di *consecratio*. Sulle fonti che testimoniano la facoltà degli aruspici di riconoscere come *sacer* un elemento o un luogo, poiché di provenienza divina ovvero poiché “presi” dall'azione di una divinità, si veda recentemente Tassi Scandone, 2017; sul ruolo di divinazione pubblica assunto in modo crescente dagli aruspici tra II e I sec. a.C. si veda Zecchini, 2001, pp. 76 sgg.; Rüpke, 2018, pp. 218 sgg.

11. Per quanto inconsueta, l'abbreviazione *sacr(or)um*, ancorché non si tratti di una forma errata del genitivo plurale *sacrorum*, è altrimenti attestata in CIL XI 1610 = ILS 6607 (immagine in EDR 105539).

## Bibliografia

- Caldelli, 2014 = Maria Letizia Caldelli, *Il funzionamento delle infrastrutture portuali ostiensi nella documentazione epigrafica*, in *L'epigrafia dei porti*, a cura di Claudio Zaccaria, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 65-80.
- Cecconi, 2014 = Giovanni Alberto Cecconi, *Privilegi reali o presunti per senatori tardo romani: le tabellae immunitatis e i titoli in laminis securiclati vel in discis inscripti varii argumenti*, in *Epigrafia e ordine senatorio trent'anni dopo*, a cura di Maria Letizia Caldelli e Gian Luca Gregori, Roma, Edizioni Quasar, pp. 184-193.
- Faoro, 2021 = Davide Faoro, *De statione Augusta Mediolani: su una tessera bronzea d'epoca Giulio-Claudia menzionante un lib. Augusti a rationibus*, «ZPE», CCXVII, pp. 253-260.
- Fiori, 2018 = *La condizione di homo sacer e la struttura sociale di Roma arcaica*, in *Autour de la notion de sacer*, a cura di Thibaud Lanfranchi, Roma, Publications de l'École française de Rome, pp. 171-127.
- Flory, 1989 = Marleen B. Flory, *Octavian and the Omen of the "Gallina Alba"*, «The Classical Journal», LXXXIV, pp. 343-356.
- Friggeri, 2012 = *Terme di Diocleziano. La collezione epigrafica*, a cura di Rosanna Friggeri, Roma, Electa.
- Haak, 2002 = Marie-Laurence Haak, *Haruspices publics et privés: tentative d'une distinction*, «REA», CIV, pp. 111-133.
- Maiuro, 2012 = Marco Maiuro, *Res Caesaris. Ricerche sulla proprietà imperiale nel principato*, Bari, Edipuglia.
- Morani, 1981 = Moreno Morani, *Lat. «sacer» e il rapporto uomo-dio nel lessico religioso romano*, «Aevum», LV, pp. 30-46.
- Panciera, 1990 = Silvio Panciera, *Procurator huius praetori*, in *Studia in honorem Borisi Gerov*, Sofia, Sofia Press, pp. 175-189.
- Panciera, 2006 = Silvio Panciera, *Procurator praetori Fidenatium?*, in S. Panciera, *Epigrafia, epigrafi, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, vol. I, Roma, Edizioni Quasar, pp. 863-874.
- Parma, 2000 = Aniello Parma, *Due tessere bronzee inedite del Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, «Annali di Archeologia e Storia Antica. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico», VII, pp. 201-208.
- Rüpke, 2018 = Jörg Rüpke, *Pantheon. Una nuova storia della religione romana*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Tassi Scandone, 2017 = Elena Tassi Scandone, *Sacer e sanctus, quali rapporti?*, in *Autour de la notion de sacer*, a cura di Thibaud Lanfranchi, Roma, Publications de l'École française de Rome.
- Tran, 2020 = Nicolas Tran, *Boatmen and their Corpora in the Great Ports of the Roman West (Second to Third Centuries AD)*, in *Roman Port Societies. The evidence of Inscriptions*, a cura di Pascal Arnaud e Simon Keay, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 85-106.
- Vaglieri, 1910 = Dante Vaglieri, *Targhetta di rame trovata nel Tevere*, «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», XXXVII, pp. 141-149.

- 
- Zecchini, 2001 = Giuseppe Zecchini, *Cesare e il mos maiorum*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.





## Sul testo del finale della *Lisistrata* e sul "canto tradizionale" di congedo

Enrico Magnelli

Il confronto col finale degli *Acarnesi*, dei *Cavalieri*, delle *Rane* e del *Pluto* non incoraggia, diversamente da quanto a volte si afferma, a ritenere integro quello della *Lisistrata*. Nella lacuna deve essere andata perduta non una lunga parte lirica, ma una breve formula di congedo sì.

*A comparison with the final scenes of Acharnians, Knights, Frogs, and Plutus does not suggest – as some scholars indeed assume – that Lysistrata's one is complete. Some words must be missing: probably just a brief conclusive statement, not a long lyric sequence.*

**Parole chiave:** Aristofane, Lisistrata, commedia attica, critica del testo

**Keywords:** Aristophanes, Lysistrata, Attic comedy, textual criticism

### Peer review

Submitted 22/09/2023

Accepted 26/10/2023

Published 14/11/2023

### Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

### Cita come

Enrico Magnelli, *Sul testo del finale della Lisistrata e sul "canto tradizionale" di congedo* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 23-35.  
10.35948/DILEF/2024.4336

### DOI

10.35948/DILEF/2024.4336

L'importanza dei tre brani lirici che concludono la *Lisistrata* (cantati da uno Spartano ai vv. 1247-72, da personaggi ateniesi<sup>1</sup> a 1279-94 e di nuovo dallo Spartano a 1296-1321) è giustamente segnalata nei commenti recenti, ed è stata ribadita da ultimo da Luca Bettarini in un lavoro ampio e molto ben argomentato<sup>2</sup>. Su ciò non ho nulla da aggiungere: ritengo invece che sul problema testuale degli ultimi versi tramandati possa essere utile qualche ulteriore riflessione. Questo il testo di 1320-21<sup>3</sup>:

καὶ τὰν σιὰν δ' αὖ τὰν κρατίσταν	1320
Χαλκίοικον ὕμνη	1321a
τὰν παμμάχον...	1321b

1320-21b καὶ τὰν κρατίσταν παμμάχον, τὰν Χαλκίοικον ὕμνη van Leeuwen, qui etiam vv. 1295-1321 ante 1273 transposuit : τὰν δ' αὖ σιὰν τὰν π., τὰν X. ὕ. Henderson 1321a ὕμνη Burges : ὕμνει codd. 1321b παμμάχον R p : πρόμαχον B : τὰν παμμάχον del. Dindorf post 1321b aliquid excidisse putant vv. dd. complures

Si è perso qualcosa alla fine? Vari studiosi lo credono, e io sono tra questi: l'affermazione di Wilamowitz, «è ovvia l'inverosimiglianza che il canto e soprattutto il dramma terminassero con τὰν παμμάχον»<sup>4</sup>, mi pare del tutto condivisibile. Di rimuovere l'imbarazzante παμμάχον non si vede il modo<sup>5</sup>; anticiparlo alla quartultima posizione, espungendo come glossa vuoi τὰν σιὰν con van Leeuwen (καὶ τὰν κρατίσταν παμμάχον, τὰν Χαλκίοικον ὕμνη: lo seguono Coulon e Cantarella)<sup>6</sup>, vuoi τὰν κρατίσταν con Henderson (τὰν δ' αὖ σιὰν τὰν παμμάχον, τὰν Χαλκίοικον ὕμνη: con lui Sommerstein e Mastromarco)<sup>7</sup>, rende meno vistoso il paradosso ma certo non lo elimina.

Questo problema (a mio avviso reale) si intreccia in certa misura con un altro (secondo me solo apparente, ma la questione è discussa), di natura più propriamente strutturale: l'assenza, nel testo, di quell'inno ad Atena che i vv. 1320-21 sembrerebbero annunciare, col risultato di una chiusa piuttosto brusca, mentre i vv. 1291-94 (ἀλαλαλαί, ἡ παιών· / αἶρεσθ' ἄνω, ἰαί, / ὥς ἐπὶ νίκη, ἰαί, / εὐοῖ εὐοῖ, εὐαῖ εὐαῖ, nel canto ateniese) suonerebbero molto più adatti come finale di commedia. Wilamowitz pensava che alla fine si fosse perduto un ulteriore brano lirico ateniese, in responsione con quello dei vv. 1247-72<sup>8</sup>. Invece van Leeuwen proponeva di trasporre i vv. 1295-1321 prima di 1273, ponendo così le due monodie spartane l'una di seguito all'altra e lasciando l'ultima parola al Coro: questa proposta fu sviluppata da Srebrny, considerata con interesse da Paduano, e di recente sostenuta da un ottimo conoscitore di Aristofane come Maurizio Sonnino<sup>9</sup>. Ciò risolverebbe automaticamente, com'è ovvio, anche il problema di τὰν παμμάχον. Non nego che la

trasposizione mi tenti, e certo essa avrebbe i suoi vantaggi: tuttavia continuano a sembrarmi cogenti sia le articolate obiezioni di Henderson, sulla coerenza drammaturgica dell'intera sezione 1273-1321, sia quelle più recenti di Bettarini, che mostra molto bene come la seconda monodia laconica, con la rappresentazione di una Sparta irenica e idealizzata, sia del tutto funzionale alla conclusione della commedia<sup>10</sup>.

Se dunque non si traspongono i vv. 1295-1321, la difficoltà di τὰν παμμάχων torna a proporsi. Tra gli editori recenti che non ricorrono alla trasposizione, Wilson, Landfester e Perusino ammettono una lacuna finale<sup>11</sup>; Henderson e Sommerstein invece no, sostenendo che un inno conclusivo doveva esservi stato, ma un inno “tradizionale”, di origine più antica, non composto dal poeta e quindi non tramandato nei manoscritti aristofanei:

The actual exit-hymn was not preserved because it was traditional and not composed by Ar. This is usual, cf. *Ach.* 1233-4, *Eq.* (the chorus, departing to a feast, must have done so in traditional symposiac song), *Ra.* 1524-7 (songs from Aischylos), *Pl.* 1209. When Ar. composed special exit-songs they are preserved (*Ve.*, *Pax*, *Av.*). Thus we need not assume that anything has been lost after 1321<sup>12</sup>.

È proprio su quest'ultimo punto che vorrei soffermarmi (sinora, beninteso, ho espresso le mie opinioni ma non ho detto niente di sostanzialmente nuovo), nel tentativo di fare chiarezza su come siffatti “canti tradizionali” potessero integrarsi col testo aristofaneo vero e proprio. Quante problematiche emergano dallo studio delle scene finali di Aristofane, la ricerca recente l'ha mostrato assai bene<sup>13</sup>. Qui il mio proposito è molto più circoscritto, e si può riassumere in una domanda banale: quali sono le ultime battute che il Coro o altri personaggi pronunciano nella chiusa della commedia, e cosa implicano? Senza obliterare la specificità di ciascun dramma, credo che possiamo isolare alcune tipologie.

(I) «Abbiamo fatto abbastanza». È il caso delle *Nuvole* e delle *Tesmoforiazuse*. In *Th.* 1226-31 il Coro, dopo aver mandato al diavolo l'angosciato arciere scita, conclude:

ἀλλὰ πέπαισται μετρίως ἡμῖν·  
ὥσθ' ὥρα δὴ 'στι βαδίζειν  
οἴκαδ' ἐκάστη. τὼ Θεσμοφόρω δ'  
ἡμῖν ἀγαθήν  
τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον,

«Ma abbiamo scherzato a sufficienza: è ora che ciascuna se ne vada a casa. E le due dee Tesmofore ci concedano, in cambio di tutto ciò, la grazia del successo». Il breve

congedo anapestico sembra improntato a «una tecnica usuale nelle scene finali di Sofocle e di Euripide»<sup>14</sup>. Ancor più brusca – e tuttavia inequivocabile – la chiusa di *Nub.* 1510-11, ove il Coro, dopo la vendetta di Strepsiade ai danni di Socrate e della sua scuola (che si chiudeva al v. 1509 con una condanna morale lapidaria e definitiva: μάλιστ' αὖ εἰδὼς τοὺς θεοὺς ὥς ἡδίκουν, «soprattutto perché, lo sai, hanno oltraggiato gli dèi»<sup>15</sup>), pone un sigillo di soli due dimetri anapestici: ἡγεῖσθ' ἔξω· κεχόρευται γὰρ / μετρίως τό γε τήμερον ἡμῖν, «Lasciateci uscire: per oggi abbiamo danzato a sufficienza». Un finale che «is little more than the verbal equivalent of dropping the curtain [...] but is peculiar in being entirely colourless»<sup>16</sup>. C'era, in queste due commedie, un qualche ulteriore effetto acustico all'uscita del Coro? Impossibile dirlo; che però vi fosse un canto, è a mio avviso piuttosto improbabile. Forse l'esodo avveniva rapidamente, con solo un accompagnamento musicale.

(II) «*Envviva, envviva!*». Così terminano le *Ecclesiazuse* (commedia ambigua più di ogni altra: ma non è questa la sede per occuparsene). Il Coro aveva annunciato al v. 1153 di voler intonare un «canto di preludio al banchetto» (μέλος τι μελλοδειπνικόν), che dopo l'appello al pubblico in tetrametri trocaici catalettici dei vv. 1155-62<sup>17</sup> si concretizzerà nei fantasmagorici composti di stile iper-ditirambico che descrivono il menu ai vv. 1169-78. Come che sia, la commedia termina con una breve ma entusiastica esortazione generale, vv. 1180-83: αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί, εὐαί, / δειπνήσομεν, εὐοῖ, εὐαί, / εὐαί, ὥς ἐπὶ νίκη<sup>18</sup>. / εὐαί, εὐαί, εὐαί, εὐαί, «Saltate su, envviva envviva, / si andrà a banchetto, envviva envviva, / envviva, per la vittoria: / envviva envviva envviva envviva!»<sup>19</sup>. Anche in questo caso la conclusione è netta, e non si vede proprio come potesse esservi un'ulteriore parte cantata (e infatti, a quanto mi risulta, nessuno ha mai ipotizzato che vi fosse).

(III) *Canti ampi e (variamente) originali*. Quelli composti da Aristofane: è il caso sicuramente di *Vespe* e *Uccelli*, in sostanza anche della *Pace*. Spassoso e letterariamente elaborato quello delle *Vespe* (vv. 1518-37), che è allo stesso tempo uno scherzo sul poeta tragico Carcino e i suoi figli, una parodia dello stile solenne<sup>20</sup> e un esplicito congedo unito alla rivendicazione della propria originalità (vv. 1535-7, i tre finali: ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ', ὀρχούμενοι θύραζε / ἡμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν, / ὀρχούμενος ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῶδων, «ma, se ciò vi piace, danzando fateci uscire rapidamente: questo infatti nessuno l'ha mai fatto prima, congedare un coro comico a passo di danza»). Non meno significativo quello degli *Uccelli* (vv. 1720-54, 1763-5), che celebra il successo definitivo di Pisetero e le sue nozze con Basileia<sup>21</sup> acclamando lo scaltro uomo-uccello come nuovo Zeus e addirittura, nell'ultimo verso, δαμόνων ὑπέρτατε, «sommo tra gli dèi» – questo al di là di come si intenda la commedia, utopica o distopica, e di come si ritenga che Aristofane volesse caratterizzare il nuovo τύραννος (v. 1708)<sup>22</sup>. Meno originale è il canto finale della *Pace* (vv. 1329-59), pronunciato in parte dal Coro e in parte dal

protagonista Trigeo<sup>23</sup>, un imeneo dai toni salaci piuttosto ovvio nei suoi contenuti: comunque, anche qui la conclusione è ben marcata, ὦ χαίρετε χαίρετ' ἄν-/δρες· κἄν ξυνέπησθέ μοι, / πλακοῦντας ἔδεσθε, «addio, brava gente, addio: e se mi seguirete, mangerete delle torte»<sup>24</sup> (vv. 1357-9). In tutti e tre i casi, il pubblico di Aristofane non doveva aver dubbi sul fatto che i versi finali – quelli che la tradizione medievale ci ha conservato come tali – erano davvero la fine del canto di congedo.

(IV) *Canti mancanti*, ossia quelli di cui sopra, i presunti “canti tradizionali” riusati da Aristofane per l'uscita del Coro e non conservati nella tradizione manoscritta. Questo sarebbe il caso di *Acarnesi*, *Rane*, *Pluto* e forse *Cavalieri*, che metterà conto esaminare in dettaglio.

(a) In *Ra.* 1525-7 il Coro è espressamente invitato ad accompagnare Eschilo con canti tratti dalle sue tragedie: προπέμπετε / τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν / καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες, «scortatelo con melodie e canti, quelli di lui stesso». Questi non sono in realtà gli ultimi versi tramandati nella tradizione manoscritta delle *Rane*, poiché ad essi seguono, pronunciati dal Coro, sei esametri dattilici. Ciò non è un problema: da un lato, questi ultimi non sono opera di Eschilo, e quindi si capisce che il canto eschileo deve ancora arrivare<sup>25</sup>; dall'altro, gli esametri svolgono un'adeguata funzione conclusiva<sup>26</sup>, dichiarando che grazie al poeta redivivo si porrà fine alla guerra. I μέλη e le μολπαί di origine eschilea, in altre parole, sono un «di più», magari belli ed evocativi, ma drammaturgicamente non indispensabili.

(b) Lo stesso vale per gli *Acarnesi*, che terminano con l'annuncio ἄλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν / τήνελλα καλλίνικον ἄ-/δοντες σὲ καὶ τὸν ἄσκόν, «ti seguiremo, in tuo onore cantando ‘Enviva, vittoria!’ per te e per l'otre» (vv. 1232-4). Se il Coro dichiara che seguirà il protagonista cantando, probabilmente lo farà davvero, intonando – come i commentatori non mancano di rilevare – quel canto di vittoria per Eracle e Iolao che la tradizione antica attribuiva ad Archiloco (τήνελλα καλλίνικε etc.: fr. °324 West<sup>2</sup>). Ma anche qui si tratta di un elemento ornamentale: il suo *incipit* è stato già preannunciato ai vv. 1227-8 e abbondantemente ripetuto ai vv. 1230-1 e 1233, mentre le ultime parole del Coro, σὲ καὶ τὸν ἄσκόν, opportunamente focalizzano l'attenzione su Diceopoli, il protagonista, e sull'otre di vino, segno tangibile della sua vittoria e della sua vita finalmente spensierata.

(c) Una dichiarazione simile è alla fine del *Pluto*, vv. 1208-9: οὐκ ἔτι τοίνυν εἰκὸς μέλλειν οὐδ' ἡμᾶς, ἀλλ' ἀναχωρεῖν / εἰς τοῦπισθεν· δεῖ γὰρ κατόπιν τούτοις ἄδοντας ἔπεσθαι, «neanche a noi si conviene attardarci ancora: torniamo indietro, è il caso di seguire costoro che cantano». Anche qui il Coro annuncia un canto di uscita, e anche qui esso risulta accessorio: i due versi conclusivi, con l'affermazione che è ormai tempo di andare, sono un congedo efficace e assai simile a quello che abbiamo visto al punto (I) per *Nuvole* e *Tesmoforiazuse*.

(d) Infine, i *Cavalieri*. Qui il canto non è menzionato, così che la sua eventuale presenza è risultato di una deduzione. La commedia termina, insolitamente, con una

lunga sequenza in recitativo; negli ultimi tre versi Demos dice al Salsicciaio:

ἔπου δὲ ταυτηνὶ λαβὼν τὴν βατραχίδα·  
κάκεϊνον ἐκφερέτω τις ὥς ἐπὶ τὴν τέχνην,  
ἵν' ἴδωσιν αὐτόν, οἷς ἐλωβᾷθ', οἱ ξένοι,

«Prendi questa veste qui, color verde rana, e seguimi: quanto a costui, qualcuno lo porti fuori a fare il suo mestiere, affinché lo vedano gli stranieri che era solito vessare» (vv. 1406-8). Alcuni editori ritengono che siano caduti dei versi dopo 1408<sup>27</sup>; altri, tra cui Sommerstein, Zimmermann e il già citato Henderson, pensano invece che vi fosse uno dei suddetti “canti tradizionali”<sup>28</sup>. In effetti, quando gli attori e il Coro lasciavano la scena avevano bisogno di qualche forma di accompagnamento: poteva trattarsi semplicemente di applausi e di grida di giubilo, come proponeva a suo tempo van Leeuwen respingendo l’idea di una lacuna propriamente detta<sup>29</sup>, ma giustappunto il parallelo di *Acarnesi*, *Rane* e *Pluto* rende plausibile, a mio avviso, l’ipotesi del canto non-aristofaneo. Come che sia, canti o clamori erano, ancora una volta, qualcosa di aggiuntivo: la condanna del Paflagone ai vv. 1407-8 è il suggello perfetto per questa commedia, che proprio a tale obiettivo tendeva costantemente durante tutto il suo dipanarsi.

Traendo le fila, mi sembra che le varie tipologie di finali aristofanei che abbiamo passato in rassegna abbiano, al di là di diverse strategie drammatiche e di singole peculiarità, almeno un importante elemento in comune: la compiutezza concettuale. Che si tratti di congedarsi dal pubblico (*Nub.*, *Vesp.*, *Thesm.*, *Pl.*), di celebrare il protagonista (*Ach.*, *Pax*, *Av.*) o un’altra occasione festosa (*Eccl.*), di predire un futuro migliore (*Ran.*) o di sancire la punizione di Cleone (*Eq.*), quelli che la tradizione medievale ci ha conservato come gli ultimi versi di ciascuna commedia rappresentano effettivamente un finale adeguato: sono le parole con cui ci aspetteremmo che la vicenda (anche quelle intrinsecamente ambigue, quali i *Cavalieri* <sup>30</sup>, gli *Uccelli* e le *Ecclesiastuse*) si concludesse, senza espressioni o concetti che destino perplessità – come è invece il caso di τὸν παμμάχον nella *Lisistrata*. Il “canto tradizionale” è un intrattenimento aggiuntivo che non ha nulla a che fare con tutto questo. Quando supponiamo – probabilmente a ragione – che esso ci fosse, la sua presenza la desumiamo dalle esigenze sceniche: quelle espressive e concettuali sono pienamente soddisfatte dal testo di Aristofane, che dice compiutamente tutto ciò che vuole dire al suo pubblico, non lasciando nulla in sospeso. Tranne, appunto, che in *Lys.* 1321.

In definitiva, la fine del testo trádito della *Lisistrata*, diversa da quella delle altre dieci commedie aristofanee superstiti, non sembra proprio accettabile come conclusione



del dramma – per meglio dire, del testo composto da Aristofane: il “canto tradizionale”, se c’era, non influisce sulla questione<sup>31</sup>. Non credo proprio che si sia perduto un brano lirico intero, come riteneva Wilamowitz<sup>32</sup>; verosimilmente la lacuna ci avrà privato di solo un verso o due (così Zieliński, e più di recente Landfester)<sup>33</sup>, in cui forse τὸν παμμάχον era parte di un’antitesi: «la dea guerriera, <che ora sia custode della pace e della nostra concordia> », o qualcosa del genere<sup>34</sup>. Questa sarebbe, credo, una conclusione adeguata. Chi rifiuti l’idea della lacuna, potrà sempre accogliere la trasposizione dei vv. 1295-1321 proposta da van Leeuwen. Ciò che mi pare assodato è che la commedia non poteva concludersi col v. 1321, e che l’eventuale presenza del “canto tradizionale” non costituisce un argomento per la difesa del testo tràdito così com’è<sup>35</sup>.

## Note

1. Verosimilmente il Coro, benché non siano mancate attribuzioni alternative: vedi Perusino 2020, pp. 320-321, e Bettarini 2022, p. 86 e nn. 4-6.
2. Bettarini 2022 (che a p. 86 definisce, non a torto, questo passo come un «eccezionale epilogo scenico»).
3. L’apparato critico qui allestito si basa sui dati offerti dalle edizioni disponibili (da cui derivano anche i sigla: R = Ravennas 429, p = Vaticanus Pal. Gr. 67 + Hauniensis 1980, B = Parisinus Gr. 2715): la sua dimensione decisamente *amplior* rispetto a quelli usuali è finalizzata alla discussione che segue (ulteriori dettagli nell’utile repertorio di Henderson 1978, p. 119). Stampo il testo secondo la colometria di Perusino 2020, p. 337 (già in Perusino 1999 e 2016, pp. 87-88): 1320 *ia* + *reiz*, 1321a *ith*, 1321b probabile *metron* giambico con eventuale lacuna a seguire (vedi *infra*).
4. Wilamowitz 1927, p. 198: «Daß mit dem τὸν παμμάχον unmöglich das Lied und erst recht nicht das Drama schließen konnte, liegt auf der Hand». Secondo Paduano 1981, p. 185 n. 127, «Solo alla sensibilità moderna può apparire sconcertante che una commedia incentrata sull’ossessiva aspirazione alla pace si chiuda con l’invocazione rituale di una divinità bellicosa, e accentuandone i tratti militari»: credo in realtà che anche agli Ateniesi del 411 a.C., provati da una lunga guerra e memori del recente disastro in Sicilia, ciò avrebbe fatto un effetto non dissimile da quello che fa a noi. Nulla da dire sull’invocazione ad Atena, ma tra i tanti suoi epiteti Aristofane non era obbligato a scegliere proprio παμμάχος. La teoria di Anderson 2011-12, che vi vede un gioco anfibologico tra πάμμαχος come termine sportivo (la dea degli Spartani) e παμμάχος come epiteto guerresco (la protettrice degli Ateniesi), non risolve il problema della contraddizione pace/guerra.
5. «Τὸν παμμάχον ut glossema ad τὸν κρατίσταν adscriptum delendum censet et uncinis includit Dind. Minime probabiliter, opinor [...]. Quis enim τὸν κρατίσταν per τὸν παμμάχον explicuisse interpretem crediderit?» (Blaydes 1880, pp. 157-158, che aveva perfettamente ragione; peccato che poi nel commento a p. 315 egli virasse su un infelice «Reponendum forsitan τὸν πρόμαχον»,

- una *lectio deterior* su cui vd. Revermann 2006, p. 257 n. 50). Il riferimento è a Dindorf 1837, p. 818.
6. Vedi van Leeuwen 1903, p. 172; Coulon 1928, p. 177; Cantarella 1956, p. 392.
  7. Henderson 1987, pp. 63 e 222; Sommerstein 1990, p. 152; Mastromarco - Totaro 2006, p. 432 (la *Lisistrata* è stata curata da Mastromarco).
  8. Wilamowitz 1927, p. 199.
  9. Dopo van Leeuwen 1903, pp. 170-174, vedi Srebrny 1961; Paduano 1981, p. 185 n. 127; Sonnino 2018, pp. 304-306 (che, *per litteras*, mi fa notare anche l'analogia con la nota chiusa euripidea di *IT* 1497-99 = *Ph.* 1764-66 = *Or.* 1691-93 = *Hipp.* 1466a-c Barrett ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν / βίοτον κατέχοις / καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα, benché essa sia da vari studiosi ritenuta spuria: per una discussione recente vedi Kyriakou 2006, pp. 467-468).
  10. Henderson 1987, pp. 213-214 (cfr. Mastromarco - Totaro, p. 432 n. 245); Bettarini 2022, *passim*, specialmente pp. 87 e 96-98. Per questo rimango assai scettico sull'ipotesi, indubbiamente originale, di Taplin 1993, p. 58 n. 7, sviluppata da Revermann 2006, pp. 257-260, secondo cui il secondo canto spartano sarebbe un'aggiunta nata in occasione di una presunta replica della commedia in un ambiente dorico (perplesso anche Sonnino 2018, p. 305; cauta Di Bari 2013, p. 51 n. 16).
  11. Wilson 2007, II p. 65; Landfester 2019, pp. 243 e 247; Perusino 2020, p. 148 (ma con qualche incertezza nel commento a p. 330). Così anche Parker 1997, p. 395: «the MS text as it stands [...] is not unmetrical, but merely truncated».
  12. Henderson 1987, p. 214; similmente Sommerstein 1990, p. 224 («these words, like the concluding words of *Acharnians* (1233-4) and *Wealth* (1209) as transmitted, are evidently designed to introduce an exit-song for the chorus which, as in those two plays, does not appear in the book-text and presumably never did. Probably in all three cases the exit-songs were omitted from the texts because their words (and no doubt their music too) were traditional and neither composed nor adapted by the dramatist»). L'idea del «canto tradizionale» è condivisa anche dalla Perusino (2020, p. 330), che tuttavia segna lacuna nel testo.
  13. Basti citare il ricco volume di Di Bari 2013 (con la recensione di Napolitano 2015b) e le lucide panoramiche di Napolitano 2015a e 2017, ai quali si rimanda per ulteriore bibliografia.
  14. Prato 2001, p. 341. Similmente Austin - Olson 2004, p. 350; Di Bari 2013, p. 443 e n. 132.
  15. Sulla questione, qui ininfluyente, dell'attribuzione del v. 1509 basti rimandare a Di Bari 2013, pp. 297-299.
  16. Dover 1968, p. 268 (come dargli torto?). Cfr. anche Di Bari 2013, pp. 327-328.
  17. «Una delle testimonianze più note di modifica dell'ultim'ora di un testo teatrale» (Vetta 1989, p. 274, che illustra bene la genesi di questi versi).
  18. «ἐβαί post νίκῃ traicere malit Sommerstein» (Wilson 2007, II p. 265).
  19. Salta agli occhi la stretta somiglianza coi già citati versi di *Lys.* 1291-94, quelli che costituirebbero la fine della commedia se si accettasse la trasposizione postulata da van Leeuwen.
  20. Cfr. i vv. 1518-22 ἄγ', ὦ μεγάλωννμα τέκνα τοῦ θαλασσίοιο, / πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον / καὶ θῖν' ἄλως ἄτρυνέτοιο, καρίδων ἀδελφοί, con Biles - Olson 2015, pp. 511-512. Ovviamente, «some of the dancing may have been accompanied by music without words, and so the passage may have



- lasted longer than the time it would take to sing the words straight through» (MacDowell 1971, p. 330; comunque resta il dubbio se si trattasse di danza o eventualmente di una sorta di pantomimo, come argomentò in uno studio importante Rossi 1978).
21. Aristofane rielabora qui motivi di due suoi finali precedenti, quello degli *Acarnesi* e quello della *Pace*: vedi soprattutto Perusino 1966 (qualche osservazione anche in Magnelli 2007, pp. 120-121).
  22. Come io legga gli *Uccelli*, l'ho argomentato in Magnelli 2007 e 2017, pp. 397-401; mi conforta il consenso di Napolitano 2015a, p. 90 n. 25 ~ 2017, p. 331 n. 25 (sui toni macabri dell'ultima parte della commedia insiste giustamente anche Lomiento 2007, pp. 316-317). Per una prospettiva diversa, più carnevalesca e non distopica, vedi da ultimo Grilli 2021, pp. 63-77 e 169-187 (sulle cui affermazioni, purtroppo in più di un caso errate, mi riprometto di tornare in futuro).
  23. La divisione delle battute è tutt'altro che chiara: vedi Platnauer 1964, pp. 173-174; Olson 1996, p. 34; Pirrotta 2016, p. 51; Lomiento 2022, pp. 207-208 e nn. 25-26.
  24. Sulle varie sfumature e i vari destinatari di questo «seguitemi» vedi Olson 1998, p. 318; quanto a χαίρετε, Leonardo Fiorentini (*per litteras*) mi fa notare che esso «ha un valore che rimanda alla sfera religiosa sul piano lessicale anche se qui quasi del tutto desacralizzata. Questo a me pare un argomento importante: se Aristofane introduce un genere diverso lo adatta alla commedia». Per un'analisi complessiva del finale della *Pace* è tuttora importante Cassio 1985, pp. 139-147; sulle implicazioni della struttura metrica, cfr. Lomiento 2007, p. 326.
  25. «This is not itself an Aeschylean song [...]. It may be that it is sung while the whole chorus is still in the orchestra and that the song is followed, as they leave, by a song which Aristophanes did not compose but took from an Aeschylean play» (Dover 1993, pp. 383-384). Se si trattasse di esametri recitati o lirici, è questione che non ci riguarda in questa sede (vedi Marcucci 2020, p. 237).
  26. Per cui cfr. Cratin. fr. 255 K.-A., un esametro che a quanto attesta Elio Aristide veniva dal finale dei *Chironi* e potrebbe addirittura esserne il verso conclusivo: vedi Marcucci 2020, p. 117-119, e Fiorentini 2022, pp. 132-137.
  27. Così p. es. Dindorf 1837, p. 365; di recente Wilson 2007, I p. 128. Accurata documentazione e discussione in Di Bari 2013, pp. 51-58; ottime ragioni per l'assenza di un esplicito intervento finale del Coro adduce ora Lomiento (c.d.s.).
  28. Henderson 1987, p. 214 (cit. *supra*); Zimmermann 1985, pp. 78-79; così anche Sommerstein 1981, p. 220 e 1990, p. 224, pur con una certa prudenza (altrettanto prudente Di Bari 2013, pp. 60-61).
  29. Argomentava van Leeuwen 1900, p. 239: «In fine aliquot versus Chori (Coryphaei) excidisse statuit Bergk; Demi ultima verba mutila esse totumque adeo fabulae exitum periisse Kirchhoffii est opinio. Unus certe versus sufficebat, qualis in exitu Nubium legitur; sed neque ille tetrameter necessarius erat ad fabulam explendam neque nostro loco desiderari quidquam censeo equidem. Motu et gestu et clamoribus, non verbis ultima transiguntur» (per altre ipotesi affini cfr. Di Bari 2013, pp. 59-60).
  30. Il cui finale, sul piano ideologico, suscita più di una perplessità: vd. almeno Di Bari 2013, pp. 44-49, con ampia bibliografia; Napolitano 2015a, p. 90, e soprattutto 2015b, pp. 564-567; Pirrotta 2016, pp. 36-45.
  31. Concorro pienamente con Bettarini 2022, p. 98, quando afferma che «esso non avrebbe alcuna vera funzione drammaturgica rispetto allo svolgimento della commedia».
  32. Vedi *supra*, n. 8; adeguate obiezioni in Revermann 2006, p. 257 e n. 51, in Perusino 2007, p. 295, e da ultimo in Bettarini 2022, pp. 97-98 (che giustamente esclude una lacuna ampia; il mio solo

disaccordo con lui riguarda la possibilità di una assai breve).

33. Zieliński 1885, p. 189; Landfester 2019, p. 243.

34. Mi astengo dal proporre una ricostruzione nell'originale, onde evitare che un *lusus* venga preso per una proposta concreta fruttandomi l'accusa di voler fabbricare brutti versi greci.

35. Ringrazio i due anonimi *referees* della Rivista e gli amici Leonardo Fiorentini, Liana Lomiento, Michele Napolitano e Maurizio Sonnino, che hanno letto in anteprima questa breve nota migliorandola coi loro suggerimenti; e i miei studenti neo-immatricolati all'Università di Firenze nell'a.a. 2022-'23, che hanno reso il corso di letteratura greca sulla *Lisistrata* particolarmente piacevole e interessante.

## Bibliografia

- Anderson 2011-12 = Carl A. Anderson, *Athena and Sparta at the Ending of Lysistrata*, «CJ», CVII, pp. 143-147.
- Austin - Olson 2004 = Colin Austin - S. Douglas Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford, Oxford University Press.
- Bettarini 2022 = Luca Bettarini, *Riflessioni sul finale della Lisistrata*, «DeM», XIII, pp. 85-105.
- Biles - Olson 2015 = Zachary P. Biles - S. Douglas Olson, *Aristophanes. Wasps*, Oxford, Oxford University Press.
- Blaydes 1880 = Frederick H. M. Blaydes, *Aristophanis Lysistrata*, Halis Saxonum, In Orphanotrophei Libraria.
- Cantarella 1956 = Raffaele Cantarella, *Aristofane. Le commedie*, vol. IV, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Cassio 1985 = Albio Cesare Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli, Liguori.
- Coulon 1928 = Victor Coulon, *Aristophane*, texte traduit par Hilaire Van Daele, vol. III: *Les Oiseaux - Lysistrata*, Paris, Les Belles Lettres.
- Di Bari 2013 = Marta F. Di Bari, *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri Nuvole Tesmoforiazuse, Lecce, Pensa Multimedia.
- Dindorf 1837 = Wilhelm Dindorf, *Aristophanis comoediae*, vol. III: *Annotiones*, Oxonii, e Typographeo Academico.
- Dover 1968 = Kenneth J. Dover, *Aristophanes. Clouds*, Oxford, Clarendon Press.
- Dover 1993 = Kenneth J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford, Clarendon Press.
- Fiorentini 2022 = Leonardo Fiorentini, *Cratino: Seriphioi - Horai (fr. 218-298)*, Göttingen, Verlag Antike.
- Grilli 2021 = Alessandro Grilli, *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa, ETS.
- Henderson 1978 = Jeffrey Henderson, *Coniecturarum in Aristophanis Lysistratam repertorium*, «HSP», LXXXII, pp. 87-119.
- Henderson 1987 = Jeffrey Henderson, *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford, Clarendon Press.
- Kyriakou 2006 = Poulheria Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York, de Gruyter.
- Landfester 2019 = Manfred Landfester, *Aristophanes. Lysistrata*, Berlin-Boston, de Gruyter.
- Lomiento 2007 = Liana Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sui metri-ritmi*, in Perusino - Colantonio 2007, pp. 301-334.
- Lomiento 2022 = Liana Lomiento, *Musica e drammaturgia nelle Commedie di Aristofane*, in *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a. C.*, a cura di Antonietta Gostoli - Bernhard Zimmermann - Francesco Paolo Bianchi, Göttingen, Verlag Antike, pp. 199-217.
- Lomiento c.d.s. = Liana Lomiento, *La musica dei cavalieri: sulla 'colonna sonora' dei Cavalieri di Aristofane*, in corso di stampa negli atti del convegno "La presenza del teatro greco. Strutture,

politica, società, eredità”, Chieti, 15-18 marzo 2022.

- MacDowell 1971 = Douglas M. MacDowell, *Aristophanes. Wasps*, Oxford, Clarendon Press.
- Magnelli 2007 = Enrico Magnelli, *Sovversioni aristofanee. Rileggendo il finale degli Uccelli*, in *Diafonie. Esercizi sul comico*, a cura di Alberto Camerotto, Padova, S.A.R.G.O.N., pp. 111-128.
- Magnelli 2017 = Enrico Magnelli, *Rethinking Aristophanes' Comic Hero: Utopianism, Ambiguity, and Athenian Politics*, «Polis (Exeter)», XXXIV, pp. 390-404.
- Marcucci 2020 = Andrea Marcucci, *I frammenti esametrici dell'Archaia. Traduzione e commento*, Roma, Quasar.
- Mastromarco - Totaro 2006 = Giuseppe Mastromarco - Piero Totaro, *Commedie di Aristofane*, II, Torino, UTET.
- Napolitano 2015a = Michele Napolitano, *Alcune riflessioni sui finali di Aristofane*, in Matteo Taufer (ed.), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg i. B., Rombach, pp. 81-101.
- Napolitano 2015b = Michele Napolitano, recensione a Di Bari 2013, «Lexis», XXXIII, pp. 559-568.
- Napolitano 2017 = Michele Napolitano, *I finali di Aristofane, tra utopia e disincanto*, in Giuseppe Mastromarco - Piero Totaro - Bernhard Zimmermann (eds.), *La commedia attica antica. Forme e contenuti*, Lecce, PensaMultimedia, pp. 321-341.
- Olson 1996 = S. Douglas Olson, *Manuscript Indications of Change of Speaker in Aristophanes' Peace*, «ICS», XXI, pp. 5-34.
- Olson 1998 = S. Douglas Olson, *Aristophanes. Peace*, Oxford, Clarendon Press.
- Paduano 1981 = Guido Paduano, *Aristofane. Lisistrata*, Milano, BUR.
- Parker 1997 = Laetitia P. E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford, Clarendon Press.
- Perusino 1966 = Franca Perusino, *Il finale degli Uccelli di Aristofane*, «Maia», XVIII, pp. 60-63.
- Perusino 1999 = Franca Perusino, *La seconda canzone spartana nella Lisistrata di Aristofane (vv. 1296-1321)*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di Bruno Gentili - Franca Perusino, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 205-212.
- Perusino 2007 = Franca Perusino, *L'invocazione del coro ateniese nel finale della Lisistrata di Aristofane*, in Perusino - Colantonio 2007, pp. 291-299.
- Perusino 2016 = Franca Perusino, *Aristofane. Lisistrata, i canti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.
- Perusino 2020 = Franca Perusino, *Aristofane. Lisistrata*, traduzione di Simone Beta, Milano, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- Perusino - Colantonio 2007 = *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di Franca Perusino - Maria Colantonio, Pisa, ETS.
- Pirrotta 2016 = Serena Pirrotta, *Triumph or Hilarity? Some Reflections on the Structure and Function of the Final Scenes in Aristophanic Comedy*, «TC», VIII, pp. 33-54.
- Platnauer 1964 = Maurice Platnauer, *Aristophanes. Peace*, Oxford, Clarendon Press.
- Prato 2001 = Carlo Prato, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, trad. di Dario Del Corno, Milano, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- Revermann 2006 = Martin Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford University Press.

- 
- Rossi 1978 = Luigi Enrico Rossi, *Mimica e danza sulla scena comica greca (a proposito del finale delle Vespe e di altri passi aristofanei)*, «RCCM», XX, pp. 1149-1170; rist. in Id., *κκληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, vol. II, Berlin-Boston, de Gruyter 2020, pp. 550-571.
  - Sommerstein 1981 = Alan H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, II: *Knights*, Warminster, Aris & Phillips.
  - Sommerstein 1990 = Alan H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes*, VII: *Lysistrata*, Warminster, Aris & Phillips.
  - Sonnino 2018 = Maurizio Sonnino, *Michel'Angelo Giacomelli. Aristofane*, II: *Lisistrata*, Roma, Quasar.
  - Srebrny 1961 = Stefan Srebrny, *Der Schluss der Lysistrate*, «Eos», LI, pp. 39-43.
  - Taplin 1993 = Oliver Taplin, *Comic Angels: and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford, Clarendon Press.
  - van Leeuwen 1900 = Jan van Leeuwen, *Aristophanis Equites*, Lugduni Batavorum, Sijthoff.
  - van Leeuwen 1903 = Jan van Leeuwen, *Aristophanis Lysistrata*, Lugduni Batavorum, Sijthoff.
  - Vetta 1989 = Massimo Vetta, *Aristofane. Le donne all'assemblea*, trad. di Dario Del Corno, Milano, Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
  - Wilamowitz 1927 = Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristophanes. Lysistrate*, Berlin, Weidmann.
  - Wilson 2007 = Nigel G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, voll. I-II, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
  - Zieliński 1885 = Tadeusz Zieliński, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, Teubner.
  - Zimmermann 1985 = Bernhard Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, vol. II: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein, Anton Hain.



ARTICOLO

# Concetto e realtà: il metodo della logica combinatoria in Hegel

Caterina Piccini

All'interno del grande problema metodologico sul rapporto tra Logica e *Realphilosophie*, Hegel identifica come realmente scientifica la comprensione della relazione tra *Begriff* e *Vorstellung*, in cui si tratta della rappresentazione come strumento categoriale dove il pensiero è immerso nell'alterità. A partire dalla necessità metodologica di un nesso sistematico tra rappresentazione e concetto, costitutivo di una logica combinatoria, il presente contributo si propone di comprendere quali ragioni sistematico-concettuali hanno portato Hegel nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (nelle sue edizioni più tarde: 1827,1830) a una rivalutazione della rappresentazione in quanto materia indispensabile e condizione necessaria per la conoscenza. La ripresa hegeliana della *Vorstellung* come sinonimo del logico immerso nell'alterità porterà a interrogarsi sul modo in cui la nozione di *Übersetzung* sia idonea a esprimere quella delicata azione svolta dalla coscienza nell'atto di far assumere ai propri contenuti una forma filosofica, consentendo di comprendere tutti i gradi della *Realphilosophie* come momenti di una logica della rappresentazione. Muovendo da tali osservazioni sarà necessario domandarsi se e in che senso la logica combinatoria possa essere considerata una semplice trasposizione del concetto nella rappresentazione o la messa in atto della componente concettuale che nella rappresentazione si volge all'esperienza.

*Within the methodological problem of the relationship between Logic and Realphilosophie, Hegel identifies as truly scientific the understanding of the relationship between Begriff and Vorstellung. In that relationship, representation is treated as a categorical instrument where thought is immersed in otherness. Starting from the methodological necessity of a systematic link between representation and concept, constitutive of a combinatory logic, the present contribution aims to understand what systemic-conceptual reasons led Hegel in the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences in Compendium (in its later editions: 1827,1830) to a re-evaluation of representation as an indispensable subject and necessary condition for knowledge. The Hegelian revival of Vorstellung as a synonym for the logical immersed in otherness will then lead to questioning how the notion of Übersetzung is suitable for expressing that delicate action performed by consciousness in the act of making its contents take on a philosophical form, making it possible to understand all the degrees of the Realphilosophie as moments of a logic of representation. On the basis of these observations, it will finally be necessary to ask whether and in what sense combinatorial logic can be considered as a simple transposition of the concept into representation or as the implementation of the conceptual component that in representation turns to experience.*

**Parole chiave:** Hegel, Rappresentazione, Logica combinatoria, Traduzione, Filosofia reale

**Keywords:** Representation, Combinatorial logic, Translation, Real philosophy

**Sommario:** Introduzione - 1. La *Fenomenologia dello spirito*: un caso di logica combinatoria - 2. Il metodo della logica combinatoria - 3. La questione della *Übersetzung*: alcuni spunti conclusivi

## Peer review

Submitted 27/10/2023

Accepted 27/11/2023

---

Published 13/12/2023

**Open access**

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

---

**Cita come** Caterina Piccini, *Concetto e realtà: il metodo della logica combinatoria in Hegel* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 36-52.  
10.35948/DILEF/2024.4345

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4345



## Introduzione

Il punto centrale nella questione metodologica concernente il rapporto tra Logica e *Realphilosophie* è costituito dalla necessità di tracciare un nesso sistematico tra *Begriff* e *Vorstellung*, in cui si tratta della rappresentazione come materia indispensabile e condizione necessaria per la conoscenza.

Il presente contributo intende dapprima mostrare le ragioni sistematico-concettuali che hanno portato Hegel nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (nelle sue edizioni più tarde: 1827, 1830) a una rivalutazione della rappresentazione come momento dell'universale concreto in grado di elaborare i concetti delle scienze extralogiche.

L'insorgere a Berlino di un nuovo orientamento speculativo proprio di una "logica combinatoria" permette una comprensione realmente scientifica della relazione tra *Begriff* e *Vorstellung*. Il problema specifico di una simile logica è oltretutto in grado di dare una risposta attinente a una questione che va ben oltre la filosofia hegeliana e che riguarda il rapporto tra il pensiero e l'essere, vale a dire l'aspetto ontologico delle strutture concettuali.

La nozione di rappresentazione fa inoltre la sua comparsa in un luogo decisivo della prima edizione dell'*Enciclopedia*, pubblicata ad Heidelberg nel 1817, e segnatamente nel paragrafo 2 dell'*Introduzione*, dove si legge che:

L'inizio della filosofia ha per contro la scomodità che già il suo *oggetto* è necessariamente subito sottoposto al dubbio e alla contestazione, 1) secondo il suo *contenuto*, poiché esso, se deve essere indicato non semplicemente alla rappresentazione ma come *oggetto della filosofia*, non viene incontrato nella rappresentazione, anzi secondo la maniera di conoscere le è opposto, e il rappresentare deve piuttosto essere trasportato dalla filosofia oltre di sé<sup>1</sup>.

La filosofia si presenta talmente nemica alla rappresentazione che la sua unica qualità ufficialmente riconosciuta è quella di non appartenere al suo medesimo terreno di competenza.

In un simile quadro teorico non è autorizzata la minima concessione a un qualsiasi legame tra concetto e rappresentazione, anche se la tesi che conclude il paragrafo 2, secondo cui "il rappresentare deve essere trasportato dalla filosofia oltre di sé"<sup>2</sup>, sembra prospettare un movimento di attraversamento e di confronto con la *Vorstellung* che tuttavia Hegel, per lo schema teorico in possesso, non era disposto a riconoscere.

Nel 1827, e poi nuovamente nel 1830, Hegel non si limita più a valutare la rappresentazione come sinonimo di pensiero immediato e opinione, contrapposto alla filosofia, ma giunge a sostenere che solo l'attraversamento e il confronto con l'ambito

della *Vorstellung* consenta l'accesso alla scienza filosofica in quanto è da essa che provengono i suoi oggetti e su cui si esercita l'attività concettuale.

In un simile contesto innovativo è difficile non pensare soprattutto a quel passaggio della nuova *Introduzione* in cui si parla della filosofia come “considerazione pensante” (*denkende Betrachtung*) degli oggetti; un conoscere concettuale (*Begreifen des Denkens*) differente dalle altre forme del pensare (intuizione, sentimento, rappresentazione) in cui all'inizio appare il contenuto umano della coscienza. Fondamentale è dunque saper distinguere tra l'ordine costitutivo del possesso di rappresentazioni (in cui il pensiero è per lo più fuori di sé) e il piano dei pensieri prodotti attraverso la riflessione (*Nachdenken*)<sup>3</sup>.

Il rovesciamento del paradigma concettuale rispetto alla prima edizione non potrebbe essere formulato più apertamente: la *Vorstellung* non è più la dimensione da cui il concetto deve prendere le distanze per la sua immediatezza ed exteriorità, bensì ciò in cui il concetto si deve incarnare per elaborare una logica del sistema. L'operazione filosofia compiuta da Hegel a Berlino in vista di una rivalutazione della rappresentazione apre così la strada per una tematizzazione del logico (*das Logische*) come sinonimo di un pensiero incarnato e inconscio.

## 1. La *Fenomenologia dello spirito*: un caso di logica combinatoria

Ancor prima di andare ad analizzare secondo quali modalità la rappresentazione costituisca per Hegel il termine in grado di compiere la “mediazione necessaria” tra il concetto, nello sviluppo delle determinazioni e l'esistenza empirica, occorre evidenziare come la questione della logica combinatoria riguardi anche la *Fenomenologia dello spirito*, seppur nei limiti dell'esperienza della coscienza. D'altra parte, è lo stesso Hegel a pronunciarsi esplicitamente su ciò. Egli riconosce infatti che «a ogni momento astratto della coscienza corrisponde una figura dello spirito nel suo manifestarsi in generale»<sup>4</sup>, così come a ogni determinazione della scienza corrisponde una figura fenomenologica. Una simile corrispondenza non è qualcosa di esteriore o il risultato dell'imposizione alla vita della coscienza di un astratto formalismo: questa, configurandosi nel suo movimento, produce e porta a manifestazione la sua interna logicità. Ci sono dunque buone ragioni per ritenere che Hegel nella *Fenomenologia* abbia tentato di combinare l'astrattezza delle categorie con la storicità attraverso il prisma della coscienza. La medesima convinzione viene ribadita nella *Scienza della logica* dove Hegel sottolinea che «la coscienza è lo spirito come oggetto concreto; ma il suo avanzamento, così come lo sviluppo di ogni vita naturale e spirituale, si basa solamente sulla natura delle *essenzialità pure*, che costituiscono il contenuto della logica»<sup>5</sup>.

Vi sono dunque delle indicazioni hegeliane sulla possibilità di rintracciare una piena corrispondenza tra le figure della coscienza della *Fenomenologia* e le pure

determinazioni logiche. Il fatto che Hegel abbia ribadito una simile concezione anche nelle pagine introduttive sulla *Scienza della logica* potrebbe generare la convinzione che il problema d'individuare quale logica sia sottesa allo scritto jenese possa essere agevolmente risolto mediante il ricorso alla successione delle determinazioni logiche così come esse si presentano nelle opere della maturità. In realtà quest'operazione risulta difficilmente attuabile, per il semplice fatto che all'epoca della stesura della *Fenomenologia* la composizione di una logica era sì al centro dell'interesse speculativo (ed editoriale) di Hegel, ma ancora bel lontana dal potersi presentare secondo la forma definitiva assunta nella concezione sistematica matura. Gli *universalia* della logica, anteriori dal punto di vista didattico, concettuale, rispetto alla filosofia della natura e dello spirito, ma posteriori ontologicamente ad esse, non necessitavano della mediazione della rappresentazione perché una determinazione di pensiero rinunciasse alla propria astrattezza.

A fronte di tali considerazioni, il problema metodologico di applicazione delle determinazioni di pensiero alle categorie della scienza rimane comunque evidente in quanto questione specifica della logica combinatoria. La *Fenomenologia* ne è un esempio ma con una grande differenza rispetto alla *Realphilosophie* che vedremo coinvolta nei paragrafi contenuti nella Filosofia del diritto e nella Filosofia della natura e dello spirito dell'*Enciclopedia*: il cammino fenomenologico (come introduzione fondativa alla scienza) è infatti immerso totalmente all'interno del punto di vista coscienzialistico. La disuguaglianza tra il sapere e l'oggetto, tra la certezza e la verità, e dunque lo statuto di oggettività propria della dimensione rappresentativa, sarà oltrepassata dallo spirito nell'orizzonte della *Darstellung*: soltanto allora si potrà parlare propriamente di autocoscienza. Il sapere assoluto, presupposto di tutti i momenti della coscienza, finalmente sciolto dalla finitezza e dalla datità, una volta interiorizzato le esperienze che le figure precedenti non riuscivano a unificare, sarà in grado di pervenire ad un mondo da cui potrà essere acquisito il senso concreto della soggettività (e della sua infinità). Una simile prospettiva nasconde il concetto dell'unità sintetico originaria dell'appercezione kantiana, di un io penso non che accompagna, non che deve accompagnare, ma che deve poter accompagnare tutte le nostre rappresentazioni. Tale principio è ciò che consente di ovviare all'inerzia della sostanza spinoziana permettendo di metterla in moto: l'unità non è monistica, l'indifferenziato (il *né né* per cui l'assoluto non è né spirito né natura) ma un'identità bilaterale di pensiero ed essere; punto di vista kantiano (*et et*) che Hegel eredita comportando dunque una dinamizzazione dell'assoluto, oltre alla possibilità che il negativo, il determinato e il molteplice appartengano alla sua vita (dell'assoluto).

## 2. Il metodo della logica combinatoria

Hegel in alcuni luoghi introduttivi dei *Lineamenti di filosofia del diritto*, si dedica a sollecitare la connessione sistematica posta tra la trattazione filosofica dello spirito oggettivo e la *Scienza della logica* come dimostrazione sistematica del fondamento. La concezione hegeliana di sistema, in quanto disposizione di “forme” logico-categoriali, porta le categorie logiche stesse a manifestarsi nella propria purezza: esse, in relazione a quelle della filosofia reale sono *universali*; e il valore di questa universalità risulta dal comprendere il successivo svolgimento della filosofia reale; essa è «l'essenza di tutto questo ulteriore contenuto»<sup>6</sup>. Il sistema della logica, «mondo delle essenzialità semplici, liberato da ogni concrezione sensibile»<sup>7</sup>, la cui validità ontologica appare indipendente dal sopraggiungere della realtà stessa in quanto “natura” e “spirito”, porta l'interprete a domandarsi secondo quali modalità risulti operativo tale nesso. Analizzare la logica della filosofia del diritto equivale a scoprire le linee guida atte alla cognizione del discorso logico, nel momento in cui esso appare legato a un altro oggetto rispetto a quello che rappresentava il tema proprio della Logica, identificato da Hegel come “oggetto reale”. Il problema logico della filosofia del diritto è dunque da esaminarsi anzitutto come problema della struttura ontologica del suo oggetto, vale a dire dello spirito in generale e dello spirito oggettivo in particolare, valutando i procedimenti di determinazione concettuale, dopo che la fondazione logica delle determinazioni del concetto non riguarda più il “concetto in sé e per sé” ma “il concetto dello spirito”<sup>8</sup>. Si tratta dunque di stabilire sotto quali presupposti teorici, in aggiunta a quelli tematizzati dalla Logica, il discorso logico si configuri come fondamento di un discorso riguardante oggetti reali; e la differente consequenzialità di un discorso su oggetti reali che, in quanto logicamente fondato, si trova a misurarsi, e questo in virtù di tale fondazione. Hegel scioglie la difficoltà emersa dalla “natura concreta dello spirito” (forma reale ed oggettiva dello spirito) assegnando l'ordine sistematico-concettuale proprio della filosofia del diritto nel suo sviluppo ad una logica che Angelica Nuzzo, in *Rappresentazione e concetto nella logica della filosofia del diritto*, qualifica come “combinatoria”, tipica di due linguaggi teorici diversi, «come tali sempre mantenuti, eppure al tempo teso integrati a collaborare al medesimo disegno teorico di fondazione di una ‘scienza filosofica del diritto»<sup>9</sup>.

Il discorso logico, nella *Entwicklung* delle determinazioni del concetto (*Bestimmungen*), perviene agli oggetti reali, venendo da questi assimilati grazie alla combinazione della trama concettuale della logica della *Scienza della logica*, con un intreccio di figurazioni dove la natura della rappresentazione mostra sé stessa in un senso interamente metodologico. Si tratta dunque di analizzare secondo quali modalità la *Vorstellung* costituisca per Hegel il termine in grado di compiere la

“mediazione necessaria” tra il *Begriff*, nello sviluppo delle sue determinazioni, e la *empirische Existenz*. Come dichiarato all’inizio della filosofia della natura, primo ambito della filosofia reale, è essenziale «non solo che l’oggetto va[da] indicato nel cammino filosofico secondo la sua *determinazione concettuale*, ma che va[da] pure menzionato il fenomeno *empirico* che gli corrisponde e si deve mostrare che in effetti gli corrisponde»<sup>10</sup>; ma la doppia funzione della filosofia reale, aggiunge Hegel, non porta affatto a «richiamarsi all’esperienza»<sup>11</sup>. Quest’ultima affermazione, come sottolineato da Vittorio Hösle, è giusta solo in parte: «la deduzione della struttura concettuale della realtà non si basa sull’empiria; ma la filosofia, designando ciò che corrisponde a questa struttura della realtà, si consegna inevitabilmente all’esperienza; e ciò significa sempre: allo stato empirico del suo tempo»<sup>12</sup>. In un passo singolare Hegel sostiene esplicitamente che il correlato empirico lascia «l’elemento filosofico immanente», che la luce, «l’identità con sé», «il sé della centralità, dapprima astratto, che la materia ora ha in sé», la semplice idealità come esistente «va dimostrato empiricamente»<sup>13</sup>. Nell’annotazione al paragrafo 276 si comprende che «l’elemento filosofico immanente, qui, come dovunque, è la necessità propria della *determinazione concettuale*, che poi va mostrata come *una qualche* esistenza naturale»<sup>14</sup>. Tale processo si rivela valido oltre che nella filosofia della natura anche nella filosofia dello spirito, in qualità di sfera ulteriore della filosofia reale. Un passo interessante in cui Hegel sembra percorrere questa linea interpretativa è il paragrafo 2 della *Filosofia del diritto*, in cui giudica insufficiente il fatto che in ambito scientifico la giurisprudenza muova da certe definizioni e come criterio delle stesse risulti legittimo solo la loro «concordanza con le rappresentazioni sussistenti», non assicurando se queste, nell’ambito della filosofia del diritto, rappresentino strutture affermative.

Ora, con questo metodo si mettono da parte proprio gli unici elementi scientificamente essenziali, cioè si trascurano, 1) rispetto al contenuto, la *necessità della Cosa* in sé e per sé – nel nostro caso: la necessità del Diritto – (2) rispetto alla forma, invece, la natura del Concetto<sup>15</sup>.

Il tratto filosoficamente essenziale è la «*necessità di un concetto*»<sup>16</sup>, ma, «una volta stabilito che il *contenuto* del concetto è, *per sé*, necessario, la seconda cosa consiste nel guardarsi intorno per scorgere che cosa gli corrisponda nelle rappresentazioni e nella lingua»<sup>17</sup>. *Begriff* e *Vorstellung* appartengono a due linguaggi diversi seppur concordi nel medesimo quadro teorico: la loro distinzione pertanto offre la prova metodologica che un medesimo contenuto abbia molteplici forme di mediazione.

All’interno del problema metodologico sul rapporto tra Logica e *Realphilosophie*, Hegel identifica così come realmente scientifica la comprensione della relazione tra *Begriff* e *Vorstellung* in cui si tratta della rappresentazione come strumento categoriale dove il pensiero è immerso nell’alterità.



Un testo in cui si parla, perciò, come dichiarato da Angelica Nuzzo di una «*Sprache der Vorstellung* come complemento della *Sprache des Begriffs*: va distinta infatti la ‘rappresentazione’ come ‘momento’ della ‘*Entwicklung*’ dello spirito, dalla ‘rappresentazione’ come ‘strumento’ (uno degli strumenti) della ‘*Darstellung*’ di tale svolgimento medesimo»<sup>18</sup>. La necessità metodologica di un nesso sistematico tra rappresentazione e concetto, costitutivo di una logica combinatoria della filosofia del diritto, nonché aspetto fondamentale della trattazione filosofica, richiede un esame del termine *Vorstellung* per il significato che viene ad assumere all’interno della riflessione. La rappresentazione non è infatti semplicemente identificabile con la sensibilità; seppur dotata di immediatezza, ne denota piuttosto l’espressione formale “nella forma dell’universalità”.

Il *rappresentare* ha come contenuto un materiale sensibile, ma nella determinazione di essere *mio*, essendo tale contenuto in *me*, e come *universalità*, relazione-a-sé, *semplicità*. –

Ma la rappresentazione, oltre al sensibile, ha come contenuto anche un materiale derivante dal pensiero autocosciente, come le rappresentazioni di ciò che è giusto, morale, religioso, ed anche del pensiero stesso, e non è molto facile vedere in che cosa vada posta la distinzione tra le *rappresentazioni* di questo genere e le *nozioni* (*Gedanken*) di tale contenuto. In questo caso non solo il contenuto è pensiero, ma c’è anche la forma dell’universalità inerente al fatto che un contenuto è in *me*, in generale, che è una rappresentazione<sup>19</sup>.

Si può asserire dunque che la rappresentazione, impiegata nello svolgimento delle determinazioni del concetto proprie della filosofia del diritto, venga assunta «già purificata dall’empirico, come sua forma dotata di una propria indipendenza teorica e dignità filosofica, in quanto sia già avvenuta la dimostrazione logico-filosofica della necessità e razionalità del contenuto stesso»<sup>20</sup>; lo stesso Hegel rammenta come nella conoscenza filosofica, l’aspetto principale sia «la necessità di un concetto» e «la dimostrazione e deduzione di tale concetto» costituisca «il movimento mediante cui il risultato è divenuto tale»<sup>21</sup>. Mettendo assieme tali considerazioni è opportuno prendere in esame il paragrafo 380 dell’*Enciclopedia*, in cui Hegel sembra trarre gli elementi basilari per poter discutere dell’utilizzo della rappresentazione come espressione non concettuale dei contenuti di realtà; in esso Hegel esprime chiaramente la forma specifica della struttura dello spirito rispetto al ramo tematico della filosofia della natura<sup>22</sup>. «Le determinazioni e gradi dello spirito [...] non sono essenzialmente se non in quanto momenti, stati, determinazioni dei gradi superiori dello sviluppo»<sup>23</sup>; lo svolgimento delle determinazioni dello spirito costituisce dunque un ordine di livelli, ciascuno dotato di un grado differente di mediazione e verità (quasi una verità “di posizione”)<sup>24</sup>. Inoltre, ad ogni livello di determinazione concettuale sono compresenti strutture di diverso statuto ontologico, la determinazione concettuale stessa (*Begriffsbestimmung*) e la sua esistenza empirica o figurazione (*Gestaltung*); quest’ultima si rivela essere, secondo il contenuto,

“anticipazione” di un rapporto formale/ concettuale superiore. Considerando infatti i «gradi inferiori, diviene necessario, per renderne avvertibile l’esistenza empirica, rimandare ai gradi superiori, nei quali sono presenti solo come forme, anticipando così un contenuto che nello sviluppo si presenterà solo in un secondo momento [...]»<sup>25</sup>. Angelica Nuzzo sottolinea che è «questo aspetto di ‘anticipazione’ del lato del contenuto, ciò a cui risulta correlato il carattere della ‘inadeguatezza’, rispetto ad esso, della forma rappresentativa in quanto tale»; e ancora: «tale unità immediata di forma e contenuto è sempre perciò accompagnata da una contemporanea separazione di forma e contenuto che rimanda ad un livello superiore dello svolgimento ‘dialettico’»<sup>26</sup>. Tale separazione porta adesso la forma a manifestarsi come forma concettuale adeguata di quel contenuto che, presentandosi al livello inferiore, nella sua forma immediata l’anticipava. L’esistenza empirica, nel suo manifestarsi a un determinato livello ontologico di determinazione concettuale dello spirito, è dunque governata e gestita dalla determinazione concettuale stessa; questa è l’unica condizione perché si possa asserire di tale esistenza che essa sia “figurazione di una determinazione dello spirito”, dal momento che «l’elemento filosofico, qui, come dovunque, è la necessità propria della *determinazione concettuale*»<sup>27</sup>. Quest’ultima qualità porta alla considerazione di un’ulteriore tematica favorevole all’impiego della rappresentazione in direzione quindi della sua natura “combinatoria”. Il rapporto tra determinazione concettuale e contenuto reale non può manifestarsi nel modo di una connessione, per così dire, “uno a uno”, per cui il concetto raggiunga l’identificazione immediata, e la derivata fondazione logica, di una (ed unica) esistenza empirica per una sua determinazione. La forma concettuale superiore è fondazione logica del concetto dell’inferiore, ma non per quanto concerne l’esistenza, rispetto alla quale infatti si necessitano condizioni ulteriori di individuazione che non risultano a loro volta deducibili dal concetto<sup>28</sup>.

La correlazione che così si stabilisce tra forma concettuale ed esistenza concreta non può essere quindi altro che la correlazione mediata che ha luogo tra una determinazione concettuale e una forma rappresentativa che raccoglie, di un preciso contenuto reale di cui è espressione formale, ma immediata, anche quelle condizioni empiriche di variabilità che non sono deducibili dal concetto ma che risultano tuttavia necessarie ad una fondazione concettuale non formalistica<sup>29</sup>.

Da tenere presente, dunque, come specificato da Vittorio Hösle, quanto «le categorie della filosofia reale non siano semplici ripetizioni di quelle logiche: [...] mediate dall’idea assoluta, sono più concrete dei loro corrispettivi logici, hanno in sé, come momenti ulteriori categorie logiche, che a tali corrispettivi mancano»<sup>30</sup>.

Il completamento dei contenuti nell’impianto ontologico di sviluppo dello spirito, benché governato dalla forma concettuale, garante dell’ordine dello svolgersi puramente empirico, è dunque dettato da una loro individuazione reale, necessaria a



partire dal concetto, ma, ciò nonostante, non sufficiente avanzando nelle strutture logiche del contenuto. Il presupposto per una relazione di *Entsprechung* è dunque un procedimento di individuazione dei contenuti, rispetto al quale il carattere di ‘esistenza empirica’ può esser mantenuto. La mediazione operata dalla rappresentazione nello svolgimento del concetto consente tale individuazione, grazie alla quale sono ricavati i contenuti e le loro condizioni di esistenza.

In altri termini, la relazione immediata tra la struttura reale formalizzata dal pensiero e la sua apparenza e varietà concreta, non si realizza nel concetto ma nella rappresentazione, con la conseguenza di produrre una duplicazione della mediazione forma/contenuto a due livelli distinti: come rapporto concetto/rappresentazione e come rapporto rappresentazione/realtà. Soltanto dalla congiunzione – ovvero mediazione – di tali relazioni risulta lecita la conclusione che stabilisce il nesso fondamentale concetto/realtà<sup>31</sup>.

Centrale è dunque l'impiego di un “linguaggio della rappresentazione” (*Sprache der Vorstellung*) per la determinazione e l'inserimento di contenuti di realtà assai distinti nella struttura ontologica generale dello spirito. Considerato il valore specifico che la rappresentazione viene qui ad assumere, possiamo affermare, tenendo presente ciò che Hegel scrive nel paragrafo 20 dell'*Enciclopedia*, che la *Vorstellung* svolge, nella logica della filosofia del diritto, l'equivalente di quell'attività che nella Logica della *Scienza della logica* era assunta dall'intelletto (*Verstand*), o, più adeguatamente, da quel momento di essa (elemento *logico-reale*), indicato come *das Verständige*<sup>32</sup>: «la rappresentazione concorda in tal caso con l'*intelletto*, che se ne distingue soltanto in quanto pone dei rapporti di universale e particolare, o di causa ed effetto ecc., e quindi relazioni di necessità tra le determinazioni isolate della rappresentazione, mentre la rappresentazione le lascia semplicemente *giustapposte* nel suo spazio indeterminato, collegandole con un semplice *anche*»<sup>33</sup>. L'elemento logico, oggetto della trattazione della Logica, quanto alla forma veniva distinto in tre momenti, *das Verständige*, *das Dialektische* e *das Spekulative* o *das (Positiv) Vernünftige*<sup>34</sup>; tale ripartizione può essere prospettata anche per *das Geistige*<sup>35</sup>, oggetto della Filosofia del diritto. La distinzione determinerebbe i differenti aspetti considerati dalla logica della filosofia del diritto ad ogni stadio del suo svolgimento sistematico: la collocazione del momento intellettuale, nella sua *Verstandes-Logik*, sarebbe data in tale circostanza dalla rappresentazione, manifestando la *Sprache der Vorstellung* che le è propria. Considerata la presenza dell'elemento intellettuale nello sviluppo logico della *Scienza della logica*, e, ancor di più, le determinazioni di pensiero che, raccolte in tale logica speculativa, «valgono come qualcosa di incondizionato»<sup>36</sup>, è necessario constatare come il rapporto di integrazione tra *Sprache der Vorstellung* e *Sprache des Begriff* sia contrassegnato, nella logica combinatoria della filosofia del diritto, da limiti ben precisi. Mentre nella Logica il “lato astratto o intellettuale” non costituisce una delle tre parti della logica, ma un momento «di ogni elemento logico-reale»<sup>37</sup>, dunque un'intera

unità con gli altri lati del metodo<sup>38</sup>, nella logica della filosofia del diritto, a fronte della struttura ontologica dello spirito, «resta come essenziale alla costruzione della sua struttura sistematica, una dualità metodologica irriducibile, e necessaria come irriducibile»<sup>39</sup>. Il bisogno di inserire nella struttura di determinazione del concetto dello spirito contenuti di statuto rappresentativo (non concettuale), e dovendo tali contenuti, sottolinea Angelica Nuzzo, «essere inseriti nella *Darstellung* scientifica»<sup>40</sup>, porta Hegel ad adottare un linguaggio qualitativamente differente rispetto a quello concettuale, consentendo anche una preservazione dello statuto ontologico della *Darstellung*. L'immediatezza si rivela essere la qualità fondamentale dell'individuazione del contenuto reale propria della *Sprache der Vorstellung*: è in virtù di questa che il linguaggio della rappresentazione preserva, nella loro formalità distintiva, contenuti non concettuali nel processo di determinazione del concetto. Tuttavia, l'inadeguatezza della forma rappresentativa è data proprio da tale immediatezza dal momento che, in una simile forma, il relativo contenuto non viene compreso interamente nel suo significato per lo sviluppo concettuale. Il linguaggio della rappresentazione attribuisce pertanto le coordinate su cui si realizza, di una medesima struttura, la forma rappresentativa a fianco della sua sistematica concettuale. Per una data *Gestaltung* tali coordinate raffigurano da un lato l'immediatezza della forma, dall'altro, nel suo essere inadeguata, la peculiarità di momento di una totalità, «anticipando così un contenuto che nello sviluppo si presenterà solo in un secondo momento»<sup>41</sup>.

### 3. La questione della *Übersetzung*: alcuni spunti conclusivi

Tali considerazioni pongono alla logica combinatoria il problema di come possa attuarsi la mediazione nel concetto dell'immediatezza della forma rappresentativa se si vuole sostenere l'idea di una fondazione scientifica del raccordo tra forma rappresentativa e svolgimento concettuale.

Una volta stabilito che il *contenuto* del concetto è, *per sé*, necessario, la seconda cosa consiste nel guardarsi intorno per scorgere che cosa gli corrisponda nelle rappresentazioni e nella lingua. Il modo in cui questo concetto è *per sé* nella sua *verità*, però, non solo può essere diverso dal modo in cui esso è nella *rappresentazione*, ma, per forma e figura, tale diversità gli deve anche spettare necessariamente. Tuttavia, se la rappresentazione non è falsa pure secondo il suo contenuto, allora il concetto può ben essere mostrato come contenuto da essa e come dato in essa secondo la propria essenza; e ciò vale a dire: la rappresentazione può essere elevata alla forma concettuale. In ogni caso, la rappresentazione è così poco misura e criterio del concetto per se stesso necessario e vero, che è essa, piuttosto, a dover prendere la propria verità dal concetto, a doversi correggere e conoscere a partire da esso<sup>42</sup>.

Il passaggio strutturale che coinvolge questa logica rappresentativa è duplice: dalla rappresentazione al concetto e dal concetto alla rappresentazione in un movimento di «*Herüber- und Hinübergehen*»<sup>43</sup> tra questi termini favorito da una «linea fenomenologica come completamento dello svolgimento rappresentativo e concettuale [...] che ha come punto di partenza la ‘rappresentazione’ e come punto di arrivo la ‘coscienza’ (*Bewußtsein*)»<sup>44</sup>.

Nella recensione a Göschel del 1829 Hegel fornisce importanti considerazioni sul nostro problema, riflessioni che trovano una loro soluzione nell’attribuire un diritto singolare alla lingua della rappresentazione:

L'autore, quindi, ha toccato un interessante punto di vista, il passare in generale *dalla rappresentazione al concetto e dal concetto alla rappresentazione*, un passare di qua e di là, che si trova nella meditazione scientifica e da cui si esige qui che sia espresso dappertutto, anche nella rappresentazione scientifica<sup>45</sup>.

Se il passaggio dalla rappresentazione al concetto deve significare un’autentica esperienza del sapere, il movimento di ritorno non potrà apparire come un semplice regresso a mondi simbolici che potenzialmente prospettano una pericolosa celebrazione dell’esistente<sup>46</sup>. La messa a tema del reale nel concetto comporta così il dissolversi della rappresentazione nella forma concettuale, e, in seconda battuta, la traduzione (*Übersetzung*) nella filosofia reale dei suoi concetti in rappresentazioni<sup>47</sup>; ciò costituisce un secondo passo che non è necessariamente già realizzato con la chiara comprensione delle strutture concettuali<sup>48</sup>. Tale riflessione hegeliana può essere completata con il riconoscimento della trattazione filosofica nel suo elemento specifico di scientificità: la comprensione a partire dal concetto (*aus dem Begriff*)<sup>49</sup> di contenuti che, come giustamente sottolinea Angelica Nuzzo, «impongono sempre la rottura della superficie immediata dell’apparenza fenomenica per il reperimento di quella forma concettuale che, - anima e motore della molteplicità reale apparente – deve essere assunta come cardine della trattazione filosofica»<sup>50</sup>. È però ancora la logica combinatoria, ovvero la messa in atto della componente concettuale che nella rappresentazione si volge all’esperienza, a rendere la nozione di *Übersetzung* atta ad esprimere quella delicata azione svolta dalla nostra coscienza nell’atto di far assumere ai propri contenuti una forma filosofica, consentendo pertanto di comprendere tutti i gradi della *Realphilosophie* come momenti di una logica della rappresentazione.

---

## Note

1. Hegel 2000, §2.

2. A partire dalla seconda edizione dell'opera (1827), questo problematico "trasportare" compiuto dalla filosofia unilateralmente sembra subire una reinterpretazione. Hegel risolve la difficoltà presentata stabilendo una linea di continuità tale da permettere al *Denken* di attraversare l'intera realtà spirituale, per farsi infine forma specifica del sapere filosofico. Difatti, come è stato osservato, «la filosofia non s'identifica con il *Denken*, non ne detiene il monopolio»; semmai, questo sì, «ne costituisce il *medium* più appropriato, quello in cui il pensiero come *struttura generica* si ricongiunge con il pensiero come *forma distinta*, guadagnando la dimensione riflessiva» (Morani 2019, p.355).
3. Cfr. Hegel 1992, §5.
4. Hegel 1980, p.432.
5. Hegel 1978, p.8.
6. Ivi., p.26.
7. *Ibidem*.
8. Hegel 1992, §380. Così Sparby sulla logica sostiene che essa «si conclude con una completa auto-relazione del concetto nell'idea. Questa chiusura realizza allo stesso tempo l'idea e fa spazio a ciò che non è l'idea, cioè l'esteriorità. L'idea logica consiste nell'interrelazione pienamente realizzata delle determinazioni logiche, che allo stesso tempo dà origine alla sfera della non interrelazione, all'astratto affiancarsi dello spazio e all'uno dopo l'altro del tempo. Questa esteriorità pone inizialmente un limite all'idea (meramente logica), facendo emergere una nuova dimensione di determinatezza (la natura) a cui l'idea deve rapportarsi per realizzarsi nuovamente e in una forma ancora più concreta e adeguata, ossia come relazione tra interrelazione e non interrelazione, come spirito. Tuttavia, il passaggio dalla logica alla natura si dà come necessità al di fuori della logica stessa. La logica costituisce una sfera al di fuori di essa e, seguendo la sua spinta intrinseca e il suo ideale, deve ricongiungersi con questa sfera. La necessità è un'espressione dell'idea stessa e porta alla sua realizzazione come spirito libero. Ogni realizzazione di un'unità di opposti, come l'idea logica, essendo allo stesso tempo concetto e realtà, avendo in sé tutta l'alterità, si rompe nel momento in cui si realizza, rendendo il movimento inerente al metodo superiore a qualsiasi altra forma determinata dell'idea» (Sparby 2014, pp.134-35).
9. Nuzzo 1990, p.20.
10. Hegel 1992, §246 Anm.
11. *Ibidem*.
12. Hösle precisa come «nella filosofia hegeliana della natura questo passaggio all'empirico, inevitabile per la filosofia reale, è presente nella maggior parte dei casi (ma non sempre) nelle annotazioni ai paragrafi, che contengono spesso un confronto con teorie alternative di filosofia della natura o con risultati delle singole scienze del tempo; il correlato empirico della struttura concettuale costituisce poi, volta a volta, l'ultima parola del testi principale» (Hösle, 2012, p.147).
13. Hegel 1992, §276 Anm.
14. *Ibidem*.
15. Hegel 2009-11, §2 Anm.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.

18. Nuzzo 1990, p.23.
19. Hegel 1992, §20 Anm.
20. Nuzzo 1990, p.25.
21. Hegel 2009-11, §2 Anm.
22. Cfr. Hegel 1992, §§246 Anm., 249 Anm., 250 Anm. per la natura e §380 per lo spirito.
23. Hegel 1992, §380.
24. Cfr. Hegel 2009-11, §279 Anm.
25. Hegel 1992, §380.
26. Nuzzo 1990, p.20.
27. Hegel 1992, §276 Anm.
28. «Sebbene il pensiero logico offra la forma appropriata per costruire la filosofia del mondo reale, il contenuto proviene dal mondo dell'esperienza reale, che è ben diverso dal pensiero. Ogni nuova tappa inizia con una concreta integrazione concettuale di questi momenti logici ed empirici. È questa integrazione del pensiero logico con l'esperienza che costituisce il vantaggio della psicologia filosofica rispetto a quella empirica. Essa, infatti, non solo distingue e isola ogni particolare tipo di attività spirituale dalle altre, ma le integra nel loro giusto contesto all'interno di quell'unità che è lo spirito» (Nuzzo 2004, p.201).
29. Nuzzo 1990, p.21.
30. Höhle 2012, p. 177.
31. Nuzzo 1990, p.22.
32. Cfr. Hegel 1992, §79.
33. Hegel 1992, §20 Anm.
34. Cfr. Hegel 1992, §§79,80 e 81.
35. Cfr. Hegel 2009-11, §4.
36. Hegel 1992, §82 Anm.
37. Ivi., §79 Anm.
38. Cfr. Hegel 1992, §79Anm.
39. Nuzzo 1990, p. 26.
40. *Ibidem*.
41. «Al tempo stesso, considerando i gradi inferiori, diviene necessario, per renderne avvertibile l'esistenza empirica, rimandare ai gradi superiori, nei quali essi sono presenti solo come forme [...]» (Hegel 1992, §380).
42. Hegel 2009-11, §2 Anm.
43. Nuzzo 1990, p. 37 (Cfr. Hegel 1961, pp. 378-79).
44. Ivi, p.34. Il *zum Bewußtsein bringen* enunciato nel paragrafo 31 dei *Lineamenti di Filosofia del diritto*: «Alla scienza spetta solo di portare a consapevolezza (*Bewußtsein bringen*) questo che è il lavoro proprio della Ragione stessa» (Hegel 2009, §31).
45. Hegel 1961, pp.378-79.

- 
46. Cfr. Garelli 2015, pp. 283-98. Sulla questione della traduzione si veda (Morani 2023, pp.229-49 e Illetterati e Hrnjez 2020, pp. 788-814).
47. Nella *Fenomenologia dello spirito*, la questione del “ritorno” dal concetto alla rappresentazione si mostra con chiarezza nel capitolo sul sapere assoluto una volta colto lo statuto di oggettività della dimensione rappresentativa, destinata ad essere oltrepassata dallo spirito nell’orizzonte della *Darstellung* (il libero movimento del concetto). Sulla questione del rapporto di continuità e discontinuità fra *Vorstellung* e *Darstellung* in un significato interamente “spirituale” e sulla rilevanza che assume Lutero nell’elaborazione hegeliana della questione della *Übersetzung*, si rimanda al seguente studio: Caramelli 2016, pp.57-85.
48. Cfr. Höhle 2012, p.150. A questo proposito Höhle traduce, con qualche cautela, quanto detto in un linguaggio filosofico moderno asserendo che: «una filosofia reale puramente concettuale è un sistema sintattico che riceve una dimensione semantica solo mediante l’interpretazione, ossia la correlazione dei concetti alla rappresentazione» (Höhle 2012, p.150). Ricordiamo come Hegel già nel paragrafo 2 prenda in esame le principali divergenze di quanto viene dedotto dai contenuti della rappresentazione nell’ambito della filosofia del diritto; qui però la rappresentazione «è così poco misura e criterio del concetto per sé stesso necessario e vero, che è essa, piuttosto, a dover prendere la propria verità dal concetto, a doversi correggere e conoscere a partire da esso» (Hegel 2009-11, §2 Anm.).
49. Hegel 2009-11, §14.
50. Nuzzo 1990, p. 24.



## Bibliografia

- Caramelli 2016 = E. Caramelli, *Lo spirito del ritorno. Studi su concetto e rappresentazione in Hegel*, il Melangolo, Genova 2016.
- Garelli 2015 = *Hegel e lo spirito della traduzione*, in Id., *Dialettica e interpretazione*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 283-98.
- Hegel 1961 = G.W.F. Hegel, *Ein Hegelsches Fragment zur Philosophie des Geistes*, hrsg. von F. Nicolini, in "Hegel - Studien", I, 1961; tr.it. *Frammento sulla filosofia dello spirito soggettivo*, in *Scritti berlinesi*, a cura di M. Del Vecchio, FrancoAngeli, Milano 2001.
- Hegel 1978 = G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik. Erster Band: Die Objektive Logik. Erster Buch: Das Sein* (1812), in *Gesammelte Werke*, Bd.11, hrsg von F. Hogemann und W. Jaeschke, Meiner, Hamburg 1978; trad. it. *Scienza della logica. Libro primo. L'essere* (1812), a cura di P. Giuspoli, G. Castegnano e P. Livieri, Verifiche, Trento 2009.
- Hegel 1992 = G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), in *Gesammelte Werke*, Bd. 20, hrsg. von W. Bonsiepen, H.-C. Lucas, Hamburg, Meiner, 1992; trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio con le Aggiunte*, vol. I: *La scienza della logica*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 1981; vol. II: *Filosofia della natura*, a cura di V. Verra, UTET, Torino 2002; vol. III: *Filosofia dello spirito*, a cura di A. Bosi, UTET, Torino 2000.
- Hegel 1980 = G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 9, hrsg. von H.-F. Wessels und H. Clairmont, Meiner, Hamburg 1980; trad.it. *Fenomenologia dello spirito*, a cura di G.Garelli, Einaudi, Torino 2008.
- Hegel 2000 = G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817) in *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. von W. Bonsiepen und K. Grotzsch unter Mitarbeit von H. Ch. Lucas und U. Rameil, Meiner, Hamburg 2000; trad. it. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio (Heidelberg 1817)*, a cura di F. Biasutti, L. Bignami, F. Chiereghin, G.F. Frigo, G. Granello, F. Menegoni, A. Moretto, Quaderni di verifiche, Trento 1987.
- Hegel 2009-11 = G.W.F. Hegel, *Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 14, 1-3, hrsg. von K. Grotzsch und E. Weisser-Lohmann, Meiner, Hamburg 2009-11 ; trad.it. *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato in compendio*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Höhle 2012 = V. Höhle, *Il sistema di Hegel*, a cura di Giovanni Stelli, la scuola di Pitagora editrice, Napoli 2012.
- Illetterati e Hrnjez 2020 = L. Illetterati e S. Hrnjez, *Soggettività e traduzione. Dinamica traduttiva e ontologia del soggetto in Hegel*, in *Morality, Ethics, Religion between Classical German Philosophy and Contemporary Thought. Studies in Honor of Francesca Menegoni* di L. Illetterati, A. Manchisi, M. Quante, A. Esposito e B. Santini, Padova University Press, 2020, pp. 788-814.
- Morani 2019 = R. Morani, *Rileggere Hegel. Tempo, Soggettività, Negatività, Dialettica*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019.
- Morani 2023 = *La dialettica della traduzione. La dinamica dell'Übersetzung nel sistema di Hegel*. *Dianoia*, 16, 26 (2023): pp. 229-49.
- Nuzzo 1990 = A. Nuzzo, *Rappresentazione e concetto nella 'Logica' della filosofia del diritto di Hegel*, Guida editori, Napoli 1990.



- 
- Nuzzo 2004 = A. Nuzzo, *The End of Hegel's Logic: Absolute Idea as Absolute Method*. *Cardozo Public Law, Policy, and Ethics Journal*, 3,1 (2004): pp.203-24.
  - Sparby 2014 = T. Sparby, *The "Open Closure" of Hegel's Method and System: A Critique of Terry Pinkard's Naturalized Hegel*. *Clio* 44, 1 (2014): pp.115-45.



## Inferno, post-inferno.

Corsi, ricorsi e attualità di un'idea mitologico-fantasmagorica.

Marina Montanelli

Il presente contributo ha per tema il nesso concettuale labirinto-inferno. Muovendo brevemente dalla sua origine arcaico-mitologica e assumendone la successiva declinazione cristiana, l'articolo approfondisce poi più propriamente la traduzione secolarizzata e in termini di fantasmagoria dello stesso. Ciò a partire dall'avvento della seconda modernità, quindi dalla transizione al capitalismo avanzato e attraverso autori di riferimento quali i surrealisti Louis Aragon e André Breton, Roger Caillois, Walter Benjamin. Infine il testo propone un'attualizzazione dell'idea labirintico-infernale nel contesto categoriale delle analisi del postmoderno fino allo scenario contemporaneo, interrogando alcuni dei problemi principali posti dalla rivoluzione digitale, la relazione immagine-realtà, le oscillazioni tra il catastrofismo tecnofobico e le utopie accelerazioniste, il dissolvimento delle fantasmagorie del presente.

*This contribution deals with the conceptual nexus of the labyrinth and hell. Starting briefly from its archaic-mythological origin and assuming its subsequent Christian declination, the article then delves more specifically into its secularised translation and in terms of phantasmagoria. This starts with the advent of modernity, then the transition to advanced capitalism and through reference authors such as the surrealists Louis Aragon and André Breton, Roger Caillois and Walter Benjamin. Finally, the text proposes an actualisation of the labyrinthine-infernal idea in the categorical context of the analyses of postmodernism up to the contemporary scenario, questioning some of the main problems posed by the digital revolution, the image-reality relation, the oscillations between technophobic catastrophism and accelerationist utopias, the dissolution of the phantasmagorias of the present.*

**Parole chiave:** Inferno, Labirinto, Fantasmagoria, Moderno, Postmoderno

**Keywords:** Hell, Labyrinth, Phantasmagoria, Modernity, Postmodernism

### Peer review

Submitted 31/10/2023

Accepted 29/11/2023

Published 14/12/2023

### Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

### Cita come

Marina Montanelli, *Inferno, post-inferno. Corsi, ricorsi e attualità di un'idea mitologico-fantasmagorica*. in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 53-74. 10.35948/DILEF/2024.4344

### DOI

10.35948/DILEF/2024.4344

## 1. In breve, dal meandro degli inferi

Sappiamo essere il labirinto l'immagine archetipica di ogni mito. Altrettanto, grazie agli studi ancora oggi fondamentali di Károly Kerényi, sappiamo corrispondere a questa figurazione una forma arcaica di rappresentazione del mondo infero<sup>1</sup>. Il tema mitologico ha trovato anzitutto realizzazione nei riti coreutici: il meandro spiraliforme è infatti risultato essere traccia del disegno eseguito dalle danze rituali che mettevano in scena il viaggio dei morti. Tra le fonti al riguardo in area greca, ricordiamo il libro XVIII dell'*Iliade*, il riferimento sullo scudo di Achille al *choros* di Arianna nel luogo apprestato da Dedalo (822 ss.). Riti che sancivano la mortalità dell'essere umano sarebbero dunque stati questi balli primordiali, che decretavano, cioè, l'essere umano come «eterno essere vivente-e-mortale»<sup>2</sup>. La spirale dei corpi, che si avvolgeva da un lato per poi svolgersi dall'altro, *stava per l'eterno ciclo* di nascita-morte-rinascita. Il filo di Arianna (la fune nel *choros*) prescriveva questo doppio movimento, verso il Minotauro, l'imprigionamento meandrico, la morte, verso l'esterno, la liberazione, la palingenesi<sup>3</sup>. Morte, quindi, non come fine o distruzione, piuttosto l'opera di un arco che, con Eraclito, di nome fa *bios*, cioè vita (*Diels-Kranz*, 48). Di qui l'importanza dell'«elemento femminile» in tutte le versioni del mitologema: ritorna l'immagine di una fanciulla, divina o semidivina, spesso vergine – Arianna o Persefone in ambito greco, Hainuwele a Ceram –, altrettanto spesso al *centro* della spirale danzata. «Elemento» che dà la vita – ma, aggiungiamo, che può anche toglierla all'inerte generato, e perciò «elemento» immensamente *perturbante*. Corpo in metamorfosi, dalla fanciullezza alla maturità sessuale – il rito era talvolta legato al matrimonio, frequente a mezzo di ratto –, che, come tale, rappresenta un evento di morte e rinascita insieme. «Elemento», quindi, che scandisce anche il tempo della fertilità e sterilità del mondo, delle stagioni. Pertanto alla forma della spirale troviamo connesse le immagini di porte, antri, grotte, acque, grembi<sup>4</sup>. *Labyrinthos* in origine avrebbe avuto il significato di «cava di pietra, miniera con molti pozzi, grotte e cavità»<sup>5</sup>.

Spostandoci in ambito latino, Enea, alla ricerca dell'Averno, prima di dare avvio alla sua catabasi, si ritrova dinanzi l'*immane* grotta cumana, sul cui ingresso è raffigurato il labirinto cretese. Dedalo infatti, riuscito a fuggire dalla sua stessa opera in cui Minosse lo aveva rinchiuso, proprio a Cuma giungendo aveva costruito il tempio della Sibilla (*Eneide*, VI, 14 ss.), le cui parole profetiche scandiscono: «facilis descensus Averno, / noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras / hoc opus, hic labor est» (*Eneide*, VI, 126-129). La discesa agli inferi è semplice, la porta di Dite è aperta giorno e notte, ma ritornare sui propri passi, rivedere la luce, qui sta l'impresa<sup>6</sup>.

La difficoltà del ritorno, d'altronde, caratterizza anche le allegorizzazioni medievali del labirinto. «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate», l'ultimo verso sulla porta dell'*Inferno* dantesco è verosimilmente un'eco di quelli virgiliani (*Inf.*, III, 9). Più precisamente, dall'Alto al Basso Medioevo si assiste al passaggio dall'idea di un percorso edificante che vuole al centro del labirinto la *Sancta Ecclesia* – è il caso del primo labirinto noto in ambito cristiano, il mosaico pavimentale rinvenuto nella basilica di Santa Reparata nella cittadella romana di Chlef (Algeria) – alla ripresa in termini cristologici del mito di Teseo. Il centro è allora di nuovo Minotauro, nelle vesti di Lucifero. *Il centro è l'inferno*. I meandri dedalei sono a rappresentare la strada della perdizione, dell'errore: «il labirinto è il *mundus*, ovvero il mondo nell'accezione cristiano-medievale, concepito come una specie di regno infero». Il nuovo Teseo è Cristo, che, solo, può condurre fuori dal regno della morte dell'anima, della corruzione, verso la vita purificata, redenta<sup>7</sup>. L'*Inferno* della *Commedia*, come imbuto rovesciato conficcato nel centro della Terra, ripropone, con i suoi cerchi e gironi, l'immagine della spirale. Virgilio è scelto come guida da Maria Vergine anche perché conosce la via, avendola percorsa già una volta. Egli giunge in soccorso di Dante smarrito nella «selva oscura» (*Inf.*, I, 2), «selva erronea di questa vita» (*Conv.*, IV, XXIV, 12), «[t]ant'è amara che poco è più morte» (*Inf.*, I, 7)<sup>8</sup>.

Fermiamo ora qui il breve *incipit*, perché saranno questi i modelli che prevalentemente forniranno spunti, moduli o motivi al risorgere dell'idea mitologica del labirinto e dell'immagine (secolarizzata) dell'inferno nell'immaginario della modernità.

## 2. Il mitologema moderno

L'idea labirintica è sempre stata legata anche alla planimetria o al tracciato di un edificio, nei casi maggiormente celebri, *metonimicamente* alla città stessa, Babilonia, Cnosso. Tale nesso ritorna forte con la nascita della metropoli moderna, dunque, in quel periodo di transizione in cui i modi produttivi, i rapporti sociali e le vite (almeno occidentali) vengono sconvolti dalla cosiddetta seconda rivoluzione industriale, come anche da quelle politiche che costellano il secolo XIX. Come regno ribollente di mode, arte, cultura, rivolte, Parigi emerge come *la* capitale dell'epoca. Parigi, *mythe moderne*, scriverà Roger Caillois, mito e sprigionatrice di miti. «Parigi come un oceano», «come una foresta del Nuovo Mondo»<sup>9</sup>, «come un Eldorado», pur riassumendosi in «venti salotti», Parigi dove «tutto è spettacolo», Parigi che è «al tempo stesso tutta la gloria e tutta l'infamia della Francia»<sup>10</sup>, soprattutto, Parigi come un «labirinto»<sup>11</sup> – è la penna dal seno del secolo di Honoré de Balzac. Balzac, che proprio dei *boulevards* come dedali della nuova metropoli, i medesimi che il barone Haussmann una trentina di anni dopo porterà a piena realizzazione con il suo piano di ristrutturazione urbanistica, ha offerto una trattazione facendone l'emblema del proprio «poema»

parigino. Sul *boulevard*, ha così scritto, i passanti come «attori inconsapevoli» «declamano il coro dell'antica tragedia»<sup>12</sup>: il boulevard come il palcoscenico dell'ascesa (e della rovina) di «eroi-tappezzieri», del ceto artigiano o mercantile che pure va ingrossando le fila della borghesia e trasformando la città<sup>13</sup>. Altrettanto, i *boulevards* come confine e cintura dell'area sacra del grande tempio metropolitano della nuova *religio* capitalistica. Alla metà del secolo decimonono, circoscrivono infatti anche le ultime lande alla fine di Parigi, dove «si comincia a sentire di lontano l'atmosfera delle fabbriche» e «[n]on c'è più niente di originale»<sup>14</sup>.

Abbiamo nominato poco sopra il saggio di Caillois del 1937, un'indagine anzitutto sui cambiamenti degli operatori mitologici. Il XIX secolo rappresenta una cesura nella considerazione dei *miti moderni*: la «promozione dello scenario urbano alla qualità epica» a cui si assiste in questo periodo conduce infatti Caillois a reinterrogare il rapporto tra letteratura e mito, l'assunto classico, cioè, secondo cui la letteratura sarebbe sempre l'esito (di mero godimento estetico) del declino del mito, del venir meno del suo vincolo coercitivo sul piano morale dell'esistenza collettiva<sup>15</sup>. È l'intendimento medesimo della nozione di letteratura a mettere in discussione l'assunto: giudicandola non più dal punto di vista del gusto o dello stile, ma da quello quantitativo della tiratura, giunge allora in primo piano, al posto della letteratura dei «letterati», quella *popolare* – albori della cultura di massa –, la quale presenta «una portata pratica sulla immaginazione, sulla sensibilità e sull'azione» collettive. È il caso della letteratura che nell'Ottocento ha messo in scena Parigi, che palesa «le caratteristiche della rappresentazione mitica»: «supreme grandezze e [...] decadenze inespugnabili, [...] violenze e [...] misteri ininterrotti» vengono offerti direttamente dalla modernità. Il mito riconquista allora la propria reale «forza di costrizione», lasciando il territorio romantico dell'evasione<sup>16</sup>. Si pensi a Lucien Chardon, al suo «ultimo grido d[i] ragazzo nobile e puro»,<sup>17</sup> o all'«ultima lacrima di giovane» dal cuore altrettanto puro, romantico appunto (e provinciale), di Eugène de Rastignac<sup>18</sup>, un attimo prima che la metamorfosi si compia, che cinismo e dissolutezza metropolitani stravolgano la loro vita, che la grande battaglia, da cui la *saga*, per la conquista eroica della «Città innumerevole»<sup>19</sup> inizi. Ha scritto Walter Benjamin in proposito:

La «Comédie humaine» riassume una serie di opere che [...] sono [...] qualcosa di simile a una trascrizione epica della tradizione dei primi decenni della Restaurazione. Dallo spirito della tradizione orale proviene la interminabilità di questo ciclo [...]. Ora Balzac aveva assicurato la costituzione mitica del suo mondo attraverso i determinati contorni topografici di esso. Il terreno della sua mitologia è Parigi. Parigi con i suoi due o tre grandi banchieri (Nucigen, ecc.), con il suo medico sempre ricorrente, col suo intraprendente commerciante (César Birotteau), le sue quattro o cinque cortigiane, il suo usuraio (Gobseck), i gruppetti di militari e banchieri. Ma ciò che più conta è il fatto che le figure di questa cerchia facciano la loro comparsa sempre nelle stesse strade, negli stessi angoli, negli stessi bugigattoli. Che altro può significare ciò se non che la topografia è la proiezione di ogni spazio mitico della tradizione [...]?<sup>20</sup>

Altrettanto, il romanzo di avventura di ascendenza romantica, sottolinea Caillois, fondato sul gusto dell'esotico, del pittoresco, del gotico, nel XIX secolo si trasforma nel romanzo poliziesco, che pure assume la formale struttura dell'*epos*. Tra il dedalo di strade, cantine, bettole, catacombe, sotterranei, «i misteri di Parigi si perpetuano identici a se stessi». Dietro quella reale, emerge «una Parigi fantasma, notturna, inafferrabile, tanto più potente quanto più è segreta»<sup>21</sup>. Parigi «Babilonia moderna», dove – Caillois cita G.K. Chesterton – anche «il banale omnibus assume le apparenze antediluviane di una nave incantata»<sup>22</sup>. La matrice socio-economica di simili apparenze e più in generale dell'attivazione della rinnovata *macchina mitologica*<sup>23</sup> interessa parzialmente Caillois – il rapporto, per esempio, tra l'ossessione per tracce e investigazione e le forme di straniamento derivate dalla disgiunzione tra spazio pubblico e privato, o tra valore d'uso e di scambio; piuttosto, in linea con il circolo della *sociologia sacra*, egli saluta positivamente la rinnovata piegatura in senso mitologico della funzione dell'arte (finendo per riaccogliere peraltro in parte l'atteggiamento romantico): l'«*aumento del ruolo dell'immaginazione nella vita*» dovrebbe infatti, «per natura», «provocare all'atto». *Tradurre in forma leggendaria la vita esteriore*, «piegare l'estetica verso la *drammaturgia*»<sup>24</sup>, in gioco è qui un'idea di mito e di azione politico-trasformativa prossima a quella di Georges Sorel<sup>25</sup> – di matrice vitalista, bergsoniana – che sarà poi però anche utile strumento del fascismo. Un gioco azzardato quello dei sociologi del sacro con l'ambiguo, con l'equivoco, col non conformismo<sup>26</sup>, che ha le sue origini – lì ebbe tutto inizio, prima degli scontri e delle separazioni – nel surrealismo. Ed è stato d'altronde il surrealismo a riprendere e proseguire in altro modo le peregrinazioni ottocentesche attraverso il labirinto metropolitano.

### 3. La periegesi surrealista

Se nelle rappresentazioni topografiche di Balzac senz'altro i sogni hanno un ruolo centrale, ma già nella loro espressione sociale, l'esperienza surrealista del regno metropolitano, in particolare di Louis Aragon e André Breton, si serve direttamente del materiale psichico inconscio, ricongiungendo così intimamente il dominio onirico con quello infero-labirintico. È il 1926 quando Aragon pubblica *Le Paysan de Paris*, periegesi che mira a riconsegnare lo spazio urbano in corrispondenza assonante o dissonante con quello (in)coscienziale. La presa di posizione contro gli «umani lumi», la ragione onnipianificatrice «astratto fantasma delle veglie», nonché contro la falsa «dualità» dell'essere umano – sensibile/razionale – è netta<sup>27</sup>. Si tratta di risalire all'unitario principio generativo delle due facoltà: l'immaginazione. Per Aragon significa recuperare percezione e gusto del *meraviglioso*, fondare «una scienza vivente autocretrice e suicida» che dia voce al «moderno sentimento dell'esistenza»,



alla «mitologia» che in esso «si forma e si snoda»<sup>28</sup>. Seguendo così la «febbre di fantasmagoria» che tutto circonda<sup>29</sup>, che disegna strade, angoli, prospettive di Parigi, il *paesano* – che, con il fantastico romantico, riconquista quindi anche una dimensione provinciale della metropoli – si rimette alla *cura* dell'immaginazione, che nella pantomima dialogica tra l'essere umano (che evidentemente è un uomo) e le sue facoltà impersona il medico accorso al letto della conoscenza malata. Il farmaco offerto è il surrealismo, «stupefacente venuto dai limiti della coscienza», la terapia consiste nell'«impiego sregolato e passionale» dell'*immagine*<sup>30</sup>. Le «contrade dell'istantaneo»<sup>31</sup> dischiudono allora anche nuove contrade dello spazio metropolitano; d'altra parte, il sistema delle strade parigine, in questa rinnovata pratica flaneuristica, si fa «rete di arterie dell'immaginazione»<sup>32</sup>. La città medesima diventa il luogo privilegiato dell'esperienza della *surrealtà*, secondo il primo *Manifesto* (1924) di André Breton: «soluzione» dei due stati, «in apparenza così contraddittori», di sogno e realtà, «in una specie di realtà assoluta»<sup>33</sup>. Ma la ricerca della surrealtà tra gli automatismi della psiche in «libera» combinazione *con* immagini, sollecitazioni, segni, conduce il paesano nei pressi di una ingenua dicotomia tra natura e storia. Ecco infatti la «rivelazione» che gli giunge nel parco dei *Buttes-Chamont*<sup>34</sup>: la natura sarebbe il suo inconscio e il «*sentimento*» della stessa «solo un altro nome del senso mitico»; «il mito è la sola voce della coscienza»<sup>35</sup>, «il mito è anzitutto una realtà»<sup>36</sup>. E l'apoteosi di questa rivelazione è nella visione della «grande donna», scaturigine di ogni forma, «fantasma adorabile», di cui il mondo si scopre essere il (minor) ritratto<sup>37</sup>. Il parco, allora, appare ad Aragon anche come «l'inconscio della città»<sup>38</sup>. Un'eterotopia nella metropoli, dove l'elemento naturale è artificiosamente riproposto nudo, isolato da *technè* e storia, e associato, secondo una tradizione tanto classica quanto patriarcale, al femminile.

L'esperienza dell'ebbrezza, quella ingenerata, prima che dalle sostanze psicotrope, anzitutto dall'immaginazione pura, guida pure l'incedere di Breton con Nadja per le strade di Parigi. Periegesi, che altrettanto offre una rappresentazione densa di *corrispondenze meravigliose* tra topografia urbana e inconscia. E il perseguire la *cancellazione della soglia tra veglia e sonno*, il lasciarsi trascinare dagli automatismi psichici<sup>39</sup>, conduce fino alla *porta di ingresso* della follia: follia da stimolare, in nome dell'incremento della potenza immaginativa<sup>40</sup>. Ecco il labirinto. In questo senso, Nadja – torna l'elemento femminile – è emblema, personificazione del surrealismo. La donna, le vicissitudini che hanno originato la sua sofferenza psichica non interessano al *soggetto* (sia poetico che teoretico) Breton, ma solo i di lei peculiari meccanismi associativi. Nadja è *oggetto* letterario, idea e ideale: come l'amata mistica nell'amor cortese<sup>41</sup>, disincarnata perché esito di un'operazione astrattiva, era *medium* tramite cui Amore agiva dando vita all'epopea delle avventure cavalleresche, altrettanto Nadja viene resa *veicolo* di accesso all'esperienza surrealista. Su questa analogia



insiste anche Benjamin, il cui progetto sulle configurazioni originali del capitalismo avanzato, si sa, è stato all'inizio fortemente influenzato dal surrealismo: «[n]ell'amore esoterico la dama è la cosa meno essenziale. Così è anche in Breton. Egli è più vicino alle cose a cui è vicina Nadja che alla stessa Nadja»<sup>42</sup>. Come la grande donna di Aragon il cui schema è privo di sostanza.

Ma le cose a cui è vicina Nadja sono il cuore dell'esperienza della modernità per come si è offerta ai surrealisti. Anzitutto – è il loro grande merito secondo Benjamin –, i surrealisti hanno posto il proprio sguardo «sulla distesa di rovine che lo sviluppo capitalistico delle forze produttive si è lasciato alle spalle»<sup>43</sup>. Ecco il senso del loro interesse per il meandro stratigrafico, nella metropoli e nell'immaginario collettivo, delle cose presto invecchiate, oggetti, abiti, «prime costruzioni in ferro», «prime fabbriche», «prime fotografie», i *passages*<sup>44</sup>. *Tracce* della distruzione dei sogni e delle utopie di un secolo, il XIX prima e a poco a poco il XX, sono queste creazioni cadute presto in disuso; dapprincipio promessa di emancipazione, poi, una volta trasferite nel mercato che tutto crea e tutto, un attimo dopo, annienta, testimonianza di asservimento. L'aver individuato nel declino repentino e continuo del passato prossimo il segreto dell'*inferno* del capitalismo maturo è il dono inestimabile della ricerca surrealista. Il senso della cui periegesi è allora quello di ricostruire nessi inusitati, là dove la furia divoratrice dei modi di produzione e di scambio li distrugge. Se però la rivendicazione di una «acuita ricettività», addirittura prossima a quella della psicosi oltre che del sogno, del resto stimolata dalla nuova strumentazione tecnica<sup>45</sup>, è il primo passo per rinvenire le «energie rivoluzionarie»<sup>46</sup>, ossia il desiderio di liberazione rimasto allo stato di latenza, in oggetti e visioni abortite – una sorta di tenerezza goethiana per l'empiria reificata; d'altro canto, a dire di Benjamin (che condividiamo), i surrealisti restano alla fine avvinti al mito, alla fascinazione onirica, all'estetismo revoltoso romantico. Mancano il risveglio storico-critico foriero della comprensione e della via d'uscita dal labirinto della modernità. Gli stessi scarti della storia, i prodotti dell'immaginario, dell'inconscio hanno finito per essere misticizzati ed eternizzati dal surrealismo. L'immagine surrealista di Parigi è così da ultimo incarnata dalla Madame Sacco che Breton incontra in *Nadja*<sup>47</sup>: una veggente, che, sottolinea sempre Benjamin, nulla ha a che fare con le «magnifiche giornate di saccheggio» per Sacco e Vanzetti, ma con l'«umido stambugio dello spiritismo»<sup>48</sup>.

#### 4. Il segreto laboratorio del labirinto metropolitano

Veniamo ora proprio a Benjamin. La città, si legge tra gli appunti per i *Passages*, è «la realizzazione dell'antico sogno umano del labirinto»<sup>49</sup>. Il verso virgiliano «facilis descensus Averno» è da lui posto in epigrafe al plico C del progetto rimasto incompiuto<sup>50</sup>. È il plico i cui materiali si addentrano tra i recessi della Parigi arcaica,

tra le sue catacombe, tra i resti della città che fu, che in parte è ancora. Alcuni autorevoli interpreti di Benjamin hanno già sottolineato la prossimità tra la Parigi del XIX secolo dei *Passages* e l'inferno dantesco<sup>51</sup>. Dante, d'altro canto, è stato un riferimento fondamentale per la critica ottocentesca di Baudelaire, di cui Benjamin tiene ampio conto. E infatti il nome di Dante ricorre soprattutto nel plico su Baudelaire; inoltre, tra le schematizzazioni dell'altro progetto pure rimasto incompiuto, il libro che proprio a Baudelaire doveva essere dedicato, risulta una *Dante-Note*, inerente alla «Physiognomik der Hölle», alla fisiognomica dell'inferno<sup>52</sup>. In tal senso, se l'immagine del labirinto nei *Passages* sembrerebbe rinviare al contesto arcaico, la sua manifestazione nella forma dell'inferno risente in realtà maggiormente delle rappresentazioni medievali (e poi barocche) dello stesso, dunque, dell'immaginario giudaico-cristiano. Appunta Benjamin tra le prime note per i *Passages*: «[p]arallelismo tra questo lavoro e il libro sul dramma barocco: entrambi hanno in comune il tema della “teologia dell'inferno”»<sup>53</sup>. In questione non è una temporalità circolare, le cui cesure rituali sono interruzioni volte a rigenerare e ristabilire il ciclo, l'ordine, il *cosmo*; piuttosto quella della vita storico-creaturale, della vita colpevole post-edenica, lacerata dallo svuotamento di senso, dal relativismo introdotto in particolare dallo scontro Riforma-Controriforma. Eterno ritorno, dunque, non del ciclo, ma del *due*; duplicazione spettrale, non del simbolo, ma dell'allegoria, dell'equivocità dei significati, data la loro scissione dai significanti<sup>54</sup>. Il XVII secolo, del resto, è stato anche il secolo della prima transizione ai modi di produzione capitalistici. Così la linea si ricongiunge e arriva fino al XIX, con l'incremento dei ritmi convulsi della grande industria.

Baudelaire si è detto. Figura-emblema dell'epoca per Benjamin. Si pensi allora all'immagine della città «brulicante» di fantasmi in *Les sept vieillards*; ricorda il poeta di quel giorno in cui «[d]i colpo» giunse un «vecchio, che per gialli stracci / faceva a gara col cielo piovoso», e poi, d'improvviso, «[u]n altro lo seguiva» e «niente lo distingueva dal primo, scaturito, / gemello centenario, da un solo inferno; andavano, / spettri barocchi, in coppia verso una meta ignota», finché «[d]i minuto in minuto / la moltiplicazione di quel vecchio sinistro / fino a sette [...] accadde di contare». E da sette si poteva arrivare a otto, e così via all'infinito, sosia su sosia, dalle eterne sembianze<sup>55</sup>.

L'inferno nel XIX secolo si disloca sulla terra. Non più terra, cielo e inferno, ma terra e inferno, Parigi e inferno<sup>56</sup>. Nel plico sui movimenti sociali, Benjamin trascrive i seguenti versi di Henri-Auguste Barbier: «Vi è, vi è in terra un tino infernale, / si chiama Parigi; è un grande forno, / un pozzo di pietra dai confini immensi / Che un'acqua gialla e terrosa racchiude con tripli giri; / È un vulcano fumoso e sempre ansimante / Che a lunghi flutti rimesta la materia umana»<sup>57</sup>. La planimetria di Parigi è il palinsesto su cui si innesta un labirinto a più livelli e strati, spaziali – *inferi* e *superi* – e temporali. Monade di meandri – *exemplum* microcosmico ne è il *passage* –, dove

centro e vie d'uscita *appaiono* smarriti. Necessaria è un'*intelligenza stratigrafica* particolare per orientarsi: archeologia, profondità storica, meglio, materialismo storico. Ma anche un'intelligenza teologico-linguistica, seppur laica. L'antica concezione del labirinto, infatti, Parigi la eleva «al livello del linguaggio», mediante la rete dei nomi delle strade<sup>58</sup> e delle stazioni che scandiscono l'altro (rispetto all'antico catacombale) «sistema di gallerie [che] si estende nei sotterranei [...]: il *métro*»; «Ade dei nomi» dove, tra i «fischi stridenti», essi si trasformano in «informi dèi delle cloache»<sup>59</sup>. Nomi che sembrano avere riacquisito il loro originario potere simbolico, ma in verità sono segni estrinseci, luciferini e antinomici, allegorie irrigidite. Soprattutto, il «*cosmo linguistico*»<sup>60</sup> della città innalza al rango nominale il cartellino del prezzo della merce, allegoria per eccellenza della modernità<sup>61</sup>. «Un inferno infuria nell'anima della merce», è l'inferno dell'arbitrarietà del rapporto tra significante e significato. Scrive Benjamin:

[i] «cavilli metafisici» di cui, secondo Marx, si compiace la merce sono innanzitutto i cavilli della formazione dei prezzi. Come la merce pervenga al suo prezzo è cosa che non si può mai calcolare esattamente né nel corso della sua produzione né in seguito, quando si trova sul mercato. Esattamente la stessa cosa accade all'oggetto nella sua esistenza allegorica: non è in nessun modo stabilito a quale significato lo condurrà l'assorta profondità dell'allegorico. [...] E, in effetti, significato vuol dire per la merce: prezzo; come merce essa non ne ha altri<sup>62</sup>.

È lo scenario di una caduta profana: il peccato si riconfigura nel gesto astrattivo a partire da cui il capitale trasforma tutto senza eccezione in merce. Questo, il *centro invisibile del labirinto*. Disseminati piuttosto tra le gallerie sotterranee e superficiali vi sono più tori e minotauri: non uno «a cui ogni anno va gettata in pasto una vergine tebana, ma dozzine [...] nelle cui fauci si gettano ogni mattina migliaia di sartine smunte e commessi stracchi»<sup>63</sup>; fuori dal tempio della città, migliaia di operai nelle gole delle fabbriche. Sono queste per Benjamin figure della dannazione: figure frutto della «soggettività, rea confessa, [che] trionfa su ogni illusoria oggettività del diritto, e [che] trova posto anch'essa, in quanto opera della «somma sapienza e 'l primo amore» – in quanto Inferno – all'interno dell'onnipotenza divina»<sup>64</sup>. Dannati che disperano, perché non possono più abbandonarlo l'inferno<sup>65</sup>. Tale soggettività ha a che fare con la volontà di sapere luciferina: volontà del soggetto proposizionale, volontà di astrazione. La stessa che trasforma i prodotti della mano umana in *grandezze di valore* calcolabili sulla base della *quantità di lavoro socialmente necessario*, il lavoro vivo in lavoro astrattamente umano, *morto*<sup>66</sup>, l'oro e l'argento nell'«equivalente generale» del denaro. Con Simmel, dominio del kantiano *Verstand* e dunque dominio dell'«economia monetaria»<sup>67</sup>. Così, gli stessi soggetti in carne e ossa che *fanno* i rapporti sociali di produzione diventano *persone*, ossia *maschere*, soggetti astratti di diritto, «tutori» e «rappresentanti» delle proprie merci – che, si sa, «non possono

andarsene al mercato da sole» –, in particolare, di quella peculiare chiamata forza-lavoro<sup>68</sup>. Persona è categoria teologico-cristiana decisiva nella definizione del dogma della Trinità. E Marx riconosce infatti al cristianesimo, «col suo culto dell'uomo astratto», di essere «la *forma di religione* più corrispondente» a «una società di produttori di merci»<sup>69</sup>. Persona, personalità, sono nozioni che ritornano in Benjamin per descrivere la stereotipia dei dannati. In un appunto per il saggio su Karl Kraus, egli riflette proprio sulla «nascita della personalità dallo spirito del peccato», definendo l'inferno di Dante «il primo raduno di personalità»<sup>70</sup>. E se il capitalismo anche per Benjamin sorge nel grembo – come un'escrescenza parassitaria – del cristianesimo e, come tale, sempre di religione si tratta, la sua peculiarità è però di essere una religione priva di dogma: solo culto, celebrato «*sans [t]rêve et sans merci*», per cui non esistono più i giorni feriali, ma un unico giorno festivo «nel senso spaventoso del dispiegamento di ogni pompa sacrale»<sup>71</sup>.

Nel plico su Marx, Benjamin propone un'associazione particolarmente pregnante tra l'iscrizione posta all'ingresso del marxiano laboratorio della produzione, quella sulla porta dell'inferno dantesco e la sua *Strada a senso unico*<sup>72</sup>. Nella sezione del I libro del *Capitale* dedicata alla *Trasformazione del denaro in capitale*, Marx afferma che per svelare «l'arcano della fattura del plusvalore» è necessario *scendere* nel «segreto laboratorio della produzione sulla cui soglia è scritto: *No admittance except on business*»<sup>73</sup>. Rammentiamo invece per intero l'iscrizione dantesca: «Per me si va ne la città dolente, / per me si va nell'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse il mio alto fattore; / facemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore. Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (*Inf.*, III, 1-11). La *strada a senso unico* è quella indicata da Marx: entrando nell'inferno del segreto laboratorio della produzione «si vedrà non solo *come produce il capitale*, ma anche *come lo si produce*, il capitale»<sup>74</sup>. Questo è il presupposto gnoseologico per poter rompere la fantasmagoria dell'*eternità dell'inferno*, della *naturalità* delle leggi capitalistiche. Addentrarsi nella selva sì, sapersi smarrire in essa, ma sfilare poi l'«ascia affilata della ragione»<sup>75</sup> per riconquistare lo spazio della soglia tra sonno e veglia. Se il labirinto in cui si smarrisce il *Paysan de Paris* è un «labirinto senza Minotauro», dove «il piede perduto non lo si ritrova mai»<sup>76</sup>, a Benjamin interessa invece smascherare il carattere storicamente determinato del labirinto moderno, delle sue fantasmagorie, dei suoi segni privi di riferimento. Il Minotauro è l'*arcano* del sistema di produzione, che è sempre anche un sistema di riproduzione della vita, delle sue forme. Tra i manoscritti di *Infanzia berlinese*, si trova appuntata una terzina della *Commedia* (nella traduzione tedesca ridotta di Stefan George), da *Paradiso*, XIII, 121-123: «Vie più che 'ndarno da riva si parte, / perché non torna tal qual e' si move, / chi pesca per lo vero e non ha l'arte»<sup>77</sup>. È il monito di Tommaso d'Aquino a non salpare alla ricerca del vero senza *arte* – senza

metodologia e cautela adeguate nelle distinzioni e nei giudizi. Solo così il labirinto può tornare a essere oltre che figura dello smarrimento, anche dello spirito critico di ricerca.

## 5. Post- o l'inferno derealizzato

La grande attualità di Benjamin sta nell'aver visto in anticipo e aver analizzato con impareggiabile acume le tendenze più avanzate del capitalismo maturo sin dai suoi albori, già nelle sue configurazioni originali appunto. In particolare, nell'aver individuato quel peculiare meccanismo di funzionamento del capitale consistente nella cancellazione degli spazi della soglia e, al contempo, nella creazione e nell'abbattimento continui di sempre nuovi confini, al fine di annettere sempre nuovi territori nei circuiti della valorizzazione – accumulazione primitiva permanente, diranno Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>78</sup>. Il che significa, fin dal XIX secolo, colonizzazione pure del desiderio, della percezione, della psiche; ossia, il farsi macchina antropogenetica del capitalismo, produttore anche e non secondariamente di soggettività. Il *passage*, miniatura del labirinto metropolitano, era un *Traumhaus*: una casa onirica, ambiente *immersivo* e totalizzante *ante litteram*, dove le porte di ingresso e di uscita si confondevano, né soglia né rito di passaggio, nessuna palingenesi, ma solo infinito e infernale transito (che rimuove, insieme alla rinascita, anche la morte); tra i suoi corridoi, cunicoli, *navate*, le merci in vetrina stavano a segnalare, nel male e nel bene (da sceverare), sogni e investimenti libidici collettivi – «paesaggio originario del consumo», «strada sensuale del commercio»<sup>79</sup>. Ristrutturazione, quindi, non solo dell'economia monetaria e finanziaria, ma anche di quella pulsionale (per questo lo stesso concetto di rivoluzione chiedeva già di essere ripensato sotto il profilo estetico-sensibile oltre che politico). L'Arianna del meandro dell'età moderna è infatti a dire di Benjamin non più una vergine, ma una prostituta: la prostituzione che si fa di massa nel XIX secolo diventando una delle principali industrie capitalistiche, parla di una decisiva cattura del corpo e della sessualità nel generale processo di mercificazione del mondo<sup>80</sup>; e, d'altra parte, il lavoro stesso ha cominciato con la seconda modernità a trasformarsi in prostituzione<sup>81</sup> – si diventa allora merce e venditori di sé allo stesso tempo, ci si immedesima con la “pura vendibilità”, nel libero mercato si vende tutto, valori materiali e spirituali, affabilità, sorrisi, capacità di godimento, relazionali, di cura, di governo dell'imprevisto, capitale umano o *soft skills* si direbbe oggi. In tal senso, risulta pregnante la tesi secondo cui il goethiano fenomeno originario del capitalismo avanzato sia da considerarsi il feticismo delle merci, quella dinamica molteplice di scissioni e proiezioni, non solo tra valore di scambio e valore d'uso, ma anche interna all'Io e alla coscienza e all'inconscio collettivi.



È l'origine della logica postmoderna della simulazione e del simulacro: della norma della merce assoluta, che svincola, *apparentemente* in via definitiva, tanto il valore di scambio da quello d'uso (come la finanza dall'economia reale) quanto l'immagine da qualsiasi riferimento alla realtà<sup>82</sup>. Idolatria, dominio del fantasma e dello spettacolo, iperrealismo o derealizzazione. L'evaporazione del paradigma rappresentazionale e l'autonomizzazione dell'immagine come simulacro di sé nel contesto della rivoluzione informatica o digitale hanno introdotto una rinnovata cancellazione della soglia tra sonno e veglia – Guy Debord definisce lo spettacolo «il cattivo sogno della moderna società incatenata»<sup>83</sup> –, quindi un nuovo sconvolgimento in seno al senso storico. Dalla naturalizzazione delle leggi storicamente determinate della produzione e del mercato capitalistici si è passati alla consumazione della storia, al predominio della sincronia sulla diacronia. È il mondo «dopo l'orgia» di Jean Baudrillard, *post-realizzazione/liberazione* esauritasi «in tutti i campi» (politico, sessuale, delle pulsioni inconse, delle forze produttive e distruttive, dell'arte)<sup>84</sup>, ciò che Fredric Jameson ha definito nei termini di un «millenarismo alla rovescia», dove catastrofe e utopia come possibilità estreme del futuro risulterebbero dissipate e sostituite dal «senso della fine», delle ideologie, delle classi sociali, della produzione industriale, di nuovo dell'arte, della storia appunto<sup>85</sup>. Esaurimento del possibile stesso, che come tale dà vita a un rapporto col passato di mero citazionismo estetico. Smarrita la profondità temporale, la storia si presenta come un immenso guazzabuglio stilistico da cui pescare elementi per *revival* e *neo*-(controcanto al *post*-)-mode e tendenze – un processo di estetizzazione e contemporanea depoliticizzazione del passato e della società che, a partire dalla globalizzazione, viene inteso anche sotto la categoria di estetica diffusa<sup>86</sup>. Si potrebbe dunque parlare di *post-inferno*?

Evidentemente retoriche e immaginario della società post-industriale, post-lavorista, della comunicazione, dell'economia creativo-cognitiva, pacificata dai conflitti sociali, hanno perso di coerenza (e lo si può affermare pur tenendo in considerazione gli ulteriori avanzamenti di realtà virtuale, aumentata e intelligenza artificiale). Riteniamo inoltre convincente l'idea di Jameson secondo cui il postmoderno sia da intendere in quanto «dominante culturale» legata all'egemonia economica e politica degli Stati Uniti d'America<sup>87</sup> (dal secondo dopoguerra sino a una ventina di anni fa, possiamo simbolicamente considerare l'11 settembre 2001 l'inizio della crisi di tale egemonia), da pensare dunque interna e in continuità allo sviluppo capitalistico della modernità, come un dispiegamento ulteriore del capitalismo avanzato o tardo capitalismo. E del resto, anche dal punto di vista estetologico, i germi del postmoderno sono da rinvenire già nel kitsch e nel Romanticismo<sup>88</sup>. In tal modo il postmoderno viene storicizzato. Con esso, anche le sue fantasmagorie.

In base a questa storicizzazione, ci sembra pertinente pensare l'inferno non sotto il segno del *post*- (o del *neo*-), come un gioco estetico tra gli altri nel più generale e vuoto gioco del relativismo culturalista. Nell'attuale mondo multipolare, di crisi egemoniche



e guerre che stanno reintroducendo la Storia nel pubblico ordine del discorso, mettendo così in discussione l'apparenza della fine delle grandi narrazioni, in un mondo in cui le nuove tecnologie offrono un'immagine *ultra-reticolare* dei diversi livelli di realtà, risultando, nella loro complessità, sempre più irraggiungibili e pertanto sempre meno criticamente padroneggiabili, un mondo in cui pandemie, cambiamenti climatici e disastri ambientali hanno riammesso il paradigma catastrofista come più che possibile, l'inferno, il labirinto e la stessa polarità catastrofe-utopia tornano a essere le fantasmagorie sociali per eccellenza. Il millenarismo alla rovescia si è ri-capovolto.

In questa cornice, ciò che sembra essere ancora uno strumento diagnostico valido per comprendere l'attuale «inferno dei viventi»<sup>89</sup> e per avanzare una rinnovata proposta di pensiero del risveglio storico-critico è l'idea di una generale struttura schizofrenica sottesa alle trasformazioni della percezione e della sua organizzazione, della soggettività. Non si è tornati indietro dal passaggio dal soggetto nevrotico a quello esplosivo, frammentato, psicotico. E qui Benjamin torna di nuovo profetico: quando legge le modificazioni del sensorio umano, dalla metropoli, passando per la fabbrica, alla sala cinematografica, con lo schema dello *choc*, del *trauma continuo*, con la deflagrazione del tessuto connettivo dell'esperienza. In particolare, ancora dirompenti nella loro precisione risultano queste parole sulla nuova innervazione percettiva esito dell'avvento del dominio dell'immagine tecnologicamente mediata: «i molteplici aspetti che la macchina da presa può strappare alla realtà sono in gran parte solo al di fuori di un normale spettro delle percezioni sensoriali. Molte delle deformazioni e delle stereotipie, delle metamorfosi e delle catastrofi che, nei film, possono riguardare il mondo della percezione visiva, lo riguardano di fatto nelle psicosi, nelle allucinazioni, nei sogni»<sup>90</sup>. In questione è il *dominio schiacciante del dato percettivo irrelato*, nonché la fissazione auratica, feticistica, di tali deformazioni. Non più tanto surrealtà, ma irrealtà: l'immagine che si impone come di più di realtà, che nega il suo statuto di immagine<sup>91</sup> e, sovrana nella sua potenza (la potenza propria del trauma appunto<sup>92</sup>), derealizza, facendo collassare il linguaggio, mandando in tilt il funzionamento delle combinazioni sintagmatiche. Ciò che Jacques Lacan, nella sua analisi della psicosi, ha descritto come un collasso della catena significativa<sup>93</sup>. L'erosione della diacronia riguarda anche la struttura psichica individuale: l'organizzazione del Sé (o di un Sé) a partire dall'organizzazione in una trama esperienziale grosso modo coerente del proprio passato (ritensioni) e del proprio futuro (protensioni). Il cedimento delle concatenazioni sintagmatiche, dunque di catene di significanti che costituiscono enunciati dotati di senso è un altro modo per nominare il cedimento di questa capacità organizzativa soggettiva. Il paradigma della schizofrenia è il paradigma dell'assenza di legame. La «macchina infernale»<sup>94</sup> è quella che annichilisce la mediazione simbolica. Il rimosso non torna più in un linguaggio cifrato da interpretare, perché annichilito è il vecchio soggetto (nevrotico) del

desiderio. In questo senso si parla di coazione al godimento-scarica, all'agire reattivo, irriflesso. Altrettanto, di dominio dell'immaginario, del fantasma, dell'allucinatorio. I molteplici ambienti tecnologici che abitiamo, fondati sulla labilità sempre maggiore della soglia tra immagine e realtà (o se vogliamo, di nuovo, tra sonno e veglia) – dalle piattaforme social agli ambienti immersivi virtuali – fanno massimamente essere teatro di questa dissociazione fantasmatica, narcisistica a sfondo psicotico. L'iperrealismo, tutt'altro che ripresa del figurativo, si rivela essere la rivisitazione estrema del *Doppelgänger*: Ideali dell'Io che nel *medium* dell'immagine assumono vita autonoma, soggetti tragicamente scissi, *iper-identificati* con i loro altri ego. Trattandosi di dissociazioni socialmente diffuse, gli stessi avatar o Ideali sono per lo più socialmente determinati, pertanto si assiste a forme che potremmo definire di delirio conformistico<sup>95</sup>.

Riteniamo allora che l'inferno contemporaneo non sia più tanto (o solo) da ricercare nelle metropoli o megalopoli postmoderne – per quanto i nuovi processi di espropriazione, segmentazione e decentramento le rendano sempre più aliene ai propri abitanti –, ma nella rete, nella realtà virtuale o aumentata, negli schermi dove Io è sempre Altro. L'immane *network* globale, è stato già sottolineato, tanto fitto e stratificato quanto esteso e privo di centro, ripropone il problema della sua rappresentazione estetica, meglio, della sua irrappresentabilità<sup>96</sup>. Per essere più precisi, ritorna il tema del sublime, dei limiti dell'immaginazione e del contrasto con la ragione che tenta in modo scomposto di offrire un concetto del tutto, del troppo che sfugge. Lo stesso può dirsi per l'estrema sofisticazione raggiunta dalle macchine, per il sapere tecno-scientifico in esse accumulato. Una simile irrappresentabilità rigenera la fantasmagoria labirintica, di qui le conseguenti altre apparenze fantasmagoriche: l'apocalittica tecnofobica, le teorie complottistiche, da un lato, le felici turbo-utopie, l'ingenuo accelerazionismo, dall'altro. In ogni caso si tratta di tentativi, votati al fallimento, di raffigurazione della totalità del sistema. Il fallimento ha a che fare con l'incomprensione dei rapporti sociali, economici e politici, una volta di più se estensione mondiale e sofisticazione riguardano intimamente l'attuale sistema di produzione e riproduzione delle nostre società. Lo spettacolo, d'altronde, scriveva già Debord, «non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra persone, mediato dalle immagini»<sup>97</sup>. Intendere ciò coincide con la possibilità della disattivazione della macchina infernale. Ma l'intelligenza di ciò deve andare di pari passo con la spinta a un'appropriazione sempre maggiore in senso emancipativo e democratico delle nuove tecnologie – rivoluzione sensibile, appunto, ancora *à la* Benjamin, innervazioni singolari e collettive altre dei corpi per il tramite di un rapporto ludico e sperimentale con la tecnica<sup>98</sup>.

Aggiungiamo in conclusione che, se Freud con la sua *Introduzione al narcisismo* e Lacan con la prosecuzione del discorso attraverso la formulazione dello «stadio dello specchio» ci hanno insegnato che la soggettività umana è costitutivamente scissa, che

l'Io sorge tardivo e alienato come aggregato di una molteplicità di identificazioni e che dunque l'immagine ha una funzione causale e morfogenica (come dis-morfogena) rispetto alla strutturazione del soggetto, affiora allora l'idea che l'iperrealismo e la derealizzazione digitale capitalisticamente organizzate facciano leva su strutture psichiche, antropologiche profonde, di qui la loro enorme potenza<sup>99</sup>. Il risveglio può cominciare solo da una tale consapevolezza e da una pari conoscenza delle modificazioni storiche che hanno investito il nostro sensorio. Solo così forse processi critici e altamente politici di *disidentificazione* dalle allucinazioni sociali possono prendere avvio e attecchire, solo così forse si può fare esodo in forma nuova dalla dicotomia fantasmagorica di catastrofe e utopia e, soprattutto, dall'uso distruttivo e bellico di innovazioni e dispositivi tecnologici. Tornare a pensare, in altre parole, la possibilità reale della trasformazione altrettanto reale.

---

## Note

1. Cfr. Kerényi 1941.
2. Cfr. *ivi*, p. 37.
3. Cfr. *ivi*, pp. 56-60.
4. Cfr. *ivi*, pp. 59-60, 44-47.
5. *Ivi*, p. 55.
6. *Ivi*, pp. 52-53.
7. Cfr. *ivi*, pp. 51-52.
8. Nostro il corsivo.
9. Balzac 1835, pp. 14, 112.
10. Balzac 1837, pp. 134, 175, 183, 521.
11. Balzac 1835, p. 32.
12. Balzac 1845, pp. 89, 91-92.
13. *Ivi*, pp. 100-101.
14. *Ivi*, pp. 103-104, 107.
15. Caillois 1937, pp. 91, 90.
16. *Ivi*, pp. 90-91.
17. Balzac 1837, p. 135.
18. Balzac 1835, p. 282.
19. Caillois 1937, p. 92.
20. Benjamin 1927-1940, p. 929.

21. Caillois 1937, pp. 92-93.
22. Ivi, pp. 92, 94.
23. Riprendiamo l'espressione da Jesi 1973.
24. Caillois 1937, pp. 100-101.
25. Cfr. Sorel 1908.
26. Cfr. Hollier 1991.
27. Aragon 1926, pp. 13, 15.
28. Ivi, pp. 16-17.
29. Ivi, pp. 88, 86.
30. Ivi, pp. 65-66.
31. Ivi, p. 65.
32. Benjamin 1927-1940, p. 981.
33. Breton 1924, p. 20.
34. Aragon 1926, p. 108.
35. Ivi, pp. 117-118.
36. Ivi, p. 107.
37. Ivi, pp. 159-160.
38. Ivi, p. 128.
39. Breton 1924, pp. 33, 30.
40. Ivi, pp. 12-13.
41. Breton 1928, p. 79. Sull'immagine mitica della donna in Breton, come *altro* che non è mai soggetto – piuttosto Verità, Bellezza, Poesia, Rivelazione, soprattutto, Natura –, cfr. de Beauvoir 1949, pp. 236-242.
42. Benjamin 1929, p. 204.
43. Benjamin 1927-1940, p. 1012.
44. Benjamin 1929, pp. 203, 204-205.
45. Cfr. Benjamin 1935-1936, pp. 64, 100, 132.
46. Cfr. Benjamin 1929, pp. 203-205.
47. Cfr. Breton 1928, pp. 130, 64-65, 86.
48. Benjamin 1929, p. 203.
49. Benjamin 1927-1940, p. 481.
50. Ivi, p. 87.
51. Cfr. almeno Schweppenhäuser 1992.
52. Cfr. Benjamin 1989, p. 739.
53. Benjamin 1927-1940, p. 933.

- 
54. Cfr. Benjamin 1928 e Benjamin 1916.
  55. Baudelaire 1857-1861, pp. 179-183.
  56. Cfr. Benjamin 1927-1940, p. 127.
  57. Ivi, p. 811 (tr. it. nostra).
  58. Benjamin 1927-1940, p. 915. Su questo, cfr. Desideri 2018, in part. pp. 21-25. Più in generale sul tema del labirinto nei *Passages*, cfr. anche Gentili 2012 e Montanelli 2022.
  59. Benjamin 1927-1940, p. 89.
  60. Ivi, p. 915.
  61. Cfr. ivi, p. 197.
  62. Ivi, pp. 408-409.
  63. Ivi, p. 136; tr. it. cit., p. 89.
  64. Benjamin 1928, p. 301 (Benjamin cita *Inf.*, III, 6).
  65. Cfr. Balzac 1837, p. 237.
  66. Ivi, pp. 47-48. Cfr. Benjamin 1927-1940, p. 729.
  67. Simmel 1903, pp. 37-42. Sulla risonanza tra queste pagine di Simmel e la metropoli come labirinto in Benjamin, cfr. Desideri 2021, pp. 101-109.
  68. Marx 1867, pp. 103-104.
  69. Ivi, p. 96.
  70. Benjamin 1930, p. 304.
  71. Benjamin 1921, pp. 51-52.
  72. Benjamin 1927-1940, p. 735.
  73. Marx 1867, p. 212.
  74. *Ibid.*
  75. Benjamin 1927-1940, pp. 510, 918.
  76. Aragon 1926, p. 104.
  77. Cfr. Benjamin 1933-1938, p. 64.
  78. Deleuze-Guattari 1972.
  79. Cfr. Benjamin 1927-1940, pp. 899-900.
  80. Cfr. Pateman 1988.
  81. Cfr. Benjamin 1927-1940, p. 381.
  82. Cfr. almeno Baudrillard 1976.
  83. Debord 1967, p. 49.
  84. Baudrillard 1987, pp. 26-27.
  85. Jameson 1984, p. 7.
  86. Per una ricognizione della stessa, cfr. almeno Di Stefano 2017.

- 
87. Jameson 1984, pp. 12-18.
88. Cfr. Mecacci 2017, pp. 41-55.
89. Calvino 1993, p. 164.
90. Benjamin 1935-1936, p. 64.
91. Su questo, cfr. Pinotti 2021.
92. Cfr. Correale 2021.
93. Cfr. Lacan 1958.
94. Deleuze 1975-1995, p. 9.
95. Su conformismo e psicosi sociali cfr. Lacan 1958, in part. p. 572. Più in generale su questi temi, cfr. anche Recalcati 2010. Sul nesso tra virtuale e «paradosso dell'identità», cfr. pure Diodato 2005.
96. Cfr. Jameson 1984, pp. 70-73.
97. Debord 1967, p. 44.
98. Per uno sviluppo del tema del rapporto tra tecnica, sperimentazione creativa ed emancipazione/*empowerment* umano, cfr. anche Montani 2017.
99. Cfr. Freud 1914 e Lacan 1949. Sul tema del rispecchiamento nell'arte fino al mondo digitale, cfr. di nuovo Pinotti 2021 e anche Tavani 2016.



## Bibliografia

- Aragon 1926: Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris; trad. it. *Il paesano di Parigi*, il Saggiatore, Milano 1960.
- Balzac 1835: Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, 12 voll., Gallimard, Paris 1976-1981, vol. III; trad. it. *Papà Goriot*, Mondadori, Milano 2013.
- Balzac 1837: Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, in *La Comédie humaine*, a cura di P.-G. Castex, 12 voll., Gallimard, Paris 1976-1981, vol. V; trad. it. *Illusioni perdute*, Intr. di L. Binni, Garzanti, Milano 2015.
- Balzac 1845: Honoré de Balzac, *Histoire et physiologie des boulevards de Paris*, in *Le Diable à Paris: Paris et les Parisiens: Mœurs et costumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc. etc.*, 2 voll., J. Hetzel, Paris; trad. it. *Storia e fisiologia dei Boulevards di Parigi*, in A. de Musset, H. de Balzac, *Il diavolo a Parigi*, Canesi, Roma 1961, pp. 87-109.
- Baudelaire 1857-1861: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres complètes*, a cura di C. Pichois, 2 voll., Gallimard, Paris 1975-1976, vol. I; trad. it. *I Fiori del male*, in *Opere*, a cura di G. Raboni, G. Montesano, Intr. di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. 5-273.
- Baudrillard 1976: Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Baudrillard 1987: Jean Baudrillard, *Simulation and Transaesthetics: Towards the Vanishing Point of Art*, lecture at the Whitney Museum, New York; trad. it. *Verso il vanishing point dell'arte*, in *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano 2012.
- Beauvoir 1949: Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris; trad. it. *Il secondo sesso*, Pref. di J. Kristeva, Postfazione di L. Rampello, il Saggiatore, Milano 2016.
- Benjamin 1916: Walter Benjamin, *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. II, t. 1; trad. it. *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2000-2014, vol. I, pp. 277-280.
- Benjamin 1921: Walter Benjamin, *Kapitalismus als Religion*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. VI; trad. it. *Capitalismo come religione*, in *La Politica e altri scritti. Frammenti III*, a cura di D. Gentili, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 51-54.
- Benjamin 1927-1940: Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. V; trad. it. *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Einaudi, Torino 2010.
- Benjamin 1928: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. I, t. 1; trad. it. *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Pref. di F. Desideri, Carocci, Roma 2018.

- Benjamin 1929: Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. II, t. 1; trad. it. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2000-2014, vol. III, pp. 201-214.
- Benjamin 1930: Walter Benjamin, *Paralipomena zum Kraus*, in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. II, t. 3; trad. it. <Annotazioni relative a Karl Kraus>, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2000-2014, vol. VIII, pp. 293-324.
- Benjamin 1933-1938: Walter Benjamin, *Berliner Chronik / Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Gödde, H. Lonitz, in collaborazione col Walter Benjamin Archiv, 21 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin, 2008-, vol. XI.
- Benjamin 1935-1936: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di C. Gödde, H. Lonitz, in collaborazione col Walter Benjamin Archiv, 21 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M.-Berlin, 2008-, vol. XVI; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di F. Desideri, M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019.
- Benjamin 1989: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, con la collaborazione di G. Scholem, T.W. Adorno, 7 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1989, vol. VII, t. 2.
- Breton 1924: André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris; trad. it. *Manifesto del Surrealismo (1924)*, in *Manifesti del Surrealismo*, Intr. di G. Neri, Einaudi, Torino 2003, pp. 9-49.
- Breton 1928: André Breton, *Nadja*, Nrf, Paris; trad. it. *Nadja*, Einaudi, Torino 1972.
- Caillois 1937: Roger Caillois, *Paris, mythe moderne*, in *Le mythe e l'homme*, Gallimard, Paris 1938; trad. it. *Parigi, mito moderno*, in *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 89-102.
- Calvino 1993: Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.
- Correale 2021: Antonello Correale, *La potenza delle immagini. L'eccesso di sensorialità nella psicosi, nel trauma e nel borderline*, a cura di L. Provini, Mimesis, Milano-Udine.
- Debord 1967: Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris; trad. it. *La società dello spettacolo*, Intr. e cura di P. Stanziale, Massari, Bolsena 2002.
- Deleuze 1975-1995: Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens*, Minuit, Paris 2003; trad. it. *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. Borca, Intr. di P.A. Rovatti, Einaudi, Torino 2010.
- Deleuze-Guattari 1972: Gilles Deleuze – Félix Guattari, *L'Anti-Edipe: Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris; trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Intr. di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino 2002.
- Desideri 2018: Fabrizio Desideri, *Walter Benjamin e la percezione dell'arte. Estetica, storia, teologia*, Morcelliana, Brescia.
- Desideri 2021: Fabrizio Desideri, *Labyrinth, Ruin, Junkspace, Monad: dialectical images of the contemporary city*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi, saperi dell'estetico», vol. XIV, n. 2, pp. 101-109.

- Diodato 2005: Roberto Diodato, *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano.
- Di Stefano 2017: Elisabetta Di Stefano, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, Roma.
- Freud 1914: Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzissmus*, «Jahrbuch der Psychoanalyse», vol. VI; trad. it. *Introduzione al narcisismo*, in *Introduzione al narcisismo – Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 17-63.
- Gentili 2012: Dario Gentili, *Topografie del capitalismo nella Parigi metropoli del XIX secolo*, in M. Ponzi, D. Gentili (a cura di), *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 213-225.
- Hollier 1991: Denis Hollier, *De l'équivoque entre littérature et politique*, in *Le Collège de Sociologie. 1937-1939*, a cura di D. Hollier, Gallimard, Paris 1979; trad. it. *Sull'equivoco (tra letteratura e politica). Introduzione*, in *Il Collegio di Sociologia. 1937-1939*, a cura di D. Hollier, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. XI-XXVII.
- Jameson 1984: Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», vol. CXLVI; trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
- Jesi 1973: Furio Jesi, *Mito*, Isedi, Milano.
- Kerényi 1941: Károly Kerényi, *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee*, «Albae Vigiliae», vol. XV; trad. it. *Studi sul labirinto: il labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica*, in *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 31-105.
- Lacan 1949: Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94.
- Lacan 1958: Jacques Lacan, *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, in *Écrits*, Seuil, Paris 1966; trad. it. *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. II, pp. 527-579.
- Marx 1867: Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in K. Marx, F. Engels, in *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, a cura dell'Internationalen Marx-Engels-Stiftung, 4 sezioni, Dietz-Akademie-De Gruyter, Berlin 1975-, sez. II; trad. it. *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Intr. di M. Dobb, 5 voll., Libro I, voll. I e II, Einaudi, Torino 1978.
- Mecacci 2017: Andrea Mecacci, *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma.
- Montanelli 2022: Marina Montanelli, *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano-Udine.
- Montani 2017: Pietro Montani, *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli.
- Pateman 1988: Carole Pateman, *The sexual contract*, Stanford University Press, Stanford; trad. it. *Il contratto sessuale*, Editori Riuniti, Roma 1997.
- Pinotti 2021: Andrea Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.
- Recalcati 2010: Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Schweppenhäuser 1992: *Infernalische Aspekte der Moderne. Anthropotheologische Elemente in Benjamins Geschichtsbegriff*, in Id. (a cura di), *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminschen*

---

*Denkens*, Zu Klampen Verlag, Lüneburg, pp. 153-170.

- Simmel 1903: Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in *Gesamtausgabe*, a cura di O. Rammstedt, 24 voll., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989-2015, vol. VII; trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando Editore, Roma 2012.
- Sorel 1908: *Réflexions sur la violence*, Librairie de “Pages Libres”, Paris 1908; trad. it. *Riflessioni sulla violenza*, in *Scritti politici*, a cura di R. Vivarelli, pp. 79-421.
- Tavani 2016: Elena Tavani (a cura di), *Selfie&Co. Ritratti collettivi tra arte e web*, Guerini, Milano.



ARTICOLO

# «Leggo solo fumetti e fantascienza»: alle origini della fantarcheologia di Peter Kolosimo

Marco Ciardi

Peter Kolosimo è stato un personaggio molto noto in Italia e all'estero tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento. I suoi libri hanno avuto un grande successo, in particolare quelli dedicati alla cosiddetta "teoria degli antichi astronauti": l'ipotesi che la Terra sia stata visitata in tempi ancestrali da extraterrestri, che hanno interferito sullo sviluppo biologico e culturale umano. Scopo di questo saggio è di mostrare come la formazione intellettuale di Kolosimo debba molto alla fantascienza e alla letteratura a fumetti.

*Peter Kolosimo was a very well-known figure in Italy and abroad between the 1960s and 1980s. His books have had great success, in particular those dedicated to the so-called "ancient astronaut theory": the hypothesis that the Earth was visited in ancestral times by extraterrestrials, who interfered with human biological and cultural development. The aim of this essay is to show how Kolosimo's intellectual formation owes much to science fiction and comics literature.*

**Parole chiave:** Kolosimo, storia della scienza, pseudoscienza, fantascienza, fumetti

**Keywords:** Kolosimo, history of science, pseudoscience, science fiction, comics

**Sommario:** 1. Tra scienza, pseudoscienza e fantascienza. - 2. Prima della fantascienza, i fumetti.

## Peer review

Submitted 09/10/2023

Accepted 17/11/2023

Published 27/11/2023

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

## Cita come

Marco Ciardi, «Leggo solo fumetti e fantascienza»: alle origini della fantarcheologia di Peter Kolosimo in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 75-89. 10.35948/DILEF/2024.4343

## DOI

10.35948/DILEF/2024.4343

## 1. Tra scienza, pseudoscienza e fantascienza.

Il centenario della nascita di Peter Kolosimo (Modena, 15 dicembre 1922) ha rappresentato l'occasione per ritornare sull'opera di un personaggio straordinariamente noto tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del Novecento.

Una delle più significative testimonianze del successo di Kolosimo è costituita dalla vittoria, il 3 agosto 1969, del Premio Bancarella con il libro *Non è terrestre*. Kolosimo risultò primo con 87 voti su 139, al secondo posto, *Omega 9. Il dramma della Marina Italiana durante la seconda guerra mondiale* di Aldo Pasetti (49 voti), *Dottor X* (autore anonimo, 2 voti), *Gardenie e caviale* di Giovanni Nuvoletti (1 voto). All'ultimo posto, senza aver ricevuto alcun voto, Ruggero Orlando con *Gli anni dell'aquila*. Dunque Kolosimo ebbe la meglio anche su uno dei due conduttori della mitica diretta RAI dedicata all'allunaggio di Neil Armstrong e Buzz Aldrin, avvenuto un paio di settimane prima, il 20 luglio 1969<sup>1</sup>. L'altro – lo sappiamo – era Tito Stagno.

La diatriba tra Stagno e Orlando, sull'istante in cui il *LEM (Lunar Excursion Module)* denominato *Eagle* aveva toccato il suolo lunare, è passata alla storia della televisione. Tito Stagno conduceva la diretta, coordinata da Andrea Barbato, dallo studio 3 di via Teulada in Roma, mentre Ruggero Orlando era il corrispondente della RAI dal centro della NASA a Houston in Texas. Mentre si stava avvicinando il momento dell'allunaggio, Stagno, male interpretando le comunicazioni dal *LEM* di Buzz Aldrin, alle 22.17 ora italiana annunciò: "Ha toccato. Ha toccato il suolo lunare!". Ma Orlando replicò: "No, non ha toccato". Aggiungendo: "Qui pare che manchino ancora 10 metri". Proprio così, perché in sottofondo Buzz Aldrin stava dicendo: "Picking up some dust" ("Stiamo alzando un po' di polvere"), il che significava che il *LEM* non era ancora allunato. Seguirono ulteriori commenti da parte dei due giornalisti, che portarono a una paradossale conclusione: Tito Stagno dette l'annuncio dell'allunaggio quando ancora mancavano circa 56 secondi e 136 metri, mentre Orlando lo comunicò ufficialmente 10 secondi dopo, a causa della discussione in corso<sup>2</sup>.

Commentando la vittoria di Kolosimo, il «Corriere della Sera» del 4 agosto 1969 scriveva: «L'opera vincente apre un discorso sulla presenza di esseri extraterrestri sulla Terra nella preistoria. L'autore è giunto a queste conclusioni attraverso un'indagine condotta su tracce misteriose, oggetti non identificabili, inquietanti presenze, miti non facilmente riportabili all'uomo e alle sue usanze. Un libro, dunque, con un pizzico di fantascienza ma di alto interesse scientifico, tale da farlo giudicare dalla critica come un *best-seller* dell'archeologia spaziale». Kolosimo non era stato il primo a parlare della cosiddetta questione degli "antichi astronauti", di cui si discuteva fin dalla fine dell'Ottocento<sup>3</sup>, ma certamente contribuì a renderla popolare anche in Italia. E il giudizio del principale quotidiano italiano era molto lusinghiero,



nonostante la tematica fosse molto più vicina alla pseudoscienza che non alla scienza<sup>4</sup>.

Non mancarono, comunque, le voci critiche. È sufficiente leggere la stroncatura di *Non è terrestre* fatta da Claudio Finzi su «Il Tempo» del 23 agosto, nella quale si sottolineava l'assenza di metodo scientifico e storiografico da parte dell'autore: «Per di più il Kolosimo, che non sembra avere molte cognizioni di storia, prende per buone tutte le affermazioni dei suoi autori, dimostrando così di essere uno di quelli che credono a tutto, da lui violentemente attaccati». In effetti, quella di Kolosimo non poteva essere considerata una divulgazione scientifica rigorosa e spesso le fonti da lui citate non erano affidabili, oppure venivano menzionate in modo non accurato dal punto di vista bibliografico, il che impediva un loro puntuale controllo. Ma è indiscutibile che l'opera di Kolosimo, con il suo richiamo al meraviglioso, abbia contribuito ad avvicinare tanti giovani (e anche meno giovani) alla scienza. Il riscontro di pubblico fu davvero enorme. E infatti il successivo 27 agosto Piero Bianucci, che sarebbe diventato uno dei più importanti e preparati giornalisti scientifici italiani, affermava sulla «Gazzetta del Popolo», introducendo un'intervista a Kolosimo: «Scrivere un buon libro è difficile, venderlo, almeno in Italia, lo è ancora di più. Peter Kolosimo è riuscito in tutte e due le cose, e il suo *Non è Terrestre* (Sugar, Milano) è da parecchie settimane il libro più venduto nelle nostre librerie, tanto che gli è stato assegnato il “Bancarella”, un premio al di fuori di ogni speculazione politico-editoriale, in quanto a deciderne l'attribuzione sono gli aridi dati statistici delle copie smerciate: il che non impedisce al “Bancarella” di essere anche un premio qualitativo e non solo quantitativo, visto che precedono Kolosimo nomi come Hemingway, Guareschi, Pasternak, Tecchi, Bedeschi, Montanelli».

C'è poi un altro aspetto da non sottovalutare. Con la sua attenzione verso tutto ciò che gli sembrava novità (dalla corsa allo spazio all'esplorazione del cosmo, dagli alieni nel passato ai misteri archeologici), Kolosimo finì talvolta per diffondere nei suoi testi importanti studi, che solo dopo qualche tempo furono riconosciuti unanimemente dalla comunità scientifica. Uno dei casi più eclatanti è forse quello della teoria della deriva dei continenti, proposta per la prima volta dal meteorologo e geofisico tedesco Alfred Wegener nel 1912, che si imporrà definitivamente soltanto nella seconda metà degli anni '60 del Novecento<sup>5</sup>. Kolosimo invece la sostenne già un decennio prima, quando seguì i lavori dell'Anno Geofisico Internazionale (1957-58) per conto della Radio Svizzera Italiana, in un momento in cui tale teoria era ancora ritenuta da molti una semplice fantasia.

Nonostante la popolarità e l'importanza del personaggio, Pier Domenico Colosimo (così all'anagrafe) non è stato finora oggetto di serie analisi storiche e ricognizioni bibliografiche. Spesso ci si è basati sulle informazioni (in molti casi contraddittorie) fornite da lui stesso, pur non mancando importanti testimonianze, come quelle dell'amico di gioventù Alberto Silvestri e della seconda moglie Caterina Serafin<sup>6</sup>. In

una direzione più consapevolmente critica cerca di andare il recente saggio scritto dal sottoscritto e Roberto Labanti, dedicato alla prima fase della vita e della carriera di Kolosimo, fino al suo trasferimento a Torino (gennaio 1996)<sup>7</sup>, e quello di Edoardo Russo<sup>8</sup>, concernente per l'appunto il periodo torinese<sup>9</sup>. Sull'ultimo periodo della sua esistenza, a Milano, dove risiedette dall'estate 1973, dando vita a una infinità di collaborazioni editoriali, sono attualmente in corso studi e ricerche.

In questo articolo cercherò di mostrare come la formazione intellettuale di Peter Kolosimo debba molto alla fantascienza e alla conoscenza della letteratura a fumetti. Un tratto in comune con altri giovani della sua generazione, come ad esempio Federico Fellini<sup>10</sup>. Non a caso, a partire dal suo primo libro intitolato *Il pianeta sconosciuto* (1959), Kolosimo contribuì a sviluppare un nuovo genere letterario, la fantarcheologia, che costituiva una diretta derivazione della *science fiction*<sup>11</sup>. Il suo interesse per i misteri del cosmo e quelli archeologici, iniziato in età giovanile, fu certamente alimentato dalle numerose letture in questo ambito. Per ammissione dello stesso Kolosimo, alla fantascienza egli deve anche l'idea di scrivere testi surreali e insoliti, a sfondo umoristico. Tale idea risale per lo meno ai tempi della collaborazione con Radio Monte Ceneri, il nome originario del primo canale radio della Svizzera italiana (così chiamata perché l'antenna si trovava sull'omonimo monte), iniziata alla fine degli anni '40 del Novecento. Kolosimo dichiarerà al «Corriere della Sera» del 27 aprile 1972, nell'ambito di una pagina del «Corriere Letterario» dedicata interamente alla fantascienza (e che vedeva la presenza di nomi quali Italo Calvino, Primo Levi, Sergio Solmi, Fruttero & Lucentini): «Lei dice che ho inventato la fantarcheologia: è vero, ma io sono anche l'inventore del fantahumor. Per la Radio Svizzera ho scritto decine di pezzi umoristici con una spolveratina di fantascienza»<sup>12</sup>.

L'attività di scrittore di testi fantaumoristici proseguì sia durante l'importante esperienza a Radio Capodistria<sup>13</sup>, che successivamente, quando iniziò a collaborare, intorno alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, con «La settimana umoristica» di Milano, e con «Calandrino» e «Supercalandrino», pubblicati a Roma.

Nel febbraio 1957 Kolosimo fece uscire, sotto pseudonimo, un vero e proprio romanzo di fantascienza. L'opera era firmata da un fantomatico autore straniero, Omega Jim, mentre la traduzione era attribuita Peter Kolosimo. Il lavoro uscì sul terzo numero della collana «I narratori dell'Alpha Tau. Archivi del futuro», con il titolo *Fronte del Sole*, pubblicato da Irsa Muraro Editrice di Roma. Nella premessa a una nuova edizione del romanzo, nel 1979, Kolosimo avrebbe ribadito lo stretto legame esistente tra la fantascienza e la sua opera di divulgazione scientifica, pur precisando che nel caso di *Fronte del Sole* si trattava di pura e semplice *science fiction*: «Questo è il mio primo e sinora unico racconto di fantascienza. Non è il solito pizzico di *science fiction* che aggancio all'amo dei miei libri per trascinare i lettori sulle aride spiagge della scienza. È fantascienza pura. L'ho scritto per divertirmi, e spero diverta anche voi»<sup>14</sup>.

Il romanzo ebbe una certa fortuna negli ambienti della fantascienza italiana del periodo, visto che - prima dell'edizione degli anni Settanta - venne ristampato, con il titolo *I cavalieri delle stelle* (firmato Peter Kolos), fra il 1959 e il 1960, all'interno della rivista «I Romanzi del Cosmo», curata da Marco Painsi, e, successivamente, nel 1963, sempre in tre puntate, in appendice a due romanzi pubblicati nella serie «Cosmo. I capolavori della fantascienza», entrambe della milanese Ponzoni Editore.

La fantascienza come genere letterario aveva ormai un suo ruolo ben definito in Italia, soprattutto grazie a «I Romanzi di Urania», la rivista fondata nell'ottobre 1952 da Giorgio Monicelli (fratello maggiore del regista Mario e nipote di Arnaldo Mondadori, l'editore dalla collana), al quale si deve anche l'invenzione del termine italiano «fantascienza», utilizzato per tradurre l'espressione *science fiction*<sup>15</sup>. Anche se, è giusto ricordarlo, la prima rivista di fantascienza nel nostro paese fu «Scienza Fantastica», pubblicata dall'aprile 1952 al marzo 1953 dalle Edizioni Krator di Roma e diretta da Lionello Torossi. Tuttavia, la collana ebbe vita breve e solo sette numeri videro la luce.

Oltre a «I Romanzi di Urania», Monicelli promosse nel 1952 anche un'altra rivista, «Urania. Avventure nell'universo e nel tempo», che ospitava sia racconti che articoli di divulgazione scientifica, oltre a contenere «La posta di Urania», realizzata allo scopo di rispondere alle numerose lettere degli appassionati. «Urania. Avventure nell'universo e nel tempo» uscì soltanto per quattordici numeri, ma la divulgazione scientifica continuò a essere presente sulle pagine de «I Romanzi di Urania», i quali contenevano una rubrica intitolata «Curiosità scientifiche»<sup>16</sup>. Come si vede, dunque, in quegli anni fantascienza e divulgazione scientifica andavano di pari passo, sul modello delle più celebri riviste *pulp* americane, da «Amazing Stories» a «Astounding Science Fiction»<sup>17</sup>. Non sorprende dunque che, nel giugno del 1957, qualche mese dopo l'uscita di *Fronte del Sole*, sul primo numero di «Cosmic. Selezione di fantascienza», sempre edito da Irsa Muraro Editrice, Kolosimo pubblichi un articolo dal titolo *Fratelli dell'infinito* (che sarebbe stato poi il titolo di uno dei suoi libri di successo), dedicato alla questione della vita nell'Universo e alla possibile esistenza di creature intelligenti. Sullo stesso fascicolo, nella rubrica intitolata *Osservatorio di Alfa-Tau*, venne presentato anche un testo intitolato *Misteri cosmici dell'America precolombiana* che contiene il primo riferimento conosciuto in italiano alle linee di Nazca in chiave extraterrestre<sup>18</sup>. La rubrica era curata da «Sagittario», indicato come uno dei collaboratori della rivista. Probabilmente si trattava dello stesso Kolosimo sotto pseudonimo, dato che il tema delle celebri linee tracciate sul terreno del deserto peruviano ricorrerà costantemente nelle sue pubblicazioni.

Che Kolosimo abbia ricevuto grande ispirazione dalla lettura delle due pubblicazioni create da Monicelli è da lui stesso testimoniato, citando nella prima edizione de *Il pianeta sconosciuto* «le deduzioni e le fantasie scientifiche degli scrittori utopici nostri

contemporanei», le quali «potrebbero averci descritto con notevole approssimazione gli abitanti di remotissimi mondi inter ed extra-galattici»:

Chi ci dice che in qualche punto dello spazio non sfreccino gli *unigeni* di Jack Vance, i «cervelli vaganti» che assorbono energia dalle sostanze radioattive e che, con un solo atto di volontà, possono disperdere i loro grumi vivi in tutti i punti dell'Universo? Perché non dovrebbe esistere qualcosa di simile all'orrendo demone «venuto da un altro mondo» di John W. Campbell, l'essere capace di modificare continuamente il suo protoplasma, copiando forme organiche ed inorganiche in un prodigio di mimetismo?

Su un pianeta di cui non sospettiamo l'esistenza, gli *Zen* di Jerome Bixby staranno forse iniziando la loro marcia di colonizzazione, favorita da stupende facoltà d'adattamento che consentono loro di vivere ovunque, nel fuoco e nel gelo, nell'acqua e nell'aria, senza l'una e senza l'altra, di trarre sostentamento dalle rocce, dalle sabbie del deserto, dai gas interstellari o dal nulla stesso. Ad infiniti anni-luce di distanza, poi, altri conquistatori pioveranno, con intenzioni assai peggiori, su globi indifesi o scatenati in una cruenta offensiva: le invisibili sfere elettromagnetiche di Eric F. Russell che si «cibano» delle correnti emotive altrui, i viscidati parassiti mucilagginosi di Robert H. Heinlein, i mostri di silicone di Erik van Lhin. E le astronavi dei Metaluniani, degli Zaghon di Raymond F. Jones, troveranno sulla loro rotta *Coeurl*, il gattone vagante in cerca del misterioso *id* sprigionato dall'agonia degli esseri viventi, *Ixtl*, il mostro metallico dai poteri soprannaturali, risultante dalla trasformazione artificiale d'una razza ignota, *Anabis*, l'amorfo demone gassoso che si nutre dell'altrui forza vitale e che trasporta la materia attraverso lo spazio, come ce li presenta l'inarrivabile A. E. van Vogt<sup>19</sup>.

Vediamo di individuare le fonti di questi riferimenti, nell'ordine in cui Kolosimo li presenta:

- Jack Vance, *Il mondo di Elettra*, in «Urania», n. 12, 1 ottobre 1953 (traduzione italiana di *Winner Lose All*, 1951).
- John W. Campbell, *La "cosa" d'un altro mondo*, in «Urania», n. 4, 1 febbraio 1953 (traduzione italiana di *Who Goes There?*, 1938).
- Jerome Bixby, *Gli Zen di Vesta*, in «Urania», n. 10, 1 agosto 1953 (traduzione italiana di *Zen*, 1952).
- Eric F. Russell, *Schiavi degli invisibili*, in «I romanzi di Urania», n. 7, 10 gennaio 1953 (traduzione italiana di *Sinister Barrier*, 1943).
- Robert H. Heinlein, *Il terrore dalla sesta luna*, in «I romanzi di Urania», n. 5, 10 dicembre 1952 (traduzione italiana di *The Puppet Masters*, 1951).
- Erik van Lhin, *Sfere di fuoco*, in «I romanzi di Urania», n. 46, 10 giugno 1954 (traduzione italiana di *Battle on Mercury*, 1953. Erik van Lhin è uno dei numerosi pseudonimi di Lester Del Rey, che a sua volta è un nome inventato dall'autore, il quale probabilmente si chiamava Leonard Knapp).
- Raymond F. Jones, *Il cittadino dello spazio*, in «I romanzi di Urania», n. 96, 15 settembre 1955, (traduzione italiana di *This Island Earth*, 1950).

- E. van Vogt<sup>20</sup>, *Crociera nell'infinito*, in «I romanzi di Urania», n. 27, 10 novembre 1953 (traduzione italiana di *The Voyage of the Space Beagle*, 1951).

Molti numeri di «Urania» e de «I Romanzi di Urania» sono ancora presenti nella biblioteca della famiglia Kolosimo<sup>21</sup>, assieme ad altre pubblicazioni di fantascienza. Infatti, non ci sono solo le riviste di Monicelli tra le letture di Kolosimo, ma anche altre produzioni della Arnoldo Mondadori Editore, come viene rivelato da questa citazione, sempre ne *Il pianeta sconosciuto*:

Non potrebbe la mitologia stessa averci tratteggiato, sia pure deformandolo e riplasmandolo su concetti terrestri, l'aspetto d'alcuni nostri fratelli dell'Infinito? Campbell jr. coi suoi centauri ed Arthur Clarke con i suoi saggi «diavoli» ci dicono di sì. Noi, non volendo spingerci oltre, lasciamo la risposta al futuro, ammesso che ce la voglia dare<sup>22</sup>.

Nell'occasione Kolosimo non solo fa a riferimento al n. 87 de «I Romanzi di Urania», datato 14 luglio 1955, *I figli di Mu* di John W. Campbell (traduzione italiana di *The Mightiest Machine*, 1934-1935), ma anche a *Childhood's End* (1950) di Arthur C. Clarke, apparso per la prima volta in Italia con il titolo *Le guide del tramonto*, nel novembre 1955, e uscito nella collana «Il Girasole-Biblioteca Economica Mondadori» n. 37, sempre tradotto da Giorgio Monicelli. Non mancano, inoltre, ne *Il pianeta sconosciuto* (così come in altri testi di Kolosimo) riferimenti ai romanzi di Luigi Rapuzzi, *C'era una volta un pianeta...*, uscito il 29 aprile 1954 sul n. 41 de «I Romanzi di Urania», e *Quando ero aborigeno*, pubblicato sul n. 110 della stessa rivista (22 dicembre 1955). Romanzi nei quali l'autore friulano, nato a Sacile nel 1905, promuoveva in Italia la teoria degli antichi astronauti<sup>23</sup>.

In questo contesto diventa anche facilmente comprensibile la partecipazione di Kolosimo, avviata prima della pubblicazione de *Il pianeta sconosciuto*, a «Oltre il Cielo», una rivista di divulgazione scientifica (in particolar modo di astronomia, astronautica e missilistica), che alternava articoli e saggi a racconti di fantascienza. Iniziò a uscire nel settembre 1957 sotto la direzione di Armando Silvestri e Cesare Falessi<sup>24</sup>. Kolosimo esordì su «Oltre il Cielo» già nel secondo numero (1-15 ottobre 1957), con un articolo di due pagine (pp. 44-45), intitolato *I figli delle stelle*, dove si parlava dei dischi volanti e della loro (molto probabile) provenienza extraterrestre, delle capacità di adattamento umano nello spazio e delle possibili forme di vita sulla Luna. Il pezzo rappresentava il primo capitolo di una serie di articoli presentati con lo stesso titolo nei numeri successivi. Troveremo varie parti di questi testi riproposti due anni dopo ne *Il pianeta sconosciuto*.



## 2. Prima della fantascienza, i fumetti.

L'amore di Kolosimo per la fantascienza, comunque, come per molti giovani della sua generazione, si sviluppò ancor prima della lettura di racconti e romanzi, grazie alla diffusione in Italia, nel corso degli anni Trenta del Novecento, del fumetto avventuroso americano, il cui esordio negli Stati Uniti si fa risalire alle prime strisce giornaliero di Buck Rogers e di Tarzan, il 7 gennaio 1929.

La passione per i fumetti è stata testimoniata da Kolosimo in molteplici occasioni. «Leggo solo fumetti e fantascienza», dichiarò in un'intervista a Enzo Tortora del 1972<sup>25</sup>. «Amava i fumetti di Mandrake, Alan Ford, Flash Gordon, Jeff Hawke, Valentina, Linus», ha dichiarato recentemente la moglie Caterina Serafin<sup>26</sup>. Fra questi nomi, è certamente quello di Flash Gordon a ricoprire un ruolo fondamentale nella formazione di Kolosimo.

Flash Gordon, ideato e disegnato da Alex Raymond, uno dei grandi maestri nella storia del fumetto, esordì negli Stati Uniti il 7 gennaio 1934, su tavole domenicali a colori, ottenendo immediatamente un successo clamoroso. Come altri personaggi della *golden age* dei *comics* americani, Flash Gordon arrivò in Italia in piena epoca fascista<sup>27</sup>, sul primo numero del celeberrimo periodico «L'Avventuroso», edito dalla casa editrice Nerbini di Firenze<sup>28</sup>, il 14 ottobre 1934:

Grazie a «L'Avventuroso» la casa editrice Nerbini raggiunse la vetta più alta della sua rapida ascesa. La «bottega» nata a fine '800 pubblicando impegnati libelli politico-sociali di autori socialisti e anarchici, e poi fiumane di feuilleton e una congerie di caserecce rivistine allegre, nel breve volgere di tre anni, dal 1932 al 1934<sup>29</sup>, si era trasformata nella più importante e invidiata casa editrice di giornalini in Italia. «L'Avventuroso» tramutò come d'incanto la Nerbini in una magica «bottega delle nuvole», con una «marcia trionfale» che incoronò Firenze indiscussa capitale del fumetto. (...) «L'Avventuroso» nel 1937 raggiunse e forse addirittura superò le 500.000 copie. Un risultato tanto più straordinario ed esplosivo se rapportato al modesto potere d'acquisto dei ragazzi di allora, nemmeno lontanamente paragonabile a quello dei coetanei di oggi. (...) Non è difficile immaginare quale immensa emozione suscitò nei giovani lettori il primo numero del 14 ottobre 1934. Uno di quei momenti che restano impressi nella memoria per tutta la vita. Già il titolo suonava come la promessa di grandi sogni, di mari lontani e terre vergini da esplorare; esprimeva sinteticamente quell'indefinibile anelito che da sempre spinge l'uomo ad affrontare imprese che sembrano impossibili. (...) Col fiato sospeso e lo sguardo stupito, una moltitudine di ragazzi divorò avidamente l'incredibile storia d'apertura intitolata *La distruzione del mondo*<sup>30</sup>.

Tra quei lettori, oltre a un entusiasta Federico Fellini (che era nato il 20 gennaio 1920), da sempre appassionato alle gesta di Flash Gordon (al punto tale da desiderare di realizzare un film sull'eroe di Alex Raymond)<sup>31</sup>, ci fu molto probabilmente anche il



giovane Peter, il quale non aveva ancora dodici anni. L'età giusta per restare folgorato dalla magia delle storie e, soprattutto, delle illustrazioni di questo straordinario personaggio: «Raymond regalò ai *comics* un approccio grafico che rimandava alla più nobile estetica dell'illustrazione in termini di eleganza e raffinatezza, ma anche al tempo stesso possedeva tutte le migliori qualità dinamiche dell'arte sequenziale»<sup>32</sup>. Non è quindi una sorpresa trovare Flash Gordon citato ne *Il pianeta sconosciuto*, a fianco di molti romanzi e racconti di fantascienza. In particolare, nel paragrafo dal titolo «Le lune del brivido», dedicato ai satelliti di Marte, Kolosimo mostra la sua capacità di passare dall'argomentazione scientifica alla speculazione fantastica, mescolando la scienza alla letteratura e, in questo caso, anche ai fumetti:

Tutti i nostri lettori conosceranno certo Phobos (il nome è greco e suona «paura») e Deimos («Terrore»), le due lune marziane, ma non molti sapranno che a battezzarle con vocaboli tanto sinistri fu Gionata Swift, il famoso autore dei *Viaggi di Gulliver*, che le immaginò verso il 1725, quando nessuno poteva ancora pensare che Marte avesse satelliti.

A scoprirle fu Asaph Hall, nel 1877, che confermò loro i nomi prematuramente elaborati da Swift, anche se non possono dirsi molto appropriati. Le due «lune del brivido», infatti, non hanno nulla di pauroso: si tratta di due «ciottoli celesti», di cui il più grande (Phobos, con un diametro di circa di 16 chilometri) gravita ad una distanza d'appena 5500 chilometri dal pianeta e, durante un giorno marziano, sorge per ben tre volte *ad ovest*, contrariamente alle abitudini di tutti i corpi celesti appartenenti al Sistema solare. Deimos, di contro, ha un diametro di 8 chilometri, gravita a 21 mila chilometri da Marte e, sorgendo ad est, senza contravvenire alle norme di circolazione planetarie, resta in cielo per ben 132 ore prima di tramontare.

Questi satelliti rocciosi, di forma irregolare, non possono logicamente avere abitanti; non dovremmo tuttavia stupirci se su Phobos i nostri ipotetici marziani avessero impiantato stazioni sperimentali ed un osservatorio astronomico. La minuscola luna costituirebbe per ciò una base eccellente, data la mancanza di quell'atmosfera che tanto è d'impiccio ai nostri studiosi: e gli scienziati del pianeta rosso, volgendo le spalle al loro minaccioso globo incombente su Phobos, potrebbero puntare a tutt'agio i telescopi su mondi vicini e lontani come noi vi puntiamo la fantasia, alla ricerca dei comuni, sconosciuti fratelli dell'Infinito.

Circa Phobos e Deimos – che il loro esiguo diametro, come abbiamo detto, ci fa apparire privi d'atmosfera, gelidi, inabitabili – gli scrittori non la pensano però come gli scienziati, ed amano presentarci i due scogli cosmici in modo quasi sempre consoni ai nomi che lo scrittore Gionata Swift ha involontariamente assegnato. Uno dei disegnatori che ha ripreso la fortunata serie delle avventure di Flash Gordon (il popolare eroe nato dalla fantasia di Alex Raymond), ci dipinge appunto Phobos come un'infernale cittadella popolata d'esseri spietati capaci di sopravvivere alle più sfavorevoli condizioni ambientali: insetti intelligenti.

È un'ipotesi fantastica, ma non troppo: se Phobos conservasse un misero residuo d'atmosfera, anzi, offrirebbe agli insetti un soggiorno tollerabile. Gli sciame di gigantesche libellule che – molto probabilmente – si aggirano sul fondo dei crateri lunari, ce ne danno la prova. Non solo: Gerard Kuiper, il più insigne astrofisico vivente, assegna addirittura a questi esseri il dominio del pianeta rosso. *Nessun'altra forma di vita da noi conosciuta* – egli afferma – *potrebbe esistere su Marte, se si esclude quella degli insetti*.

E – anche se non vogliamo condividere del tutto la sua opinione – dobbiamo ammettere che le straordinarie qualità degli insetti aprono loro le porte di parecchi mondi che noi

giudicheremmo assolutamente inospitali<sup>33</sup>.

L'affermazione di Kolosimo relativa al celebre astronomo olandese (poi naturalizzato americano) Gerard Kuiper mette in evidenza i lati positivi e negativi del suo modo di argomentare. È vero, infatti, che Kuiper stava svolgendo da oltre un decennio una serie di studi fondamentali sul sistema solare, con indagini sistematiche sui pianeti e i loro satelliti, indagini che meritavano sicuramente di essere segnalate al grande pubblico. Ma non si sbilanciò mai sull'esistenza di forme di vita su Marte, un tema che affrontò sempre dal punto di vista ipotetico, non andando oltre l'idea della presenza di batteri e altri microrganismi. Nel 1964, ad esempio, avrebbe dichiarato: «Se ci sono piante o animali su Marte, sono così piccoli che nemmeno una pulce ci inciamperebbe». Questo perché su Marte «semplicemente non c'è abbastanza acqua per sostenere altro che la vita microscopica»<sup>34</sup>. Inoltre Kolosimo non fornisce alcun riscontro bibliografico dell'affermazione di Kuiper, che diventa impossibile da verificare. Stesso discorso per l'informazione concernente le gigantesche libellule che si sarebbero aggirate sul fondo dei crateri lunari.

Relativamente all'avventura di Flash Gordon, Kolosimo sembra invece aver fatto un po' di confusione. Infatti, non risultano esserci delle storie, realizzate dagli autori che si sono occupati del personaggio dopo Alex Raymond fino al novembre 1959 (che è la data di uscita de *Il pianeta sconosciuto*) ambientate su Phobos. Esiste invece un'avventura in cui sono presenti insetti intelligenti (per la precisione degli scarafaggi), ma che si trovano sulla Luna. Si tratta dell'episodio intitolato *Il mistero delle meteore*, uscito originariamente negli Stati Uniti dal 1° aprile al 17 giugno 1951 e realizzato da Emmanuel "Mac" Raboy, che in quel momento aveva la responsabilità delle tavole domenicali di Flash Gordon. Probabilmente Kolosimo lesse la storia nell'edizione pubblicata in Italia nel novembre 1952 sul primo numero della collana «Albo Azzurro» stampata dalle Edizioni Adriana di Roma<sup>35</sup>. La puntata successiva, invece, *Menta regina sleale*, era effettivamente ambientata su Marte, anche se di Phobos non c'era traccia nella storia. È possibile che Kolosimo abbia confuso il ricordo di varie letture, soprattutto se rievocate a distanza di tempo, senza avere a disposizione la fonte per controllare.

Nel corso degli anni, l'attenzione nei confronti del fumetto avrebbe portato Kolosimo a collaborare anche con alcune case editrici e riviste specializzate nel settore, soprattutto dopo il suo trasferimento a Milano. Di particolare rilievo è la lunga introduzione (realizzata assieme alla moglie Caterina) al volume *Tex contro Mefisto*, curato da Decio Canzio e pubblicato dalle Edizioni Cepim (l'attuale Sergio Bonelli Editore) verso la fine del 1978. L'introduzione, nella quale veniva messa in mostra una notevole conoscenza delle avventure di Tex e del suo più temibile nemico, iniziava così:

A un eroe dell'Arizona come Tex può succedere anche questo: trovarsi a fronteggiare un nemico «impossibile» come Mefisto.

Chi è Mefisto? È lo stregone dei nostri incubi, dotato di poteri straordinari: può «sdoppiarsi» (e questo è uno scherzetto che gli piace molto), ossia comparire «in spirito» dove meglio gli piace, minacciando e sghignazzando. Può farlo tranquillamente perché il suo «doppio» è naturalmente invulnerabile, e a nulla valgono le pallottole che Tex e i suoi amici gli scaricano addosso in impeti di rabbia incontrollata. Mefisto è anche maestro in ipnosi, come si conviene a ogni mago che si rispetti. Pratica, inoltre, la telepatia, la chiaroveggenza e altre arti oscure. Il tutto accompagnato, ovviamente, da impressionanti riti volti al male, alla magia nera.

È lo stregone dei nostri incubi, dicevamo. Impossibile incontrarlo nella realtà? Non siamo troppo sicuri: Mefisto ha tutte le carte in regola per potersi un giorno materializzare tra noi, anche se certe sue proprietà sono state ingigantite dalla fantasia di chi lo ha creato<sup>36</sup>.

L'introduzione proseguiva con l'analisi dettagliata di tutte le capacità di Mefisto, seguendo il classico stile argomentativo di Kolosimo, tra quelli che erano - a suo avviso - i fatti documentabili sia dal punto di vista storico che scientifico, e i poteri decisamente più improbabili<sup>37</sup>. Scienza e fantasia, continuamente mescolate fra loro, in un dialogo ripetuto innumerevoli volte all'interno dei testi di Kolosimo, come nel seguente commento alle gesta di un altro degli eroi di fantascienza a fumetti da lui preferiti, Jeff Hawke, all'interno del pezzo *Identikit extraterrestre*, pubblicato sull'Almanacco 1982 di «Alter Alter» (il supplemento mensile di «Linus»):

In fondo Sidney Jordan, l'autore di Jeff Hawke ha proprio ragione: l'universo è popolato di esseri umanoidi, giganti e nani, con gli occhi tondi o le orecchie a punta, gialli o verdastri, e anche da specie di piovre con un occhio solo, da ranocchie zannute, da amebe intelligenti con pseudopodi tutt'fare e da molte altre cose ancora. Il fatto che siamo soli nel cosmo non è neppure da prendere in considerazione<sup>38</sup>.

È indubbio che i testi di Kolosimo siano stati letti da generazioni di lettori e che molti di quei lettori si siano appassionati alla scienza proprio attraverso la lettura dei suoi libri, per lo meno fino all'avvento di *Quark* di Piero Angela, andato in onda il 18 marzo 1981. Trasmesso il mercoledì, in seconda serata sul primo canale della televisione italiana, il programma di Angela ottenne un clamoroso successo. La puntata d'esordio fu vista da oltre 9 milioni di spettatori, mentre tutto il programma (18 puntate complessivamente) venne seguito da una media di 7,5 milioni di spettatori, talvolta con punte di quasi 10 milioni<sup>39</sup>. Quasi un cambio di testimone tra due modi di intendere la scienza e di fare divulgazione, considerando che Peter Kolosimo sarebbe scomparso a Milano il 23 marzo 1984. Due modi, forse, non necessariamente incompatibili, se valutati con il corretto spirito critico<sup>40</sup>.

---

## Note

1. Andretta – Ciardi 2019.
2. Le registrazioni della diretta sono disponibili in rete:  
<https://www.raipplay.it/programmi/luomosullaluna>
3. Ciardi 2017.
4. Ciardi 2021.
5. Cfr. Wegener 2021.
6. Silvestri 2007; Bigliardi 2022.
7. Ciardi – Labanti 2022.
8. Segretario del CISU (Centro Italiano Studi Ufologici, con sede a Torino), che da anni porta avanti una meritoria opera di raccolta di tutto il materiale relativo all'opera di Peter Kolosimo, anche in collaborazione con la famiglia dello scrittore.
9. Russo 2022.
10. Lacassin 1971.
11. Cfr. Ciardi 2017.
12. *I cieli della fantascienza*, in «Corriere della Sera», giovedì 27 aprile 1972, p. 13.
13. Ciardi – Labanti 2022, pp. 74-81.
14. Kolosimo 1979, p. 99.
15. Cfr. Clarke 1952.
16. La collana manterrà la denominazione «I romanzi di Urania» fino al n. 152 (Charles Eric Maine, *Crisi 2000*, 23 maggio 1957); poi passerà a chiamarsi semplicemente «Urania» dal n. 153 (Adrien Sobra, *L'universo fantasma*, 6 giugno 1957).
17. Cfr. Ciardi 2023.
18. Ciardi – Labanti 2022, p. 85.
19. Kolosimo 1959, pp. 305-306.
20. Così era solito firmarsi Alfred Elton van Vogt.
21. Si approfitta dell'occasione per ringraziare Caterina Serafin e sua figlia Alessandra Kolosimo per aver consentito la consultazione del materiale appartenuto a Peter Kolosimo. Un ringraziamento anche a Edoardo Russo per aver effettuato un primo censimento di tale materiale.
22. Kolosimo 1959, p. 306.
23. Cfr. Ciardi 2017, pp. 137-143; Malvestio 2022.
24. Ciardi – Labanti 2022, pp. 86-90.
25. Tortora 1972.
26. Bigliardi 2022, p. 164.

- 
27. Con tutte le problematiche, soprattutto quelle relative alla censura, che si possono facilmente immaginare; cfr. Carabba 1973; Pazienti – Traini 1986; Gadducci – Gori – Lama 2020; Gaspa 2020.
28. Becattini – Tesauro 2021.
29. Ricordiamo che nel 1932, sull'onda del successo riscosso da Mickey Mouse negli Stati Uniti, Giuseppe Nerbini decise di creare una testata dedicata al personaggio, «Topolino», che iniziò a uscire il 31 dicembre di quell'anno. Fu così che il celebre topo ebbe per la prima volta al mondo un periodico a lui dedicato, dato che soltanto il mese successivo apparve in America il «Mickey Mouse Magazine».
30. Sessa 1995, p. 46.
31. Chirchiano 2019.
32. Becattini – Vianovi 2002, pp. 23-26.
33. Kolosimo 1959, pp. 288-290. All'inizio di questo brano Kolosimo commette un errore, perché i nomi delle lune di Marte furono in realtà proposti da Henry Madan dopo la loro effettiva scoperta da parte dell'astronomo statunitense Asaph Hall nell'agosto 1877. Swift invece non assegnò alcun nome ai due astri da lui immaginati; cfr. Caprara 2016, p. 27; Andretta 2022, pp. 32-33.
34. Le dichiarazioni di Kuiper si trovano nell'articolo dal titolo *Earth-Sized Life on Mars Doubted. Studies Indicate Low Level of Water in Atmosphere*, in «The New York Times», 25 aprile 1964, p. 8.
35. In realtà il primo numero era presentato come «Gordon», n. 1, Supplemento all'«Albo Ciclone» n. 5. Poi dal secondo numero la serie iniziò a chiamarsi «Albo Azzurro», riprendendo la numerazione dal n. 1. Uscirono altri sei albi, dedicati a vari personaggi, per un totale di sette numeri. A Gordon furono dedicati anche il secondo e il terzo numero; cfr. <https://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/351>
36. Canzio 1978, p. 9.
37. La prefazione a *Tex contro Mefisto* usciva a pochi mesi di distanza dal programma televisivo di Piero Angela, *Indagine sulla parapsicologia*, trasmesso su Rete 1 dal 1° al 29 aprile 1978, in seconda serata. Nel programma Angela scagliava un duro attacco nei confronti del mondo del paranormale, che in quegli anni riscuoteva molto consenso nell'opinione pubblica; cfr. Camilletti 2018.
38. Kolosimo 1981, p. 85.
39. Angela 2017, pp. 173-176.
40. Ho cercato di sviluppare questo discorso in varie mie pubblicazioni: cfr. Ciardi 2014; 2021; 2023.

## Bibliografia

- Andretta 2022 = Maria Giulia Andretta, *Dalla Terra a Marte. L'affascinante avventura del Pianeta Rosso*, Roma, Carocci.
- Andretta – Ciardi 2019 = Maria Giulia Andretta, Marco Ciardi, *Stregati dalla Luna. Il sogno del volo spaziale da Jules Verne all'Apollo 11*, prefazione di Piero Angela, Roma, Carocci.
- Angela 2017 = Piero Angela, *Il mio lungo viaggio. 90 anni di storie vissute*, Milano, Mondadori.
- Becattini – Vianovi 2002 = Alberto Becattini e Antonio Vianovi, *Alex Raymond: the Power and the Grace*, Lucca, Glamour Associated.
- Becattini – Tesauro 2021 = Alberto Becattini, Alessandro Tesauro, *Storia di Nerbini. Avventuroso editore*, Giffoni Valle Piana, Edizioni Ripostes, 2 voll.
- Bigliardi 2022 = Stefano Bigliardi, *Peter Kolosimo com'era. Intervista a Caterina Kolosimo*, in Peter Kolosimo, *UFO: destinazione Terra*, a cura di Edoardo Russo e Roberto Labanti, Torino, UPIAR, pp. 157-174.
- Camilletti 2018 = Fabio Camilletti, *Italia lunare: gli anni sessanta e l'occulto*, Oxford, Peter Lang.
- Canzio (a cura di) 1978 = *Tex contro Mefisto*, a cura di Decio Canzio, Milano, Edizioni Cepim.
- Caprara 2016 = Giovanni Caprara, *Rosso Marte. La grande avventura dell'uomo nello spazio*, Torino, UTET.
- Carabba 1973 = Claudio Carabba, *Il fascismo a fumetti*, Rimini, Guaraldi Editore.
- Chirchiano 2019 = Emiliano Chirchiano, *Il Flash Gordon di Mike Hodges, o l'estetica contraddittoria di un capolavoro osceno*, in *Flash Gordon. L'avventurosa meraviglia: mito, immaginario e media*, a cura di Mario Tirino, Eboli, NPE Edizioni, pp. 91- 98.
- Ciardi 2014 = Marco Ciardi, *Galileo e Harry Potter. La magia può aiutare la scienza?*, Roma, Carocci.
- Ciardi 2017 = Marco Ciardi, *Il mistero degli antichi astronauti*, Roma, Carocci.
- Ciardi 2021 = Marco Ciardi, *Breve storia delle pseudoscienze*, Milano, Hoepli.
- Ciardi 2023 = Marco Ciardi, *Quando Darwin incontrò Flash Gordon. Scienza e cultura di massa tra Otto e Novecento*, Roma, Carocci.
- Ciardi – Labanti 2022 = Marco Ciardi, Roberto Labanti, *Dal Rubicone al Po. Appunti per una biografia storica di Peter Kolosimo (1922-1966)*, in *Almanacco della Fantarcheologia*, a cura di Fabio Camilletti, Bologna, Odoya, pp. 63-98.
- Clarke 1952 = Arthur C. Clarke *Le sabbie di Marte*, «I romanzi di Urania», n. 1, 10 ottobre.
- Gadducci – Gori – Lama 2020 = Fabio Gadducci, Leonardo Gori, Sergio Lama, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. Edizione ampliata, Viterbo, Edizioni NPE.
- Gaspa 2020 = Pier Luigi Gaspa, *Dal signor Bonaventura a Saturno contro la Terra. Agli albori del fumetto in Italia (1908-1945)*, Roma, Carocci.
- Kolosimo 1959 = Peter Kolosimo, *Il pianeta sconosciuto*, Torino, Società Editrice Internazionale.
- Kolosimo 1979 = Peter e Caterina Kolosimo, *Fronte del Sole*, Milano, De Vecchi.



- 
- Kolosimo 1981 = Peter Kolosimo, *Identikit extraterrestre*, in «Alter Alter», Almanacco 1982, Supplemento n. 13, Milano, Milano Libri Edizioni, pp. 85-86.
  - Lacassin 1971 = Francis Lacassin, *Federico Fellini et les fumetti*, in Id., *Pour un 9<sup>e</sup> art: la bande dessinée*. Paris, Union Générale d'Éditions, pp. 447-458.
  - Malvestio 2022 = *C'era una volta Johannis*, in *Almanacco della Fantarcheologia*, a cura di Fabio Camilletti, Bologna, Odoya, pp. 43-57.
  - Pazienti – Traini 1986 = Giuseppe Pazienti, Rinaldo Traini, *I fumetti italiani d'avventura durante il Fascismo*, Roma, Comic Art.
  - Russo 2022 = Edoardo Russo, *Kolosimo e Torino*, in *Almanacco della Fantarcheologia*, a cura di Fabio Camilletti, Bologna, Odoya, pp. 99-109.
  - Sessa 1995 = Maurizio Sessa, *La bottega delle nuvole. La storia del fumetto da Nerbini ai disegnatori toscani*, Firenze, Edizioni Medicea.
  - Silvestri 2007 = Alberto Silvestri, *Peter Kolosimo. Dall'Atene di Romagna all'archeologia spaziale*, Cesena, Società Editrice Il Ponte Vecchio.
  - Tortora 1972 = Enzo Tortora, *Far quattrini coi marziani*, testata non identificata, 23 maggio.
  - Wegener 2021 = Alfred Wegener. *La formazione dei continenti e degli oceani*. Postfazione di Marco Ciardi, Torino, Bollati Boringhieri.



ARTICOLO

## Marcuse e la critica della *tolleranza*

Stefano Righetti

Facendo riferimento alla riflessione di Marcuse, il presente saggio intende sottolineare le ambiguità che caratterizzano il concetto di tolleranza, sia nelle definizioni del pensiero liberale che nel contesto del neocapitalismo. In questo contesto, secondo Marcuse, la critica della tolleranza deve infatti porsi come una messa in discussione di ogni idea di tolleranza intesa come pluralismo acritico, nonché di ogni pretesa puramente identitaria (o anche individualistica), che non sappia collocare la propria lotta in una visione di cambiamento generale.

*Referring to Marcuse's reflection, this essay intends to underline the ambiguities that characterize the concept of tolerance, both in the definitions of liberal thought and in the context of the consumer society of neo-capitalism. In this context, the critique of tolerance must therefore pose itself, for Marcuse, as a questioning of every idea of tolerance understood as a-critical pluralism, as well as of every purely identity (or even individualistic) claim, that does not place its own struggles in a general vision of change.*

**Parole chiave:** Tolleranza, pluralismo, Marcuse, Foucault, Voltaire, Stuart Mill, Locke

**Keywords:** Tolerance, pluralism, Marcuse, Foucault, Voltaire, Stuart Mill, Locke

### Sommario:

#### Peer review

Submitted 15/10/2023

Accepted 14/11/2023

Published 16/11/2023

#### Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

**Cita come** Stefano Righetti, *Marcuse e la critica della tolleranza* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 90-102. 10.35948/DILEF/2024.4338

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4338

Il significato che ha assunto nel tempo il concetto di *tolleranza* delinea una storia complessa e per niente scontata. Solo pochi termini possono vantare un medesimo cambio di segno in modo così repentino. Tuttavia, ciò che alcune recenti questioni ci dimostrano, dalla critica alla morfologia linguistica a quella su alcuni monumenti, è che la variazione dei principi di una cultura implica un mutamento etico-morale a sua volta necessariamente sociale e politico. E poiché il cambiamento sociale si definisce quasi sempre all'interno di un dissidio tra istanze e valori differenti, questo riguarda anche il cambiamento a cui è andato incontro il concetto di tolleranza – nonostante che la *tolleranza* sia stata posta originariamente come esterna al dissidio, o come ciò che avrebbe permesso, secondo un pensiero che va da Bayle a Locke a Voltaire, di superarlo.

Se non è possibile evitare che le questioni identitarie diventino scontro politico (e di conseguenza conflitto) Voltaire riconosceva nella tolleranza la possibilità per la ragione di porsi contemporaneamente al di là, e al di sopra, del conflitto – togliendo alla forza il diritto di decidere la superiorità di una posizione rispetto all'altra. Contro il fanatismo, scrive Voltaire, «non esiste altro rimedio che lo spirito filosofico che [...] addolcisce i costumi degli uomini»<sup>1</sup>. Perché (come vuole il *Trattato sulla tolleranza*) «[l]a ragione è mite [...] ispira l'indulgenza, soffoca la discordia, consolida la virtù»<sup>2</sup>. Per Locke, «[l]a tolleranza di quelli che hanno opinioni religiose diverse è così consona al Vangelo e alla religione, che sembra mostruoso che gli uomini siano ciechi in una luce così chiara»<sup>3</sup>.

Non esiste, dal punto di vista della ragione, un diritto all'intolleranza, è il presupposto di Voltaire. Se non altro perché un tale diritto equivarrebbe – dal suo punto di vista – a legittimare il contrario della ragione stessa. La tolleranza riconosce che gli usi e i costumi di una cultura o di un credo religioso non possono essere posti in modo assoluto senza farsi contemporaneamente fanatismo, e tradendo in questo modo il principio di ragione<sup>4</sup>. Dovremmo evitare di fare di questa *ragione* quello che chiamiamo semplicemente “il razionale”: la prima mantiene uno sfondo metafisico di cui il secondo vuol essere piuttosto la funzione pratica. Tenere presente questa differenza permette di comprendere i confini entro cui la tolleranza può assumere per Voltaire anche il significato di un principio morale: come possibilità di astrazione che la ragione (cioè lo *spirito filosofico*) garantirebbe, rispetto al «fanatismo» e ai condizionamenti culturali; e come principio di *verità*, al di là (e prima) di ogni declinazione pratico-funzionale della ragione stessa.

Questa concezione del concetto di *ragione* ci permette di afferrare meglio anche gli sviluppi che la tolleranza ha assunto, dopo Voltaire, fino a oggi. Per Voltaire, che guardava (come Locke) alle guerre di religione in Europa, il principio etico-morale della tolleranza trovava il proprio fondamento, più che nel potere regolativo del «magistrato» – cioè del potere civile, come per Locke – nel distacco di uno spirito filosofico che rigettava da sé ogni posizione che non ponesse, verso la propria

«verità», il limite che la tolleranza le prescriveva di assumere. Non sarebbe d'altra parte possibile comprendere l'interesse di Nietzsche per Voltaire se non vedendo nella *ragione* (e dunque nella tolleranza) di Voltaire questo consapevole e misurato distacco<sup>5</sup>.

Perché la tolleranza fosse messa a sua volta in discussione sarebbe stata necessaria una critica ulteriore, diretta – a questo punto – non tanto alla ragione in sé, quanto al principio regolativo che pretendeva di esserne l'applicazione sul piano pratico. L'imporsi di una regola di *ragionevolezza* univoca, di cui la tolleranza diventava così il principio d'ordine, ben più che il riferimento ideale. È in questa trasformazione che la tolleranza avrebbe finito per incontrare il suo margine di ambiguità, e a far apparire la funzione «pacificatrice» che, in modo diverso, Locke e Voltaire le avevano attribuito, come sostanzialmente astratta.

Se la tolleranza ha quindi potuto diventare l'oggetto di una critica specifica, è perché il suo principio (che per Voltaire coincideva con lo spirito filosofico) ha finito per confondersi con il suo esercizio meramente pratico. Non tanto nel senso che la ragione si sarebbe definita a quel punto come l'unico modo in cui è ragionevolmente ammesso di poter essere e pensare; ma perché la tolleranza sarebbe stata imposta, a partire da quel momento, come l'accomodante principio in cui tutte le contraddizioni vengono meno, in virtù di un presupposto che organizza, accomunandole, tutte le differenze possibili.

È in questo senso che Marcuse ritorna sul concetto di tolleranza in un agile (e ormai famoso) libro del 1965 per molto tempo dimenticato – fatta salva qualche citazione, spesso approssimativa sul piano politico. In quell'occasione, in continuità con l'analisi sull'*unidimensionalità* pubblicata un anno prima<sup>6</sup>, Marcuse si confronta con il tema della tolleranza, così come questa veniva applicata nelle culture occidentali uscite dalla seconda guerra mondiale, dove la società di massa post-ideologica si realizzava per mezzo dell'industria culturale, con il fine di attenuare o di rimuovere i conflitti sociali. Il '68 avrebbe certamente rimesso al centro le ragioni del conflitto, ma non avrebbe fatto venire meno quella funzione di controllo di cui la tolleranza era ormai stata investita all'interno della nuova condizione sociale.

L'analisi di Marcuse ha ovviamente dietro di sé l'ampia riflessione sul tema della tolleranza che era seguita a quella di Locke e di Voltaire – e che da von Humboldt era passata da Tocqueville, da Stuart Mill e da Bentham – e dove il problema della libertà individuale, che la tolleranza dovrebbe tradizionalmente garantire<sup>7</sup>, era messa sempre più in rapporto con le condizioni di vita della stessa società – in ragione della quali soltanto, come sarà per Marcuse, il problema della tolleranza poteva uscire da una formulazione puramente astratta.

Tuttavia, se le analisi di Stuart Mill sono state interpretate perfino come un'anticipazione della società postmoderna (come una condizione di pluralismo, fondata sul conflitto fra istanze e interessi differenti)<sup>8</sup>, è vero che la descrizione di

questo modello non può prescindere per Stuart Mill (così come per von Humboldt) dal presupposto che il principale obiettivo della legge sia l'interesse individuale, a tutela del quale la tolleranza opera come un principio di garanzia, sia sul piano della pragmatica politica che su quello morale. Presupposto che per Stuart Mill si estende dagli individui alle comunità, contro ogni possibile pregiudizio<sup>9</sup>.

Sennonché, riportato questo tema alla condizione delle società occidentali successive alla seconda guerra mondiale, il principio di tolleranza (sintetizzato dal liberalismo nell'idea che ogni individuo avrebbe diritto a perseguire il proprio interesse senza nessun vincolo se non quello di non nuocere agli altri), doveva far sorgere in Marcuse un'inquietudine differente. La preoccupazione che una tale idea di tolleranza potesse infine prescrivere di dover tollerare anche l'intolleranza (o, peggio, l'intollerabile), con il rischio di mettere in discussione anche il principio stesso della democrazia.

2. La critica di Marcuse ha per titolo *Repressive tolerance* e chiude il breve libro composto da tre testi a firma, rispettivamente, di Robert Paul Wolff, Barrington Moore jr e, appunto, Herbert Marcuse. Il titolo originale del libro, *A Critique of Pure Tolerance*, è in realtà più articolato rispetto alla semplificazione che esso assume nella versione italiana del 1968, che riporta semplicemente *Critica della tolleranza*<sup>10</sup>. Il termine *pure*, espunto dalla traduzione italiana, denota invece con più precisione, nell'edizione originale, il significato di «tolleranza» di cui il libro vuol essere la critica. La *pura* tolleranza è quella che sarebbe infatti imposta come un valore sociale assoluto e, in quanto tale, astratto rispetto alle condizioni concrete – verso le quali il richiamo alla tolleranza rischia di diventare, invece che un limite all'imposizione di una verità, il divieto a sollevare una critica alle condizioni contingenti e alla loro origine sociale. Il sottotitolo dell'edizione italiana (*La forma attuale della tolleranza: un mascheramento della repressione*) ne fornisce una sintesi che nell'edizione originale è assente. Ma, al contempo, ne riduce l'argomentazione alla forma di un semplice slogan.

L'obiettivo di questo libro era tuttavia più ampio e radicale, e il termine *repressione* (inserito nel sottotitolo italiano) rischia di farlo perdere di vista. Ciò che il libro cerca infatti di mettere in discussione è il sistema entro cui prende forma la dialettica tra tolleranza e intolleranza, in quella che è ormai diventata la società di massa e dei consumi, dove ogni differenza perde la propria alterità in una convivenza priva di conflitto, o si *normalizza* per adeguarsi a quella che nel frattempo è diventata la parola d'ordine del neo-capitalismo: il «pluralismo»; l'inclusione di ogni identità e differenza all'interno dell'unico sistema produttivo e sociale consentito, dove alla differenza si chiede, in sostanza, di diventare o di farsi a sua volta in-differenza.

Il sistema occidentale è dunque richiamato in questo libro non tanto in funzione dei nuovi diritti che lo sviluppo del neo-capitalismo ha permesso effettivamente di conseguire, quanto per la particolare omologazione che sottende in ogni caso a quelle

conquiste. Scritto in un'epoca in cui il conflitto era ancora tra visioni antitetiche della società, la critica al centro di questo saggio mette radicalmente in discussione l'idea di tolleranza come principio regolatore, in grado di vincolare il confronto all'interno di una comune cornice di valori, alla maniera di Locke. Non tanto perché all'interno della condizione attuale (politica e sociale) un tale valore comune diventa puramente astratto; ma perché – così inteso – il principio di tolleranza deve agire, nel nuovo contesto di quello che si sarebbe chiamato il «boom economico», per imporre un conformismo, tanto necessario sul piano politico quanto assoluto.

La critica alla tolleranza deve allora riguardare in questo senso, precisa Marcuse, non tanto la possibilità che si dia una differenza d'opinioni; ma la possibilità che – in nome del pluralismo delle idee –, espressioni culturali, politiche e sociali che potrebbero svilupparsi in chiave progressista grazie al consenso sociale, siano invece interdette e riportate entro un ordine di valori definito. Del resto «da chi», si chiede Marcuse, «e secondo quali standard, può esser fatta la distinzione tra vero e falso, progressivo e regressivo»<sup>11</sup> in questo tipo di modello sociale, se i discorsi sono costretti a porsi su un piano di equidistanza secondo il principio di tolleranza?

Nel suo testo, Wolff descrive chiaramente il modo in cui questo conformismo è stato imposto all'interno della stessa sinistra, in momenti diversi della storia americana. Il principio che ha portato verso questa «riduzione» non coincide infatti con una qualche visione radicale dell'assetto sociale, ma con ciò che Wolff definisce con il termine di *pluralismo*. O, meglio, con quella particolare declinazione (e funzione) del concetto di tolleranza che consiste nel perseguire un equilibrio (e dunque un *compromesso*) tra istanze differenti (e perfino opposte), tanto all'interno della società che di uno stesso partito. Per Wolff sarebbe evidente anche il momento in cui ciò è avvenuto. Quando la crisi del sistema (economico e sociale) ha portato la sinistra a cercare la difesa attraverso una sintesi unitaria, invece che a proporle una visione alternativa distinguendo al proprio interno le posizioni in cui non poteva più riconoscersi:

La teoria e la pratica del pluralismo pervennero a dominare la politica americana la prima volta durante la depressione, quando il partito democratico raccolse una maggioranza elettorale mettendo insieme gruppi minoritari. Non meraviglia che lo stesso periodo vedesse la morte di un movimento socialista attivo<sup>12</sup>.

Dal punto di vista di Wolff, questa ricerca di pluralismo interno ha determinato anche la crisi della sinistra stessa. Il coinvolgimento delle minoranze nella definizione di una proposta plurale (e dunque *media*) ebbe infatti come conseguenza l'impossibilità che si formasse una proposta politica finalizzata a un'idea di «bene generale della società» che non fosse semplicemente identificabile con «la somma degli interessi privati»<sup>13</sup>. Trent'anni dopo l'analisi di Wolff, la sinistra italiana avrebbe battuto la



stessa strada vendendola come una novità, e andando incontro a un destino per molti versi simile.

Ma a differenza dell'analisi di Wolff, i termini in base ai quali Marcuse affronta il tema della tolleranza sono in realtà differenti. Se è vero che nella società dei consumi la tolleranza tende a togliere legittimità ai discorsi che non rientrano nei limiti di ciò che, nell'equilibrio politico e sociale, è accettato come tollerabile, nondimeno – spiega Marcuse – è proprio tra i discorsi che compongono e attraversano il sistema sociale che occorre fare chiarezza, distinguendo al loro interno quel livello di intolleranza che la democrazia non dovrebbe tollerare, se non vuol correre il rischio di perdere la sua stessa natura.

Intanto, «il contrasto» che dovremmo avere chiaro quando parliamo di tolleranza, mette in guardia Marcuse, «non è tra la democrazia in astratto e la dittatura in astratto»<sup>14</sup>. La differenza che occorre avere presente è quella che riguarda il modo di intendere la *libertà*. Perché dove la tolleranza si pone nei termini di un principio puramente regolativo, la libertà potrebbe trovarsi paradossalmente nella condizione della non-libertà: nel divieto di esprimere, per esempio, il proprio disaccordo rispetto a determinate condizioni di ingiustizia e di esclusione, se il disaccordo dovesse mettere in discussione anche l'assetto sociale in cui quell'ingiustizia ha origine e viene legittimata. E a quel punto saremmo allora costretti ad accettare anche «tutte le attività del normale sfruttamento, dalla povertà, dall'insicurezza, alle vittime della guerra [...] in cui la società è impegnata»<sup>15</sup>, e a reprimere in noi e fuori di noi ogni dissenso. Quando pensiamo alle tante forme di ingiustizia, di povertà e di esclusione presenti all'interno del *pluralismo* della società dei consumi (è il pensiero di Marcuse), che cosa stiamo in realtà tollerando quando affermiamo di credere nel valore assoluto della tolleranza? Di fronte a questa domanda l'idea di una «pura» tolleranza dovrebbe essere messa a sua volta in discussione.

3. La preoccupazione di Marcuse riguarda tuttavia anche un altro aspetto: il fatto che, nel recente passato (con il fascismo, la guerra e le leggi razziali), il principio di tolleranza non aveva impedito che accadesse l'intollerabile e cioè il fallimento di tutti i valori morali dell'umanesimo – come lo stesso Adorno aveva denunciato. Di fronte a ciò che il politico aveva espresso nel fascismo, l'idea di tolleranza non era stata perciò in grado di rappresentare un'argine efficace.

Ciò che la storia recente quindi dimostrava era che, per difendersi dal totalitarismo e dalla tragedia che questo ha comportato, non avremmo avuto bisogno – secondo Marcuse – di una maggiore tolleranza, ma dell'opposto, dal momento che «la diffusione» della «parola» del fascismo «avrebbe potuto essere arrestata prima che fosse troppo tardi»<sup>16</sup>. Pertanto, la storia recente dimostrava che l'idea di tolleranza non può evitare, in determinate circostanze, l'affermarsi del suo contrario assoluto. E

– soprattutto – che «se la tolleranza democratica fosse stata ritirata quando i futuri capi cominciarono la loro campagna, l'umanità avrebbe avuto la possibilità di evitare Auschwitz e una guerra mondiale»<sup>17</sup>.

Questa constatazione permette a Marcuse di rivolgere la medesima critica anche alla forma contemporanea di società e al suo modello produttivo. Perché, seppure in modo diverso da come era avvenuto nella società totalitaria, «lo sviluppo attuale della società democratica», denuncia Marcuse, invece che favorirla «ha distrutto le basi per la tolleranza universale»<sup>18</sup>. Marcuse non è affatto dimentico del potenziale politico che la tolleranza rappresenta. È però consapevole che il suo utilizzo da parte della società neo-liberale ne ha modificato i presupposti in termini del tutto funzionali, fino al punto che «[l]e condizioni nelle quali la tolleranza può nuovamente diventare una forza liberatrice e umanizzante devono ancora essere create»<sup>19</sup> o reinventate *ex novo*. Nel contesto del neo-capitalismo (o in quella che Marcuse chiama qui la società post-fascista, la società post-bellica) la tolleranza invocata per la composizione dei conflitti sociali rischia di limitarsi infatti a una co-esistenza indifferente, ma per nulla paritaria, di valori – reinterpretati in un senso meramente individualistico (e senza nessuna proiezione di progresso sul piano democratico). Di conseguenza, è la conclusione di Marcuse, questa tolleranza non fa che garantire l'esercizio di una generale intolleranza. Non fa che consolidare il potere dei più forti, mostrando la sua incapacità a prevenire tutto ciò che dovrebbe invece evitare, dal momento che contrasta ogni legittima aspirazione a un modello sociale differente.

Quando la tolleranza serve principalmente a proteggere e a conservare una società repressiva, quando serve a neutralizzare l'opposizione ed a render gli uomini immuni contro forme di vita diverse e migliori, allora la tolleranza è stata corrotta<sup>20</sup>.

Questo aspetto della critica di Marcuse pone un problema decisivo. Perché senza le dovute attenzioni, la società democratica rischia di fare del principio di tolleranza un valore esso stesso ambiguo. Ed è in questo senso che Marcuse contesta alla tolleranza di non consentire più una netta distinzione tra i valori in gioco. Così intesa la tolleranza rischia infatti di favorire un tipo di democrazia che potrebbe cercare di limitare o di reprimere ciò che dovrebbe invece affermare e promuovere. Mentre è evidente, afferma Marcuse, in quale direzione dovrebbe essere sviluppata la democrazia:

è possibile definire la direzione verso cui le istituzioni prevalenti, le politiche, le opinioni dovrebbero esser cambiate al fine di migliorare le probabilità di una pace che non sia identica alla guerra fredda e alla piccola guerra calda, e di una soddisfazione dei bisogni che non si nutra della povertà, dell'oppressione e dello sfruttamento. Di conseguenza è anche possibile identificare quelle politiche, opinioni, movimenti che promuoverebbero questo cambio e quelle che farebbero il contrario. La soppressione del regresso è un preliminare per il rafforzamento del progresso<sup>21</sup>.

Questa preoccupazione era in realtà chiara anche allo stesso pensiero liberale. Se occorre proteggere la società dalla tirannide, per Stuart Mill il principio di libertà non è infatti di per sé sufficiente, se questo non comprende allo stesso tempo la tutela, da un lato, dall'esercizio del potere civile (a cui Locke aveva demandato la soluzione dell'intolleranza) e, dall'altro, dalla possibilità che una serie di norme sociali possano imporsi a loro volta come un valore assoluto. Dunque, a differenza di quanto ipotizzato da Locke, per Stuart Mill

la protezione dalla tirannia del magistrato non è sufficiente: è necessario anche proteggersi dalla tirannia dell'opinione e del sentimento predominanti, dalla tendenza della società a imporre norme di condotta, come mezzi diversi dalle pene legali, a ostacolare lo sviluppo – e a prevenire, se possibile, la formazione – di qualsiasi individualità discordante, e a costringere tutti i caratteri a conformarsi al suo modello<sup>22</sup>.

Tuttavia, se l'obiettivo della democrazia dev'essere quello di una pacificazione che, oltre a rispettare il diritto delle minoranze e a prevenire la violenza, non soffochi la possibilità che si formi un'aspirazione generale alla trasformazione della società in senso più democratico, è allora necessario che la tolleranza, secondo Marcuse, per come essa è oggi affermata e concepita sia, invece che garantita, sospesa («[L]a vera pacificazione richiede il ritiro della tolleranza prima dei fatti, allo stadio della comunicazione verbale, di quella tramite la stampa e il cinema»<sup>23</sup>).

Marcuse è consapevole che «una tale interruzione del diritto di libertà di parola e di riunione» può trovare giustificazione soltanto di fronte a una reale e concreta minaccia per i principi democratici. Nondimeno, in assenza di una convivenza sociale che sappia applicarne adeguatamente il principio (e difenderne i presupposti), se si vuole preservarne il valore occorre ritirare la tolleranza «verso i movimenti regressivi *prima* che possano divenire attivi»<sup>24</sup>. E occorre, allo stesso tempo, praticare l'intolleranza verso tutti i pensieri che fanno del loro conservatorismo, o della loro posizione di forza, il presupposto di una società che, per quanto si definisca «democratica», si dimostra in realtà «repressiva» verso ogni forma di esistenza che si discosti dai valori dominanti, o che metta in discussione la loro legittimità assoluta<sup>25</sup>.

Se la comunicazione è condizionata da interessi e sentimenti regressivi, l'intolleranza di questa censura – è il suo pensiero – invece che un limite alla libertà, può diventarne paradossalmente la condizione. Dunque, una «censura preventiva» è per Marcuse tanto più necessaria in quanto «diretta apertamente contro la censura più o meno nascosta che permea i mezzi liberi»<sup>26</sup>.

4. Per Marcuse esiste un rapporto diretto tra la libera comunicazione della contemporanea società di massa e la falsa coscienza che questa contribuisce a generare. Ed esiste soprattutto un rapporto diretto tra l'idea di libertà che questa falsa

coscienza pretende di attribuirsi e l'azione regressiva che ne deriva, a livello politico, sul piano democratico. Il 1965 poteva già prefigurare la distopia dei *social media*, di cui oggi sperimentiamo l'impatto sull'immaginario individuale e collettivo, nell'azione dell'industria culturale di allora. Una volta che una cultura regressiva prevalga «nel comportamento nazionale e popolare» – riflette Marcuse – la sua *falsa coscienza* «si trasferisce quasi immediatamente nella pratica: la distanza di sicurezza tra ideologia e realtà, pensiero regressivo e azione repressiva, tra la parola della distruzione e i fatti della distruzione» appare a quel punto «pericolosamente accorciata»<sup>27</sup>. E non è possibile modificare questa forma di condizionamento se non interrompendo la comunicazione di quella falsa coscienza. Ed è appunto in questo senso che deve agire, per Marcuse, l'intolleranza «preventiva» contro i modelli di comportamento regressivi<sup>28</sup>.

Ma la soluzione avanzata da Marcuse non si limita alla censura. Affinché «lo spazio mentale per il rifiuto e per la riflessione [possa] esser ricreato»<sup>29</sup>, scrive Marcuse, oltre a fermare la comunicazione della falsa coscienza, occorre approfondire le possibilità di un pensiero critico nei soli modi in cui questo può concretamente svilupparsi: ridefinendone «gli aspetti formali» attraverso l'insegnamento e l'apprendimento. Nella definizione corrente di tolleranza, insegnamento e apprendimento si vorrebbero a loro volta «neutrali, privi di valore» politico. Al contrario, è necessario per Marcuse che essi diventino la maniera qualificata per «imparare a conoscere i fatti», o per conoscere quella che Marcuse definisce qui «la verità per intero». La ricostruzione di un «terreno per la tolleranza liberatrice» può infatti prodursi solo attraverso un sistema educativo, che però – ammette Marcuse – deve «ancora essere creato»<sup>30</sup>.

Senza questa trasformazione (a sua volta *preventiva*) il valore della tolleranza non può che rimanere quello che esso ha finito per assumere: un'apparente falsa neutralità (garanzia di un sistema di valori *relativi*) utile al mantenimento produttivo dell'attuale società di massa. Al di là delle concezioni classiche dell'individualismo, quello che un nuovo sistema educativo dovrebbe quindi favorire all'interno dell'attuale società, scrive Marcuse, è prima di tutto la repressione delle istanze negative che sono proprie dell'identità, che derivano inevitabilmente dal rapporto tra l'identità e la sua *alienazione* nella società dei consumi. Nella consapevolezza che «[l']individuo potenzialmente è dapprima qualcosa di negativo, una porzione delle potenzialità della sua società: di aggressione, senso di colpa, ignoranza, risentimento, crudeltà che viziano i suoi istinti vitali»<sup>31</sup>; e che fare dell'aspirazione individuale e identitaria la frontiera del politico, senza una nuova educazione preventiva, è, per Marcuse, più la causa della falsa tolleranza che non la possibilità dell'istituzione della *vera* tolleranza.

Pertanto, non può esserci alcuna trasformazione possibile (ovvero: autentico anticonformismo), secondo Marcuse, se non attraverso una ri-definizione dei valori

che valga innanzitutto come una nuova trascendenza rispetto all'Io e alla centralità che questo ha assunto nella società del neo-capitalismo. Senza questa critica ulteriore, «la liberazione personale dalla frustrazione» non può che rimanere a sua volta frustrata, perché «[l]a risurrezione [...] dell'Io», scrive Marcuse, è «una risurrezione senza speranze»<sup>32</sup>. La «razionalità onnipresente del mondo razionalizzato» non potrà che far soccombere l'Io nel conformismo della sua ricerca di realizzazione personale e privata – che per Marcuse, identificandosi con la necessità di adeguarsi a un modello sociale stabilito, finisce per porsi inevitabilmente come «un'autorealizzazione [...] repressiva»<sup>33</sup>.

Il che riguarda, per Marcuse, anche la lotta politica. Per quanto la forma sociale tenda «a indebolire [...] l'effettività della tolleranza verso i movimenti dissenzianti»<sup>34</sup>, l'eccessiva frammentazione, la mancanza di coordinamento, l'evidente incapacità di passare da un conflitto identitario a una definizione comune di obiettivi, rischia di confinare molte delle attuali rivendicazioni a un livello di pura rappresentanza, o di semplice provocazione – a sua volta facilmente tollerabile. La forza della società spettacolare – come avrebbe indicato Debord<sup>35</sup> – coincide col saper mostrare la propria crisi, e la critica al proprio funzionamento, nella forma dello spettacolo stesso. E in questo senso, se i presupposti pedagogici a cui Marcuse si richiama non troveranno una concreta attuazione, anche «il terreno per la tolleranza liberatrice»<sup>36</sup>, conclude Marcuse, non potrà essere creato, e la tolleranza vedrà perdere inevitabilmente anche il proprio valore politico. O dovrà accettare di ridurlo al semplice conformismo: di vederlo scolorire nel *mattino grigio* con cui anche Foucault descrive la tolleranza nel suo articolo del 23 marzo del 1977 su «Le Monde», in ricordo di Pasolini. Da un lato impossibilità di affermare alcunché di contraddittorio rispetto alla tolleranza stabilita, dall'altro consapevolezza che ogni rivendicazione (in quanto tollerata) è già necessariamente parte di quella generale indifferenza che le «trasformations économiques»<sup>37</sup> hanno imposto a ogni aspetto della vita sociale.

---

## Note

1. Voltaire 1764, p. 1549.
2. Voltaire 1763, p. 482.
3. Locke 1689, p. 8.
4. Nell'affermare ciò Voltaire aveva soprattutto presenti le idee di Bayle che, a differenza di Locke, aveva distinto la tolleranza dalla religione facendone quel fondamento civile, del tutto laico, espressione del *deismo*.
5. «[F]u uno degli ultimi uomini che sapessero riunire in sé la più grande libertà di spirito e un modo di pensare assolutamente non rivoluzionario, senza essere incoerenti e pavid» (Nietzsche

- 1878, p. 152).
6. Marcuse 1964.
7. «[Q]uesto principio richiede la libertà di gusti e occupazioni, di modellare il piano della nostra vita secondo il nostro carattere, di agire come vogliamo, con tutte le possibili conseguenze, senza essere ostacolati dai nostri simili, purché le nostre azioni non li danneggino, anche se considerano il nostro comportamento stupido, nervoso, sbagliato» (Stuart Mill, 1859, p. 36).
8. È la lettura che è stata data per esempio da Giulio Giorello, per il quale in Stuart Mill «[i]l conflitto, il dissenso tra diversi punti di vista, sono dunque garanzie di base di una società aperta» (Giorello 1984, p. 13).
9. «Purché le vittime di una legge iniqua non invochino l'aiuto di altre comunità, non posso ammettere che persone del tutto estranee intervengano e esigano che si ponga fine a una situazione, di cui tutti i diretti interessati sembrano soddisfatti» (Stuart Mill, 1859, p. 126).
10. R. P. Wolff, B. Moore jr, H. Marcuse 1965.
11. Marcuse 1965, p. 96.
12. Wolff 1965, p. 51.
13. Ivi, p. 50.
14. Marcuse 1965, p. 92.
15. Ivi, p. 93.
16. Ivi, p. 100.
17. *Ibid.*
18. Ivi, pp. 100-101
19. Ivi, p. 101.
20. *Ibid.*
21. Ivi, p. 97.
22. Stuart Mill 1859, p. 27.
23. Marcuse 1965, p. 100.
24. *Ibid.*
25. Ivi, pp. 100-101.
26. Ivi, p. 101.
27. *Ibid.*
28. Più che allontanarsi dallo spirito di Voltaire (per il quale era invece evidente che il fanatismo delle guerre di religione in Europa si sarebbe estinto da sé grazie alla ragione), la conclusione di Marcuse sembra piuttosto prossima ad alcune letture del *Trattato* che non si limitano a vedere nel concetto di tolleranza di Voltaire un principio puramente regolativo, o di convivenza tra posizioni in realtà inconciliabili. È il caso, per esempio, della lettura di Togliatti, per il quale è difficile credere che Voltaire e gli illuministi potessero accontentarsi di rivendicare una pacifica convivenza tra le opposizioni dello spirito: la loro tolleranza era in realtà ideologicamente e politicamente definita: «Sapevano con chi avevano a che fare, sapevano quello che volevano: la loro polemica è quindi sempre concretamente diretta contro un nemico presente; il loro



ragionare e lo stesso stile loro è continua schermaglia, dove il sottinteso, l'ironia, il sarcasmo hanno una ben precisa funzione, non tanto dimostrativa, quanto distruttiva» (Togliatti 1966, p. 9). Sul possibile rapporto positivo tra il concetto di tolleranza di Voltaire e quello di Marcuse si è soffermato da ultimo anche Pier Dalla Vigna (*Voltaire Marcuse. Che cos'è la tolleranza?*, Mimesis, Milano 2023), il cui volume è apparso quando questo saggio era già stato scritto.

29. H. Marcuse 1965, p. 101.

30. Ivi, p. 103. All'opposto, aggiunge Marcuse, «[t]rattare le grandi crociate *contro* l'umanità (come quella contro gli albigesi) colla stessa imparzialità delle lotte disperate *per* l'umanità significa annullare la loro diversa funzione storica, riconciliando i boia con le loro vittime, distorcendo il passato». (Ivi, p. 102-103).

31. Ivi, p. 103.

32. Ivi, p. 104.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. Cfr Debord 1967.

36. Marcuse 1965, p. 103.

37. Foucault 1977, p. 271.

## Bibliografia

- Debord 1967 = G. Debord, *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris 1967; trad. it. a cura di P. Stanziale, *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001.
- Foucault 1977 = M. Foucault, *Les matins gris de la tolérance*, “Le Monde” n. 9998, 1977, p. 24; in M. Foucault, *Dits et écrits*, vol. II, Gallimard, Paris 2001<sup>2</sup>, pp. 269-271.
- Giorello 1984 = G. Giorello, *Prefazione* a J. Stuart Mill, *Saggio sulla libertà*, il Saggiatore, Milano 1984<sup>3</sup>.
- Locke 1689 = J. Locke, *Epistola de Tolerantia ad Clarissimum Virum T.A.R.P.T.O.L.A Scripta a P.A.P.O.I.L.L.A.*, 1689; trad. it. a cura di C. A. Viano, *Lettera sulla tolleranza*, Laterza, Bari 1994.
- Marcuse 1964 = H. Marcuse, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964; trad. it. di L. Gallino e T. Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967
- Marcuse 1965 = H. Marcuse, *Repressive tolerance*, in R. P. Wolff, B. Moore jr, H. Marcuse, *Critique of Pure Tolerance*, Boston, Beacon Press, 1965; trad. it. di L. Codelli, *La tolleranza repressiva*, in R. P. Wolff, B. Moore jr, H. Marcuse, *Critica della tolleranza*, Einaudi, Torino 1968.
- Stuart Mill 1859 = J. Stuart Mill, *On liberty*, London 1859; trad. it. di S. Magistretti, *Saggio sulla libertà*, il Saggiatore, Milano 1984<sup>3</sup>.
- Nietzsche 1878 = F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, 1878; trad. it. a cura di G. Colli e M. Montinari, *Umano, troppo umano*, Vol. I, Adelphi, Milano 1981.
- Togliatti 1966 = P. Togliatti, *Prefazione* a Voltaire, *Trattato sulla tolleranza*, Editori Riuniti, Roma 1966.
- Voltaire 1764 = Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, 1764, ed. it. a cura di D. Felice e R. Campi, *Dizionario filosofico. Tutte le voci del “Dizionario filosofico” e delle “Domande sull’Enciclopedia”*, Bompiani, Milano 2013.
- Voltaire 1763 = Voltaire, *Traité sur la Tolérance*, 1763, ed. it. a cura di R. Fubini, in *Scritti politici di Voltaire*, UTET, Torino 1978<sup>2</sup>.
- Wolff 1965 = R. P. Wolff, *Beyond Tolerance*, in R. P. Wolff, B. Moore jr, H. Marcuse, *Critique of Pure Tolerance*, Beacon Press, Boston 1965; trad. it. di D. Settembrini, *Al di là della tolleranza*, in R. P. Wolff, B. Moore jr, H. Marcuse, *Critica della tolleranza*, Torino, Einaudi, 1968.



# La tradizione *haiku* nella poesia contemporanea di lingua portoghese

Michela Graziani

Il fascino e l'attenzione dei portoghesi verso le culture estremo-orientali (cinese e giapponese) risale al periodo dei viaggi marittimi (XV-XVI secolo). Da lì in avanti, fino all'epoca a noi contemporanea, vari poeti portoghesi si sono ispirati a elementi estetici o filosofico-religiosi della cultura cinese o giapponese, oppure hanno tradotto in lingua portoghese poesie cinesi o giapponesi. Nel presente lavoro intendiamo illustrare le fasi più salienti della ricezione del genere poetico giapponese *haiku* in Portogallo e Brasile, cercando di capirne i motivi e di mettere in risalto alcuni poeti portoghesi e brasiliani che hanno rivisitato, più o meno fedelmente, lo *haiku* giapponese.

*The attraction and attention of the Portuguese to the eastern cultures (Chinese and Japanese) dates back to the maritime travels period (15th-16th centuries). From then on our contemporary age, many Portuguese poets were inspired by Chinese or Japanese aesthetic or philosophical-religious elements, or else they translated Chinese or Japanese poems into Portuguese language. The following work aims to present the most important moments regarding the reception of Japanese haiku genre in Portugal and Brazil, trying to understand the reasons and highlighting some Portuguese and Brazilian poets who more or less accurately revisited Japanese haikus.*

**Parole chiave:** haiku, Portogallo, Brasile, poesia contemporanea

**Keywords:** haiku, Portugal, Brazil, contemporary poetry

**Sommario:** Premessa - La prima ricezione portoghese - Rivisitazioni haiku nella poesia portoghese del secondo Novecento - La ricezione in Brasile - Rivisitazioni haiku nella poesia brasiliana del secondo Novecento

## Peer review

Submitted 14/04/2023

Accepted 12/09/2023

Published 07/11/2023

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

**Cita come** Michela Graziani, *La tradizione haiku nella poesia contemporanea di lingua portoghese* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 103-133. 10.35948/DILEF/2024.4330

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4330

## Premessa

I primi contatti commerciali e culturali tra Portogallo e Giappone<sup>1</sup> risalgono al 1543, anno in cui «três comerciantes portugueses desembarcaram na Ilha de Tanegashima, no extremo sul do arquipélago japonês, depois do barco onde navegavam ser desviado do seu rumo»<sup>2</sup>. Dal 1543 al 1639, anno della politica di espulsione intrapresa dalla dinastia Tokugawa, e della fine del *Padroado*<sup>3</sup> portoghese in Giappone, i portoghesi riuscirono a tessere dei veri e propri scambi interculturali, facendo conoscere in Portogallo parte della cultura giapponese, e parallelamente, lasciando nella cultura nipponica numerose tracce di quella lusitana. Gli esempi più significativi ci vengono forniti in ambito artistico con i bellissimi paraventi in arte Namban<sup>4</sup> visibili al Museo Nazionale d'Arte Antica di Lisbona<sup>5</sup> e al Museo della città di Kobe<sup>6</sup>; in ambito letterario con le prime traduzioni, da parte dei padri gesuiti<sup>7</sup>, di testi sacri latini in lingua giapponese, di testi giapponesi in lingua portoghese e la creazione di grammatiche e dizionari bilingui<sup>8</sup>. Tra i missionari è doveroso menzionare João Rodrigues (1558-1633) poiché, d'accordo con Franchetti<sup>9</sup>, sembra essere stato il primo gesuita portoghese ad avere riportato una delle prime definizioni di *haiku* nel XVII secolo, nel suo trattato *Arte da lingoa de Japam* (1604):

Ha huma sorte de versos a modo de Renga que se chama: Faicai, de estillo mais baixo & o verso he de palavras ordinarias, & facetas a modo de verso macarronico, & este modo de Renga, posto que nam tantos preceitos como a verdadeira, o numero de versos pode ser o mesmo. E pode começar pello segundo verso de sete sete, que se chama Tçuquecu, & continuar com cinco sete cinco<sup>10</sup>.

Inoltre, alla fine del XVI secolo, il Portogallo era il primo paese europeo a ricevere periodicamente emissari ufficiali giapponesi. Ad eccezione di un breve arco di tempo risalente al periodo post-bellico, i due paesi mantennero sempre buoni rapporti, tanto che nel 2013, in occasione dei 470 anni dai primi contatti commerciali tra Portogallo e Giappone, entrambi i paesi realizzarono eventi commemorativi per rafforzare il loro legame<sup>11</sup>.

In ambito più propriamente letterario, nel corso del Novecento, autori portoghesi o di lingua portoghese, tra cui Albano Martins, Haroldo de Campos, che analizzeremo più avanti, ebbero modo di avvicinarsi alla cultura giapponese, arrivando a rivisitare nella propria produzione poetica un genere particolarmente caro alla tradizione letteraria nipponica, l'*haiku*. Ma a partire da quando e per quali motivi è penetrato sia in Portogallo che in Brasile? In questo lavoro cercheremo di illustrare le fasi più salienti della ricezione del genere poetico giapponese nella cultura lusofona.

## La prima ricezione portoghese

«No século XIX, o Japão reabriu as suas portas ao mundo e Portugal foi o sexto país com quem o Japão estabeleceu relação diplomática oficial (depois dos Estados Unidos da América, Holanda, Rússia, Inglaterra e França»<sup>12</sup>. Questa affermazione, che fa parte del discorso proferito dall'ambasciatore del Giappone in Portogallo nel 2020 – anno in cui sono stati celebrati i 160 anni delle relazioni diplomatiche tra Giappone e Portogallo, dal Trattato di Pace, Amicizia e Commercio firmato il 3 agosto 1860 – si rivela particolarmente utile per comprendere, da un punto di vista storico, il motivo per cui il genere poetico *haiku* è penetrato in Portogallo nel XX secolo. Grazie alla graduale riapertura del Giappone verso il mondo occidentale, avvenuta nel periodo Meiji (1868-1912), dopo la chiusura del periodo Edo (dal 1603 al 1868), ha avuto inizio la divulgazione dei testi letterari giapponesi in Europa, tra cui in Italia, come illustrato da Marcello Muccioli:

La letteratura giapponese nel mondo della cultura italiana (prima del 1957) era stata abbastanza modesta al di fuori degli ambienti specialistici. Se si escludono le opere tradotte a fine Ottocento da autentici pionieri come Antelmo Severini e Lodovico Nacentini, pubblicate dalla casa editrice Le Monnier, e il contributo di Shimoi Harukichi che insegnava all'università di Napoli, il merito di aver iniziato la pubblicazione di testi della letteratura giapponese tradotti dall'originale da specialisti spetta alle case editrici Laterza e Carabba negli anni che precedettero la Seconda guerra mondiale. Tuttavia è solo nel secondo dopoguerra che la letteratura giapponese inizia a segnalare in modo evidente la sua presenza in Italia (tra gli anni '50-'70, per poi accentuarsi ulteriormente negli anni '90)<sup>13</sup>.

Per l'ambito portoghese, il merito della ricezione della cultura giapponese si deve sia a Wenceslau de Moraes<sup>14</sup> (Lisbona 1854 – Tokushima 1929), primo portoghese ad essersi posto come intermediario culturale per la diffusione della poesia giapponese in Portogallo<sup>15</sup>, nonché primo portoghese ad aver tradotto e commentato *haiku* giapponesi, sia al suo biografo Armando Martins Janeira (1914-1988), diplomatico e ambasciatore portoghese in Europa e Asia (1952-1979), nello specifico, in Giappone dal 1952-1955 e dal 1964-1971. All'epoca di Moraes, come evidenziato da Janeira, la letteratura giapponese era ermetica, non esistevano le traduzioni in lingua portoghese che sono subentrate successivamente, per questo la conoscenza portoghese della letteratura giapponese si basava essenzialmente su traduzioni inglesi, francesi e tedesche<sup>16</sup>. Nel 1955, nel volume *Caminhos da terra florida*, Janeira spiega come, nella seconda metà del Novecento, gli studi occidentali sul Giappone fossero diventati più seri e “scientifici”, a differenza di quelli sviluppatasi tra il XIX e l'inizio del XX secolo che risentivano maggiormente della visione occidentale di stampo romantico ed esotico verso le culture orientali.

Depois da última guerra os estudos sobre o Japão tomaram uma orientação mais séria e científica. Os estudiosos ocidentais não só cooperaram com os investigadores japoneses na interpretação e reconstituição de textos clássicos, mas devassaram e analisaram os seus problemas políticos e sociais, a sua economia, finanças, arte, religião, etc. [...] A literatura romântica e folclorista que tanta glória e sedução deu aos escritos dos autores chamados japonizantes, e que mais próprio seria chamar japonizados, está hoje [1956] ultrapassada. É curioso notar que hoje são sobretudo os escritores japoneses que compõem explicativamente, em inglês, as suas tradições e lendas. A maioria dos escritores ocidentais prefere lançar-se, com propósitos sérios e investigação e estudo, sobre a substância da cultura nipónica<sup>17</sup>.

Ma nel medesimo volume, Janeira illustra i motivi estetico-culturali che hanno portato al fascino occidentale verso la Terra del Sol Levante, tra cui ad esempio, la dolcezza e serenità del modo di vivere giapponese che “calma lo spirito”:

Se fizermos um inquérito mental ao que atrai o estrangeiro ao Japão, creio que encontraremos, desde logo, esta doçura de viver, delicada e frágil, que seduz sem enlear, duma alegria serena, mas colorida e excitante, este encanto dum gozo simples e puro, que o japonês pôs na construção e arranjo da sua casa, nos seus prazeres, no gosto de embelezar os objectos do seu viver habitual. [...] O ambiente japonês acalma o espírito. Não se encontra na literatura nem na arte japonesa aquela ansiedade que no dizer dum poeta ocidental é o demónio interior que habita cada artista e que é a força propulsora da cultura e da ciência do Ocidente<sup>18</sup>.

E tale armonia tra l'uomo e l'ambiente interiore (intimo) e quello esteriore (la natura) è l'aspetto estetico che sintetizza, insieme a quello tecnico della concisione, l'essenza dello *haiku*, genere per eccellenza della poesia moderna giapponese con Matsuo Bashō (1648-1694), il cui merito è stato quello di aver elevato «lo *hokku* – oggi definito *haiku* – a elemento poetico autonomo, trasfondendo in esso la propria sensibilità letteraria nutrita di cultura cinese classica e filosofia zen»<sup>19</sup>.

Se al 1895 risale il primo libro di Wenceslau de Moraes sul Giappone, dal titolo *Traços do Extremo Oriente*, è nel penultimo libro, *Relance da alma japonesa*<sup>20</sup> (uscito in prima edizione a Lisbona nel 1926 con la società editrice Portugal-Brasil), in cui l'autore, superando quelle note esotiche presenti nei primi scritti di fine secolo<sup>21</sup>, penetra l'anima giapponese ed esterna la sua predilezione per lo *haiku*. Se nel suo discorso introduttivo Moraes considera tutta la letteratura giapponese come “un'arte” misteriosa, impenetrabile ai non giapponesi, tanto che gli occidentali si devono accontentare delle traduzioni nelle varie lingue occidentali<sup>22</sup>, soffermandosi sulla poesia giapponese, nello specifico sullo *haiku* – per il quale Moraes utilizza sempre il termine *hokku*<sup>23</sup>, ossia la strofa d'esordio della poesia a catena (*renga*) in auge nell'epoca Muromachi (1392-1573) da cui proviene lo *haiku* – elogia sia la concisione di questo genere poetico di 17 sillabe (strutturate rigorosamente in tre versi di 5-7-5



sillabe), quanto la figura di Bashō e la predisposizione generale dei poeti giapponesi verso la sintesi.

A poesia nipónica apresenta uma só forma métrica, consistindo em versos alternadamente de cinco e sete sílabas. A rima é desconhecida. Nunca os japoneses se deram a longas composições poéticas. O poema é, para eles, como que um gorjeio de pássaro, harmonioso e rápido. [...] Mas eis que surge um génio em poesia, na pessoa do bonzo Bashō, que havia de elevar o *hokku* à altura do tipo por excelência da poesia nacional, popularizando-o pelo Japão inteiro. [...] Que poetas são pois estes, os nipónicos? Como pretendem eles condensar, em dezassete sílabas apenas, os múltiplos sentimentos que a poesia nos sugere, a nós, brancos, que de tão longas páginas de versos, não raras vezes, dedicamos a um assunto apenas?<sup>24</sup>

E attraverso la domanda conclusiva riportata nella citazione: “come riescono i giapponesi a condensare in sole 17 sillabe la molteplicità di sentimenti che la poesia suscita in noi?”, Moraes mette in risalto la distinzione estetica tra Oriente e Occidente, tra poesia giapponese e poesia occidentale, evidenziata anche dal fisico giapponese, nonché poeta, Torahiko Terada (1878-1935) contemporaneo di Moraes, secondo il quale, in un discorso che mette a confronto Oriente e Occidente riunito nel volume del 1935, *Lo spirito dello haiku*, sono gli elementi costitutivi dello *haiku* a rappresentare il modo peculiare con cui i giapponesi si avvicinano alla natura, fin dall'epoca antica.

Contrariamente agli occidentali, che adottano un approccio per così dire scientifico e materialista che separa radicalmente l'uomo e la natura e li contrappone, i giapponesi sembrano avere una forte tendenza a considerare l'uomo e la natura come una cosa sola, come un organismo nel quale ogni parte lavora con e per le altre. [...] Questa differenza nella concezione della natura ha comportato lo sviluppo di una forma poetica davvero unica qual è lo *haiku* [in cui] si manifesta l'unicità della concezione della natura propria del popolo giapponese. [...] La poesia breve e il numero ridotto di parole hanno l'effetto di accentuare l'intensità delle sensazioni suscitate dalle parole in essa contenute. [...] Quel lessico ha dunque il potere di stimolare associazioni di immagini che fanno parte dell'eredità del nostro popolo<sup>25</sup>.

Anche Moraes sottolinea la diversa mentalità tra giapponesi e occidentali che spesso impedisce una corretta comprensione dello *haiku* quale esempio poetico, come ricorda Terada, che non raffigura immagini ma riassume e condensa fenomeni infiniti attraverso precise parole<sup>26</sup>. Il poeta portoghese, al riguardo, aveva intuito la suggestione, e non la descrizione, prodotta dallo *haiku*, che esprime con le seguenti parole:

O leitor fazendo a si próprio estas perguntas, esquece uma consideração primordial, isto é, que diferenças enormes de mentalidade nos separam. [...] A alma japonesa sentiu, criou uma poesia sua, em perfeita concordância com as suas preferências afectivas. Em todo o caso, [o *haiku*] não é nem pode ser uma descrição, é uma sugestão; não aspira ao completo

acabamento de uma ideia, antes prefere limitar-se a enunciar-lhe o início, deixando o resto para ser adivinhado<sup>27</sup>.

Dopo di che, Moraes si cimenta nella traduzione portoghese di alcuni *haiku* di Bashō e di altri autori giapponesi, che vengono però criticati dal suo biografo.

Poeti giapponesi	Wenceslau de Moraes <sup>28</sup>
Furu-iké ya Kawazu tobi-komu Mizu no oto. (Bashō)	Ah, o velho tanque! E o rumo das rãs, atirando-se para a água!
Moshi nakabá Chôchô kago no Ku wo uken.	Se a borboleta cantasse. Teria de sofrer o martírio de uma gaiola.
Aka tombó Hane wo tottara tô-garashi. (Kikaku, discepolo di Bashō)	Arranquem as asas a um tira-olhos escarlata; ficará um pimento.
Asagao ni Tsurubé torarete Morai mizu. (Chiyo, poetessa)	A trepadeira enrolou-se à corda do poço; vai-se pedir água ao vizinho.
Furu tera ya Kané mono iwasu. Sakura chiru.	Oh, o velho templo! O sino não toca; flores de cerejeira caem sobre o solo.
Chôchô ni Kyonen shishitaru Tsuma koishi.	Aldeia coberta de neve; galos cantando; rompe a madrugada.

Janeira infatti ricorda alcuni dettagli: Moraes non leggeva la lingua giapponese, ma questo non gli ha impedito di essere uno dei conoscitori più profondi dell'anima nipponica, e per il lavoro di traduzione degli *haiku* si basava sulla quartina popolare portoghese, tradendo così lo spirito del testo originale giapponese, visto che Moraes ricorreva anche alla traduzione in prosa per sopperire alla debolezza della sua interpretazione in versi (secondo Janeira), mentre le sue migliori e fedeli traduzioni di *haiku* (secondo il parere del biografo) sono riunite nelle *Cartas do Japão*, come nella lettera del 4 febbraio 1911, anche se la traduzione non rispetta più la rigida struttura dell'originale e lo stesso Moraes vede nello *haiku* il ricordo di un "bel disegno giapponese"<sup>29</sup> (adoperando quindi uno sguardo occidentale e non orientale):

Bashō	Moraes <sup>30</sup>
Aka-tombo Hane wo tottara tô-garashi.	Tira-olhos encarnado, se te arranco as quatro azas, ficas assim transformado:– um pimentinho.

Il parere di Janeira<sup>31</sup> sulla traduzione “non corretta” degli *haiku* che abbiamo riportato poc’anzi, è condensato nelle seguenti parole:

não compreendo a sua teima em traduzi-lo pela quadra popular. Será por não ter penetrado o espírito hermético do haikai, ou por mero patriotismo? As traduções que nos dá, em rima, embora modestamente previna que são de «pé quebrado», são bem menos compreensivas desta sofisticadíssima forma poética do que aquelas que nos faz em prosa – breves e mais conformes à síntese lírica própria do haikai<sup>32</sup>.

Si tratta di un parere negativo che viene ulteriormente accentuato da Casimiro de Brito: «Wenceslau de Moraes viveu no Japão grande parte da sua vida mas, quando se lembrou de traduzir alguns haiku, fê-lo terrivelmente numa das mais usuais formas poéticas portuguesas: a quadra popular!»<sup>33</sup>.

Barreiros, invece, ci fornisce una spiegazione meno severa di quella del biografo e di Brito:

Para traduzir os poemas japoneses de 17 sílabas, Wenceslau de Moraes pensa na quadra a mais pequena forma de poema utilizada pelos nossos poetas [portugueses] e que ele acha deliciosa, cheia de sedução e podendo uma só constituir um poema emocionante. Na sua comparação dos haikai com as quadras, encontra ainda circunstâncias comuns às duas formas de poema como o jogo de palavras, o *calembur*, ou a reunião de dois períodos, independentes um do outro no sentido. Forma assim a opinião de que a quadra popular portuguesa, uma vez habilmente manejada, pode dar excelentes traduções dos poemas japoneses<sup>34</sup>.

Di sicuro, l’abilità di confrontare due generi culturali diversi (quartina popolare portoghese e *haiku* giapponese), e di giocare con le parole, sono alcuni dei metodi adoperati da Moraes per le sue traduzioni di *haiku*<sup>35</sup>, che verranno recuperati nella seconda metà del Novecento da altri autori lusofoni di cui ci occuperemo più avanti.

## Rivisitazioni *haiku* nella poesia portoghese del secondo Novecento

Se negli anni ’20 del Novecento, la ricezione portoghese del genere *haiku* si deve a Wenceslau de Moraes, a partire dagli anni ’50, il merito spetta a Casimiro de Brito (1938), ritenuto il principale divulgatore della poesia giapponese in Portogallo nella

seconda metà del Novecento. La “scoperta” dello *haiku* da parte di Brito risale al 1958, quando si trovava in Inghilterra in una sorta di “esilio politico”, come da lui definito in un’intervista del 2013, per liberarsi dall’imminente reclutamento per la guerra coloniale. Presso il Westfield College di Londra frequentò un corso estivo organizzato dalla BBC e “per caso” conobbe un professore di poesia orientale. Da quell’incontro gli si aprì un mondo nuovo anche sul genere poetico *haiku* che lo affascinò subito, grazie altresì all’amicizia con una studentessa giapponese che lo aiutò a tradurre correttamente alcuni poeti giapponesi in lingua inglese. Una volta rientrato in Portogallo, la poesia e la scrittura di Brito risentirono delle novità orientali apprese a Londra, tanto che nel 1959 uscì *Telegramas*, una raccolta poetica “ispirata” all’apparente semplicità della poesia giapponese, a cui seguirono: *Poemas orientais* (1962), un omaggio a Bashō dal titolo *Uma rã que salta* (1995) e *Haiku para Kisako* (2005).

Foi um deslumbramento – estar dentro de uma pequena biblioteca de poesia que eu desconhecia. E os livros de *haiku* deslumbraram-me. Na universidade havia alunos de mais de 50 países e, entre eles, uma japonesa. Aproximei-me dela, contei-lhe quem era e ao que vinha; que ela me ajudasse a traduzir alguns daqueles poetas que já algumas das traduções inglesas não me agradavam. Disse-me que sim, e foram semanas, meses de trabalho delicado e quase abençoado; foi uma relação amorosa iluminada pela poesia. Quando regresssei a Portugal a minha poesia transformou-se noutro mundo porque não só se desenvolvia na tradução dos famosos mestres japoneses como eu próprio comecei a escrever de outra maneira<sup>36</sup>.

Nel 2003, il rapporto di Brito con il Giappone si consolida maggiormente con un viaggio a Tenri in occasione di un convegno sull’*haiku*, dove conobbe David Lanoue (professore di inglese presso l’Università della Louisiana negli Stati Uniti, nonché traduttore e poeta di *haiku*) con il quale nacque una stima e amicizia profonda e duratura<sup>37</sup>. Il secondo viaggio di Brito in Giappone risale al 2008 per la pubblicazione, a Tokyo, della raccolta poetica *Através do ar*, dove venne ricevuto dall’imperatrice Michiko a una cena a cui parteciparono due poeti stranieri (tra cui Brito) e una cinquantina di poeti giapponesi per l’attribuzione di un premio rilasciato dall’ambasciata svedese a uno dei poeti nipponici presenti. In quell’occasione Brito venne a sapere che anche l’imperatrice era poetessa e che da lì a poco sarebbe uscito un suo volume di *tanka* (poesia breve risalente al secolo VIII e precorritrice dello *haiku*)<sup>38</sup>. Complessivamente la “poesia giapponese” di Brito è distribuita in una decina di libri dove ognuno di essi racchiude un centinaio di poesie di gusto giapponese<sup>39</sup>. Riportiamo di seguito due *haiku* di Brito estratti dall’antologia *Uma rã que salta*:

Respiro sem ruído  
para ouvir o diálogo das  
águas e do vento.

Perdi o caminho. Ouço apenas  
a névoa do vale a doce cal  
da minha morada<sup>40</sup>.

Tornando agli anni '50, oltre al viaggio londinese di Brito, la partecipazione del poeta, traduttore e saggista Albano Martins (1930-2018) nella rivista lisboeta *Árvore*<sup>41</sup>, avvenuta nel 1951 e 1952, costituisce un ulteriore tassello per la divulgazione del genere *haiku* in Portogallo. In realtà la rivista in questione non era specializzata sulla poesia giapponese; era una rivista indipendente rivolta alla poesia in generale, alla discussione e critica poetica, che recuperava la tradizione neorealista, superandola però con elementi estetizzanti: «muito bem estruturada [a revista], estas 'folhas' incluem não só a divulgação da poesia de jovens poetas e recensões críticas de obras poéticas, mas também ensaios<sup>42</sup> em defesa da poesia que refletem múltiplas influências»<sup>43</sup>. Lo stesso Martins, all'epoca, e in seguito, non ha mai avuto conoscenze dirette, in loco, sul Giappone o sulla lingua giapponese, ma nella rivista in questione riuscì ad apportare un nuovo gusto estetico attraverso la poesia breve e l'utilizzo di un linguaggio ora metaforico, ora intimista o pittorico che aveva già iniziato a usare prima del 1951. Dunque, è l'elemento estetico, appreso grazie alla sua formazione classica, ad aver permesso ad Albano Martins di lasciare il proprio contributo estetizzante nella rivista *Árvore* e di avvicinarsi alla poesia giapponese, tanto da pubblicare a Lisbona, nel 1995, una prima raccolta di 48 *haiku* in omaggio al Maestro giapponese Matsuo Bashō, dal titolo *Com as flores do salgueiro*, e nel 2012, a Porto, una seconda raccolta intitolata *Estão agora floridas as magnólias*. Come afferma giustamente Matteo Rei, «era previsível, talvez inevitável, que, ao longo dum percurso intimamente marcado por uma imperiosa exigência de concisão e essencialidade, Albano Martins cruzasse, a certa altura, a tradição nipónica do *haiku*»<sup>44</sup>. Gusto estetico e concisione sono, dunque, i due aspetti centrali che fanno da leitmotiv alle due raccolte *haiku* di Martins, poc'anzi citate. Se mettiamo a confronto alcuni *haiku* di Martins e Bashō, notiamo come la somiglianza nello stile e nei contenuti sia davvero sorprendente. Si tratta di sensazioni fisiche, proiezioni della natura nell'io, di un'unità organica tra uomo e natura – per usare delle spiegazioni sullo *haiku* rilasciate da Terada, ossia da uno sguardo giapponese<sup>45</sup> – assimilati da Bashō nel corso di tutta la sua vita; da Martins in un arco di tempo sicuramente più breve e per di più da un occidentale che non si è mai recato in Giappone.

Albano Martins	Matsuo Bashō
p. 15 No inverno, a árvore pede à neve: - Agasalha-me!	n. 93 Il vento freddo dell'inverno! Penetrato tra i bambù si è calmato.
p. 23 Castanha é a cor do sorriso do ouriço.	n. 79 Il vento dell'autunno soffia ma restano ancora verdi i ricci!
p. 33 No voo raso da calhandra mede a sua altura o sol.	n. 4 In mezzo al campo e pienamente libera canta l'allodola.
p. 43 Despida, à tona da água, a rã vê-se ao espelho.	n. 6 Ah! l'antico stagno si tuffa una rana - rumore d'acqua.
p. 49 Efêmero é o relâmpago, mas faz da noite uma aurora.	n. 23 Davanti a un lampo l'uomo non comprende quanto sia sbalorditivo!
p. 57 Com as flores do salgueiro fez a água uma grinalda. (Martins 1995)	n. 10 Il salice si spoglia il maestro ed io sentiamo la campana. (Bashō 2011)

A partire dal 1962, un contemporaneo di Martins che si è rivolto alla poesia giapponese pubblicando vari articoli sparsi su questo argomento, è stato Herberto Helder (1930-2015), poeta e traduttore portoghese del Maestro giapponese, e di altri poeti nipponici di *haiku* (Kikaku, Kyorai, Shikō, Issa, Ransetsu, Buson), editi prima in *Jornal de Letras*<sup>46</sup>, poi nella raccolta poetica *O bebedor nocturno* (2015), insieme alla traduzione portoghese di poesie di altre culture orientali e non solo (indocinese, indonesiana, tartara, araba, ispano-araba, dell'antico Egitto, messicana, etc.), di cui riportiamo gli *haiku* di Bashō tradotti:

Ervas do estio:  
lugar onde os gerreiros  
sonham.

Um cuco  
foge ao longe – e ao longe,  
uma ilha.

Primeira neve:  
bastante para vergar as folhas



dos junquinhos<sup>47</sup>.

Il fascino di Helder verso culture e lingue diverse da quelle occidentali<sup>48</sup> viene esplicitato da Maria Estela Guedes nel seguente modo: «ao verter para português textos próprios das culturas de outros povos Helder busca uma ancestralidade literária que pertence ao foro da imaginação criadora. [...] As sonoridades das línguas “estranhas”, por vezes apreendidas independentemente do significado, contando mais com o ritmo e a surpresa provocados pelos sons, aproximam-se da música»<sup>49</sup>. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un esempio di poeta portoghese che è riuscito a penetrare il genere *haiku* senza un vero e proprio studio linguistico, ma ricorrendo alle sonorità, al ritmo, alla musicalità della lingua giapponese, visto che in qualità di poeta e non di iamatologo, come ricorda Guedes, «os poetas ficam mais atentos ao ritmo e à musicalidade, à poética das relações, do que à fidelidade no transporte de um estrato cultural de uma etnia para outra etnia»<sup>50</sup>.

Solo che nel caso di Helder e di altri autori portoghesi suoi contemporanei che nel Portogallo degli anni '60 hanno vissuto gli sperimentalismi poetici allora in voga, grazie soprattutto al gruppo *Poesia 61*<sup>51</sup>, l'avvicinamento al genere *haiku* e in generale alle culture orientali (induista, cinese e giapponese *in primis*) si spiega in parte con la penetrazione in Portogallo delle novità culturali d'oltreoceano; nello specifico, con le rivisitazioni orientali intraprese dalla Beat Generation statunitense<sup>52</sup> e dalla poesia concreta brasiliana, come analizzeremo più avanti, che già negli anni '50 era in stretto contatto con la cultura giapponese. Un esempio riguardante il ruolo intrapreso dalla Beat Generation per la diffusione del genere *haiku* in Portogallo ci viene fornito dal poeta, nonché cardinale, José Tolentino de Mendonça<sup>53</sup>, il quale nella presentazione del suo libro di *haiku A papoila e o monge*, edito nel 2013 in seguito a un viaggio in Giappone realizzato nel 2010 (tra novembre e dicembre) su invito del Centro Nazionale di Cultura di Lisbona, spiega come la sua curiosità verso il genere *haiku*, precedente al viaggio, sia dipesa dall'assidua lettura di *Book of haikus* (2003) di Kerouac, grazie all'incontro con un amico italiano con il quale, in data non precisata, aveva a lungo conversato sullo scrittore americano<sup>54</sup>.

La consapevolezza, quindi, del genere poetico giapponese si forgia in Mendonça sulla base di queste due conoscenze: il libro degli *haiku* di Kerouac, il viaggio in Giappone, così come gli *haiku* facenti parte del suo libro *A papoila e o monge* risentono della tecnica adoperata da Kerouac (*the real thing*), ma anche dello stile di Bashō, come affermato dall'autore stesso:

Para dizer a verdade, este livro deve tanto a Kerouac como a Bashō. [...] Como se sabe, o haiku japonês é uma composição de três versos, com métrica fixa (5, 7 e 5 sons), muitas vezes sem rima, propondo-se como um instantâneo que dá a ver com o flagrante e o implícito, o assombro e a tensão inerentes à vida. A operação que Kerouac leva a cabo é a

de valorizar sobretudo a capacidade do haiku trazer à página *the real thing*, a coisa verdadeira, libertando-o, porém do esquema métrico<sup>55</sup>.

Tuttavia in un'intervista rilasciata nel 2013 nel *Jornal de Letras*, Mendonça ci fornisce ulteriori dettagli sul suo legame verso la poesia giapponese, in generale, e lo *haiku*, in particolare:

A poesia japonesa sempre foi uma companhia do caminho que faço e entre os poetas que leio estão muitos japoneses. Só que olhava para o haiku como um género que de alguma maneira só naquela língua é possível. [...] Mas apesar de haver sempre uma barreira, é um género que admiro muito. [...] Pela sua radical economia de meios, uma pobreza que é ao mesmo tempo uma concisão total. E uma capacidade de tornar o menos mais de uma forma muito fulgurante. Mas sempre pensei que era um género impraticável para um ocidental. [...] O próprio japonês não se mede por sílabas, mas por sons. É um jogo sonoro que nos escapa. Mas um pouco por acaso, cheguei ao *Livro dos Haikus* de Jack Kerouac, que fala do haiku ocidental, no fundo um poema muito breve. [...] O haiku propõe uma tenção ao real que constituiu para mim uma maneira de colher o essencial tal como nos é dado, numa evidência que nos apanha desprevenidos<sup>56</sup>.

Sulla base di quanto illustrato, riportiamo alcuni *haiku* di Mendonça per assaporarne la bellezza:

A montanha segue em silêncio  
os passos  
do peregrino.

O monge dúvida  
a ponto de alhear-se  
das peónias floridas.

Quando se extinguiu  
o vermelho da papoila  
o jardim ficou vazio<sup>57</sup>.

Nel 1972, la prima edizione di *Poesia de 26 séculos*, di Jorge de Sena (1919-1978), si pone quale ulteriore importante esempio della presenza del genere *haiku* in Portogallo, per la duplice figura assunta da Sena, di traduttore e poeta, “umanistico”, capace di comprendere e dare valore alle più variegata forme poetiche di epoche passate, lasciandosi trasportare dalla curiosità, dalla “voracità poetica” e dal piacere di arricchire la propria visione del mondo poetico e letterario, attraverso un’ampia gamma di valori che spaziano dalla libertà di spirito, alla franchezza delle emozioni, alla concisione verbale (tipica dello *haiku*). Non a caso, nell’introduzione scritta nel 1971 da Santa Barbara in California, l’autore afferma di avere intrapreso, con il suo lavoro di traduzione che lo aveva impegnato per quasi trent’anni, un “immenso

viaggio” nell’arco di ventisei secoli di poesia, «um processo milenário que nunca conheceu fronteiras apesar das diversidades das línguas», che integra il poeta «nessa coisa estranha que é a humanidade»<sup>58</sup>. Il volume in questione è così «uma pálida ideia da riqueza imensa de que todo o ser humano é na verdade o herdeiro. Nunca a poesia, é certo, transformou o mundo mas o mundo nunca se transformaria sem ela»<sup>59</sup>.

Per Sena non esiste l’impossibilità della traduzione poetica, perché nella sua concezione universalista e umanistica, «toda a cultura universal sempre dependeu de traduções [e] tudo na vida é tradução. [...] A tradução de poesia é, além disso, como toda a tradução que vise a transpor com exactidão e respeito, uma admirável escola de experiência da expressão»<sup>60</sup>. Con questo approccio, Sena *tradaptador* (traduttore e adattatore, neologismo coniato da Patrick Le Nestour)<sup>61</sup> è arrivato a tradurre venti *haiku* di Bashō, di cui indichiamo di seguito due tra i più significativi:

Quebrando o silêncio  
do charco antigo a rã salta  
n’água – ressoar fundo.

Primavera: até  
montes sem nome se enfeitam  
de véus matinais<sup>62</sup>.

In riferimento alla poesia di Bashō è lo stesso Sena a elogiare la concisione stilistica nel paratesto finale della raccolta: «a poesia de Bashō é capaz de uma concentração extraordinária; capaz de, nos estreitos limites do *haikai*, incluir toda a gama da sensibilidade humana, num estilo que se não abandona nunca à sentimentalidade, e é de uma capacidade descritiva admirável, com por vezes uma aguda e muito realística ironia»<sup>63</sup>. Continuando, afferma di aver rispettato rigorosamente, nelle proprie traduzioni in lingua portoghese, il numero delle sillabe usate da Bashō. Dunque, non ci è dato sapere da quale fonte<sup>64</sup> Sena abbia tradotto gli *haiku* del Maestro nipponico, visto che non dominava la lingua giapponese, come ricorda Paulo Pereira. Quel che è certo è la casualità del “dialogo” critico e creativo intrapreso da Sena con la poesia giapponese<sup>65</sup>, insieme alla sua penetrazione ermeneutica:

Mesmo se lacónico, o julgamento de Sena é revelador da sua habitual penetração hermenêutica e certo na determinação da atitude poética e do *quid* tonal que singularizam o haikai: economia expressiva e contenção epigramática, semântica expansiva, antirretoricismo, ocultação do sujeito, preterição do *pathos*. As restantes anotações, que se encarregam de dilucidar questões de índole métrico-versificatória, não deixam de amplamente confirmar a suposição de se encontrar Sena perfeitamente familiarizado com o repertório temático e a oficina compositiva do haikai japonês. Longe

de ser surpreendente, esse conhecimento é mais do que previsível num poeta que, como é o seu caso, foi também um scholar detentor de uma vastíssima cultura literária, alimentada de enciclopédica voracidade<sup>66</sup>.

Due, pertanto, sarebbero le vie intraprese da Sena per la vicinanza al genere *haiku*, secondo Pereira: gli studi poundiani sulle lingue e culture estremo-orientali (cinese e giapponese), il legame con i poeti concretisti brasiliani<sup>67</sup>.

Il ricordo di Wencelsau de Moraes e Bashō, che vuole concludere questa parte rivolta alla ricezione e divulgazione dello *haiku* in Portogallo, ritorna esemplarmente con António Graça de Abreu, poeta, traduttore e sinologo portoghese che oltre o forse grazie alle sue approfondite conoscenze culturali sulla poesia cinese, si è potuto avvicinare con maggiore “facilità” alla poesia giapponese. In seguito a un viaggio intrapreso nel 2014, nel mese di aprile, in occasione del *sakura* (la fioritura dei ciliegi), partecipando così allo *hanami* (al rituale dell’ammirazione dei fiori)<sup>68</sup>, nel 2016 scaturirono i suoi *Haikus do Japão e do mundo*; una raccolta di *haiku* e di poesie in stile giapponese relative non solo al viaggio in Giappone ma ad altri viaggi intrapresi da Abreu in varie parti del mondo.

È nella prima parte della raccolta, intitolata non a caso *Haikus do Japão*, che il ricordo di Wenceslau de Moraes è celebrato da Abreu *in primis* nell’epigrafe ripresa dal volume di Moraes *Dai Nippon* (1897), scritto a Macao prima del trasferimento in Giappone, in cui riporta le sue prime visite nella Terra del Sol Levante, insieme allo stupore ed entusiasmo iniziali. Le parole dell’epigrafe in questione vogliono essere un suggerimento, rivolto al lettore occidentale, su come approcciarsi correttamente alla cultura giapponese:

Assim como os japoneses entram nos templos, largando à porta as sandálias poeirentas, e purificando em santas abluções as mãos e a boca, assim a gente, ao entrar no Japão, deixa à porta a poeira dos amargores passados, e sente em si a alma leve e o espírito impressionável a todas as seduções<sup>69</sup>.

Successivamente, nella raccolta di Abreu, sono le città di Tokushima, Kobe ed Osaka a celebrarne il ricordo. A Tokushima Wenceslau de Moraes si trasferì nel 1913 in una sorta di esilio eremitico in seguito alla morte della seconda moglie (giapponese), da lui stesso raffigurata come «uma terra de deuses e de budas, onde vim à procura da paz, da tranquilidade. [...] Incrível ousadia, para um loiro, para um homem dos países de raça branca e, ainda por cima Português!»<sup>70</sup>. Abreu si dilunga sul ricordo di Moraes a Tokushima attraverso otto *haiku*, di cui riportiamo i primi due:

Entender Wenceslau.  
Tokushima, um jardim  
à beira-mar plantado.

Wenceslau lavava  
os olhos e a saudade  
no mar azul de Tokushima<sup>71</sup>.

Kobe ed Osaka sono abbinate all'incarico di Moraes quale console portoghese in Giappone, ma la città di Kobe va collegata anche alla "conoscenza" indiretta di Moritake (1473-1549), poeta giapponese celebre per i suoi *haiku* studiati da Moraes.

Com Moritake, que estranho,  
flores caídas regressam aos ramos  
Ah, mariposas...<sup>72</sup>

La città di Osaka, invece, rinvia ad un altro poeta giapponese, Onitsura (1661-1738), autore di *haiku* particolarmente apprezzati da Moraes.

Onitsura escrevendo haikus.  
Abrem-se mil cores  
no cantar do poeta<sup>73</sup>.

Osaka è altresì la città in cui morì Bashō nel 1694, anche se venne sepolto nel monastero buddista di Gichu-Ji presso il lago Biwa (vicino a Kyoto), luogo a lui molto caro dove soggiornò spesso. Il ricordo affettivo del Maestro giapponese è celebrato da Abreu nei sedici *haiku* che compongono la sezione iniziale della prima parte della raccolta, nei quali l'autore mette in risalto sia la passione di Bashō verso la poesia classica cinese sia quello che viene ritenuto il suo *haiku* più famoso: la rana che salta nello stagno, a cui si rifà la prima parte del titolo dell'antologia poetica di Brito precedentemente menzionata (*Uma rã que salta*).

Sei, caro Bashō,  
do teu amor por poemas de Han Shan.  
Palavras na montanha fria.

Da poesia chinesa, dizias:  
"questionar o borboletear  
das borboletas".

Meditavas  
em absoluto silêncio,  
as aves ouviam-te.

Com Bashō,

uma rã no charco.

Salta, salta, chap, chap!...<sup>74</sup>

## La ricezione in Brasile

Nel 1908 la città di São Paulo assiste al primo flusso migratorio di centinaia di giapponesi (le stime parlano di 781 persone) tra ex-samurai, contadini, monaci, poliziotti, professori e tipografi. All'epoca, in Giappone, regnava la dinastia Meiji (1860-1912) che aveva avviato la riapertura verso l'Occidente (come abbiamo indicato precedentemente), ma il paese era stato colpito da una grave crisi finanziaria in seguito al processo di industrializzazione che affliggeva soprattutto gli abitanti delle aree rurali. In Brasile vigeva un governo di stampo repubblicano, seppure dittatoriale, nato nel 1889 con un colpo di stato militare per destituire la monarchia, e durato fino al 1930. Tuttavia in Brasile vi era una grande richiesta di lavoratori a contratto a seguito dell'abolizione della schiavitù nel 1888. Inoltre, il governo in carica favoriva la politica dello "sbiancamento" (instaurata nel 1889 e durata fino al 1914), ovvero l'immigrazione di persone dalla pelle bianca (giapponesi *in primis*, seguiti da europei e cinesi) per ridurre o contrastare l'eccessivo numero (ritenuto tale dal governo) di abitanti brasiliani di colore. Dei giapponesi arrivati nel 1908, la maggior parte venne indirizzata a lavorare nelle piantagioni di caffè dello stato di São Paulo; alcune famiglie comprarono dei terreni, importando in questo modo culture fino ad allora sconosciute in Brasile, tra cui la coltivazione della seta, del tè e del riso. I professori immigrati crearono le prime scuole giapponesi per mantenere vivo l'insegnamento della propria lingua, della letteratura e degli usi e costumi giapponesi, mentre grazie ai tipografi immigrati, a partire dal 1916 vennero stampati i primi giornali in lingua giapponese, tra cui lo *Shukan Nambei*, il quale dal 1929 iniziò a pubblicare pagine anche in lingua portoghese per rivolgersi ai sempre più numerosi abitanti nippo-brasiliani (*nikkei*)<sup>75</sup>.

## Rivisitazioni *haiku* nella poesia brasiliana del secondo Novecento

All'interno del periodo dei primi flussi migratori, poc'anzi ricordati, si inserisce la penetrazione del genere *haiku* dal Giappone in Brasile, ma il merito della diffusione del genere poetico giapponese in terra brasiliana precede l'arrivo di tali migrazioni e si deve al brasiliano Monteiro Lobato (1882-1948) il quale, a conoscenza della diffusione della letteratura giapponese oltreoceano tra XIX e XX secolo, inizialmente penetrata in Brasile proprio per "via europea"<sup>76</sup>, soprattutto francese, nel 1906 pubblicò nel giornale *O Minarete* il saggio *A poesia japonesa*, accompagnato da alcuni *haiku* di sua autoria. Al riguardo, il riferimento maggiore di Lobato, come sostenuto



dallo stesso autore, è stato il francese Paul-Louis Couchoud<sup>77</sup> (1879-1959), autore di *Les Haïkaï. Les Épigrammes poétiques du Japon* (1906), pubblicato al suo rientro dal viaggio in Giappone durato dal 1903 al 1904, dove entrò in contatto con la cultura giapponese soprattutto attraverso altri europei già radicati nella Terra del Sol Levante, tra cui Chamberlain (1840-1935). Nel saggio di Lobato, l'autore espone alcune caratteristiche dello *haiku* attraverso il personaggio da lui inventato di Bellet (francese esperto di cultura giapponese), che riportiamo di seguito: «de toda essa natureza imprevista, cheia de imprevistos e fascinações, uma aura da poesia se desprende; infiltra-se na alma do poeta. E a poesia-arte, concretização estética da poesia-emoção, rebenta em floração abundante como um campo de crisântemos ao fluxo da primavera»<sup>78</sup>, insieme a un *haiku* scritto da Lobato:

Ao luar  
Como reconhecer a flor da cerejeira?  
Deixando-os guiar pelo seu perfume<sup>79</sup>.

Al 1919 risale il volume di Afrânio Peixoto (1875-1947), *Trovas populares brasileiras*, in cui l'autore, seppure manifestando un parere affascinante sul genere *haiku*, lo paragona alla quartina popolare, a un epigramma lirico<sup>80</sup>:

Os Japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o *haïkaï*, palavra que nós ocidentais não sabemos como traduzir senão com ênfase, é o *epigrama lírico*. São tercetos breves, versos de cinco, sete, cinco pés, ao todo dezassete sílabas. Nesses moldes vasam entretanto emoções, imagens, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível. E não são alguns japões que as fazem, senão todos, com mais ou menos felicidade. O haikai é uma sensação lírica que todos sentem e podem exprimir<sup>81</sup>.

Tuttavia, il merito di Peixoto per la diffusione del genere *haiku* in Brasile non deve essere messo in discussione, anzi viene confermato, seppure in modo telegrafico, da Masuda Goga in un'intervista rilasciata nel 1998 nel giornale *Nikkei*, con la precisazione però che gli *haiku* di Peixoto non erano autentici *haiku* giapponesi, ma di provenienza occidentale: «acho que o primeiro que introduziu haicai no Brasil foi Afrânio Peixoto. Importou da França, com denominação haicai»<sup>82</sup>.

Con il modernismo brasiliano<sup>83</sup> del 1922, la nascente poesia modernista accettava di buon grado semplicità, sintesi e immediatezza e questo portò alcuni autori brasiliani a scrivere brevi poesie, piccole annotazioni che, anche in questo caso, non sono veri e propri *haiku* ma rinviano al genere nipponico per la concisione, come nel caso di Carlos Drummond de Andrade e Guilherme de Almeida, il cui merito, nel caso di Almeida, è stato quello di aver ridefinito la forma brasilianizzata dello *haiku*. Successivamente, altri autori brasiliani si sono cimentati nel genere *haiku*, come

Manuel Bandeira, Érico Veríssimo, João Guimarães Rosa, Mario Quintana<sup>84</sup>, ma forse Jorge Fonseca Júnior<sup>85</sup> è stato il primo poeta brasiliano ad aver scritto *haiku* seguendo la tradizione nipponica grazie al poeta giapponese Masuda Goga<sup>86</sup> (1911-2008), emigrato in Brasile nel 1929, nonché pioniere della storiografia dello *haiku* in Brasile, autore del volume *O haicai no Brasil* (1988). Al 1938, per l'intermediazione di José Yamashiro, risale il primo incontro tra Masuda Goga e Jorge Fonseca Júnior; grazie al quale il poeta giapponese avviò i suoi studi sullo *haiku* in lingua portoghese, arrivando a pubblicare i propri *haiku* in portoghese nel 1943 nel giornale *Anuário do Oeste Brasileiro*, di cui Fonseca Júnior era il redattore capo, mentre nel 1939 Fonseca Júnior pubblicò il proprio libro di *haiku*, intitolato *Roteiro lírico*.

Al 1952 si deve sia l'incontro e l'amicizia successiva tra Masuda Goga e Guilherme de Almeida, sia la nascita della poesia concreta con il gruppo *Noigandres* che segna un ulteriore momento significativo per la ricezione della cultura giapponese, e dello *haiku*, in Brasile. Centrati su di una concezione "aperta" di fare poesia, ossia rivolta a influssi culturali innovativi e anticonvenzionali europei ed extra-europei, e intesa come un'evoluzione continua di forme<sup>87</sup>, i membri del gruppo tessono dei primi significativi rapporti con la cultura giapponese a partire dal 1957. Il merito si deve a Haroldo de Campos che nell'anno in questione entrò in contatto con il leader della poesia giapponese d'avanguardia, Kitasono Katsue, all'epoca direttore della rivista *VOU* di Tokyo. I contatti seguiranno anche negli anni '60, precisamente dal 1960 al 1965, con esposizioni e pubblicazioni di poesia e arte concreta a Tokyo<sup>88</sup>, mentre dovremo aspettare il 1991 per il primo viaggio "turistico" in Giappone di Campos intrapreso nel mese di ottobre, da cui scaturì il "quaderno giapponese" *yugen* – parola chiave dell'estetica giapponese traducibile con "charme sottile" – che racchiude componimenti poetici raffiguranti templi, musei, luoghi realmente osservati da Campos nella Terra del Sol Levante, e pubblicati nella raccolta *Crisantempo* (2004) in un'apposita sezione.

Il grande merito però della vicinanza di Campos alla poesia giapponese e al genere *haiku* si devono: agli studi di Fenollosa (1853-1908) sulla scrittura ideogrammatica, a Pound (1885-1972) conosciuto di persona a Rapallo nell'agosto del 1959, la cui corrispondenza però era già stata avviata nel 1953, e al volume di Pedro Xisto, *Haikais and concretos*, uscito nel 1960<sup>89</sup>. Scritto tra il 1899 e il 1908, il saggio di Fenollosa *The Chinese written character* è rimasto in copia manoscritta fino alla prima edizione a stampa intrapresa da Pound (suo biografo) nel 1919<sup>90</sup>. Il poeta e orientalista americano, morto a Londra, aveva vissuto molti anni in Giappone (dal 1878 al 1890 e dal 1897 al 1900), diffondendo in America le basi per quell'avvicinamento alle culture orientali intrapreso da Pound, a Londra, che lo portarono a pubblicare: nel 1915 *Cathay* (poesia cinese) e nel 1916 *Certain noble plays of Japan* (teatro nō giapponese). Ma già nel 1913 l'eredità dell'archivio di Fenollosa permise a Pound di lavorare al rinnovamento del canone della poesia occidentale, arrivando all'idea che «existiria na

poesia cinese e japonesa um princípio compositivo extremamente eficaz e diferente da ordenação lógica ocidental»<sup>91</sup>. Si tratta del principio del “montaggio” che «para Fenollosa/Pound, presidiria tanto à criação dos próprios ideogramas, quanto à das obras de arte geradas numa civilização ideogramática». Ed è a partire da questo principio che Pound valorizza nello *haiku* «a forma de organização do discurso por justaposição, em que a relação entre as partes justapostas é de natureza metafórica»<sup>92</sup>.

Haroldo de Campos, grazie alla conoscenza diretta con Pound e allo studio intensivo del saggio di Fenollosa, rivisita i loro insegnamenti trasferendoli nella propria concezione di poesia concreta, quale forma d'arte immediata, diretta, ideogrammatica, elogiando dello *haiku* soprattutto la sintesi e la presentazione: «síntese absoluta e apresentação direta»<sup>93</sup>, dissociandosi così dalla tradizione occidentale di scrivere *haiku* che era penetrata in Brasile all'inizio del Novecento: «não me parece justificada a aura de melifluidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, frequentemente, emprestar o haikai, desavitalizando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa – para apresentá-lo como um produto arrebicado»<sup>94</sup>. Campos, da “semplice” amatore dell'idioma giapponese qual era, come da lui stesso affermato, era riuscito ugualmente a comprendere dello *haiku* la capacità di offrire, nella sua struttura grafico-semantic, «a existência de processos de compor técnicas de expressão»<sup>95</sup>, che in Pound aveva portato all'*imagism*, al movimento di rinnovamento della poetica di lingua inglese. Ma a Campos, oltre all'aspetto strutturale dello *haiku*, interessa anche quello lessicale, poiché la malleabilità dell'idioma agglutinante giapponese, bene si presta alla creazione di vere e proprie parole-montaggio. Dunque è attraverso questi due aspetti centrali dello *haiku* che il poeta brasiliano ha voluto introdurre, in lingua portoghese, un nuovo tipo di approccio al genere *haiku*: «onde a preocupação não será com o decorativo e o artificioso, mas com a medula mesma desse artefato linguístico sucinto e altamente tensionado que é a breve forma poemática japonesa»<sup>96</sup>. Arriva così a proporre due rivisitazioni di *haiku*: uno di Buson:

canta o rouxinol  
garganta miúda  
– sol lua – raizando<sup>97</sup>.

L'altro di Bashō:

o velho tanque  
rã salta  
rumor de água<sup>98</sup>.

All'interno della raccolta *Crisantempo* menzionata precedentemente, non troviamo veri e propri *haiku*, quanto componimenti poetici che lo rievocano per la concisione. Ad esempio il titolo *haikai e glosa*, di una delle poesie che compongono la sezione zen, è evocativo del genere in questione, perché la prima parte della poesia (definita *mote* da Campos) rinvia a un *haiku* di Issa, pseudonimo di Kobayashi Yotaro (1763-1827) quando diventò monaco buddista e considerato, insieme a Bashō, tra i grandi poeti giapponesi di *haiku*.

Esqueletos  
de gala  
contemplando flores.

La seconda parte (*glosa*), invece, è di Haroldo de Campos.

O dia fechado  
numa câmara azul-cinza  
fertiluz  
por lentes de contacto<sup>99</sup>.

Nella medesima sezione, Campos arriva a rivisitare la stanza 27 del II canto dei *Lusiadi* (1572) di Camões e il celebre *haiku* di Bashō relativo alla rana che salta (composto nel 1686), dove l'elemento rana è il denominatore comune a entrambi i poeti. Solo che se in Bashō, «nel codice poetico la rana era considerata un animale primaverile [quindi l'intero] hokku si riferisce alla stagione primaverile»<sup>100</sup>, come esplicitato da Terada, nel caso di Camões il riferimento va alla metamorfosi di ovidiana memoria, quando alcuni contadini del popolo dei Lici vengono trasformati in rane dalla dea Latona e condannati a restare per sempre in acqua<sup>101</sup>. Alla fine, la resa haroldiana è la seguente:

as rãs  
daqui e dali s l a d  
a t n o  
o charco soa<sup>102</sup>.

Nella sezione *yugen*, il ricordo di Fenollosa e Bashō viene celebrato in due poesie, attraverso la raffigurazione dei loro luoghi di sepoltura: il tempio Gichu-Ji<sup>103</sup> presso il lago Biwa, già rammentato in riferimento alla tomba di Bashō, e il tempio di Homyo-

in<sup>104</sup>, sempre in prossimità del medesimo lago, dove sono sepolte le ceneri di Fenollosa, che in Giappone adottò il nome nipponico di Teishin e si convertì al buddismo.

### Per concludere

Paulo Franchetti ricorda come il periodo d'oro del genere *haiku* in Brasile vada dalla nascita della poesia concreta (1952) al secondo volume di *haiku* di Pedro Xisto, *Partículas* (1984). In questo arco di tempo altri poeti brasiliani si sono cimentati nel genere nipponico, tra cui Paulo Leminski, Millôr Fernandes<sup>105</sup>.

Nel 1964 debutta, in Brasile, il poeta, pittore e *performer* Gozo Yoshimasu<sup>106</sup> (1939), nato a Tokyo, ma residente tra il Giappone e il Brasile. Nonostante sia considerato uno dei maggiori poeti sperimentali giapponesi soprattutto di poesia visiva, varie sono le sue poesie ispirate al gusto estetico degli *haiku* del Maestro giapponese, come affermato da Yoshimasu stesso in un'intervista del 2006: «tenho comigo o espírito de Bashō»<sup>107</sup>.

In un'apposita sezione di *Crisantempo*, Haroldo de Campos omaggia l'amico Yoshimasu con un "dittico" poetico, dove in una delle due poesie il poeta brasiliano mette in risalto, giocosamente, l'apprendistato linguistico brasiliano di Yoshimasu, attraverso la difficoltà di pronunciare la parola *jacarandá* di origine indios tupi-guarani, che rinvia a un albero autoctono del Brasile:

Gozo então  
experimenta pronunciar  
a palavra ja-ca-ran-dá  
e começa a descobrir o brasil  
por essas vogais em tupi-guarani  
que soam em japonês<sup>108</sup>.

Per controparte, Yoshimasu evidenzia la passione di Campos nei confronti della poesia giapponese e dello *haiku* in un'intervista del 2006: «o Haroldo sempre me procurava para conversar sobre os poetas haicaístas, como Bashô. Ele tinha uma curiosidade muito grande pelos ideogramas do texto original de "Osiris, o Deus de Pedra" (Estação Liberdade, 1992). Uma curiosidade dedicada, o que o qualificava como grande experto em cultura japonesa»<sup>109</sup>. Inoltre, afferma di aver scoperto lo "spirito" di Haroldo de Campos e della poesia concreta brasiliana in quella giapponese: «A poesia concreta tinha uma visão fragmentada da realidade. E isso também é muito presente na cultura japonesa. Hoje descubro que a poesia japonesa é também concreta. E esse poema que dedico a ele é uma explosão da poesia de Haroldo»<sup>110</sup>.

L'albero del *jacarandá*, poc'anzi menzionato con Haroldo de Campos, ritorna in un *haiku* di Masuda Goga che recita così:

Jacarandá em flor  
Saudade de minha mãe  
que gostava de roxo

per la cui spiegazione l'autore sottolinea l'importanza del *kigo*<sup>111</sup> in ogni *haiku* che si rispetti, visto che *jacarandá* in questo caso è l'equivalente di anima, perché quando Masuda Goga osservò l'albero, in Brasile, avvertì il ricordo della madre, in Giappone, alla quale piaceva molto il colore violaceo (colore dei fiori del *jacarandá* che sbocciano a primavera)<sup>112</sup>.

Sulla distinzione tra *haiku* giapponesi e brasiliani Masuda Goga si esprimeva così nell'intervista del 1998, arrivando a mettere in risalto l'universalità dello *haiku*:

O haikai é genuinamente poesia japonesa. Canta a natureza do Japão. Chama-se haiku. No Brasil, chama-se haikai, que também canta a natureza. [Há] só diferença na língua. Japonês canta na língua japonesa, brasileiro em português. Quero dizer que na própria natureza da poesia não tem diferença. O haikai é uma poesia que canta a natureza. Agora, os imigrantes japoneses vieram aqui no Brasil e cantaram a natureza do Brasil em japonês. O conteúdo não é diferente, porque todos os dois tipos são poesia com dezessete sílabas, distribuídos em 5-7-5 sílabas. Igualmente canta a sensação do autor que observa a natureza. Quero dizer, a natureza é universal, por isso penso que o haikai é universal<sup>113</sup>.

Proseguendo nell'intervista, l'autore illustra altresì l'esistenza di tre tipologie diverse di *haiku*, riconosciuti come tali, e il motivo per cui per un poeta giapponese sia difficile fare a meno dello *haiku*, fornendo però, nuovamente, una spiegazione "universale", legata all'impossibilità umana di fuggire dalla transitorietà della natura e alla capacità di "sentire", per questo, adattabile a varie realtà poetiche; nel nostro caso, alla poesia portoghese europea e a quella brasiliana:

Existem mais ou menos três tipos de haikas:

- o haikai com título, com rima e dezassete sílabas rigorosas.
  - outro tipo, com dezassete sílabas, não obedece rima, sem título, sem kigo, termo utilizado para identificar as estações do ano.
  - de dez anos para cá, membros do Grêmio Haikai Ipê seguiram a minha ideia de necessidade do kigo no verso do haikai. Qualquer haikai precisa ter.
- Por quê? Na nossa vida não podemos fugir da transitoriedade da natureza. Quer dizer que, como hoje, desde manhã está chovendo, de tarde, clareia, aí aparecem pássaros, flores, assim, a nossa vida sem a natureza não existe. Por isso, japoneses, Bashô, renovaram a poesia daquele tempo para a altura da literatura. Nós seguimos o ensino do Matsuo Bashô. [Mas] primeiro, é sensibilidade. Se não sente, não faz poesia. Você olha primeiro a lua, acha



bonita ou feia, isso depende do poeta. Mas tudo que tem poesia precisa ter uma sensibilidade, um sentimento. Aí que começa<sup>114</sup>.

## Note

1. La bibliografia al riguardo sarebbe troppo ampia, per questo ci limitiamo a indicare Barreto 2000; Boxer 1969; Janeira 1970.
2. Cfr. Embaixada do Japão em Portugal site oficial.
3. Per approfondimenti si vedano almeno Russo 2014; Pelliccia 2021; Rego 1940.
4. *Namban* significa “Barbari del sud”, termine giapponese inizialmente usato per gli spagnoli e i portoghesi, poi esteso a tutti gli europei, perché provenienti dai “mari del sud”. Per approfondimenti si rimanda agli studi di Carvalho 2000; Tamburello 1979 e alla tesi dottorale di Campos 2008. Si veda anche il catalogo curato da Maria Helena Mendes Pinto (Pinto 1988).
5. Cfr. MNAA site oficial.
6. Il museo in questione, inaugurato nel 1982, conserva una delle collezioni più grandi al mondo di arte namban (cfr. Kobe City Museum 1968).
7. Si ricorda che il primo missionario europeo in Giappone è stato Francesco Saverio, arrivato in Giappone nel 1549 (cfr. Franco 2006, p. 199), a cui seguirono, sempre nel XVI secolo, Alessandro Valignano e Melchior Nunes Barreto.
8. Cfr. Tashiro-Perez 2012. Si veda anche Boxer 1929.
9. Cfr. Franchetti, Doi 1990.
10. Rodrigues 1604, f. 184v.
11. Cfr. Embaixada do Japão em Portugal site oficial.
12. Cfr. Embaixada do Japão em Portugal site oficial.
13. Muccioli/Orsi 2015, p. VI.
14. Come ufficiale di Marina, Wenceslau de Moraes intraprese molti viaggi che lo portarono in Africa, America e Asia. Ha vissuto per cinque anni in Cina (a Macao), da cui ha avuto modo di visitare per la prima volta il Giappone, per tornarci dal 1893 al 1896, quando tornò a Macao. Nel 1899, nominato console del Portogallo a Kobe e Osaka, si trasferì nuovamente in Giappone per rimanervi fino alla morte. Per approfondimenti sulla vita si vedano almeno il volume miscelaneo Barreiros 2007; il primo volume biografico Janeira 1954 e Laborinho 2004.
15. Cfr. Barreiros 2007, p. 192.
16. Janeira/Moraes 1999, p. 20.
17. Janeira 1956, p. 80.
18. Janeira 1956, p. 76.
19. Terada 2017, p. 15.
20. Armando Martins Janeira ricorda, nella seconda edizione del volume in questione (1928), che di tutti i libri di Moraes, proprio *Relance da alma japonesa* è quello ad aver attirato maggiormente

l'attenzione dei lettori giapponesi e ad essere stato ristampato in lingua giapponese per ben quattro volte (a differenza delle sole due edizioni portoghesi), e questo probabilmente per la profonda comprensione dell'anima giapponese da parte di Moraes, secondo la spiegazione fornita dal suo biografo (Janeira 1999, p. 17).

21. Barreiros 2007, p. 191.
22. Moraes 1999, p. 137.
23. Cfr. Cenisi/Starace 2018, p. VI.
24. Moraes 1999, pp. 144, 146.
25. Terada 2017, pp. 14, 18-19.
26. Terada 2017, p. 17.
27. Moraes 1999, p. 146.
28. La traduzione portoghese e il corrispettivo *haiku* giapponese in traslitterazione, qui riportati, provengono da Moraes 1999, pp. 147-149.
29. Moraes 1928 vol. II, p. 10.
30. Moraes 1928 vol. III, p. 19.
31. Ricordiamo che anche Janeira ha tradotto *haiku* consultabili in due volumi: *Caminhos da terra florida; Japanese and Western literature*.
32. Janeira/Moraes 1999, p. 21.
33. Brito/Zunái 2013.
34. Barreiros 2007, p. 197.
35. Per ulteriori approfondimenti si veda Franchetti 1989.
36. Brito/Zunái 2013.
37. Cfr. Lanoue 2009.
38. Brito/Zunái 2013.
39. Brito/Zunái 2013.
40. Brito 1995, p. 20.
41. Nella rivista *Árvore* durata quattro numeri, dal 1951 al 1953, Albano Martins ha pubblicato rispettivamente le poesie: *Acontecimento* (vol. I, fasc. 2 1951-1952, numero 2 della rivista), p. 98; *Poema para habitar* (vol. II, fasc. 1 1952-1953, numero 4 della rivista), p. 21. Inoltre, nel 2005 ha curato un volume miscelaneo in occasione dei 50 anni della nascita della rivista (cfr. Martins 2005).
42. Tra i saggi presenti nella rivista risaltano quello di António Ramos Rosa, nel vol. II (1952-1953), dal titolo per noi fortemente evocativo: *A poesia é um diálogo com o universo*; il saggio anonimo *A necessidade da poesia* (vol. II, fasc. 1) e quello di Paul Éluard, *A poesia será feita por todos* (vol. II, fasc. 3).
43. Cfr. Hemeroteca digital de Lisboa 2014.
44. Rei 2014, p. 211.
45. Terada 2017, p. 29.

- 
46. Cfr. Guedes 1979.
47. Helder 2015, p. 135.
48. Anche per i suoi lavori di traduzione da varie lingue “altre”, Helder non arrivava mai a tradurre direttamente dalla lingua di partenza alla lingua d’arrivo, ma lavorava accompagnato dalle traduzioni in lingue europee (Guedes 2010, p. 54).
49. Guedes 2010, pp. 58, 48.
50. Guedes 2010, p. 52.
51. Mi riferisco ad Ana Hatherly e Casimiro de Brito. Tuttavia, altri poeti portoghesi come Eugénio de Andrade, Pedro Tamen, che non hanno fatto parte del *Grupo '61*, si sono ugualmente cimentati nel genere giapponese, pubblicando dei propri *haiku* nell’antologia poetica *Uma rã que salta*, insieme ai poeti brasiliani Paulo Franchetti (profondo conoscitore del genere *haiku*) e Murilo Mendes.
52. Si ricorda al riguardo che tra il 1956 e il 1966 Jack Kerouac (1922-1969) ha composto degli *haiku* che sono stati pubblicati in prima edizione solo nel 2003 (cfr. Kerouac 2003).
53. Nato nell’isola di Madeira nel 1965, José Tolentino de Mendonça ha studiato Scienze Bibliche a Roma e vive in Vaticano dal 2018. Nel 2019 è stato nominato cardinale dal papa Francesco e nel 2022 è stato scelto come prefetto del nuovo Dicastero per la Cultura e l’Educazione della Santa Sede.
54. Mendonça 2013, pp. 9-10.
55. Mendonça 2013, pp. 9, 10.
56. Mendonça *apud* Nunes 2013, p. 10.
57. Mendonça 2013, pp. 45, 69, 105.
58. Sena 1993, p. 9.
59. *Ibidem*.
60. Sena 1993, pp. 21.
61. Cfr. Pereira 2022, p. 300.
62. Sena 1993, pp. 178, 179.
63. Sena 1993, p. 363.
64. Possiamo ipotizzare, però, dalle traduzioni inglesi, visto che Sena era un anglofilo ed ha vissuto negli Stati Uniti dal 1965 al 1978, anno della morte. Per approfondimenti si veda Semprevivo 2007; RTP Arquivos 1977.
65. Pereira 2022, p. 297.
66. Pereira 2022, p. 298.
67. Cfr. Pereira 2022, pp. 298-300.
68. L’autore ci mette a conoscenza di questo dettaglio nella poesia *Takamatsu* (Abreu 2016, pp. 15-16).
69. Moraes *apud* Abreu 2016, p. 9.
70. Moraes *apud* Abreu 2016, p. 19.

- 
71. Abreu 2016, p. 19.
  72. Abreu 2016, p. 22.
  73. Abreu 2016, p. 23.
  74. Abreu 2016, pp. 12, 13.
  75. Cfr. Almeida 2014; Lone 2001; Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo 2008. Per approfondimenti sui primi giornali nippo-brasiliani si veda Okamoto – Nagamura 2015.
  76. Cfr. Franchetti 2008, p. 260.
  77. Cfr. Peixoto 1919, p. 20.
  78. Cfr. Pinheiro - Testa 2017, p. 71.
  79. Cfr. Pinheiro - Testa 2017, p. 71.
  80. Cfr. Franchetti 2008, p. 258.
  81. Peixoto 1919, pp. 18-19.
  82. Masuda 1998 [s.p.].
  83. Si ricorda che l'interessamento verso il genere *haiku* riguardò anche la celebre rivista modernista *Klaxon* con la pubblicazione del saggio di Nico Hourigoutghi *A poesia japonesa contemporânea* (cfr. Guttilla 2018, p. 8).
  84. Cfr. Guttilla 2018.
  85. Cfr. Calcanhotto 2014.
  86. Il vero nome é Hidekasu Masuda; Goga è il nome letterario adottato dall'autore per firmare i propri *haiku*.
  87. Per approfondimenti sulla poetica haroldiana si veda Graziani 2017.
  88. Per approfondimenti sul legame di Campos con la cultura cinese e giapponese si veda Graziani 2016.
  89. Cfr. Campos – Pignatari 2006, pp. 264, 265, 266.
  90. Cfr. Fang 1957; Saussy/Fenollosa – Pound 2008.
  91. Franchetti 2008, p. 263.
  92. *Ibidem*.
  93. Campos 2016, p. 55.
  94. Campos 2016, pp. 55-56.
  95. Campos 2016, p. 56.
  96. Campos 2016, p. 59.
  97. Campos 2016, p. 61.
  98. Campos 2016, p. 62.
  99. Campos 2004, p. 232.
  100. Terada 2017, p. 22.

101. Il discorso camoniano è più elaborato, perché nella stanza in questione: «così come in selvatica laguna / le rane, al tempo antico Licia gente, / se odono per ventura una persona, /stando esse fuor dell'acqua incautamente, / qua e là saltando – risuona il pantano –/ per fuggire il pericol che si sente, / rifugiansi in un tratto che conoscono / e sol le teste loro in acqua mostrano», il riferimento alle rane non riguarda solo Ovidio ma anche Dante (*Inf.* IX, 76). Inoltre, il rimando ovidiano serviva a Camões per parlare del nemico arabo, che all'epoca della scoperta della via marittima verso le Indie Orientali da parte di Vasco da Gama, nel XV secolo, venne combattuto dai portoghesi. Per questo le rane in realtà sono i mori che devono cercare di scappare alla grandezza portoghese se non vogliono anche loro subire una condanna “eterna”, come quella ovidiana (Camões 2022, p. 117).
102. Campos 2004, p. 233.
103. Campos 2004, p. 280.
104. Campos 2004, p. 279.
105. Franchetti 2008, p. 264.
106. Yoshimasu si è recato più volte a São Paulo e per motivi diversi: nel 1991 ha partecipato alla 21a biennale d'Arte di São Paulo; nell'agosto del 2006 ha tenuto conferenze e letture di sue poesie in varie città brasiliane; dal 1991 al 1993 ha insegnato letteratura giapponese all'Università di São Paulo e nel 2002 ha pubblicato il suo *Brazil Diaries*. Inoltre è sposato con la cantante Marília (italo-brasiliana di São Paulo). Poesia per Yoshimasu è sinonimo di arte performante e le sue poesie partono sempre dal presente, da esperienze intime vissute in prima persona alle quali abbina aspetti geografici e storici di epoche passate per creare un nuovo “mondo visionario” (cfr. Discover Nikkei 2006 [s.p.]).
107. Yoshimasu/Discover Nikkei 2006 [s.p.].
108. Campos 2004, p. 246.
109. Yoshimasu/Simões 2006 [s.p.].
110. Yoshimasu/Simões 2006 [s.p.].
111. Si tratta di un elemento caratterizzante dello *haiku*, ossia la parola che «richiama la stagione in cui è ambientato uno *haiku*. Può essere una pianta, un animale, una festività, ecc.» (Starace 2018, p. 806). Nel nostro caso la fioritura del *jacarandá* rinvia alla primavera, quindi la parola *jacarandá* è il *kigo* di primavera e in modo più ampio di anima, come indicato dall'autore, perché è in questa stagione che si è sprigionato il ricordo della madre.
112. Masuda 1998 [s.p.].
113. Masuda 1998 [s.p.].
114. Masuda 1998 [s.p.].

## Bibliografia

- Abreu 2016 = António Graça de Abreu, *Haikus do Japão e do mundo*, Lisboa, Gradiva.
- Almeida 2014 = Gustavo H. Gomes de Almeida, *A imigração Japonesa no contexto das relações de trabalho em São Paulo no começo do século XX*, «Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP Santos», pp. 1-16.
- Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo 2008 = Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, *História da imigração japonesa no Brasil*, consultabile in rete all'indirizzo <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=288309>.
- Barreiros 2007 = Pedro Barreiros, *Evocação de Wenceslau de Moraes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Barreto 2000 = Luís Felipe Barreto, *Lavrar o mar: os portugueses e a Ásia (1480-1630)*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Bashō 2011 = Matsuo Bashō, *Centodieci haiku*, a cura di Peter Otiv Norton, revisione poetica di Elena Pozzi, testo giapponese a fronte, Milano, La vita felice.
- Boxer 1929 = Charles Boxer, *Papers on Portuguese, Dutch and Jesuit Influences in the 16th and 17th Japan*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, Ltd.
- Boxer 1969 = Charles Boxer, *O império colonial português (1415-1825)*, Lisboa, Edições 70.
- Brito 1995 = Casimiro de, *Uma rã que salta. Homenagem a Bashō*, Lisboa, Limiar.
- Brito/Zunái 2013 = Zunái, *Como foi a recepção da poesia clássica japonesa em Portugal?*, entrevista a Casimiro de Brito, «Revista Zunái, n. XXVI, consultabile in rete all'indirizzo [http://www.revistazunai.com/depoimentos\\_debates/poesia\\_classica\\_japonesa\\_em\\_portugal.htm](http://www.revistazunai.com/depoimentos_debates/poesia_classica_japonesa_em_portugal.htm).
- Calcanhotto 2014 = Adriana Calcanhotto, *Haikai do Brasil*, Rio de Janeiro, Edições de Janeiro.
- Campos 2004 = Haroldo de Campos, *Crisantempo*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Campos 2016 = Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perpsectiva Editora.
- Campos – Pignatari 2006 = Augusto de Campos – Décio Pignatari – Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta*, Cotia (SP), Ateliê Editorial.
- Campos 2008 = Alexandra Curvelo da Silva Campos, *Nuvens douradas e paisagens habitadas: a arte Namban e a sua circulação entre a Ásia e a América: Japão, China e Nova-Espanha*. Ph.D. dissertação, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- Carvalho 2000 = Daniela de Carvalho, *Nambanjin: sobre os Portugueses no Japão*, «Revista Antropológicas», n. 4, 2000, pp. 131-149.
- Cenisi/Starace 2018 = Irene Starace, *Il grande libro degli haiku*, prefazione di Luca Cenisi, Roma, Cahiers-Castelvecchi.
- Embaixada do Japão em Portugal site oficial, *Relações Bilaterais*, consultabile in rete all'indirizzo [https://www.pt.emb-japan.go.jp/itpr\\_pt/Relacoes\\_Bilaterais.html](https://www.pt.emb-japan.go.jp/itpr_pt/Relacoes_Bilaterais.html).
- Fang 1957 = Achilles Fang, *Fenollosa and Pound*, «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 20, n. 1/2 (June), pp. 213-238.



- Franco 2006 = José Eduardo Franco, *O mito dos jesuítas em Portugal, no Brasil e no Oriente (séculos XVI a XX)*, vol. I, Lisboa, Gradiva.
- Franchetti 1989 = Paulo Franchetti, *Wencelsau de Moraes e o haikai*, «Colóquio-Letras», 110/111, pp. 50-59.
- Franchetti, Doi 1990 = Paulo Franchetti, Elsa Taeko Doi, *Haikai – Antologia e história*, San Paolo, Unicamp.
- Franchetti 2008 = Paulo Franchetti, *O Haikai no Brasil*, «Alea Estudos Neolatinos», 10(2), pp. 256-269.
- Graziani 2016 = Michela Graziani, *Verso lo shodo. La scrittura ideogrammatica di Haroldo de Campos*, in *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*, a cura di Michela Graziani, Orietta Abbati, Barbara Gori, Firenze, Firenze University Press, pp. 511-525.
- Graziani 2017 = Michela Graziani, *La poetica di Haroldo de Campos: viaggio transculturale oltreoceano/i*, «Rivista di Studi portoghesi e brasiliani», XVIII/2016, pp. 23-45.
- Guedes 1979 = Maria Estela Guedes, *Herberto Helder: poeta obscuro*, Lisboa, Moraes Editores.
- Guedes 2010 = Maria Estela Guedes, *A obra ao rubro de Herberto Helder*, São Paulo, Escrituras.
- Guttilla 2018 = Rodolfo Witzig Guttilla, *Haicais tropicais*, São Paulo, Editora Schwarcz.
- Helder 2015 = Herberto Helder, *O bebedor nocturno*, Porto, Porto Editora.
- Hemeroteca digital de Lisboa 2014 = Hemeroteca digital de Lisboa, *Revista Árvore*, ficha histórica, consultabile in rete all'indirizzo <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Arvore.pdf>.
- Janeira 1954 = Armando Martins Janeira, *O jardim do encanto perdido. Aventura maravilhosa de Wenceslau de Moraes no Japão*, Porto, Manuel Barreira editor.
- Janeira 1956 = Armando Martins Janeira, *Caminhos da terra florida. A gente, a paisagem, a arte japonesa*, Porto, Manuel Barreira editor.
- Janeira 1970 = Armando Martins Janeira, *O impacto português sobre a civilização japonesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Kerouac 2003 = Jack Kerouac, *Book of Haikus*, edited by Regina Weinreich, New York, Penguin.
- Kobe City Museum 1968 = Kobe City Museum, *Pictorial record of Kobe City Museum of Namban Art*, 5 vols., Kobe, Kobe City Museum of Namban Art.
- Laborinho 2004 = Ana Paula Laborinho, *O essencial sobre Wenceslau de Moraes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lanoue 2009 = David G. Lanoue, *Casmiro de Brito*, Periplum #6 – The Haiku Foundation Blog, consultabile in rete all'indirizzo <https://thehaikufoundation.org/periplum-6/>.
- Lone 2001 = Stewart Lone, *The Japanese Community in Brazil, 1908 - 1940: Between Samurai and Carnival*, London, Palgrave.
- Martins 1995 = Albano Martins, *Com as flores do salgueiro. Homenagem a Bashō / With willow flowers. In homage to Bashō*, tradução de Masuda Goga, Susan Castillo, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Martins 2005 = Albano Martins, *Nos 50 anos de Árvore: Folhas de poesia*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- Masuda 1988 = Hidekazu Masuda (Masuda Goga), *O haikai no Brasil*, tradução para o português José Yamashiro, São Paulo, Editora Oriente.

- Masuda 1998 = Hidekazu Masuda (Masuda Goga), [s.t.], entrevista concedida a Epaminondas Alves, publicada no Jornal do Nikkey (SP) de 06 de junho, consultabile in rete all'indirizzo <https://www.recantodasletras.com.br/teoria-literaria-sobre-haikai/4121312> (02/23).
- MNAA site oficial, *Arte da expansão. Biombos Namban*, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/arte-da-expansao/biombos-namban>.
- Moraes 1999 = Wencelsau de Moraes, *Relance da alma japonesa*, edição de Daniel Pires, Lisboa, Vega.
- Muccioli/Orsi 2015 = Maria Teresa Orsi, *La letteratura giapponese*, prefazione di Marcello Muccioli. Roma: L'asino d'oro edizioni.
- Nunes 2013 = Maria Leonor Nunes, *José Tolentino Mendonça. A arte do silêncio*, «Jornal de Letras, Artes e Ideias», 11 de dezembro, pp. 10-13.
- Okamoto – Nagamura 2015 = Monica Setuyo Okamoto - Yukako Nagamura, *Burajiru Jihô (Notícias do Brasil) e Nippak Shimbun (Jornal Nipo-brasileiro): os primeiros tempos dos jornais japoneses no Brasil (1916-1941)*, «Revista escritos» ano 9, n. 9, pp. 147-179.
- Peixoto 1919 = Afrânio Peixoto, *Trovas populares brasileiras*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.
- Pelliccia 2021 = Carlo Pelliccia, *Analisi e riflessioni sulla presenza in Giappone di missionari portoghesi e spagnoli (secc. XVI e XVII)*, «Sguardi sul Giappone da Oriente e Occidente», pp. 61-79.
- Pereira 2022 = Paulo Pereira, *O haijin acidental: Jorge de Sena e a poética do haikai*, «Rassegna iberistica» 45, 118, pp. 295-310.
- Pinheiro - Testa 2021 = Samuel Delgado Pinheiro – Eliane Cristina Testa, *Três versos e uma coda: as mutações do haikai no Brasil*, «Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários», vol. 34, pp. 66-79.
- Pinto 1988 = Maria Helena Mendes Pinto, *Biombos namban/namban screens. Museu Nacional de Arte Antiga*, texto bilingue em português e inglês, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- Rego 1940 = Antônio da Silva Rego, *O Padroado Português do Oriente. Esboço Histórico*, Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca Agência-Geral das Colónias.
- Rei 2014 = Matteo Rei, *Recensão crítica a “Estão agora floridas as magnólias”, de Albano Martins*, «Colóquio/Letras», 185, pp. 211-213.
- Rodrigues 1604 = João Rodrigues, *Arte da lingua de Iapam, composta pello padre João Rodriguez, Portugues da Companhia de Iesu, dividida em tres livros*, Nangasaqui, Collegio de Iapão da Companhia de Iesu.
- RTP Arquivos 1977 = RTP Arquivos, *Entrevista a Jorge de Sena*, ascoltabile in rete all'indirizzo <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-jorge-de-sena-2/> (01/23).
- Russo 2014 = Mariagrazia Russo, *Padroado Português, Propaganda Fide e Diocese do Funchal: cooperação e divergências no processo moderno de universalização do Cristianismo*, in *Diocese do Funchal. A primeira diocese global. História, cultura e espiritualidade*, orgs. José Eduardo Franco e João Paulo de Oliveira e Costa, vol. II, Funchal. Edições Intervir, pp. 251-263.
- Saussy/Fenollosa – Pound 2008 = Ernst Fenollosa – Ezra Pound, *The Chinese written character as a medium for poetry*, edited by Haun Saussy et al., New York, Fordham University Press.

- Sena 1993 = Jorge de Sena, *Poesia de 26 séculos*, Coimbra, Fora do texto.
- Semprevivo 2007 = Mariangela Semprevivo, *Jorge de Sena: un autore scomodo*, «Fili d'aquilone», n. 7, luglio/settembre, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.filidaquilone.it/num007semprevivo.html> (01/23).
- Tamburello 1979 = Adolfo Tamburello, *La cultura occidentale nel Giappone Tokugawa: Parte I: Gli sviluppi del nanbangaku e l'apporto attraverso la Cina*, «Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO)», vol. 19, pp. 137-151.
- Tashiro-Perez 2012 = Eliza Aisuko Tashiro-Perez, *Jesuítas no Japão: descrição das variedades linguísticas*, «Estudos Japoneses», n. 32, pp. 29-45.
- Terada 2017 = Terada Torahiko, *Lo spirito dello haiku*, traduzione a cura di Marco Taddei, Torino, Lindau.
- Yoshimasu/Discover Nikkei 2006 = Discover Nikkei, *Gozo Yoshimasu traz espírito de Basho ao Brasil*, intervista disponibile in rete all'indirizzo <http://www.discovernikkei.org/en/events/2006/08/07/1279/> (02/23).
- Yoshimasu/Simões 2006 = Eduardo Simões, *Yoshimasu faz versão japonesa de "Galáxias". Poeta se inspira no "espírito" de Haroldo de Campos*, «Folha de São Paulo», 19 de agosto, intervista disponibile in rete all'indirizzo <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908200614.htm> (03/23).



# Madrigali pluristrofici nel repertorio dell'*Ars Nova* italiana

Maria Sofia Lannutti

La prima edizione critica dei più di 1100 testi poetici intonati dai polifonisti del Trecento e del primo Quattrocento, in corso nell'ambito del progetto *ERC Advanced Grant ArsNova*, ha permesso di precisare il corpus dei madrigali con più ritornelli intercalati nel corpo del testo dopo i singoli terzetti, e di definirne le caratteristiche formali. L'articolo offre inoltre l'edizione critica di otto madrigali (testo poetico e testo musicale).

*The first critical edition of more than 1100 poetic texts set to music by 14th- and early 15th-century polyphonists, underway as part of the ERC Advanced Grant ArsNova project, has made it possible to specify the corpus of madrigals with multiple refrains interposed in the body of the text after each tercet, and to define their formal characteristics. The article also offers the critical edition of eight madrigals (poetic text and musical text).*

**Parole chiave:** Ars Nova, madrigale, testo poetico, testo musicale

**Keywords:** Ars Nova, madrigal, poetic text, musical text

**Sommario:** I. TESTI POETICI - II. TESTI MUSICALI

## Peer review

Submitted 10/05/2023

Accepted 11/07/2023

Published 15/12/2023

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

**Cita come** Maria Sofia Lannutti, *Madrigali pluristrofici nel repertorio dell'Ars Nova italiana* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 134-171. 10.35948/DILEF/2024.4329

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4329

In un saggio sulla morfologia e la storia del madrigale che rimane fondamentale, Guido Capovilla procede a una classificazione del complesso dei madrigali trecenteschi che approda a un vero e proprio repertorio metrico<sup>1</sup>. I circa 150 madrigali compresi nel repertorio metrico sono costituiti generalmente da endecasillabi talvolta accompagnati da settenari, articolati in due o tre terzetti più un ritornello di due versi a rima baciata. In sei casi il ritornello è doppio, in undici è costituito da un solo verso, e manca in sette casi, tra i quali il terzo dei madrigali del Canzoniere di Petrarca, CXXI *Or vedi, Amor, che giovenetta donna*, costituito da tre terzetti.

Analizzando le conformazioni eccentriche, Capovilla individua sei esemplari con uno o due ritornelli intercalati nel corpo del testo dopo i singoli terzetti, che si aggiungono al ritornello finale. Ne riporto l'elenco con gli schemi metrici secondo Capovilla<sup>2</sup>:

1) <i>L'antico dio Biber</i>	ABB C	ADD E	
2) <i>Aquila altera</i>	ABB C	DEE F	GGH I
3) <i>Quando la stella</i>	ABB CC	DEE FF	
4) <i>Musica son</i>	ABB CC	DEE FF	
5) <i>Se premio di virtù</i>	ABB CC	DEE FGG	HH
6) <i>Vaguça vaga</i>	ABB C	DEE F	GGH I

I tre terzetti con ritornello di *Aquila altera* e *Musica son*, intonati rispettivamente da Jacopo da Bologna e Francesco Landini, si cantano contemporaneamente su tre voci. Si tratta dunque di madrigali paragonabili ai mottetti politestuali, e pertanto Capovilla li distingue giustamente dagli altri quattro<sup>3</sup>.

Il lavoro di edizione critica digitale di più di 1100 testi poetici e delle relative intonazioni del repertorio arsnovistico, in corso nell'ambito del progetto ERC Advanced Grant ArsNova,<sup>4</sup> ha permesso di precisare l'insieme dei madrigali con più ritornelli, escludendo uno dei quattro individuati da Capovilla, *Se premio di virtù' è solo onore* (secondo l'incipit della nuova edizione), intonato da Bartolino da Padova, e aggiungendone altri quattro, come si vedrà meglio. Li elenco con il nome dell'intonatore, se noto, e le relative strutture strofiche, che si ricavano dalle nuove edizioni riportate qui nell'Appendice, complete del testo musicale. Gli schemi metrici sono quelli del *Repertorio delle strutture metriche e musicali* (ANS), anch'esso in corso di allestimento nell'ambito del progetto ArsNova. Il plurilinguismo che caratterizza il corpus dei testi intonati dai polifonisti dell'Ars Nova ha imposto la scelta di un univoco sistema di rappresentazione delle strutture formali dei testi poetici, che prescindesse dalle convenzioni proprie dei diversi *corpora*. Si è optato per il sistema

francese, che permette di indicare esplicitamente la misura dei versi ed è utilizzabile anche per i testi in latino.

1) <i>Canta lo gallo</i>	4'a 6'b 10'b; (4'c) 10'c
2) <i>Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada</i>	10'a 10'b; 6'c
3) <i>L'antico Iopiter, fra sette stelle</i>	10'a 10'(c)b 10'(c)b; 10'c
4) <i>Piançe la bella iguana</i>	(6'a) 13'b, (6'c) 13'b; (6'd) 13'd
5) <i>Vaguça vaga, gli to ochi trade</i>	10'a 10'b 10'b; 10'c
6) <i>Quando la stella press' al'alba spira</i> (Giovanni da Cascia)	10'a 10'b 10'b; 10'c 10'c
7) <i>Giunge 'l bel tempo della primavera</i> (Jacopo da Bologna)	10'a 10'b 10'b; 10'c

Il madrigale *Se premio di virtut' è sol' onore*, di argomento morale, concettualmente complesso (Appendice, n. 8), è conservato nel codice Reina (R), nel codice di San Lorenzo (SL) e nel codice Squarcialupi (Sq). In tutti e tre i testimoni sono sottoposti alla musica il primo terzetto e il ritornello mentre altri due terzetti si leggono nel *residuum*, dove R riporta un secondo ritornello, che non si ha ragione di ritenere spurio. Nell'edizione complessiva della poesia trecentesca intonata, Giuseppe Corsi pone il primo ritornello dopo il primo terzetto, e il secondo ritornello dopo gli altri due terzetti, ottenendo un'articolazione asimmetrica, accolta da Capovilla, che è però isolata nell'intero corpus dei madrigali trecenteschi<sup>5</sup>. Nella disposizione normalmente adottata nei manoscritti per i madrigali, sono sottoposti alla musica il primo terzetto e il ritornello, e relegati nel *residuum* gli altri terzetti e gli altri eventuali ritornelli, che si cantano sulla stessa musica. Per questo si può presumere che anche nel caso di *Se premio di virtut' è sol' onore* il secondo e il terzo terzetto e il secondo ritornello si debbano cantare rispettivamente sulla musica del primo terzetto e del primo ritornello, e che i due ritornelli siano da collocarsi in chiusura, dopo i terzetti, secondo uno schema non registrato nel repertorio di Capovilla, ma quasi identico al n. LIII. Non c'è quindi ragione di anticipare il primo ritornello, inserendolo tra i terzetti.

Corsi:	10'a 10'b 10'b; 10'c 10'c; 10'd 10'e 10'e, 10'f 10'g 10'g; 10'h 10'h
Presente edizione:	10'a 10'b 10'b, 10'c 10'd 10'd, 10'e 10'f 10'f; 10'g 10'g; 10'h 10'h
Capovilla LIII:	10'a 10'b 10'b, 10'c 10'd 10'd, 10'e 10'f 10'f; 10'g 10'g

I primi cinque madrigali sono conservati esclusivamente nel codice Rossi (Rs), la più antica antologia di musica polifonica, che corrisponde ai mss. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 215; Ostiglia (Mantova), Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati, mus. rari B 35, quest'ultimo scoperto da Oscar Mischiati, che



lo pubblicò nel 1966<sup>6</sup>. L'antologia è priva di attribuzioni, fu compilata in Veneto negli anni Settanta del Trecento e conserva un repertorio formatosi nei venti o trent'anni precedenti<sup>7</sup>.

Dei cinque madrigali in Rs, due non entrano nel repertorio di Capovilla, *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada* e *Piançe la bella iguana*. Mischiati sottolinea l'anomalia formale del primo, conservato nel solo frammento di Ostiglia.

Per quel che si riferisce alle forme metriche, in particolare, gli otto testi di Ostiglia sono quasi tutti madrigali redatti sugli schemi di Antonio da Tempo e Gidino da Sommacampagna e che già sono noti attraverso il manoscritto rossiano; fa eccezione il penultimo testo, di ardua interpretazione testuale oltre che metrica; la lezione è certa, ma forse il testo è corrotto<sup>8</sup>.

Il testo è effettivamente corrotto, ma è stato possibile proporre una ricostruzione dalla quale risulta una struttura di due moduli costituiti da due endecasillabi più un settenario interpretabile come ritornello, secondo lo schema 10'a 10'b; 6'c (Appendice, n. 2). Non si può escludere una conformazione in due terzetti senza ritornello, ma la scelta di distinguere il settenario è giustificata dalla constatazione che tutti i madrigali di Rs di cui sia possibile individuare con certezza la struttura formale, ovvero non lacunosi o frammentari, sono muniti di uno o due ritornelli.

Per quanto riguarda *Piançe la bella iguana*, la sua esclusione dal repertorio di Capovilla potrebbe essere stata originata dal fatto che Corsi definisce il testo «canzonetta a “coblas capfinidas”»<sup>9</sup>, non riconoscendo la presenza di più ritornelli, come invece Tiziana Sucato nella successiva edizione complessiva delle composizioni di Rs<sup>10</sup>. Si tratta in effetti di un madrigale costituito da due moduli di quattro settenari, interpretabili anche come settenari doppi, seguiti da un ritornello di due settenari a rima baciata o settenario doppio con rima interna, secondo lo schema 6'a 6'b, 6'c 6'b; 6'd 6'd = (6'a) 13'b, (6'c) 13'b; (6'd) 13'd (Appendice, n. 4). La soluzione del settenario doppio è preferibile, se si considera che questo verso, di ascendenza francese, rarissimo nella lirica trādita dai canzonieri (si ricordi però che costituisce il verso base del contrasto di Cielo d'Alcamo), è invece ben rappresentato nella lirica settentrionale di tradizione occasionale, sin dal più antico esempio, il Frammento piacentino, pervenutoci con la melodia corrispondente al ritornello<sup>11</sup>. Ma sono in settenari doppi anche il Serventese romagnolo, una ballata dei memoriali bolognesi (*Pur bii del vin, comadre*) e un contrasto in forma di ballata con incipit lacunoso (*Perdona b... a l'incolpata*) appartenente al corpus di testi “mantovani” trāditi dal codice gonzaghese che contiene il *Parténopous de Blois* (Paris, BnF, n. a. fr. 7516)<sup>12</sup>.

Altri due madrigali, *Canta lo gallo* e *Giunge 'l bel tempo della primavera*, pur inclusi nel repertorio, non sono annoverati da Capovilla tra gli esemplari con più ritornelli. *Canta lo gallo* è anch'esso trādito dal frammento di Ostiglia, e quindi non figura nell'edizione complessiva di Corsi. Capovilla, sulla scorta della trascrizione di

Mischianti<sup>13</sup>, interpreta il testo come madrigale formato da quattro terzetti di endecasillabi privi di ritornello (schema n. II del repertorio: AAB CCD EEF GGH). In realtà, nell'interpretazione di Capovilla, il primo emistichio del primo endecasillabo di ogni terzetto, che si ripete identico, sarebbe costantemente ipermetro («Canta lo gallo la ser' a çascun' ora»; «Canta lo gallo la meçanote assai»; «Canta lo gallo çoioso a la maitina»; «Canta lo gallo soave nel mio core»). Sebbene sia possibile ottenere un endecasillabo regolare optando per la forma asillabica dell'articolo (*Canta lo gallo* > *Canta 'l gallo*), risulta più economico suddividere il testo in quattro moduli con struttura 4'a 6'b 10'b; (4'c) 10'c, dove l'ultimo verso, endecasillabo con rima interna, costituisce il ritornello, come conferma del resto la sintassi (Appendice, n. 1). Si aggiunga che lo schema rimico a b b; c è condiviso da altri quattro madrigali con più ritornelli.

La nuova edizione di *Giunge 'l bel tempo della primavera*, attribuito a Jacopo da Bologna (Appendice, n. 7), individua infatti un modulo identico per lo schema di rime a quello di *Canta lo gallo*, fatta eccezione per la rima interna del ritornello: 10'a 10'b 10'b; 10'c ripetuto due volte, secondo un'interpretazione proposta già da Massimo Zenari, che però non considera la ripetibilità del modulo in regime di *coblas singulares* e stabilisce uno schema metrico complessivo (10'a 10'b 10'b + 10'e; 10'c 10'd 10'd + 10'e)<sup>14</sup>. Nell'edizione di Corsi (e prima ancora in quella di Li Gotti), i due ritornelli sono riuniti in posizione finale<sup>15</sup>. A questa edizione fa riferimento Capovilla, che colloca il madrigale sotto lo schema n. XLVIII (ABB CDD EE), il più diffuso di tutti.

Come Zenari, Capovilla non considera la possibilità di uno stesso modulo ripetuto per i tre restanti madrigali, *L'antico Iopiter, fra sette stelle* (nella nuova edizione l'incipit è stato emendato per congettura), *Vaguça vaga, gli to ochi trade* e *Quando la stella press' al'alba spira*, attribuito a Giovanni da Cascia (Appendice, nn. 3, 5-6). I tre madrigali sono anch'essi costituiti da moduli di tre endecasillabi con schema rimico a b b seguiti da uno o due endecasillabi con rima c, che hanno funzione di ritornello. Nel primo madrigale, in italiano e francese, il modulo prevede l'intercambiabilità della cadenza (eterogonia) nei versi in francese, che sono prima piani e poi tronchi, secondo lo schema 10'a 10(')b 10(')b; 10'c.

In tutti i madrigali con ritornelli intercalati nel corpo del testo, i diversi moduli (terzetti e ritornelli) si cantano sulla stessa musica, vale cioè il principio dell'isostrofismo di matrice musicale costitutivo della poesia strofica medievale. Da questo punto di vista, le definizioni correnti, «corona» o «collana» di madrigali, risultano improprie, perché implicano l'idea che i diversi moduli chiusi dai ritornelli costituiscano testi indipendenti riuniti, come nel caso delle corone o collane di sonetti. Mi pare invece più appropriata la definizione di madrigale pluristrofico, che valorizza l'unità concettuale dei testi e l'isostrofismo verbale e musicale.

Il piccolo corpus fin qui analizzato risponde a una conformazione di ambientazione settentrionale che possiamo considerare arcaica o arcaizzante. Lo indica la presenza

della maggioranza degli esemplari nel codice Rossi, e il fatto che Jacopo da Bologna e Giovanni da Cascia appartengono alla prima generazione dei polifonisti dell'Ars Nova, attivi presso le corti dell'Italia settentrionale. Lo indica anche il fatto che il madrigale con più ritornelli è descritto nella *Summa artis rithmici vulgaris dictamini* che Antonio da Tempo dedica ad Alberto della Scala nel 1332 (cap. LV)<sup>16</sup>, ma non nel *Trattato e arte deli rithimi volgari* che Gidino da Sommacampagna dedica ad Antonio della Scala circa cinquant'anni più tardi<sup>17</sup>.

APPENDICE<sup>18</sup>

## I. TESTI POETICI

## 1. CANTA LO GALLO

(a cura di Maria Sofia Lannutti)

*Manoscritti*Rs c. 26v, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *resid.* (vv. 5-16)*Edizioni*

Mischiati 1966, p. 74; Pirrotta 1992, p. 37; Sucato 2003, p. 87.

Canta lo gallo  
 la ser' a çascun' ora  
 col dolce dexio ch'altrui inamora,

se l'ochio çira là dove sospira.

Canta lo gallo 5  
 la meçanote assai,  
 tor mal pensiero nel stato di guai,

tal fruto porta di cosa ch'è morta.

Canta lo gallo  
 çoioso a la maitina, 10  
 alor più forte non ponçe la spina:

el i milanta, a ço che, 'l gallo, canta.

Canta lo gallo  
 soave nel mio core,  
 ch'el me-l promise madona e Amore: 15

d'amor constreto m'à, gallo galletto.

3 col] om. Rs<sup>C</sup> • altrui] altui Rs<sup>T</sup> 7 guai] gnai Rs 11 alor] allora Rs

*Metrica*

Madrigale pluristrofico 4'a 6'b 10'b; (4'c) 10'c. *Coblas capdenals*.

Rima identica ai vv. 1: 5: 9: 13.

*Capovilla* II.

*Note al testo*

7-8. 'togliere i cattivi pensieri quando si è in affanno, questo frutto apporta da cosa senza vita (questo beneficio fa scaturire da una condizione di assoluta prostrazione)'.

11-12. 'in quel momento la spina non punge più con intensità: in quel momento, lui, il gallo, inganna cantando'.

12. *el*: anticipa 'l gallo. ▪ *i*: 'lì', variazione di *alor* al verso precedente. ▪ *a çò che*: 'per il fatto che'.

## 2. CON' CAVALC' EL CONT' UGO PER LA STRADA (a cura di Maria Sofia Lannutti)

*Manoscritti*

Rs c. 32r, C (vv. 1-3), T (vv. 1-3), *resid.* (vv. 4-6)

*Edizioni*

Mischianti 1966, p. 75; Pirrotta 1992, p. 37; Sucato 2003, p. 88.

Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada,  
ça inscontras' in una Remençarda,

figlia del so signor[e].

Braço ghe çeta al collo [e s] basòla  
per amor: «Domnidio de Remençarda!

5

Che fêsti luna e sole!».

1 Con] e con Rs ▪ cavalc'] cavalche Rs    2 ça] e çarlo Rs<sup>C</sup>; e \*\*\*lo Rs<sup>T</sup>    3 figlia del] e figliola de lo Rs<sup>C</sup>; e  
figliola de Rs<sup>T</sup> ▪ signore] signor Rs    4 e s] *om.* Rs    5 amor] amore Rs ▪ Domnidio] dominidio Rs    6  
luna e sole] la luna el sole Rs

*Metrica*

Madrigale pluristrofico 10'a 10'b; 6'c.

Rima identica ai vv. 2: 5.

*Note al testo*

2. 'qui (sulla strada) s'imbatte in una di nome Remençarda'. ▪ *ça*: 'qui'. La *e* iniziale genera ipermetria, ed è quindi stata espunta, come al verso successivo. Si sarebbe forse potuto conservare *çarlo* come nome proprio (da un originario *Carlo*), interpretando il primo verso come indicazione temporale generica 'All'epoca in cui il conte Ugo cavalcava per la strada' (ma vedi oltre). ▪ *Remençarda*: variante di Ermengarda; altri nomi propri, oltre *Ugo* al v. 1, *Çiliola*, *Uberto* e *Viola* nel madrigale *A l'alba una maitina solo andava*, che segue *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada* in Rs. È possibile che si alluda a Ugo di Provenza, eletto re d'Italia il 6 luglio del 926, e a sua sorella o sorellastra Ermengarda di Ivrea. Nel *De administrando imperio* di Costantino VII Porfirogenito, è contenuta una genealogia del re Ugo che lo fa discendere da Carlo Magno. Per questo non si può escludere che *Carlo* > *çarlo* indichi il nome del signore di Ugo e che si tratti di una glossa inserita indebitamente in questo punto. In ogni caso, i nomi *Ugo* e *Remençarda* richiamano i personaggi dei poemi narrativi franco-veneti, tra i quali l'*Huon d'Auvergne*.

4. L'integrazione è già in Sucato 2003.

6. *fêsti*: 'facesti'. Il soggetto è *Domnidio*.

### 3. L'ANTICO IOPITER, FRA SETTE STELLE

(a cura di Maria Sofia Lannutti)

Il testo è suddiviso in due sezioni di quattro versi (interpretabili come terzetti seguiti da un ritornello), il primo e l'ultimo in italiano, i due centrali in francese e in rima tra loro. È incentrato su un'immagine astrologica, che nella prima parte allude al mito della ninfa Callisto, amata da Giove, di cui narra anche Ovidio nelle *Metamorfosi*. Secondo il mito, Callisto subì due metamorfosi, la prima per volontà di Era, che volle punirla trasformandola in un'orsa, la seconda per intervento di Zeus, che la collocò in cielo trasformandola nell'Orsa Maggiore, costellazione composta da sette stelle il cui moto rimane sempre visibile nel cielo settentrionale (v. 2 *a tramontaine*). Nella seconda parte, l'immagine delle due donne che cantano al di sopra delle stelle fisse allude con ogni probabilità alla musica polifonica su cui il testo veniva cantato, dove al *tenor* o *cantus firmus*, rappresentato da *les poles fermés* del firmamento, si sovrappone il *cantus* delle due donne, tenendo conto della concezione secondo la quale il *cantus firmus* è emanazione sensibile del cielo delle stelle fisse (Meyer 2009, pp. 125-26). Con l'altro madrigale bilingue *Ogni dilecto e ogni bel piacere*, intonato da Maestro Piero, *L'antico Iopiter* è anche il primo esempio di poesia lirica settentrionale con versi in francese, e ha un precedente nella sola canzone trilingue *Aï faus ris* di Dante. Sono infatti più tardi i sonetti bilingui e trilingui di Gidino di Sommacampagna e Francesco di Vannozzo, che risalgono agli anni Ottanta del Trecento, mentre possono dirsi all'incirca coevi i due testi di Matteo Correggiaio in ternari trilingui di endecasillabi sciolti, che appartengono però al genere delle epistole in versi. Il testo allude in più punti alla *Commedia*.

*Manoscritti*

Rs cc. 22v-23r; C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *resid.* vv. 5-8



## Edizioni

Liuzzi 1937, p. 67; Li Gotti 1944a, pp. 136-37; Sesini 1943-1950, p. 232; Corsi 1970, pp. 363-64; Pirrotta 1992, p. 30; Sucato 2003, p. 83.

L'antico [Iopiter], fra sette stelle,  
che tout jor vont intor a tramontaine,  
som spirt a mis et s'amisté sovraïne.

I·llor aspetti son trini et sestil[i]. 4

Doe donne, poi, çentile e molto belle  
seoir ce vi sor les poles fermés,  
cantant: «Chi ame bien doit estre amés!».

Così finì suo canto in piana voce. 8

1 Lanticho dio biber lanticho dio biber Rs<sup>C</sup>; Lanticho dio biper lanticho dio biber Rs<sup>T</sup> 4 sestili] sestille Rs

## Metrica

Madrigale pluristrofico 10'a 10(')b 10(')b; 10'c. La rima a è ripetuta nella seconda strofe.

Capovilla XXXIX.

Rima ricca ai vv. 6: 7.

## Note al testo

1. *L'antico Iopiter*: la congettura si basa sull'allusione al mito di Callisto. La forma *Iopiter* per il lat. *Iupiter*, che spiega meglio le varianti erronee, è attestata in un'opera franco-italiana, il *Roman d'Alexandre* in versi, versione A, v. 6769 «Lai prendra sepultura, Jopiter l'otrie». L'aggettivo *antico* riferito a un personaggio mitologico richiama l'incipit del canto IX del *Purgatorio*: «La concubina di Titone antico». ▪ *sette stelle*: l'Orsa Maggiore con la descrizione del suo corso è citata nella parte iniziale del canto XIII del *Paradiso*.

2. *vont intor*: nel canto XVIII del *Paradiso* (vv. 58-69), Dante *gira intorno* con il cielo di Giove (v. 61 «sì m'accors'io che 'l mio girare intorno...»), *temprata stella sesta* (vv. 68-69 «per lo candor de la temprata stella / sesta, che dentro a sé m'avea ricolto»). Le forme *jor* e *intor* sono italianismi diffusi nella *scripta* franco-italiana, come *spirt* al v. 3, *sor* al v. 6, *cantant* al v. 7.

3. *spirt*: la forma è garantita dalla misura del verso ed è quindi interpretabile come tratto linguistico originario.

5. L'autore doveva avere nell'orecchio il passo del canto II dell'*Inferno* in cui gli occhi di Beatrice sono paragonati a una *stella*, la *voce* è detta *angelica*, il *dire soave* e *piano* (vv. 52-58, 100-102). Le *due donne* che nel madrigale presidiano i punti fermi dell'asse, con quello che ne può conseguire a livello simbolico,



*Metrica*

Madrigale pluristrofico (6'a) 13'b, (6'c) 13'b; (6'd) 13'd. *Coblas capfinidas*.

*Note al testo*

1. *iguana* (al v. 8 *euguana*): 'ninfa delle acque' (cfr. *TLIO*, s.v. *aiguana*), figura tipica dell'immaginario lirico settentrionale fino al Rinascimento.

3. *furto*: 'seduzione, fascino'.

4-5: 'Il sole non le sorride più, così lei sospira dolcemente, e desidera (ama) solo colui che la desidera (ama), come si addice a una donna'. Si allude forse al mito di Clizia, amata dal Sole e poi da lui ripudiata.

6. 'L'adorna uno *sdegno* benigno (*umel*), che diventa conciliante (*torna a bella pace*)'.

9. 'Ahimè! Come mi si spezza il cuore, quando i begli occhi piangono!'. Le forme verbali denotano la coincidenza della terza persona plurale con la terza persona singolare, propria delle varietà settentrionali.

## 5. VAGUÇA VAGA, GLI TO OCHI TRADE (a cura di Maria Sofia Lannutti)

*Manoscritti*

Rs c. 26r, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *resid.* (vv. 5-12)

Reg c. Bv, C (vv. 1-4), T (vv. 1-4), *resid.* (vv. 5-12)

*Edizioni*

Mischiati 1966, p. 74; Sucato 2003, p. 86; Huck-Dieckmann 2007, p. 142.

Vaguça vaga, gli to' ochi trade  
mio spirito sì forte ched el crida,  
temendo che quí ladri no l'ucida,

sì dolce e vago è l'ato che gli pande.

Perché soa luce dentro ala mia mente  
cu[m sì] tanto valor ne bate l'ale,  
che l'anema de fuor quasi ne sale,

ma' tanto se sostien, quanto la spera.

Destruçi la pietà la toa vagheça,  
sì che non creda l'alma esser tradita,  
e poi con ti starò senpre, mia vita,

5

10

da che sei sola, d'onni mio ben, donna.

2 spirito] spi\*\*\* Reg ▪ ched el] \*\*el Reg 3 ladri] la\*\* Reg 4 l'ato che] ill. Reg 6 cum sì tanto] cu tanto  
Rs; cum valor Reg 7 de] d\* Reg ▪ sale] sa\*\* Reg 8 ma' tanto] ill. Reg 9 Destruçi la pietà la toa  
vagheça] ill. Reg ▪ la] a Rs 11 poi con ti] \*\*y con \*\* Reg 12 mio] om. Reg  
1 to'] toy Reg 6 ale] alle Rs

#### Metrica

Madrigale pluristrofico 10'a 10'b 10'b; 10'c.

Capovilla XXXVI.

#### Note al testo

4. 'così dolce e bello è l'atto che gli occhi gli manifestano'.

5-8. 'Poiché la loro luce (degli occhi) batte le ali nella mia mente con tanta forza che l'anima quasi ne fuoriesce salendo, (la mente) si eleva (si tiene in posizione elevata) ancora di più, quanto il cielo'.

8. *ma'*: 'più'.

9. 'la pietà consumi la tua bellezza'. Cfr. Dante, *Amor; da che convien pur ch'io mi doglia*, v. 15 «pietà faria men bello il suo bel volto». ▪ *Destruçi*: cong. pr. III pers. sing. analogico dei verbi della prima coniugazione.

## 6. QUANDO LA STELLA PRESS' AL'ALBA SPIRA

(a cura di Vittoria Brancato)

#### Manoscritti

Fp c. 54v, C (vv. 1-5), T (vv. 1-5), *resid.* (vv. 6-10): *m(agister) giova(nni)*

#### Edizioni

Corsi 1959, p. 80; Corsi 1970, pp. 20-21; Zenari 2004, pp. 136-37.

Quando la stella press' al'alba spira,  
il sol si mostra in verso l'oriente,  
Amor gentil m'aparse nella mente.

La vaga donna col benigno aspetto  
teneva nele braccia per diletto.

5

Poi la coperse di perfetta luce,  
e del suo raggio li fece vestita  
vermiglio e bianco di color partita.

Una ghirlanda 'n sule treçe bionde  
di foglie verdi pose con le fronde.

10

### Metrica

Madrigale pluristrofico 10'a 10'b 10'b; 10'c 10'c.

Capovilla XLIII.

### Note al testo

Il madrigale sembra risentire del primo capitolo e del primo sonetto della *Vita nova*, *A ciascun' alma presa e gentil core*, con il racconto della visione di Amore che «ne le bracci' avea / madonna involta in un drappo dormendo» (vv. 10-11). Si noti che l'apparizione di Amore anche nel sonetto dantesco segue una perifrasi temporale: «Già eran quasi che aterzate l'ore / del tempo che onne stella né lucente, / quando m'aparve Amor subitamente» (vv. 6-8).

1. *stella*: Venere.

7-8. *li fece... partita*: 'le fece una veste drappeggiata di colore rosso e bianco', forse 'una veste divisa in parti rosse e bianche'.

7. *vestita*: participio pass. sostantivato vale 'abito, veste'.

8. *partita*: vale 'ripartita', o forse 'divisa in quadri o fasce'.

## 7. GIUNGE 'L BEL TEMPO DELLA PRIMAVERA (a cura di Vittoria Brancato)

### Manoscritti

Fp c. 93r, C (vv. 1-4), *resid.* (vv. 5-8): *m(agister) jacopo da bolo(nia)*

### Edizioni

Li Gotti 1944, p. 381; Corsi 1969, p. 1018; Corsi 1970, p. 34; Zenari 2004, p. 144.

Giunge 'l bel tempo della primavera,  
che nova erbetta dà, fiori e viole.  
Cresce beato, Amor, dove esser vuole:

et ogni frutto del piacer germoglia.

A' dolci versi d'uselletti, fuora  
van donne pe-ghirlande in compagnia,  
seguendo lor amor drei tuttavia,

ché sol consiglio fan d'amar di voglia.

5

3 dov'esser vuole] uesser uo le *rip.* Fp

#### Metrica

Madrigale pluristrofico 10'a 10'b 10'b; 10'c. Secondo Zenari si tratta di un madrigale ritornellato con schema 10'a 10'b 10'b + 10'e; 10'c 10'd 10'd + 10'e (Li Gotti e Corsi stampano il madrigale come fosse composto da due terzetti e da un ritornello conclusivo in rima baciata).

*Capovilla* XLVIII (ma sulla base dello schema metrico in Corsi 1970).

Punti sottoscritti: v. 2 (*nova*) Fp, (*fiori*) Fp; v. 3 (*dove*) Fp; v. 6 (*ghirlande*) Fp.

#### Note al testo

7. *drei*: 'dietro'. Forma non toscana, da interpretarsi come settentrionalismo se non come indizio di un'origine settentrionale.

### 8. SE PREMIO DI VIRTUT' È SOL' ONORE

(a cura di Maria Sofia Lannutti)

#### Manoscritti

R cc. 44r; C (vv. 1-3 e 12-13), *resid.* (vv. 4-11)

SL cc. 33v-34r; C (vv. 1-3 e 12-13), T (vv. 1-3 e 12-13), *resid.* (vv. 4-9). Il *tenor* è quasi del tutto illeggibile, ciò che si distingue coincide con il testo del *cantus*.

Sq c. 113r; C (vv. 1-3 e 12-13), T (vv. 1-3 e 12-13), *resid.* (vv. 4-9): *magister frater bartolinus de padua*

#### Edizioni

Corsi 1970, pp. 243-44.

Se premio de virtut' è sol' onore, molt' è fallace de çascun la brama che sença lei se crede aquistar fama, unde ala vista et al parer attende, voltando sempre, col disio fervente, dal'eser proprio la volubel mente. Ma se pur gloria al mondo è digna laude, cerca 'l disio nel'umano intelletto, vertute aquista e çonçevi l'efetto.	5
Sich' ela è priva e for d'ogni sientia, seguendo l'ombra e non la vera esençia,  perché lei è lo fruto, e la radice	10



di cotal sper' è con piacer felice.

1 sol'] sole Sq<sup>T</sup> 5 col] con SL Sq 8 cerca] cera SL Sq ▪ umano] vano SL Sq ▪ intelletto] ill. SL 9 vertute] ill. SL ▪ aquista] acquisti SL Sq ▪ çonçevi] concevi R; giungine Sq; giun\*\*\* SL ▪ l'] all SL Sq 10 ela è] elle SL; el Sq<sup>C</sup>; ela Sq<sup>T</sup> ▪ sientia] scien SL 11 esençia] essença R 12-13om. SL Sq 13 felice] Se premio add. R  
1 vertute] virtu SL Sq<sup>C</sup> ▪ sol'] solo SL Sq<sup>C</sup> ▪ de] di SL Sq 2 de çascun] di ciascun SL Sq 3 sença] sança SL Sq ▪ se] si SL Sq 4 unde ala] onde alla SL Sq 6 dal] dall SL Sq ▪ volubel] volubil SL Sq 7 Ma se] masse SL Sq ▪ digna] degna SL Sq 9 vertute] vertute Sq ▪ e] et SL Sq 10 e for] et fuor SL Sq ▪ sientia] sciencia Sq 11 e] et SL Sq

### Metrica

Madrigale con doppio ritornello 10'a 10'b 10'b, 10'c 10'd 10'd, 10'e 10'f 10'f; 10'g 10'g; 10'h 10'h.

Capovilla XLIV in base all'ed. Corsi 1970, ma schema non repertoriato, che si differenzia da LIII solo per l'aggiunta del secondo ritornello.

### Note al testo

1-13. 'Se l'onore è il premio solo della virtù, è fallace il desiderio di chi crede di acquistare fama senza di lei (la virtù), per cui si preoccupa solo delle apparenze, distogliendo continuamente la mente volubile dall'essenza, a causa di un fervente (irrazionale) desiderio. Ma se è vero che la gloria in questo mondo viene da una lode meritata, cerca il desiderio nell'intelletto umano, acquista la virtù e raggiungi lì l'effetto. Pertanto (possiamo dire che la gloria) è lontana da ogni forma di scienza se segue l'apparenza e non l'essenza, perché lei (la gloria) è il frutto, e la radice di tale speranza (di gloria) è nel piacere che dà felicità (provenendo da un desiderio non irrazionale)'.

11. *esençia*: si uniforma l'uscita tenendo conto dell'intonazione.

13. *sper'*: per *spera* 'speranza'. R aggiunge *Se premio* per errore, forse pensando alla ripresa di una ballata.

## II. TESTI MUSICALI

### I madrigali pluristrofici di *Rs* e *Quando la stella* di Giovanni da Cascia (1-6)

(a cura di Giacomo Ferraris)

Può essere interessante notare che se la caratteristica generale di quelli che abbiamo definito madrigali pluristrofici è di presentare la successione strofa-ritornello intatta nell'iterazione di ogni stanza (piuttosto che una successione terzetto-terzetto-ritornello, o eventualmente terzetto-terzetto-ritornello-ritornello, occorrenza quest'ultima comunque piuttosto rara nel repertorio trecentesco), quattro brani in particolare fra quelli discussi in questo articolo, tutti testimoniati dal codice Rossiano (*Canta lo gallo*, *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada*, *Piançe la bella iguana* e *Vaguça vaga, gli to ochi trade*) sono accomunati da un tratto ulteriore: la divisione fra strofa e ritornello non risulta in nessun modo rilevata a livello musicale. Lo stacco fra le sezioni non è sottolineato da un cambio di *divisio*, come accade abitualmente nel repertorio più tardo; né si trovano cambiamenti rilevanti di *ambitus* delle voci, a livello di interazione contrappuntistica (*tenor* in ruolo di supporto vs interazione canonica) o ad altri livelli, come diventa invece comune nel madrigale maturo<sup>19</sup>.

Questa osservazione può risultare particolarmente significativa alla luce del fatto che proprio questi brani presentano altre caratteristiche che sembrano indicarne una origine arcaica anche rispetto alla media del codice, a sua volta la compilazione di repertorio trecentesco italiano di datazione più alta fra quelle che ci sono pervenute (insieme forse al cosiddetto frammento Mischiati di Reggio Emilia, conservato però in forma molto più frammentaria: consiste infatti di due soli fogli, probabilmente provenienti da un medesimo bifoglio).

Manca qui ovviamente lo spazio per una disamina complessiva della questione (una discussione più dettagliata ha trovato spazio in un mio contributo di prossima pubblicazione)<sup>20</sup>; ma in estrema sintesi, penso che segni di arcaismo, che si trovano in misura diversa in vari brani, possano essere considerati:

1. Alcune caratteristiche della scrittura contrappuntistica, particolarmente il ricorso a parallelismi di ottava e all'utilizzo contrappuntisticamente strutturale dell'intervallo di quarta. Esempi del primo fenomeno si trovano soprattutto in *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada*; il secondo di nuovo in *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada* e in *Piançe la bella iguana*.

2. La scarsa densità di eventi sonori *per unità di tempo notata*, in particolare nel *tenor*. Mi richiamo qui al concetto di densità del *tenor*, originariamente formulato da Marco Gozzi<sup>21</sup>. In breve, l'idea di Gozzi è che la rapidità media di enunciazione degli eventi sonori nelle voci, e particolarmente nel *tenor*, tenda a rimanere grosso modo la stessa nel repertorio italiano trecentesco, e che dunque un brano caratterizzato da bassa densità di eventi sonori del *tenor* debba essere eseguita a tempo più rapido, così da compensare la densità "reale", o nel tempo. A titolo di esempio, possiamo immaginare che il *tenor* di un brano in *octonaria* presenti una scansione media di una nota per unità di breve: Gozzi, che ancora il riferimento della densità alla *semibrevis maior*, calcolerebbe una scansione di una nota ogni due semibrevis, che si traduce in una densità media di 0,50 (alla semibrevis). Nel caso invece di un brano sempre in *octonaria*, ma che presenta una media di due note per unità di breve, si calcolerebbe dunque una densità media di 1 (di nuovo alla semibrevis). Ora, se vale il principio che la frequenza effettiva degli eventi sonori nei due brani non possa realmente essere tanto divergente (salvo chiare eccezioni, come ad esempio brani caratterizzati da andamento canonico), e debba invece essere all'incirca equivalente, si dovrà concludere che il primo brano vada eseguito a una velocità doppia rispetto al secondo. Ho discusso altrove alcuni ulteriori elementi di validazione dell'assunto di base dello studioso (a cominciare dal parametro del trattamento della dissonanza)<sup>22</sup>; in ogni caso, la pertinenza di principi non troppo dissimili è stata da tempo accettata anche in relazione a repertori musicali di altri luoghi e epoche<sup>23</sup>. Ora, l'analisi dell'evoluzione del parametro della densità nel repertorio italiano trecentesco mostra chiaramente un processo di "densificazione" nel corso del secolo, ovvero una tendenza del *tenor* a diventare progressivamente più denso: il che, seguendo il ragionamento di Gozzi, dovrebbe indicare un progressivo rallentamento del tempo. E certamente l'esistenza di un processo di questo tipo appare coerente con quanto sappiamo dell'evoluzione musicale e notazionale sia del repertorio del Trecento italiano specificamente sia generalmente di tutta l'evoluzione dei primi secoli della polifonia occidentale<sup>24</sup>. Ma se accettiamo tutte queste premesse, ne può allora seguire che individuare brani dalla densità particolarmente bassa possa essere considerato un plausibile indizio di arcaismo rispetto alla media delle composizioni del codice Rossi (v. Tabella 1). E in effetti tutti i quattro brani mostrano una densità decisamente bassa: particolarmente nel caso di *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada* e di *Piançe la bella iguana*, soprattutto nel contesto della *divisio octonaria* nella quale i due brani sono notati<sup>25</sup>.

3. Un carattere modulare e ripetitivo della strutturazione del *tenor* (e, in certa misura, anche del *cantus*), basata sulla ripetizione nel *tenor* di semplici disegni melodici tetra- o pentacordali rispetto ai quali la voce superiore tende a muoversi per moto contrario, venendo poi a convergere su una terminazione sull'unisono. In un certo senso, si potrebbe dire che la ripetizione del materiale musicale che deriva inevitabilmente dalla stroficità costituisca in qualche modo una “amplificazione” di una caratteristica già in qualche modo presente a livello dell'organizzazione musicale all'interno della singola strofa, e che potrebbe plausibilmente essere connessa a una pratica compositiva arcaica, che conservi tracce di una origine orale-improvvisativa del genere del madrigale<sup>26</sup>.

L'ultima di queste osservazioni, in particolare, potrebbe suggerire una dinamica evolutiva della forma e delle caratteristiche musicali del madrigale. La pratica arcaica di questo genere (della quale ci rimangono pochi esempi, tendenzialmente concentrati nel codice Rossi) sarebbe stata generalmente caratterizzata da una forma ripetitiva, nella quale la ripetizione strofica si accompagnava alla presentazione dell'intero brano come un “blocco unico”, per così dire, privo di una chiara scansione formale in sezioni distinte<sup>27</sup>. Un simile stato di cose potrebbe riflettere lo stato del madrigale delle origini come *rudium*, *inordinatum concinium*, privo delle caratteristiche di sofisticatezza formale che saranno proprie della forma matura<sup>28</sup>. E di certo, è facile vedere come simili caratteristiche musicali si accompagnino naturalmente alla successione strofa-ritornello all'interno di ogni stanza: quale sarebbe infatti lo scopo di creare una partizione formale che risulterebbe poi inevitabilmente scarsamente apprezzabile all'ascolto, a causa della somiglianza musicale fra le sezioni?

Nel repertorio successivo una più chiara distinzione musicale fra terzetti e ritornello comincia ad affermarsi, e con questa la modalità di esecuzione, che diventerà comune nel madrigale maturo, che vede la successione terzetto-terzetto-ritornello (-ritornello). La caratteristica di presentare un chiaro stacco musicale fra terzetti e ritornelli è condivisa, fra i brani pluristrofici presentati in questo articolo (cioè con l'esclusione del madrigale di Bartolino, che abbiamo concluso non appartenere a questa tipologia), da *L'antico Iopiter, fra sette stelle*, *Giunge il bel tempo della primavera* di Jacopo da Bologna e *Quando la stella press' al'alba spira* di Giovanni da Cascia. Ma mentre nel primo di questi brani (che sarà discusso in un paragrafo autonomo: vedi *infra*) questo tipo di discontinuità musicale viene ottenuto attraverso l'adozione di un andamento canonico nella sezione corrispondente ai terzetti, ma non nei ritornelli, in *L'antico Iopiter, fra sette stelle* e *Quando la stella press' al'alba spira* la differenziazione avviene attraverso un cambio di *divisio* fra le sezioni<sup>29</sup>. Vediamo quindi che in entrambi i brani viene stabilita una differenza di base fra *tempus imperfectum* nei

terzetti e *tempus perfectum* nei ritornelli (per esprimerci in termini della teoria francese coeva, o anche di quella marchettiana). Questo tipo di successione caratterizza fortemente la modalità di organizzazione che diventerà poi comune nella maggior parte del repertorio della seconda metà del secolo, e ancora dell'inizio del secolo successivo (ad esempio nei madrigali italiani di Johannes Ciconia). La differenza fondamentale fra quei casi e i brani discussi qui è che – se la nostra ipotesi di fondo è corretta – il passaggio fra *tempus imperfectum* e *tempus perfectum* si ripete qui due volte, mentre avviene ovviamente una volta sola nella forma “normale” caratterizzata da una doppia iterazione del terzetto seguita dal ritornello; una differenza ovviamente rilevante in termini percettivi e quindi anche analitici, così come lo è, in termini di organizzazione dello spazio sonoro, il diverso rapporto che si stabilisce, per le stesse ragioni, fra le mete cadenzali finali delle due sezioni.

Ricapitolando, il quadro di evoluzione generale che sembrerebbe delinearsi (perlomeno sulla base dei brani che abbiamo discusso in questo articolo) parrebbe dunque essere il seguente: (1) in una prima fase, testimoniata dai quattro brani del codice Rossi che sembrano presentare caratteristiche musicali particolarmente arcaiche, la forma “normale” del madrigale sarebbe stata caratterizzata dall'esecuzione dell'intero brano come un “blocco unico”, con l'esecuzione successiva di varie strofe ognuna caratterizzata dall'esecuzione continua di terzetto e ritornello e in assenza di una chiara distinzione musicale fra le sezioni; (2) in un secondo momento, testimoniato da *L'antico Iopiter, fra sette stelle, Quando la stella press' al' alba spira*, e anche da *Giunge 'l bel tempo della primavera*, si comincerebbe ad assistere a una chiara differenziazione musicale fra terzetti e ritornello, ottenuta attraverso mezzi compositivi diversi, che continuerebbe però ad accompagnarsi alla possibilità di adottare la successione verso-ritornello nell'ambito dell'esecuzione di ogni stanza, e (3) una fase coincidente con la forma matura del madrigale della seconda metà del secolo, nella quale la possibilità di adottare la forma pluristorica (che si accompagni o no a un cambio di *divisio* e a un momento di discontinuità musicale fra terzetto e ritornello) sembra tendenzialmente venire meno.

Alcune notazioni filologiche aggiuntive sono necessarie a proposito di *Vaguça Vaga*. Il brano è conservato in due manoscritti, la porzione conservata ad Ostiglia del codice Rossiano (d'ora in avanti Rs) e il codice di Reggio Emilia (d'ora in avanti Reg). La lettura di entrambi presenta difficoltà: Rs limitatamente ad alcuni passaggi, in corrispondenza di strappi e cancellature nella pergamena; Reg molto più diffusamente, a causa del cattivo stato di conservazione generale.

Fra le precedenti edizioni del brano, quella di Thomas Marrocco<sup>30</sup> si basa unicamente su Rs, perché Reg non era ancora noto all'epoca dell'edizione<sup>31</sup>; l'edizione a cura di Tiziana Sucato<sup>32</sup> pure è esclusivamente basata su Rs, ma in questo caso in conseguenza della scelta editoriale di base di procurare un'edizione completa dei brani trasmessi dai due frammenti che compongono la porzione nota del codice

Rossiano, e nelle sole versioni preservate da questi. Oliver Huck e Sandra Dieckmann, nella loro edizione del 2007 dedicata al repertorio italiano in trasmissione multipla (Dieckmann ha la responsabilità dell'edizione dei testi; Huck dell'edizione della musica, che si avvale inoltre anche della collaborazione scientifica di Marco Gozzi) trascrivono entrambe le versioni, sia in trascrizione diplomatica (nel secondo volume dello studio) che in edizione interpretativa in notazione moderna (nel primo volume)<sup>33</sup>.

Le edizioni Marrocco e Sucato ricorrono all'opzione (nel loro caso obbligata) di emendare congetturalmente i passaggi illeggibili in Rs; Huck invece, in considerazione del fatto che i passaggi nei quali Reg non è leggibile non corrispondono a quelli in cui non lo è Rs, opta per ibridare le lezioni di Rs (assunto come testimone di riferimento) con quelle di Reg nei casi in cui le prime non siano decifrabili. Questa seconda opzione, pur fornendo una lezione che è certo probabilisticamente più vicina a quella originale di Rs di quanto possa essere la congettura di un musicologo moderno, non mi sembra però completamente condivisibile, anche perché nei passaggi decifrabili le lezioni di Rs e quelle di Reg risultano generalmente molto vicine, ma non completamente coincidenti; e in un caso, la b.14 della nostra edizione, quanto si riesce a leggere di Ostiglia – pur insufficiente per una trascrizione – mi sembra contraddire la versione fornita da Huck sulla base di Reg (in un passaggio che, peraltro, non sono riuscito a decifrare sulla base della riproduzione di Reg a me disponibile)<sup>34</sup>. Ho dunque scelto di: (1) procurare una versione congetturale nel passaggio di b. 14, dove mi pare che la versione di Rs non possa corrispondere a quella letta da Huck in Reg (ho anzi adottato la stessa versione proposta da Tiziana Sucato, che mi pare in sé buona e plausibile, perché non mi sembra utile moltiplicare le versioni congetturali quando non è necessario), presentandola ovviamente fra parentesi quadre; e (2) negli altri passaggi, accogliere come Huck le versioni di Reg, presentandole però non come ibridazioni accolte a testo, ma come congetture fra parentesi quadre (per quanto si tratti certo di congetture particolarmente autorevoli). C'è infine un passaggio, alla b.74 in trascrizione del *tenor*, che non è presente in Rs (non per lacuna materiale, ma per dimenticanza del copista) e che Huck integra sulla base di Reg. Io non sono stato in grado di leggere il passaggio corrispondente di Reg, ma accolgo comunque la sua proposta che mi sembra musicalmente buona, di nuovo integrandola fra parentesi quadre in qualità di congettura.

Per quanto riguarda l'apparato, ho collazionato le porzioni di Reg che mi è stato possibile leggere sulla base delle riproduzioni a mia disposizione<sup>35</sup>.

Un aspetto strutturale della versione di Reg, già discusso da Marco Gozzi e Agostino Ziino in un contributo che fornisce una prima descrizione del codice Reg e del suo contenuto musicale, è la scelta da parte del suo copista di notare il brano in *octonaria* in opposizione alla *quaternaria* della versione di Rs, ma nell'ambito di un rapporto di



equivalenza di breve fra le due tipologie notazionali, non di equivalenza fra la *semibrevis maior* dell'*octonaria* e la breve della *quaternaria* come avverrà nel fenomeno posteriore della cosiddetta *Longanotation*<sup>36</sup>. Questo fa sì che alle minime di Rs corrispondano le *semibreves minores* di Reg, e alle semiminime di Rs le minime di Reg. Non rendo conto singolarmente delle occorrenze differenziali di questi valori nei due manoscritti, che sono strutturalmente coerenti con le scelte notazionali di base (che naturalmente segnalo) e generalmente prevedibili.

L'unico aspetto potenzialmente sorprendente è il fatto che in corrispondenza delle bb. 6, 55 e 57 il notatore di Rs pare ritornare a una tipologia di notazione che sembrerebbe caratteristica dell'*octonaria* (semibreve-minima-semibreve-semibreve, ad esprimere una successione di ottavo puntato-sedicesimo-ottavo-ottavo in trascrizione). Va tuttavia notato che il copista non avrebbe avuto modo di notare questi passaggi facendo corrispondere all'ottavo in trascrizione la minima e al sedicesimo in trascrizione la semiminima come fa nel resto del brano, perché questo avrebbe richiesto, per esprimere i valori espressi con l'ottavo puntato nella nostra trascrizione, o il ricorso al *punctum additionis*, che non faceva parte del suo sistema notazionale di riferimento, puramente italiano, o l'utilizzo di una minima con *cauda obliqua* aggiunta, soluzione che viene adottata da alcuni autori italiani, ma solo in epoche più tarde (ad esempio in Bartolino). Ho scelto quindi di non segnalare neanche questi casi in apparato, perché non sarei incline a ritenerli errori, ma piuttosto caratteristiche strutturali di un sistema notazionale in una fase di transizione.

Infine, una precisazione filologico-notazionale di carattere generale. Si trovano in Rs un certo numero di casi di omissione del *pontellus* a chiusura dell'unità di breve, che Tiziana Sucato nella sua edizione segnala regolarmente in apparato come errori. Io ho deciso invece di non riportare questi casi singolarmente, perché ritengo probabile che il copista di Rs abbia potuto decidere talvolta pragmaticamente di omettere i *pontelli* quando non strettamente necessari all'interpretazione del passaggio (una qualche analogia si potrebbe proporre a questo proposito con il fenomeno ben noto dell'omissione in Rs di alcuni gambi di minima quando questi non risultano indispensabili a fini di disambiguazione, seppure i due fenomeni abbiano indubbiamente geni storiche completamente diverse). Se si accetta questa interpretazione, anche l'omissione dei *pontelli* andrà allora considerata un fenomeno strutturale del sistema notazionale del codice, e come tale, credo, da non registrare puntualmente in apparato.

	DENSITÀ
<i>Dal bel castel se parte de Peschiera</i> – verso	1,13
<i>Su la rivera, dove 'l sol agiaça</i>	1
<i>Seguendo un me' sparver, che me menava</i> – parte del ritornello	0,93
<i>In un broleto al'alba del chiar çorno</i>	0,90
<i>Involta d'un bel velo</i> – verso <sup>37</sup>	0,82
<i>Al'alba una maitina solo andava</i> – verso	0,76
<i>Chiamando un'astorella ch'era posa</i>	0,76
<i>Quando l'aire comença farse bruno</i> – verso	0,72
<i>Bella granata fra le fiore sète</i>	0,70
<i>Pescando in acqua dolce presso un'isola</i> – verso	0,70
<i>Quando i oselli canta</i> – verso	0,69
<i>O crudel donna, o falsa mia serena</i> – verso	0,69
<i>Abraçami, cor mio</i> – verso	0,67
<i>Seguendo un me' sparver, che me menava</i> – verso	0,67
<i>I' vidi a l'umbra de la verde fronda</i> – parte del verso	0,64
<i>Canta lo gallo</i>	0,61
<i>L'antico Iopiter, fra sette stelle</i> – verso	0,61
<b><i>Gaiete, dolçe parolete mie</i></b>	<b>0,55</b>
<i>Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada</i>	0,50
<b><i>Levandome 'l maitin vidi la bella</i></b>	<b>0,49</b>
<b><i>Vaguça vaga, gli to ochi trade</i></b>	<b>0,47</b>
<i>Piançe la bella iguana</i>	0,45
<b><i>Lavandose le mane e 'l volto bello</i> – verso</b>	<b>0,43</b>
<b><i>De soto 'l verde vidi gli ochi vaghi</i> – verso</b>	<b>0,41</b>

**Tabella 1.** Densità del *tenor* nei brani, e nelle sezioni di brani, in *octonaria* e in *quaternaria* del codice Rossi: distinguo visivamente i brani in *octonaria* da quelli in *quaternaria* evidenziando i secondi in grassetto. Si potrà facilmente notare come la densità di tutti i brani in *octonaria* trasmessi dal Rossiano che abbiamo discusso in questo articolo sia bassa rispetto alla media del codice (incluso *L'antico Iopiter, fra sette stelle*, che pure, come già osservato, ha tratti di maggior modernità nell'articolazione formale, con una chiara discontinuità musicale fra terzetti e ritornello); in particolare *Con' cavalc' el cont' Ugo per la strada* e *Piançe la bella iguana* presentano una densità perfettamente paragonabile alle composizioni in *quaternaria* (che all'altezza della compilazione del codice, e della composizione della maggior parte dei brani contenuti, era indubbiamente già caratterizzata da un tempo più veloce rispetto all'*octonaria*).

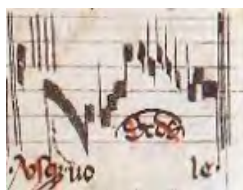
Vedi [Apparato 1](#).

## Jacopo da Bologna, *Giunge 'l bel tempo della primavera* (7)

(a cura di Carlos C. Iafelice)

Tramandata in *unicum* nel codice Panciatichi 26 (Fp) in notazione italiana e priva di segni di *divisio*, la composizione si caratterizza per essere l'unico tra i madrigali di Jacopo con la sezione A in canone. L'uso di tale tecnica probabilmente è stato determinato dai contenuti del testo poetico e in particolare al tema della *reverdie*, in cui la circolarità implicita nel ciclo delle stagioni – e nel ritorno della primavera – è espressa simbolicamente dall'imitazione canonica (cfr. Epifani 2019, p. lxxi). Inoltre, alla stessa ciclicità potrebbe risalire la particolare forma strofica dell'intonazione.

Le indicazioni che fanno riferimento all'impiego della tecnica canonica sono presentate esclusivamente al *cantus secundus* (fig. 1): le quattro pause di *longa imperfecta* indicano la distanza di ingresso, mentre la porzione musicale, inframezzata dal paratesto «usque», indica il punto in cui il *secundus* interrompe l'imitazione e procede in maniera indipendente dal *primus* per chiudere la sezione. Per quanto riguarda la tipologia delle indicazioni impiegata, questa si avvicina a quella del tipo A, secondo la tassonomia proposta da Epifani (2019, p. cxiv). La sezione B, invece, presenta ordinariamente entrambe le voci con il rispettivo testo poetico.



Esempio 1: *cantus secundus*, sezione A (Fp, c. 93r)

Significativo l'effetto antifonale nella sezione canonica causato dal *text underlay*, in cui Jacopo ha accuratamente evitato la declamazione simultanea del testo, rendendo in tal modo evidente il contrasto la sezione successiva. Si noti anche qualche arcaismo nella condotta delle parti e nel trattamento della dissonanza, come le quinte parallele a b. 58 e la quarta all'inizio di b. 15.

Riguardo alle alterazioni, è da notare che la presenza del bemolle in chiave non è sistematica, presentandosi in tale posizione soltanto al principio del terzo rigo; tuttavia, la prescrizione del bemolle su *b* nella sezione A (bb. 6, 50 e 66), oltre al fatto che non si nota nessun movimento di grado ascendente dopo *b* in tutto il madrigale<sup>38</sup> ha indotto a ritenere la prescrizione del bemolle su *b* valida per l'intero brano<sup>39</sup>. Di difficile interpretazione, inoltre, la presenza del segno di *bequadro* o *diesis* posto in chiave (sul *fa*), solo sul primo esagramma.

È da rilevare il fatto che gli editori precedenti offrono soluzioni diverse sia per la *mensura* sia per la conclusione della prima sezione. Mentre Marrocco propone in tutte le sue edizioni una trascrizione in *senaria perfecta* (sezione A) e *senaria imperfecta* (sezione B), Pirrotta interpreta come *senaria imperfecta* con *modus imperfectus* (sezione A) e *modus perfectus* (sezione B). Per quanto riguarda le ultime battute della sezione canonica, entrambi gli editori presentano un emendamento non necessario, per via dell'interpretazione erronea della *ligatura* ternaria a bb. 64-65 del *cantus primus*, in cui l'ultima nota è inspiegabilmente trascritta come *brevis* invece che *longa*. La mancanza del *tempus* dell'ultima nota del passaggio è poi compensata anticipando l'interruzione dell'imitazione canonica, con effetti anche nella disposizione delle sillabe sotto le note del *cantus secundus* (fig. 2).

a)

b)

Esempio 2 – Jacopo, *Giunge 'l bel tempo*, bb. 64-71,  
secondo (a) l'interpretazione di Pirrotta 1963, p. 34 e (b) quella sostenuta dalla presente edizione.

Vedi [Apparato 2](#).

## Bartolino da Padova, *Se premio de virtut' è sol' onore* (8)

(a cura di Michele Epifani)

Il madrigale *Se premio de virtute* è stato intonato a due voci da uno dei più importanti compositori di area settentrionale della seconda metà del Trecento, Bartolino da Padova. La tradizione manoscritta conta tre testimoni, nessuno dei quali latore di un testo integro: Sq e il palinsesto SL omettono il distico finale, mentre in R il testo musicale manca dell'intera parte del *tenor*. Oltre alla comune omissione dei versi finali, si rileva che, sul piano della variantistica musicale, Sq e SL sono sempre in reciproco accordo contro R (fatti salvi un paio di errori di SL assenti in Sq). La *varia lectio*, in sostanza, tende a descrivere due redazioni, una settentrionale (R) e una toscana (Sq SL), con ciò allineandosi a larga parte del *corpus* di Bartolino<sup>40</sup>. Le opere del frate carmelitano, infatti, si attestano, come prevedibile, nelle sillogi di origine settentrionale di inizio Quattrocento (in particolare R e Man), ma anche in Toscana e a Firenze in particolare, dove fu certamente apprezzato come polifonista<sup>41</sup>. Per giunta, è ad oggi proprio la linea di tradizione fiorentina a consegnarci il più alto numero di composizioni di Bartolino: solo un *unicum* di Man, la ballata *Serva ciascuno com'è facto a lui*, risulta essere sfuggito ai compilatori di Sq<sup>42</sup>. L'attenzione riservata a Bartolino in questa importante silloge è tuttavia peculiare: nelle sillogi toscane di qualche anno precedenti (Fp, Lo, Pit) la presenza di Bartolino è sostanzialmente marginale. In tal senso è interessante, soprattutto per le implicazioni che potrebbero esserci sul piano della trasmissione testuale, la massiccia presenza di Bartolino in SL, che, da quanto si evince dalle carte rimanenti della sezione dedicata al compositore, non doveva essere di molto inferiore a quella di Sq.

Le precedenti edizioni di *Se premio de virtute* (Wolf 1955 e Marrocco 1975), entrambe pubblicate prima della scoperta di SL<sup>43</sup>, si basano su Sq. Considerando la situazione da un punto di vista meramente musicale, la scelta del testimone di riferimento era sostanzialmente obbligata, essendo Sq l'unico testimone completo conosciuto. Della questione relativa al secondo ritornello nel *residuum* di R non v'è traccia nell'edizione di Wolf, che si riproponeva di offrire la prima trascrizione in notazione moderna dell'intero contenuto di Sq, così come nell'edizione critica di Marrocco, che pure riporta in apparato le varianti di R. Nelle edizioni del testo musicale, dunque, la questione della forma anomala e mai riscontrata nel repertorio ipotizzata da Corsi (ABAAB in luogo di AAABB) è di fatto ignorata<sup>44</sup>. A completare il quadro, si aggiunga una curiosa osservazione di Pirrotta, per cui la forma del madrigale consisterebbe in «two ritornelli alternating with two *terzetti*»<sup>45</sup> che parrebbe doversi interpretare come ABAB, che evidentemente non tiene in conto il terzo *terzetto*. In conclusione, nessuna edizione ha finora restituito il testo di questo madrigale in modo corretto: Corsi per la

dislocazione delle partizioni metriche, Wolf e Marrocco per l'assenza del secondo ritornello.

Date le peculiarità della tradizione manoscritta e partendo dal presupposto che non vi è alcuna ragione per supporre che il secondo ritornello sia spurio, laddove la caduta dei versi in *residuum* è fenomeno assai frequente, per l'edizione critica dell'intonazione si profilano in prima battuta solo due strade percorribili: integrare la musica (R + *tenor* di Sq) o integrare il testo (Sq + secondo *ritornello* di R)<sup>46</sup>. In questa edizione si è seguita la prima strada, accogliendo R come testimone di riferimento per il testo poetico e per il *cantus*, integrando la parte del *tenor* da Sq. Non è difficile dimostrare che, in questo caso specifico, l'integrazione della musica sia di fatto l'unica scelta plausibile: R e Sq, come si è detto, sono testimoni provenienti da differenti aree geografiche e con evidenti ripercussioni sulla patina linguistica, che inibisce un'eventuale integrazione di Sq con i versi di R. L'integrazione della musica in R, tuttavia, non dovrebbe considerarsi necessariamente priva di controindicazioni rispetto a quella del testo poetico. La possibilità di una combinazione tra le parti vocali passa inevitabilmente per il contrappunto e, pertanto, nel caso di parti desunte da testimoni differenti, il successo dell'operazione dipende in ultima analisi dalla *varia lectio*: una tradizione instabile, che tendesse addirittura a trasmettere redazioni differenti, con tutta probabilità porrebbe diversi ostacoli alla combinazione. Nel caso specifico di *Se premio de virtute*, fortunatamente, le divergenze nella parte del *cantus* tra R e la coppia Sq SL sono limitate a pochi passaggi e sempre interpretabili come varianti 'formali', cioè fioriture che in nulla modificano la struttura contrappuntistica soggiacente (C 17, 40, 78, 100). La direzione, peraltro, è costante: passaggi ornamentali sono sempre in R contro Sq SL. Per quanto riguarda le varianti del *text underlay*, non solo si nota una generale conformità, ma in un caso parrebbe addirittura migliore l'accordo tra *cantus* di R e *tenor* di Sq SL di quanto non accada all'interno di questi ultimi, dove il *cantus* viene a trovarsi in anticipo di un *tempus* nella declamazione del secondo emistichio del v. 10 (*seguendo l'ombra e non la ve-ra-es-sen-za*), e in particolare dell'ottava e decima sede, da cui si dipana il melisma di fine verso.



Example 3 shows a musical score for three parts: Sq SL, R, and [Sq SL]. The lyrics are "e non la ve-ra\_e-sen". The R staff has boxes around "ve" and "sen".

Esempio 3. Bartolino da Padova, *Se premio de virtute*, bb. 96-99.

Un altro passaggio in cui il *cantus* di R presenta una disposizione del testo più coerente rispetto a *tenor* di Sq SL è a bb. 47-51, corrispondenti al primo emistichio del v. 2 (*che sença lei se crede aquistar fama*), dove ancora una volta il *cantus* di Sq risulta in anticipo di un *tempus*.

Example 4 shows a musical score for three parts: Sq SL, R, and [Sq SL]. The lyrics are "che sen - za lei". The R staff has boxes around "sen" and "za".

Esempio 4. Bartolino da Padova, *Se premio de virtute*, bb. 47-51.

Circa l'omissione del *tenor* in R ben poco si può dire, se non escludere una redazione genuinamente monodica del madrigale<sup>47</sup>, dove peraltro si nota la presenza di due lunghe pause del *cantus* (bb. 24-26 e 42-44), che senza il *tenor* non avrebbero alcun senso e che un'eventuale versione monodica avrebbe senz'altro rimosso. Il copista ha probabilmente tratto il madrigale da un esemplare già privo del *tenor*, che avrebbe trovato spazio sufficiente nei quattro esagrammi lasciati in bianco. Il che forse potrebbe dirci qualcosa circa lo strano paratesto che si legge in chiusura del testo in *residuum*, «Se p(re)mio /», che, come aveva giustamente osservato Corsi, prescrive erroneamente la ripresa della sezione A con il testo del primo terzetto. L'indicazione

data dal paratesto è quella che sistematicamente si riscontra nel *residuum* della ballata, l'unico genere che poteva vantare una tradizione monodica (e in notazione mensurale) all'interno del repertorio arsnovistico e che forse proprio per questo potrebbe aver indotto il copista in errore.

In conclusione, restano due brevi osservazioni sulla notazione. Il *corpus* di Bartolino è tramandato in tutti i testimoni in notazione italiana, rispondente al sistema post-marchettiano più avanzato, grosso modo come lo si trova esposto da Prosdocimo nel trattato *ad modum Ytalicorum*<sup>48</sup>. È del tutto plausibile, anche considerando che a Padova operarono sia Marchetto sia Prosdocimo, che la veste notazionale trasmessa dai codici corrisponda al sistema impiegato dal compositore stesso<sup>49</sup>. Un tratto che si rileva con particolare frequenza è la libera oscillazione tra *aer Italico* e *aer Gallico*: una volta impostata la qualità del *tempus* (*perfectum* / *imperfectum*, ovvero ternario / binario), le *divisiones* interne fluttuano liberamente tra *octonaria* e *senaria imperfecta* oppure *duodenaria* e *novenaria*. Nonostante sia possibile trovare indicazioni esplicite (in questo caso Sq indica quasi tutti i cambi di *divisio* al *cantus*), queste non sono realmente necessarie, essendo generalmente desumibili dal contesto. Nell'edizione si è tradotta questa oscillazione mediante l'uso di gruppi irregolari (terzine)<sup>50</sup>, ritenendola più prossima alla notazione originaria, rispetto alla prescrizione di continui cambi di tempo, che avrebbero inevitabilmente appesantito il testo.

Il secondo aspetto caratteristico della notazione di Bartolino è senza dubbio l'uso delle *ligaturae* parigrado<sup>51</sup>. Come è noto, nel sistema notazionale italiano i limiti della *divisio* sono 'invalidabili', non è possibile cioè porre una *figura* a cavallo di due *divisiones* (corrispondenti alle battute in notazione moderna). La soluzione per aggirare questa evidente limitazione è l'uso della *ligatura* parigrado: l'accostamento fino a rendere tangenti due *figurae*, anche se poste tra due *divisiones*, per indicare un singolo suono di durata pari alla somma delle due *figurae* (è sostanzialmente il medesimo principio della legatura di valore nella notazione moderna). Nel processo di trasmissione dei testi musicali dell'Ars Nova italiana, le *ligaturae* parigrado rappresentano uno dei tratti notazionali più instabili<sup>52</sup>. Benché il ripristino delle parigrado rientri – o dovrebbe rientrare – nella normale prassi ecdotica di questo repertorio, la loro individuazione è spesso interamente a carico dell'editore (nella presente edizione le parigrado congetturali si rendono con la legatura di valore tratteggiata). Nel caso di *Se premio de virtute*, Sq non conserva nessuna parigrado e lo stesso può dirsi di R, che per giunta presenta una scrittura alquanto compressa, che rende spesso difficile stabilire un discrimine certo tra *figurae* tangenti e separate; una decina di *ligaturae* parigrado sono invece di interpretazione più che sicura nel palinsesto SL (v. Apparato critico). Non è dato sapere quali effetti avessero la caduta o la conservazione delle parigrado in termini di esecuzione: non si può escludere che in determinati contesti la loro conservazione fosse ritenuta inutile perché delegata alla prassi esecutiva. In ogni caso, poiché non è pensabile un approccio meccanico, che

implicherebbe l'assurdità di legare indiscriminatamente tutti i suoni ribattuti, si dovrà valutare ogni singolo caso. A tal proposito, limitatamente alla parte del *cantus* di *Se premio de virtute*, un computo dei suoni ribattuti in passi melismatici (non giustificati dalla declamazione del testo) offre la seguente casistica: 28 casi a cavallo di *divisio*, contro due soli casi all'interno della *divisio* (C 55 e 82). La sproporzione non sorprende, in quanto il sistema italiano non aveva particolari limitazioni all'interno della *divisio*; inoltre, il sistema notazionale di Bartolino impiega *figurae* non contemplate dalla teoria marchettiana, in particolare le *semibreves* e le *minimae* con *cauda obliqua* (C 31, 63, 69), che unite alla disambiguazione costante della *minima*, rendono spesso superfluo l'uso della parigrado o la riducono a pura scelta grafica. Per un compositore che impieghi il sistema notazionale con cui è tramandato il *corpus* di Bartolino, la parigrado è di fatto l'unico mezzo per esprimere (1) durate superiori alla *brevis* ma inferiori alla *longa* (C 1-2, 12-13, ecc.) e (2) processi di sincopazione che coinvolgono due o più *divisiones* (C 4-8, 9-11, 20-23, ecc.). Nel caso della sincope, prima ancora che di un fatto meramente tecnico-notazionale, si tratta di un elemento stilistico, che attiene a un particolare modo di costruire la melodia; un'eventuale rinuncia al ripristino delle *ligaturae* parigrado significherebbe occultare un tratto non secondario del pensiero musicale di Bartolino.

Vedi [Apparato 3](#).

## Note

1. Capovilla 1982, rist. in Capovilla 2021, da cui si cita. Il repertorio è alle pp. 177-87. La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379). Nell'Appendice, l'edizione critica dei testi poetici dei madrigali si deve a Maria Sofia Lannutti (madrigali 1-5 e 8) e Vittoria Brancato (madrigali 6-7), l'edizione critica dei testi musicali si deve a Giacomo Ferraris (madrigali 1-6), Carlos Henrique Cascarelli Iafelice (madrigale 7) e Michele Epifani (madrigale 8).



2. Ivi, p. 111.
3. Ivi, pp. 111-12. Su *Aquila altera*, anche in relazione allo statuto aulico del madrigale, vedi Caraci Vela 2014.
4. Per una descrizione del progetto, cfr. il sito web [www.europeanarsnova.eu/it](http://www.europeanarsnova.eu/it), e Lannutti 2020. Il corpus delle edizioni sarà fruibile nel database del progetto, che è ospitato dal portale «MIRABILE. Archivio digitale della cultura medievale» ed è costituito da tre sezioni: Catalogo dei manoscritti, degli autori e dei testi (CANT); Corpus dei testi poetici e musicali (ANT); Repertorio delle strutture metriche e musicali (ANS).

5. Corsi 1970, pp. 243-44.
6. Mischiati 1966.
7. Sucato 2003, p. 3, con bibliografia pregressa.
8. Mischiati 1966, p. 71.
9. Corsi 1970, p. 362.
10. Sucato 2003, p. 75.
11. Ed. in Vela 2005, e vedi anche Formentin 2007; Brugnolo 2010, pp. 26-43.
12. Lannutti 2005, pp. 168-73.
13. Mischiati 1966, p. 74.
14. Zenari 2004, p. 144.
15. Li Gotti 1944, p. 381; Corsi 1969, p. 1018; Corsi 1970, p. 34.
16. Andrews 1977, pp. 74-75.
17. Edizione, contestualizzazione storico-biografica e studio delle forme metriche in Caprettini 1993.
18. I criteri di edizione sono sostanzialmente quelli adottati in Calvia 2017 ed Epifani 2019. In caso di tradizione pluritestimoniale, per ogni testo, nell'elenco dei testimoni, si indica per primo il manoscritto di riferimento, del quale si conservano a testo le caratteristiche formali e grafiche, ma si uniformano a *i* le grafie *y* e *j*, si distinguono secondo l'uso moderno *u* e *v*, si elimina la *h* in *ch* e *gh* seguiti da *a* o da vocali posteriori, si elimina la *i* davanti a *e* quando indica la pronuncia affricata palatale di *c* e *g*, si uniformano le grafie della laterale palatale *gl(i)* e *lgl(i)* e della nasale palatale *gn(i)* e *ngn(i)*, rese sempre rispettivamente con *gl* e con *gn*. Si introducono inoltre i segni diacritici indispensabili e il punto in alto per indicare il rafforzamento fonosintattico. Le maiuscole dei manoscritti sono tacitamente riportate all'uso moderno. Si sciolgono le abbreviature: la nota tironiana con *et*; il *titulus* con *m* di fronte a labiale. Le integrazioni e gli emendamenti congetturali sono tra parentesi quadre. L'apparato, di tipo negativo, è diviso in due fasce contenenti rispettivamente varianti sostanziali e formali (morfologiche, fonetiche e grafiche). C = *cantus*; T = *tenor*; *resid.* = *residuum*.
19. Vd. Ferraris 2023.
20. Si noti, a puro titolo di esempio, come una alternanza di binarietà e ternarietà fra terzetti e ritornello (per cui se i terzetti sono caratterizzati da un andamento binario il ritornello è caratterizzato da un andamento ternario, e viceversa) si trovi nella totalità dei madrigali preservati, dodici in totale, del compositore più celebrato del Trecento maturo, Francesco Landini (nei brani notati secondo la modalità secondo-trecentesca della *Longanotation* l'alternanza si realizza a livello di raggruppamento binario vs ternario della *quaternaria*, non esplicitata graficamente ma che emerge nondimeno in modo inequivocabile a livello analitico).
21. Vedi Gozzi 2001, in particolare le pp. 23-39.
22. Vedi Ferraris 2021. In particolare, mi sono focalizzato sull'analisi del parametro del trattamento della dissonanza in connessione alla densità del *tenor*. Ho osservato che i brani caratterizzati da densità più bassa del *tenor* presentano un utilizzo sistematico della semibreve (*semibrevis maior* nel contesto delle *divisiones octonaria* o *duodenaria*), mentre la dissonanza sulla semibreve viene tendenzialmente evitata (e evitata in modo assoluto nelle composizioni della seconda metà del secolo) nelle composizioni caratterizzate da una densità più alta. Mi sembra che questa circostanza possa corroborare l'idea che le composizioni con più bassa densità del *tenor*

venissero eseguite più rapidamente, cosicché la semibreve o *semibrevis maior* avrebbe assunto una durata temporale più lunga; allora un intervallo dissonante in corrispondenza di questo valore avrebbe assunto un maggiore impatto “sonoro”, tale da essere inaccettabile rispetto alle convenzioni contrappuntistiche dell’epoca. Per una esposizione più distesa di questi argomenti e per una discussione degli indubbi elementi di complessità causati dall’introduzione di una dimensione diacronica (ovvero di una valutazione dell’evoluzione congiunta dei parametri della densità del *tenor* e del trattamento della dissonanza nel corso del secolo), nonché dall’interazione con la teoria musicale dell’epoca, rimando comunque alla tesi, e particolarmente al secondo capitolo, *Tempo e dissonanza*, pp.109-88.

23. Vedi ad es. Wegman 1989 sul repertorio sacro quattrocentesco inglese.
24. Nel corso della quale vediamo il *tactus*, o l’unità di movimento, spostarsi dalla *longa* su cui ricade nel repertorio della cosiddetta scuola di Notre Dame, fino alla semiminima nei “madrigali in note nere” del secondo ’500.
25. Per una discussione più puntuale della densità nei diversi brani del Rossiano devo rimandare, ancora una volta, a Ferraris 2021, particolarmente alle pp. 42-92, mentre riporto in Appendice una tabella con i valori di densità del *tenor* di tutti i brani in *octonaria* e in *quaternaria* del codice.
26. Sui possibili rapporti del madrigale arcaico con una prassi di tipo improvvisativo vedi Toliver 1992. La modularità è già stata notata da Marrocco 1967 in relazione a *Con’ cavalc’, el cont’Ugo per la strada*; ma lo stesso fenomeno caratterizza con molta evidenza anche *Canta lo gallo e Piançe la bella iguana*.
27. E una chiara discontinuità musicale fra terzetti e ritornello permane anche nei (complessivamente piuttosto rari) casi di quello che potremmo definire madrigale *durchkomponiert*, nei quali terzetti e ritornelli vengono intonati in modo continuo, senza ripetizione. Per un esempio di questa tipologia formale, si veda ad es. *Si dolce non sonò co’l lir’ Orfeo* di Francesco Landini.
28. La definizione è quella di Francesco da Barberino (Egidi 1902-27, II, p.66).
29. Specificamente, troviamo una successione di *octonaria* nei terzetti e *duodenaria* nei ritornelli in *L’antico Iopiter, fra sette stelle* – il che si traduce in una successione di 2/4 e di 3/4 nella nostra trascrizione; e di *octonaria* nei terzetti, *novenaria*, *duodenaria* e *senaria perfecta* nei ritornelli in *Quando la stella press’ al’ alba spira*, ciò che si traduce in una successione di 2/4 e 3/4, con la sistematica adozione di valori terzinati nella porzione corrispondente alla *novenaria* nella nostra trascrizione.
30. Marrocco 1972.
31. Il codice, scoperto da Oscar Mischiati nel 1990, è stato oggetto di un primo studio da parte di Marco Gozzi e Agostino Ziino nel 2007 (Gozzi-Ziino 2007).
32. Sucato 2003.
33. Huck-Dieckmann 2007, I, pp. 7-8 (trascrizione), p.142 (edizione del testo), pp.156-57 (apparato e commento); II, pp. 10-12 (trascrizione semidiplomatica in notazione originale). La responsabilità dell’edizione della musica è di Oliver Huck; a Sandra Dieckmann sono dovute le edizioni dei testi.
34. Mi sembra, quantomeno, di capire che sia questa la *ratio* della scelta di Huck (sebbene la discussione in apparato non mi risulti del tutto trasparente su questo punto). In realtà, la questione è però complicata dal fatto che la trascrizione semidiplomatica presenti una lezione



diversa da quella presentata in trascrizione; in questo modo, la trascrizione si troverebbe a non coincidere con la lezione di Reg fornita nella trascrizione semidiplomatica, ma a non essere compatibile neanche con quella di Rs (in cui, come già osservato, pur nell'illeggibilità del passaggio si intravede chiaramente la presenza di almeno un'altra nota). Presumo che questa discrepanza sia da ricondursi a una diversa valutazione da parte degli editori in fasi diverse del lavoro di edizione, che non sono state poi uniformate al momento della pubblicazione.

35. Che sono meno estese rispetto a quelle collazionate da Gozzi e Huck; il mio apparato potrebbe quindi essere successivamente arricchito nella versione per il portale se un accesso diretto al codice con tecnologia appropriata – che non mi è per ora stato possibile utilizzare – permetterà una miglior leggibilità.
36. Per una discussione sulla notazione di questo brano nel Rossiano, e particolarmente per l'indicazione di *mensura* inconsueta (q.m., in luogo della semplice q. abitualmente utilizzata per la *quaternaria*), vedi la discussione di Nino Pirrotta, che propone che l'indicazione stia per *quaternaria maior* (Pirrotta 1985, p. 205 nota 15) e di Tiziana Sucato (Sucato 2003, pp. 30-31), che suggerisce che vada interpretata come *quaternaria minimarum*. In Ferraris 2021, pp. 51-56, ritorno sulla questione, mettendo questa indicazione in relazione a un'altra per certi aspetti analoga (la o.m. utilizzata per un brano in *octonaria* del codice, *In un broleto, all'alba del chiar çorno*, in luogo della semplice.o. abitualmente utilizzata per questa *divisio*) e al sistema notazionale del codice in generale. Mi sembra in ogni caso indubbio come questa designazione, qualunque sia il suo significato, sia connessa alla caratteristica di questa *quaternaria* di presentare talvolta più di quattro note per unità breve (anche se mai più di sei), che è poi anche la ragione per la forma notazionale diversa in cui il brano si trova trasmesso in Reg. Per una discussione delle evoluzioni post-marchettiane della *quaternaria*, inclusa la possibilità di aumentare il numero di note per breve, vedi comunque Epifani 2015, che basa la sua discussione anche su un trattato (le *Rubricae breves*) all'incirca contemporaneo alla compilazione di Rs e di Reg.
37. Non si considera qui il ritornello perché l'andamento canonico del *tenor* rende la sua densità non comparabile a quella degli altri brani.
38. Da notare, comunque, la terza ascendente tra le battute 58-59 (e in canone a battute 66-67).
39. Nonostante si verifichi la necessità dell'annullamento per *bequadro* contestualmente all'impiego del *diesis* su *F* in cadenza, come accade alle bb. 89, 94, 97 della sezione B.
40. Il *corpus* di opere di attribuzione certa a Bartolino da Padova è costituito da 27 ballate e 11 madrigali per lo più a due voci. A questi si aggiungono poche composizioni di attribuzione congetturale.
41. Ad oggi le notizie biografiche su Bartolino restano incerte e non vi sono stati significativi passi avanti rispetto a Petrobelli 1968. La presenza di Bartolino a Firenze non è documentata, ma la sua notorietà, oltre che dalla trasmissione del *corpus* di opere, è desumibile anche da testimonianze indirette, come *Il paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato (cfr. Giovanni da Prato 1867, III, p. 170).
42. Alcuni *unica* di R, tramandati in sezioni del codice che sono in larga parte occupate da composizioni di Bartolino, gli sono state attribuite modernamente; cfr. Nádas 1986, p. 197 nota 214.
43. Sul codice cfr. D'Accone 1984 e la recente edizione in facsimile Janke – Nádas 2016. Nel caso specifico del madrigale *Se premio de virtute*, SL non è di particolare aiuto per costituzione del testo: rispetto a Sq rappresenta a livello teorico la tipica condizione dei *descripti* (se ne distingue



solo per gli errori propri a C 61-63 e 81); ma la lezione di SL presenta comunque interessanti dettagli notazionali, di cui si discuterà più avanti.

44. Converrà ricordare che la forma con ritornello di quattro versi (intonati a coppie) è anch'essa piuttosto rara: dal repertorio Capovilla 1982 se ne contano dieci casi (incluso *Se premio de virtute*), di cui solo sei con intonazione polifonica, che riconducono in massima parte all'area settentrionale (oltre a Bartolino: *Ogni diletto* di Piero; *I' mi son un e Prima virtute* di Jacopo; *Del glorioso titolo* di Antonello; *Plorans ploravi* di Zacara).
45. Pirrotta 1983, p. 90.
46. Una terza via, cioè sottoporre alla musica di Sq il testo di R, è filologicamente impraticabile: oltre che a restituire il testo in una forma che non ha alcuna probabilità di essere esistita, una simile contaminazione di lezioni non farebbe altro che svilire i testimoni, obliterando tanto le caratteristiche musicali di R quanto quelle linguistiche di Sq.
47. La menzione al madrigale monodico nella *Summa* di Antonio da Tempo (Andrews 1977, p. 71), ancorché ventilata come ipotesi che «non ita bene sonat», resta problematica e priva di riscontri nel repertorio. A ciò si aggiunga che l'accenno al madrigale monodico manca del tutto nella traduzione di Gidino (cfr. Caprettini 1993, p. 134 nota 5).
48. Tra gli aspetti trattati diversamente da Prosdócimo vi sono le *ligaturae* parigrado, che il teorico non prende in considerazione, proponendo per la sincope a cavallo di *divisio* una soluzione che non mi risulta trovare riscontri nel repertorio (la sovrapposizione del *pontello* su una singola *figura* a cavallo di *divisio*); cfr. Sartori 1938, pp. 64-65 e Huff 1972, p. 49.
49. L'assenza di testimoni autografi congiunta all'instabilità del sistema notazionale italiano, che contempla casi di ammodernamento notazionale (cfr., ad esempio, Gozzi 1995), fa sì che qualsiasi considerazione di ordine paleografico-musicale sia di norma riferita ai copisti.
50. La medesima soluzione è seguita in Marrocco 1975.
51. Dopo le prime osservazioni su Rs (Long 1981, pp. 15-20), la conservazione delle *ligaturae* parigrado è stata accuratamente rilevata per tutti i codici analizzati in Nádas 1986 (per Sq si vedano in particolare le pp. 449-57). Sull'argomento cfr. anche Sucato 1999 e Sucato 2000, nonché quanto rilevato per il madrigale *La douce çere* di Bartolino in Lannutti – Epifani 2015, p. 324.
52. Una delle principali ragioni per cui la conservazione delle *ligaturae* parigrado poteva essere problematica, è che queste non sono contemplate nel sistema dell'Ars Nova francese, che nel corso del XIV secolo si è imposto anche in Italia. Tale sistema è peraltro maggioritario nella tradizione manoscritta dei principali compositori toscani, incluso Francesco Landini, ma in molti casi è certamente il frutto di un ammodernamento notazionale a partire da originali in notazione italiana: il passaggio da un sistema all'altro può facilmente comportare la perdita in blocco delle parigrado. A ciò si dovrebbe aggiungere anche l'ambiguità che scaturisce da scritture particolarmente compresse o poco curate, e le stesse abitudini grafiche dei copisti, soprattutto ogniqualvolta che la parigrado rappresenti l'unico modo per esprimere una certa durata.

## Bibliografia

- Andrews 1977 = Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictamini*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Brugnolo 2010 = Furio Brugnolo, *Lirica italiana settentrionale delle origini: note sui più antichi testi*, in Id., *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, pp. 5-43.
- Calvia 2017 = Nicolò del Preposto, *Opera Completa*, edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche, a cura di Antonio Calvia, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Capovilla 1982 = Guido Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale "antico", dal ms. Vaticano Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», 3, pp. 159-252, rist. in Id., *Studi Metrici*, a cura di Emilio Torchio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 99-187.
- Caprettini 1993 = Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*. Riproduzione fotografica del cod. CCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di Gian Paolo Caprettini, introduzione e commentario di Gabriella Milan, con una prefazione di Gian Paolo Marchi e una nota musicologica di Enrico Paganuzzi, Vago di Lavagno (Verona), La Grafica Editrice.
- Caraci Vela 2014 = Maria Caraci Vela, *Per una nuova lettura del madrigale Aquila altera / Creatura gentile / Uccel di Dio di Jacopo da Bologna*, «Philomusica on-line», 13, pp. 2-58.
- Corsi 1969 = G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET.
- Corsi 1970 = Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Cross 2000 = Lucy Cross, *Musica ficta*, in *A Performer's Guide to Medieval Music*, a cura di Ross W. Duffin, Bloomington, Indiana University Press, pp. 496-509.
- D'Accone 1984 = Franck D'Accone, *Una nuova fonte dell'Ars Nova italiana: il codice di San Lorenzo, 2211*, «Studi Musicali», XIII, pp. 3-31.
- Epifani 2019 = *La caccia nell'Ars Nova italiana*, edizione critica commentata dei testi e delle intonazioni, a cura di Michele Epifani, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Ferraris 2021 = Giacomo Ferraris, *I brani polifonici a due voci del codice Rossiano 215: uno studio analitico e notazionale*, tesi di dottorato non pubblicata, Università di Pavia.
- Formentin 2007 = Vittorio Formentin, *A proposito di un libro recente sui più antichi testi lirici italiani*, «Lingua e stile», XLII, pp. 125-49.
- Ferraris 2023 = Giacomo Ferraris, *Tratti di deliberato arcaismo nella composizione musicale del madrigale*, in *Dante e la musica. Filologia e musicologia a confronto* (Roma-Palestrina, 8-9 ottobre 2021), Firenze, Olschki, pp. 133-54.
- Giovanni da Prato 1867 = Giovanni Gherardi, *Il paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a cura di A. Wesselofsky, 3 voll., Bologna, Romagnoli.
- Gozzi 1995 = Marco Gozzi, *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, «Musica Disciplina», LI, pp. 121-49.
- Gozzi 2001 = Marco Gozzi, *New light on Italian Trecento notation, part 1*, «Recercare», 13, pp. 5-78.
- Huck-Dieckmann 2007 = *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento: Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*,

Hrsg. von Oliver Huck und Sandra Dieckmann, Hildesheim, Olms Verlag.

- Huff 1972 = Jay H. Huff, *Prosdocius de Beldemandis. A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner*, edizione e traduzione inglese, American Institute of Musicology, Dallas.
- Janke-Nádas 2016 = Andreas Janke – John Nádas, *The San Lorenzo Palimpsest. Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo Ms. 2211*, 2 voll., I. *Introductory Study*; II. *Multispectral Images*, Lucca, LIM.
- Lannutti 2005 = Maria Sofia Lannutti, *Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)*, in Lannutti-Locanto 2005, pp. 157-97.
- Lannutti 2020 = Maria Sofia Lannutti, *Combining Romance Philology and Musicology through a New Interdisciplinary Approach: The ERC Advanced Grant Project ArsNova*, «Medioevo romanzo», 44, pp. 147-71.
- Lannutti-Locanto 2005 = *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Lannutti-Epifani 2015 = Maria Sofia Lannutti – Michele Epifani, «*La douce çere d'un fier animal*», in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di M.S. Lannutti e A. Calvia, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 16), pp. 307-42.
- Li Gotti 1944 = Ettore Li Gotti, *L'«Ars nova» e il madrigale*, «Atti della Reale Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo», IV, pp. 339-89.
- Li Gotti 1944a = E. Li Gotti, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, «Atti della Reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», IV, pp. 99-167.
- Liuzzi 1937 = Ferdinando Liuzzi, *Musica e poesia del Trecento nel codice Vaticano Rossiano 215*, «Rendiconti della pontificia Accademia Romana di archaeologia», XIII, pp. 59-71.
- Long 1981 = Michael Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions, and Historical Circumstances*, Ph.D. Diss., Princeton University.
- Marrocco 1954 = W. Thomas Marrocco, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley, University of California Press.
- Marrocco 1961 = W. Thomas Marrocco, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America [1942<sup>2</sup>].
- Marrocco 1967a = W. Thomas Marrocco, *The newly-discovered Ostiglia pages of the Vatican Rossi codex 215: The earliest Italian ostinato*, «Acta Musicologica», pp. 84-91.
- Marrocco 1967b = W. Thomas Marrocco, *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VI).
- Marrocco 1972 = W. Thomas Marrocco, *Italian Secular Music. Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccolò da Perugia*, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, VIII).
- Marrocco 1975 = W. Thomas Marrocco, *Italian Secular Music by Bartolino da Padova, Egidius de Francia, Guilielmus de Francia, and Don Paolo da Firenze*, a cura di Thomas Marrocco, Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, IX).

- Mischiati 1998 = Oscar Mischiati, *Uno sconosciuto frammento appartenente al codice vaticano Rossi 215*, «Rivista italiana di musicologia», I, pp. 68-76.
- Muscetta-Rivalta 1956 = Carlo Muscetta, Paolo Rivalta, *Poesia italiana del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi.
- Nádas 1986 = John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D. Diss., New York University.
- Petrobelli 1968 = Pierluigi Petrobelli, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, New York, Princeton University Press, pp. 85-112.
- Pirrotta 1960 = Nino Pirrotta, *The Music of Fourteenth-Century Italy, Corpus mensurabilis musicae 8/II*, Roma, American Institute of Musicology.
- Pirrotta 1963 = Nino Pirrotta, *The Music of Fourteenth-Century Italy, Corpus mensurabilis musicae 8/IV*, Roma, American Institute of Musicology.
- Pirrotta 1983 = Nino Pirrotta, *Rhapsodic Elements in North-Italian Polyphony of the 14<sup>th</sup> Century*, «Musica Disciplina», XXXVII, pp. 83-99.
- Pirrotta 1985 = Nino Pirrotta, «Arte» e «non arte» nel frammento Greggiati, in *L'Ars Nova italiana del Trecento V*, a c. di A. Ziino, Palermo, Enchiridion, 1985, pp. 200-17.
- Pirrotta 1992 = N. Pirrotta, *Il codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Con i frammenti della fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati di Ostiglia*, Lucca, LIM.
- Sapegno 1952 = Natalino Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Sartori 1938 = Claudio Sartori, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdócimo de Beldemandis*, Firenze, Olschki.
- Sesini 1943-1950 = U. Sesini, *Il canzoniere musicale trecentesco del codice Vatic. Rossiano 215*, «Studi medievali», n.s., 16, pp. 212-36.
- Sucato 1999 = Tiziana Sucato, *Landini nella tradizione di alcuni codici settentrionali. Alcune osservazioni sull'uso della «ligatura» parigrado*, in «Col dolce suon che da te piove». Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta, a cura di A. Delfino e M.T. Rosa Barezzani, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 4), pp. 37-50.
- Sucato 2000 = Tiziana Sucato, *La tradizione delle opere di Bartolino da Padova e il codice Mancini, in Problemi e metodi di filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di S. Campagnolo, LIM, Lucca, pp. 29-37.
- Sucato 2003 = *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, edizione critica e studio introduttivo a cura di Tiziana Sucato, Pisa, ETS.
- Toguchi 1970 = *Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane*, in *L'Ars nova italiana del Trecento III*, Certaldo, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, pp. 67-81.
- Toliver 1992 = Brooks Toliver, *Improvisation in the Madrigals of the "Rossi Codex"*, «Acta Musicologica», vol. LXIV/2, pp. 167-76.
- Vela 2005 = Claudio Vela, *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in Lannutti Locanto 2005, pp. 3-29.

- Wegman 1989 = Rob C. Wegman, *Concerning tempo in the English polyphonic mass, c.1420-70*, «Acta Musicologica», vol. LXI/1, pp. 40-65.
- Wolf 1955 = Johannes Wolf, *Der Squarcialupi-Codex, Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische weltliche Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts*, E. Kistner & C.F.W. Siegel, Lippstadt.
- Zenari 2004 = Massimo Zenari, *Undici madrigali a testimone unico del Panciatichiano 26 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale)*, «Studi di filologia italiana», 57, pp. 131-60.

## Sigle dei manoscritti

- Fp = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 26.
- Man = Lucca, Archivio di Stato, ms. 184 «Codice Mancini»; Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. 3065.
- MoA = Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.M.5.24.
- R = Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.fr. 6771.
- Reg = Reggio Emilia, Archivio di Stato, Comune di Reggio Emilia, Appendice s.n. «Frammento Mischiati» [*olim* frammenti di codici musicali (n. 16)].
- Rs = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 215; Ostiglia (Mantova), Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati, mus. rari B 35.
- SL = Firenze, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, 2211.
- Sq = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Pal. 87.

# 1. Canta lo gallo

Anonimo

[Rs c. 26v]

C

8

Can ta lo gal - lo  
Can - ta lo gal - lo  
Can - ta lo gal - lo  
Can - ta lo gal - lo

T

Can - ta lo gal - lo  
Can - ta lo gal - lo  
Can - ta lo gal - lo  
Can - ta lo gal - lo

7

8

la ser' a za - - -  
la me - za - no - - -  
zo - - - io - so\_a la  
so - - - a - ve nel

la ser' - a za - - -  
la me - za - no - - -  
zo - - - io - so\_a la  
so - - - a - ve nel

13

8

- - scun' o - ra, col  
- - te\_as - sa - i, tor  
mai - ti - na, a - - -  
mio co - re, ch'el

- - scun' o - ra, col  
- - te\_as - sa - i, tor  
mai - ti - na, a - - -  
mio co - re, ch'el



20

dol - ce de - si - o  
 mal pen - se - ro nel  
 lor più for - te non  
 me-l pro - mi - se ma - - -

dol - ce de - si - o  
 mal pen - se - ro nel  
 lor più for - te non  
 me-l pro - mi - se ma - - -

25

ch'al trui\_i - na - - - mo - ra,  
 sta to di gua - i:  
 pon - - - ze la spi - na:  
 do - - - na\_e A - - - mo - re:

ch'al trui\_i na - - - mo - ra,  
 sta - - - to di gua - i:  
 pon - - - ze la spi - na:  
 do - - - na\_e A - - - mo - re:

32

se l'o - chio zi - ra  
 tal fru - to por - ta  
 el i mi - lan - ta,a  
 d'a - - - mor con - stre - to

se l'o - chio zi - ra  
 tal fru - to por - ta  
 el i mi - lan - ta,a  
 d'a - - - mor con - stre - to

8

là do - ve so - spi - ra.  
 di co - sa ch'è mor - ta.  
 zo che, l gal - lo, can - ta.  
 m'à, gal - lo gal - le - to.

l  
 di  
 zo  
 m'à,

do - ve so - spi - ra.  
 co - sa ch'è mor - ta.  
 che, l gal - lo, can - ta.  
 gal - lo gal - le - to.

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Rs** c.26v

### *Edizioni*

Marrocco 1972, pp. 10-11; Sucato 2003, pp.156-57.

### *Bibliografia*

Mischiati 1966

*Forma*: Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione*: .o. [♦ = ♫]

### *Segni di mensura*

.o. C T 1

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-66: vv. 1-4) A (bb. 1-66: vv. 5-8) A (bb. 1-66: vv. 9-12) A (bb. 1-66: vv. 13-16)

### *Ambitus*

C *D-f*; T *A-a*; sonorità conclusiva: *G-G*

4 C 3-4, illeggibile

## 2. Con cavalc' el cont' Ugo per la strada

Anonimo

[Rs c.32r]

C

8

E con ca - val - - - -  
Bra - zo ghe ze - - - -

T

8

E con ca - val - - - -  
Bra - zo ghe ze - - - -

6

8

ch'e.. el con - - - - t' U - - - -  
ta al col - - - - lo

8

ch'e.. el con - - - - t' U - - - -  
ta al col - - - - lo

16

8

go per la  
e sì ba -

8

go per la  
e sì ba -

23

8

stra - - - da, E  
so - - - la per

8

stra - - - da, E  
so - - - la per

32



za  
a - - - - -

za  
a - - - - -

37



in - scon - - - - tras' in u - na  
mor: «Do - - - - mi - - - - ni - - - - dio de

in - scon - - - - tras' in u - na  
mor: «Do - - - - mi - - - - ni - - - - dio de

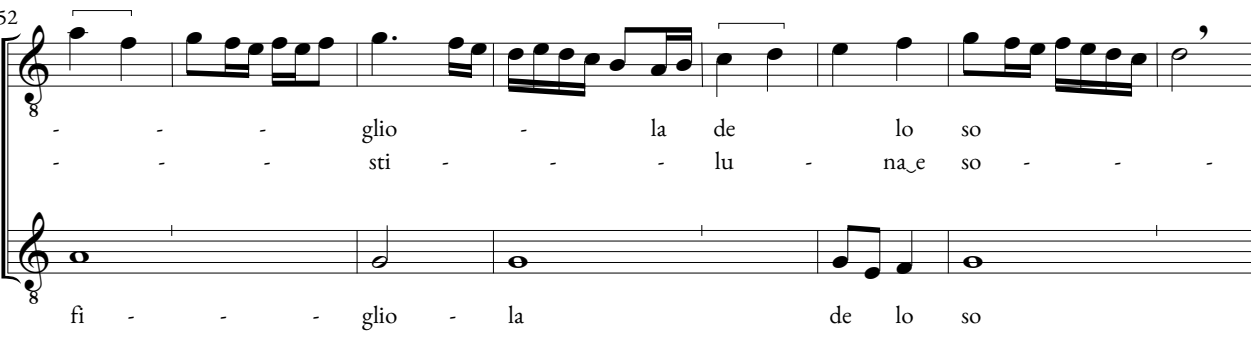
44



Re - men - - - - zar - da, E fi -  
Re - men - - - - zar - da! Che fe -

Re - men - - - - zar - da, E fi -  
Re - men - - - - zar - da! Che fe -

52



- - - - - glio la de lo so  
- - - - - sti - - - - lu - na\_e so - - - -

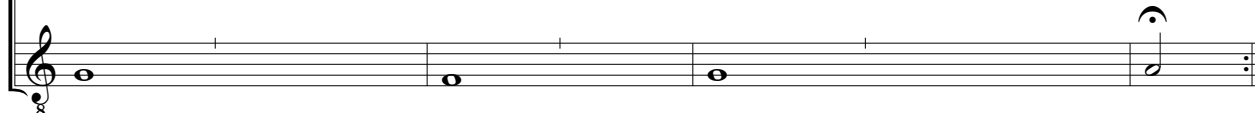
fi - - - - glio la de lo so  
- - - - sti lu - - - - na e so - - - -

60



se - - - - - gnor.  
le!».

,



se - - - - - gnor.  
le!».



## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Rs** c.32r

### *Edizioni*

Marrocco 1967; Marrocco 1972, pp. 28-29; Sucato 2003, pp.162-63.

### *Bibliografia*

Marrocco 1967; Marrocco 1970

*Forma*: Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione*: .o. [♦ = ♩]

### *Segni di mensura*

.o. C T 1

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-66: vv. 1-3) A (bb. 1-66: vv. 4-6)

### *Ambitus*

C *F-aa*; T *D-a*; sonorità conclusiva: *a-a*

28-31 T lacuna

58 C 6 ♦

### 3. L'antico Iopiter, fra sette stelle

Anonimo

[Rs cc. 22v-23r]

C

8

1.L'an.. l'an - ti - co  
2.Doe.. doe don - ne,

T

8

1.L'an - - - - - l'an - ti - co  
2.Doe doe don - ne,

8

Io - pi - ter, l'an - ti - co Io - pi - ter, fra set -  
poi, doe don - ne, poi, zen - ti - le\_e mol -

8

Io - pi - ter, l'an - ti - co Io - pi - ter, fra set -  
poi, doe don - ne, poi, zen - ti - le\_e mol -

15

8

te stel - - - - -  
to bel - - - - -

8

te stel - - - - -  
to bel - - - - -

23

8

(#)

le,  
le,  
le,

32

che tout jor vont in -  
se - - - oir ce vi sor

che tout jor von in -  
se - - - oir ce vi sor

41

tor a tra - mon - tai - - - ne,  
les po - les fer - - - més,

tor a tra - mon - tai - - - ne,  
les po - les fer - - - més,

49

som spirt a mis et s'a - mi - sté so -  
can - - - tant: «Chi a - me bien doit e - stre\_a -

som spirt a mis et s'a - mi - sté so -  
can - - - tant: «Chi a - me bien doit e - stre\_a -

57

vrai - - - - -  
vrai - - - - -

66

ne.  
més! ».

ne.  
més! ».

76

I Co - sì fi - a spet - ti suo

I Co - sì fi - a spet - ti suo

80

son tri - ni e se - sti - - -  
can - to in pia - na vo - - -

son tri - ni e se - sti - - -  
can - to in pia - na vo - - -

84

li.  
ce.

li.  
ce.

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Rs** cc. 22v-23r

### *Edizioni*

Pirrotta 1960, pp. 44-45; Marrocco 1972, pp. 53-55; Sucato 2003, pp. 143-45.

### *Bibliografia*

Toliver 1992; Lannutti 2005

*Forma*: Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione* .o. [♦ = ♩]; .d. [♦ = ♩]

### *Segni di mensura*

.o. C 1; .d. C T 76

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-75: vv. 1-3) B (bb. 76-87; v. 4) A (bb. 1-75: vv. 5-7) B (bb. 76-87; v. 8)

### *Ambitus*

C *a-bb*; T *F-e*; sonorità conclusiva sez. A: *d-d*; sez. B: *e-e*

# 4. Piançe la bella iguana

Anonimo

[Rs c. 6v]

C

8

Pian - ze la  
Sce - se dol - - - -  
Tor - na'l pia - - - -

T

Pian - ze la  
Sce - se dol - - - -  
Tor - na'l pia - - - -

6

8

bel - la i - gua - - - - - na  
ci so - spi - - - - - ri  
cer a dan - - - - - no,

bel - la i - gua - - - - - na  
ci so - spi - - - - - ri  
cer a dan - - - - - no,

13

8

se'l sü - o\_a - - - -  
poi che non - - - -  
ch'el se co - - - -

se'l sü - o\_a - - - -  
poi che non - - - -  
ch'el se co - - - -

21

8

mor non  
ri - - - - de\_el  
ru - - - - za, A - - - -

mor non  
ri - - - - de\_el  
ru - - - - za, A - - - -

30

ve - - - de,  
so - - - le,  
mo - - - re,

ve - - - de,  
so - - - le,  
mo - - - re,

37

fil e che d'o sem las ro pre, sa  
fil e che d'o sem las ro pre, sa

44

ten in ma no  
co me don na,  
que sta\_eu gua na  
ten in ma no  
co me don na,  
que sta\_eu gua na

51

e vol per spe pur star ra quel con  
e vol per spe pur star ra quel con



59

di che al mer la tro

di che al mer la tro

69

ce de. Zen  
vo le. L'u  
fio re. Oi

ce de. Zen  
vo le. L'u  
fio re. Oi

76

til fur to mi pre se che dai bei  
mel sde gno l'a dor na, ch'a bel la  
mè! Co' l cor me fran ze, quan do i bei

til fur to mi pre se che dai bei  
mel sde gno l'a dor na, ch'a bel la  
mè! Co' l cor me fran ze, quan do i bei

82

o chi sce se.  
pa ce tor na.  
o chi pian ze!

o chi sce se.  
pa ce tor na.  
o chi pian ze!

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Rs c. 6v**

### *Edizioni*

Pirrotta 1960, pp.30-31; Marrocco 1972, pp. 79-80; Sucato 2003, pp.116-17

*Forma:* Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione:* .o. [♦ = ♩]

### *Segni di mensura*

.o. C T 1

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-88: vv. 1-3) A (bb. 1-88: vv. 4-6) A (bb. 1-8: vv. 7-9)

### *Ambitus*

C C-e; T A- g; sonorità conclusiva F-F

48-49	C	<i>b a b a G F G F</i> (errore di ‘terza’, il ♭ però all’altezza giusta: aggiunto successivamente?)
88	C	<i>E</i>

# 5. Vaguça vaga, gli to'ochi trade

Anonimo

[Rs c. 26r]

C

8

1.Va - - - - gu - za va -  
 2.Per - - - - ché soa lu -  
 3.De - - - - stru - zi la

T

8

1.Va - - - - gu - za va -  
 2.Per - - - - ché soa lu -  
 3.De - - - - stru - zi la

8

8

ga, gli to' o - chi tra - - -  
 ce den - tro\_a - la mia men - - -  
 pie - tà la toa va - ghe - - -

8

ga, gli to' o - chi tra - - -  
 ce den - tro\_a - la mia men - - -  
 pie - tà la toa va - ghe - - -

15

8

- - - de mio spi -  
 - - - te cum sì  
 - - - za, sì che

8

- - - de mio spi -  
 - - - te cum sì  
 - - - za, sì che

25

8

ri - to sì for - te, ched el cri - - -  
 tan - to va - lor ne ba - te l'a - - -  
 non cre - da l'al - ma\_es - ser tra - di - - -

8

ri - to sì for - te, ched el cri - - -  
 tan - to va - lor ne ba - te l'a - - -  
 non cre - da l'al - ma\_es - ser tra - di - - -

32

da, te  
le, che  
ta, e

41

men do che  
l'a ne ma  
poi con ti

49

quí la dri nol u  
de fuor qua si ne  
sta rò sem pre, mia

55

ci da,  
sa le,  
vi ta,

60

sì dol - ce\_e va - go\_è l'a -  
ma' tan - to se - so - stien,  
da che sei so - la, d'on -

69

to che gli pan - - - - -  
quan - to la spe - - - - -  
ni mio ben, don - - - - -

76

de.  
ra.  
na.  
de.  
ra.  
na.

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Rs** c. 26r, **Reg** c. Bv

### *Edizioni*

Marrocco 1972, pp.99-100; Sucato 2003, pp.162-63

### *Bibliografia*

Toliver 1992

*Forma*: Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione*: .q. **Rs**, .o. **Reg** [♦ = ♩]

### *Segni di mensura*

.q.m. C l; .q. T l **Rs**

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-80: vv. 1-4) A (bb. 1-80: vv. 5-8) A (bb. 1-80: vv. 9-12)


### *Ambitus*

C *F-e*; T *C-b*<sub>♭</sub>; sonorità conclusiva: *a-a*

### **Rs**

14	C	seconda metà battuta lacuna, integrato congetturalmente
19	T	manca (integrato congetturalmente)
41-44	C	lacuna (integr. congett. lezione <b>Reg</b> )
63-65	C	lacuna (integr. congett. lezione <b>Reg</b> )
73	T	manca (integr. congett.)

### **Reg**

1-3	T	illeggibile
5-8	C	illeggibile
6	T	illeggibile
10	C	parzialmente illeggibile
11-31	C	illeggibile
31-53	T	illeggibile
35	C	4-5 
51	C	4 illeggibile
54-59	C	illeggibile
64-65	T	illeggibile

76	C	1,4 illeggibili
69-80	T	illeggibile
77-80	C	illeggibile



## 6. Quando la stella press' al'alba spira

Giovanni da Cascia

[Fp c. 54v]

C

La Poi bel - la

T

La poi bel - la  
la co -

9

stel - la press' al' al - ba spi -  
per - se di per - fet - ta lu -

15

ra,  
ce,

21

il e sol del si suo mo -  
e del suo rag -

26

stra in ver - so l'o - ri - en -  
gio li fe - ce ve - sti -

31

- - te, A - mor gen - til m'a  
- - ta ver - mi - glio\_e bian - co

37

par - se nel la men  
di co - lor par ti

42

- - - - - te.  
- - - - - ta.  
- - - - - te.  
- - - - - ta.

47

La don - na col be - ni -  
U - - - lan - da'n su - le trez -

La va - ga don - na col be - ni -  
U - na ghir - lan - da'n su - le trez -

51

gno a - spet - - - to te - - -  
ze bion - - - de di

gno a - spet - - - to te  
ze bion - - - de di

56

- ne a ne - le braz - za per di - let - -  
fo - glie ver - di po - se con le fron -

ne a nel - le braz - za per di - let - -  
fo - glie ver - di po - se con le fron -

63

- - - - - to.  
- - - - - de.

- - - - - to.  
- - - - - de.

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Fp** c. 54v

### *Edizioni*

Pirrotta 1954, pp. 38-39; Marrocco 1967, pp. 72-73

*Forma*: Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione*: .i./o. [♦ = ♩ / ♩]; .n./d./p. [♦ = ♩ / ♩]

### *Segni di mensura*

.n. C T 47; .d. C T 49; .s.p. C 54, .p. T 54

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-46: vv. 1-3) B (bb. 47-68: vv. 4-5) A (bb. 1-46: vv. 6-8) A (bb. 47-68: vv. 9-10)

### *Ambitus*

C *E-aa*; T *C- c*; sonorità conclusiva sez. A: *G-G*; sez. B: *a-a*

## 7. Giunge 'l bel tempo della primavera

Jacopo da Bologna

[Fp c. 93r]

CI

8

Giun  
A'

CII

8

7

8

ge'l bel tem po  
dol ci ver si

Giun  
A'

13

8

del la pri ma ve  
d'u sel let ti, fuo

ge'l bel  
dol ci

19

8

tem po del la pri ma  
ver si d'u sel let ti,

25

ra,  
ra

che  
van

ve  
fuo

31

nov' er bet ta  
don ne pe- ghir

ra,  
ra

37

dà, fio ri e vi  
lan d' in com pa

che  
van

nov' er  
don ne

43

o  
gni

bet ta  
pe- ghir

dà, fio ri e vi  
lan d' in com pa

49

le.  
a, Cre se sce guen bea do  
o gni

55

to lor A mor, do v'es ser  
lor a mor drei tut ta  
le. Cre  
a, se

61

vuo vi  
sce bea to A mor, do  
guen do lor a mor drei

67

v'es ser vuo  
tut ta vi



72

le:  
a.

78

ed o gni frut to del  
Ché sol con si glio fan

85

pia cer ger mog  
d'a mar di vo

92

lia.  
glia.

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**Fp** c. 93r

### *Edizioni*

Marrocco 1954, pp. 42-44; Marrocco 1961, pp. 44-46; Pirrotta 1963, p. 34; Marrocco 1967b, pp. 92-93

### *Bibliografia*

Toguchi 1970, p. 69; Griffiths 1996, pp. 22-24; Cross 2000, p. 505; Epifani 2019, p. LVIII e LXXI

*Forma*: Madrigale canonico 2<sup>2</sup>

*Notazione*: .i. [ ♦ = .i.]

### Sintesi della forma musicale

A (bb. 1-77: vv 1-3); B (bb. 78-98: v. 4); A (bb. 1-77: vv 5-7); B (bb. 78-98: v. 8)

*Canone* (sezione A): intervallo: unisono; distanza: 8

■

### *Ambitus*

C I *D-f*; C II *D-f*; sonorità conclusiva sez. A: *a-a*, sez. B: *G-G*

1	C1	# in chiave (sul <i>fa</i> )
6	C1	1, ♭ su <i>b</i>
50	CI	1, ♭ su <i>b</i>
92	C1 C2	⏏ (pausa di valore non mensurale)

# 8. Se premio de virtut' è sol' onore

Bartolino da Padova

[R c. 44v; Sq c. 113r]

C

8

Se  
un  
Ma

T

8

Se  
un  
Ma

8

pre - mio de vir - tu - t'è so - l' o -  
de\_a - la vi - sta\_ed al pa - rer at -  
se pur glo - ria\_al mon - do\_è di - gna

16

pre - mio de vir - tu - t'è so - l' o -  
de\_a - la vi - sta\_ed al pa - rer at -  
se pur glo - ria\_al mon - do\_è di - gna

22

no - re, mol  
ten - de, vol  
lau - de, cer

8

no - re, mol  
ten - de, vol  
lau - de, cer

30

t'è fal - la - ce  
tan - do sem - pre,  
ca'l di - sio ne -

t'è fal - la - ce  
tan - do sem - pre,  
ca'l di - sio ne -

36

de za - scun la bra - ma  
col di - sio fer - ven - te,  
l'u - ma - no in - tel - let - to,

de za - scun la bra - ma  
col di - sio fer - ven - te,  
l'u - ma - no in - tel - let - to,

43

che sen - za lei  
da - - - l'e - ser pro -  
ver - - - tu - te\_a - qui -

che sen - za lei  
da - - - l'e - ser pro -  
ver - - - tu - te\_a - qui -

52

se cre - de a - qui - star fa -  
prio la vo - - lu - bel men -  
sta\_e zon - ze - - vi l'e - fet -

se cre - de a - qui - star fa -  
prio la vo - - lu - bel men -  
sta\_e zon - ze - - vi l'e - fet -

60

67

74

ma,  
te.  
to,  
ma,  
te.  
to,

80

Si - - - - - ch'e - la\_è pri - va e  
per - - - - - ché lei è lo

Si - - - - - ch'e - la\_è pri - va\_e  
per - - - - - ché lei è lo

86

for d'o - gni s'i - en - zi - a,  
fru - to, e la ra - di - ce

91

se - - - - - guen - do l'om - bra  
di co - tal sper'

96

e non la ve - ra\_e - sen - - - - - zi - a  
è con pia - cer fe - li - - - - - ce.

## Apparato critico

### *Manoscritti*

**R** c. 44r (C); **Sq** c. 113r; **SL** cc. 33v-34r (=93v-94r)

### *Edizioni*

Wolf 1955, pp. 180-1; Marrocco 1975, pp. 83-85.

### *Bibliografia*

Pirrotta 1983, pp. 90-91.

*Forma*: Madrigale 2<sup>2</sup>

*Notazione*: .o./i. [♦ = ♩ / ♩]; .d./n. [♦ = ♩ / ♩]

.o. 1-79 (.i. C 8, 14-15, 17-18, 29-32, 51-52, 62-63, 69-70, 76-77; T 63); .d. 80-101 (.n. C 84-85, 91-93, 95, 98; T 91-92)

*Ligaturae* parigrado di interpretazione sufficientemente sicura solo in **SL**: C 3-7, 10-11, 21-22, 33-34, 39-40, 69-70; T 23-24, 31-32; 42-43; 62-63.

*Segni di mensura* (solo **Sq**):

.i. C 8; .o. C 9; .i. C 14; .o. C 16; .i. C 17; .o. C 19; .i. C 51; .i. C 63; .i. C 69; .o. C 72; .i. C 76; .o. C 78; .d. C 80; .n. C 84; .d. C 86; .n. C T 91; .d. C 94; .n. C 95; .d. C 96; .n. C 98; .d. C 99


Nessuna lettera di *divisio* è presente in **R** o visibile in **SL**; **Sq** ha evidentemente inteso di indicarle in modo quasi sistematico, ma solo al *cantus* (un'unica eccezione a T 91).

### *Sintesi della forma musicale*

A (bb. 1-79: vv. 1-3) A (bb. 1-79: vv. 4-6) A (bb. 1-79: vv. 7-9) B (bb. 80-101: vv. 10-11) B (bb. 80-101: vv. 12-13)

### *Ambitus*

C *G-aa*; T *C-c*; sonorità conclusiva sez. A: *a-a*, sez. B: *c-c*

- |       |   |  |
|-------|---|--|
| 2     | C | ♦♦]  <b>Sq SL</b> |
| 17    | C | 6-7, <i>a</i> ♦ <b>Sq SL</b>   |
| 20-23 | C | {tu e so   ~ lo ho   ~ no ~   re} <b>Sq</b> , {tu ~ te   ~ so lo   ~ ho no   re} <b>SL</b>           |
| 31    | C | 3-4, ♦ <b>R</b> , ♦ <b>Sq SL</b>   |
| 33-58 | C | 3- 2, intero passaggio scritto una terza sopra <b>R</b>  |
| 38    | C | 3, {~} <b>Sq SL</b>  |
|       | T | 1, {~} <b>Sq SL</b>  |



- 39 C 3, {ma} **Sq SL**
- 40 C 3-6, *d e ♦♦* **Sq SL**  
T 1, {ma} **Sq SL**
- 48-50 C {san | | ça | lei} **Sq SL**
- 54-56 C 2-|-4, {si ~ ~ | cre ~ de a | ~ qui ~ ~} **Sq SL**
- 62-63 C ♦<sub>1</sub>♦♦♦♦ **SL**
- 63 C 3-4, ♦**R**, ♦ **Sq SL**
- 69 C 3-4, ♦ **R**, ♦ **Sq SL**
- 78 C 5-8, *a b ♦♦* **Sq SL**
- 80 C ■ ] ■ **R**
- 81 C 3-4, *g aa* **SL**
- 83 C 4, {~} **Sq SL**
- 84 C {chel ~ ~ le ~ ~} *e aa g f g e ♦<sub>1</sub>♦♦♦♦♦* **Sq SL**
- 85 C 6, ♦ (altera?) **R**, ♦ **Sq SL**
- 86 C 1-2, ♦♦] ♦♦ **R**; 6 {do} **Sq SL**
- 86-87 T 4-|-3, {do ~ | gni scien ~} **Sq SL**; 6-|-1, {do | ~} **Sq SL**
- 89 T 2, {~} **Sq SL**
- 90 T 1, {çia} **Sq**, {ça} **SL**
- 92 C 2, om. **R**
- 94 C 2, {do} **Sq SL**
- 95 C {lon bra ~ ~ ~ ~} **Sq SL**
- 96 T 1-2, {bra et} **Sq SL**
- 96-97 C 1-|-1, {e ~ non la ve res | sen} **Sq SL**
- 100 C 2-3, τ ♦ **R**, τ **Sq SL**; 8, {~} **R**



## Una prosa liberata. *Nel condominio di carne* di Valerio Magrelli

Anna Galliani

Valerio Magrelli è uno dei più importanti scrittori italiani della nostra contemporaneità. La sua prima raccolta poetica, *Ora serrata retinae*, esce nel 1980 (e poi, a seguire, *Nature e Venature*, *Esercizi di tiptologia*, *Didascalie per la lettura di un giornale*, *Disturbi del sistema binario*, *Il sangue amaro*). Ma nel 2003 pubblica un libro in prosa, *Nel condominio di carne*, che segna inesorabilmente un momento di svolta per Magrelli, aprendo all'autore anche le vie della narrativa (si pensi a *La vicevita*, *Addio al calcio*, *Geologia di un padre*). Un testo davvero bizzarro, centaurico, tra prosa e poesia. Questa "prosa" sembra apparire "liberata" su due diversi piani: svincolata da qualsiasi tipo di convenzione propria dei generi della narrativa e, al contempo, espulsa fisiologicamente dallo scrittore, come una sua creatura scatologica.

*Valerio Magrelli is one of the most remarkable Italian writers of our times. His first collection of poems, Ora serrata retinae, came out in 1980 (and then he published Nature e Venature, Esercizi di tiptologia, Didascalie per la lettura di un giornale, Disturbi del sistema binario, Il sangue amaro). But in 2003 he published a book in prose, Nel condominio di carne, which inexorably marks a turning point for Magrelli and opened the universe of prose up to its author (just think of La vicevita, Addio al calcio, Geologia di un padre). A really bizarre work, centaurian, between prose and poetry. This "prose" appears to be "liberated" on two different levels: because on the one hand it is stranger to every norm of traditional novels and on the other it is physiologically expelled by the author himself, almost as if some sort of eschatological creature.*

**Parole chiave:** Magrelli, *Nel condominio di carne*, una prosa scatologica

**Keywords:** Magrelli, *Nel condominio di carne*, an eschatological prose

**Sommario:** 1. Una trama traumatica - 2. Vedersi - 3. Una prosa liberata - 4. L'urgenza

### Peer review

Submitted 21/05/2023

Accepted 22/06/2023

Published 10/07/2023

### Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

### Cita come

Anna Galliani, *Una prosa liberata. Nel condominio di carne di Valerio Magrelli* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 172-188.  
10.35948/DILEF/2024.4326

### DOI

10.35948/DILEF/2024.4326

## 1. Una trama traumatica

Magrelli conquistò definitivamente il terreno della prosa con *Nel condominio di carne* (2003)<sup>1</sup>, dopo essere stato fin dal 1980 (con *Ora serrata retinae*, il libro d'esordio, pubblicato a ventitré anni) un autore soltanto di opere in versi. Lo stesso Magrelli ha più volte affermato, per esemplificare la sua personale difficoltà con la scrittura in prosa, di non riuscire a trovare un nome proprio che lo soddisfacesse: «Arrivato al terzo, quarto libro di poesia, l'idea di scrivere un testo 'Sergio aprì la porta' mi paralizzava. Perché Sergio? E perché non Mario?»<sup>2</sup>. Ricollegandosi così anche alla famosa obiezione mossa da Valery al genere narrativo del romanzo: perché proprio la marchesa uscì alle cinque? E non il duca rientrò alle quattro? Il fulcro del problema era quello della credibilità dei suoi personaggi, che Magrelli provava a inventare e a cui non riusciva affatto a credere, e infatti in merito alla sua personale "difficoltà" con la scrittura in prosa l'autore ha più volte ricordato: «leggo molti più romanzi che non poesie. Solo che mentre amo l'arbitrio fatto da altri, non saprei produrlo personalmente»<sup>3</sup>.

Il primo approdo alla prosa è riscontrabile all'interno del terzo volume di versi, *Esercizi di tiptologia* (1992). Si tratta di due brevi prose, *Alle lagrime, rovi* e *Rivelarmi al gelo* (titoli che, tra l'altro, sono anagrammi del nome dell'autore), realizzate su sollecitazione dell'amico Celati, nel 1991, che invitò e spronò Magrelli a pubblicare due racconti per «il manifesto»<sup>4</sup>. La soluzione: raccontare episodi della propria quotidianità, deformandoli e rielaborandoli. *Alle lagrime, rovi* è difatti un testo dedicato al fumo, e Magrelli stesso ha diverse volte raccontato che in quegli anni non riusciva in nessun modo a smettere di fumare e che proprio così si accese la scintilla per il suo primo racconto in prosa. In *Rivelarmi al gelo* l'autore ripercorre la sua esperienza della pallanuoto, scegliendo dunque un'ulteriore traccia autobiografica. Poi, a seguito di una lunga gestazione durata circa dodici anni, viene pubblicato il primo libro in prosa, *Nel condominio*, ed ecco che il poeta Magrelli assume anche le sembianze del prosatore. Grazie alla «conquista della biografia»<sup>5</sup> sono le malattie e i traumi vissuti e trasfigurati dal personaggio-Magrelli a prendere forma nella pagina. Traumi in senso corporeo e fisiopsichico. È questa la linea scelta per comporre una sorta di trama, una narrazione *sui generis*: «Non c'è trama, ma trauma: un esercizio di patopatia. Non c'è teoria, ma racconto di piccole catastrofi, giocate dentro gli spazi interstellari della carne»<sup>6</sup>. La narrazione è cronologicamente e sintatticamente frammentata, dunque il "trauma" dovrebbe essere inteso anche in questo senso: le pagine che si sgretolano; infatti la volontà di «ridurre al minimo indispensabile i verbi viene spinta alle estreme conseguenze. In questo senso il trauma [...] sarà tanto quello del corpo [...] quanto quello sintattico, di una prosa tutta apposizioni e correlativi oggettivi, e che si nutre di cozzi di parole, di associazioni foniche e

concettuali»<sup>7</sup>. E i cinquantacinque capitoli, di breve e brevissima lunghezza, mettono in scena tutta una serie di mali, tribolamenti, operazioni, memorie dell'infanzia e dell'adolescenza, attraverso cui si esprime la natura metamorfica dell'organismo. Un'"autobiografia" che si fa "auto-biologia"<sup>8</sup>, diario di patologie. Dunque, dalla prima pagina, il corpo nelle sue forme mutanti si rivela il vero protagonista.

Elena Cappellini ha notato come «per Magrelli è prima di tutto il dolore ad avere la prerogativa di rivelare la presenza del corpo, costringendo il soggetto a pensarsi»<sup>9</sup>. Ma c'è di più: nel *Condominio* solamente il dolore e la malattia sembrano svelare la reale percezione del corpo, tant'è che lo stato di salute è definito nel testo «il silenzio degli organi»<sup>10</sup> (è la famosa frase di Leriche). È allora la malattia la vera colonna sonora del corpo: «fu il guasto la mia vera guida»<sup>11</sup>. Tuttavia questa volontà dell'autore, manifestata sin dalla copertina (con un'immagine radiografata del bacino di Magrelli in cui sono ben visibili due viti impiantate), di scendere negli interstizi della carne è in continua lotta con la sensazione di estraneità al proprio corpo («il corpo come condominio, che l'io abita non come padrone ma come affittuario»<sup>12</sup>). Quest'immagine del condominio è stata poi problematizzata brillantemente anche da Mario Inglese: «l'io deve in un certo senso negoziare una sorta di "coabitazione", il più tollerante possibile, con la miriade di agenti biologici all'interno del proprio corpo. Da qui la felice metafora della carne come "condominio"»<sup>13</sup>. Il corpo è senza dubbio materialmente percepibile sia dall'interno che dall'esterno, ma allo stesso tempo è anche una sorta di sostanza aurorale, primigenia, misteriosa, un condominio colmo di infinite entità in eterna coabitazione. Relativamente a ciò, nota acutamente Gabriele Pedullà: «Magrelli apparentemente ci svela tutto di sé, sin negli aspetti più privati, eppure alla fine abbiamo l'impressione di non sapere quasi nulla della sua vita [...]». La biologia nasconde la biografia»<sup>14</sup>. Trauma e frammentazione, pertanto, comprovano anche la diffrazione tra il soggetto e la propria carne.

Un ulteriore tratto però sembra ricollegarsi all'immagine dello sgretolamento e della lesione: si tratta delle pratiche della citazione e dell'autocitazione, a cui a buon diritto dedica particolare attenzione Federico Francucci. In effetti l'esercizio della citazione inizia a essere presente fin dalla seconda raccolta di versi, *Nature e Venature* (precisamente con otto citazioni, ognuna di esse a esergo); in *Esercizi di tiptologia* le citazioni aumentano (sette incorniciano *Alle lagrime, rovi* e, in toto, altre otto epigrafiche); fino all'exploit del *Condominio*. A titolo esemplificativo, la ripresa di Magrelli nel *Condominio* di alcuni versi di una sua vecchia poesia, *Treno-cometa* (in *Esercizi di tiptologia*), nel riferirsi alla malattia della discopatia:

È un male della distanza, per così dire, anzi, dell'eccessiva prossimità. L'attrito tra due giunti che si toccano, e il treno che si inceppa:

Venivo avanti con le ruote bloccate  
Le vertebre contratte  
le parole-trattino<sup>15</sup>.

Ma si trovano persino molti richiami a libri, film, scene e personaggi della letteratura<sup>16</sup>, a partire dal primo inserimento letterario, quello del mito di Tifone, il mostro delle forze vulcaniche e dei venti impetuosi, un essere tanto «complicato e fumigante»<sup>17</sup>, proprio come si vede, e si rappresenta, il narratore-Magrelli; o l'impresa di Ercole, nelle stalle d'Augia, che simboleggia, al capitolo VII, una specie di pulizia idrica per eliminare i prodotti di secrezione all'interno dell'apparato uditivo («aquafan» esclama sarcastico!). Torna quindi continuamente la pagina, a un tempo, «a pezzi» e «di pezzi». La trama è traumatica, lacerata, con frammenti ricuciti assieme che, in modo del tutto paradossale, riesce a trovare nel panorama della letteratura contemporanea una bizzarra coesione.

## 2. Vedersi

Sicuramente non esiste qualcosa che sia più nostro, più intimo, del corpo, come ha scritto Sergio Givone recensendo *Nel condominio*: «non solo il corpo ci appartiene, ma noi apparteniamo al corpo»<sup>18</sup>. E se *res cogitans* e *res extensa* in *Ora serrata retinae* esprimevano due dimensioni allora compatte e pacifiche, nel *Condominio*, come ha giustamente notato Inglese, «la materia si impone all'attenzione con inquietudine e persino drammatica evidenza»<sup>19</sup> e ne scaturisce, utilizzando le parole di Franco Nasi, una «fenomenologia del corpo in soggettiva (una autoauscultazione e una autoscopia)»<sup>20</sup>. I protagonisti diventano ora il corpo e la materialità. È quindi il momento di interrogarsi sulla massa, precaria (come specifica Pedullà), che sostiene il pensiero.

L'autore inizia trattando la vista. Nei capitoli II-VI si viene a conoscenza del suo problema agli occhi, l'ipermetropia, e della faticosa visita dall'oculista in cui l'autore scopre di essere, da allora, condannato a vivere dipendendo da un oggetto (gli occhiali appunto): «ora avevo le protesi con cui guardare e traguardare l'arrivo di altre, infinite protesi. Quelle antenne sporgenti dai cerchi tarati e pesanti»<sup>21</sup>. E si nota come sia presente, fin da questi primi capitoli, un immaginario inerente al corpo inteso

come condominio. Magrelli sa di essere costretto per sempre a vivere come in un palazzo in ristrutturazione, poiché gli occhiali assumono la stessa ingombrante presenza dei ponteggi davanti ad un condominio in rifacimento. Subito dopo si passa all'udito (capitoli VII e VIII) ed è a questo punto che troviamo una perspicace riflessione: «usate le cuffie, prendete la paletta e portatela via, questa cascata di suoni fecali, [...]. Giorno verrà in cui il silenzio sarà un unico corpo sacro da venerare, in cui il rispetto del prossimo passerà per l'amore di questo pane della comunione, la sola ostia della sola vita civile»<sup>22</sup>. In effetti a Magrelli hanno da sempre toccato le questioni relative all'inquinamento ambientale e acustico («Negli anni '70 giravo col fazzoletto nel traffico di Roma e venivo preso in giro. Per me lo scrittore è il cane che cade per primo, cioè il primo a sentire l'esalazione del veleno»<sup>23</sup>, una cavia). Il personaggio-Magrelli appare quindi estremamente ipersensibile nei confronti dell'ambiente circostante e a tal proposito, con un salto temporale, si pensi a *Sopruso: istruzioni per l'uso* (2019) dove c'è un'appendice, *De roscitudine*, dedicata a coloro che sono nati con i capelli rossi (come l'autore) e qui si trova per l'appunto il tema della loro «ipersensibilità al sopruso»<sup>24</sup>: viene evidenziata la loro «alta propensione per il melanoma e altri problemi cutanei, in primis scottature»<sup>25</sup> e «la loro accentuata sensibilità per i cambiamenti termici, le ferite e la sensazione di panico»<sup>26</sup>. Poi, dal capitolo IX del *Condominio*, i protagonisti diventano la pelle e il tatto. Al lettore, dunque, sembrerà che Magrelli stia «ricostruendo una fenomenologia delle percezioni dei cinque sensi»<sup>27</sup>. Ma improvvisamente ecco che leggiamo nel capitolo XIII il racconto di un primo viaggio fuori dal corpo, a Montreal. Sembra allora spezzarsi quel filo che legava i capitoli. E la spiegazione di questi cambi improvvisi, di questi giochi di associazioni in libertà – come li descrive Nasi – è stata fornita più volte dall'autore stesso:

I libri di prosa sono quattro [...]. Il primo libro si intitola *Nel condominio di carne* e sostanzialmente parla di tre soggetti che ho messo bene a fuoco attraverso l'idea della morra cinese: [...] ogni elemento ne divora uno ed è divorato dall'altro, e sono l'infanzia, la malattia e i viaggi. Questi sono i tre capi del libro<sup>28</sup>.

E procedendo nella lettura del libro si prende consapevolezza di questa introspezione corporea possibile solo per flash, frammenti, epifanie. Il lettore si trova all'interno di un appartamento «in compagnia di un narratore che racconta dei propri condomini, compagni di una vita [...]. Le tonsille, i calcoli, le giunture, la spina dorsale sono i condomini [...]. Questo narratore-osservatore è l'io [...]. Vorrebbe essere il proprietario dei proprietari, ma in verità è spesso impotente di fronte ai loro comportamenti che sembrano dettati dal caso»<sup>29</sup>. E infatti *Nel condominio* guarda sia all'immagine del formicaio presente in *Erewhon* (per l'idea di un corpo invaso da



agenti estranei e piccolissimi, che anticipa anche il tema del logoramento corporeo *post mortem*) sia a *Il condominio* di Ballard (ambientato in un grattacielo all'avanguardia di Londra).

Un altro punto è centrale nella percezione, da parte dell'autore, del corpo e del sé: i circuiti chiusi della visione. Si pensi alla circolazione sanguigna descritta attraverso l'immagine di un tracciato anulare (un'«ininterrotta Indianapolis»<sup>30</sup>) e, nel capitolo L, all'episodio dell'artroscopia al ginocchio, in cui l'*ouroboros* egizio e il nastro di Möbius vengono richiamati alla memoria per visualizzare la scena di quest'intervento in cui il personaggio-Magrelli perscruta i propri abissi anatomici attraverso lo schermo dell'operazione. È un'introspezione carnale, ed è il narratore stesso che in questa prosa si paragona esplicitamente alla figura che più di tutte esemplifica l'essenza dell'atto introspettivo: «questa è la prima volta che sono giunto a comporre la figura perfettamente reclinata di Narciso alla fonte di sé, col volto chino a rimirare i propri tratti»<sup>31</sup>. La centralità della figura di Narciso è stata colta già da Cortellessa nel 2006, che ha parlato per Magrelli di uno sguardo riflessivo «soprattutto all'interno del sé [...], *in interiore homine*»<sup>32</sup>. E poi Cappellini ha notato efficacemente come il guardarsi dentro dell'autore possa rimandare realisticamente al Narciso di Caravaggio, proprio nella «postura assunta dal narratore, curvo sul video del proprio ginocchio, e nel ruolo giocato dalla luce nella descrizione della scena»<sup>33</sup>. Questa fascinazione per l'autoscopia è stata indagata mirabilmente anche da Riccardi Donati: nel *Condominio* «lo sguardo s'inabissa, sprofonda nelle più recondite cavità del soggetto e, sfondato il muro delle percezioni lineari, attiva meccanismi di introversione o propriocezione endoscopica: 'Sbienco, stempiato, sghembo, l'io mi guarda'»<sup>34</sup>. L'attrazione autoscopica è testimoniata e confermata anche dallo studio monografico di Magrelli su Valéry, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*<sup>35</sup>. La scrittura in tal senso diventa un modo con cui il soggetto riflette sull'immagine di sé e, allo stesso tempo, il tentativo di darne una rappresentazione. Proprio come Narciso, il personaggio-Magrelli è ripiegato sul proprio riflesso, mentre tenta, attraverso la scrittura, di descrivere quest'immagine rifratta di sé. Il procedimento ricorda quello della *mise en abyme*, per la rifrazione che si crea nella costruzione di tali scene (in cui il soggetto riesce a vedersi attraverso uno specchio e il lettore a visualizzare lo scrittore mentre cerca di rappresentarsi). L'immagine che Magrelli dà di sé però, come si è visto, non è mai nitida e le pagine del *Condominio* sembrano in effetti un susseguirsi di fotogrammi alla ricerca del Sé, in continuo mutamento e movimento:

Magrelli è giunto a caratterizzare sempre più palesemente il polo corporeale della sua produzione sotto l'insegna della mostruosità, di quanto, cioè, recalcitra ai tentativi di dargli una forma, perché sempre eccessivo rispetto ad essa, sempre all'opera per cancellarne instancabilmente i confini<sup>36</sup>.

### 3. Una prosa liberata

*Nel condominio* è stato avvicinato spesso, e legittimamente, al genere dell'*autofiction*, ma senza nulla di *fiction*, ironizza l'autore<sup>37</sup> (constatando: «se devo dire la verità, fino adesso la coincidenza tra me e la voce narrante è assoluta»<sup>38</sup>, ed è infatti visibilmente riscontrabile un'identità tra il Magrelli-autore, il Magrelli-narratore e il Magrelli-protagonista). Questo dato di fatto, ossia che uno scrittore sia anche il protagonista delle vicende narrate, ha sempre creato molti problemi nella distinzione, che forse nel caso di Magrelli appare quasi impossibile, tra *fact* e *fiction*. Si tratta però di un dibattito assai complesso e sottile, che quindi, in questa sede, non può che rimanere soltanto accennato. Ad ogni modo è proprio attraverso questo genere dell'*autofiction* che l'autore è «arrivato all'idea di una scrittura anfibia, nel senso che veramente oscilla tra versi e prosa»<sup>39</sup>. *Nel condominio* è una prosa centaurica che, alla stessa maniera della creatura mitologica che non appartiene del tutto al mondo umano né pienamente a quello animale (ma allo stesso tempo a entrambi), trae la sua mirabile potenza espressiva dal connubio di due forze accentratrici (la poesia e la prosa). Tant'è che le stesse raccolte poetiche di Magrelli sono permeate, al contrario, da un'innegabile tinta prosastica, come ha giustamente messo in rilievo Inglese, notando una «marcata disposizione antilirica nella poesia di Magrelli che deriva non solo dalla sua adozione di un punto di vista che potremmo definire "oggettivo", persino distaccato, e dall'abbondanza di termini scientifici [...], ma anche dalla deliberata soppressione di qualsivoglia forma di effusività sentimentale o soggettiva»<sup>40</sup>. Si potrebbero riprodurre numerosi esempi, ma a dimostrazione di tali considerazioni verrà qui ricordata una poesia di *Nature e venature* (1987), della sezione *Fenomeni*:

Qual è l'incarnato dell'onda?  
Sotto il pelo dell'acqua,  
pellicola, epitelio,  
regna la trasparenza.  
Non si intravede nulla,  
c'è solo la materia che trascorre  
con un colore mobile,  
perpetuo<sup>41</sup>.

La poesia sembra infatti dissezionare l'oggetto onda (si noti, per l'appunto, l'attenzione per i termini medico-scientifici: incarnato, epitelio, materia), un'onda priva di sentimentalismi, descritta nella sua materialità e oggettività. Inglese a tal riguardo ricorda l'"avversione" dello scrittore per il neoromanticismo e la laurea in filosofia, prima del conseguimento del dottorato in letteratura francese.



L'avvicinamento dello scrittore ai suoi oggetti poetici potrebbe infatti dirsi elettrofisico, piuttosto che lirico-sentimentale (caratteristica che nel *Condominio* raggiunge la sua massima espressione). E pensiamo a cosa afferma Magrelli in una conversazione tenuta con Francesco Diaco (2012):

il nostro paesaggio è fatto da ventilatori, da telefoni. Perciò bisogna parlare di questo, non dei gabbiani e del tramonto! [...] A me interessa, paradossalmente, il *pathos* della tecnologia [...] per me è fondamentale un simile atteggiamento di ricerca, di sintonizzazione di carattere neuronale-linguistico (non simbolico) col mondo<sup>42</sup>.

Lo stimolo quindi deriva in Magrelli dal cellulare che squilla improvvisamente durante la notte, dal cattivo odore dello smog prodotto dalle macchine, dalla scossa di due corpi che si toccano. E ancora:

Quando parliamo di antilirismo [...], s'intende la mia contrarietà ad un lirismo d'accatto, ad un lirismo ottenuto attraverso il poetese condannato da Sanguineti [...]; viceversa, a me interessa [...] l'idea di affidare quest'onda, questa spinta sentimentale, al telefono, alla vecchiaia descritta come la carta smagnetizzata. Magari ci sono oggetti che, per pigrizia, non abbiamo ancora visto in una prospettiva poetica<sup>43</sup>.

Tradizionalmente noi siamo abituati a tenere distinti e separati i due poli della poesia e della prosa, ma nel *Condominio* si ha una «frequente fusione stilistica tra i due generi»<sup>44</sup> e ciò ha prodotto, di conseguenza, ambiguità di categorizzazione per tale scrittura. Francucci, giustamente, ha scritto: «è come se le tipologie scritturali convergessero tutte, per certi versi, in un grande genere comune e de-generato. [...] A tenere vicine le prose brevi di CC e le raccolte poetiche sta la presenza, nelle prime, di consistenti porzioni che si possono scandire in versi regolari»<sup>45</sup>. Rappresentativo al riguardo è un saggio di Lorenzo Flabbi del 2004 (provocatoriamente e giocosamente scritto in endecasillabi), in cui il critico riflette sugli aspetti prosodici contenuti nel *Condominio*, conducendo uno spoglio sistematico delle porzioni in prosa metricamente divisibili: «Magrelli scrive il primo testo in prosa / utilizzando il verso a cui più sfugge / quando va a capo prima della fine / del margine di destra della pagina: / ed ecco *Nel condominio di carne* / inanellarsi catene brillanti / di endecasillabi e di settenari»<sup>46</sup>. Flabbi in effetti nota come già dalle prime righe del *Condominio* si intuisce che il ritmo della prosa si sviluppa, in buona parte, su una cadenza dispari alternata di endecasillabi e settenari; si prenda ad esempio l'incipit: «Il mio passato è una malattia contratta nell'infanzia. Perciò ho deciso di capire come»<sup>47</sup> e si riscriva così «Il mio passato è una malattia / contratta nell'infanzia. / Perciò ho deciso di capire

come». Non dimenticando che tra i capitoli del libro sono incastonate qua e là anche vere e proprie poesie.

Questa mescolanza presente nel *Condominio* e il suo carattere tortuoso e singolare (vedi anche le vaghissime indicazioni temporali, l'abbondante sintassi nominale, le frequenti digressioni) non ha potuto non provocare una serie di interrogativi. È forse un prosimetro? Una poesia in prosa? Una prosa poetica? Che altro? Nel 2015 Magrelli a proposito di questa fluidità ha chiarito che si tratta davvero di «un'ibridazione. Non c'è un compromesso, [...] la poesia e la prosa sono proprio due correnti che si intersecano»<sup>48</sup>. L'autore inoltre in più occasioni ha rivelato che la conquista di questa stravagante traccia compositiva è stata conseguente alla scoperta (folgorante) di due grandi scrittori, Michaux e Mandel'stam:

Ecco questi sono due immensi poeti, che hanno dato delle prove sublimi anche in prosa. Attraverso una prosa però molto particolare: una prosa che non è la poesia in prosa, il poema in prosa ottocentesco (da Baudelaire in poi), ma qui c'è qualcosa di più trascinate, delirante, che mi piaceva molto. Perché uscivano proprio dal solco, dal seminato. [...] avevo queste due grandi guide, dei poeti-prosatori<sup>49</sup>.

Il primo e decisivo incontro di Magrelli con la prosa di Mandel'stam fu il capitale *Viaggio in Armenia*<sup>50</sup>. Ma imprescindibile, alla stessa maniera, è stato anche il rapporto istituito da Magrelli con il Mandel'stam saggista, in virtù non soltanto della sua infinita intelligenza critica ma anche della qualità visionaria della sua scrittura. In particolare è il Mandel'stam del *Discorso su Dante*<sup>51</sup> a esercitare una profonda fascinazione su Magrelli:

Dante come geologo della lingua, che con il suo martelletto va saggiando gli strati paleozoici di questa formazione. [...] Arriva poi a parlare della struttura della *Commedia* in maniera fantastica: [...] come un aereo al cui interno avesse un'industria di aerei [...] e che dallo stesso aereo madre facesse partire un aereo, dentro questo secondo aereo c'è un'altra fabbrica di aerei e così via, dunque ogni aereo è una terzina<sup>52</sup>.

Nella parabola di Magrelli, altrettanta attenzione merita Michaux: per la libertà con cui in *Ecuador* l'autore belga passa da un racconto di viaggio, a un appunto, a un sogno, a una poesia, a dei "botta e risposta", con un susseguirsi rapido e vorticoso di pensieri, note, immagini, e dove molte pagine sembrano curiosamente somigliare ad una specie di *block notes*:

Sabato 11 agosto.

Ah! Ah!  
Cratere? Ah!  
Ci aspettava qualcosa di più serio.....  
Ah!.....  
Non ci dispiacerebbe scoprire qualcosa di più serio.....  
Cratere?..... Davvero? Ah!.....  
Noi siamo abituati ad esigere qualcosa di più serio.  
Che cos'è mai questa sorta di ridente vallata?  
Che ci sta a fare qui tutto quel ridente?  
Quei giardini giapponesi di piante nane,  
Quella specie di prato rasato (dall'inclemenza del clima, lo so ma che importa?)  
Quei contorni come da aiuola? Quei muschi?  
E quella quiete da interno, quel riparo,  
Quel sito da picnic, quella primavera?  
Non siamo venuti qui in cerca di primavera,  
Siamo venuti in cerca di vulcano<sup>53</sup>.

Questo diario di viaggio è delirante e Michaux è un giocoliere delle forme. Nel 2015 poi Paolo Zublena ha giustamente osservato che «poeti che si erano mossi solo sul terreno dei versi si spostano verso una prosa che se non è proprio poetica in senso tradizionale, tuttavia non può essere rubricata sotto le consuete etichette della prosa narrativa: l'esempio più vistoso e cospicuo è quello di Valerio Magrelli»<sup>54</sup> e riflettiamo su un ingegnoso discorso di Magrelli sulle eventuali descrizioni della forma della sua scrittura:

Io avrei pensato ad un'espressione volutamente improponibile come prosa versale, una prosa [...] "abarthizzata". Ai miei tempi quando non si portava il casco in motocicletta e i bambini di sedici anni avevano un motorino con il carburatore bloccato, la prima cosa che si faceva era togliere il freno al carburatore. E nelle macchine questo avveniva grazie ad una casa che si chiamava Abarth e le "macchine abarthizzate" erano delle macchine truccate. Addirittura si potrebbe parlare di prosa truccata, forse una prosa dopata<sup>55</sup>.

Non sarà azzardata quindi, per *Nel condominio*, la definizione di prosa "liberata", nel senso di una prosa *sui generis* che si mostra indipendente, autonoma, svincolata da qualsiasi regola della narrativa tradizionale.

#### 4. L'urgenza

Ma si potrebbe rischiare di interpretare quest'assurda prosa "liberata" del *Condominio* con un'ulteriore sfumatura di senso, assai coerente con la produzione di Magrelli (un senso organico, fisiologico, tanto caro all'autore). Si partirà da alcuni

lacerti del *Condominio* stesso. Al capitolo XLIII: «Ieri, nel traslocare, apro una scatola, e scopro l'intera raccolta delle lastre che mi vennero eseguite da piccolo. [...] La forma morta di una forma viva. Eco? Feci, piuttosto; l'infanzia come escremento, pura scia»<sup>56</sup>. O, al capitolo VIII:

il rumore, [...], appartiene alla famiglia degli escrementi? Chi ama emetterlo in pubblico, prova certo un piacere di tipo organico, ma tutti gli altri soffrono, costretti a subire gli effetti di un totalitarismo metabolico [...]. Dunque, usate le cuffie, prendete la paletta e portatela via, questa cascata di suoni fecali, questa peristalsi di vibrazioni cadenzate, ogni colpo una stretta, uno strattone, una diarrea di suoni intestinali e succhi gastrici<sup>57</sup>.

Ancora, al capitolo XXVII:

Taccio e mi squaglio, mentre una parte di me viene giù lentamente, frana, e ora sono una piccola candela addominale consacrata al santo protettore dei disertori. Tale infatti mi sento mentre avverto la materia fecale che mi scivola lungo una gamba, selvaggina di passo e insieme offerta votiva. Un rettile?<sup>58</sup>.

Infine, al capitolo XL: «E i quadri di James Ensor? Un pittore nevrotico e frenetico, torturato da visioni mistiche e ossessioni scatologiche, un maniaco della scarnificazione»<sup>59</sup>. Gli esempi qui esposti mostrano in maniera evidente il vasto utilizzo da parte di Magrelli di tutta una gamma metaforico-terminologica appartenente al regno dell'escremento: l'infanzia come rifiuto, scia, che se ne va via, i rumori come cascate di suoni fecali, poi Ensor, ossessionato dalla scatologia, e l'idea stessa che gli uomini siano nient'altro che produttori di liquami. Tant'è che si ha «sempre o quasi sempre un moto che va verso il basso. Il corpo, a questo livello [...] è un buco, una caverna oscura, un tunnel semintasato; e le esplorazioni non mancheranno di portare alla luce tante piccole cose disgustose»<sup>60</sup>. Magrelli sembra giocare con la materialità, avvalendosi di tutto un repertorio scatologico ed escrementizio. Si prenda il verbo latino *excernere* (da cui *excrementum*): propriamente significa far uscire fuori attraverso il setaccio, descrivendo quindi un processo di separazione, di raffinazione, e in effetti Magrelli descrive il defecare come una forma d'addio, nel mentre che lo spirito, di volta in volta, si purifica, e «la secessione di una parte dal tutto, annunciando il futuro disassemblaggio, fa da *memento mori*»<sup>61</sup>. I rifiuti, che il corpo elabora e poi espelle, sembrano diventare provocatoriamente le cose che si dovrebbero amare di più proprio perché sono, a tutti gli effetti, nostri prodotti.

Complichiamo ulteriormente la questione: può essere paragonata la scrittura in sé ad una sorta di creatura da espellere che si distacca dal poeta? Possiamo intendere *Nel condominio* come una prosa “liberata” (anche con quest’ulteriore senso)? E, più in generale, le opere letterarie, come sinonimo di espulsioni estetiche? Ecco che appaiono calzanti le riflessioni di Bernays (grecoista tedesco di origine ebraica) che nel 1857 pubblica un saggio, suscitando non poche polemiche tra i classicisti, dal titolo *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull’effetto della tragedia*, in cui propone una nuova e provocatoria teoria sul significato della dibattutissima *κάθαρσις* aristotelica: uscendo dal seminato, Bernays affermò che la famosa “purificazione delle passioni” non dovesse esprimere né la purificazione morale teorizzata da Lessing né un fenomeno unicamente estetico nei termini imposti da Goethe, e, distaccandosi da queste due magistrali tradizioni retoriche, arrivò alla conclusione che l’effetto della catarsi tragica sul pubblico doveva essere inteso proprio come spurgo, depurazione, «liberazione da un’affezione patologica»<sup>62</sup>. La sua interpretazione è infatti materialistica (e non retorico-filosofica), e a prevalere è l’elemento pulsionale, euforico, carnale. E Magrelli in un librettino dal titolo *Che cos’è la poesia?* (uscito nel 2005), attraverso lo stratagemma dell’abecedario, partendo dalla “A” di “autore” fino alla “Z” di “zeppa”, ragiona attorno alla definizione di poesia, e appunto alla lettera “U” si trova la parola “urgenza”:

‘Urgenza’ indica un moto, una pressione che spinge il poeta a scrivere in un dato momento piuttosto che in un altro. [...] L’analogia fra la poesia e le feci compare naturalmente nelle avanguardie [...], ma molto più sorprendente è ritrovarla in un autore post-simbolista come Paul Valéry. Una sua prosa intitolata *Elementi fisici* solleva infatti questa strana domanda: per quale ragione ciò che esce dal corpo dovrebbe essere più sporco di ciò che vi è entrato? Al contrario, ribatte Valéry, quel che buttiamo fuori andrebbe considerato come il purissimo, raffinato, sapiente prodotto di una complicata lavorazione. Ed ecco la sua sconcertante tesi: ‘O corpo glorioso, qualche santo dovrebbe provare amore per la tua merda! [...] Uno straniero da espellere. E tuttavia resta la MIA creatura, la mia opera più importante’. [...] Mai nessuno, probabilmente, si è spinto tanto in là da paragonare il prodotto poetico a quello scatologico, l’oggetto più sublime a quello più volgare. E tutto ciò nel segno dell’urgenza, ossia nell’improvviso reclamo di una materia che scappa, preme e chiede prepotentemente di venire alla luce<sup>63</sup>.

Tra l’altro, sempre in questo manualletto Magrelli alla voce “explicit” dà prova ancora una volta di questa sua cara attenzione per le “vie d’uscita”: «Tutti si chiedono come nasca una poesia: io trovo più interessante domandarsi come finisca. [...] Serve un dono, un talento: l’ispirazione della conclusione»<sup>64</sup>. Pensiamo, infine, al *post scriptum* subito dopo la definizione di “urgenza”: Magrelli nota come in italiano esista addirittura un altro vocabolo, di origine toscana, per indicare lo sterco della selvaggina e degli animali, ossia la “fatta”. A tal proposito Remo Ceserani in un saggio

del 1999, in cui analizza la straordinaria traduzione ad opera di Tusiani del *Morgante* di Pulci, ad un certo punto si imbatte proprio nel commento di questo vocabolo (di cui in Pulci si ha la prima attestazione): «la ‘fatta’ è lo sterco d’animale che i cacciatori identificano e seguono per ripercorrere il cammino della preda»<sup>65</sup>. E Magrelli compie, ancora una volta, un passo ulteriore: accosta la “fatta” al verbo greco ποιᾶν (fare), che tra le sue molteplici sfumature di significato accoglie anche “comporre”, “scrivere” e da cui deriva la parola “poesia” (equiparando così la poesia a una fatta umana!). L’urgenza è presente dunque a un doppio livello, nella e della scrittura. Magrelli raffigura l’uomo e il corpo in tutta la loro evanescenza, attraverso uno sguardo misto di inquietudine e tenerezza, eleggendo l’elemento escrementizio a rappresentanza del destino dell’uomo: caduco, e dunque prezioso.

## Note

1. Da qui in poi *Nel condominio* (anche in nota).
2. <https://www.unil.ch/ital/it/home/menuinst/ricerca/stampa-e-multimedia/video-conferenze-scrittori-spettacoli/incontri-con-scrittori/valerio-magrelli.html>.
3. *Ibidem*.
4. Si tratta di un aneddoto varie volte ricordato da Magrelli. Rimando qui, esemplificativamente, alla conferenza tenuta dall’autore presso l’Université de Lausanne nel 2014 (<https://www.unil.ch/ital/it/home/menuinst/ricerca/stampa-e-multimedia/video-conferenze-scrittori-spettacoli/incontri-con-scrittori/valerio-magrelli.html>) e all’intervista di Mezzena Lona 2013 (<https://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/08/24/news/valerio-magrelli-scrittore-per-colpa-della-moto-1.7626994>).
5. Cortellessa 2014, p. 328.
6. Magrelli 2003, pos. 25.
7. Pedullà 2003.
8. Così l’ha definita anche Magrelli stesso.
9. Cappellini 2013, p. 183.
10. Magrelli 2003, pos. 511.
11. Ivi, pos. 39.
12. Cappellini 2013, p. 28.
13. Inglese 2018, p. 9.
14. Pedullà 2003.
15. Magrelli 2003, pos. 552, e si tratta esattamente dei versi 7-9 di *Treno-cometa*.
16. Se ne potranno riportare qui solo un paio.

17. Magrelli 2003, pos. 38.
18. Givone 2003, p. 25.
19. Inglese 2018, pp. 111-112.
20. Nasi 2004, p. 219.
21. Magrelli 2003, pos. 39.
22. Ivi, p. 24.
23. Dalle dichiarazioni dell'autore rilasciatemi in data 17/04/2021; cfr. anche l'intervista rilasciata a Sinfonico 2013, p. 400: «'Questo dovrebbe essere il ruolo dell'intellettuale: deve funzionare come la cavia della società'».
24. Magrelli 2019, p. 111.
25. Ivi, pp. 116-117.
26. *Ibidem*.
27. Nasi 2004, p. 221.
28. <https://www.unil.ch/ital/it/home/menuinst/ricerca/stampa-e-multimedia/video-conferenze-scrittori-spettacoli/incontri-con-scrittori/valerio-magrelli.html>.
29. Nasi 2004, p. 223.
30. Magrelli 2003, pos. 432.
31. Ivi, pos. 837.
32. Cortellessa 2006, p. 71.
33. Cappellini 2011, p. 2.
34. Donati 2019, p. 202.
35. Cfr. Magrelli 2002.
36. Francucci 2013, pp. 54-55.
37. Dalle dichiarazioni dell'autore rilasciatemi in data 17/04/2021.
38. Santucci 2015, <http://www.leparoleele cose.it/?p=23888>.
39. Duso 2013, <http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-intervista-a-valerio-magrelli>.
40. Inglese 2018, p. 7.
41. Magrelli 2018, p. 164.
42. Diaco 2012, <http://www.leparoleele cose.it/?p=6763>.
43. Santucci 2015, <http://www.leparoleele cose.it/?p=23888>.
44. Inglese 2018, p. 7.
45. Francucci 2013, p. 51.
46. Flabbi 2004, <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article98>.
47. Magrelli 2003, pos. 25.
48. Santucci 2015, <http://www.leparoleele cose.it/?p=23888>.
49. Dalle dichiarazioni dell'autore rilasciatemi in data 17/04/2021.



- 
50. Cfr. Mandel'stam 1988.
51. Cfr. Mandel'stam 1967.
52. <https://www.unil.ch/ital/it/home/menuinst/ricerca/stampa-e-multimedia/video-conferenze-scrittori-spettacoli/incontri-con-scrittori/valerio-magrelli.htm>.
53. Michaux 2005, pp. 89-90.
54. Zublena 2015, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html).
55. <https://www.unil.ch/ital/it/home/menuinst/ricerca/stampa-e-multimedia/video-conferenze-scrittori-spettacoli/incontri-con-scrittori/valerio-magrelli.htm>.
56. Magrelli 2003, pos. 712.
57. Ivi, pos.151.
58. Ivi, pos. 468.
59. Ivi, pos. 666.
60. Francucci 2013, p. 54.
61. Magrelli 2003, pos. 459.
62. Ugolini 2012, p. 9.
63. Magrelli 2013, pp. 24-25.
64. Ivi, pp. 10-11.
65. Ceserani 1999, p. 101.



## Bibliografia

- Cappellini 2011 = Elena Cappellini, *Tra profondità e superficie. Anatomia, visione e scrittura in Valerio Magrelli e Michel Tournier*, in «Between», vol. 1, n. 1, maggio.
- Cappellini 2013 = Elena Cappellini, *Corpi in frammenti. Anatomia, radiologia, fotografia e forma breve del narrare*, Firenze, Le Lettere.
- Ceserani 1999 = Remo Ceserani, *Morgante sbarca in America: Tusiani grande "vocabolista"*, in «Italica», 76 voll., 1, primavera.
- Cortellessa 2006 = Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi.
- Cortellessa 2014 = Andrea Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'orma.
- Diaco 2012 = Francesco Diaco, *Poesia e società. Conversazione con Valerio Magrelli*, in «Le parole e le cose»<sup>2</sup>. Letteratura e realtà», 24 settembre (<http://www.leparoleele cose.it/?p=6763>).
- Donati 2019 = Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere.
- Duso 2013 = Daniele Duso, *Premio Campiello: intervista a Valerio Magrelli*, in «Sul romanzo», 4 luglio (<http://www.sulromanzo.it/blog/premio-campiello-intervista-a-valerio-magrelli>).
- Flabbi 2004 = Lorenzo Flabbi, *Valerio Magrelli. Nel condominio di carne. Nell'endecasillabizzare il corpo, / nell'endecasillabizzare la prosa*, in «Sguardomobile», 3 marzo (<http://www.sguardomobile.it/spip.php?article98>).
- Francucci 2013 = Federico Francucci, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Milano-Udine, Mimesis.
- Givone 2003 = Sergio Givone, *Magrelli, piccole catastrofi del corpo. Un viaggio Nel condominio di carne che ci ospita: l'esordio narrativo del poeta*, in «l'Unità», 20 agosto.
- Inglese 2018 = Mario Inglese, *Narrare il corpo. Fenomenologia, autobiografia e strategie narrative in Nel condominio di carne di Valerio Magrelli*, San Cesario di Lecce, Manni Editori.
- Magrelli 1980 = Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli.
- Magrelli 1987 = Valerio Magrelli, *Nature e venature*, Milano, Mondadori.
- Magrelli 1992 = Valerio Magrelli, *Esercizi di tiptologia*, Milano, Mondadori.
- Magrelli 1999 = Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi.
- Magrelli 2002 = Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi.
- Magrelli 2003 = Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne*, Torino, Einaudi, ed. Kindle.
- Magrelli 2006 = Valerio Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi.
- Magrelli 2009 = Valerio Magrelli, *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Roma-Bari, Laterza.
- Magrelli 2010 = Valerio Magrelli, *Addio al calcio. Novanta racconti da un minuto*, Torino, Einaudi.

- Magrelli 2013 = Valerio Magrelli, *Che cos'è la poesia? La poesia raccontata ai ragazzi in ventuno voci* [con CD], Firenze, Giunti, [2005].
- Magrelli 2013 = Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi.
- Magrelli 2014 = Valerio Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi.
- Magrelli 2018 = Valerio Magrelli, *Le caviè. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi.
- Magrelli 2019 = Valerio Magrelli, *Sopruso: istruzioni per l'uso*, Trento, Einaudi.
- Mandel'stam 1967 = Osip Mandel'stam, *La Quarta Prosa*, Bari, De Donato.
- Mandel'stam 1988 = Osip Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, a cura di Serena Vitale, Milano, Adelphi.
- Mezzena Lona 2013 = Alessandro Mezzena Lona, *Valerio Magrelli. Scrittore per colpa della moto*, 24 agosto (<https://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/08/24/news/valerio-magrelli-scrittore-per-colpa-della-moto-1.7626994>).
- Michaux 2005 = Henri Michaux, *Diario di viaggio*, Ascoli Piceno, Quodlibet.
- Nasi 2004 = Franco Nasi, *Nel condominio di Valerio Magrelli*, in «Nuova Prosa», 40, giugno.
- Pedullà 2003 = Gabriele Pedullà, *Il santo, il malato e il dittatore*, in «Il Caffè illustrato», 13-14, luglio-ottobre.
- Santucci 2015 = Francesca Santucci, *Intervista a Valerio Magrelli*, in «Le parole e le cose»<sup>2</sup>. Letteratura e realtà», 6 maggio (<http://www.leparoleele cose.it/?p=23888>).
- Sinfonico 2013 = Damiano Sinfonico, *L'incanto del gioco. Intervista a Valerio Magrelli*, in «Enthymema», IX.
- Ugolini 2012 = Gherardo Ugolini, *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, Verona, Cierre Grafica.
- Zublena 2015 = Paolo Zublena, *Poesia in prosa / Prosa in prosa*, in «Treccani», 29 maggio ([https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html)).

## Sitografia

- <https://www.unil.ch/ital/it/home/menuinst/ricerca/stampa-e-multimedia/video-conferenze-scrittori-spettacoli/incontri-con-scrittori/valerio-magrelli.html>.
- <https://www.fondazionemerz.org/?s=valerio+magrelli>.



## Prima del libretto per musica

Laura Riccò

Partendo dal proto-libretto dell'*Orfeo* di Striggio (musicato da Monteverdi), stampato in occasione della "prima" del 1607, il saggio analizza le tipologie di ausili per il pubblico che erano in uso durante gli spettacoli cinquecenteschi e primo seicenteschi, anche nell'ambito del "recitar cantando", prima della nascita del libretto per musica vero e proprio, dopo l'apertura dei teatri pubblici veneziani nel 1637.

*Starting from the proto-libretto of Striggio's Orfeo (set to music by Monteverdi), printed on the occasion of the "première" in 1607, the essay analyzes the types of aids for the public in use during sixteenth and early seventeenth-century performances, even in the field of "recitar cantando", before the birth of actual libretto for music after the opening of the Venetian public theaters in 1637.*

**Parole chiave:** Orfeo, libretto, melodramma, teatro, torneo

**Keywords:** Orpheus, libretto, melodrama, theatre, tournament

**Sommario:** 1. «la favola cantata [...] s'è fatta stampare». - 2. Fogli volanti. - 3. Per meglio intendere il soggetto: voce, versi, oggetti ricordo. - 4. «gli piacerebbe per lei latina»: traduzioni per gli ospiti stranieri. - 5. «l'armonia [...] regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole». - 6. Certi, incerti e ipotetici, comunque per pochi.

### Peer review

Submitted 17/02/2023

Accepted 17/03/2023

Published 12/05/2023

### Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

**Cita come** Laura Riccò, *Prima del libretto per musica* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 189-223. 10.35948/DILEF/2024.4325

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4325

## 1. «la favola cantata [...] s'è fatta stampare».

Dimani si farà la favola cantata nella nostra Accademia, poiché Gio. Gualberto s'è portato così bene ch'in questo poco di tempo ch'è stato qui non solo ha imparato bene tutta la sua parte a mente, ma la dice con molto garbo, e con molto effetto, ond'io ne son rimasto sodisfattissimo e perche la favola s'è fatta stampare acciochè ciascuno degli spettatori ne possa haver una da legere, mentre che si canterà; ne mando una copia a V.E. siccome le manderò per quest'altro ordinario certi cartelli pubblicati per un torneo, che si combatterà forse il dì di Carnevale<sup>1</sup>.

È la nota lettera inviata il 23 febbraio 1607 da Francesco Gonzaga, principe di Mantova, al fratello cadetto Ferdinando (diventerà cardinale nel dicembre successivo), che si trovava a Pisa a frequentare lo Studio, impegnato del pari nei festeggiamenti del carnevale. Si tratta della prima attestazione della stampa di un proto-libretto per musica (quello della *Favola d'Orfeo* di Alessandro Striggio, musicata da Monteverdi), in un momento in cui ciò che correntemente chiamiamo melodramma era veramente agli albori, per dirla con Solerti, e soprattutto era uno spettacolo privato d'accademia e di palazzo, trent'anni prima che l'inaugurazione dei teatri pubblici veneziani nel 1637, appunto, aprendo davvero la strada all'opera in musica moderna, determinasse, per ragioni commerciali, la pubblicazione preliminare alle rappresentazioni di libri di piccolo formato in cui gli spettatori, adesso socialmente misti, potessero leggere il testo dell'opera per la quale avevano acquistato il biglietto: nel corso del Seicento tali piccoli libri acquisiranno il nome antonomastico di "libretti" che ancor oggi conservano, un vero e proprio tecnicismo linguistico del mondo operistico<sup>2</sup>.

Il libro di teatro che si era affermato per tutto il Cinquecento in Italia e che farà da modello anche per i drammi in musica di corte o d'accademia, era un libro stampato a rappresentazione avvenuta: l'opera era detta nel frontespizio "rappresentata" (e in effetti lo era stata) e non "da rappresentarsi" come sarà invece comune nei libretti<sup>3</sup>. Si voleva "commemorare" l'evento, legato ad occasioni festive canoniche o eccezionali: carnevale, matrimoni, battesimi, visite di teste coronate, e così via. In sintesi, si conferiva perpetua memoria (letteraria, politica, ecc.) tramite la stampa all'effimero evento spettacolare. Le edizioni fiorentine del 1600 della *Dafne* e dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, le opere che inaugurano la storia di questo genere teatrale, rispecchiano gli usi del tempo e sono inoltre dei curati in-quarto, il formato "di rispetto" dell'epoca, ben lontani dalla "forma libretto" che dominerà l'editoria futura di questo genere<sup>4</sup>: *La Dafne d'Ottavio Rinuccini rappresentata alla Sereniss. Gran Duchessa di Toscana dal Signor Iacopo Corsi*; *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalizio della Christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*. Così sarà anche nel 1608 la stampa dell'*Arianna* sempre del Rinuccini, *Rappresentata in musica nelle reali nozze* del principe Francesco che l'anno precedente aveva sponsorizzato l'*Orfeo*<sup>5</sup>. Accanto a questa forma editoriale, quella che possiamo definire la stampa di omaggio (dedicata, offerta, presentata, oppure, semplicemente, con la formula: autore e titolo + al dedicatario) che poteva essere indipendente da una qualsiasi messa in scena o anche ad essa preliminare, nel senso che era certo che l'opera sarebbe stata rappresentata al/dal dedicatario<sup>6</sup>, oppure ci si augurava che questi la mettesse in scena<sup>7</sup>, o che comunque la promuovesse in qualche modo, con un'evidente ricaduta di prestigio sullo scrittore, protetto dall'autorevolezza del personaggio.

*La favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnevale dell'anno MCVII nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova*, come si legge nel frontespizio, non si differenziava da quelle commemorative in uso e solo la sopravvivenza della lettera del principe ci permette di dare

giusta collocazione cronologica alle pagine rispetto allo spettacolo: lo stampatore ducale Osanna (e lo stemma sul frontespizio è quello di Vincenzo Gonzaga) si è attenuto ai modelli consueti; né lui né il committente intendevano creare un nuovo genere editoriale, anzi, da questo punto di vista, le stampe erano perfettamente mimetizzate nel panorama contemporaneo (ma ne riparleremo più avanti, con maggiori dettagli, nel par. 6). Né, dati i tempi, avrebbe potuto essere diversamente: non c'è consapevolezza di assistere e collaborare alla nascita di quello che acquisterà in seguito tipologia e dignità di nuovo genere autonomo, anche se si ha coscienza della novità, sottolineando che la rappresentazione è *in musica*, come si farà anche con l'*Arianna* (*Tragedia*, per altro, non genericamente *Favola*), ma non si era fatto per la *Dafne* e l'*Euridice* fiorentine del 1600. Né si doveva avvertire incongruenza temporale, dato che al participio passato *rappresentata* è possibile attribuire lo stesso valore assoluto, o, se vogliamo, temporalmente neutro, di quel *dedicata/o* che, come detto, spesso appare sui frontespizi del tempo a impreziosire con il nome di un celebre destinatario il lavoro dell'autore. Non solo, dopo lo spettacolo del sabato di carnevale, una seconda messa in scena dell'*Orfeo* ebbe luogo di lì a poco il primo marzo:

Si rappresentò la favola con tanto gusto di chiunque la senti che non contento il Sig.<sup>r</sup> Duca d'esserci stato presente, ed haverla udita à provar molte volte, ha dato ordine, che di nuovo si rappresenti, e così si farà oggi con l'intervento di tutte le dame di questa Città [...]<sup>8</sup>.

È forse da rintracciare qui il motivo per cui del libro esistono due diverse emissioni nello stesso 1607<sup>9</sup>: una in-quarto di 45 pagine<sup>10</sup> e una in-ottavo di 35<sup>11</sup>. Non ci sono prove certe della precedenza di una sull'altra, ma è possibile che il più pregiato in-quarto fosse destinato alla prima rappresentazione, riservata agli Invaghiti<sup>12</sup> e pensata, fino alla successiva decisione del Duca, come unica, e l'ottavo, più economico, alla seconda, con una platea allargata a buona parte della corte<sup>13</sup>.

Il proto-libretto dell'*Orfeo* è dunque un caso molto particolare, considerando che i drammi in musica erano stati sperimentati a Firenze solo negli anni Novanta del Cinquecento, debuttando in modo ufficiale a corte in occasione delle ricordate nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia nel recente 1600, nozze alle quali erano presenti i Gonzaga, essendo Maria sorella della duchessa Eleonora, entrambe figlie del defunto Granduca Francesco e nipoti dell'attuale Granduca Ferdinando I, una cui figlia, Caterina, sposerà nel 1617 l'ormai duca Ferdinando Gonzaga, succeduto a Francesco, morto prematuramente nel 1612. A Mantova tali rappresentazioni erano in assoluto una novità, tanto che lo stesso 23 febbraio 1607, in cui Francesco scriveva a Ferdinando, l'ufficiale di corte Carlo Magno annunciava al proprio fratello a Roma quella che si sarebbe rivelata la "prima" dell'*Orfeo* il 24 e che suscitava in lui «curiosità»:

Hieri fu recitata la Comedia nel solito scenico Teatro et con la consueta magnificenza et dimani sera il Ser.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> Principe ne fa recitare una, nella sala del partimento che godeva Mad.<sup>ma</sup> Ser.<sup>ma</sup> di Ferrara, che sarà singolare posciache tutti li interlocutori parleranno musicalmente dicendosi che riuscirà benissimo onde per curiosità dubio che mi vi lascerò ridurre, caso che l'angustia del luogo non mi escluda [...]<sup>14</sup>.

Certo i fittissimi rapporti culturali fra le corti di Mantova e Firenze, in spiccata concorrenza fra loro<sup>15</sup>, rendevano per i Gonzaga e l'Accademia degli Invaghiti di cui erano protettori (Francesco in quel periodo era principe dell'Accademia<sup>16</sup>) le favole in musica assai meno singolari di quanto

potessero apparire al Magno, ma con tutto ciò sorprende il tono di assoluta normalità con cui Francesco nella lettera annuncia proprio la stampa della favola, come se fosse consueto leggere in libro ciò che veniva cantato in palco<sup>17</sup>.

È appunto per cercare di comprendere le ragioni di questo tono di “normalità” che l’indagine si assume il compito di indagare gli usi dell’epoca, scegliendo come terreno d’indagine soprattutto gli ambienti di corti strettamente legate fra loro anche da accorte politiche matrimoniali, come quelle dei Gonzaga, degli Este e dei Medici, veicolo di più stretti scambi e confronti culturali, estendendo gli esempi dagli anni Sessanta del Cinquecento al primo trentennio del Seicento, fino al fatidico 1637, in modo da ricomporre nel modo il più possibile attendibile il contesto entro il quale nasce l’*Orfeo* a stampa. Il campo di indagine può ovviamente essere esteso a molti altri contesti culturali dell’epoca ed è auspicabile che in futuro ulteriori esempi, annidati, come questi, in rapidi passaggi dei documenti d’archivio o fra le pieghe delle relazioni festive, possano essere reperiti da chi si addenterà nella ricerca di analoghe ultra specifiche testimonianze. In alcuni casi si tratta di ri-leggere ciò che è già noto, ma che è stato analizzato dagli studiosi (me compresa) da punti di vista diversi da quello che adesso propongo, ma si tratta anche di riuscire a reperire attestazioni che consentano di legare esplicitamente documenti “neutri” o, se vogliamo, ben mimetizzati nella generale produzione a stampa, alla visione e all’ascolto diretti dello spettacolo, là dove l’esame in sé del documento materiale non aiuta ad attribuire il suo ruolo a commemorazione o a ausilio preventivo.

## 2. Fogli volanti.

Cosa succedeva, negli stessi giorni del debutto mantovano della favola in musica, a Pisa, là dove abitualmente i Medici trascorrevano il carnevale e con loro il parente stretto Ferdinando, che riceveva insieme alle lettere del fratello anche la stampa dell’*Orfeo* e i cartelli da torneo? Le attività del 1606 e del 1607 sono come d’uso fedelmente registrate nel cosiddetto, e notissimo, *Diario fiorentino* di Cesare Tinghi, aiutante di camera granducale, dal quale Solerti trasse le notizie riportate in *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*<sup>18</sup>. Si tratta dei consueti trattenimenti del tempo di carnevale non dissimili da quelli di Mantova: feste da ballo, cene, cacce, giostre al saracino, e, a Pisa, il tipico Gioco del Ponte. Ferdinando Gonzaga partecipava attivamente ai festeggiamenti organizzati dalla famiglia medicea e compare in entrambi i carnevali come autore di testi e di musica per feste<sup>19</sup>. Nel 1606

Volendo S.A. a pieno dare intera soddisfazione a tutta la corte e a tutto il nobil popol di Pisa fece radunare nella sala maggiore di S.A. in modo di teatro graduale tutte le donne della città e tutti i più nobili, per esservi spettatori della festa del ser.mo Principe suo figliuolo, il quale rappresentava l’abatimento di Dario et il finto Alessandro, in due squadre con sedici combattenti per ciascuno, et a suon di musica, di voce e d’instrumenti nobilissimi, a lume di torce in abito di tela d’oro e incarnatino et altri in abito d’argento e gialli. Dove combattuto con lance e stocchi fu vincitore il sig. Principe che rappresentava Alessandro, et Dario e i suoi seguaci perdendo si ritirorno, e li vincitori fecero un ballo bellissimo, cosa non più vista: et la invention et soggetto di parole e musica fu dell’ill.mo sig. don Ferdinando Gonzaga, priore di Barletta, et ghuidata l’armegieria dal sig. Silvio Piccolomini, gran Contestabile dell’ordine di Santo Stefano, et li due maestri di campo furono l’ecc.mo sig. Don Francesco Medici e l’ecc.mo sig. Don Ferdinando Orsino<sup>20</sup>.

In tre lettere di quei giorni (29 gennaio, 12 e 19 febbraio) Ferdinando illustra al fratello Francesco la commissione da parte granducale della festa, invia «un cartello della battaglia et



balletto», nonché «i versi e la musica della battaglia e del balletto». L'anno successivo (21 gennaio) spedisce ad Alessandro Striggio<sup>21</sup> un «libretto in cui vi son stampati alcuni versi, che io composi già l'anno adietro, ancorché sono stati assassinati dalle stampe in guisa tale che mi è convenuto ritoccarli di mia propria mano». A poco più di un mese di distanza, il 26 febbraio, lunedì di carnevale (due giorni dopo la prima rappresentazione dell'*Orfeo*), a Pisa, davanti a «tutta la corte [...] si recitò una comedia in musica la quale fece fare il sig. Don Ferdinando Gonzaga». Di questa commedia in musica trattano Ferdinando e Francesco il 18 e 23 febbraio e il primo marzo; in particolare la seconda e la terza sono le già citate lettere di Francesco intorno alle due rappresentazioni dell'*Orfeo*, mentre in quella del primo marzo lo stesso Francesco chiede notizie sull'«opera» del fratello, il quale, a sua volta, dichiara, il 18 seguente, che intende inviare la sua «commedia o per meglio dir Pastorale in diminutivo per l'appunto come fu recitata. So che non l'è da eguagliare a quella fatta a Mantova e non lo dico per adulatione; le musiche non le mando perché non possono piacere se non sentite in atto istesso del recitare». In una lettera dello stesso mese, ma senza la specificazione del giorno, Francesco, riprendendo scherzosamente le parole di Ferdinando, dichiara: «Sto con desiderio aspettando la sua Pastoralina, che non può esser se non bella essendo di V.E.»<sup>22</sup>.

In sintesi la lettera in cui Francesco annuncia la stampa del proto-libretto dell'*Orfeo* fa parte di un insieme epistolare di natura familiare in cui i due fratelli e un gentiluomo di corte come Striggio, accademico Invaghito, col nome di Ritenuto, musicista e letterato, si scambiano con disinvoltura testi teatrali, cartelli di torneo, libretti di balletti, il tutto manoscritto o a stampa. Fra l'altro i due Gonzaga esibiscono una competenza spettacolare a tutta prova (Ferdinando è anche compositore in proprio, ammirato da Francesco) e le favole o commedie o pastorali in musica (e balletti) fanno evidentemente parte del «quotidiano» dei due fratelli, esempio sia di una certa concorrenza all'interno della famiglia, sia del fecondo scambio culturale fra le due corti<sup>23</sup>.

Non sappiamo se durante le feste pisane qualcosa da leggere venisse distribuito agli spettatori come ausilio, se non nel caso «della battaglia et balletto» (appartenente alla categoria delle moresche<sup>24</sup>), il cui «cartello» viene inviato a Francesco, il quale, a sua volta, l'anno successivo spedisce al fratello, insieme all'*Orfeo*, appunto «certi cartelli pubblicati per un torneo». I cosiddetti tornei a soggetto erano giostre, battaglie e duelli *ficti*, cioè, come noto, delle vere e proprie sfarzose rappresentazioni particolarmente gradite alla nobiltà cinque-seicentesca italiana e europea, allestite reiteratamente in occasioni cerimoniali o, come qui, in tempo di carnevale; in particolare a Pisa si svolgeva in sala, non all'aperto.

In questi tornei si conservavano, ritualizzate, le forme della sfida vera, lanciata dal «mantenitore», il cui cartello era letto da un «araldo», ma anche affisso in luogo pubblico e distribuito nei giorni precedenti; seguivano i cartelli di risposta dei «venturieri» che accettavano la battaglia, la quale si svolgeva in base alle regole, dette «capitoli», che venivano stabilite e registrate in cartelli pubblici. Seguiva l'abbattimento con esito programmato, che vedeva, nel caso di Pisa, il principe (il futuro Cosimo II) impersonare il ruolo del vincitore, mentre i cavalieri e i nobili della corte rappresentavano, in un certo senso, se stessi nello spettacolo (in particolare il senese Piccolomini era il maestro di arti militari e cavalleresche del principe), cioè portavano in scena le proprie reali competenze professionali e di rango: Francesco era il fratello minore di Cosimo e l'Orsini il fratello minore di Paolo Giordano, futuro duca di Bracciano, entrambi sotto l'ala protettrice dei Medici, ai quali erano strettamente imparentati. Erano giovanissimi, così come giovanissimi erano Francesco e Ferdinando Gonzaga: il maggiore, il principe di Mantova, aveva appena ventun anni e l'anno successivo, durante le feste per le proprie nozze con



Margherita di Savoia sarà protagonista, insieme a buona parte della corte (e agli ospiti, come don Antonio de' Medici, ambasciatore del granduca di Toscana, e i fiorentini Ottavio Rinuccini e Alessandro del Nero) di un fastoso torneo a Mantova, la cui descrizione (nel *Compendio delle sontuose feste* redatto da Federico Follino) riporterà la distribuzione dei cartelli (inseriti nel testo): «Et intanto i Padrini dispensarono i lor cartelli dell'infrascritto tenore», «Dispensarono frattanto i Padrini i cartelli che sono di sotto notati»<sup>25</sup>.

Un esempio, in cui l'uso di tali fogli trova concreta rappresentazione, è *Il castello di Gorgoferusa*, la prima delle celebri cavallerie ferraresi volute dal duca Alfonso II che, nel 1561, aveva inaugurato la fase più spettacolare dei tornei *ficti*, che a Ferrara traducevano in forma scenica, utilizzando come attori i nobili realmente periti nelle arti militari, le tradizionali venture cavalleresche care all'immaginario estense, travasando nelle scene sontuose le norme dei tornei del tempo: nel 1561 di questo e dell'immediatamente successivo *Il Monte di Feronia* furono spettatori anche l'allora duca di Mantova Guglielmo Gonzaga e il principe di Firenze, Francesco de' Medici, che era fratello della duchessa Lucrezia, consorte di Alfonso<sup>26</sup>. Il torneo coinvolse dunque, a diverso titolo, tre corti che si cimenteranno nei decenni successivi in una vera e propria gara di invenzioni spettacolari, di cui il torneo pisano del 1606 è solo uno degli esempi minori.

La memoria delle magnificenze dei tornei ferraresi era affidata a complesse relazioni a stampa, anch'esse destinate a fare scuola. Con anticipo di diversi giorni, la domenica di carnevale, giunge a corte, durante una festa, la Regina Alfarabia che parla «in lingua araba» narrando le proprie vicende e le proprie richieste, dopo di che subentra un «interprete» che traduce il tutto, esponendo di fatto il cartello di sfida e le leggi che la governeranno. Tali leggi, in latino, appariranno affisse in tavole d'argento davanti al castello della maga Gorgoferusa al momento della complessa battaglia<sup>27</sup>. Erano dunque materialmente esibite in scena quelle «tavole delle leggi» che negli usi cavallereschi venivano effettivamente affisse in città perché fossero lette, al pari dei cartelli di sfida largamente distribuiti.

Nella primavera dello stesso 1561, a Mantova, le nozze del duca Guglielmo (nonno di Francesco e Ferdinando) con Eleonora d'Austria videro torneo e barriera, anche qui a tema cavalleresco. Come descrive Andrea Arrivabene nella sua relazione *I grandi apparati, le giostre, l'impresa, e i trionfi [...]*, in preparazione del torneo di Porta San Pietro del primo maggio, durante la cena di nozze del 27 aprile, comparve un Mercurio che consegnò alla neo duchessa una «scrittura con altri quattro cartelli» per poi sparire:

[...] poi che l'Altezza sua vide sparito Mercurio, si diede à leggere la scrittura, che à lei era inscritta, et poi i Cartelli che ho detto il che tutto fu fatto per publicare le querele et i Capitoli del bellissimo Torneo à cavallo che si mantenne poi il primo di di Maggio<sup>28</sup>.

Eleonora d'Austria partecipò quindi alla rappresentazione leggendo disfida e cartelli poi riportati nella descrizione. Per la *Festa della barriera dell'arco dei leali amanti nell'Isola ferma*, ispirata al romanzo spagnolo *Amadis de Gaula*, e tenuta il 29 aprile, la «lettera», in spagnolo, venne consegnata il giorno precedente 28 aprile, durante il passeggio per la città:

In questo stesso dì, mentre che questi Principi et Signori andavano per la Città à spasso come si suole, comparve un'ornatissima Dama, con un picciol Nano inanzi, su loro bellissimi cavalli la quale diede una Lettera à sua Altezza, in cui si dichiarava ciò che si haveva à fare nella bellissima festa della Barrera [...]<sup>29</sup>.

Nelle dettagliate descrizioni a stampa degli spettacoli vengono riassorbiti e ricomposti in veste letteraria proprio quei fogli volanti che circolavano all'epoca in occasione di simili avvenimenti, e, là dove previste dallo spettacolo, sono trascritte anche le "parti" dei vari personaggi che prendevano la parola nel corso delle rappresentazioni: di fatto i cartelli erano una sorta di "micro libretti" che fungevano da ausilio preventivo agli spettatori, e addirittura, nel caso mantovano, con la partecipazione attiva della neo duchessa in veste di araldo.

L'uso era diffusissimo, anche in contesti meno sfarzosi, e questi fragilissimi fogli volanti erano oggetto di collezione (proprio come più tardi i libretti per musica), uso di cui è testimonianza la raccolta adesso disponibile *on line* della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: *foglinfesta. Carte e sete d'occasione*. «Si tratta di una preziosa, rarissima e curiosa raccolta cartacea di cartelli di sfida per giostre cavalleresche in prevalenza bolognesi e cartelli contenenti messaggi e dediche amorose in 130 fogli volanti che abbracciano un arco cronologico di tre secoli dal XVI al XVIII»<sup>30</sup>. In realtà simili raccolte esistono anche altrove e ne è esempio la Siena del Cinque-Seicento, la cui cultura ho studiato per molti anni, nella quale il patriziato locale, le numerose accademie, le organizzazioni studentesche e le contrade hanno lasciato ricche testimonianze dei propri usi festivi, soprattutto a partire dalla seconda metà del Cinquecento, dopo che la repubblica era passata sotto il dominio mediceo alla fine della guerra iniziata nel 1552 (la città capitolò nel 1555 dopo un feroce assedio, mentre la resistenza continuò a Montalcino fino al 1559) e si trovò a confrontarsi, con la propria organizzazione culturale di matrice accademica, con la corte egemone. A Siena, nella Biblioteca Comunale degli Intronati (BCI), sono conservate intere raccolte di cartelli di sfida e capitoli di tornei, sbarre e giostre, canti per Serre (questue degli scolari dello Studio), mascherate di carnevale o per altre occasioni, sfilate e pali delle contrade, sia manoscritti<sup>31</sup> che a stampa<sup>32</sup>; alcuni nella doppia versione e alcuni relativi alla partecipazione senese a giostre e tornei fiorentini oppure per le visite granducali in città<sup>33</sup>. Sezioni di rime festive sono conservate nei "libri di rime" manoscritti di vari autori, come Girolamo Bargagli<sup>34</sup> e Ubaldino Malavolti<sup>35</sup>, tutti membri delle Accademie cittadine. A uno di questi accademici, Belisario Bulgarini, e alla sua famiglia, si deve la conservazione di una nutrita serie di tali fogli volanti<sup>36</sup>.

I documenti in questione potevano venir ricomposti in volumetti, senza una tessitura letteraria che dissimulasse più di tanto l'operazione di sutura fra le parti e ne spiegasse i tempi e le modalità, a differenza delle descrizioni di corte ferraresi, mantovane e poi fiorentine. Un caso ricostruibile nella stratificazione delle fasi elaborative è quello senese del torneo o sbarra degli scolari dello Studio del carnevale 1562 [1563: a Siena, come a Firenze, il computo degli anni era *ab incarnatione*]: una sorta di *puzzle* che coinvolge testi manoscritti e a stampa<sup>37</sup>. Analoga possibilità per il torneo del 1602 in occasione della visita del Granduca Ferdinando, del quale esiste la descrizione a stampa (*Relatione della giostra a campo aperto fatta in Siena da' signori huomini d'arme sanesi alla Real Presenza de' serenissimi prencipi di Toscana*), che compone al proprio interno l'insieme di cartelli di sfida e di risposte con i capitoli che vennero affissi con molti giorni di anticipo rispetto alla data del torneo, il tutto preceduto da un «ragguaglio» dell'intera giostra redatto dal «libraro» Salvestro Marchetti; in questo caso sopravvivono in fogli i cartelli rimontati nel libretto<sup>38</sup>. Caso analogo quello della giostra del 1619 sempre per una visita granducale<sup>39</sup>. In sintesi, attraverso un capillare spoglio dei documenti d'archivio, è possibile entrare nella "macchina" festiva e ricostruire le sue modalità di produzione delle memorie letterarie, alla base delle quali stanno i fogli volanti che venivano distribuiti.

Se, al di là dei tornei, delle giostre e delle battaglie prendiamo in esame le feste di altra natura, troviamo esplicita menzione della distribuzione di fogli volanti con versi in occasione della mascherata pastorale notturna per le vie della città organizzata per festeggiare la venuta a Siena di Francesco I con la moglie Bianca nel carnevale del 1582 [1583], descritta da Felice Figliucci in una lettera commemorativa:

[...] uno de' suoi Pastori (che con tre altri, in nappi d'argento, avea portato mille carte di queste stanze per presentare) andò a far riverenza a Loro Serenissime Altezze e a fargliene parte, che furno ricevute con grato aspetto, e che poi presentava quelli altri Signori e Signore [...]<sup>40</sup>.

Rituali erano inoltre le mascherate per le ricordate Serre di carnevale degli scolari dello Studio<sup>41</sup>, le sfilate delle contrade per il palio<sup>42</sup> o per altre occasioni festive, come i matrimoni<sup>43</sup>, o le visite granducali<sup>44</sup>.

Si tratta di versi, soprattutto stanze, cantati in concomitanza con la distribuzione di fogli volanti, ma, al di là delle feste di piazza, sono particolarmente interessanti per i nostri fini i testi offerti nelle riunioni private, le celebri «veglie senesi»<sup>45</sup>, da personaggi allegorici o mitologici che comparivano ad omaggiare le dame, cioè qualcosa di più vicino al privato consesso degli Accademici Invaghiti davanti ai quali venne rappresentato l'*Orfeo*. È il caso di: *Arianna presentando molti gomiccioli di refe, acconci in forma di pomo, con varii motti al nobil drappello di Donne Sanesi, nella vegghia del Sig. Cavalier Fausto Orlandini il dì 20 di Febbraro 1589 canta le presenti stanze* (fig. 1). Il personaggio è mostrato mentre distribuisce (*presentando*) le tradizionali «venture», qui doni accompagnati da motti dal significato oscuro destinati ad essere decrittati dai gentiluomini presenti (sempre i medesimi, al tempo stesso o successivamente, nelle fasi della vita, scolari, accademici, consulenti letterari delle contrade, nonché ideatori di feste), riguardanti il fato o le doti dei presenti, comunque sempre in lode delle gentildonne<sup>46</sup>.



Fig. 1: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: R. III. 22, n. 12. Misure: mm. 290x200. Autorizzazione della Biblioteca comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

La micro rappresentazione evocata da questo foglio si allinea ad una serie cospicua di testimonianze sulle Venture Befane, abitualmente tenute la notte dell'Epifania, e non solo a

Siena, ma che potevano anche aver luogo in altri momenti dell'anno, come in questo caso: si trattava comunque di predire la ventura dei partecipanti alla festa. Ad esempio gli Accademici Accesi allestiscono il 28 aprile del 1561 un *Intertenimento* in occasione delle nozze del coaccademico Pandolfo Petrucci, durante il quale ha luogo una ventura in forma di mascherata di Sibille,

le quali dentro a bellissime frondi d'alloro et di palma, dove si afferma quelle esser state solite di dar alle genti i consigli et le risposte loro, composte di seta verde con le parole intessutevi d'oro, portavano intorno a ciascuno quivi presente segnato in esse il suo responso et notato il suo fato, havendo elle primieramente cantando in musica dolcemente dato notitia dello stato loro et del lor venir in simil luogo<sup>47</sup>.

I presenti avevano dunque in mano foglie di seta con scritte in oro che venivano lette coralmemente e interpretate dagli accademici (che le avevano composte), secondo un ben preciso disegno volto a pregar d'amore le gentildonne, speranza di cui si fa interprete anche il successivo personaggio della Fama, guida di quattro Poeti: una vera e propria rappresentazione di cui il pubblico fa parte<sup>48</sup>. È opportuno notare che una foglia artificiale recante scritte, per di più amorose, destinata ad essere tenuta in mano e letta, si trova anche nella sopra ricordata raccolta bolognese *foglinfesta. Carte e sete d'occasione*, segno anche in questo caso di un uso generalizzato all'epoca e di una tipologia iconografica ricorrente<sup>49</sup>. La vera e propria codificazione che di queste venture viene redatta a Siena nel 1569 [1570] vuole anche costituire un confronto con la cultura egemone della corte fiorentina, con espliciti richiami ad una sontuosa ventura dell'allora principe Francesco: *Riverci di medaglie della Ventura Befana de' Cortigiani Ferraiuoli. Con due ragionamenti: l'uno intorno alla materia delle Sorti, o Venture Befane, et l'altro intorno a' riverci di medaglie, et spetialmente a' proprii delle persone private; con brevissime dichiarazioni nella fine sopra ciascheduno particolar rivercio*<sup>50</sup>.

### 3. Per meglio intendere il soggetto: voce, versi, oggetti ricordo.

E proprio a Firenze, cercando fra le occasioni medicee di spettacoli corredati da ausili di varia natura, un esempio palese è quello dell'autunno 1608, in occasione delle nozze con Maria Maddalena d'Austria di quel Cosimo de' Medici che due anni prima aveva trionfato nella battaglia-balletto di Pisa. Nella primavera dello stesso anno Francesco Gonzaga aveva celebrato le proprie nozze a Mantova, durante le quali, come già detto, ebbero luogo un fastoso torneo e una giostra e venne rappresentata anche l'*Arianna* di Ottavio Rinuccini con musiche di Monteverdi, mentre nel carnevale di quello stesso anno era stata ripresa la *Dafne* di Rinuccini, musicata stavolta da Marco da Gagliano<sup>51</sup>. Il 27 ottobre, nel corso della *Giostra de' Venti* in Piazza Santa Croce, come spiega Camillo Rinuccini nella *Descrizione* delle feste, venne distribuito un libretto informativo:

Mentre passeggiavan queste maschere la piazza, fu sparso fra gli spettatori, un poemetto in ottava rima, dove si dichiarava tutta la invenzione di questa mascherata, e le ragioni di tutte le varietà di essa, così nella Corte d'Eolo come nell'esercito de' venti, e quel che intendevano di fare, e a che fine e in che modo<sup>52</sup>.

Il poemetto aveva il compito di rendere comprensibile al pubblico il complesso spettacolo, mentre otto anni dopo, nel 1616, la medesima funzione venne espletata verbalmente, a beneficio



dell'ormai Granduchessa Maria Maddalena, dall'Alba e da Venere nel corso dell'articolatissima festa cavalleresca *Guerra d'Amore*, tenutasi in tempo di carnevale ancora in Piazza Santa Croce. In particolare all'inizio l'Alba cantò parte delle 51 stanze riportate nella descrizione in modo che fosse compresa l'azione; Venere intervenne poi a chiudere l'azione stessa cantando un madrigale (solo enunciato, ma non presente nella stampa) che riassumeva le 17 stanze che, subito dopo, stavolta riportate nel testo, spiegavano distesamente gli esiti:

Entrato il Carro, di verso la man' sinistra della Serenissima, con gran' pompa, sempre sonandosi, s'avviò verso di lei e, giunto che le fù dinanzi, l'Alba, fermandosi il Carro, cantò parte delle seguenti stanze, le quali danno notizia dell'invenzion' poetica e dell'occasione della battaglia.

[...] Venere volgendosi verso la Serenissima cantò un madrigale, dove era brevemente racchiuso il concetto delle seguenti stanze, le quali contengono lo scioglimento della battaglia e l'occasione del balletto a Cavallo, che di poi si fece<sup>53</sup>.

Per fornire ulteriori esempi, qualcosa di molto speciale, documentato con esattezza dal *Diario* del Tinghi, avvenne invece in occasione della *Battaglia fra tessitori e tintori. Festa fatta in Firenze nel fiume d'Arno il dì 25 di luglio 1619*:

[...] volendo S.A. che mellio le dame intendessero il sugetto delle feste, fece stampare più di mille cartelli del soggetto et fece fare cinquecento roste o ventarole in forma ovata, stampatovi il teatro con la forma della festa; et dall'altra parte molte stanze composte sopra la materia della festa et con e' manici inargentati di dette roste, le mandò a presentare per mano di messer Antonio Paulsanti alle finestre dove erono dette dame et gentildonne, con un cartello et un ventallo per ciascheduna<sup>54</sup>.

È il celebre ventaglio a rosta di Jaques Callot<sup>55</sup> che era evidentemente un oggetto ricordo, un gradito accessorio per mitigare il caldo dell'estate e, al tempo stesso, insieme al cartello, un valido ausilio per la comprensione di ciò che veniva rappresentato sul fiume.

A quest'altezza cronologica, per altro, sono già in uso, presso i Collegi gesuitici, gli *Argomenti* o *Scenari* o *Soggetti* delle rappresentazioni distribuiti al pubblico per mediarne il rapporto con lo spettacolo anche dal punto di vista linguistico, dato che, fino a metà Seicento, i testi saranno soprattutto in latino<sup>56</sup>. Da questo punto di vista Firenze, il 6 ottobre 1624, con *La Regina Sant'Orsola* di Andrea Salvadori (musicata da Marco da Gagliano e rappresentata in occasione della visita di Carlo d'Austria, fratello della granduchessa Maria Maddalena) fece da apripista al teatro per musica a tema religioso, che nacque dall'ibridazione del fiorentino "recitar cantando" proprio col teatro gesuitico<sup>57</sup>, e adottò l'*Argomento* come ausilio agli spettatori per seguire un testo in chiaro volgare, sì, ma cantato, e quindi di non immediata comprensione<sup>58</sup>, come già l'*Orfeo*, per il quale, però, si era fatto ricorso a quel testo integrale che per *La Regina Sant'Orsola* fu stampato dopo la rappresentazione del gennaio 1625, in occasione della visita del principe polacco Ladislao Sigismondo Vasa<sup>59</sup>. Gli argomenti gesuitici e della *Sant'Orsola* possono essere visti come una variante di successo del «poemetto» distribuito in Piazza Santa Croce nel 1608. Pochi anni dopo, infatti, i teatri veneziani, in competizione fra loro, inizieranno a stampare scenari delle opere, prima che questi vengano definitivamente soppiantati, a partire da metà secolo, dal libretto completo: la *Delia* dello Strozzi appare a stampa come scenario il 5 novembre 1638 e come libretto il 20 gennaio 1639<sup>60</sup>.

Degna di nota, e sulla quale vale la pena soffermarsi, è l'*Ermiona*, rappresentata a Padova nell'aprile del 1636, di cui fu autore e corago il marchese Pio Enea II degli Obizzi<sup>61</sup>, in stretti

rapporti con le corti dei Gonzaga, degli Este di Modena e dei Medici. A Firenze assisté e prese parte a spettacoli cavallereschi (appunto *Guerra d'Amore* e l'immediatamente successiva *Guerra di Bellezza*), a Ferrara fu membro dell'Accademia degli Intrepidi, sensibile allo stile recitativo fiorentino, che, con i tornei allestiti sotto il patronato di Enzo Bentivoglio, mediò il rapporto fra i tornei di tradizione ferrarese (che hanno all'origine il già ricordato *Castello di Gorgoferusa*) e quello padovano dell'*Ermiona*. Quest'ultimo, interamente cantato e accompagnato da musiche, con armeggerie, balli ed effetti speciali macchinistici, rappresentato davanti ad un pubblico misto, non limitato a cortigiani o accademici, è stato a lungo considerato l'anello di congiunzione fra tornei a soggetto e melodramma veneziano, secondo quanto riportato da Cristoforo Ivanovich nelle sue celebri *Memorie teatrali di Venezia*, pubblicate per la prima volta nel 1681, in appendice a *Minerva al tavolino*, in cui si riferisce la testimonianza dello stesso Obizzi in merito alla sequenzialità fra l'*Ermiona* e l'apertura dei teatri pubblici a Venezia con la rappresentazione dell'*Andromeda* di Benedetto Ferrari al San Cassiano nel 1637<sup>62</sup>. In realtà, l'evoluzione dello spettacolo veneto a cavallo degli anni Trenta-Quaranta è molto più complessa, e la filiazione a cui allude l'Ivanovich assai meno diretta, dato che, ad esempio, già le feste fiorentine sopra citate erano cantate e accompagnate da musica, comprendevano balli, macchinerie, e così via<sup>63</sup>, ma ai nostri fini conta evidenziare come l'accortissimo Obizzi avesse pensato veramente a tutto: «Ad ogni Azione venivano per suo avviso distribuiti alle Dame gli argomenti»<sup>64</sup>. Le quattro azioni in cui si articola l'*Ermiona* erano dunque spiegate alle gentildonne, anche qui destinatarie canoniche degli omaggi, tramite quegli argomenti che si avviavano a correre la fortuna dei teatri pubblici della dominante.

Gli esempi addotti fino a questo momento di fogli volanti e libretti (intesi come volumetti) distribuiti al pubblico o canti didascalici *ad personam* sono documenti parziali dello spettacolo, che ne facilitano la comprensione, ma certo non in modo esaustivo, in quanto eventi di piazza come tornei, battaglie e mascherate sono costituiti solo in parte da elementi testuali e in misura di gran lunga maggiore da azioni, che possono solo essere anticipate tramite sinossi, per supplire alla difficoltà costituita dalla distanza stessa fra spettatori e spettacolo che può rendere confusa la decrittazione di coreografie e movimenti di massa. La descrizione dei costumi, fondamentali per la riuscita dello spettacolo, è affidata di norma alle descrizioni posteriori. Le stesse veglie senesi, assai più intime, una sorta di seduta accademica “da salotto” in onore delle gentildonne, erano composte da più elementi (mascherate, giochi, novelle, balli), di cui solo i canti sembrano trovare riscontro nei fogli a stampa, tipograficamente analoghi ai cartelli di sfida e ai versi delle Serre e delle mascherate di piazza<sup>65</sup>, mentre le polizze delle venture sono più vicine alla categoria degli oggetti ricordo.

In sintesi, quando ci si pone il problema dello spettacolo “dalla parte del pubblico” gli organizzatori dello spettacolo stesso ritengono talvolta opportuno fornire qualche sorta di ausilio per eventuali difficoltà di comprensione di varia natura ed è in questa diffusa esigenza che s'inquadra il proto-libretto per musica dell'*Orfeo*, attraverso, però, uno stadio diverso costituito dal diffusissimo teatro destinato alla recitazione in lingua volgare, che di per sé non abbisognava di viatici, ma che in particolari occasioni poteva anch'esso rivelarsi ostico per una parte degli spettatori, così come ostico era il teatro gesuitico in una lingua diversa da quella corrente.

#### 4. «gli piacerebbe per lei latina»: traduzioni per gli ospiti stranieri.

Le nozze di Alfonso II d'Este con Barbara d'Austria nel dicembre del 1565 (la prima moglie Lucrezia de' Medici era morta nell'aprile del 1561) furono celebrate, dal punto di vista spettacolare, alla ferrarese, con la terza delle cavallerie: *Il Tempio d'Amore* (11 dicembre). In questa, che è la più fantasmagorica delle cinque che ebbero luogo nel corso degli anni, alla fine delle armeggerie, nel pieno della battaglia generale, con un colpo di teatro si annunciava il *deus ex machina*:

Le Maghe a quello arrivo, mandano da quei boschi & monti i Cavalieri che vi tenevano. Et essendosi attaccati tutti insieme, le Gratie fanno apparire il vero Tempio d'Amore, & disparire le case delle Maghe; in luogo delle quali nascono vestibuli, che accompagnano il medesimo Tempio: dal cui corridore la principale delle tre Gratie parla in idioma Tedesco, & dice la cagione, per la quale non sia andato più oltre il conflitto, & insieme si sia scoperto quel Tempio, attribuendo il tutto alla venuta della Serenissima Barbara d'Austria<sup>66</sup>.

La venuta epifanica di Barbara era dunque la vera risoltrice e il fatto che la proclamazione fosse in lingua tedesca costituiva, oltre ad un ovvio omaggio alla principessa, anche una delucidazione per tutti gli invitati stranieri sul finale della cavalleria e, in pratica, ne forniva il senso complessivo. Si ricordi, per meglio inquadrare le tendenze ferraresi, anche la traduzione che nel *Castello di Gorgoferusa* l'«interprete» forniva della petizione «in lingua araba» della Regina Alfarabia: in quel caso la lingua straniera, omessa nella descrizione, non serviva a comprendere alcunché, ma faceva parte del fascino dello spettacolo delle lingue, così come, più oltre, le parole dei cavalieri persiani, dotati anch'essi di interprete<sup>67</sup>. Nel 1565, invece, lo spettacolo delle lingue acquisì una sua precisa funzione esplicativa.

Subito dopo, nello stesso mese, ebbero luogo le nozze «gemelle» di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, sorella di Barbara, entrambe figlie dell'imperatore Ferdinando I d'Asburgo e sorelle dell'attuale imperatore Massimiliano II, nonché di Eleonora, moglie del duca di Mantova Guglielmo. Le celebrazioni medicee furono alla fiorentina, ebbero cioè, come piatto forte, un'opera teatrale con intermezzi, così come era stato per le nozze dei genitori di Francesco, Cosimo I e Eleonora di Toledo nel 1539, e così come sarà nelle nozze future di altri Medici. La rivalità fra le corti in materia culturale si legava anche all'annosa «questione della precedenza» fra le casate (temporaneamente sedata nel periodo del matrimonio di Alfonso con Lucrezia), nel cui ambito sono anche da inquadrare le nozze con principesse imperiali: solo il conferimento a Cosimo I del titolo di granduca nel 1569 porrà fine alla disputa politica che continuò, per altro, sul piano delle magnificenze e delle innovazioni spettacolari<sup>68</sup>.

Il 26 dicembre andò in scena nel Salone dei Cinquecento *La cofanaria* di Francesco D'Ambra (morto nel 1558) corredata, per la prima volta, da ben sei intermedii scritti da Giovan Battista Cini, musicati da Alessandro Striggio *senior* (allora al servizio dei Medici e padre del futuro autore dell'*Orfeo*<sup>69</sup>) e da Francesco Corteccia e allestiti da Bernardo Buontalenti, che incorniciavano la commedia e acquistavano decisamente preponderanza nell'economia dello spettacolo<sup>70</sup>. La commedia venne edita dopo le nozze ad istanza del cartolaio Alessandro Ceccherelli (Firenze, figliuoli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari compagni, 1566), abbinata alla descrizione degli intermezzi di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (Firenze, s.st., 1566); la legittimità dell'operazione era garantita dal permesso concesso dal figlio del D'Ambra e dal Cini al Ceccherelli stesso, come questi dichiara nella dedica a Filippo Calandri, presente alla rappresentazione<sup>71</sup>. È degno di nota, dal nostro punto di vista, che gli intermedii fossero percepiti



come una sorta di risarcimento per quella parte di pubblico di lingua tedesca che aveva accompagnato Giovanna a Firenze, tanto più che erano imperniati sull'arcinota favola apuleiana di Amore e Psiche e quindi di per sé comprensibili a grandi linee per un pubblico di media cultura. Il Ceccherelli spiega:

[...] è veramente stata una di quelle cose che meritava esser goduta, & vista non solo da i Toscani; ma da qual si voglia altra nazione perche se bene fussero stati privi dell'intendere i concetti della Commedia (non havendo la nostra lingua) si sarebbero resi paghi, & contenti de la bella varietà de gl'Intermedij, et della eccellente Musica con la quale erano esplicati si alti concetti<sup>72</sup>.

La situazione fotografata da queste parole si rivela però assai più mossa scavando sotto la superficie della stampa commemorativa, grazie alla sopravvivenza di una serie di documenti manoscritti, come nel caso dell'*Orfeo*: per quanto riguarda la commedia, fu fatto in realtà un tentativo per renderne più comprensibili «i concetti» anche al pubblico non italiano. Dal carteggio di Vincenzio Borghini, *magna pars* nell'organizzazione del complesso festivo nuziale, emerge la corrispondenza con Giovan Battista Cini, autore degli intermezzi, ma anche revisore del testo della commedia ed estensore di un prologo *ad hoc*, che sottopose al Borghini:

[...] gli manderò l'original dell'Ambra che l'altra copia del Duca ho tutta rifrastata et ritocca per levar que modi di dire duri che la vedrà et me ne servo a levar le parti di cui la maggior parte sono scritte et date et s'imparano et ho speranza di essere a tempo benissimo.<sup>0</sup> Ho fatto un po di prologo secondo quel mio capriccio et lo mando a V.S. non pur per concederli che la lo ritocchi tutto quanto, ma con pregarla et strignerla a farlo: a ogni modo questa è la prima bozza et come si dice il primo furore che dio non voglia che non sia pazzia. Introducovi Barbino et un Tedesco qual vi parrà, le parole del Tedesco potrà tradurle Mr Jac. Dani. V.S. legga di gratia l'una cosa et l'altra et aiutimi che se bene ell'ha faccenda come me et più ell'è più pratica, ha più cervello et sa meglio scompartire ogni cosa: io per me a confessargli non posso più che oltre a dua giorni che sono stato sempre fisso di ritoccar la Comedia et ridurla alla moderna, come V.S. vedrà, questa è la terza notte ch'io veglio et non posso dormire, sicché io me gli raccomando. Son da poco, et lo confesso. Domattina vorrei farlo trascrivere et presentarlo al Duca con l'altro di Franc.<sup>0</sup> d'Ambra ch'io ritoccherò oggi acciocché gl'eleggessi [...]<sup>73</sup>.

La proposta del Cini era quella di un prologo bilingue nel quale la parte in italiano doveva essere sostenuta dal nano di corte Barbino, poeta e letterato, ritratto in quegli anni in una statua da Valerio Cioli<sup>74</sup>, mentre quella in tedesco da un qualsiasi personaggio a cui era solo richiesta la competenza linguistica del caso<sup>75</sup>. Traduttore Jacopo Dani, segretario ducale, che conosceva bene il tedesco in quanto fiammingo di nascita e che aveva partecipato alle trattative per le nozze del principe con Giovanna<sup>76</sup>: tale prologo doveva essere sottoposto al vaglio di Cosimo I insieme a quello originale del D'Ambra (che fu poi stampato con la commedia). Sembra che in realtà nessuna delle due soluzioni sia approdata alla scena, e che abbia fatto le veci del prologo il primo intermedio<sup>77</sup>, ma ciò che importa qui è che nel corso dei preparativi si sia pensato di allestire un prologo bilingue la cui funzione doveva essere probabilmente quella di fornire alla corte tedesca una sinossi della trama della commedia: cioè l'argomento. Nel 1565 il problema della lingua straniera propria di buona parte del pubblico era dunque perfettamente presente alle due corti, ferrarese e fiorentina.

Ancor più interessante, però, l'esempio che sta alle spalle della soluzione ideata dal Cini: si tratta dell'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini, celebre accademico e letterato senese, tra i fondatori della "commedia alla senese", molto apprezzata a Firenze al punto che proprio un

testo della città assoggettata, *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, allieterà le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena nel 1589.

*L'amor costante* avrebbe invece dovuto allietare la venuta a Siena dell'imperatore Carlo V nel 1536, ma, per motivi economici, temendo che l'imperatore non sostasse in città, non venne rappresentata. Fu però stampata nel 1541 e godé di ampia fortuna per tutto il secolo<sup>78</sup>. Il prologo è bilingue italiano/spagnolo, dialogato fra il personaggio del Prologo e quello dello Spagnolo, che, capitato per caso, chiede informazioni sullo spettacolo che sta per iniziare, in particolare vuole proprio conoscere l'«argomento» che il Prologo stesso si accinge a fare alle dame del pubblico. Lo Spagnolo, che capisce l'italiano, ma non bene e comunque non lo parla, a ogni sezione dell'argomento che il Prologo declama, fa seguire la ripetizione della stessa in lingua spagnola, così da esser sicuro di aver ben capito tramite la verifica del Prologo stesso, il quale, a sua volta, capisce lo spagnolo, ma non lo parla. Con questo gioco linguistico il pubblico spagnolo della corte di Carlo V avrebbe ricevuto in forma verbale quell'ausilio che in altre occasioni abbiamo visto fornire dai fogli volanti, che in seguito sarà appannaggio degli scenari gesuitici a stampa e che nel 1565 il Cini voleva probabilmente offrire agli spettatori di lingua tedesca.

Gli ausili, dunque, potevano essere verbali, destinati ad una moltitudine di persone, e, di fatto, molto economici, ma non mancavano i libretti manoscritti, riservati a pochi e decisamente più onerosi, quanto meno dal punto di vista organizzativo. Gli intermedi fiorentini del 1565 erano, sì, largamente comprensibili per persone mediamente acculturate, in quanto imperniati sui passaggi salienti della favola di Amore e Psiche, ma per la principessa austriaca si fece altro. La *Descrizione degli'intermedii rappresentati colla commedia* è un fascicoletto a stampa autonomo, reperibile anche separato dalla commedia, come libriccino, ed è opera, come detto, del Lasca, alquanto polemico, nella dedica ai due sposi, contro chi «con fretta et perciò con poca cura» ha già dato in luce gli intermezzi, «cavati da una semplice descrizione fatta dall'autor loro innanzi a la loro representatione ad istanzia di Sua Altezza, accioché Ella potesse più agevolmente intenderli»<sup>79</sup>. In controluce allo splendore festivo si delinea un sottobosco di trafugamenti tipici del modo in cui i testi teatrali potevano all'epoca approdare alla stampa ed è degno di nota che in effetti la *Descrizione dell'apparato della comedia et intermedii d'essa* di Domenico Mellini (Firenze, Giunti, 1566), uscita insieme alla sua *Descrizione dell'entrata* di Giovanna d'Austria, sia fonte imprescindibile dal punto di vista dell'allestimento complessivo della sala e del palco, ma assai meno accurata per quanto concerne gli intermezzi, di cui invece il Lasca non solo fornisce i testi e le movenze, ma anche l'organico delle voci e degli strumenti. Inoltre sempre «nel 1566 uscì una terza edizione della *Descrizione dell'entrata* del Mellini, con l'aggiunta della 'quarta impressione' della *Descrizione degli intermedii*. È significativo che questa volta il Mellini si giovò del testo del Lasca che occupa, sebbene il nome del Lasca non figuri, le pp. 11-28»<sup>80</sup>. La prima versione del Mellini era dunque basata su un testo semplificato destinato all'uso personale della principessa, alla quale, però, venne offerta anche una traduzione in tedesco degli intermezzi. Infatti nella lettera al Borghini del 24 dicembre il Cini chiedeva affannosamente aiuto:

Il Principe harà satisfactione che S. Alt.<sup>za</sup> intenda questi miei Int.i et perche la non intende la lingua bene mi ha mostro che quella mia Descrizionetta gli piacerebbe per lei latina. V.S. vede in che grado io sono che poco io so et posso: supplicola a farmela tradurre a qualche amico con presteza et piacendoli si posson lassare e' versi vulgari, rimettendomi al giuditio suo del più o manco circa il levare o il porre, purché sia un poco leggiadro, et credo andrà sino in Alamagna poi che mi dice volerlo dare anche all'Imbas.<sup>re</sup> o Conte potendosi haver riscritto domattina alle 13 hore saria gran bene<sup>81</sup>.

Tra la vigilia e la mattina di Natale, dunque, gli intermezzi vennero tradotti, proprio a ridosso della rappresentazione del 26, per rendere «latina», cioè chiara, la breve descrizione destinata a Giovanna, ma anche a un ristrettissimo numero di esponenti della corte, futuri ambasciatori in patria delle magnificenze medicee.

Un caso analogo si verificherà a Mantova nel 1598, allorché, nell'ambito dei festeggiamenti per il transito in città di Margherita d'Asburgo che, accompagnata dalla madre e da un imponente seguito, andava sposa a Filippo III di Spagna, fu rappresentato, con sontuosi intermedi, *Il pastor fido* di Battista Guarini, in data 22 novembre<sup>82</sup>. Il cameriere segreto del duca Vincenzo, Giulio Cesare Strozzi, scrive al segretario ducale e consigliere supremo di stato Annibale Chieppio (che continuerà a mantenere il suo ruolo preminente a corte anche sotto Francesco e Ferdinando):

Vole Sua Altezza che col mezzo d'un padre Gesuita o d'altra persona che sia habile facci far Vostra Signoria un sumario breve in thodesco del contenuto di ciaschedun delli atti della pastorale, et delli intermedi principalmente acciò dandosi quella scrittura in mano alla Maestà della Regina, et della Serenissima Arciduchessa possino queste Signore leggendo, et vedendo le attioni di chi recita quasi intendere quello che andranno dicendo. Sarà necessario che habbino uno di questi sumari per una, et se questo ordine che Sua Altezza si può migliorare si rimette al prudentissimo giuditio di Vostra Signoria, ma che in ogni modo si faccia qualche cosa acciò che queste Signorie intendano almeno le attioni [poiché] esse mostrano di desiderarlo molto [...]<sup>83</sup>.

La lettera è del 13 novembre, ben prima dell'arrivo di Margherita il 20 successivo: in sintesi i libretti con le traduzioni erano diventati dei veri e propri affari di stato da predisporre con cura e largo anticipo, anche se, come già a Firenze, erano destinati a pochi eletti personaggi per i quali sarebbero stati anche preziosi oggetti ricordo<sup>84</sup>. Non solo, questi libretti vengono registrati anche nelle descrizioni a stampa degli eventi, come in quella, edita a Napoli nel 1604, di Giovan Battista Grillo («[...] fu dato un libro per uno tradotto in lingua alemanna di quanto fu recitato, e rapresentato [...]»), e soprattutto in quella di Ferrante Persia, uscita dalla mantovana stamperia ducale Osanna nello stesso 1598: «[...] una compendiosa tradottione in lingua Alemanna [...] legata in due libretti separatamente [...]»<sup>85</sup>.

## 5. «l'armonia [...] regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole».

Nota raccomandazione degli estensori delle pagine prefatorie delle partiture delle prime rappresentazioni del «recitar cantando» e delle prime raccolte di componimenti monodici è quella di far comprendere bene le parole cantate: anche queste, in effetti, una sorta di lingua «altra». Già nella *Rappresentatione di anima, et di corpo* di Emilio de' Cavalieri del 1600 Alessandro Guidotti, cui era stato affidato il compito di pubblicare la partitura e che fa da portavoce all'autore, avverte che il cantante «esprima bene le parole, che siano intese» e che «il luogo, ò sia Teatro, overo Sala, quale per essere proportionata à questa recitatione in musica, non doveria esser capace, al più, che di mille persone, le quali stessero à sedere commodamente, per maggior silentio, e sodisfattione loro: che, rappresentandosi in Sale molto grandi, non è possibile far sentire à tutti la parola, onde sarebbe necessitato il Cantante à forzar la voce, per la qual causa l'affetto scema; e la tanta Musica, mancando all'udito la parola, viene noiosa»<sup>86</sup>. La *Descrizione delle felicissime nozze* del 1600 da parte di Michelangelo Buonarroti il giovane loda Giulio Caccini che, nel *Rapimento di Cefalo*, «mostrò di quanta efficacia fosse la musica, che imitando nobilmente il nudo parlare, non asconde sotto armonia la intelligenza significativa

delle parole»<sup>87</sup>. Il musicista stesso ribadisce il concetto: le pagine *Ai lettori* nell'edizione 1601 [1602] delle sue *Nuove musiche* sono fondate sulla necessità dell'«intelligenza delle parole», in contrasto con le difficoltà insite nell'ascolto del canto contrappuntistico<sup>88</sup>. Nella *Dafne* del 1608 Marco da Gagliano, anche qui nell'iniziale *Ai lettori*, narra «l'origine delle rappresentazioni in musica», premettendo: «Procurisi [...] di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole». E ribadisce poi: «[...] procurisi che l'armonia non sia ne troppa, ne poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole [...]»<sup>89</sup>.

Questa necessità avvertita dai musicisti del nuovo stile era per altro condivisa da tempo da chi, in ambienti raccolti (camere dei musicisti, camerini, ecc.), assisteva ai concerti madrigalistici. Nella Ferrara di Alfonso d'Este, sposato in terze nozze (1579) con Margherita Gonzaga, sorella di Vincenzo, la musica, sempre di gran rilievo nella cultura di corte, trovò nel cosiddetto concerto delle dame una delle sue espressioni più ammirate dell'epoca, celebrato anche da un gruppo di noti esponenti del mondo musicale e letterario fiorentino come Giovanni Bardi, Giulio Caccini, Jacopo Corsi, Ottavio Rinuccini che, fra il 1583 e il 1592, poterono ascoltare le cantatrici<sup>90</sup>. Per Alfonso si trattava addirittura di musica segreta, coperta da interdetto, che poteva essere esibita ai colti visitatori ma non doveva uscire, a stampa o manoscritta, dall'ambito della corte<sup>91</sup>, al pari dei pezzi per il balletto delle dame, caro a Margherita. Del concerto come dei balli il duca fece curare raccolte manoscritte in «libri»: genericamente «delle parole», specificamente «delle tirate», dei «canti» e «de balletti»<sup>92</sup>.

[...] nel dicembre del 1582 al poeta Muzio Manfredi viene offerto un «libro delle compositioni», al fine di facilitargli la comprensione dei testi, ma egli lo rifiuta dicendo che «delle Rime ne poteva sempre leggere, ma non sempre vedere, et udire cantar creature tali, et che per ciò ... il Libro si poteva riporre» [...]; e il 29 luglio del 1584 Striggio scrive al granduca di Toscana: «il sig. Duca mi favorisse di continuo di mostrami in scritto tutte le opere che [quelle signore] cantano a la mente, con tutte le tirate e passaggi che vi fanno» [...]; e Caccini, nell'ottobre del 1592, viene invitato dal duca a sedergli accanto «con il libro davanti di quello, che cantavano le Sig.re Dame» [...]<sup>93</sup>.

Nel 1584 i canti furono oggetto di tentativi di vero e proprio spionaggio da parte di Alessandro Striggio *senior* (già al servizio dei Medici e ora a quello del duca Guglielmo di Mantova) a favore del duca di Firenze, Francesco, probabilmente stimolato all'interesse per il concerto ferrarese dal principe Vincenzo, appena sposatosi con sua figlia Eleonora<sup>94</sup>, dato che la musica a Mantova aveva un ruolo fondamentale come a Ferrara e che anche in quella capitale erano presenti valide cantatrici<sup>95</sup>, la cui chiarezza di dizione si tramandò a lungo nel ricordo di una sorta di «gara» a distanza tra le due corti: erano capaci di «far spiccar bene le parole in guisa tale che si sentisse anche l'ultima sillaba di ciascuna parola», come scriverà ancora nel 1628 Vincenzo Giustiniani<sup>96</sup>. Già il Bardi nel suo *Discorso mandato [...] a Giulio Caccini detto Romano sopra la Musica antica, e l'cantar bene*, esortando a mantenere, cantando, «il verso libero, e bello, e senza nessun guastamento», portava ad esempio «le non mai a bastanza lodate Signore di Ferrara, alle quali io ho udito cantare più di trecento trenta Madrigali alla mente, cosa miracolosa, né mai guastarne pure una sillaba»<sup>97</sup>. Le considerazioni e le raccomandazioni per il «recitar cantando» e per i madrigali sono dunque analoghe e, in fin dei conti, le personalità implicate sono ricorrenti o sono assimilabili le une alle altre.



Degna di nota nelle riunioni musicali ferraresi è l'abitudine del duca di declamare a parte i madrigali che venivano eseguiti («[...] vedere et sentire il Sig. Duca legere un bellissimo madrigale con gran gusto che trattava sopra et belli occhi et di belle mani d'una Dama [...]»<sup>98</sup>), elemento di congiunzione con quanto spiegherà poi l'anonimo autore del *Corago* negli anni Trenta del Seicento<sup>99</sup>, consigliando al compositore dello «stil musico recitativo»:

[...] puote essere di notabil aiuto il sentire quei medesimi versi che si averanno da mettere in musica recitati prima da qualche valente et espressivo recitante, perché avendo inanzi un bel prototipo si sveglia la mente a ritrovare le idee o forme musicali che meglio imitano quelli effetti e sensi della poesia, non essendo altro questo terzo stile recitativo che una modulata imitazione d'un perfetto recitamento<sup>100</sup>.

Più avanti, ponendosi dalla parte dell'«auditore», istituisce un paragone fra i «salmi ecclesiastici» che, pur con contrappunto e fuga, sono comprensibili perché, di fatto, saputi «quasi a mente dall'udienza», e «qualche mottetto di parole nuove», in cui la polifonia genera solo «confusione nell'orecchio [...] né l'intelletto può aiutarsi non avendo precognizione della parola netta che si canta»<sup>101</sup>. A beneficio della comprensione del tutto, passando al palcoscenico, suggerisce, là dove «il coro fa le parti dell'attore»:

[...] per rimediare all'oscurità dell'intelligenza sarebbe bene che prima il tutto il coro cantasse, uno di quelli cantasse solo per esempio quei versi che poi tutti gli altri con perfezione di contrapunto repetessero perché così e s'intenderanno le parole distintamente del primo e si goderà dell'artificio musicale dell'altri cantanti perché quel cantare e non essere [= non intendere] quel che si canta se altrove è disdicevole, nella scena, che è più d'ogni altra cosa rappresentante, è cosa intollerabile<sup>102</sup>.

Evidentemente le preoccupazioni erano per tutti le medesime, ma in particolare si noti come la declamazione del madrigale da parte del duca di Ferrara, la declamazione del recitante preliminare alla messa in musica dei versi e il canto monodico della parte che il coro affiderà poi all'«artificio musicale» polifonico siano tutti ausili verbali affini a quelli incontrati nel teatro di recitazione. Nel caso della musica, in particolare, le soluzioni per raggiungere la «precognizione della parola» investono compiutamente e non per sinossi l'intera porzione di testo di possibile difficile comprensione. E se Muzio Manfredi rifiutava il libro offertogli dal duca di Ferrara perché preferiva godersi l'armonia dei madrigali, lo stesso Manfredi, quando agiva come autore di opere teatrali e non liriche, e quindi in nome delle esigenze rappresentative, pretendeva assoluta chiarezza di dizione, tanto che il 20 novembre 1591, scrivendo a Jaches de Wert, maestro di cappella, per una prevista rappresentazione mantovana della sua *Semiramis. Boscareccia*, invitava il compositore a far sì che il canto fosse chiaro e che «parola non se ne perda per la intelligenza» sia nei cori, sia nel ballo d'Imeneo che nel madrigale in lode della dea<sup>103</sup>. Da parte sua Angelo Ingegneri, corago della rappresentazione dell'*Edipo tiranno* per l'inaugurazione dell'Olimpico di Vicenza nel 1585, quando, nel 1598, travasò la sua esperienza nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, chiuderà la dissertazione raccomandando che nei cori delle tragedie «soprattutto che le parole sieno così chiaramente esplicate ch'il teatro le intenda tutte, senza perderne una minima sillaba, sì che, ricevend'egli nell'animo la sentenza loro, che deve essere orribile e miserabile, ei si vada disponendo a quegli affetti che sono propri del tragico; e alla fine, per mezzo loro, ne riceva la purgazione ch'il poeta s'è proposto di conseguire»<sup>104</sup>. In sintesi Ingegneri affidava alla chiarezza di dizione l'effetto catartico stesso della tragedia.

Analogamente, in una dimensione scenica e totalmente musicale, Francesco Gonzaga con la sua stampa integrale dell'*Orfeo* terrà ad offrire ai coaccademici non solo l'intelligenza delle parole, ma anche la possibilità di gustare contemporaneamente la congiunzione di parole e musica, ottenendo anche la piena cognizione dell'intera azione drammatica. *La favola d'Orfeo* è, in sintesi, una sorta di "precipitato" delle varie forme di ausilio già in forze da tempo in ambito spettacolare e che persisteranno a lungo. Si pensi che già nel 1490, nella Milano di Ludovico il Moro, ebbe luogo, in occasione delle nozze di Gian Galeazzo Maria Sforza con Isabella d'Aragona, la celebre *Festa del Paradiso* su testi di Bernardo Bellincioni e con gli ingegni di Leonardo da Vinci. Alla fine della festa mitologica «Apolo andò da Madama et con molte parole dolce et suave le apresentò a la sua Eccellenza per parte de Giove et ditte le parole li donò uno libretto, nel quale contene tutte le parole che se sono ditte in ditta representatione nel quale libretto era alchuni soniti facti in laude et gloria de potentati suoi de li horatori che li erano presenti, et cosi de loro proprii, et a tutti ditti horatori ne fu dato uno per zaschuno da la Sua Eccellenza»<sup>105</sup>. In quel caso il volumetto col testo integrale e i suoi corollari poetici era un ricordo della rappresentazione per un numero limitato di nobili del pubblico. Lo scarto mantovano sta nella distribuzione prima, e non dopo lo spettacolo, e a tutto il pubblico (comunque ben "perimetrato", come vedremo fra poco), ma è importante che questo lontano esempio testimoni dell'uso storico di una gran varietà di "libretti" che, passando attraverso i manoscritti distribuiti alle principesse straniere prima degli spettacoli, arriva a lambire cronologicamente l'iniziativa dei Gonzaga. E da questa prospettiva la messa a stampa della favola sembra riflettere una concezione strumentale, molto pratica della stampa stessa, intesa per quello che era stata già all'inizio: il modo per moltiplicare rapidamente *ad libitum* il numero di esemplari derivanti da una sola trascrizione, adesso applicato a beneficio di quelle che possiamo definire, ancora con l'autore del *Corago*, le «azioni armoniche moderne fatte in Fiorenza, Mantova, Ferrara»<sup>106</sup>; l'anonimo peraltro non fa menzione di testi da leggere distribuiti in occasione delle rappresentazioni.

## 6. Certi, incerti e ipotetici, comunque per pochi.

Se a Ferrara il favore speciale del duca consentiva di utilizzare per il tempo dell'esecuzione il «libro delle parole», nel 1598, proprio a Mantova, per il *Pastor fido* si erano allestiti due soli libretti manoscritti in tedesco (le sinossi presenti ancora oggi nei libretti di sala) e riservati alle Asburgo; nel 1607, la munificenza ducale amplia la platea dei destinatari, comunque circoscritta ai membri dell'Accademia e, forse, alla corte, se l'edizione in-ottavo si riferisce davvero alla seconda rappresentazione.

È infatti una sorta di "gruppo chiuso" quello a cui è destinata la stampa e l'identificazione dei destinatari e della stessa fucina da cui l'opera proviene è già evidente nel frontespizio: *La favola d'Orfeo rappresentata in musica Il Carnevale dell'Anno MCVII. Nell'Accademia de gl'Invaghiti di Mantova. Sotto i felici auspizij del Sereniss. Sig. Duca benignissimo lor protettore* (fig. 2).



Fig. 2: frontespizio dell'edizione in-quarto. Firenze, Biblioteca del Conservatorio Luigi Cherubini: CF. 72 (segnatura antica: E. VI. 4375). Autorizzazione della Biblioteca del Conservatorio Cherubini. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Dei tempi verbali e dei formati editoriali abbiamo già detto<sup>107</sup>; adesso è opportuno notare la mancanza di parti paratestuali e l'assenza del nome dell'autore del testo, supplito di fatto dal riferimento all'Accademia degli Invaghiti e al duca Vincenzo che di quella era «protettore» e il cui stemma<sup>108</sup> campeggia al centro del frontespizio sia nel quarto che nell'ottavo (nei due formati gli stemmi sono distinti solo dagli ornamenti esteriori). Nel 1609 la stampa della partitura monteverdiana, offerta a Francesco, riconoscerà nella dedica stessa che la rappresentazione aveva avuto luogo «sotto gl'auspiti» del principe<sup>109</sup>: l'opera era accademica e dovuta alla promozione gonzaghesca e questo riassume in sé la personalità dell'autore del testo che nemmeno Monteverdi nomina. Il suo ruolo compare apertamente, invece, nel 1612, nella *Lettera cronologica* dell'Invaghito Eugenio Cagnani, dedicata all'ormai duca Francesco, definito nel frontespizio «protettore» degli Invaghiti, che tesse la storia e le lodi della cultura mantovana e gonzaghesca in specie e che, trattando le «miracolose operationi in ogni tempo» fatte dagli Invaghiti, enumera anche le prove dello Striggio: «[...] avendo lo stesso anco dopoi dato in luce, sotto nome del Ritenuto Academico Invaghito, l'Orfeo favola rappresentativa in leggiadrissimi versi di Toscana favella composti, quale poi fatta in musica dal virtuoso Sig. Claudio Monteverdi, in gran Teatro con nobilissimo apparato fu fatta rappresentare»<sup>110</sup>. Lo Striggio stesso compare col nome accademico fra gli autori delle successive rime dedicate al Cagnani, ovviamente in sua lode. Il «dare in luce» l'Orfeo sotto il nome del Ritenuto non allude ad una stampa, che in tale forma non ebbe luogo, bensì al parto della «favola» in versi, la quale successivamente («poi») venne musicata da Monteverdi: il testo è quindi opera non della persona anagrafica Alessandro Striggio, quanto del Ritenuto, cioè della personalità accademica che lo Striggio assumeva quando operava all'interno del perimetro culturale Invaghito, secondo modalità accademiche diffuse all'epoca<sup>111</sup>. Gli Invaghiti, fra cui il duca e il principe, poterono leggere insieme, il 24 febbraio, ciò che uno di loro, comunque a loro noto indipendentemente da quanto recitava il frontespizio del libro, aveva scritto, mentre sul palco si svolgeva lo spettacolo interamente cantato.



L'anno successivo lo Striggio comporrà il balletto del *Sacrificio di Ifigenia* (musicato da Marco da Gagliano), che sarà rappresentato (5 giugno) durante i festeggiamenti nuziali del principe e che non verrà pubblicato autonomamente, bensì all'interno del noto *Compendio delle sontuose feste mantovane* del 1608 redatto da Federico Follino:

[...] si ridussero poi nel solito Teatro della Comedia, per veder il gratioso balletto c'haveva fatto preparar il Prencipe di Mantova, intervenendo in esso, oltre la persona del Duca suo padre, e sua, otto Cavalieri della Città e dieci Dame non men principali, che belle, e bene instrutte nell'arte del ballare. Fù l'inventione di questo balletto distesa in versi dal Sig. Alessandro Striggio, Gentiluomo della Camera, e del Consiglio del Duca di Mantova, nella maniera che si dirà<sup>112</sup>.

Il balletto è commissionato dal principe, ed è quindi “cosa sua”, mentre *Il ballo delle Ingrate*, andato in scena il giorno precedente, era stato commissionato dal duca al Rinuccini ed era quindi il “suo” balletto, come appare chiaramente da una nota lettera dello Striggio a Francesco, in cui emerge la concorrenza col fiorentino (che finisce per diventare anche concorrenza fra duca e principe), e, soprattutto, per i nostri fini, la rimarcata “proprietà” dei balletti da parte dei Gonzaga<sup>113</sup>. Si noti che nel *Compendio* del Follino lo Striggio compare nelle sue vesti di funzionario di corte, proprio perché stavolta servizio di corte (e non d'accademia) era il compito che era stato chiamato a svolgere, cioè scrivere «il grazioso balletto ch'aveva fatto preparar il Prencipe di Mantova». Nemmeno Rinuccini, che pure firma la stampa dell'*Arianna*, pone il suo nome su quella del *Ballo delle Ingrate* (musicato da Monteverdi), perché, come recita il frontespizio, era appunto la *Mascherata dell'ingrate, Ballo del Sereniss. Sig. Duca, danzato per le nozze de' serenissimi Principe di Mantova, et Infanta di Savoia*<sup>114</sup>. Il nome del Rinuccini compare invece, al pari di quello di Striggio, nel *Compendio* del Follino, bene attento a specificare il ruolo del Duca: «Haveva il duca stabilito di rappresentar la sera di quel Mercoledì nel Teatro della Comedia un Balletto di molto bella inventione, opera del Sig.<sup>r</sup> Ottavio Rinuccini»<sup>115</sup>.

Queste considerazioni a proposito di un'edizione “certa” come quella dell'*Orfeo*, prodotta in occasione della rappresentazione, sono importanti per accostarci ad una stampa di uso “incerto”, ovvero quella della *Dafne* senza note tipografiche e senza licenza di stampa di cui si conoscono soltanto due esemplari<sup>116</sup>. Si ritiene che questo opuscolo di 24 pagine, senza parti paratestuali, con errori di stampa, segno di un allestimento affrettato, ma comunque un in-quarto di impaginatura ariosa (il testo è disteso su 22 facciate mentre la *Dafne* del 1600 ne occupa 17), sia da collegarsi alla rappresentazione della *Dafne* del 21 gennaio 1598 [1599] nella Sala delle Statue a Palazzo Pitti alla presenza della Granduchessa Cristina, alla quale fanno riferimento due quartine encomiastiche nel Prologo intonato da Ovidio<sup>117</sup>. Il problema è che non esistono in questo caso documenti in grado di certificare il legame con un prima o un dopo rappresentativo. Il frontespizio è semplicissimo e le sintetiche informazioni che offre lasciano la maggior parte della pagina bianca: *Rappresentazione di Dafne favola pastorale composta dal Signor Ottavio Rinuccini et fatta recitare in musica dal Signor Jacopo Corsi*. Come è stato osservato, l'assenza della licenza di stampa nella *Dafne* s.n.t. induce a ritenere la stampa di uso riservato, non ufficiale. Diversamente la *Dafne* del 1600 reca sul frontespizio lo stemma Medici-Lorena, il nome dello stampatore Marescotti, la data e la licenza di stampa<sup>118</sup> e offre sul verso la tavola degli Interlocutori. Da sottolineare anche che è presente la contestualizzazione dell'evento (*La Dafne d'Ottavio Rinuccini rappresentata alla Sereniss. Gran Duchessa di Toscana dal Signor Iacopo Corsi*<sup>119</sup>), là dove nella *Dafne* s.n.t. è assente qualsiasi riferimento di questo tipo e si punta invece sull'aspetto musicale della rappresentazione e sul suo carattere pastorale, elementi che verranno

meno nel 1600: ci si inserisce in una precisa corrente sperimentale che aveva visto e continuava a vedere Emilio de' Cavalieri in campo con le sue tre pastorali in musica<sup>120</sup> e si evidenzia soprattutto la novità del "recitar cantando" (*fatta recitare in musica*), esattamente come sarà nel 1607 per l'*Orfeo* di Striggio, nuovo per l'ambiente mantovano. In effetti questa *Dafne* s.n.t. sembra essere in assoluto la prima stampa di un dramma in musica e batte sul tempo il pur prolifico Cavalieri, che non pubblicherà le sue pastorali e che soltanto l'anno successivo introdurrà il sintagma *recitar cantando* nel frontespizio della *Rappresentatione di anima, et di corpo. Nuovamente posta in musica [...] per recitar cantando*.

Se allo stato attuale non è possibile sapere se il pubblico tenesse in mano il libriccino durante la rappresentazione, ritengo che quanto meno si possa ipotizzare un "libro ricordo" (sul tipo di quello per la *Festa del Paradiso*) che mirava a celebrare il patronato del Corsi e il sodalizio con il Rinuccini: siamo in effetti in quella fase apicale dell'attività di Jacopo come promotore di eventi musicali che troverà suggello con il "dono di nozze" dell'*Euridice* a Maria de' Medici<sup>121</sup> e che nella *Dafne* del 1600 viene celebrata nella canzone del Rinuccini in lode appunto del Corsi (*Qual novo, altero canto*<sup>122</sup>) che conclude la stampa: una sorta di dedica implicita da parte del poeta, che non firma i versi, quasi in un colloquio privato col patrocinatore dell'evento. Qui, invece, la canzone non esiste e, anche se la granduchessa, come detto, è presente in due quartine del Prologo, cantato da Ovidio, che, tornato in terra dagli Elisi, ravvisa tra il pubblico Cristina, che illumina «questa notte» in cui il poeta si mostra ai «mortali», i versi troveranno corrispondenza in una dedica esplicita solo, come detto, nell'edizione del 1600.

La *Dafne* s.n.t., così editorialmente "schiva" e di fatto indecifrabile, potrebbe essere stata una sorta di cauta prova generale per saggiare le reazioni di un pubblico selezionato, una cerchia ristretta di sodali, intendenti e, dato che la rappresentazione è a Pitti, potenti, alla proposta non soltanto dello spettacolo, ma alla sua divulgazione ufficiale a stampa con l'assunzione di responsabilità artistica, ma anche sociale (e ciò vale pure per il patronato del dedicatario), che ciò comportava: è proprio l'uso della stampa che fa la differenza.

Corsi e Rinuccini imboccano una strada che Cavalieri (con la Guidiccioni) al momento non batte (decisione personale in quanto aristocratico? interdetto granduca, dato che il Cavalieri era stipendiato dalla corte, analogo a quello del duca d'Este sulla musica e sul teatro di corte?<sup>123</sup>), per poi rivendicare la primogenitura nel "recitar cantando" attraverso l'edizione romana della *Rappresentatione di anima, et di corpo* affidata al Guidotti, quando ormai il dado è tratto. La *Dafne*, che nasce all'interno di un sodalizio autonomo rispetto alla corte, anche se ad essa legatissimo, proviene da un altro mondo, una sorta di *atelier* privato. L'Invaghito e principe di Mantova Francesco Gonzaga nel 1607 non si porrà il problema, perché il problema non ci sarà più, ormai risolto da tempo soprattutto per chi come lui assommerà in sé il ruolo accademico e quello principesco, anzi sarà il padre-duca ad intestarsi la "proprietà" dell'operazione al massimo livello.

Ma la storia della *Dafne* è ancora più antica e recentemente è stata ritrovata e pubblicata la primigenia versione di 212 versi (contro i 445 di quella s.n.t. e del 1600), nata all'interno della sperimentazione musicale avviata da Corsi, Peri e Rinuccini intorno al 1594-1595<sup>124</sup>. Il libriccino in-quarto di 8 pagine manoscritte che ci tramanda il prezioso reperto e che è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, rispecchia purtroppo «l'esito di uno spoglio della raccolta epistolare operato, nel corso di un successivo riordinamento, da uno zelante archivistica il quale, estrapolandone i testi con valenza letteraria, ha creato una sezione omogenea (nell'odierno inventario intitolata *Poesie e Pasquinate*), rendendo però di fatto impossibile risalire alle missive

originarie cui ciascun singolo pezzo era allegato»<sup>125</sup>. In tal modo viene a mancare un documento chiave, come quello che invece, sopravvivendo, ci consente di capire il ruolo della *princeps* dell'*Orfeo*: nel caso della prima *Dafne* non possiamo sapere a cosa fosse destinato l'opuscolo, non autografo, ma copia di mano coeva a quella del Rinuccini e dei membri della sua cerchia: un testo destinato a un sodale per farlo partecipe del progetto? un libriccino legato in qualche modo alla messa in scena dell'opera? addirittura da "leggere mentre che si canterà" come poi l'*Orfeo*? Sono tutte ipotesi senza risposta, che anche Francesca Fantappiè si pone nel corso della nostra corrispondenza privata a proposito di questi anni cruciali per la nascita dell'opera.

In sintesi, e per concludere, molti sono gli esempi di testi d'ausilio in occasione di feste di varia natura e molte sono le indagini ancora da compiere per identificarne ulteriori, mimetizzati come sono all'interno di una messe di testi anodini, per quanto riguarda la loro funzione originaria, e giunti (o nemmeno giunti, come sovente quelli manoscritti) fino a noi come testimonianze memoriali, ma che documenti dirimenti possono illuminare di nuova luce. Ciò che preme notare è che il libretto per musica non nasce adulto come Minerva dalla testa di Giove, ma viene costruito pezzo per pezzo con i materiali e le consuetudini scritte e spettacolari che esistevano già, come l'opera in musica stessa, del resto. Gli studiosi fanno iniziare la storia del libretto col 1637, ma i contorni sono più sfumati: il 1637 è senz'altro un catalizzatore con l'apertura dei teatri al pubblico misto e pagante ed avvia la storia interna del genere libretto, a sua volta accidentata e tutt'altro che lineare, però di ausili ce ne erano sempre stati e di diverso tipo e certo non scomparvero di colpo nel 1637. Il cambio della guardia fu lento e la persistenza tenace: come sempre, le radici di una "novità" traggono nutrimento dai materiali già disponibili nelle consuetudini del tempo e da tempo sperimentati e articolati.

---

## Note

1. Citiamo da Fenlon 1986, p. 170, ripreso in Fenlon 2009, pp. 52-53. In questo studio si è optato per criteri di trascrizione estremamente conservativi: in pratica si distingue u da v e si sciolgono i compendi di nasale. I frontespizi antichi delle fonti letterarie sono trascritti nel testo in forma semplificata e abbreviata senza distinzione di caratteri, rimandando per tutte le particolarità alle copie *on line* indicate, i *link* alle quali sono riportati in nota e non compaiono nella Bibliografia finale, dedicata agli studi critici moderni ed estremamente selettiva, limitata ai contributi strettamente funzionali agli obiettivi della presente indagine. Si sottolinea che per le citazioni è stato privilegiato il rimando diretto alle stampe antiche, oltre che alle trascrizioni moderne (ad esempio le molte del Solerti), in modo da consentire al lettore di prendere visione degli originali, importanti sovente anche per le loro stesse materiali peculiarità tipografiche. I *link* sono stati controllati il 19 maggio 2023. Desidero ringraziare qui Francesca Fantappiè per i nostri proficui colloqui e i suggerimenti, nonché Simone Magherini per aver accolto questo saggio nella rivista.
2. Per la nascita e lo sviluppo, fino alle forme più recenti, del libretto, si vedano, anche per la bibliografia pregressa, Beghelli 2004, Bianconi 2018, e, specificamente per il Seicento, Fabbri 1990 e Rosand 2013, pp.82-90.
3. Sul libro di teatro nel Cinquecento e primo Seicento, si veda Riccò 2008<sup>2</sup>.
4. Per i libretti veneziani del primo decennio dei teatri pubblici, cfr. Infelise 2017.
5. Sul Rinuccini, cfr. Fantappiè 2016.
6. È il caso della stampa autopromozionale in vista della rappresentazione già programmata della pastorale *Il sacrificio* di Agostino Beccari a Sassuolo nel 1587 in occasione delle nozze Pio-Farnese ([https://books.google.it/books/about/Il\\_sacrificio\\_favola\\_pastorale.html?id=S69TAAAcAAJ](https://books.google.it/books/about/Il_sacrificio_favola_pastorale.html?id=S69TAAAcAAJ)). Al proposito, cfr. Riccò 2008<sup>1</sup>. Sintetizzando: a Sassuolo nel dicembre 1587 ebbero luogo le celebrazioni per

l'arrivo di Clelia Farnese, le cui nozze con Marco Pio di Sassuolo (appartenente a una casata dell'*entourage* estense) erano state officiate in precedenza a Caprarola (2 agosto). Le feste ebbero una rilevanza spettacolare e politica legata sia ai nuovi legami con i confinanti Farnese, sia ai fasti della casa d'Este; era, infatti, una "risposta" alle nozze medicee dell'anno precedente fra don Cesare d'Este e Virginia de' Medici, che avevano visto l'inaugurazione del buontalantino Teatro degli Uffizi. Il matrimonio faceva parte di un'inesausta gara fra i due schieramenti politico-spettacolari ferrarese e fiorentino. La revisione e l'ampliamento della pastorale da parte dell'ormai vecchio Beccari si legavano giusto alle nozze di casa Pio: ma non a quelle di Marco, bensì, preliminarmente, a quelle della sorella Benedetta con Girolamo Sanseverino Sanvitale, marchese di Colorno, tenutesi a Ferrara nell'estate precedente e in occasione delle quali venne riedito *Il sacrificio* (ad istanza di Alfonso Caraffa, presso Giulio Cesare Cagnacini e fratelli). Il *Sacrificio* uscì mentre erano ancora in corso i preparativi per la rappresentazione di Ferrara (la dedica è datata 26 luglio) e il Pio aveva in mano solo una "copia di servizio" della pastorale, un esemplare della *princeps* con le varianti manoscritte. Il Caraffa fornì così una sorta di libretto di sala *ante litteram*, addirittura correndo avanti allo stesso committente dell'operazione spettacolare e mettendo a stampa quello che al momento era solo un ibrido fra tradizione letteraria, già rivista e sedimentata (la *princeps* era del 1555), e mobili "carte di scena".

7. È notissimo il caso del *Pastor fido* di Battista Guarini, sulle cui vicende si veda in primo luogo il classico Rossi 1886, pp. 179-238. L'opera venne dedicata ancora manoscritta a Carlo Emanuele I di Savoia, in occasione delle sue nozze, nel 1585. Il Guarini sperava che il Duca la facesse rappresentare, ma poi trascorsero anni senza che fosse messa in scena e Guarini, temendo che venisse stampata surrettiziamente da chi in corte poteva leggerla o da attori che ne prendevano visione, impetrò dal Savoia il permesso di fissarla a stampa nel 1589, mantenendo la dedica. Per altro la tragicommedia attese ancora anni prima di salire in palco. Sull'argomento mi sono intrattenuta diffusamente in Riccò 2008<sup>2</sup>.
8. In Fenlon 1986, p. 171 e successivamente in Fenlon 2009, p. 58.
9. Per queste diverse emissioni, cfr. Tonello 2021, che offre anche un censimento dei testimoni noti, a due dei quali si rimanda nelle note seguenti. Ma si veda anche Carter 2010, p. 500 e nota 6.
10. Mantova Biblioteca comunale Teresiana, collocazione: Arm.17 B.63:  
<http://corago.unibo.it/esemplare/0001584603/DRT0017741>.
11. Roma Biblioteca Nazionale Centrale, collocazione: 40. 9. D. 18. 09:  
<https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR001047745>.
12. Sugli Invaghiti e i loro rapporti con la musica e, in generale, sugli interessi musicali dei Gonzaga, da Vincenzo I a Ferdinando, si vedano il classico Fenlon 1992, pp. 167-221 e, più recentemente, Besutti 2016, pp. 53-71, Tosetti Grandi 2016, Schwindt 2022.
13. È l'ipotesi di Tonello 2021, p. 136, ma anche Besutti 2016, p. 66 pensa ad un'analoga distinzione fra le due emissioni. Ritengo che debba essere considerata anche l'ipotesi che, dato il brevissimo lasso di tempo intercorso fra le due rappresentazioni, l'ottavo fosse destinato semplicemente ad un uso commerciale posteriore alle rappresentazioni stesse e che solo l'in-quarto avesse avuto la funzione di ausilio per la "prima".
14. Fenlon 1986, p. 170, poi in Fenlon 2009, p. 60.
15. Per l'accentuarsi dell'influenza fiorentina a Mantova per iniziativa di Ferdinando, legatissimo ai Medici, cfr. Fenlon 1992, p. 237 sgg. Inoltre Burattelli 1999, pp. 35-36 (a questo studio si rimanda per un panorama delle feste mantovane di questi anni) e Mamone 2003.
16. Fenlon 1986, p. 170, poi in Fenlon 2009, p. 51. Francesco stava inoltre per compiere ventuno anni, età alla quale i principi Gonzaga sembra che iniziassero a sponsorizzare in proprio gli spettacoli: Carter 2010, pp. 500-1, nota 7,
17. Si apre qui il problema, che non è oggetto del presente studio, di ciò che fu realmente cantato in palco. È la notissima e dibattuta questione dei due finali diversi, bacchico, nel testo dello Striggio, e apollineo nella partitura di Monteverdi, sui quali, per una sintesi delle varie posizioni, si rimanda a Aresi 2009, pp. 74-87, Fenlon 2009, pp. 58-61 e ultimamente Schwindt 2022, pp. 67-68. Personalmente inclino all'ipotesi di Fenlon, che ritiene che il finale di Monteverdi fosse per la terza rappresentazione in onore della visita di Carlo Emanuele di Savoia, padre della futura nuora, che poi non ebbe luogo. Convincente per la diversità dei finali Fabbri 1985, pp. 103-104, che lega il finale "laico" e aperto di Striggio all'occasione accademica, riservata ad



- un pubblico culturalmente selezionatissimo, e il finale della partitura, chiuso, e cristianamente pedagogico, ad un pubblico più vasto da edificare.
18. Solerti 1905<sup>2</sup>, pp. 37-38 e note. Il Solerti nelle note si vale delle lettere pubblicate in Bertolotti 1890, pp. 86-87, il quale pubblica anche alcuni documenti relativi alla prima rappresentazione dell'*Orfeo* a Mantova, poi ripresi in Fenlon 1986.
  19. Su Ferdinando e le sue attitudini musicali, cfr. Besutti 2002, pp. 414-16 e Besutti 2013.
  20. Solerti 1905<sup>2</sup>, pp. 37-38.
  21. Sullo Striggio e il suo ruolo a corte, nonché sulle sue opere, cfr. Whenham 2019. Sul suo ruolo, col nome di Ritenuto, nell'Accademia degli Invaghiti e su quello del padre, Alessandro *senior*, cfr. Besutti 2016, pp. 59-60, 64. Per le lettere citate di seguito, cfr. Solerti 1905<sup>2</sup>, pp. 37-38, note.
  22. Le ultime due lettere, del primo e 18 marzo, sono repertorate in Archivio Herla ([http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric\\_gen.asp](http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp)): Mantova, Archivio di Stato - Archivio Gonzaga, rispettivamente b. 2162, c. 723 e b. 2162, fasc. III, c. 611. Ringrazio l'Archivio di Stato di Mantova per avermi inviato la riproduzione digitale dei documenti.
  23. Per i due fratelli e le loro inclinazioni e competenze nell'ambito spettacolare in questi anni, si vedano Burattelli 1999, in particolare pp. 16-17 e pp. 31-32 e note. Inoltre Fenlon 2009. Per gli ambienti accademici frequentati da Francesco e per la "gara" con il mondo culturale toscano, si veda soprattutto Besutti 2016 pp. 62-64 con bibliografia.
  24. È elencata fra le moresche primo seicentesche, insieme all'«abbatimento in armi» dell'anno successivo, sempre con il principe come protagonista, in Galante 1949, p. 50. L'elenco delle moresche cinque-seicentesche è citato e accolto in Ferrari Barassi 2018.
  25. Si veda il *Compendio* alle pp. 108, 122: ([https://books.google.it/books/about/Compendio\\_delle\\_suntuose\\_feste\\_fatte\\_l\\_a.html?id=NkizDVOMkrQC](https://books.google.it/books/about/Compendio_delle_suntuose_feste_fatte_l_a.html?id=NkizDVOMkrQC)). Per i tornei del ducato gonzaghese, oltre al Follino, cfr. Burattelli 1999, pp. 58-63.
  26. Al *Castello di Gorgoferusa* e al *Monte di Feronia*, del 1561, in occasione della nomina a cardinale di Luigi d'Este (Solerti 1891, p. xxvii, nota 2), fecero seguito il *Tempio d'Amore* del 1565, per il matrimonio di Alfonso II e Barbara d'Austria, l'*Isola beata*, del 1569, per la venuta dell'arciduca Carlo d'Austria, e infine il *Mago rilucente*, per le nozze di Lucrezia d'Este e Francesco Maria Della Rovere nel 1570.
  27. Si ricorra all'ancor fondamentale Baldassarri 1986 che descrive l'articolazione interna delle descrizioni del *Castello di Gorgoferusa* e del *Monte di Feronia*: p. 120, note 29-31. A questo studio si fa riferimento anche per la discussione delle possibili attribuzioni di paternità alle descrizioni dei tornei. All'interno della vasta bibliografia sull'argomento, si veda almeno anche Marcigliano 2003.
  28. Si veda l'Arrivabene a c. C vii r: (<https://books.google.com/ec/books?id=VjteAAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>).
  29. Ivi, c. D viir.
  30. Si veda il sito: <http://badigit.comune.bologna.it/foglinfesta/sfida.htm>.
  31. BCI: C. X. 3, P. V. 15.
  32. BCI: IV. L. 41, P. IV. 25, R. III. 22, R. VIII. 6.
  33. Ad esempio nel 1579 e nel 1589 i cavalieri senesi parteciparono alle sbarre a Palazzo Pitti in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Bianca Cappello, prima, e di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, poi. Oltre alle descrizioni, ci restano, sciolti, i canti di accompagnamento della schiera senese: Riccò 1993, pp. 127-29 e note. Nel caso delle nozze di Bianca Cappello ho recentemente rinvenuto anche un foglio volante a stampa con canto di accompagnamento dei cavalieri alla sbarra da parte di Mostri marini: BCI: P. IV. 25, n. 2. Per il torneo in occasione della visita granducale del 1619, cfr. Riccò 1993, p.135, nota 235.
  34. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Landau-Finaly 192.
  35. BCI: I. XI. 15.

36. Danesi 2014.
37. Riccò 1993, pp. 20-23 e note (in particolare nota 32), 86-87.
38. Ivi, p. 87 e nota 146. La stampa è *on line*: <https://archive.org/details/relationedellagi00marc>.  
E si veda la nota successiva.
39. Riccò 1993, p. 135, nota 235. La miscellanea C. III. 30, in cui sono conservati i cartelli di sfida di questa giostra e di quella del 1602, nonché il *Ragguaglio* del Marchetti del 1619, è descritta in Danesi 2014, p. 128; tutti i singoli cartelli presenti sono descritti ai nn. 44, 45, 57, 123, 219, 287-92, 295, 348, 356, 372, 378, 379, 388, 403-05, 427, 450, 481, 495, 589, 594, 620, 625, 726-28, 807, 823, 892, 937 (*Ragguaglio della venuta delle serenissime altezze di Toscana nella città di Siena*, Siena, Salvestro Marchetti, 1619), 949, 964-79, 1007, 1062, 1067, 1080, 1086, 1139, 1205, 1218.
40. La mascherata è trascritta in Saltini 1895, per la citazione cfr. p. 105. Inoltre Riccò 1993, p. 126, nota 121.
41. Catoni 1985, pp. 17-53 sulla Serra e le varie manifestazioni carnevalesche organizzate dagli scolari; in particolare quattro esempi sono pubblicati alle pp. 25, 27, 31, 35. Nella biblioteca bulgariniana si vedano: *Alle gentilissime donne sanesi, la Ragione accompagnata dagli Affetti, i quali, svegliati dall'antico sonno de' loro errori, si sono di nuovo sotto il giusto imperio ridotti per la Serra de' sig. Scolari* del 1589 (BCI: VII. E. 1: cfr. Danesi 2014, n. 46), *Le Donne di Tracia seguaci della Serra* del 1590 (BCI: IV. L. 41 e VII. E. 1: ivi, n. 419), *Apollo in compagnia delle quattro stagioni e del tempo, guidando li sig. Scolari dello Studio di Siena nella lor Mascherata detta la Serra* del 1591 (BCI: IV. L. 41: ivi, n. 69); *La fatica accompagnata da la vigilanza, sofferenza, assiduità, diligenza e perseveranza, guidando li Scolari dello Studio di Siena nella lor festa carnoalesca, per antico nome detta la Serra, il dì 15. Di Febraro 1587* (BCI: VII. E. 1: ivi, n. 469). Ulteriori esempi ivi: nn. 622, 1078.
42. Si consulti almeno il sito <https://www.ilpalio.org/libri5-6-700.htm> (*Cinque secoli di opere a stampa sulle contrade e il Palio. Il Cinquecento, il Seicento e il Settecento*). Restando nell'ambito della tipicità cittadina di certe manifestazioni di piazza, si consideri che a Pisa imperava il Gioco del Ponte e che anche in questo caso venivano distribuiti cartelli, come, ad esempio, nel 1604: Solerti 1905<sup>2</sup>, p. 171.
43. Ad esempio: *Manifesto dell'invenzione e Stanze cantate da Mercurio* per il Palio della Contrada dell'Onda in occasione delle nozze Piccolomini-Sergardi (2 settembre 1601) editi da Matteo Florimi, in Riccò 1993, figg. 50-51 (BCI: R. III. 22, nn. 176, 172). Presente anche nel sito indicato nella nota precedente.
44. Ad esempio, di Fortunio Martini, le *Stanze cantate da un fanciullo in compagnia et a nome della Contrada della Lupa festeggiante dinanzi à S.A.S. l'Anno 1590 in Siena* (BCI: IV. L. 41, cfr. Danesi 2014, n. 739) (altro esemplare in BCI: R. VIII. 6, n. 20 pubblicato in Riccò 1993, figg. 52-54). Anche *on line*: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t80k2v73j&view=1up&seq=5>.
45. Si rimanda riassuntivamente a Riccò 1993. Ma si tengano presenti almeno Bargagli/D'Incalci Ermini 1982 e Bargagli/Riccò 1989.
46. Riccò 1993, pp. 129-30 e fig. 47. Per i rapporti fra giochi d'azzardo e l'intrattenimento nobiliare, cfr. Catoni 2015.
47. Ivi, pp. 171-72.
48. Per l'analisi della festa e la sua contestualizzazione nella cultura accademica, cfr. Riccò 1993, pp. 24-27. Nell'ambito delle venture: per venture con polizze dette a voce, cfr. p. 63, nota 110; per i "riverci" (rovesci di medaglie) consegnati alle gentildonne, cfr. p. 179; infine per madrigali consegnati alle gentildonne e largamente riutilizzati nelle raccolte di rime dei vari accademici, si veda p. 67 e nota 117.
49. Per l'immagine della foglia («Stampa lacunosa smarginata e incollata su cartoncino in forma di foglia di fico, acquerellata in verde») e la relativa scheda n. 123, cfr. <http://badigit.comune.bologna.it/foglinfesta/dettaglio2.asp?lettera=123>.  
Si veda anche più avanti la nota 55 sul ventaglio di Callot.
50. Propriamente il rovescio, o faccia posteriore delle medaglie, recava immagini simboliche alludenti alle qualità della persona effigiata sul dritto, in questo caso privati e non re o divinità. I *Riverci*, scritti da Scipione Bargagli, sono pubblicati in Riccò 1993, pp. 163-242; il riferimento alla ventura fiorentina è a p. 170.

51. Burattelli 1999, p. 45. Fabbri 1985, p. 140 ipotizza anche per l'*Arianna*, ma senza documenti al riguardo, una stampa «distribuita probabilmente alla “prima”»; Fabbri è citato in Tonello 2021, pp. 133, 136-37. Sulla rivalità fra le corti fiorentina e mantovana in occasione delle nozze del 1608, cfr. Mamone 2003.
52. Cfr. [https://books.google.it/books/about/Descrizione\\_delle\\_feste\\_fatte\\_nelle\\_real.html?id=vaofOv-m4yMC](https://books.google.it/books/about/Descrizione_delle_feste_fatte_nelle_real.html?id=vaofOv-m4yMC), p. 62. Il libretto in questione è quello di Lorenzo Franceschi stampato anche in coda alla seconda edizione della *Descrizione* del Rinuccini (Solerti 1905<sup>2</sup>, p. 40, nota 2) insieme agli altri testi delle feste, compresi i cartelli di sfida, p. 89 sgg.:  
<https://archive.org/details/dellefestefatten00rinu/page/n7/mode/2up>.  
 Il volumetto singolo è più completo con l'intera spiegazione dei movimenti della giostra, ecc.:  
<https://archive.org/details/balloegiostradev00fran/mode/2up>.
53. La descrizione del complesso spettacolo è di Andrea Salvadori, che compose i testi:  
[https://books.google.it/books/about/Guerra\\_d\\_Amore.html?id=sC9WAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Guerra_d_Amore.html?id=sC9WAAAAcAAJ&redir_esc=y),  
 pp. 8, 42. Gli interventi esplicativi dell'Alba e di Venere sono ricordati anche in *Lettera al signor Alberico Cibo principe di Massa sopra il giuoco fatto dal Gran Duca intitolato Guerra d'amore il di 12. di febraio 1615*, in Pisa, appresso Giovanni Fontani, 1615[1616], cc. A2v-A3r, D2r:  
[https://books.google.it/books/about/Lettera\\_al\\_Sig\\_Alberico\\_Cibo\\_principe\\_di.html?id=yw9aAAAAcAAJ](https://books.google.it/books/about/Lettera_al_Sig_Alberico_Cibo_principe_di.html?id=yw9aAAAAcAAJ).  
 Sul Salvadori si veda Sarà 2017.
54. Solerti 1905<sup>2</sup>, p. 147. La seicentina è *on line*:  
[https://www.nli.org.il/en/books/NNL\\_ALEPH990029186360205171/NLI](https://www.nli.org.il/en/books/NNL_ALEPH990029186360205171/NLI).  
 Esemplare con incisione in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: V. MIS 75. 5.
55. Per un esemplare della rosta ad acquaforte, ma senza le stanze sul retro:  
<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300619425>.  
 Per il disegno:  
<https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?invn=2661+F>.
56. Per la complessità di questi strumenti funzionali allo spettatore, e testimoni anche degli adattamenti successivi di un testo, si vedano almeno Filippi 1994 e soprattutto Filippi 2001, che cataloga gli argomenti romani a partire dal 1616 fino al 1698. Il primo dramma gesuitico in italiano fu *Il gigante* di Leone Santi del 1632, sul quale cfr. Santacroce 2015. Per l'esempio concreto del *Crispo*, repertoriato anche in Filippi 2001 (pp. 113-18, 454-58) e da lei già analizzato in Filippi 1994, pp. 113-15, si veda l'*Argomento del Crispo tragedia latina*, opera composta dal gesuita Bernardino Stefonio, nella versione del 1628:  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_aes\\_5hWCGAMC/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_aes_5hWCGAMC/mode/2up).  
 Importante la distinzione fra le varie tipologie di scenario in essere all'epoca, da quello dei comici dell'arte, a quello del teatro gesuitico, a quello dell'opera in musica. Gli scenari gesuitici, inoltre, avevano funzione pedagogica e potevano servire a diffondere il messaggio del dramma anche a beneficio di coloro che non erano stati presenti allo spettacolo: per questi aspetti si veda l'*Introduzione* in Filippi 2001, pp. 11-65 e principalmente le pp. 16-26.
57. Sarà 2017, p. 794: «Con *La regina Sant'Orsola*, Salvadori inaugurò un nuovo filone del cosiddetto “recitar cantando”, di soggetto sacro e agiografico. Come dicono l'*Argomento* e il *Prologo* anteposti all'edizione del testo, pur sempre nella linea tracciata da Rinuccini e Chiabrera, si puntava ad aprire ‘un nuovo campo, di trattare con più utile e diletto, lasciate le vane favole de' Gentili, le vere e sacre azzioni Cristiane’ (Firenze 1625, p. 13). Quel filone nacque dalla commistione tra l'opera fiorentina e il teatro gesuitico, di cui l'autore riprese alcuni aspetti drammaturgici, come l'ampio impiego del coro e l'ambientazione in situazioni di assedio, con la rappresentazione simultanea dei campi nemici. Anche la cornice editoriale utilizzata per la divulgazione del testo nel 1624, l'*Argomento della Regina Sant'Orsola*, presentava una perfetta identità formale con gli scenari distribuiti in occasione degli spettacoli gesuitici, con la sinossi dell'argomento e la sintetica articolazione dello spettacolo per atti e scene. L'allestimento citò inoltre puntualmente un segmento dell'*Ignazio in Monserrato*, ‘azione tragicomica’ di Vincenzo Guinigi rappresentata al Collegio romano nel 1623».
58. Per l'*Argomento* in questione, cfr.  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_05c8XqPM2fYC](https://archive.org/details/bub_gb_05c8XqPM2fYC).  
 Si noti che dal *colophon* si apprende che al 4 ottobre risale l'*imprimatur* dell'Inquisizione fiorentina rilasciato



- da Piero Niccolini, Vicario, e da Lodovico Corbuzio, Inquisitore Generale, mentre il 5 ottobre fu rilasciato lo «stampisi» da Niccolò dell'Antella, Revisore Granduca, per cui è ipotizzabile che effettivamente l'*Argomento* sia stato disponibile il giorno successivo per gli spettatori.
59. Esistono due distinte edizioni del testo:  
<https://archive.org/details/lareginasantorso00gagl/page/n15/mode/2up> e  
<https://www.loc.gov/resource/musschatz.19879.0/?sp=3>  
 per le quali si veda *Il luogo teatrale a Firenze* 1975, scheda n. 8.47, pp. 125-26.
60. Rosand 2013, pp. 82-86.
61. Per la biografia dell'Obizzi si vedano Badolato 2013 e Volponi 2014, pp. 271-83.
62. Per la citazione dalle *Memorie* si vedano le pp. 390-91 in  
[https://books.google.it/books/about/Minerva\\_al\\_tavolino.html?id=IIFCAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Minerva_al_tavolino.html?id=IIFCAAAAcAAJ&redir_esc=y).
63. Volponi 2014, pp. 20-22 e sgg. sottolinea la coincidenza fra la *Guerra d'Amore* del Salvadori e la struttura dell'*Ermiona* e in generale l'influenza degli spettacoli fiorentini sulla formazione dell'Obizzi: pp. 18-23. Si veda inoltre Di Luca 1991, in particolare pp. 265, 269-71.
64. Cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280085z/f13.item>, p. 112.
65. Riccò 1993, pp. 129-32, figg. 39-51: analogia editoriale tra fogli volanti per veglie private e nozze, da un lato, e mascherate, serre, tornei pubblici dall'altro. In pratica il modello tipografico era lo stesso.
66. Si veda, a pp. 107-8, <https://archive.org/details/cittadiferrarach00arge>;  
 ma si veda anche p. 260: «[...] non è stato fuor di proposito, che si prenda l'occasione della giunta della Regina Barbara col dire le Gratie, che per sua cagione vengono ad aprire il camino della felicità».
67. Baldassarri 1986, p. 120, note 27, 29.
68. Sulla questione della precedenza fra Medici e Este, scoppiata a Lucca nel settembre del 1541, si veda diffusamente Favalli 2021.
69. Per la carriera dello Striggio, cfr. Tibaldi 2019. Ma si ricordi anche Fenlon 1992, pp. 189-91.
70. Per lo spettacolo si vedano almeno *Il luogo teatrale a Firenze* 1975, schede nn. 7.6-7.10, pp. 95-98, e Mamone 2016, pp. 20-23; inoltre Lepri 2017, vol. I, pp. 188-223. Per il contesto editoriale e la bibliografia, cfr. Riccò 2008<sup>2</sup>, pp. 199-200.
71. Sulla figura del Ceccherelli, si veda Bramanti 1992; da aggiungere al *carnet* del Ceccherelli la promozione editoriale della commedia *Il lanzi*, di Francesco Mercati, Firenze, Valente Panizzi e Marco Peri, 156, per la quale cfr. nota 75.
72. Si veda, a c. A 2 v,  
[https://books.google.it/books?id=RMQrRsAxx0sC&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=RMQrRsAxx0sC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).
73. Lettera del Cini a don Vincenzio Borghini dell'11 novembre 1565 in Borghini/Lorenzoni 1912, p. 37.
74. Si veda Heikamp 2016, e ultimamente, anche per l'aggiornamento bibliografico, Ciarlo 2023. Salvo errore, la bibliografia non menziona il ruolo progettato dal Cini per Barbino nel Prologo.
75. Si consideri, ad esempio, che il Granduca aveva una guardia di cento lanzichenecchi (o lanzi) tedeschi, per i quali è attestata anche la funzione di “guide turistiche” e interpreti: Focarile 2019, pp. 92-93. A documento della loro popolarità, si consideri che giusto nel 1566 uscì a Firenze, per i tipi di Valente Panizzi e Marco Peri, la commedia *Il Lanzi* di Francesco Mercati, in cui si fa esplicito riferimento alla «lingua mezza italiana» di questi soldati (c. 43 v), la quale fa sfoggio di sé in IV, iv. Inoltre in V, vii si spiega che, per le necessità familiari della vicenda, si è fatto ricorso alla Principessa Giovanna (di cui si tessono le lodi) tramite il Capitano dei Lanzi.  
[https://books.google.it/books/about/Il\\_Lanzi\\_Comedia\\_etc.html?id=M65dAAAAcAAJ](https://books.google.it/books/about/Il_Lanzi_Comedia_etc.html?id=M65dAAAAcAAJ).  
 I Lanzi facevano parte a tutti gli effetti del “panorama” cittadino.
76. Sul Dani si veda Vivoli 1986.
77. Mamone 2016, p. 22.

78. Newbigin 1990, pp. 2-5 e Vallieri 2018, pp. 293-96.
79. La cinquecentina è *on line*:  
[https://books.google.it/books?id=d8-rY4lmC5UC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=d8-rY4lmC5UC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false),  
 c. 3 n. n.
80. Gli intermedi sono modernamente editi in Grazzini/Grazzini 1953, pp. 557-71; per le modalità della stampa originaria si consideri la *Nota* del curatore alla p. 612, da cui si cita. Si noti che l'opera del Mellini uscì prima delle feste nuziali e fu confezionata su indicazioni precise del Borghini, suscitando, in quanto agli intermedi, il risentimento del Cini, che ne affidò una diversa edizione al Lasca: cfr. Testaverde 2015, parr. 11-19.
81. Borghini/Lorenzoni 1912, p. 45. Il Conte è presumibilmente «lo illustrissimo signor Conte Giorgio d'Elfeistam, maestro sovrano della corte insieme col suo figliuolo che andava assai vicino alla Serenissima Principessa». Si veda la *Descrizione dell'entrata [...] stampata la terza volta a c. A v v*:  
[https://books.google.it/books/about/Descrizione\\_Dell\\_Entrata\\_Della\\_sereniss.html?id=h35gAAAAcAAJ](https://books.google.it/books/about/Descrizione_Dell_Entrata_Della_sereniss.html?id=h35gAAAAcAAJ).  
 Si tratta di Georg II, conte di Helfenstein-Wiesenstein, hofmeister imperiale: Stälin 1880.
82. Per la bibliografia sugli eventi e in particolare per i documenti sulla rappresentazione, cfr. Mari 2005. Ma si veda anche Sampson 2003 per la concorrenza tra le corti mantovana e ferrarese in questa occasione e per la dettagliata descrizione dello spettacolo, destinato ad incrementare, con la sua magnificenza, il ruolo dei Gonzaga nel panorama culturale internazionale, segnatamente per quanto concerneva i rapporti con gli Asburgo.
83. Mari 2005, p. 382; si segnala un possibile errore di trascrizione nel documento: *e se questo ordine che Sua Altezza] e se questo ordine de Sua Altezza*. Sembra che il copista sia stato tale Guglielmo alabardiere del duca: ivi, p. 379, nota 3.
84. Furono ammessi solo «forastieri» per avere maggiore risonanza internazionale, come poi per l'*Arianna*: Burattelli 1999, pp. 78-79, nota 124.
85. Mari 2005, p. 385.
86. Solerti 1903, pp. 5-6, ma si cita la premessa *A' lettori* secondo l'anastatica della partitura:  
[https://www.google.it/books/edition/Rappresentazione\\_di\\_anima\\_et\\_di\\_corpo/lrs2AQAAMAAJ?gbpv=1](https://www.google.it/books/edition/Rappresentazione_di_anima_et_di_corpo/lrs2AQAAMAAJ?gbpv=1).  
 Il complesso paratestuale della *Rappresentazione* è riportato anche in Kirkendale 2001, pp. 259-62, la citazione è a p. 259. Inoltre lo studioso a p. 242 e nota 42 spiega l'usanza dei gentiluomini di non pubblicare in proprio le partiture, sottolineando la «separation of aristocrats from the musical profession». E si veda Schwindt 2022, pp. 85-86 per analoghe distinzioni e difficoltà all'interno dell'Accademia degli Invaghiti di Mantova. Si rimanda allo studio di Kirkendale per l'analisi dettagliata della *Rappresentazione* e delle vicende editoriali della partitura e del testo letterario, composto da Agostino Manni: pp. 233-98.
87. Solerti 1905<sup>1</sup>, p. 12; si veda l'originale a c. C5 r:  
[https://books.google.it/books/about/Descrizione\\_delle\\_felicissime\\_nozze\\_dell.html?id=KpmYtwEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Descrizione_delle_felicissime_nozze_dell.html?id=KpmYtwEACAAJ&redir_esc=y).
88. Solerti 1903, pp. 56-57, e si veda l'originale:  
<http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenovemvsihedio00cacc.pdf>.
89. Solerti 1903, pp. 82, 79, 83; la seicentina è *on line*:  
<https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR000473115>.
90. Durante-Martellotti 1989, pp. 71-81. Per il *Dictionary of musicians who visited the concert of Ferrara (1579-1597)*, cfr. Newcomb 1980, vol. I, pp. 191-211.
91. Durante-Martellotti 1989, p. 76.
92. Ivi, pp. 58, 67, 97, 201.
93. Ivi, p. 64.
94. Ivi, pp. 73-76. Per le imitazioni del concerto delle dame, o donne, a Firenze, Roma, Mantova e a Ferrara stessa, cfr. Newcomb 1980, vol. I, pp. 90-101.

95. Fenlon 1992, pp. 170- 80: Vincenzo, legato sia a Ferrara che a Firenze, “importò” il concerto di voci femminili a Mantova e stabilì un fecondo scambio di cantanti con Firenze. E si vedano anche Besutti 2002, pp. 413-14, 427-28 e Gallico 2002, pp. 171-74.
96. Durante-Martellotti 1989, pp. 90, 153-54, in particolare la citazione è tratta dal *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*.
97. Ivi, pp. 80, 187. L'opera del Bardi risale agli anni intorno al 1590.
98. Ivi, p. 148, ma si veda anche p. 64.
99. *Corago*/Fabbri-Pompilio 1983; i curatori attribuiscono l'opera a Pierfrancesco Rinuccini: p. 9. In quanto alla datazione, i curatori propendono per un periodo *post* 1628 e *ante* 1637: pp. 8-10. Per la proposta di un'attribuzione a Ferdinando Saracinelli, cfr. Harness 2006, pp. 112-13, nota 6, riportata anche in Fantappiè 2017<sup>2</sup>, p. 572.
100. *Corago*/Fabbri-Pompilio 1983, p. 61.
101. Ivi 1983, p. 80.
102. Ivi, p. 81.
103. Il Manfredi pubblicò la lettera nel 1606 nelle sue *Lettere brevissime*, pp. 268-69:  
[https://books.google.it/books/about/Lettere\\_brevissime.html?id=r35CAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Lettere_brevissime.html?id=r35CAAAAcAAJ&redir_esc=y).  
La lettera è segnalata, con alcune sviste, in Schwindt 2022, pp. 91-92 e nota 47.
104. Ingegneri/Doglio 1989, p. 33.
105. Devo a Francesca Fantappiè la segnalazione del «libretto» in Newbiggin 2021, vol. II, pp. 878-79. La Newbiggin tratta del Bellincioni e della festa nel vol. I, pp. 538-42. La trascrizione integrale della descrizione della festa, dovuta all'ambasciatore ferrarese Giacomo Trotti, fu pubblicata in Solmi 1904.
106. *Corago*/Fabbri, Pompilio 1983, p. 81.
107. Cfr. pp. 2-4
108. Per lo stemma utilizzato da Osanna, cfr.  
<https://edit16.iccu.sbn.it/resultset-marche/-/marche/detail/CNCM000328>.
109. La partitura è *on line*:  
[https://www.google.it/books/edition/Tutte\\_le\\_opere\\_di\\_Claudio\\_Monteverdi\\_L\\_O/Bjf1AAAAMAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=monteverdi+orfeo&printsec=frontcover](https://www.google.it/books/edition/Tutte_le_opere_di_Claudio_Monteverdi_L_O/Bjf1AAAAMAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=monteverdi+orfeo&printsec=frontcover).  
Per i rapporti fra Vincenzo e Francesco e l'edizione del testo dell'*Orfeo*, cfr. Schwindt 2022, p. 218 sgg. Si noti anche che nell'estate del 1607 Monteverdi, a Milano, mostrò l'opera al suo amico Francesco Cherubino, il quale scrisse al duca Vincenzo che il musicista gli aveva «fatto vedere i versi et sentir la musica della comedia che V.A. fece fare», attribuendo di fatto al duca la paternità dell'impresa: cfr. Fenlon 1986, p. 172, poi in Fenlon 2009, p. 57.
110. Cagnani 1612, p. 9: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10686515?page=11>. Il passo è citato in Fabbri 1985, pp. 96-97 come attestazione dell'autorialità dello Striggio. Sui rapporti fra il Cagnani e gli Invaghiti, cfr. Tosetti Grandi 2016, pp. 190-91; ma si consulti diffusamente l'intero volume per le notizie del Cagnani sull'attività culturale mantovana. La *Lettera* è modernamente pubblicata in *Mantova. Le Lettere* 1962, pp. 612-23; sul Cagnani le pp. 451-60. Sugli Invaghiti e i loro rapporti con la composizione dell'*Orfeo*, si veda ultimamente il già citato Schwindt 2022.
111. Sugli usi editoriali accademici senesi, si veda Riccò 2002.
112. Si veda il *Compendio* alla p. 142:  
[https://books.google.it/books/about/Compendio\\_delle\\_suntuose\\_feste\\_fatte\\_l\\_a.html?id=NkizDVOMkrQC&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Compendio_delle_suntuose_feste_fatte_l_a.html?id=NkizDVOMkrQC&redir_esc=y).
113. Lettera in Burattelli 1999, pp. 63-64, ma si vedano anche Carter 1999 e Carter 2002, pp. 138-159 e soprattutto Nocilli 2018, che analizza dettagliatamente la storia dei due balletti.
114. La stampa è *on line*: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:443752844\\$3i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:443752844$3i).

115. Si veda il *Compendio* alla p. 124:  
[https://books.google.it/books/about/Compendio\\_delle\\_suntuose\\_feste\\_fatte\\_l\\_a.html?id=NkizDVOMkrQC&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Compendio_delle_suntuose_feste_fatte_l_a.html?id=NkizDVOMkrQC&redir_esc=y).
116. Uno è quello della New York Public Library (<https://digitalcollections.nypl.org/items/9635f75d-ff6e-6929-e040-e00a18061b4b>), l'altro, che ho personalmente consultato, è posseduto dalla fiorentina Biblioteca Berenson: Special Collections ML50.2.D34 R56 1598 S (ringrazio per la cortese accoglienza il Dottor Attilio Bottegai). Su questa edizione cfr. Sternfeld 1978 e Carter-Fantappiè 2021, p. 38: «A libretto had already been printed, probably in relation to the Carnival 1598/99 performance (the revised prologue refers to the grand duchess, who was present), but with a poorly typeset title page and some errors in the text (and, it seems, without the *licenza* from the religious authorities that would normally be required for anything made “public”)». Nella medesima pagina nota 92: «The font of this edition appears in other prints by both the Giunti press (such as Vincenzo Panciatichi's *L'amicizia costante* of 1600) and the Marescotti one (Giovanni Agnolo Lottini's *Il dannoso piacere* of 1602). The woodblock capital “D” matches the one used in one of Marescotti's two editions of *Il rapimento di Cefalo* (1600), but this is not strong enough evidence to identify Marescotti as the printer of the first *Dafne* edition with any certainty».
117. Ivi, pp. 3-4: «Thus although the first “opera,” *Dafne* - to verse by Ottavio Rinuccini and music by Jacopo Corsi and Jacopo Peri - was performed at Corsi's residence in Florence in the presence of Don Giovanni de' Medici in early 1598, it was repeated in the Palazzo Pitti before the grand duchess and Cardinals Francesco Maria del Monte and Alessandro Damasceni Peretti di Montalto on 21 January 1598/99. That performance followed a revival of Cavalieri's *Il giuoco della cieca* on 5 January (or, more likely, on the 4th)».
118. Sul pagamento al Marescotti da parte dei Medici per «libri stampati», forse anche la *Dafne*, nel giugno del 1600, cfr. Carter-Goldthwaite 2013, p. 111, nota 166. Per lo stemma, cfr. <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900293407>. Si rimanda a Carter-Fantappiè 2021, pp. 39-54 per la discussione sulla recita della *Dafne*, o un'anteprima di *Euridice*, nella primavera del 1600.
119. La stampa è *on line*: <http://corago.unibo.it/libretto/DOE0000379>.
120. Sulle tre pastorali del Cavalieri e per la bibliografia pregressa (soprattutto Kirkendale 2001), cfr. Riccò 2015; in particolare alle pp. 136-39 i rapporti con la *Dafne*.
121. Carter 2000, pp. 57-104.
122. Chiarelli 1990, p. 157. Nella stampa del 1600 è presente un errore tipografico, in quanto i versi sono attribuiti al Corsi: *Del s. Iacopo Corsi*. In realtà, come è evidente dal testo, bisogna leggere *Al s. Iacopo Corsi*. La correzione è stata eseguita a mano in molti degli esemplari consultati.
123. Sul “teatro riservato” degli Este, in relazione alla mancata stampa di quello di commissione ducale, cfr. Riccò 2005, in particolare pp. 5-10. Sulla musica si ricordino le pp. 16-17. In quanto all'aristocratico Cavalieri, si ricordi la nota 86.
124. Fantappiè 2017<sup>1</sup>.
125. Ivi, p. 191.

## Bibliografia

- Aresi 2009 = Stefano Aresi, *Dai “doppi finali” alle edizioni anastatiche. Alcune considerazioni in merito alla tradizione de «L’Orfeo»*, in *Atti del Convegno Internazionale Quattro secoli di mito. «L’Orfeo» di Claudio Monteverdi nel quarto centenario della prima rappresentazione*, Cremona 27-28 novembre 2007, «Philomusica on-line», vol. 8, n. 2, pp. 64-90  
(<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/694>).
- Badolato 2013 = Nicola Badolato, *Obizzi, Pio Enea II*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 79, pp. 69-72  
([https://www.treccani.it/enciclopedia/pio-enea-ii-obizzi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pio-enea-ii-obizzi_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Baldassarri 1986 = Guido Baldassarri, *Cavalerie della città di Ferrara*, «Schifanoia», 1, pp. 100-26.
- Bargagli/D’Incalci Ermini 1982 = Girolamo Bargagli, *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, testo e note a cura di Patrizia D’Incalci Ermini, Introduzione di Riccardo Bruscelli, Siena, Accademia senese degli Intronati.
- Bargagli/Riccò 1989 = Scipione Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno Editrice.
- Beghelli 2004 = Marco Beghelli, *Il libretto d’opera*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L’Epos, pp. 277-313.
- Bertolotti 1890 = Antonino Bertolotti, *Musici alla corte dei Gonzaga*, in *Mantova dal secolo XV al XVIII*, Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani, Milano, Ricordi, pp. 86-87  
(<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00075941&pimage=00001&v=150&nav=&l=it>).
- Besutti 2002 = Paola Besutti, *La galleria musicale dei Gonzaga: intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova*, in *Gonzaga. La celeste galleria. Le raccolte*, Catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te – Palazzo ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, pp. 407-42, 443-75.
- Besutti 2013 = Paola Besutti, *The 1620s: the rebirth of «Arianna»*, «Studi musicali», n.s., iv, 2, pp. 259-82.
- Besutti 2016 = Paola Besutti, *450 anni di musica nelle accademie di Mantova: dagli Invaghiti alla Virgiliana*, in *Dall’Accademia degli Invaghiti nel 450° anniversario dell’istituzione, all’Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti*, a cura di Paola Tosetti Grandi e Annamaria Lorenzoni, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana (Quaderni dell’Accademia, 6, tomo II), pp. 53-82  
(<https://www.accademianazionalevirgiliana.org/ANV23/index.php/atti-e-memorie-nuova-serie>).
- Besutti 2018 = Paola Besutti, *«Lasciate ogni speranza ò voi ch’entrate»: echi danteschi in Monteverdi e nella nascente opera in musica*, in *«AnDante». Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di Maria Teresa Arfini e Alberto Rizzuti, Torino, Università degli Studi di Torino, pp. 16-43  
(<https://www.collane.unito.it/oa/items/show/24#?c=0&m=0&s=0&cv=0>).
- Bianconi 2018 = Lorenzo Bianconi, *Il libretto d’opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, a cura di Daniele Carnini, Introduzione di Sandro Cappelletto, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, pp. 187-208.
- Borghini/Lorenzoni 1912 = Vincenzio Borghini, *Carteggio artistico inedito*, a cura di Antonio Lorenzoni, Firenze, Successori B. Seeber.
- Bramanti 1992 = Vanni Bramanti, *Il «cartolaio» Ceccherelli e la fortuna del duca Alessandro de’ Medici*, «Lettere italiane», xlv, n. 2, pp. 269-88.
- Burattelli 1999 = Claudia Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere.
- Carter 1999 = Tim Carter, *New Light on Monteverdi’s Ballo delle ingrate (Mantua, 1608)*, «Il saggiautore musicale», 6, n. 1, pp. 63-90.
- Carter 2000 = Tim Carter, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, Aldershot-Burlington, Ashgate.

- Carter 2002 = Tim Carter, *Monteverdi's musical theatre*, New Haven, Yale University Press.
- Carter 2010 = Tim Carter, *Some Notes on the First Edition of Monteverdi's 'Orfeo' (1609)*, «Music & Letters», 9, pp. 498-512.
- Carter - Fantappiè 2021 = Tim Carter, Francesca Fantappiè, *Staging «Euridice», Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*, New York, Cambridge University Press.
- Carter - Goldthwaite 2013 = Tim Carter, Richard A. Goldthwaite, *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- Catoni 1985 = Giuliano Catoni, *Le stagioni senesi della brigata di Golia*, in *Teatro goliardico senese*, a cura di Giuliano Catoni e Sergio Galluzzi, Siena, Periccioli.
- Catoni 2015 = Giuliano Catoni, *Il gioco della ventura. Pratiche d'azzardo e voci di popolo nella Siena del Cinquecento*, Badesse -Monteriggioni, Il Leccio.
- Chiarelli 1990 = Francesca Chiarelli, *Per un censimento delle rime di Ottavio Rinuccini*, «Studi italiani», ii, n. 2, pp. 133-163.
- Ciarlo 2023 = Nicola Ciarlo, schede nn. 65-66, in *Eleonora di Toledo e l'invenzione della corte dei Medici a Firenze*, Catalogo della mostra, Firenze, Le Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi, 7 febbraio-14 maggio 2023, a cura di Bruce Edelstein, Valentina Conticelli, Firenze, Sillabe, pp. 312-315.
- Corago/Fabbri-Pompilio 1983 = *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki.
- Danesi 2014 = Daniele Danesi, *Cento anni di libri: la biblioteca di Bellisario Bulgarini e della sua famiglia, circa 1560-1660*, Pisa, Pacini Editore  
(<https://www.regione.toscana.it/-cento-anni-di-libri-la-biblioteca-di-bellisario-bulgarini-e-della-sua-famiglia-circa-1560-1660>).
- Di Luca 1991 = Claudia Di Luca, *Tra «sperimentazione» e «professionismo» teatrale: Pio Enea II Obizzi e lo spettacolo nel Seicento*, «Teatro e Storia», vi, n. 2, pp. 257-303  
([https://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=74](https://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=74)).
- Durante-Martellotti 1989 = Elio Durante, Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze, SPES.
- Fabbri 1985 = Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT.
- Fabbri 1990 = Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino.
- Fantappiè 2016 = Francesca Fantappiè, voce *Rinuccini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 87, pp. 618-23  
([https://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-rinuccini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-rinuccini_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Fantappiè 2017<sup>1</sup> = Francesca Fantappiè, *Una primizia rinucciniana: la «Dafne» prima della «miglior forma»*, «Il Saggiatore musicale», xxiv, n. 2, pp. 189-227.
- Fantappiè 2017<sup>2</sup> = Francesca Fantappiè, voce *Saracinelli, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 90, pp. 569-73  
([https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-saracinelli\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-saracinelli_(Dizionario-Biografico))).
- Favalli 2021 = Alessandra Favalli, *Il rango e la dinastia. Gli Este alla ricerca di un equilibrio politico nello spazio italiano ed europeo all'epoca delle guerre di religione francesi (1559-1580)*, tesi di Dottorato, Università di Teramo, Université Paris sciences et lettres, tutors Carlo Giannini, Olivier Poncet, 18 novembre 2021  
(<https://theses.hal.science/tel-03435435>).
- Fenlon 1986 = Iain Fenlon, *The Mantuan Orfeo e Correspondence relating to the early Mantuan performances*, in Claudio Monteverdi, *Orfeo*, edited by John Whenham, Cambridge-New York, Cambridge University Press, pp. 1-20, 167-72.
- Fenlon 1992 = Iain Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino.



- Fenlon 2009 = Iain Fenlon, *Le prime rappresentazioni dell'«Orfeo» di Monteverdi*, Atti del Convegno Internazionale *Quattro secoli di mito. «L'Orfeo» di Claudio Monteverdi nel quarto centenario della prima rappresentazione*, Cremona 27-28 novembre 2007, «Philomusica on-line», vol. 8, n. 2, pp. 50-63 (<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/738>).
- Ferrari Barassi 2018 = Elena Ferrari Barassi, *A proposito di studi sulla moresca nel '500*, in *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli et al., Pisa, Edizioni ETS, pp. 835-79.
- Filippi 1994 = Bruna Filippi, «Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...». *Il teatro dei Gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», a. 9, n. 16, pp. 91-128 ([https://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=79](https://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=79)).
- Filippi 2001 = Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu.
- Focarile 2019 = Pasquale Focarile, *L'iconografia della Guardia nell'arte fiorentina (XVI-XVIII secolo)*, in *Cento lanzi per il principe. Omaggio a Cosimo I*, a cura di Maurizio Arfaio, Pasquale Focarile, Marco Merlo, Firenze, Giunti, pp. 87-99.
- Galanti 1947 = Bianca Maria Galanti, *Ancora sulla moresca*, «Lares», vol. 15, n. 1/4, pp. 42-58 ([https://www.jstor.org/stable/26238857?read-now=1&seq=9#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/26238857?read-now=1&seq=9#page_scan_tab_contents)).
- Gallico 2002 = Gallico Claudio, *Repertori musicali a Mantova in età gonzaghesca*, in *Gonzaga. La celeste galeria: le raccolte*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, pp. 165-75.
- Grazzini/Grazzini 1953 = Anton Francesco Grazzini, *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza.
- Harness 2006 = Kelley Harness, *Echoes of women's voices. Music, art and female patronage in early modern Florence*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Heikamp 2016 = Detlef Heikamp, *Nani alla corte dei Medici*, in *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, Catalogo della mostra, Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 maggio-11 settembre 2016, a cura di Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana, Firenze, Sillabe, pp. 41-66, figg. 21-24, p. 155, tav. 3.
- *Il luogo teatrale a Firenze* 1975 = *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio-31 ottobre 1975, a cura di Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani, Introduzione di Ludovico Zorzi, Milano, Electa.
- Infelise 2017 = Mario Infelise, *Chi stampava i primi libretti d'opera (Venezia 1637-1645)?*, in *Itinerari del libro nella storia. Per Anna Giulia Cavagna a trent'anni dalla prima lezione*, a cura di Francesca Nepori, Fiammetta Sabba, Paolo Tinti, Bologna, Pàtron ([https://www.academia.edu/41790122/Chi\\_stampava\\_i\\_primi\\_libretti\\_dopera\\_Venezia\\_1637\\_1645](https://www.academia.edu/41790122/Chi_stampava_i_primi_libretti_dopera_Venezia_1637_1645)).
- Ingegneri/Doglio 1989 = Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini.
- Kirkendale 2001 = Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri gentiluomo romano. His Life and Letters, his Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions*, Firenze, Olschki.
- Lepri 2017 = Nicoletta Lepri, *Le feste mediche del 1565-1566. Riuso dell'antico e nuova tradizione figurativa*, Firenze, LoGisma, 2 voll.
- Mamone 2003 = Sara Mamone, *Le nozze rivali*, in Ead., *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, pp. 127-47.
- Mamone 2016 = Sara Mamone, *Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi*, «Drammaturgia», a. xii, n.s. 2, pp. 17-43 (<https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-18359>).
- *Mantova. Le Lettere* 1962 = *Mantova. Le Lettere*, a cura di Emilio Faccioli, prefazione di Lanfranco Caretti, Mantova, Istituto Carlo d'Arco per la storia di Mantova, vol. II.
- Marcigliano 2003 = Andrea Marcigliano, *Chivalric Festivals at the Ferrarese Court of Alfonso II d'Este*, Bern, Peter Lang.



- Mari 2005 = Licia Mari, *L'ingresso a Mantova di Margherita d'Asburgo e la rappresentazione de «Il pastor fido»*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione dall'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Firenze, Le Lettere, pp. 379-98.
- Newcomb 1980 = Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, Princeton, Princeton University Press, 2 voll.
- Newbigin 1990 = Nerida Newbigin, *L'amor costante*, Prefazione a Alessandro Piccolomini, *L'amor costante*, a cura di Nerida Newbigin, Bologna, Forni, pp. 1-18.
- Newbigin 2021 = Nerida Newbigin, *Making a Play for God: The Sacre Rappresentazioni of Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2 voll.
- Nocilli 2018 = Cecilia Nocilli, *Ballo delle ingrate 1608/1638: la musica per il balletto teatrale tra tradizione e innovazione monteverdiana*, «Philomusica on-line», vol. 17, n. 1, pp. 345-82  
(<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/2014>).
- Riccò 1993 = Laura Riccò, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni.
- Riccò 2002 = Laura Riccò, *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma, Bulzoni  
(<https://flore.unifi.it/retrieve/handle/2158/20934/833/RICCO' L a miniera accademica.pdf>).
- Riccò 2004 = Laura Riccò, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni.
- Riccò 2005 = Laura Riccò, *Il teatro «secondo le correnti occasioni»*, «Studi italiani», 34, pp. 5-39.
- Riccò 2008<sup>1</sup> = Laura Riccò, *Il «Sacrificio» del Beccari e le nozze Pio-Farnese del 1587*, «Studi italiani», 40, pp. 5-51.
- Riccò 2008<sup>2</sup> = Laura Riccò, «Su le carte e fra le scene». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- Riccò 2015 = Laura Riccò, *Dalla zampogna all'aurea cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica*, Roma, Bulzoni.
- Rosand 2013 = Ellen Rosand, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rossi 1886 = Vittorio Rossi, *Battista Guarini ed il «Pastor fido». Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher.
- Saltini 1895 = Guglielmo Enrico Saltini, *Bianca Cappello in Siena*, in «Miscellanea storica senese», iii, pp. 96-106.
- Sampson 2003 = Lisa Sampson, *The Mantuan Performance of Guarini's Pastor fido (November 1598) and Representations of Courtly Identity*, «Modern Language Review», 98, pp. 65-83  
([https://www.jstor.org/stable/3738176?read-now=1&seq=7#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3738176?read-now=1&seq=7#page_scan_tab_contents)).
- Santacroce 2015 = Santacroce Simona, «Il Gigante» di Leone Santi tra Rospigliosi, il Corago e Tarquinio Galluzzi, «Studi secenteschi», 56, pp. 411-17  
([https://www.academia.edu/16545157/Il\\_Gigante\\_di\\_Leone\\_Santi\\_tra\\_Rospigliosi\\_il\\_Corago\\_e\\_Tarquinio\\_Galluzzi](https://www.academia.edu/16545157/Il_Gigante_di_Leone_Santi_tra_Rospigliosi_il_Corago_e_Tarquinio_Galluzzi)).
- Sarà 2017 = Daniela Sarà, voce *Salvadori, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, vol. 89, pp. 792-96  
([https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-salvadori\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-salvadori_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Schwindt 2022 = Joel Schwindt, *Orpheus in the Academy. Monteverdi's First Opera and the Accademia degli Invaghiti*, London e New York, Routledge (edizione Kindle).
- Solerti 1891 = Angelo Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I «Discorsi» di Annibale Romei gentiluomo ferrarese*, Città di Castello, Lapi  
([https://books.google.it/books/about/Ferrara\\_e\\_la\\_corte\\_estense.html?id=J4eQX9-FNDIC&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Ferrara_e_la_corte_estense.html?id=J4eQX9-FNDIC&redir_esc=y)).
- Solerti 1903 = Angelo Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca  
(<https://www.openmlol.it/media/angelo-solerti/le-origini-del-melodramma-testimonianze-dei-contemporanei/322521>).

- Solerti 1905<sup>1</sup> = Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, vol. III ([http://www.arteconvivio.it/BIBLIOTECARTECONVIVIO/PAGINE\\_BIBLIOTECARTECONVIVIO/Solerti-albori-del-melodramma-vol-III.htm](http://www.arteconvivio.it/BIBLIOTECARTECONVIVIO/PAGINE_BIBLIOTECARTECONVIVIO/Solerti-albori-del-melodramma-vol-III.htm)).
- Solerti 1905<sup>2</sup> = Angelo Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario*, Firenze, Bemporad (<https://archive.org/details/musicaballoedra00solegoog/page/n6/mode/2up>).
- Solmi 1904 = Edmondo Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincore (13 gennaio 1490)*, «Archivio Storico Lombardo, Giornale della Società Storica Lombarda», serie iv, vol. i, a. xxxi, pp. 75-89 ([http://www.nuovaricerca.org/leonardo\\_inf\\_e\\_par/SOLMI.pdf](http://www.nuovaricerca.org/leonardo_inf_e_par/SOLMI.pdf)).
- Stälin 1880 = Paul Friedrich von Stälin, Artikel *Helfenstein, Graf Georg von*, *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 11, S. 686-687, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource ([https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Helfenstein,\\_Georg\\_Graf\\_von&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Helfenstein,_Georg_Graf_von&oldid=-)).
- Sternfeld 1978 = Frederick William Sternfeld, *The First Printed Opera Libretto*, «Music and Letters», 69, pp. 121-38.
- Testaverde 2015 = Anna Maria Testaverde, *L'editoria fiorentina della festa e la memoria storica preventiva*, in *La vérité. Vérité et crédibilité: construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Actes de la conférence organisée à Rome en 2012 par SAS en collaboration avec l'École française de Rome, sous la direction de Jean-Philippe Genet, Paris - Rome, Éditions de la Sorbonne, École française de Rome (pubblicato su OpenEdition Books: 22 juin 2017) (<https://books.openedition.org/psorbonne/6691?lang=it#authors>).
- Tibaldi 2019 = Rodobaldo Tibaldi, voce *Striggi (Striggio, Striggia), Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, pp. 344-48 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-striggi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-striggi_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Tonello 2021 = Elisabetta Tonello, *Appunti di critica testuale sull'«Orfeo» e il «Lamento di Arianna» di Striggio, Rinuccini e Monteverdi*, «Studi e problemi di critica testuale», 102, 1, pp. 127-142.
- Tosetti Grandi 2016 = Paola Tosetti Grandi, *Il mecenatismo accademico dei Gonzaga e la loro cultura antiquaria e umanistica nel Cinquecento*, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana (Quaderni dell'Accademia, 6, tomo I) (<https://www.accademianazionalevirgiliana.org/ANV23/index.php/atti-e-memorie-nuova-serie>).
- Vallieri 2018 = Lorena Vallieri, *Drammaturgie imperiali a Bologna: «L'amor costante» di Alessandro Piccolomini (1542)*, «Drammaturgia», a. xv, n.s. 5, pp. 291-323 (<https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/11631>).
- Vivoli 1986 = Carlo Vivoli, voce *Dani, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, pp. 584-85. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-dani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-dani_%28Dizionario-Biografico%29/)).
- Volponi 2014 = Barbara Volponi, *Pio Enea II degli Obizzi, "corago" di tornei: «Ermiona» (1636), «Furori di Venere» (1639) e «Amor pudico» (1643)*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, tutor Cristina Grazioli, 28 gennaio 2014 (<https://www.research.unipd.it/handle/11577/3423817>).
- Whenham 2019 = John Whenham, voce *Striggi (Striggio, Striggis), Alessandro (Sandrino) juniore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, pp. 348-52 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sandrino-juniore-striggi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sandrino-juniore-striggi_%28Dizionario-Biografico%29/)).



ARTICOLO

# Valorizzare il patrimonio immateriale: un'esperienza di digitalizzazione del dialetto

Greta Mazzaggio e Neri Binazzi

In un contesto in cui la cultura e il patrimonio culturale rivestono un'importanza fondamentale per la continuità storica e l'identità nazionale, la digitalizzazione emerge come un mezzo essenziale per la loro preservazione e promozione. Questo articolo sottolinea l'importanza della preservazione del patrimonio culturale immateriale legato alle lingue soffermandosi sul progetto di digitalizzazione delle trascrizioni delle interviste sul campo che hanno costituito la documentazione di riferimento di Manzini e Savoia (2005). Tale lavoro è previsto dal programma "Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society," finanziato dal PNRR promosso dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea e finalizzato alla gestione sostenibile delle risorse culturali e alla promozione della diversità e ricchezza linguistica, elementi cruciali per il futuro della cultura italiana. Il progetto di digitalizzazione è parte integrante dell'attività dello Spoke 2 (*Creativity and Intangible Cultural Heritage*) incardinato nel Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, e previsto dal Partenariato Esteso PE5 *Cultura umanistica e patrimonio culturale come laboratori di innovazione creatività* promosso dall'Ateneo fiorentino.

*In a context where cultural heritage plays a fundamental role in a nation's identity and historical continuity, digitalization emerges as an essential means to preserve and promote this heritage. The present article underscores the importance of preserving intangible cultural heritage related to languages, focusing on the digitization project of field interview transcriptions that constituted the reference documentation of Manzini and Savoia (2005). This work is part of the "Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society" program, funded by the PNRR promoted by the Ministry of University and Research and the European Union. The program aims at the sustainable management of cultural resources and the promotion of diversity and linguistic richness, crucial elements for the future of Italian culture. The digitization project is an integral part of the activities of Spoke 2 (Creativity and Intangible Cultural Heritage) within the Dipartimento di Lettere e Filosofia at the University of Florence, that is provided by PE5 Humanistic culture and cultural heritage as laboratories of innovation creativity promoted by the University of Florence.*

**Parole chiave:** dialetto, digitalizzazione, patrimonio immateriale

**Keywords:** dialect, digitalization, intangible heritage

**Sommario:** 1. Introduzione - 1.1. Il progetto e gli obiettivi - 1.2. Patrimonio culturale in ambito linguistico - 1.3. I dialetti in Italia - 2. La digitalizzazione del patrimonio dialettale italiano e la raccolta "Manzini e Savoia" - 2.1. *Gli atlanti linguistici online* - 2.2. La raccolta Manzini-Savoia - 3. Lo stato attuale dei lavori: il processo di digitalizzazione - 4. Conclusioni - *Ringraziamenti*

## Peer review

Submitted 25/10/2023

Accepted 29/11/2023

---

Published 04/01/2024

**Open access**

© 2024 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

---

**Cita come** Greta Mazzaggio e Neri Binazzi, *Valorizzare il patrimonio immateriale: un'esperienza di digitalizzazione del dialetto* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 224-242. 10.35948/DILEF/2024.4348

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4348

## 1. Introduzione

### 1.1. Il progetto e gli obiettivi

Durante la pandemia da COVID-19 e i conseguenti *lockdown* nazionali, il settore culturale e creativo ha subito un impatto significativo. Molte discipline artistiche hanno saputo adattarsi alle circostanze, sfruttando le tecnologie per creare musei virtuali, spettacoli online e altre iniziative innovative. Il campo della linguistica, tuttavia, non ha beneficiato in modo altrettanto evidente di queste opportunità.

Mentre l'arte visiva e le *performance*, come ad esempio quelle teatrali, musicali o coreografiche, hanno potuto trovare nuovi modi per raggiungere il pubblico attraverso la digitalizzazione e le piattaforme online, la linguistica e la preservazione del patrimonio linguistico e culturale immateriale non hanno goduto degli stessi progressi. Questa disparità sottolinea la necessità di esaminare come il settore linguistico possa sfruttare le tecnologie e le soluzioni digitali per preservare e promuovere il patrimonio culturale legato alle lingue, alle tradizioni e alle pratiche sociali.

È importante considerare come la digitalizzazione possa essere sfruttata in campo linguistico, ad esempio attraverso progetti di documentazione delle lingue e dei dialetti, l'archiviazione digitale di tradizioni trasmesse oralmente (come proverbi o modi di dire), e l'accessibilità digitale alle risorse linguistiche. Questi sforzi potrebbero contribuire in modo significativo alla preservazione e alla promozione delle ricchezze culturali immateriali e linguistiche, proprio come le iniziative artistiche hanno fatto nell'ambito delle arti visive. L'importanza della cultura umanistica e del patrimonio culturale è parte integrante della nostra identità e del nostro passato, ma è anche fondamentale per il futuro.

Il *Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza*, noto attraverso il suo acronimo PNRR, rappresenta una pietra miliare nella promozione e nella protezione di questi aspetti culturali preziosi della nostra società. In un'epoca in cui la tecnologia digitale permea gran parte delle nostre vite, il valore della digitalizzazione nel contesto della cultura umanistica e del patrimonio culturale emerge con forza. Nello specifico, ad avere l'obiettivo di preservare i nostri beni materiali ed immateriali vi è il programma CHANGES (*Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society*), ed il suo Spoke 2 (*Creativity and intangible cultural heritage*), finanziati dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (programma *NextGenerationEU*).

L'obiettivo principale dell'ampia partnership di CHANGES è di fornire nuovi strumenti integrati volti a potenziare la resilienza sociale mediante il rinnovamento dei valori culturali, il rafforzamento delle strategie di conservazione e il miglioramento delle esperienze all'interno degli ambienti sociali e culturali. In particolare, si punta a sostenere lo sviluppo di strategie innovative a lungo termine per interpretare, comprendere e preservare il patrimonio culturale tangibile e

intangibile. Per raggiungere questi obiettivi, il progetto si basa su soluzioni incentrate sulle transizioni digitali ed ecologiche, che comportano notevoli benefici socio-economici.

Attraverso la sinergia tra la creazione di una banca dati umanistica e gli obiettivi più ampi del progetto CHANGES, questa iniziativa contribuisce al fine ultimo del progetto, ovvero la promozione di pratiche sostenibili di ricerca, innovazione e conservazione nei settori culturali e creativi. La documentazione di cui abbiamo predisposto la digitalizzazione diventa dunque una risorsa preziosa per valorizzare il patrimonio linguistico all'interno di un contesto digitale e sostenibile. L'obiettivo è anche di promuovere la consapevolezza e l'apprezzamento della diversità e ricchezza linguistica, contribuendo alla gestione delle risorse culturali.

In questo articolo presentiamo il progetto, previsto dall'attività dello Spoke 2 incardinato nel Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF), che prevede la digitalizzazione dei materiali dialettali attualmente in possesso dall'Università degli Studi di Firenze e dal DILEF. Questi materiali costituiscono una banca dati documentaria che si è andata formando nel tempo per effetto della pluridecennale attività di indagine sul campo condotta da Leonardo Savoia.

Dopo aver accennato alle opportunità messe a disposizione dalla digitalizzazione, si presenteranno le soluzioni concrete che stiamo mettendo in atto per garantire una transizione di successo verso il formato digitale, fornendo al tempo stesso un quadro delle complessità e delle opportunità legate alla digitalizzazione di questo preziose testimonianze di parlato dialettale e del suo impatto sul patrimonio culturale italiano.

## 1.2. Patrimonio culturale in ambito linguistico

Il *patrimonio culturale*, nella sua complessità, si estende al dominio dei beni sia tangibili che intangibili. Le manifestazioni tangibili abbracciano un'ampia gamma di espressioni che includono edifici e monumenti di rilevanza storica e architettonica, paesaggi carichi di significato culturale, preziosi archivi documentari, opere letterarie, capolavori artistici intrisi di storia e artefatti testimoniando il passato. A ciò si affiancano le sfere più sottili dell'immateriale, in cui il folklore, le tradizioni, le lingue, e le forme di sapienza e conoscenza tramandate di generazione in generazione svolgono un ruolo centrale.

Quando ci rivolgiamo all'ampio concetto di patrimonio culturale alla luce delle sue implicazioni linguistiche, dobbiamo tener presenti le modalità con cui il linguaggio e le sue pratiche interagiscono con l'identità culturale e con la continuità storica di una comunità o di una società. In questa cornice, il patrimonio culturale linguistico abbraccia le diverse tradizioni scritte ed orali, i dialetti, i modi di dire e le espressioni che vengono tramandate diacronicamente, riflettendo i valori culturali, le credenze e le esperienze uniche di un gruppo di persone.



Nel campo della linguistica, il patrimonio culturale può essere studiato e compreso attraverso vari approcci. Un esempio tangibile sono i testi folcloristici, i quali possono costituire una fonte ricca di informazioni sull'espressione linguistica delle nozioni culturali nazionali. Questi testi, che includono storie, canzoni, proverbi e altre forme di letteratura orale tradizionale, spesso racchiudono i valori culturali e le visioni del mondo di una comunità linguistica, diventando così parte integrante del suo patrimonio culturale. È importante comunque considerare che, nella narrazione, l'uso di una lingua artificiale e letteraria può mutare notevolmente a seconda del genere narrativo. Se, da un lato questa tendenza è minima nelle storie brevi, nei racconti personali e nelle favole per bambini, essa invece aumenta notevolmente nelle leggende, nelle novelle e nelle fiabe magiche (Sanga 1985: p. 93).

In queste testimonianze la presenza di elementi linguistici come l'italiano, il dialetto italianizzato, il dialetto regionale o forme linguistiche arcaiche nella lingua della narrativa non è originale, ma è il risultato di un processo che poteva avere esiti diversi in base alla posizione geografica di riferimento. Oralmente, i testi venivano raccontati da narratori professionisti o semiprofessionisti, che viaggiavano raccontando storie e venivano ricompensati con vitto e alloggio. Questi narratori utilizzavano una lingua "integralmente" dialettale o variamente interferita dal dialetto e in seguito attualizzavano i testi, adattandoli al dialetto locale; questo processo di "accomodamento dialettale" variava ovviamente in base all'abilità del narratore, contribuendo così a preservare il patrimonio culturale linguistico in modi diversi, poiché un narratore locale meno esperto replicava i testi come li aveva appresi, mentre un narratore esperto poteva essere in grado di adattare i testi al dialetto locale (Sanga 1985: p. 93).

Anche la sociolinguistica, che studia l'interazione tra linguaggio e società, gioca un ruolo cruciale nella valorizzazione del patrimonio culturale linguistico. Questo campo di studio riconosce che l'uso della lingua è profondamente intrecciato con il suo contesto sociale e che le influenze della società sull'uso della lingua possono rivelare importanti aspetti del patrimonio culturale di una comunità. In questa prospettiva, la sociolinguistica rivolge un'attenzione particolare ai dialetti, analizzando come queste varietà linguistiche, facendosi portavoce linguistici dell'esperienza materiale e sociale, costituiscano un riferimento essenziale della cultura locale.

Un campo d'azione della sociolinguistica riguarda i fattori che possono influenzare lo stato di vitalità dei dialetti, ad esempio l'età dei parlanti, descrivendo così il percorso di "morte linguistica" che alcune varietà possono subire. A questo proposito Janse (2003) analizza cinque tipologie di lingue in pericolo:

A language is *potentially endangered* if the children start preferring the dominant language and learn the obsolescing language imperfectly. It is *endangered* if the youngest speakers are young adults and there are no or very few child speakers. It is *seriously endangered* if the youngest speakers are middle-aged or past middle age. It is *terminally endangered* or



*moribund* if there are only a few elderly speakers left. A language is *dead* when there are no speakers left at all (Janse 2003: pp. IX-X).

Questi livelli di pericolo linguistico sottolineano l'importanza di riconoscere e preservare le lingue in declino: i cambiamenti sociali, l'urbanizzazione e l'omogeneizzazione culturale stanno mettendo a repentaglio la vitalità delle lingue locali, portando a una progressiva perdita di parlanti nativi e alla conseguente erosione delle varietà. Da questo punto di vista la conservazione dei dialetti e della diversità linguistica in genere si configura come una sfida cruciale per la società contemporanea.

### 1.3. I dialetti in Italia

Non è facile stabilire il numero esatto di lingue locali parlate in Italia, poiché la maggior parte di esse fa parte di un continuum e non è standardizzata né ufficialmente riconosciuta (Coluzzi 2009: p. 40). In un famoso discorso del 1964, Gerhard Rohlfs sottolineava come fra «le nazioni europee l'Italia gode il privilegio di essere certamente, il paese più frazionato nei suoi dialetti»<sup>1</sup>. Del resto, come si ricorderà, già Dante aveva evidenziato con particolare efficacia, nel *De vulgari eloquentia*, la presenza nel territorio italiano di una miriade di volgari locali:

Quare ad minus xiiii vulgaribus sola videtur Ytalia variari. Que adhuc omnia vulgaria in sese variantur, ut puta in Tuscia Senenses et Aretini, in Lombardia Ferrarenses et Placentini; nec non in eadem civitate aliqualem variationem perpendimus, ut superius in capitulo immediato posuimus. Quapropter, si primas et secundarias et subsecundarias vulgaris Ytalie variationes calcolare velimus, et in hoc minimo mundi angulo non solum ad millenam loquale variationem venire contigerit, sed etiam ad magis ultra. (I, X, 9).

Alla presenza diffusa di varietà italo-romanze si aggiunge, in Italia, quella delle lingue di minoranza, tutelate com'è noto dalla *Legge 482 del 15 dicembre 1999*, che rappresenta un importante passo nel riconoscimento e nella tutela delle lingue e delle culture delle minoranze presenti in Italia. Pur stabilendo l'Italiano come lingua ufficiale, la legge sottolinea l'importanza di preservare e valorizzare il ricco patrimonio linguistico e culturale delle comunità minoritarie, in conformità con quanto stabilito dall'articolo 6 della Costituzione italiana e seguendo i principi generali definiti dagli organismi europei. La legge affida alla scuola un ruolo chiave in questo processo di tutela e promozione delle lingue di minoranza. Questa istituzione educativa è chiamata a valorizzare il mosaico di lingue presenti nel territorio italiano, offrendo opportunità formative sempre più ampie. Inoltre, la legge sottolinea il diritto fondamentale degli appartenenti a tali minoranze di apprendere e preservare la propria lingua materna. Per raggiungere questi obiettivi, la legge 482 prevede, tra le varie linee di intervento, la promozione e la realizzazione di progetti nazionali o

locali finalizzati alla valorizzazione delle lingue di minoranza, progetti come quello che descriviamo in questo lavoro.

Per quello che riguarda i dialetti, nell'attuale contesto sociolinguistico si osserva un loro particolare riposizionamento nello spazio linguistico. L'italiano, infatti, ha fatto ingresso in ambiti di utilizzo che erano un tempo di esclusiva pertinenza della lingua minoritaria o del dialetto (Berruto 2012), cosa che ha per corollario l'indebolimento del dialetto come prevalente lingua d'uso. Stando al report ISTAT del 2015, la maggioranza relativa degli italiani utilizza soprattutto l'italiano quando parla in famiglia (45,9%), mentre solo il 14% degli italiani ha indicato di utilizzare prevalentemente il dialetto. In questo senso, si parla di "spostamento linguistico" verso la lingua dominante, con progressiva diminuzione del numero dei parlanti esclusivamente (o prevalentemente) dialettali. Tuttavia, ben il 32,2% ha affermato di usare, in famiglia, sia l'italiano che il dialetto: alla brusca e progressiva diminuzione della lingua locale come varietà di impiego esclusivo o preferenziale (dal 32% circa delle prime indagini ISTAT del 1987/1988 al 14% dell'ultima) non corrisponde quindi un corrispondente incremento dell'italiano, ma un irrobustimento della sua compresenza con il dialetto, definendo una quota di "usi misti" che, nel dominio familiare, si è stabilizzata intorno al 32-33%.

Da parte loro le varietà locali, oltre a mostrare ancora una relativa vitalità, soprattutto in alcune aree (Berruto 2018), tendono a essere coinvolte ormai da tempo in pratiche che ne prevedono l'utilizzo insieme all'italiano (cfr. Cerruti-Regis 2020): un aspetto del comportamento linguistico effettivo che, in quanto tale, mette in evidenza il progressivo attenuarsi dello storico – ma per molti aspetti pregresso – antagonismo tra "lingua comune" e "dialetti". Perso infatti lo stigma sociale che li caratterizzava sino agli anni '70 / '80 del secolo scorso, i dialetti hanno cominciato a configurarsi come una risorsa linguistica aggiuntiva a disposizione dei parlanti, da utilizzare in contesti e per funzioni particolari, accanto (e talvolta, in alternativa) alla lingua nazionale (cfr. Lubello-Stromboli 2020). In questo quadro, una particolare modalità di "risorgenza" del dialetto (Berruto 2006) è rappresentata dalla sua accresciuta visibilità nel paesaggio linguistico (cfr. Bernini-Guerini-Iannaccaro 2021).

Eppure, come ci ricorda De Mauro (2014: p. 112), quello dell'"agonia dei dialetti" italiani è sempre stato un tema ricorrente e dibattuto nei salotti linguistici italiani, a cui avrebbero contribuito robustamente le riflessioni pasoliniane del 1964:

Nell'ambito delle conferenze dell'Associazione culturale italiana di Irma Antonetto nel dicembre 1964 Pier Paolo Pasolini tenne una conferenza su *Nuove questioni linguistiche* (pubblicata poi in "Rinascita", dicembre 1964, rist. in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 9-28). In essa, dopo aver rilevato lo "stringimento" dei dialetti e la loro definitiva "arcaicità", scriveva: "Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare, che è nato l'italiano come lingua nazionale" (2014: p. 112).

Sul declino dei dialetti come paradossale “condizione” per la loro valorizzazione si era soffermato a suo tempo anche Alberto Sobrero:

Uno strano destino, quello dei dialetti italiani in Italia: ignorati dalla cultura ufficiale quando tutti li parlavano, nominati con riluttanza nelle relazioni e nei programmi ministeriali quando erano l'unico strumento linguistico saldamente posseduto dagli scolari, ora che vivono una vita sempre più grama, da irregolari, ai margini della lingua, conoscono la gloria, quasi postuma, della celebrazione letteraria, della considerazione scientifica, persino del protagonista nella scuola. E hanno scatti di immagine, ad esempio in certi circoli esclusivi, degni di una copertina di “Capital”, o di “Class”, proprio mentre muoiono o, come dice Francescato (...) si trasfigurano, scivolando in una graduale ma irreversibile perdita di identità che li priva persino degli onori delle armi (Sobrero 1986: p. 195).

Il fatto che la discussione sulla effettiva o asserita “agonia” dei dialetti rimanga un argomento sempre di attualità in Italia (cfr. De Blasi 2019) sottolinea quanto siano significativi per la nostra cultura, oltre che per il dibattito scientifico.

In questo contesto, il ruolo del linguista appare cruciale di per sé, mentre il passaggio al digitale sembra offrire nuove opportunità e sfide per la documentazione e la valorizzazione delle varietà minoritarie. Gli studi linguistici, infatti, possono ora capitalizzare appieno sulle risorse digitali per istituire archivi online accessibili, sviluppare applicazioni linguistiche interattive e perseguire ricerche innovative riguardo ai dialetti nell'era digitale. Questa nuova prospettiva può prefigurare un determinante passo avanti negli studi, consentendo anche ai linguisti di ampliare significativamente la portata e l'impatto delle proprie indagini.

## **2. La digitalizzazione del patrimonio dialettale italiano e la raccolta “Manzini e Savoia”**

### **2.1. *Gli atlanti linguistici online***

L'importanza del panorama linguistico italiano per gli studi romanzi è ben nota: come abbiamo già visto nel paragrafo precedente, il paese custodisce un tesoro inestimabile per quanto riguarda la variazione linguistica.

Dal punto di vista della documentazione dialettale, l'Italia vanta due atlanti linguistici nazionali, l'Atlante Italo-Svizzero (AIS) e l'Atlante Linguistico Italiano (ALI), che per decenni hanno definito le linee di sviluppo e di ricerca di una parte significativa della dialettologia italiana. Oltre al loro ruolo di strumenti di conoscenza nell'inquadramento dei problemi linguistici, questi strumenti complessi volti all'archiviazione e all'organizzazione dei dati linguistici possono, attraverso la digitalizzazione e la riorganizzazione dei materiali, essere rinnovati e valorizzati.

In questa prospettiva l'AIS ha già avviato questa valorizzazione attraverso due progetti: Navig-AIS ([www.navigais.it](http://www.navigais.it)), realizzato presso il CNR di Padova, e AIS-Reloaded ([www.ais-reloaded.uzh.ch](http://www.ais-reloaded.uzh.ch)), diretto da Michele Loporcaro. Quest'ultimo progetto si propone di "ricreare", per i materiali raccolti e trascritti da Scheuermeier, Rohlf s e Wagner nelle loro campagne di raccolta, una dimensione sonora che le inchieste dell'epoca, per evidenti problemi logistici, non avevano preso in considerazione.

Proprio l'assenza di materiali acustici originali, tuttavia, rappresenta un limite intrinseco dei materiali pubblicati dai grandi atlanti nazionali, le cui carte restituiscono la trascrizione "impressionistica", ottenuta seguendo convenzioni AIS (dunque diverse dall'IPA), delle risposte fornite dagli informatori alle domande previste dal questionario scritto (cfr. Sanga 1987). In Italia uno dei primi, e più avanzati progetti di informatizzazione di materiali originariamente previsti solo in veste "fisica" è stato quello che ha portato alla pubblicazione, prima su CD-Rom (2000), poi su piattaforma web (2003), dell'imponente banca dati dell'*Atlante Lessicale Toscano* ([ALT-Web \(cnr.it\)](http://ALT-Web.cnr.it)).

La preoccupazione di rendere disponibili materiali sonori originali è stata recepita da alcune imprese più recenti. Nel 1998, per esempio, è stato pubblicato l'ALD – *Atlante linguistico del ladino dolomitico e dei dialetti limitrofi*, che all'epoca comprendeva anche 3 CD-ROM, in cui era memorizzato tutto il materiale linguistico reperito nelle località ladine centrali indagate per l'atlante. Il materiale originale dell'ALD è ora disponibile sulla piattaforma [ALD – Atlante linguistico del ladino dolomitico e dei dialetti limitrofi \(uni-muenchen.de\)](http://ALD-Atlante-linguistico-del-ladino-dolomitico-e-dei-dialetti-limitrofi.uni-muenchen.de). Nell'ambito dell'ALD, è poi nata l'idea di un atlante linguistico acustico in Italia per regione, che si è concretizzata nel progetto VIVALDI – *Vivaio acustico delle lingue e dei dialetti d'Italia* promosso dall'Università di Berlino. Progetto e risultati sono disponibili anch'essi in piattaforma (<http://www2.hu-berlin.de/vivaldi/>).

Un importante progetto di documentazione e di restituzione – in modalità interattiva geo-referenzata – di dati provenienti da atlanti linguistici e dizionari delle lingue locali (integrati da indagini condotte attraverso social software) è rappresentato da *Verba Alpina*, che propone un modello di inserimento dei dati geo-linguistici relativi al territorio delle Alpi pienamente inserito nella prospettiva delle *Digital Humanities* (<https://www.verba-alpina.gwi.uni-muenchen.de/>)<sup>2</sup>.

## 2.2. La raccolta Manzini-Savoia

I tre volumi cartacei pubblicati del 2005, e dedicati alla morfosintassi dialettale, contengono una ricca esemplificazione di parlato elicitato attraverso un questionario dialettale. Riportate in grafia fonetica, le risposte degli intervistati documentano caratteristiche del parlato dialettale che la digitalizzazione consentirà di valorizzare compiutamente e articolatamente.

La documentazione in questione ha costituito il punto di riferimento per un'importante analisi delle variazioni morfo-sintattiche presenti all'interno di una campionatura condotta sulle varietà parlate in 469 località (principalmente) italiane (per i dettagli, si rimanda senz'altro a Manzini-Savoia 2005: vol. I, pp. XXXVII-LXX) ed è frutto di un lungo e meticoloso lavoro condotto sul campo da Leonardo Savoia utilizzando un questionario che sollecitava la “traduzione in dialetto” di frasi investite da fenomeni di rilievo dal punto di vista morfosintattico<sup>3</sup>.

Questa metodologia ha richiesto ripetute fasi di raccolta dati in tempi diversi e successivi al fine di acquisire informazioni sempre più complete ed esaustive. La selezione degli informatori è stata attenta e mirata, dando priorità a parlanti nativi con una profonda conoscenza delle varietà dialettali oggetto d'indagine. Laddove possibile, si è cercato di coinvolgere individui con competenza metalinguistica, in grado di offrire riflessioni di rilievo sulle strutture linguistiche analizzate.

La metodologia impiegata si è basata sulla trascrizione diretta in tempo reale delle risposte degli informatori, accompagnata da annotazioni che ampliassero la comprensione delle produzioni dialettali. Inoltre, la trascrizione fonetica degli esempi ha adottato l'Alfabeto Fonetico Internazionale (*International Phonetic Alphabet*, IPA), seguendo criteri ampi, ma miranti a cogliere le proprietà fonologiche più rilevanti e sistematiche. Va rilevato che, a causa delle condizioni di raccolta dei dati sul campo, è inevitabile una certa variabilità nella realizzazione delle frasi da parte degli informatori, sia dal punto di vista morfosintattico che fonetico. Questa variabilità è stata riconosciuta ed è stata riprodotta, anche se si è cercato di mantenere una rappresentazione in larga parte uniforme.

Nella scelta delle località e delle varietà dialettali da indagare, il criterio guida è stato sempre l'interesse della ricerca nei confronti dei fenomeni linguistici attesi, bilanciato dalla reattività e dalla disponibilità degli informatori. Questo ha determinato l'orientamento della ricerca verso specifiche varietà o gruppi di varietà, con l'obiettivo di analizzare in dettaglio un insieme ben definito di fenomeni morfo-sintattici, piuttosto che di identificare gruppi dialettali e definire confini tra di essi.

La metodologia d'indagine praticata da Savoia prevedeva un diretto coinvolgimento con i parlanti; armato di taccuini, lo studioso trascriveva meticolosamente ciò che veniva elicitato dagli informatori, concedendo uno spazio limitato all'uso di registrazioni su nastro e prediligendo la trascrizione diretta in tempo reale delle risposte degli informatori. Quest'approccio assicurava un'acquisizione accurata dei dati e consentiva di effettuare delle annotazioni che potessero anche includere – ed appuntare in tempo reale – osservazioni ritenute rilevanti, così come commenti utili all'interpretazione delle produzioni dialettali fornite dagli informatori.

Le immagini seguenti (*Immagine 1, 2 e 3*) offrono una rappresentazione visuale del processo di raccolta dati seguito da Savoia. Nei fotogrammi, lo vediamo impegnato in discussioni, trascrizioni del discorso parlato e annotazioni nei suoi quadernini.





Immagine 1. Leonardo Maria Savoia con alcuni informanti.



Immagine 2. Leonardo Maria Savoia con un informante, immortalato nell'atto di trascrizione dei dati.

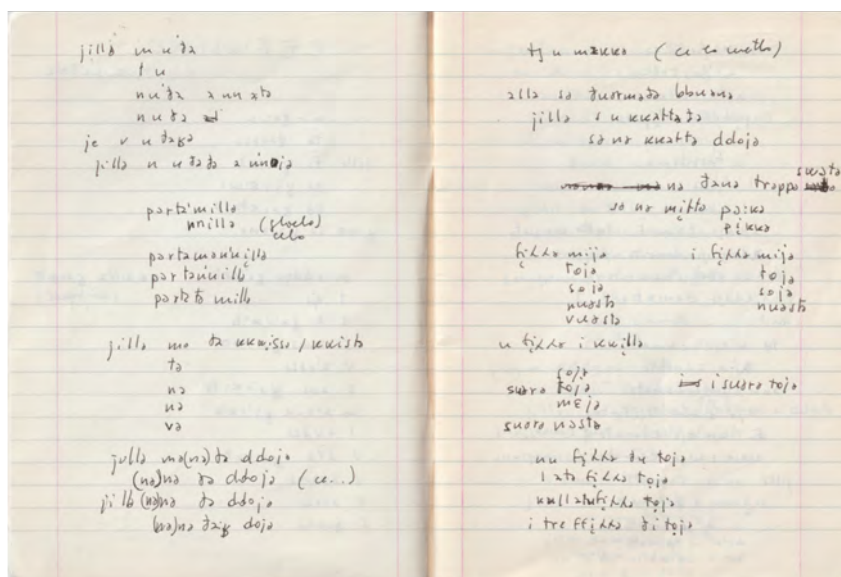


Immagine 3. Esempio di supporto cartaceo dei dati: il quaderno.

### 3. Lo stato attuale dei lavori: il processo di digitalizzazione

Nel contesto del progetto CHANGES è stata creata dal *Laboratorio di Informatica Musicale* (LIM) dell'Università di Milano, partner nel progetto, una piattaforma informatica per la digitalizzazione, la catalogazione e la visualizzazione online dei dati linguistici relativi ai dialetti<sup>4</sup>. L'interfaccia web (*front end*) per accedere alla piattaforma è liberamente disponibile all'indirizzo <http://changes.lim.di.unimi.it/dialects> ed è stata implementata in lingua inglese, per facilitarne la navigazione da parte di utenti internazionali. Parallelamente è stato creato un *back end* per l'inserimento e la gestione dei dati da parte del LIM e del team dell'Università di Firenze. È importante sottolineare che la piattaforma è attualmente in fase di sviluppo ed è in evoluzione quotidiana.

L'interfaccia web è stata progettata esplicitamente per creare percorsi multipli che possano indirizzare agli esempi linguistici, rispondendo così ai diversi profili e obiettivi degli utenti. In particolare, allo stato attuale (ottobre 2023), la piattaforma offre quattro modalità di interrogazione della banca dati, ossia la navigazione per *mappa geografica* (i.e., *Explore dialects by map*), per *area geografica* (i.e., *Explore dialects by area*), per *nome del dialetto*, o località d'inchiesta, (i.e., *Explore dialects by name*) e per il *fenomeno morfo-sintattico* che interessa il dato (i.e., *Explore dialects by syntax*). L'Immagine 4 mostra la pagina iniziale della piattaforma web, con le sue quattro modalità di interrogazione. Il team del LIM, inoltre, attualmente sta implementando uno strumento di ricerca che consisterà in un modulo web per recuperare direttamente le informazioni desiderate, anche combinando diversi criteri di selezione.



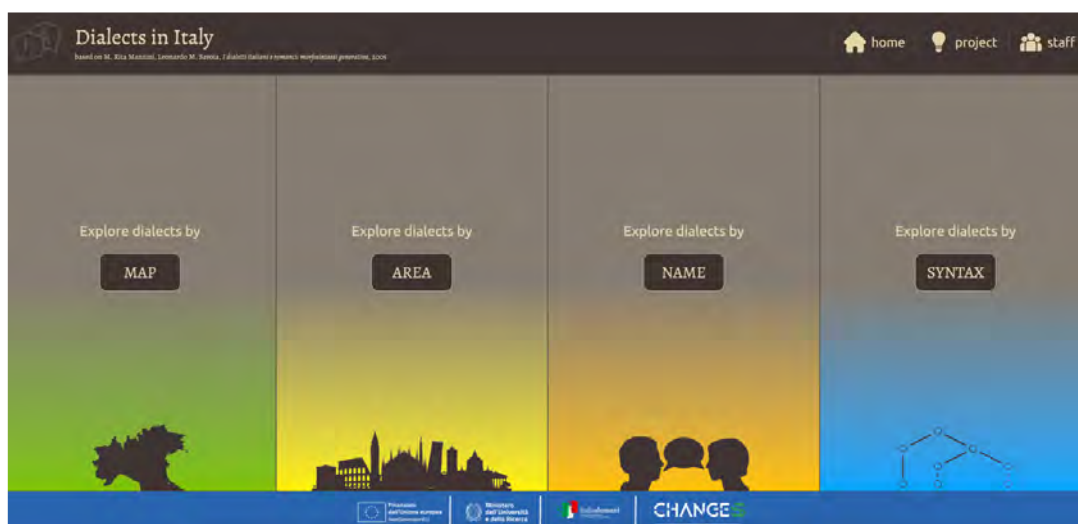


Immagine 4. Pagina iniziale della piattaforma digitale.

L'Immagine 5 mostra in dettaglio la navigazione tramite *mappa geografica*, per come appare nell'interfaccia web. La mappa può essere agevolmente ingrandita o rimpicciolita per visualizzare l'intera gamma delle varietà presenti nella nostra banca dati, come illustrato nell'Immagine 5, oppure concentrarsi su aree più specifiche, come mostrato nell'Immagine 6, che esamina in particolare una zona del centro-nord Italia. In quest'ultima immagine, è possibile notare che selezionando una località di interesse, come ad esempio 'Firenze', si aprirà un riquadro informativo contenente dettagli sulla provincia di appartenenza di quella località, oltre alla possibilità di accedere a tutti i dati linguistici correlati a quella località tramite un semplice clic su 'Open record'.



Immagine 5. Navigazione tramite mappa dell'interfaccia web.

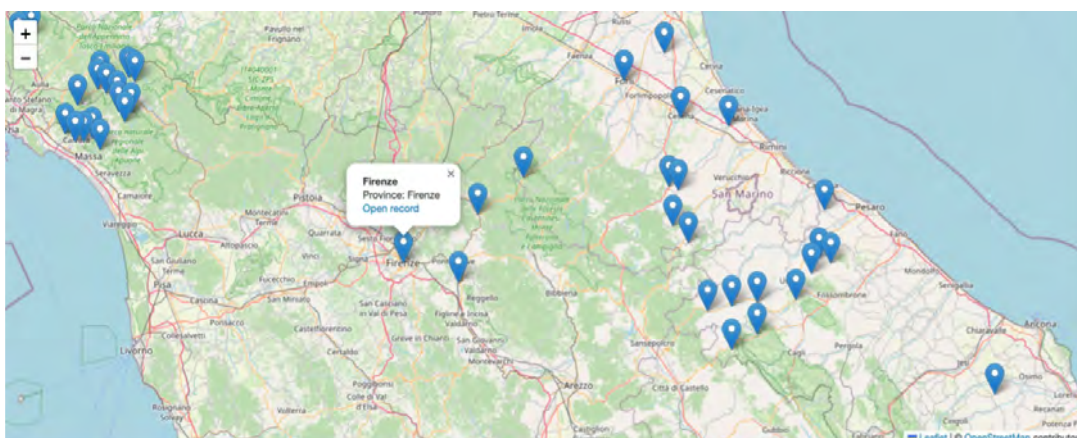


Immagine 6. Dettaglio della navigazione tramite mappa dell'interfaccia web: cosa accade quando si seleziona una località di interesse.

Se si desidera specificamente accedere ai dati relativi a Firenze, si hanno altre due opzioni: utilizzare la funzione 'Explore dialects by area' o 'Explore dialects by name'. Nel primo caso, si verrà reindirizzati a una pagina web che elenca tutte le regioni in

ordine alfabetico, con le province e le località per le quali si hanno dati disponibili e il numero di esempi linguistici inseriti. Inoltre, sulla pagina sarà visualizzata una mappa dell'Italia con la regione selezionata evidenziata. Un esempio di questa pagina per la regione Toscana è illustrato nell'*Immagine 7*. Si noterà che nell'immagine sono elencate tutte le province toscane; tuttavia, i dati coprono solo parzialmente alcune di queste province (alcune località presentano ad oggi [0] dati inseriti poiché siamo in fase di inserimento, ma se la località è indicata e geo-localizzata significa che è rappresentata nella banca dati). Pertanto, il fruitore interessato ai dati raccolti per la località di Firenze dovrà individuare la regione (Toscana), la provincia (Firenze) e quindi la località specifica. Cliccando sulla località, si potrà accedere alla pagina con i dati linguistici relativi a Firenze.

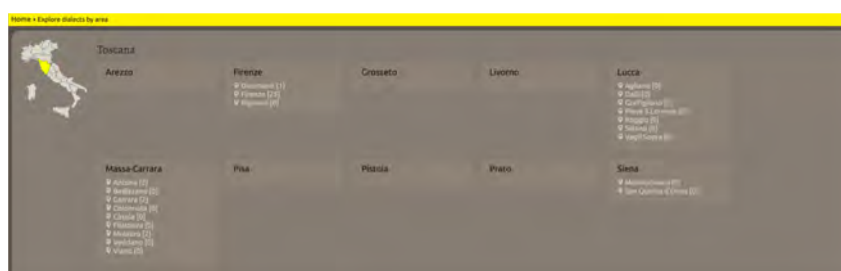


Immagine 7. Esempio di navigazione tramite area: area toscana e le sue province.

Un esempio di come navigare utilizzando la funzione 'Explore dialects by name' è rappresentato nell'*Immagine 8*. Qui, l'utente può cercare i dati relativi al dialetto di suo interesse, che sono elencati in ordine alfabetico e distribuiti su diverse pagine. Una volta individuato il dialetto desiderato, ad esempio il dialetto di Firenze, verranno visualizzate le informazioni riguardanti la provincia e la regione di appartenenza. Vi è inoltre la possibilità di essere reindirizzati alla mappa geografica e di visualizzare il numero di esempi linguistici inseriti. Facendo clic su 'Open record' si verrà reindirizzati alla pagina contenente i dati linguistici relativi a quel dialetto specifico.

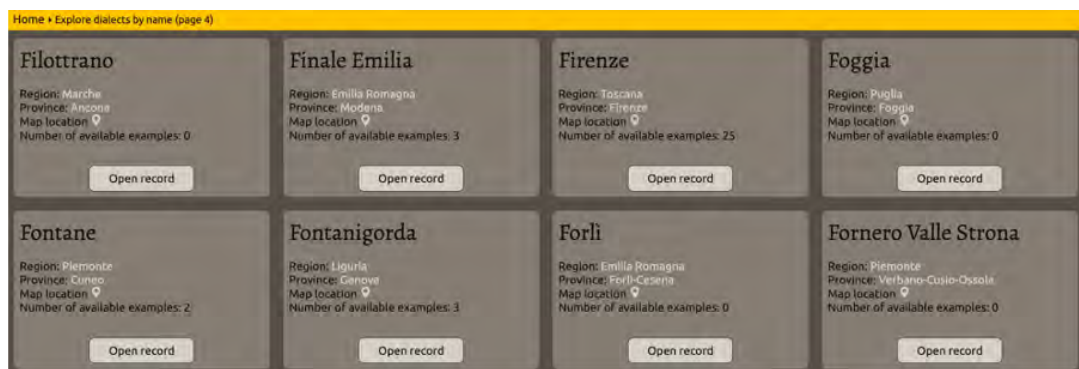


Immagine 8. Esempio di navigazione tramite nome del dialetto.



La funzione 'Explore dialects by syntax' è attualmente in fase di implementazione. Al momento, sono visualizzati i titoli dei capitoli e dei paragrafi correlati a Manzini e Savoia (2005) in quanto i dati saranno resi accessibili seguendo la suddivisione dei fenomeni morfo-sintattici utilizzata nell'opera originale.

Un notevole vantaggio, rispetto al progetto originario, sta nella decisione di presentare, parallelamente ai contenuti del lavoro originale trascritti per mezzo dei caratteri IPA e tradotti in italiano, le traduzioni in lingua inglese e le glosse interlineari. Le glosse interlineari, morfema-per-morfema, costituiscono una pratica consistente nell'apporre annotazioni sintattiche direttamente all'interno di un testo, come nell'esempio in (1) di un dato del fiorentino; tali annotazioni si sviluppano solitamente in parallelo al testo principale, posizionate direttamente sotto le parole o le frasi a cui si riferiscono.

(1)	e	'dorme
	3SG.M.NOM	sleep.3SG
	'He sleeps'.	

Questa forma di annotazione è ampiamente utilizzata per fornire traduzioni, definizioni o analisi grammaticali dei contenuti presenti nel testo principale. Le glosse interlineari si dimostrano particolarmente vantaggiose in contesti di studio e interpretazione di lingue straniere, lingue antiche o dialetti meno familiari, poiché contribuiscono a fornire dettagliate informazioni sulla struttura sintattica e semantica delle parole. Si vedano le *Leipzig Glossing Rules* pubblicate dal *Department of Linguistics* del *Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology* (<https://www.eva.mpg.de/lingua/resources/glossing-rules.php>). L'utilizzo delle glosse permetterà una fruibilità maggiore dei dati, sia per ricercatori nazionali che, per la prima volta, per ricercatori internazionali di madrelingua diversa dall'italiano.

La piattaforma web progettata per l'esplorazione dei dialetti, attualmente disponibile come interfaccia autonoma, è anche destinata a essere integrata in futuro nell'ecosistema CHANGES più ampio, creando collegamenti tra i dialetti e altre discipline e ambiti di conoscenza.

#### 4. Conclusioni

In passato, quando la stragrande maggioranza delle persone comunicava quotidianamente attraverso l'uso dei dialetti, questi erano spesso ignorati o trattati con riluttanza dalla cultura ufficiale, in quanto considerati forme di espressione inferiori. Tuttavia, essi erano l'unica lingua conosciuta da molti italiani. Oggi, se da un

lato molti dialetti soffrono di un declino che parrebbe irreversibile, dall'altro assistiamo a un risveglio dell'interesse nei loro confronti. Tuttavia, questo interesse crescente sembra quasi "postumo," poiché avviene mentre molti dialetti si trovano in uno stato di progressiva perdita di identità, a causa dell'inevitabile interferenza con un italiano che nel corso del tempo ha ampliato progressivamente la propria sfera d'azione proponendosi come principale lingua d'uso degli italiani.

È degno di nota il consenso emerso tra gli accademici riguardo alla prospettiva secondo cui la scomparsa di una lingua comporta la perdita di una porzione significativa di saggezza, tradizioni, e folklore di una determinata società. In effetti, tale prospettiva sottolinea l'importante connessione tra la vitalità linguistica e il patrimonio culturale. Secondo Dressler (2003), l'estinzione di ogni lingua rappresenta non solo un deterioramento linguistico ma anche una perdita nel tessuto culturale, che influenza la comprensione del patrimonio culturale e del sapere intrinseco a quella specifica comunità. Questo aspetto sottolinea l'importanza di documentare e preservare le lingue e le tradizioni culturali per garantire la continuità storica e culturale delle società.

In linea con queste riflessioni, questo articolo ha voluto fornire una panoramica storica e linguistica del contesto dei dialetti in Italia, descrivendo poi il processo di creazione della banca dati dialettale basata su Manzini e Savoia (2005), illustrandone la ragione d'essere e le principali caratteristiche metodologiche e scientifiche dei dati e del processo di raccolta degli stessi. Abbiamo inoltre esaminato le caratteristiche strutturali e di accessibilità della banca dati digitale; nonostante la digitalizzazione sia da poco iniziata, l'articolo ha l'obiettivo di fornire una visione dettagliata dello stato attuale.

Come parte di un progetto pluriennale, il finanziamento che consentirà la digitalizzazione proviene dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) del Ministero dell'Università e della Ricerca, con contributi dall'Unione Europea tramite il programma NextGenerationEU. Questo progetto è una componente dell'iniziativa "CHANGES," che mira a mettere in relazione la particolare documentazione dialettale in nostro possesso con quanto proposto da altre discipline culturali, come musica, cinema, antropologia, arte e design, per rinforzare la conservazione culturale attraverso transizioni digitali ed ecologiche. La digitalizzazione dei materiali dialettali che definiscono la banca dati Manzini-Savoia è in linea con gli obiettivi di CHANGES, poiché consente di portare la diversità linguistica nell'era digitale e promuove la ricerca internazionale sui dialetti italiani. Infatti, come abbiamo visto, il nostro progetto ha come obiettivo il superamento delle barriere linguistiche fornendo traduzioni in inglese e glosse interlineari, rendendo i dati accessibili a un pubblico più ampio. Tale scelta si rende necessaria per dare avvio a nuove prospettive di ricerca e analisi, consentendo così a ricercatori provenienti da diverse discipline e diversi contesti linguistici e culturali di contribuire allo studio dei dialetti italiani. La digitalizzazione dei dati è dunque fondamentale per documentare e rivitalizzare

dialetti a rischio di estinzione, proteggere le lingue e incoraggiare le comunità a preservare i propri dialetti.

Per concludere, il patrimonio culturale costituisce un valore intrinseco. In conformità con i principi costituzionali, il patrimonio linguistico assume un ruolo di rilevante importanza, contribuendo all'identità sociale e culturale sia della nazione che degli individui stessi. Questo ruolo impegna il patrimonio culturale come custode di una storia, tradizioni e conoscenze che necessitano di essere tramandate alle generazioni future.

### ***Ringraziamenti***

Questo lavoro è stato sostenuto da finanziamenti del Ministero dell'Università e della Ricerca italiano e dell'Unione Europea (PNRR - PE05 CHANGES CUP B53C22004010006). Si ringrazia il Prof. Leonardo Maria Savoia per aver condiviso le immagini contenute in questo articolo.

### ***Dichiarazione di attribuzione degli autori***

Gli autori sono indicati secondo criteri abituali delle discipline scientifiche. GM ha redatto la prima versione dell'articolo. NB ha apportato contributi significativi alla stesura e revisionato l'articolo. Tutti gli autori hanno approvato il manoscritto finale.

---

### **Note**

1. Si veda Rohlfs 1967, 1972, citato in Marcato 2015.
2. Un'articolata riflessione sulla possibilità di rappresentare in prospettiva "geo-referenziata" i dati degli atlanti linguistici è in Colombo-Marello 2014, che passano in rassegna in questa prospettiva alcune esperienze di digitalizzazione e immissione in rete di imprese atlantistiche.
3. Come si ricorderà, la prospettiva di documentazione morfo-sintattica dei dialetti italiani aveva animato il progetto della *Carta dei Dialetti Italiani* promosso negli anni Sessanta da Oronzo Parlangeli.
4. Si ringrazia il Prof. Luca Andrea Ludovico per il supporto costante e per le riflessioni che hanno consentito la stesura di questo paragrafo.

## Bibliografia

- Berruto 2006 = Gaetano Berruto, Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove). *Lingua e dialetto nell'Italia del duemila*, a cura di Alberto Sobrero, Annarita Miglietta, Galatina, Congedo, pp. 101-127.
- Berruto 2018 = Gaetano Berruto, The languages and dialects of Italy. *Manual of Romance Linguistics* a cura di Wendy Ayres-Bennet, Janice Carruthers, Berlin, De Gruyter, pp. 494-525.
- Bernini-Guerini-Iannàccaro 2021 = Giuliano Bernini - Federica Guerini - Gabriele Iannàccaro (a cura di), *La presenza dei dialetti italo-romanzi nel paesaggio linguistico*, Bergamo, Bergamo University Press-Sestante Edizioni.
- Cerruti-Regis 2020 = Massimo Cerruti - Riccardo Regis, *Italiano e dialetto*, Roma, Carocci.
- ISTAT 2015 [2017] = *L'uso della lingua italiana, dei dialetti e delle lingue straniere*.
- Coluzzi 2009 = Paolo Coluzzi. Endangered minority and regional languages ('dialects') in Italy, *Modern Italy*, 14, 1, pp. 39-54.
- De Mauro 2014 = Tullio De Mauro. Storia linguistica dell'Italia repubblicana. Dal 1946 ai nostri giorni, Roma/Bari, Laterza.
- Dressler 2003 = Wolfgang Dressler. Dallo stadio di lingue minacciate allo stadio di lingue moribonde attraverso lo stadio di lingue decadenti: una catastrofe ecolinguistica considerata in una prospettiva costruttivista. *Ecologia linguistica* a cura di Valentini, Molinelli, Cuzzolin, Bernini, Roma, Bulzoni, pp. 9-25.
- Janse 2003 = Janse Mark. Language death and language maintenance: problems and prospects. *Language Death and Language Maintenance: Theoretical, practical and descriptive approaches* a cura di Mark Janse, Sijmen Tol, Vincent Hendriks, Amsterdam, John Benjamins, pp. 9-17.
- Lubello-Stromboli 2020 = Sergio Lubello - Carolina Stromboli (a cura di), *Dialetti reloaded. Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, Firenze, Cesati.
- Manzini-Savoia 2005 = Maria Rita Manzini - Leonardo Maria Savoia. *I dialetti italiani e romanci. Morfosintassi generativa*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Sanga 1985 = Sanga Glauco. La lingua dei testi folklorici: la narrativa lombarda, *La Ricerca Folklorica*, pp. 93-95.
- Sanga 1987 = AIS, *Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale di K. Jaberg e J. Jud*, a cura di Glauco Sanga, Milano, Unicopli 1987
- Sobrero 1986 = Alberto Sobrero. In mezzo al guado, *Italiano e Oltre*, pp. 5-7.





ARTICOLO

# Gestures and multilevel discourse in spontaneous speech corpora: the case of reported speech

Marianna Bicalho de Albuquerque

L'obiettivo di questo lavoro è stato quello di analizzare le unità di discorso riportato e le unità gestuali che vengono prodotte insieme ad esse. Studi basati su corpora e fondati sulla Language into Act Theory, il quadro teorico adottato in questa ricerca, hanno dimostrato che le zone di confine delle unità gestuali tendono a coincidere con i confini prosodici del discorso. Per quanto riguarda il discorso riportato, Good 2015 osserva che quando lo inseriamo nel flusso del discorso spontaneo, utilizziamo risorse che mostrano il suo carattere metaillocutivo, come la variazione prosodica, i cambiamenti nella postura del corpo e anche i gesti messi in scena. Pertanto, è prevedibile che si notino differenze nel profilo prosodico e gestuale tra il discorso non riportato e quello riportato, e viceversa. In questa ricerca, questi aspetti sono stati analizzati sulla base di un corpus di parlato spontaneo, C-ORAL-BGEST, etichettato informazionalmente secondo la Language into Act Theory e gestualmente secondo le linee guida di McNeill 1992, Kendon 2004 e Bressemer, Ladewig e Müller 2013. I risultati sembrano mostrare che il cambiamento di livello discorsivo, cioè il passaggio dal livello dell'enunciato al livello del discorso riportato, è evidente non solo dal punto di vista prosodico, ma anche gestuale.

*The aim of this work was to analyze reported speech units and the gestural units that are produced alongside them. Studies based on corpora and grounded in Language into Act Theory, the theoretical framework adopted in this research, have shown that the boundary zones of gestural units tend to coincide with the prosodic boundaries of speech. Regarding reported speech, Good 2015 observes that when we insert them into the flow of spontaneous speech, we use resources that show their meta-illocutionary character, such as prosodic variation, changes in body posture and also enacted gestures. Thus, it is to be expected that differences in the prosodic and gestural profile will be noticed between unreported to reported speech, and vice versa. In this research, these aspects were analyzed based on a corpus of spontaneous speech, C-ORAL-BGEST, informationally labeled according to the Language into Act Theory, and gesturally labeled according to the guidelines of McNeill 1992, Kendon 2004 and Bressemer, Ladewig and Müller 2013. The results seem to show that the change in discursive level, i.e. the transition from the level of the utterance to the level of reported speech, is noticeable not only prosodically, but also gesturally.*

**Parole chiave:** Parlato spontaneo, gesti, discorso riportato

**Keywords:** Spontaneous speech. co-speech gestures, reported speech

**Sommario:** 1. Introduction - 2. The language into Act Theory - 3. Discursive level - 3.1 - The reported speech - 4. Gestures - 5. The C-ORAL-BGEST - 6. Results and discussions - 6.1 Examples - 7. Conclusion

## Peer review

Submitted 15/11/2023

Accepted 30/11/2023

---

Published 04/01/2024

**Open access**

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

---

**Cita come** Marianna Bicalho de Albuquerque, *Gestures and multilevel discourse in spontaneous speech corpora: the case of reported speech* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 243-260. 10.35948/DILEF/2024.4346

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4346

## 1. Introduction

This work deals with the analysis of spontaneous speech to study the reported speech units and the gestural units that are produced in parallel to them. For this purpose, gestures are understood as deliberate actions that the interlocutor perceives as aiming to expression – and not to some purely practical goal (Kendon 2004).

Furthermore, in this perspective, besides being synchronously manifested with speech and expression-oriented, gestures are idiosyncratic, since they are produced instantly by the speaker as they express themselves (McNeill & Duncan 2000). In other words, although a few gestures are conventional in certain cultures, gestures produced parallel to speech do not have a pre-established or conventionalized pattern among speakers.

Given their expressive scope, the gestures we perform when engaging in trivial interaction can be conceived as integral parts of an utterance. They unfold consistently with what is expressed in speech, i.e., the spoken component of that same utterance (Kendon, 2004). Thus, speech and gesture, indeed, correlate in such an intrinsic way that they can be treated as parts of a single semiotic sphere (McNeill 1992).

Regarding the relation between gestures and prosody – an aspect of speech that is of particular interest to this research –, there is a tendency for gestural and prosodic units to be synchronized, as already noted by Kendon (1972) in his primordial analyses (see also McNeill 1992, 2005; Kita *et al.* 1998). Subsequent corpus-based studies grounded in the Language into Act Theory (Cresti 2000; Moneglia & Raso 2014; Cavalcante 2020) have shown, among other things, that boundaries of gestural units end where prosodic boundaries are completed (Cantalini 2018; Cantalini & Moneglia 2020; Barros 2021). The present research was also based on the Language into Act Theory framework. Therefore, section 2 will briefly discuss its main theoretical guidelines to contextualize our analyses.

## 2. The language into Act Theory

This study was grounded on the theoretical framework of the Language into Act Theory, henceforth L-Act (Cresti 2000; Moneglia & Raso 2014; Cavalcante 2020), a pragmatic corpus-driven theory aimed at studying the informational structure of spontaneous speech. Within this framework, the *units of reference* for linguistic analysis are the minimum units that can be pragmatically and prosodically interpreted in the flow of speech (Izre'el *et al.*, 2020). Such units are identified through prosodic and pragmatic parameters: they contain at least one illocution and are considered *terminated* units since a terminal prosodic boundary can be perceived after them.

These *units of reference* can be constituted by one or more prosodic and informational patterns. According to the L-Act, informational functions are conveyed by prosodic units. A prosodic/informational pattern, in turn, is made up of a nuclear unit that carries the illocutionary force, the *comment unit* (COM). A pattern can also host other non-illocutionary units, which can be of two types: textual units, which compose the semantic text of the pattern, and dialogic units, which are intended to regulate dialogic interaction. These can be classified based on three criteria: function, position, and prosodic form (*f<sub>0</sub>* curve, duration, intensity, and alignment with the syllabic structure) (t' Hart; Collier; Cohen 1990; Firenzuoli 2003). The prosodic units are internally separated by non-terminal prosodic boundaries.

Based on the concept of prosodic/informational pattern, the *units of reference* can be of two types: utterances or stanzas. Utterances can be defined as the terminated units made up of just one prosodic/informational pattern; stanzas are terminated units made up of more than one juxtaposed pattern linked by a boundary with a continuity signal.

In our study, the locutive introducer (INT) is of interest among the non-illocutionary units that make up a prosodic/informational pattern. This unit is important because INT signals that what comes next is on a different level, not directly related to the current conversation (Maia Rocha & Raso 2011).

### 3. Discursive level

While analyzing spontaneous speech, three different discursive levels are observed: the level of the utterance, the level of the parentheticals, and the meta-illocutionary level (see example 3.4 and figure 3.1). In the speech flow, when the speaker moves from one level to another, they mark this transition prosodically in order to indicate that adjacent prosodic units belong to different hierarchical levels.

The level of the utterance is where most of the interactional flow between speakers takes place. It is grounded in the here and now of the interaction. The parenthetical level, in turn, conveys any comments made by the speaker about what they say at the level of the utterance in order to make its interpretation clearer. These comments can be metanarrative – when the speaker adds information considered crucial to understanding what has been said (see example 3.1); modal – when the speaker shows their commitment to what has been said (see example 3.2); or metalinguistic in a lexical sense – when the speaker reformulates something they said (see example 3.3) (Barros 2021; Santos 2020; Tucci 2010).

The examples below were all extracted from the C-ORAL-BRASIL I (Raso & Mello 2012) corpus, and the parentheticals are labeled PAR.

(3.1)

Metanarrative parenthetical: bfamdl03[104<sup>1</sup>]:

\*LUZ: aqui o' / eu topei cum caminhão aqui / o dia que eu vim sozinha  
 /=PAR= ele / fazendo a curva / subindo / me espremeu ali / quase que eu  
 caí na vala //

\*LUZ: here look / I bumped into a truck here / the day I came alone  
 /=PAR= he / making the turn / going up / squeezed me there / I almost fell  
 into the ditch //

(3.2)

Modal parenthetical: bfamdl01[44]:

\*FLA: só que é de micro-ondas / eu acho // =PAR=

\*FLA: but it's from a microwave / I think // =PAR=

(3.3)

Metalinguistic (lexical) parenthetical: bfammn06[37]:

\*JOR: e nós távamos entrando com outro tipo de aparelho de televisor  
 no mercado / que era uma coqueluche /=PAR= era uma novidade /=PAR=  
 e os próprios vendedores das loja ã / tinham experiência pra mostrar  
 aquilo pro consumidor brasileiro //

\*JOR: and we were entering the market with another type of television  
 set / which was a *coqueluche* /=PAR= was a novelty /=PAR= and the  
 salesmen themselves didn't / have the experience to show it to the  
 Brazilian consumer //

Prosodically, the parenthetical level often exhibits a change in  $f_0$ , usually a fall, compared to adjacent units belonging to the utterance level. It also shows a reduction in intensity and may exhibit a higher articulation rate relative to its surroundings. There is often a pause before and/or after the parenthetical (see Figure 3.1).

From another perspective, the meta-illocutionary level indicates that the here and now of the situation is pragmatically suspended. The most common metaillocutions are emblematic exemplification, instruction, and, above all, reported speech, which will be discussed in section 3.1. Example (3.4) illustrates the instruction.

(3.4)

Instruction (bfamcv03)

\*CEL: ah / faz assim /=INT= mata o &no [/2] o oito nosso direto //

\*CEL: ah / do like this /=INT= kill the &ni [/2] our eight directly //

Example (3.5), extracted from the C-ORAL-BGEST corpus (Mello *et al. in preparation*), illustrates a situation where all three levels can be observed. This excerpt's units were tagged using the informational labels adopted by L-AcT – COM, COB and CMM stand for the illocutionary units; TOP stands for topic, i.e., the domain of identification for the interpretation of the illocution; and PAR stands for parenthetical<sup>2</sup>.

To indicate that a certain unit is reported, « \_r » (r for reported) is added to the label assigned to that unit. Therefore, if there is, for instance, a reported illocutionary unit, its label will be COM\_r, COB\_r, or CMM\_r.

In the example below, meta-illocutionary level is indicated in **bold**, and the parenthetical level is evidenced in *italic*.

\*CAR: aí do nada /=TOP=eu tava [/2] eu voltei a fazer terapia /=PAR= aí / eu tava [/1] tinha terminado de fazer minha sessão /=TOP= eu catei o celular /=COB= e ele /=INT= **tamo nessa de não se falar de novo** //=**COM\_r**=

\*CAR: then out of the blue /=TOP= I was [/2] I was back in therapy /=PAR= then / I was [/1] I've just finished the session /=TOP= I picked up my cell phone /=COB= and he /=INT= **we're not talking again** //=**COM\_r**=

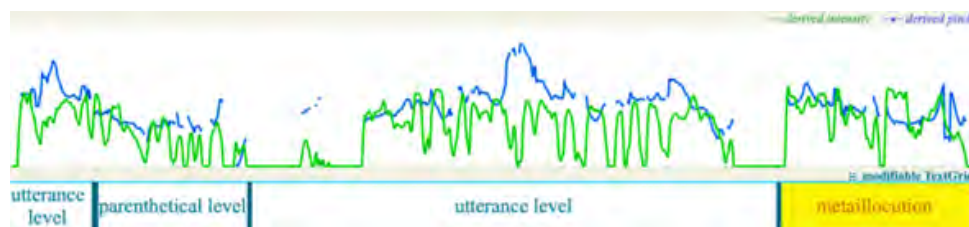


Figure 3.1 – Intensity and *f*0 contour for example (3.5)

On the other hand, since speech and gesture can be treated as parts of a single semiotic sphere, we wanted to verify whether the differences between the three discursive levels are marked not only prosodically but also gesturally. In fact, Barros 2021 noted that the shift from the utterance level to the parenthetical level is marked through strategies of gestural pattern contrast. This paper aimed to analyze the shift to the meta-illocutionary level, focusing on the case of the reported speech.

### 3.1 - The reported speech

Reported speech can be defined as a direct discourse the speaker inserts into the flow of his own speech. In reported speech, there is a change in deictic parameters; that is,

the *here and now* is suspended to insert something that was said at another time, either by the speaker or by someone else.

However, when reporting a past discourse, the speaker not only repeats (or tries to repeat) what has been said but may also incorporate other strategies that allow the hearer to notice the suspension of the *here and now* of the current situation. Indeed, Good (2015) argues that reported speech is actually just one facet of a whole reported *action*.

According to Good 2015, some features that may follow the reported speech are shifts in body posture, gaze, prosodic variation, and enacted gestures. Regarding prosodic variation, reported speech tends to exhibit higher values for intensity and *f0* when compared to unreported speech.

Zuckerman 2021 draws attention to the fact that the reported speech is not an exact and faithful enactment of the reported event. Hence, if we analyze them from a gestural perspective, and not only from a semantic or prosodic viewpoint, we can access valuable information about the action itself that is reported but mainly about how the speaker chooses to do so.

In the scope of this paper, we intended to investigate, based on spontaneous speech corpus data, the hypothesis that the shift from the unreported speech to the reported speech, and vice versa, is also marked gesturally.

## 4. Gestures

Just like speech, gestures can be subdivided into units, the so-called *gesture units* (GUnits). A GUnit is completed when the speaker removes their hands from a default position, defined as the *rest position*, performs a series of gestures, and then returns their hands to the *rest position*. Therefore, GUnits can be defined as «the set of gestures performed between two resting positions.»

The GUnits themselves can be subdivided into *gesture phrases* (GPhrases). GPhrases are defined by the presence of one gestural nucleus, called *stroke* (see fig. 4.1). The *stroke* is one of the *gesture phases* (GPhases) that constitute a GPhrase and is the only mandatory one. Just as the illocution is the nucleus of a prosodic and informational pattern, the *stroke* is the nucleus of a GPhrase. Other GPhases can be combined with the *stroke* to form the GPhrase, and they can be classified in four different ways, depending on the function they perform (fig. 4.1): *preparation*; *retraction*; *hold*, and *rest* (Ladewig & Brassem 2013).



gesture phase	function within sequential embedding
preparation	<ul style="list-style-type: none"> <li>– prepare the hands for the execution of the stroke</li> <li>– move the hands to a particular position in gesture space</li> <li>– assume a particular configuration with which the stroke begins</li> </ul>
retraction	<ul style="list-style-type: none"> <li>– transition from stroke to possible rest position</li> </ul>
stroke	<ul style="list-style-type: none"> <li>– forms the center of a gestural unit (“nucleus”, Kendon 2004)</li> </ul>
hold	<ul style="list-style-type: none"> <li>– neighbors stroke (either precedes or follows it)</li> <li>– may selectively stand alone</li> <li>– belongs to the center of a gestural unit (“nucleus”, Kendon 2004)</li> </ul>
rest position	<ul style="list-style-type: none"> <li>– default condition</li> </ul>

Figure 4.1 – gesture phases (Ladewig &amp; Brassem 2013, p. 1075)

Studies conducted on spontaneous Italian speech (Cantalini 2018; Cantalini & Moneglia 2020) have shown synchrony between prosodic and gesture units and the tendency of the two nuclei to align with each other (i.e., illocutionary focus and stroke). Furthermore, the authors claimed that GPhrases tend to remain within the same *unit of reference* (see section 2) and never cross the terminal prosodic boundaries. Barros 2021, while investigating parentheticals in Brazilian Portuguese, also observed that the stroke tends to synchronize with prosodic prominences. Mayberry & Jacques 2000, focusing on stuttering, concluded that interruptions in speech flow had repercussions on gestural patterns, which were interrupted or altered and only were resumed when speech was also resumed fluently.

The concept of gestural pattern considered here encompasses the gestural parameters introduced by Bressem, Ladewig, & Müller 2013, namely those related to movement type, direction, and quality; handshake, orientation, and position (for further details, see Bressem 2013). A change in at least one of these parameters constitutes a change in gestural pattern.

## 5. The C-ORAL-BGEST

C-ORAL-BGEST (Mello *et al*, *in preparation*) is a multimodal corpus of spontaneous speech that is part of the C-ORAL-BRASIL project. By the time this paper was written, the corpus consisted of eleven multimodal texts in Brazilian Portuguese and included video and audio recordings. Altogether, the recordings were 24 minutes and 28 seconds long.

The 11 texts analyzed are informationally tagged according to Language into Act Theory and gesturally labeled according to the guidelines of McNeill 1992, Kendon 2004, and Bressem, Ladewig & Müller 2013. The perceptually-based prosodic segmentation follows the pragmatic-prosodic parameters used in other reference corpora, such as C-ORAL-BRASIL I (Raso & Mello 2012) and C-ORAL-ROM (Cresti & Moneglia 2005) based on the perception of non-terminal boundaries (marked by a

single slash, «/») and terminal boundaries (marked by a double slash, «//»). Text, image, and sound were aligned in ELAN software (Sloetjes & Wittenburg 2008), through which qualitative analyses were also done.

## 6. Results and discussions

By analyzing the 11 texts that make up the C-ORAL-BGEST corpus, eight reported speech constructions were detected. In total, 103 reported prosodic units were found, structured in 35 shifts from utterance level to the reported speech level (and vice versa). According to our observations, 30 of the 35 shifts occurred alongside changes in the gestural pattern.

Regarding the situations in which significant changes in the gestural pattern were not identified, two of them occurred with a speaker who did not gesture profusely throughout the interaction. In the specific passages in which the reported speeches took place, this speaker did not gesture either at the level of the utterance or at the level of the reported speech. In the other cases, the speakers either did not gesticulate in the excerpts of reported speech or only made «incidental movements» (Kendon 2004), i.e., movements that were not aimed at expression, such as scratching the eyes.

Among the changes in the observed gestural pattern, some were concerned with using **the body space**. In these cases, the speaker used, for instance, his left body space to perform the gestures belonging to the utterance level but used his right body space to gesticulate during the reported speech. In other situations, there were changes in the **gestures' amplitude** – from more closed hands to more opened hands when switching levels, for example. There were also instances when speakers changed their **head orientation** or **body position** only during the reported speech. Moreover, we identified situations where the speaker stopped gesturing during reported units and resumed gestures when the utterance level was restored.

These results seem to show a relation between the shift between discourse levels and the gestural patterns performed concurrently .

### 6.1 Examples

In this section, we will present several examples that have formed the foundation of our analysis regarding reported speech. In all examples (6.1.1, 6.1.2, 6.1.3, 6.1.4), the meta-illocutionary level corresponds to reported speech, and has been highlighted in **bold**. It is important to recall that labels assigned to this level are appended with «\_r », where «\_r» stands for reported.

Example (6.1.1) below was extracted from the multimodal text bgest\_004. \*PEU is the speaker.

(6.1.1)

\*PEU: aí minha mãe me ligou /=COB= **e falou olha** /=COB\_r= &he &s [1] &he / a gente não [3] **cê não tem mais dependência do seu pai agora** /=COB\_r= **você** [1] **no plano de saúde** /=COB\_r= **que / o trabalho dele oferece** /=PAR\_r= **aí / a gente vai ter que procurar outro plano de saúde** //COM\_r=

\*PEU: *then my mother called me* /=COB= **and said look** /=COB\_r= &he &s [1] &he / *we don't* [3] **you're no longer dependent on your father now** /=COB\_r= **you** [1] **in the health insurance** /=COB\_r= **that / his work offers** /=COB\_r= **then / we'll have to look for another healthinsurance plan** //COM\_r=

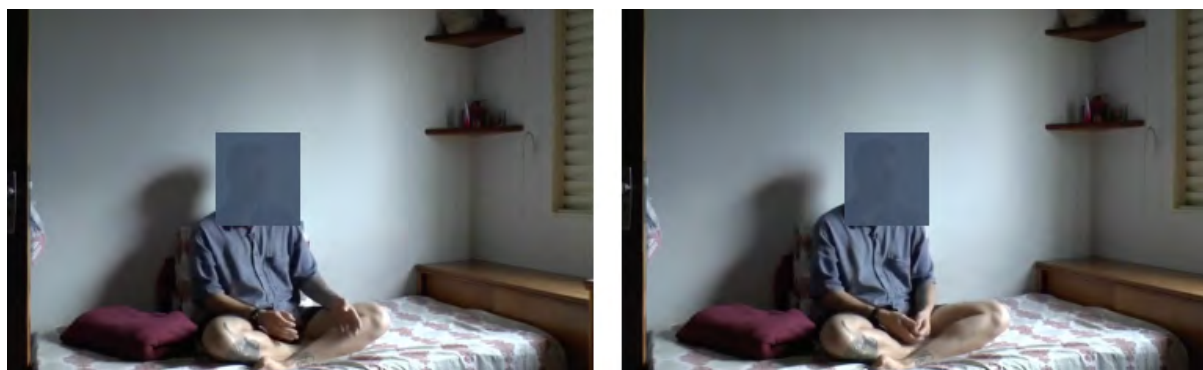


Figure 6.1.1 – left: unreported speech | right: reported speech

The figure on the left, taken from the initial, unreported part of example (6.1.1) («*aí minha mãe me ligou*» | «*then my mother called me*»), shows that, while at the utterance level, \*PEU's gestures were mainly characterized by larger movements. At this point, the speaker kept his arms rather open. During the reported speech, as we can see in the picture on the right, \*PEU kept his hands closer together while gesturing. Back at the level of the utterance, the speaker did not gesture immediately: his hands remained at rest position for approximately 5 seconds, and \*PEU resumed the gestures in another reported speech unit later.

Example (6.1.2) was extracted from the multimodal text bgest\_005. The reported parts are marked in bold, and \*ZUC is the speaker.

(6.1.2)

\*ZUC: aí eu comecei a fazer &a [1] **cálculo estrutural** /=COB= e o **cálculo estrutural** já depende da geometria /=COB= **depende de tudo** //COM=

\*ZUC: aí vem o cara lá do anteprojeto e fala /=INT= **não** /=COB\_r=

vamo ter que aumentar /=COB\_r= trinta centímetros da asa  
//=COM\_r=

\*ZUC: aí / eu vou ficar /=INT= **seu filha da puta** //COM\_r=

\*ZUC: **eu já calculei essa droga** [/1] **desgraça entendeu** /=COB\_r= **eu  
nã vou fazer isso de novo** //COM\_r=

\*ZUC: aí / esse é o problema da coisa entendeu //COM=

*\*ZUC: then I started to do the [/1] structural calculation /=COB= and the  
structural calculation already depends on the geometry /=COB= depends  
on everything //COM=*

*\*ZUC: then the guy from the preliminary project says /=INT= **no**  
/=COB\_r= **we're going to have to increase** /=COB\_rthirty  
centimeters of the wing //COM\_r=*

*\*ZUC: then / I'll be like /=INT= **you son of a bitch** //COM\_r=*

*\*ZUC: **I already calculated that shit** [/1] **damn it you know**  
/=COB\_r= **I'm not going to do it again** //COM\_r=*

*\*ZUC: then / that's the problem you see //COM=*

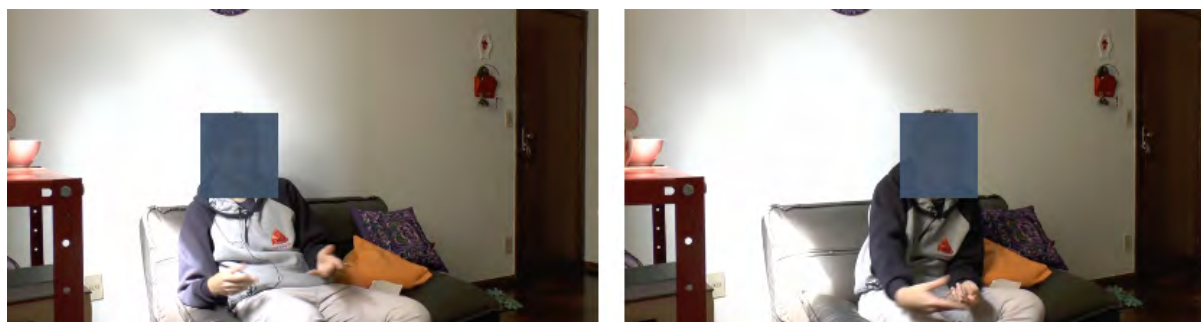


Figure 6.1.2 – left: unreported speech | right: reported speech

In the image on the left, which corresponds to the moment before the reported speech (precisely «aí vem o cara lá do anteprojeto e fala» | «*then the guy from the preliminary project says*»), \*ZUC is leaning on the back of the chair. During the reported speech, however, the speaker moves away from the back of the chair. When resuming the utterance level, \*ZUC leans back again on his chair.

Besides, \*ZUC also modifies the axis of his gestures when switching levels. Before and after the reported speech, \*ZUC's gestures are made along a horizontal line «parallel» to his body, as shown in the picture on the left. During the reported speech, however, the gestures are performed along a horizontal line «perpendicular» to his body (sagittal axis).

Example (6.1.3) was extracted from the multimodal text bgest\_006. The reported parts are marked in bold, and \*ELI is the speaker.

## (6.1.3)

\*ELI: né / e / eu comecei a dar aula pro Gustavo /=TOP= nessa escola de inglês +=COB=

\*ELI: não não //COM=

\*ELI: esse Gustavo /=TOP= &he / esse meu [/1]= meu aluno //COM=

\*ELI: e aí ele falou assim /=INT= **ah /=COB\_r= &he / tipo cê dá aula por fora /=COB\_r= eu falei dou /=COM\_r=** e tal //

\*ELI: ele falou assim /=INT= **ah eu gostaria de ter aula [/5] gostei de ter aula com você /=COB\_r= e tudo / gostaria de ter aula com você /=COB\_r= cê [/1] cê pode me dar aula na Status //COM\_r=**

\*ELI: aí eu falei /=INT= **posso //COM\_r=**

\*ELI: tipo é super tranquilo /=COB= era mais perto inclusive do que a escola //COM=

*\*ELI: right / and / I started teaching Gustavo /=TOP= at this English school +=COB=*

*\*ELI: no no //COM=*

*\*ELI: this Gustavo /=TOP= &he / this my [/1] my student //COM=*

*\*ELI: and then he said /=INT= **ah /=COB\_r= &he / like do you teach outside of the school /=COB\_r= I said yes /=COB\_r=** and so on //COM=*

*\*ELI: he said /=INT= **ah I'd like to take class [/5] I enjoyed taking classes with you /=COB\_r= and so on / I'd like to take classes with you /=COB\_r= you [/1] can you teach me at Status //COM\_r=***

*\*ELI: so I said /=INT= **yes //COM\_r=***

*\*ELI: i t's like super ok /=COB= it was even closer than the school //COM=*

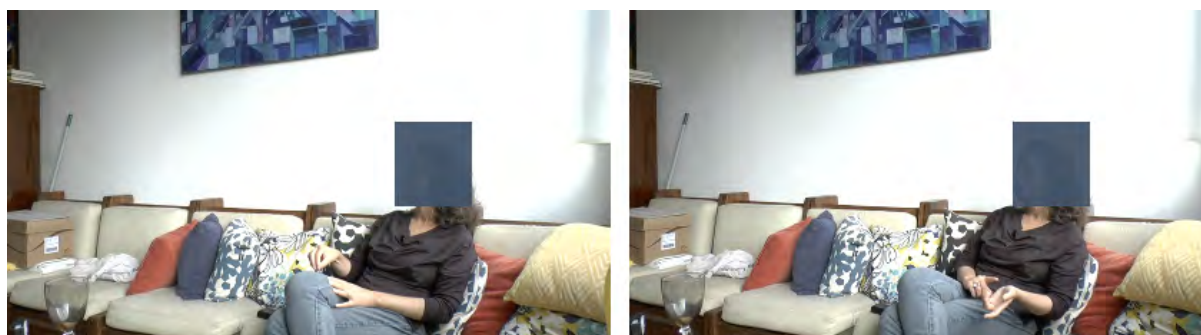


Figure 6.1.3 – *left: unreported speech | right: reported speech*

To perform the gestures she made before the reported speech (picture on the left), \*ELI uses the central space of her body and her right hand or both of her hands.



During the reported speech (picture on the right), she uses her left hand, or both of her hands, in her left space. When resuming the utterance level, she goes back to gesture in the central space of her body.

Example (6.1.4) was extracted from the multimodal text bgest\_007. The reported parts are marked in bold, and \*CAR is the speaker.

(6.1.4)

\*CAR: eu tava fazendo exercício /=CMM= e' tava do meu lado /=CMM= só que eu não me aguentei /=CMM= eu tive que falar alguma coisa /=CMM= aí eu perguntei como que ele tava //COM=

\*CAR: aí / eu [/1] ele respondeu que e' tava bem /=COB= aí ele [/2] aí eu /=INT= **cê sumiu né** //COM\_r

\*CAR: hhh tipo / bem [/1] bem chata //COM=

\*CAR: aí ele /=INT= **quem que foi o último a mandar mensagem** //COM\_r=

\*CAR: como se isso importasse /=CMM= né //CMM=

*\*CAR: I was doing my exercise /=CMM= he was next to me /=CMM= but I couldn't help myself /=CMM= I had to say something /=CMM= then I asked him how he was //COM=*

*\*CAR: then / I [/1] he said he was fine /=COB= the he [/2] then I /=INT= **you disappeared** //COM\_r*

*\*CAR: like / very [/1] very annoying //COM=*

*\*CAR: then he /=INT= **who was the last to text** //COM\_r*

*\*CAR: as if that mattered /=CMM= right //CMM=*

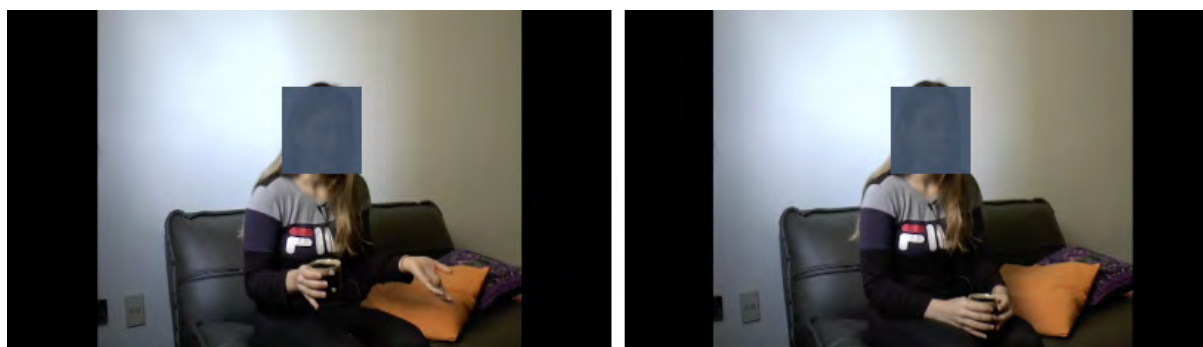


Figure 6.1.4 – left: unreported speech | right: reported speech

For most of the time in this recording, \*CAR held a glass; in the excerpt shown in example (6.1.4), she alternated between reported and unreported speech. During all unreported speech units, she held the glass with only one hand and used her other

hand to perform several gestures (image on the left). Alternately, during the reported speech units, she kept both her hands on the glass. So, \*CAR's gestural change is consistently linked to the alternation between reported and non-reported speech.

Hence, in example (6.1.4), \*CAR gestured only at the level of the utterance – when telling the situation that preceded the reported speech and also in the comments she made about the speech she reported (for instance, «hh tipo / bem [/1] bem chata //» | «like / very [/1] very annoying //»).

## 7. Conclusion

In this work, the reported prosodic/informational units were analyzed under the theoretical framework of the Language into Act Theory. The gestures were analyzed based on the studies carried out mostly by McNeill 1992, Kendon 2004, and Bressemer, Ladewig & Müller 2013.

According to Good 2015, reported speech can be conceived as an integral part of a whole reported action, which involves various semiotic processes, including prosodic and gestural ones. Thus, we expected to find evidence that the insertion of reported speech into the flow of spontaneous speech was accompanied by marks of its actional nature, both in gestural and prosodic terms.

The results obtained seem to indicate that the differences between the levels of reported and unreported speech tend to be marked not only prosodically but also gesturally. The main changes in gestural patterns that marked the shift from one level to another concerned the use of the body space, the gestures' amplitude, changes in head orientation or body position, or the alternation between the presence and absence of gesture.

Extending this analysis to the idea of discourse levels, we may assume that the distinction between the utterance level and the meta-illocutionary level is not only prosodic but also gestural. Since Barros 2021 has already pointed out the gestural distinction between the parenthetical level and the utterance level, we can conclude that the gestural pattern is a distinguishing element between utterance, parenthetical and meta-illocutionary levels. For future studies, it would be interesting and relevant to analyze the gestures produced in other types of metaillocution, such as emblematic exemplification and instruction.

---

## Note

1. In examples taken from C-ORAL-BRASIL corpora, the file name carries some important information, say: *Language* (*b* for Brazilian Portuguese); *context* (*fam* for family/private; *pub* for



public); *interactional type* (*mn* for monologue; *dl* for dialogue; *cv* for conversation). The following two digits identify the number of the text file, and the digits in square brackets indicate the utterance number. The asterisk (\*) indicates a new shift and the three capital letters (e.g. LUZ) indicates the speaker. Terminal prosodic breaks are marked with a double slash (/), and non-terminal prosodic breaks are marked with a single slash (/). Labels between equal signs (e.g. =PAR=) indicate the informational unit. bfamd103[104], for instance, indicates a passage in Brazilian Portuguese, family context, dialogic interactional type. It is the third of its kind in C-ORAL-BRASIL I and the passage refers to utterance 104.

2. For further information about the informational structure of spontaneous speech, see Cresti 2000, Moneglia & Raso 2014 and Cavalcante 2020.

## Bibliografia

- Barros 2021 = Camila Barros, *A relação entre unidades gestuais e quebras prosódicas: o caso da unidade informacional Parentético*, Master's dissertation, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Boersma & Weenink 2022 = Paul Boersma, David Weenink, *Praat: doing phonetics by computer* [Computer program], version 6.2.15, retrieved 14 August 2022 from <http://www.praat.org/>.
- Bressem 2013 = Jana Bressem, *A linguistic perspective on the notation of form features in gestures*, in *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft / Handbooks of Linguistics and Communication Science (HSK) 38/1*, organized by Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva Ladewig, David McNeill, Jana Bressem, Berlin, Boston, DE GRUYTER, <https://www.degruyter.com/doi/10.1515/9783110261318.1079>.
- Cantalini 2018 = Giorgina Cantalini, *La gestualità co-verbale nel parlato spontaneo e nel recitato*, Tesi di Dottorato, Università degli studi Roma Tre, Roma Tre, 2018. 281 f.
- Cantalini & Moneglia 2020 = Giorgina Cantalini, Massimo Moneglia, *The annotation of gesture and gesture / prosody synchronization in multimodal speech corpora*, in *J. of Speech Sci.* [Internet], <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/joss/article/view/14956>.
- Cavalcante 2020 = Frederico Cavalcante, *The information unit of topic: a crosslinguistic, statistical study based on spontaneous speech corpora*, Thesis, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Cresti 2000 = Emanuela Cresti, *Corpus dell'italiano parlato*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Cresti 2011 = Emanuela Cresti, *The definition of focus in Language into Act Theory (LAcT)*, in *Pragmatics and Prosody: Illocution Modality, Attitude, Information Patterning and Speech Annotation*, edited by Heliana Mello, Alessandro Panunzi, Tommaso Raso, Firenze, Firenze University Press.
- Cresti 2018 = Emanuela Cresti, *The illocution-prosody relationship and the Information Pattern in spontaneous speech according to the Language into Act Theory (L-AcT)*, *Linguistik online*, v. 88, pp. 33-62.
- Cresti & Moneglia 2005 = Emanuela Cresti, Massimo Moneglia (Org.), *C-ORAL-ROM: integrated reference corpora for spoken Romance languages*, Amsterdam, Philadelphia, PA, J. Benjamins, 2005. (Studies in corpus).
- ELAN 2022 = ELAN (Version 6.4) MacOS (2022), Nijmegen, Max Planck Institute for Psycholinguistics, The Language Archive, Retrieved from <https://archive.mpi.nl/tla/elan>.
- Firenzuoli 2003 = Valentina Firenzuoli, *Forme Intonative di Valore Illocutivo dell'Italiano Parlato: Analisi Sperimentale di un Corpus di Parlato Spontaneo*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, Firenze.
- Good 2015 = Jeffrey Good, *Reported and enacted actions: Moving beyond reported speech and related concepts*, in *Discourse Studies*, Sage Journals.
- t' Hart; Collier; Cohen 1990 = Johan't Hart, Rene Collier and Antonie Cohen, *A perceptual study on intonation: an experimental approach to speech melody*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Izre'el et al. 2020 = Shlomo Izre'el, Heliana Mello, Alessandro Panunzi and Tommaso Raso (eds), *In Search of Basic Units of Spoken Language*, Amsterdam, Benjamins.

- Kendon 2004 = Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kita *et al.* 1998 = Sotaro Kita, Ingeborg van Gijn, Harry van der Hulst, *Movement phases in signs and co-speech gestures, and their transcription by human coders*, in I. Wachsmuth & M. Fröhlich (Eds.), *Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction*, Berlin, Springer, pp. 23–35.
- Bressemer, Ladewig & Müller 2013 = Jana Bressemer, Silva Ladewig, Cornelia Müller, *Linguistic Annotation System for Gestures (LASG)*, in Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Sedinha Teßendorf (Eds), *Body – Language – Communication, An International Handbook on Multimodality in Human Interaction, Handbooks of Linguistics and Communication Science*, De Gruyter Mouton, pp. 1098-125.
- Ladewig & Bressemer 2013 = Silva Ladewig, Jana Bressemer, *A linguistic perspective on the notation of gesture phases*, in Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill, Jana Bressemer (Org.), *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft / Handbooks of Linguistics and Communication Science (HSK) 38/1*, Berlin, Boston, De Gruyter, <https://www.degruyter.com/doi/10.1515/9783110261318.1060>.
- Maia Rocha & Raso 2011 = Bruna Maia Rocha, Tommaso Raso, *A unidade informacional de Introdutor Locutivo no Português Brasileiro: uma análise baseada em corpus*, In *Domínios de Linguagem*, pp. 327–43.
- Mayberry & Jaques 2000 = Rachel Mayberry, Joselynn Jaques, *Gesture production during stuttered speech: insights into the nature of gesture–speech integration*, in David McNeill (Ed), *Language and Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McNeill & Duncan 2000 = David McNeill, Susan Duncan, *Growth points in thinking-for-speaking*, in David McNeill (Ed), *Language and Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- McNeill 1992 = David McNeill, *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*, [S.l.], University of Chicago Press.
- McNeill 2005 = David McNeill, *Gesture and thought*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mello *et al. in preparation* = Heliana Mello *et al.*, in preparation, C-ORAL-BGEST.
- Moneglia & Raso 2014 = Massimo Moneglia, Tommaso Raso, *Notes on Language into Act Theory (L-Act)*, in Tommaso Raso, Heliana Mello (Org.), *Spoken Corpora and Language Studies*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 468–95.
- R CORE TEAM 2022 = R CORE TEAM 2022 R, *A language and environment for statistical computing. R Foundation for Statistical Computing*, Vienna, available in <https://www.R-project.org>.
- Raso & Mittmann 2012 = Tommaso Raso, Maryualê Mittmann, *As principais medidas da fala*, in Tommaso Raso, Heliana Mello (Org.), *C-ORAL-BRASIL I: Corpus de referência do Português Brasileiro falado informal*, Belo Horizonte, UFMG, pp. 177–221.
- Raso 2012 = Tommaso Raso, *O C-ORAL-BRASIL e a Teoria da Língua em Ato*, in Tommaso Raso, Heliana Mello (Org.), *C-ORAL-BRASIL I: Corpus de referência do Português Brasileiro falado informal*, Belo Horizonte, UFMG, pp. 91–123.
- Raso & Mello 2012 = Tommaso Raso, Heliana Mello, *C-ORAL-BRASIL I: corpus de referência de português brasileiro falado informal*.
- Santos 2020 = Saulo Mendes Santos, *Parentético e outras unidades informacionais curtas: uma distinção através da análise das diferentes realizações prosódicas do lexema ASSIM*, Master's

---

dissertation, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

- Sloetjes & Wittenburg 2008 = H. Sloetjes, P. Wittenburg, *Annotation by category - ELAN and ISO DCR*, in *Proceedings of the 6th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*.
- Tucci 2010 = Ida Tucci, *Obiter dictum. La funzione informativa delle unità parentetiche*, in M. Pettorino, A. Giannini, F. Dovetto (a cura di), *La Comunicazione parlata 3*, Napoli, Università l'Orientale Press, pp. 635–54.
- Zuckerman 2021 = Charles Zuckerman, *Figure Composition*, in *Signs and Society*, The University of Chicago Press Journals, Chicago, v. 9, n. 10, fall, pp. 263–99,  
<https://www.journals.uchicago.edu/toc/sas/2021/9/3>.



ARTICOLO

# The prosody of reported speech in spoken French

Philippe Martin

Molti studi sembrano confermare che il discorso riportato è contrassegnato prosodicamente da variabili percettive come la variazione del tono, la durata della pausa, la velocità del discorso, l'estensione del tono più alta, ecc.

Tuttavia, i dati analizzati estratti dai dataset ORFEO e OFROM, che raccolgono vari corpora di discorsi spontanei in francese con vari stili e provenienze geografiche, mostrano che se i monologhi sono spesso caratterizzati da una pausa che introduce i segmenti riportati, non è affatto così il caso dei dialoghi informali, in cui i segmenti introduttivi sono per lo più posizionati all'inizio o al centro della frase e integrati nella struttura prosodica complessiva della frase.

La presenza di una pausa nei monologhi per segnalare la presenza di un segmento del discorso riportato in una frase riflette un "pregiudizio della lingua scritta" legato alla presenza di virgolette nelle rappresentazioni scritte del discorso riportato.

*Many studies seem to confirm that reported speech is marked prosodically by perceptive variables such as pitch variation, pause duration, speech rate, higher pitch range, etc.*

*However, analyzed data extracted from the ORFEO and OFROM data sets, which bring together various corpora of spontaneous speech in French with various styles and geographic origins, show that if monologs are often characterized by a pause introducing the reported segments, it is not at all the case for informal dialogs, where introducing segments are mostly located at the beginning or in the middle of the sentence and integrated in the overall sentence prosodic structure.*

*The presence of a pause in monologs to signal the occurrence of a reported speech segment in a sentence reflects a "written language bias" linked to the presence of quoting marks in written representations of reported speech.*

**Parole chiave:** discorso riportato, intonazione, struttura prosodica, ORFEO, OFROM

**Keywords:** reported speech, intonation, prosodic structure, ORFEO, OFROM

**Sommario:** Introduction - Common views on reported speech - Prosodic parameters - Some contradicting earlier work - Adding the prosodic structure - Analysis of spontaneous speech data - Some statistics... - Reported speech typology - Selection of examples - Conclusion

## Peer review

Submitted 08/10/2023

Accepted 09/11/2023

Published 24/11/2023

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

**Cita come** Philippe Martin, *The prosody of reported speech in spoken French* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 261-274. 10.35948/DILEF/2024.4339

**DOI** 10.35948/DILEF/2024.4339

## Introduction

In traditional grammar, reported speech is differentiated from direct speech, e.g., *Max said he is very hungry* as reported speech vs. *Paul said “I am very hungry”* as direct speech. In this paper however, we will deal with “direct” speech in oral discourse, commonly designated as “reported oral speech”, or “reported speech” when dealing with oral speech, rather than its written transcription, as in *Paul said “I am very hungry”*, normally transcribed orthographically with quotation marks. In fact, this orthographic convention using quotation marks may bring preconceived ideas about the oral realization of reported speech, as oral reading imposes the presence of a pause at the beginning and the end of the segment reported. But is it the case for spontaneous speech?

## Common views on reported speech

A common linguistic description of reported speech asserts that speakers “do not always explicitly introduce different ‘voices’ with reporting verbs or quotative constructions. Instead, figures are often ‘brought on stage’ for the first time merely by being animated, without, for instance, a prefatory he said or she said. [...] The figure’s ‘voice’ must be constructible different from the current speaker’s own ‘voice’”. However, “Prosodic and paralinguistic effects are in fact deictic to a certain extent: they involve speaking within a given range of relative loudness, pitch and tempo [...] and with a given voice quality.” (Couper-Kuhlen, 1997).

Many studies seem to confirm this view, according which specific prosodic features are expected to mark reported speech segments: Fónagy, 1986; Günther, 1998; Klewitz and Couper-Kuhlen, 1999; Calaresu, 2004; Oliveira et al, 2004; Contreras Roa, 2020, among others. In these studies, analyzed phonetic data describe how expecting perceptive variables such as pitch variation, pause duration, speech rate, higher pitch range, etc. signal reported speech segments in discourse.

It may then be worthwhile to determine from the analysis of samples extracted from a large corpus of spontaneous speech in French if reported speech is actually prosodically marked in discourse, as predicted by the doxa, considering two styles present in the corpus, storytelling (monolog) and conversations between friends (dialogs).

## Prosodic parameters

Most of the studies quoted above investigate the possible correlation between reported speech segments and acoustic correlates of perceptive variables, i.e., pitch

variations (Hz, Semitones), pause duration (s), speech rate (Syllables or phones per second), loudness variations (dB).

The observed correlations by Oliveira & Cunha (2004) for instance pertain to:

1. Pitch variations for reported (direct) speech in French, with higher pitch range than indirect speech, pitch reset (with respect to previous segments), register change.
2. Pause duration: reported segments are often separated from non-reported speech by pauses.
3. Speech rate: Changes in speech rate.

(Intensity measurements are found harder to establish acoustically).

These results comfort the idea that there is a need to put some distance, introduce some change when the section of reported speech starts. Perhaps the “perfect way” to do this would be to change the speaker voice in order to imitate the speech style of the person quoted (see an example below, Fig. 13), borrowing some idiosyncratic characteristics of the speaker voice.

### Some contradicting earlier work

However, analyzing recorded conversations in Quebec French, Demers (1998) for instance, appears not so sure about the use of specific prosodic markers necessarily related to reported speech, especially in informal conversation. She observes that in examples like:

*Il m'a dit: « Ça été l'erreur de ta vie ». He told me: “That was the mistake of your life.”*

*Ben souvent le monde il dit: « Il a pas peur lui ». Well, people often say: “He’s not afraid.”*

*C'est pour ça je dis moi: « Il-y-a pas de femme heureuse comme moi » : “That’s why I say to myself: “There is no happy woman like me.”*

Demers concludes that an expected pause is indeed observed when reading, probably influenced by the punctuation quotation marks, whereas it does not appear so frequent in spontaneous discourse, except perhaps only in academic formal speech or in some experimental phonology environment.

### Adding the prosodic structure

Most if not all existing research on prosodic characteristics of reported speech use global parameters, such as pitch range, speech rate, intensity variations, etc. We will add here another potentially interesting property of reported speech segments



pertaining to the prosodic structure of the sentence where the reported segment is embedded. This may show with more details the eventual presence of pauses or changes in the global prosodic parameters how reported speech segments are integrated or not in the speaker production.

This analysis is based on a model of the autonomous prosodic structure (Martin, 2018), where the hierarchical grouping of accentual phrases (AP, group of words with only one stressed syllable, in final position in French) is defined by dependency relations indicated by pitch variations located on stressed syllables vowels. These pitch variations are categorized as falling or rising, above or below the glissando threshold (i.e., perceived as a melodic variation or a static tone), and reaching a minimal or maximal pitch value (for terminal conclusive contours declarative and interrogative), Fig. 1.)



Fig. 1. Classes of melodic contours in French.

The dependency relations indicated by these melodic contours are given Fig. 2:

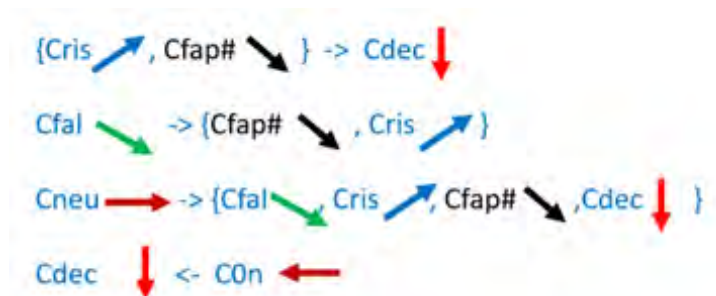


Fig. 2. Dependency relations indicated by melodic contours located on stressed syllables vowels.

For instance, the falling contour Cfal, whose variation is above the glissando threshold, depends on the occurrence of either a falling contour before pause, Cfap#, or a rising contour Cris, also above the glissando threshold, both located later in the sentence (dependency “to the right”). These dependency relations determine the successive grouping of accentual phrases ended by Cfal with those ended by Cris to

form a larger prosodic syntagm (aka IP, Intonation Phrase in the Autosegmental Metrical model).

Applied to the example of Fig. 3, the prosodic dependency rules define the sentence prosodic structure, displayed with orthogonal branches (Stressed syllables vowels are in bold).

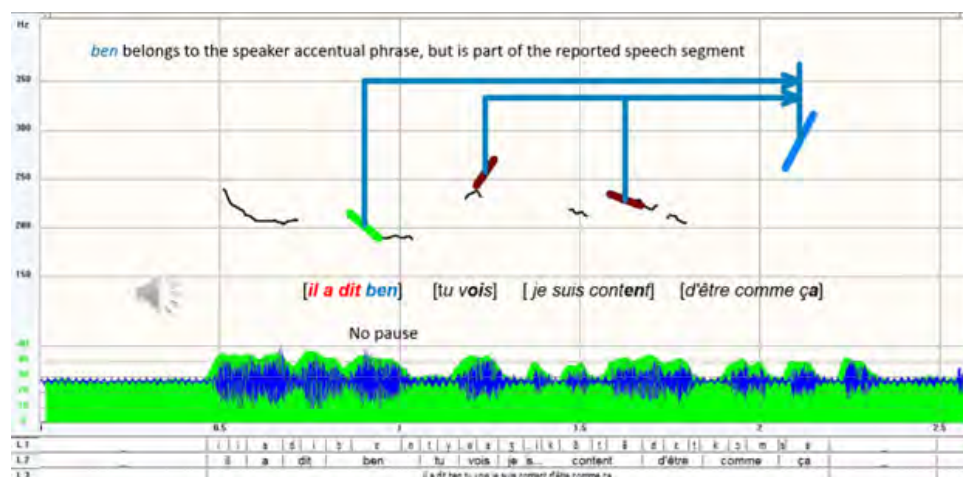


Fig. 3. [il a dit **ben**] [tu vois] [je suis **content**] [d'être comme **ça**]

“[he said well] [you see] [I'm happy] [to be like that]”

[Corpus ORFEO, ergotherapie\_sch il a dit ben 299.898 s 302.131 s]

Fig. 3 gives an example of prosodic annotation of a segment retrieved automatically by the WinPitch integrated concordancer (keyword *il a dit*): fundamental frequency, intensity, wave form, and optional narrow band spectrogram with its aligned frequency scale in order to visually verify the validity of the melodic curve. The automatic word and phone segmentation (in IPA) allows to easily define stressed vowels, instancing melodic contours above and below the glissando threshold.

The prosodic structure, represented with orthogonal branches, gives an account as how the accentual phrases are merged together in the course of time. In the example, [il a dit **ben**] is merged with the group formed by three accentual phrases AP [tu vois] [je suis **content**] and [d'être comme **ça**] ended with a rising contour *Cris*, to define the sentence prosodic structure. The stressed syllables vowels (in bold characters) define the AP right boundaries, according to French morphological rules.

## Analysis of spontaneous speech data

The analyzed experimental data are extracted from the ORFEO + OFROM data set (4 302 930 words, 1273 files), which brings together various corpora of spontaneous speech in French. Examples were easily located thanks to the concordancer integrated in the WinPitch software. This software automatically displays the speech

sound corresponding to the selected concordancer text, together with its acoustic analysis, spectrogram and melodic and intensity curves.

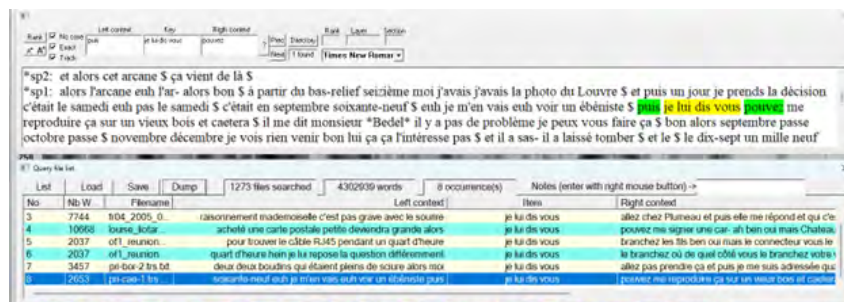


Fig. 4. Concordancer integrated in WinPitch, giving the list of occurrences of a key word (here *je lui dis vous*). Selecting a line will retrieve the corresponding speech segment, together with their acoustic analysis (fundamental frequency, intensity and narrow or wide band spectrogram).

Given the usual large amount of data considered (In the ORFEO + OFROM corpus: 4 302 230 words...), the ease of use of efficient and ergonomic research tool is essential. WinPitch addresses this problem by offering fast access to recorded data in a variety of transcription formats (json, TextGrid, TRS, UTF-8, XML...), integrating fast acoustic analysis and prosodic annotation tools of selected speech segments of interest. Prosodic annotation uses graphic drawing tools, operating either with the ToBI standard notation, or an automatic categorization of melodic contours based on their glissando levels.

## Some statistics...

		Number of occurrences
<i>Je dis</i>	I say	1134
<i>Tu dis</i>	You say	401
<i>Elle dit</i>	She says	182
<i>Nous disons</i>	We say	9
<i>Vous dites</i>	You say	195
<i>Elles disent</i>	They say	5
<i>Je lui dis</i>	I tell him	231
<i>Tu lui dis</i>	You tell him	35
<i>Il me dit</i>	He tells me	280
<i>Elle lui dit</i>	She tells him	34
<i>Elle me dit</i>	She tells me	196
<i>Nous lui disons</i>	We tell him	1
<i>Vous lui dites</i>	You tell him	3
<i>Ils lui disent</i>	They tell him	1
<i>Elles lui disent</i>	They tell him	0

Table 1. Number of occurrences of some introductory segments found in the ORFEO corpus.

Table 1 shows the number of occurrences of some selected introductory segments found in the ORFEO + OFROM corpora. *Je dis* is the most frequent occurrence in the corpus, followed by *tu dis* and *je lui dis*.

## Reported speech typology

Given the rather large number of occurrences of reported speech found in ORFEO+OFROM corpora, analyzed examples are classified according to their position in the sentence:

Initial: [*il m'a dit*] # [*c'est comme ça*] [*que ça se fait*] “[he told me] # [that’s how it’s done]”

Embedded: [*Et sa femme*] [*elle lui dit euh*] [*le Nord euh*] [*c ’est-à-dire euh*] [*au-dessus d ’Avignon*] ? “[And his wife] [she said to him uh] [the North uh] [that is to say uh] [above Avignon]?”

Final (postnucleus): [*très difficile*] [*jouer violoncelle*] # [*lui aurait dit*] [*Rostro*] “[very difficult] [play cello] # [reportedly told him] [Rostro]”

Furthermore, examples are classified as extracted from monologs (story tellers, radio news), or dialogs (informal conversations).

## Selection of examples

### 1. Introductory segment in initial position in the sentence

#### 1.1 Monologs (Storytellers)

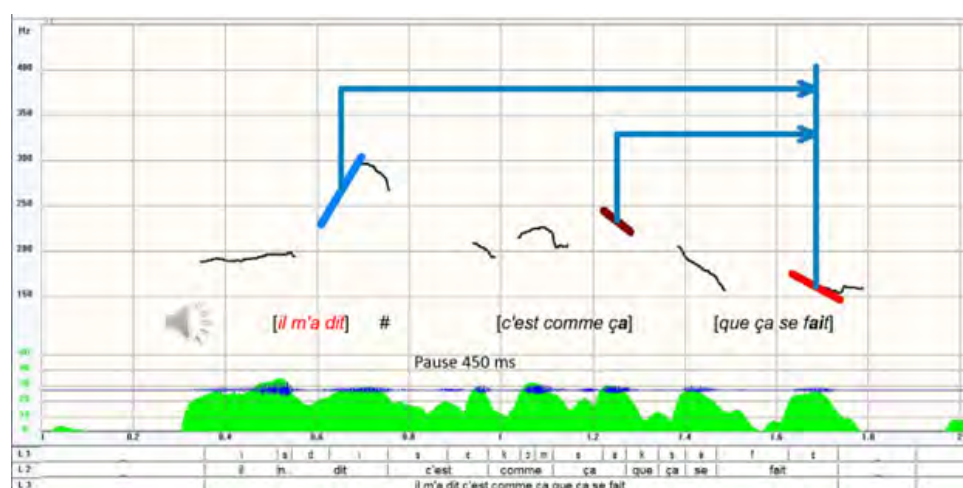


Fig. 5. [*il m'a dit*] # [*c'est comme ça*] [*que ça se fait*] “[he told me] # [that’s how it’s done]”  
[Corpus ORFEO youcef\_zerari\_h\_29\_abdel\_hachim\_h\_25\_so 3943.447 s 1987.058 s]

Although the speaker is not professional storyteller, she uses a didactic style in this monolog, instantiated by the presence of a 450 ms pause, and a prosodic structure congruent with syntax, where the reported segment *c'est comme ça que ça se fait* constitute a complete Intonation Phrase IP. The presence of the pause can also be due to eurhythmicity, balancing the duration of the two first levels of the prosodic structure. There is no remarkable pitch change, or speech rate, as the encoding of the prosodic structure including the reported segment follows the general prosodic grammar rules.

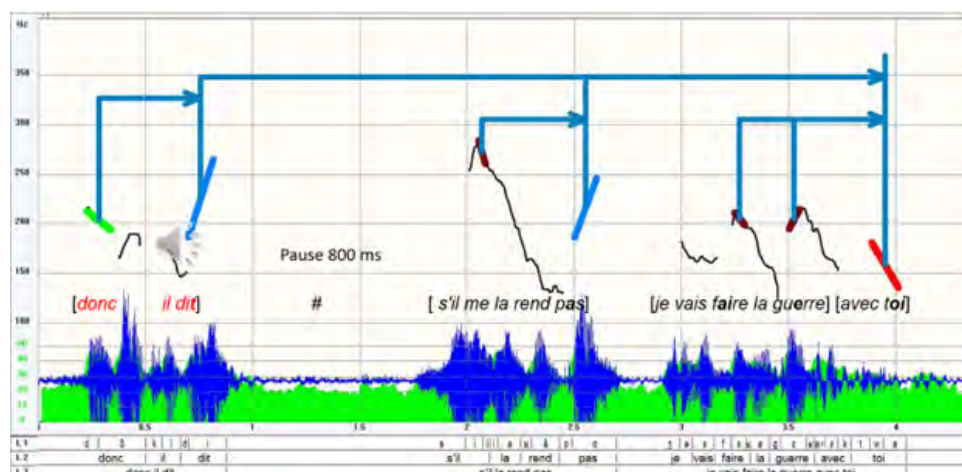


Fig. 6. [donc il dit] # [s'il me la rend pas] [je vais faire la guerre] [avec toi]

“[so he says] # [if he doesn't give it back] [I'm going to war] [with you]”

[ORFEO 01\_og\_nh\_100222 4393.085 s 2203.267 s]

A typical example of storyteller reported speech, with a pause of 800 ms following the introductory segment *donc il dit*. The reported segment carries the same configuration of the prosodic structure that would be found in an isolated version of the reported segment, with a rising contour *Cris* ending the segment *s'il me la rend pas*, with no change in speech rate, pitch range or intensity.



## 1.2 Dialogs (informal conversation)

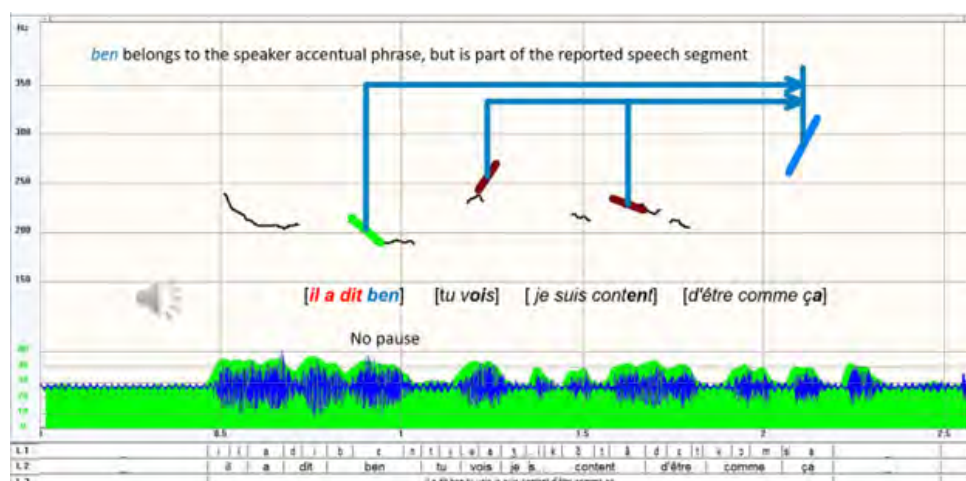


Fig. 7. [il a dit **ben**] [tu vois] [je suis **content**] [d'être comme ça]

“[he said well] [you see] [I'm happy] [to be like that]”

[ORFEO ergotherapie\_sch 595.824 s 302.332 s]

In this example, the introductory segment accentual phrase ends with the first location of the reported segment *ben*. There is no pause, but the reported segment is prosodically integrated in a complete IP.

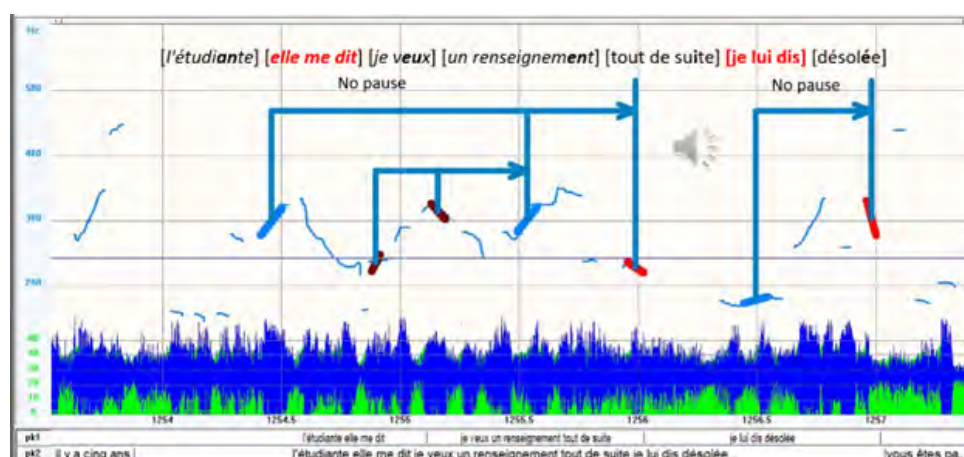


Fig. 8. [l'étudiante] [elle me **dit**] [je **veux**] [un renseignement] [tout de suite] [je lui **dis**] [désolée]

“the student tells me I want some information right away I tell her sorry”

[ORFEO fr04\_2005\_07\_04 2507.062 s 1257.392 s].

No pause observed in this example. The prosodic structure integrates both introductory and reported segments.

## 2. Introductory segment embedded in the sentence

### 2.1 Monologs (Story Teller)

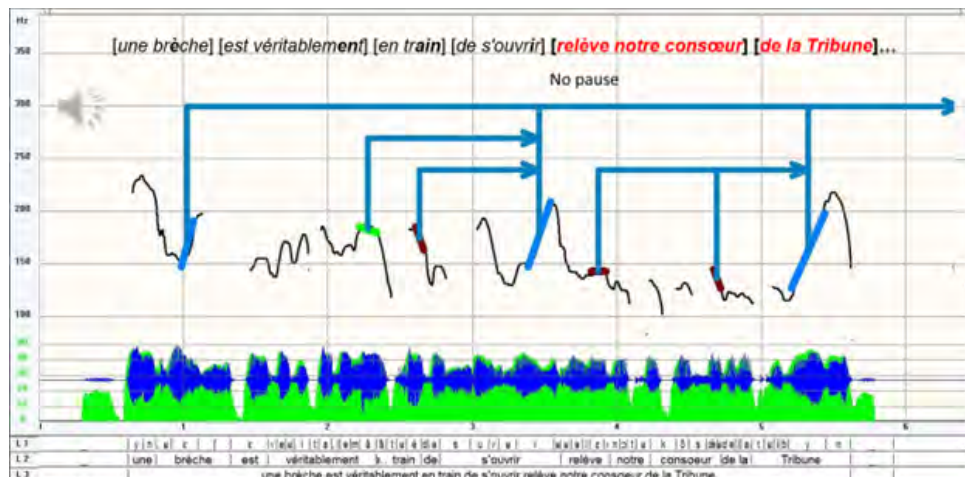


Fig. 9. [une brèche] [est véritablement] [en train] [de s'ouvrir] [relève] [notre consœur] [de la Tribune]...  
 “[a breach] [is truly] [in the process of] [opening] [notes our colleague] [from the Tribune]”...  
 [ORFEO fr04\_2005\_07\_04 2507.062 s 1257.392 s].

No pause found in a case of a presentation segment positioned after the reported segment (radio news).

### 2.2 Dialogs (Informal conversation)

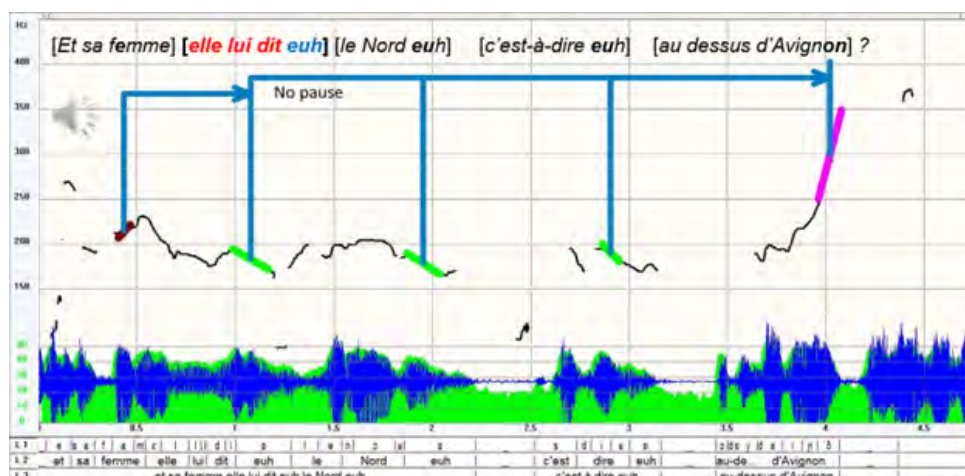


Fig. 10. [[Et sa femme] [elle lui dit *euh*]] [le Nord *euh*] [c'est-à-dire *euh*] [au-dessus d'Avignon] ?  
 “[And his wife] [she said to him uh] [the North uh] [that is to say uh] [above Avignon]?”  
 [ORFEO 01\_og\_nh\_100222 1960 3926.226 s 1967.827 s].

This example shows the introductory segment embedded in the sentence, with the reported hesitation *euh* included. There is no pause before the reported segment, and



the prosodic structure, indicated by Cfal falling contours of melodic slope contrasting with the terminal interrogative contour, integrates both introductory and reports segments at the same level.



Fig. 11. [(il) s'est approché] [et il a dit **oui**] [oui vous li vous lisez] [l'Est **Républicain**] [donc vous êtes de l'**Est**]

“[he approached] [and he said yes] [yes you read it] [the Republican East] [so you are from the East]”  
[ORFEO pri-bel-2 1143 2296.160 s 1153.558 s]

Another instantiation of the first word of the reported segment integrated into the last accentual phrase of the presentation segment, which is integrated into the prosodic syntagm (IP) *et il a dit **oui** oui vous li vous lisez l'Est **Républicain***. This configuration has also be reported in Italian by Saccone (2023).

### 3. Introductory segment embedded in final position

#### 3.1 Monologs (Story Teller)

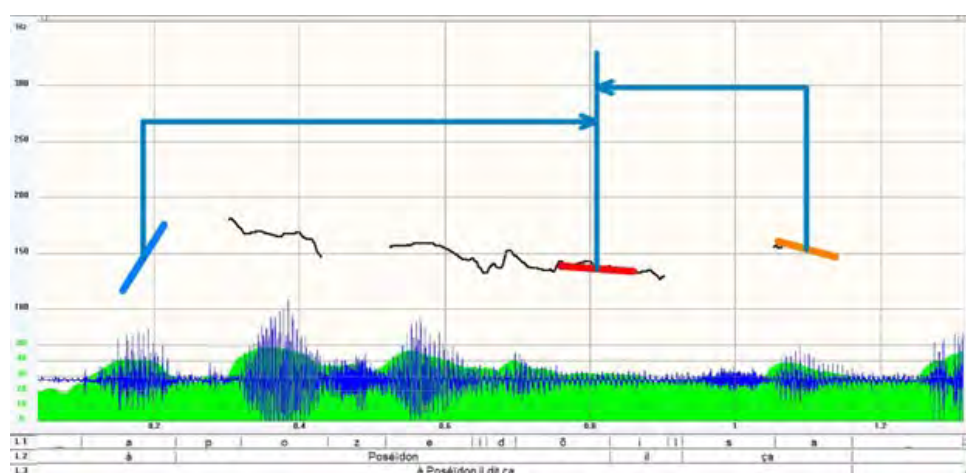


Fig. 12. [À **Poséidon**] [il dit **ça**] “[To Poseidon] [he says that] ”

[ORFEO 01\_og\_nh\_100222 4393.085 s 2203.267 s].

No pause found when the presentation segment follows the reported segment. In the example, the presentation segment constitutes a *theme* in a *propos-theme* configuration (ie., postnucleus).

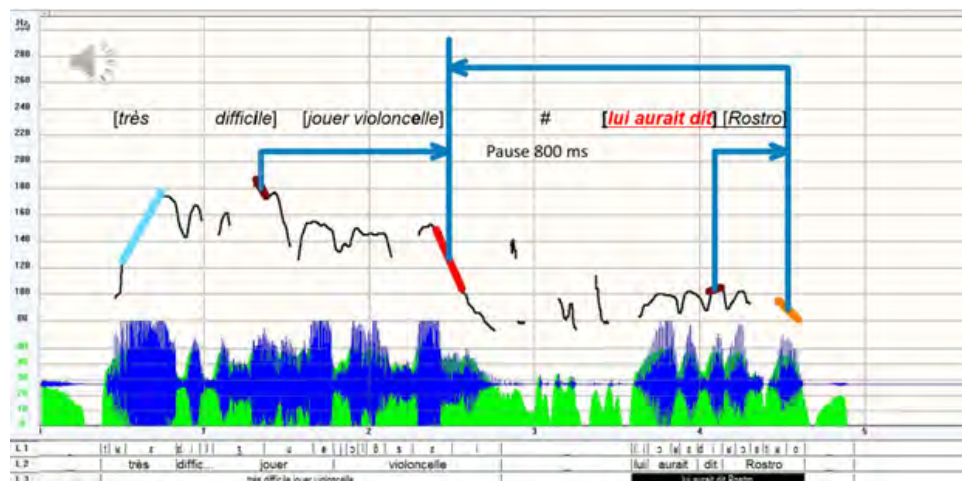


Fig. 13. [Très difficile] [jouer violoncelle] [lui aurait dit Rostro]

“[Very difficult] [to play cello] [would have told him Rostro]” (Corpus Avanzi)

A rare case of a presentation segment is in final position, after the reported speech. Furthermore, the reports segment is pronounced with a tentative voice imitation of the person quoted, i.e., cellist Rostropovitch.

Whether in monologs or dialogs, if the reported segment, ending with a terminal contour, precedes the presentation segment, this latter is in a position of postnucleus, and therefore forms either a deferred segment ended by a second terminal contour (Bally, 1944), or a neutralized contour indicating a theme in a theme-rheme configuration. However, presentation segments in final position is very rare in spontaneous dialogs.

## Conclusion

The introducing segments (*je lui dis, elle me dit...*) are mostly located at the beginning or in the middle of the sentence, integrated on an accentual phrase, or in the sentence prosodic structure (thus ending with a rising – declarative case, or falling – interrogative case- melodic contours).

Whereas academic and formal speech style use various marks to signal reported speech segments, this is rarely the case in spontaneous speech. The pause is the only prosodic feature used to signal reported speech, and seems to reflect an implied “written language bias” effect, the punctuation (quoting marks).

Academic and formal speech style use essentially pauses, and, contradicting earlier studies, do not use significantly other prosodic feature such as speech rate, intensity

or melodic height, to signal reported speech segments. On the other hand, pauses are rarely if ever used in spontaneous speech to introduce reported speech segments, to the point where in many cases the first word of a reported segment is incorporated in an accent phrase belonging to the introducing sequence.

If no introductory segment is used, it seems, in French, that speakers must use some parameters other than pause to signal the occurrence of reported speech to listeners, incorporating specific phonetic characteristics such as speech rate, a lower or higher pitch, evoking the reported speaker. This technique is currently used by popular voice imitators, e.g., Laurent Gerra.

When the pause is the only prosodic feature used to signal the occurrence of a reported speech segment, it seems to reflect an implied “written language bias” punctuation effect, referring to underlying quoting marks characteristic of more formal speech style. This aspect pertaining to received ideas on reported speech, appear like the common view on parenthesis in spoken speech, supposed to be pronounced with a faster speech rate, a flat melodic movement, and a lower intensity, whereas it is not at all the case as shown by analysis of spontaneous speech (Debaisieux & Martin, 2010).

## Bibliografia

- Bally Charles (1941) Intonation et syntaxe, *Cahiers de Ferdinand de Saussure* 1, 33-42.
- Calaresu, Emilia. 2004 Testuali Parole: La Dimensione Pragmatica e Testuale del Discorso Riportato Emilia Calaresu, Franco Angeli, Milano, 2004, 224 pp.
- Contreras Roa, Leonardo. 2020, On prosody and reported speech, LLACAN UMR 8135 December 12, 2020.
- Debaisieux Jeanne-Marie & Philippe Martin. 2010. Les parenthèses : étude macrosyntaxique et prosodique sur corpus, Marie-José Béguelin, Mathieu Avanzi, Gilles Corminboeuf (eds.) *La parataxe. Tome 2: Structures, marquages et exploitations discursives*. Peter Lang, Berne, 307-339.
- Demers, Monique. 1998. Prosodie et discours. Le cas du discours rapporté en français québécois oral spontané. *Revue québécoise de linguistique*, 26(1), 27-50.
- Couper-Kuhlen, Elisabeth. 1997. Coherent Voicing: On Prosody in Conversational Reported Speech. In W. Bublitz, U. Lenk, & E. Ventola (Eds.), *Coherence in Spoken and Written Discourse: How to Create it and How to Describe it*. John Benjamins Publishing Company.
- Fónagy, Ivan. 1986. Reported speech in French and Hungarian. *Direct and indirect speech*, 255-309.
- Günther, Susanne. 1998. "Polyphony and the 'Layering of Voices' in Reported Dialogues: An Analysis of the Use of Prosodic Devices in Everyday Reported Speech." *Interaction and Linguistic Structures (InLiSt)* No. 3.
- Klewitz, Gabriele and Elizabeth Couper-Kuhlen. 1999. "QUOTE - UNQUOTE? The role of prosody in the contextualization of reported speech sequences." *Interaction and Linguistic Structures (InLiSt)* No. 12.
- Oliveira Jr., Miguel & Cunha, Dóris A. C. 2004. Prosody As Marker of Direct Reported Speech Boundary, *Proc. Speech Prosody* 2004.  
[https://www.isca-speech.org/archive\\_open/sp2004/sp04\\_263.pdf](https://www.isca-speech.org/archive_open/sp2004/sp04_263.pdf)
- OFROM 2023. Le corpus Oral de Français de Suisse Romande, <https://ofrom.unine.ch/>
- ORFEO 2022. Le Corpus d'Etude du Français Contemporain - Le projet ORFEO  
[www.projet-orfeo.fr/corpus/le-corpus-d-etude-du-francais-contemporain/14-orfeo](http://www.projet-orfeo.fr/corpus/le-corpus-d-etude-du-francais-contemporain/14-orfeo)
- Saccone Valentina. 2023. Il discorso riportato nel parlato spontaneo italiano: caratteristiche prosodiche e multidimensionalità del discorso, Workshop I piani del discorso nello scritto e nel parlato, DILEF, 23-24 January 2023. Firenze,
- WinPitch 2023. Logiciel d'analyse acoustique de la parole [www.winpitch.com](http://www.winpitch.com)



# Utilizzo del DOI (*Digital Object Identifier*) per la diffusione di progetti lessicografici digitali

Giovanni Salucci

Nei progetti lessicografici digitali viene consigliato di utilizzare gli Identificatori persistenti. In questo contributo si esplora l'opportunità di utilizzare il DOI (*Digital Object Identifier*) come strumento per la diffusione e promozione di un progetto lessicografico digitale, usando Crossref come agenzia di registrazione. Occorre registrare una serie di DOI, in corrispondenza dei vari livelli gerarchici con cui la banca-dati lessicografica è organizzata, prevedendo la compilazione di metadati di qualità e ricchi di informazioni, con l'obiettivo di identificare il sistema più ampio di metadati che possa favorire la diffusione del progetto e massimizzarne l'impatto. Nell'articolo viene quindi analizzato in dettaglio il tracciato di registrazione del DOI, mettendo in evidenza le informazioni necessarie e consigliate per la diffusione, esemplificando come collocarle nel sistema di tag previsti dallo schema di registrazione.

*In digital lexicographic projects, the use of persistent identifiers is recommended. This contribution explores the opportunity to adopt Digital Object Identifiers (DOIs) as a tool for the dissemination and promotion of a digital lexicographic project, utilizing Crossref as the registration agency. To achieve maximum dissemination, a series of DOIs need to be registered, corresponding to the various hierarchical levels through which the lexicon database is organized. This necessitates the compilation of high-quality metadata that is rich in information.*

*This article provides a detailed analysis of the DOI registration process, highlighting the necessary and recommended information for dissemination. It exemplifies how to incorporate this information into the tag system specified by the registration schema.*

**Parole chiave:** DH, Informatica umanistica, DOI, Metadati, Identificatori persistenti, Lessicografia

**Keywords:** DH, Digital Humanities, DOI, Metadata, Persistent IDentifiers, PID, Lexicography

**Sommario:** Introduzione - 1. Il tracciato di registrazione - 2. Come scegliere gli elementi necessari per ottenere metadati di qualità - 3. Le informazioni da gestire in un progetto lessicografico - 3.1 Livello del database - 3.2 Livello del *dataset* - 3.3 Livello del record - 4. Referenze bibliografiche - 5. Relazioni tra gli oggetti attraverso le relazioni tra i DOI - 6. Conclusioni e sviluppi futuri

## Peer review

Submitted 07/05/2023

Accepted 13/06/2023

Published 11/07/2023

## Open access

© 2023 | Attribution - Non commercial - Non derivatives (IT)

**Cita come** Giovanni Salucci, *Utilizzo del DOI (Digital Object Identifier) per la diffusione di progetti lessicografici digitali* in Rivista DILEF - III, 2023/3 (gennaio-dicembre), pp. 275-292.

**DOI**

10.35948/DILEF/2024.4327  
10.35948/DILEF/2024.4327



## Introduzione

In alcuni recenti progetti lessicografici nativi digitali, quali ad esempio il VoDIM (Biffi 2018) o il VoSCIP (Bertini 2019), l'attività lessicografica trae beneficio da numerose applicazioni software e procedure informatiche che supportano l'attività dei ricercatori nelle varie fasi di lavoro. Il risultato finale prevede la pubblicazione dei risultati nella forma di articoli in rivista e monografie, come accade in tutti i progetti di ricerca scientifica e nei progetti lessicografici tradizionali, ma oltre a questo sin dalla ideazione del progetto è previsto il rilascio di un sito internet e di una banca dati di schede lessicografiche interrogabili da un motore di ricerca più o meno complesso e strutturato. Infatti, nel caso di progetti lessicografici nativi digitali, è proprio l'insieme del motore di ricerca e della restituzione a video delle varie schede lessicografiche, organizzate secondo le specifiche di ciascuna impresa lessicografica, a costituire il risultato più rappresentativo dal punto di vista scientifico; purtroppo è difficoltoso collocare questo risultato digitale ai fini della valutazione scientifica e della progressione della carriera accademica in Italia e all'estero, in un contesto che privilegia articoli e monografie (Eve 2022). Il superamento di questo paradigma rappresenta una delle sfide ma anche opportunità più rilevanti della "Open Science" nel settore delle *digital humanities* (Longley 2021).

Il DOI (*Digital Object Identifier*) è un sistema interattivo per l'identificazione persistente e lo scambio interoperabile di informazioni in rete (Paskin 2010) e tra le varie opzioni di identificazione, il DOI è certamente la più diffusa (Klump 2017); nei progetti di *digital humanities* il DOI si può applicare a risorse di differenti tipologie, principalmente per dividerne le proprietà all'interno di un certo ambito scientifico, o per identificarle univocamente in vista della gestione della proprietà intellettuale (Salucci 2022).

I campi obbligatori (e quindi indispensabili) da compilare per la registrazione del DOI sono davvero pochi, e facilmente gestibili, e questo rappresenta un vantaggio in tutte quelle situazioni dove interessa registrare il DOI al solo fine della identificazione persistente, come in alcuni progetti di database genetici o biologici (Arend 2016). La situazione si complica, e non poco, qualora invece si voglia utilizzare il DOI non solo per "certificare" e rendere riconoscibile in modo univoco un progetto, ma si intenda davvero sfruttare le potenzialità offerte dagli aggregatori accademici e dalle banche dati specialistiche per diffonderlo. In questo caso, la completezza e ricchezza dei metadati con cui si registrano i DOI sono fondamentali, dato che gli aggregatori interrogano le *Application Programming Interface*<sup>1</sup> (API) del DOI per attingere le informazioni loro necessarie, prelevandole dai metadati di registrazione.

Occorre quindi in partenza registrare il DOI prestando particolare attenzione alla definizione dei dati e alla loro compilazione, creando metadati di qualità. E in questo caso, anche la quantità di informazioni trattata diventa rilevante, visto che questi



metadati sono pubblicati ed accessibili con licenze CC0<sup>2</sup>, secondo i principi FAIR (Wilkinson et al. 2016). I metadati, diffusi o interrogabili attraverso le API, saranno proprio la base su cui lavoreranno le procedure di indicizzazione e ricerca dei vari aggregatori e motori di ricerca accademici, che utilizzeranno in modo particolare gli identificativi persistenti per collegare le differenti risorse (Ananthakrishnan 2020). Ricchezza, completezza e affidabilità sono dunque le parole chiave per garantire metadati di qualità, e da questi, per promuovere e diffondere le risorse collegate, facilitando la generazione di grafici che mappano le connessioni tra differenti entità all'interno della ricerca scientifica accademica (Macgregor 2023).

In questo contributo si propone l'adozione del DOI nei progetti lessicografici digitali, analizzando il tracciato di registrazione con l'obiettivo di identificare il sistema più ampio di metadati che possa favorire la diffusione del progetto e massimizzarne l'impatto. Questa proposta prende in carico le istanze delle raccomandazioni circa l'uso degli identificatori persistenti nei progetti di ricerca (McMurry 2017, Plomp 2020, Suominen 2021) fornendone un'applicazione operativa. Insieme alle valutazioni generali saranno introdotti alcuni esempi concreti, prestando particolare attenzione alle scelte tecnico-informatiche rispetto al tracciato XML; sarà analizzato nel dettaglio lo schema dei metadati per la registrazione del DOI suggerendo quali sezioni e *tag* utilizzare al fine della più ampia diffusione di un progetto di lessicografia digitale. Infine, per motivi di spazio, non saranno in questa sede presi in considerazione gli aspetti economici e le risorse necessarie per realizzare quanto proposto.

## 1. Il tracciato di registrazione

Per la registrazione dei DOI nei progetti lessicografici digitali, avendo l'intenzione di favorire la qualità e granularità dei dati, l'agenzia Crossref rappresenta la scelta migliore, soprattutto in presenza di un numero abbastanza ridotto di registrazioni (Salucci 2022). Inoltre, Crossref e Datacite (l'altra agenzia di registrazione DOI specializzata nella gestione dei *dataset*) collaborano fattivamente al progetto Scholix che prevede l'adozione di linee guida comuni per lo scambio link e l'interoperabilità tra risorse della letteratura scientifica e dataset della ricerca scientifica<sup>3</sup>.

Al momento della stesura del presente articolo, lo schema corrente è il 5.3.1 disponibile in rete sul sito di Crossref<sup>4</sup>.

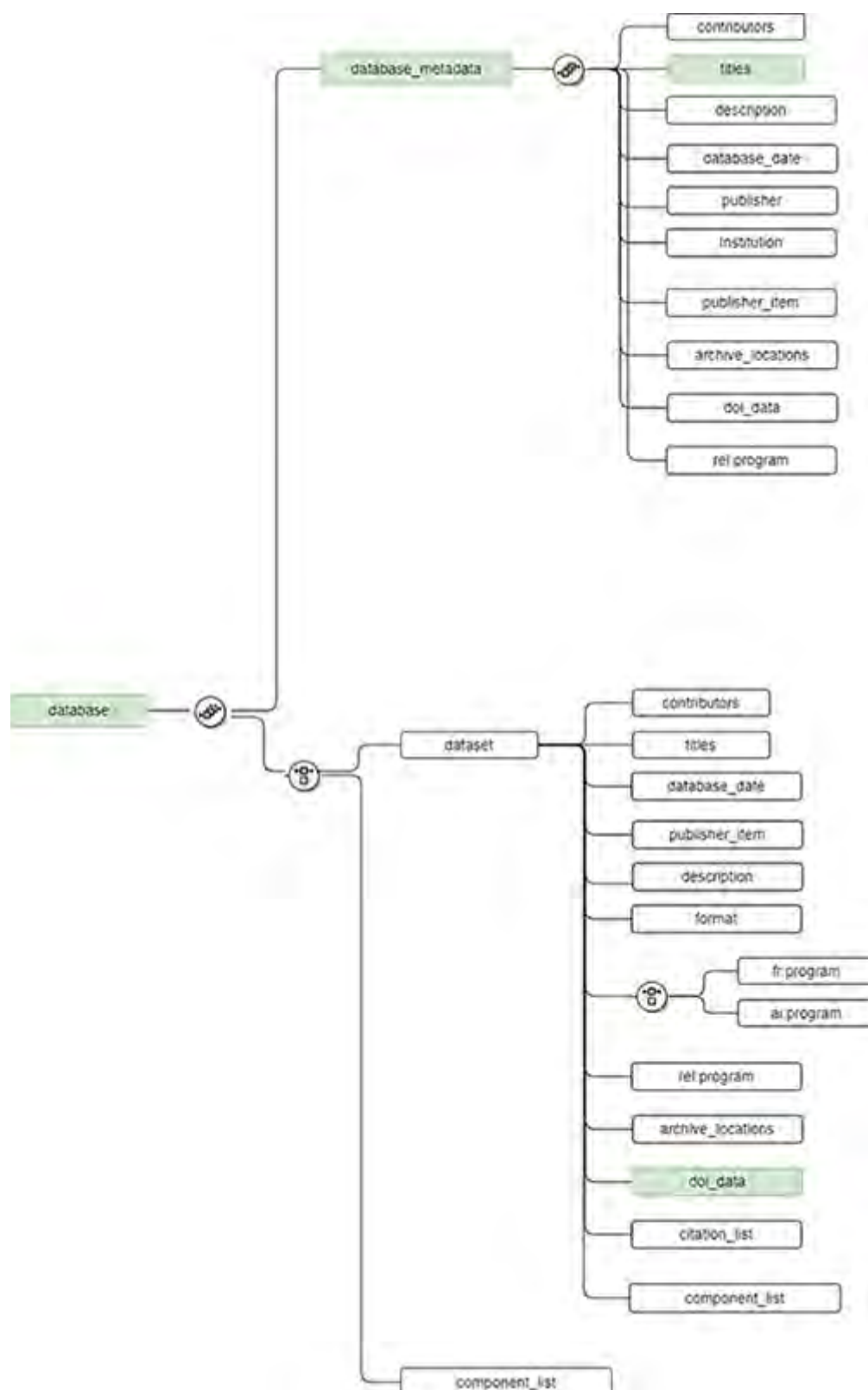


Fig. 1: la struttura degli elementi del tracciato dei metadati per il **database**.

Come noto, Crossref consente la registrazione del DOI per diverse tipologie di materiali. Nel caso di progetti lessicografici, la tipologia di registrazione da utilizzare è

il “**dataset**”: sul sito web è pubblicata una pagina<sup>5</sup> con alcune indicazioni operative per la compilazione dei metadati, e un file XML di esempio. In linea con quanto indicato nella documentazione ufficiale, con questa tipologia di registrazione è possibile descrivere le informazioni riguardo a uno o più *record* di database, o collezioni di *record*; ovviamente il deposito del “**dataset**” in Crossref fa riferimento solamente al deposito dei metadati, e non al contenuto del singolo *record* o dell’intero database a cui si fa riferimento; questo vale in generale per tutte le agenzie del DOI, e non solo per Crossref: le agenzie di registrazione del DOI non si occupano della archiviazione o preservazione delle risorse digitali, ma solamente di attribuire un identificatore persistente, attraverso il deposito dei metadati previsti dai differenti tracciati di registrazione.

Analizzando dunque le caratteristiche fondamentali del tracciato Crossref di registrazione, si può notare che lo schema XML per la registrazione di qualunque DOI è organizzato nei seguenti blocchi:

<doi\_batch> è il contenitore per la trasmissione di tutta la registrazione; qui si specificano anche i *namespaces* dei vari schemi (o profili) XML utilizzati.

All’interno di questo blocco sono presenti:

- <head> contiene le informazioni generali ad uso tecnico per la registrazione, comuni a tutte le registrazioni DOI con Crossref;
- <body> è il contenitore di tutti i metadati identificativi.

All’interno del <body> sono presenti differenti strutture di *tag* proprio per descrivere le diverse tipologie di oggetti per i quali sono ammesse le registrazioni. Nel caso dei progetti di lessicografia, il *tag* contenitore da utilizzare è “**database**”; nello schema sottostante (Fig. 1) viene rappresentata la struttura logica del tracciato dei metadati per il **database**. Si noti che in verde sono indicati i *tag* obbligatori per la registrazione.

- <database> contiene le informazioni generali sulla banca dati, o sull’insieme di più collezioni: agisce quindi come eventuale raccoglitore logico di più collezioni, o gruppi di schede;
- <database\_metadata> contiene i metadati descrittivi dell’intero database;
- <dataset> è il blocco di informazioni descrittive della *Collezione di record* o del singolo *record*.

È un blocco ripetibile; il valore assegnato all’attributo “type\_collection” ne caratterizza il livello di descrizione. Se il DOI si riferisce all’intera raccolta o ad un gruppo di schede, occorre assegnare il valore “**collection**”; se fa riferimento ad una singola scheda, esso assume il valore “**record**”. In entrambi i casi, ciascun

blocco `<dataset>` contiene un'ampia raccolta di metadati, in quanto è proprio a questo blocco che corrisponde la registrazione del DOI.

`<component_list>` è un blocco di informazioni strutturate per un gruppo di componenti, solitamente utilizzato per descrivere e identificare materiali a corredo, quali figure, tabelle o altre parti o informazioni che siano rilevanti per la citabilità. Questo blocco può essere inserito in varie posizioni nello schema, a seconda del livello di annidamento della entità a cui fanno riferimento.

## 2. Come scegliere gli elementi necessari per ottenere metadati di qualità

Analizzando l'unico esempio di registrazione di un **“dataset”** presente sul sito di Crossref in formato XML fornito insieme alla documentazione ufficiale, si nota che esso contiene una quantità non troppo estesa di informazioni; tutte le indicazioni minime obbligatorie previste dal tracciato sono ovviamente rispettate, ma questo esempio non può essere preso a modello per gli scopi di promozione e diffusione, proprio perché si tratta di un modello generico, e quindi mancano indicazioni su come coprire tutta la casistica articolata che si presenta in un progetto di banca dati lessicografica.

Osservando lo schema presentato in precedenza (Fig. 1) si può subito notare a colpo d'occhio come i campi obbligatori, e quindi necessari per la registrazione del DOI, siano davvero pochi (titolo, dati per il DOI e qualche altro dato tecnico; nella figura sono evidenziati in verde chiaro) e facilmente gestibili; non è quindi difficile organizzarsi per registrare DOI con i dati minimi. Passare dai dati obbligatori a quelli “raccomandati” per la valorizzazione è una operazione più complessa, visto che anche il tracciato fornito di esempio non è esaustivo. Per effettuare questa operazione di individuazione dei metadati di qualità, occorre quindi tornare ad analizzare nel dettaglio il tracciato di registrazione, per valutare quale potrebbe essere lo schema da raccomandare (e quindi ben più esteso sia di quello obbligatorio sia di quello presente nel file XML di esempio) per la registrazione di DOI da assegnare ad un progetto lessicografico digitale: un database al quale hanno lavorato più collaboratori, con differenti ruoli e responsabilità, realizzando un certo numero di schede lessicografiche, raggruppate in alcune collezioni.

In questa analisi, verrà seguito un approccio non convenzionale: invece che partire dal tracciato, dai vari *tag* disponibili e presentare lo scopo di ciascun *tag*, si preferisce partire dalle esigenze di “promozione” e di “diffusione” per arrivare a identificare nel tracciato dove inserire queste informazioni. Si dà quindi la priorità alle informazioni da trasmettere, evidenziando se e come quella informazione sia stata prevista nello schema e come debba essere gestita. Questo approccio ha anche il vantaggio che può essere facilmente adattato a vari contesti, esteso a situazioni di banche dati differenti

da quelle analizzate in questo articolo, oppure anche ridotto per renderlo più sostenibile qualora la proposta fosse ritenuta troppo dispendiosa o non adatta al contesto specifico.

### 3. Le informazioni da gestire in un progetto lessicografico

Un progetto lessicografico che arriva a costruire una raccolta di schede può essere rappresentato come una realtà almeno a due livelli:

1. il livello generale dell'intero progetto e quindi il livello del **database**;
2. il livello di dettaglio, rappresentato dalla singola scheda (e quindi il livello del **record**, cioè della singola scheda lessicografica).

Ma più frequentemente, nei progetti di ricerca finanziati dal MUR, collaborano più gruppi di lavoro, più sedi, più unità di ricerca; in questo caso è necessario introdurre un terzo livello, intermedio tra i due indicati in precedenza, costituito dalla raccolta di schede predisposte da ciascuna singola unità: si definisce quindi il livello intermedio della **collezione** di *record*.

Quindi lo scenario a tre livelli è quello più comune, così rappresentato gerarchicamente:

1. il livello del **database**;
2. il livello della **collezione**, e quindi il livello della raccolta di schede lessicografiche;
3. il livello del **record**, cioè della singola scheda lessicografica.

Questo scenario viene illustrato nella Figura sottostante (Fig. 2)

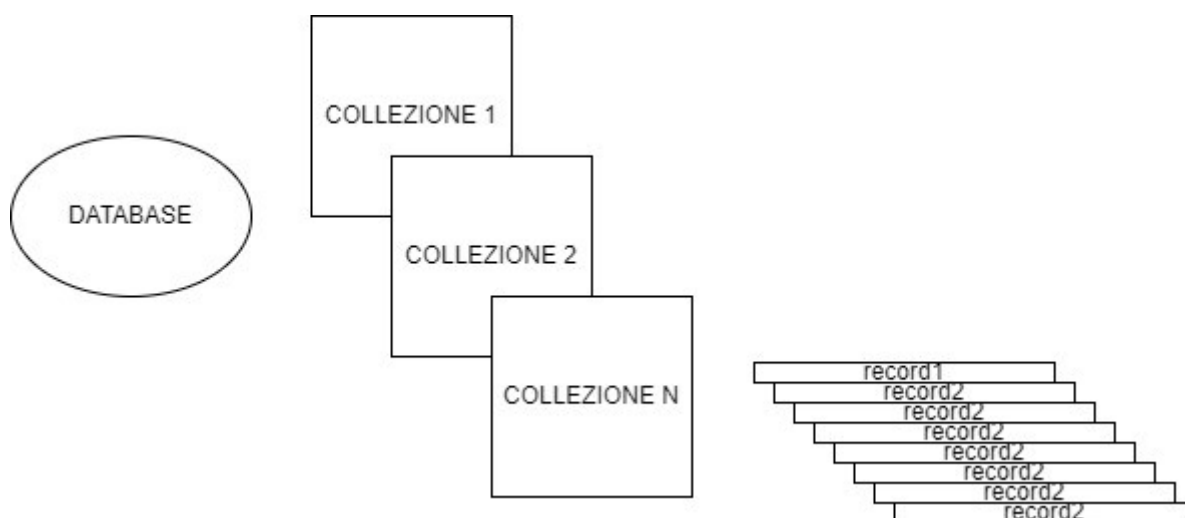


Fig. 2: la struttura tipica di un progetto lessicografico, a tre livelli di descrizione: il livello

globale del **database**, il livello intermedio rappresentato dalle **collezioni**; il livello di dettaglio costituito dalla singola scheda lessicografica (**record**).

Qualora ci siano tutti e tre questi livelli, è evidente che per la identificazione e assegnazione dei DOI si dovrebbe prevedere:

- un primo DOI (e relativi metadati) per il **database** nella sua interezza;
- un certo numero di DOI (e relativi metadati) per le varie collezioni, uno per ciascuna **collezione** (che corrisponde di solito alla raccolta di schede prodotte da ciascuna unità / gruppo di lavoro);
- un numero maggiore di DOI (e relativi metadati) uno per ciascuna scheda (**record**).

I metadati da assegnare e compilare per ciascun DOI possono quindi essere di volta in volta riempiti con informazioni (metadati) specifiche per quel particolare DOI, oppure provenire da scelte effettuate in precedenza, cioè essere “ereditati” dai livelli superiori; questo perché, come visto in precedenza, esiste una struttura gerarchica tra **database** / **collezione** / **record**.

Occorre fare una precisazione: il fatto che esista una gerarchia e che quindi sia possibile in certi casi ereditare certe informazioni dai livelli superiori non significa che nella compilazione dei metadati si possa tralasciare quelle informazioni. Ciascun set di metadati che si riferisca ad una certa entità, di qualunque livello sia, deve essere riempito completamente, in modo da essere totalmente autonomo. Nell'insieme dei metadati compilati è bene che contenga informazioni per collegarlo ad altre entità (le cosiddette relazioni) laddove abbia senso e/o sia opportuno. Anche per questo motivo, predisporre metadati ricchi di qualità è una attività dispendiosa, sia che sia effettuata manualmente, sia che preveda anche l'utilizzo di sistemi informatici che riducano il *data-entry*, grazie ad una gestione automatizzata dei valori ereditati.

### 3.1 Livello del database

Per il livello di **database** le informazioni rilevanti sono: titolo, informazioni descrittive, finanziatori, autori e curatori, copyright, licenze e riutilizzo, data di pubblicazione, editore e eventuali codici assegnati. Occorre individuare dove collocare queste informazioni nel tracciato. Il *tag* principale contenitore globale è `<database_metadata>` per il quale potrà essere specificato l'attributo della lingua.

All'interno di questo contenitore si potrà utilizzare:

- `<title>` per definire il titolo del progetto / banca dati;

- `<subtitle>` per gestire il sottotitolo o la seconda parte del titolo;
- `<description>` per una descrizione che si applichi all'intero progetto.

Per la datazione, è possibile usare il gruppo di date `<database_date>`.

In questo blocco, è possibile inserire tre differenti date, che si applicano all'intero database:

- `<creation_date>` la data di inizio del progetto;
- `<publication_date>` la data di prima pubblicazione (messa online) del progetto;
- `<update_date>` la data di ultima modifica effettuata in qualunque parte o *record* del database.

Per l'editore, esiste il blocco `<publisher>` al cui interno poter specificare:

- `<publisher_name>` il nome dell'editore;
- `<publisher_place>` il luogo di edizione.

Per le responsabilità (autori, curatori, ecc..) a questo livello di descrizione ci si riferisce all'intervento di chi ha progettato e definito il database, e a chi ne ha la responsabilità scientifica. Il blocco da utilizzare è `<contributors>`.

Ogni volta che viene inserito un soggetto (utilizzando il *tag* `<contributor>`), occorre specificarne l'ordine ("**first**" o "**additional**") e il ruolo, attraverso l'attributo obbligatorio **"contributor\_role"**. I ruoli non sono arbitrari, è possibile sceglierli solamente da una lista normalizzata che contiene i seguenti valori: **"author"**, **"editor"**, **"chair"**, **"reviewer"**, **"review-assistant"**, **"stats-reviewer"**, **"reviewer-external"**, **"reader"**, **"translator"**.

Ciascun soggetto può essere un Ente o una Persona fisica; nel primo caso si usa il blocco `<organization>` e se ne specifica il nome; nel caso di persona fisica si utilizza il blocco `<person_name>` e la situazione è più complessa e articolata; i dati da inserire sono organizzati in *tag* distinti, che prevedono:

- `<given_name>` il nome;
- `<surname>` il cognome;
- `<ORCID>` il codice ORCID che identifica il ricercatore.

Inoltre è anche obbligatorio inserire informazioni sulla affiliazione del ricercatore, utilizzando il blocco `<affiliations>` che deve contenere almeno un blocco `<institution>` a sua volta così organizzato:

- `<institution_name>` il nome intero della organizzazione di affiliazione;



- `<institution_id>` l'eventuale codice identificativo della organizzazione di affiliazione;
- `<institution_place>` la città dell'organizzazione di affiliazione;
- `<institution_department>` l'eventuale dipartimento di affiliazione.

Ovviamente, nella scelta della realizzazione dei metadati, le affiliazioni da inserire nei metadati sono tutte e sole quelle pertinenti in qualche modo al progetto; questo vale soprattutto nel caso di un nominativo che lavorasse su più sedi o collaborasse con varie organizzazioni.

Per quanto riguarda le informazioni riguardo ai finanziamenti ricevuti, alle licenze e al copyright è molto importante che queste informazioni siano inserite nei metadati; il tracciato prevede che questi dati stiano nel blocco del *dataset* e quindi saranno descritte in seguito.

Un'altra informazione utile potrebbe essere quella di indicare la presenza di un sistema di preservazione digitale per la banca dati; in questo caso si utilizza il blocco `<archive_locations>` che consente di utilizzare uno o più elementi `<archive>` corrispondenti a uno o più tra i *repository* ammissibili certificati per la preservazione a lungo termine. Al momento quelli ammessi sono: "CLOCKSS", "LOCKSS", "Portico", "KB", "Internet Archive", "DWT".

### 3.2 Livello del *dataset*

Potranno essere presenti da 1 a n *dataset*, sulla base della organizzazione del gruppo di lavoro e della banca dati realizzata. Ad ogni *dataset* dovrebbe corrispondere una "collezione" o "raccolta" omogenea di schede, che hanno in comune alcuni processi e/o un tema o soggetto. In molti casi le due cose coincidono, ad esempio quando le diverse unità partecipanti al progetto si dividono le schede secondo criteri cronologici e/o tematici; in questo caso è consigliabile predisporre un *dataset* per ciascuna unità di lavoro.

Per il livello di **dataset** le informazioni rilevanti sono: titolo, informazioni descrittive, finanziatori, autori e curatori, copyright, licenze e riutilizzo, data di pubblicazione. Occorre individuare dove collocare queste informazioni nel tracciato. Il *tag* principale contenitore globale è `<dataset>` per il quale dovrà essere specificato l'attributo "*dataset\_type*" con valore uguale a 'collection'.

Per quanto riguarda titoli, descrizioni, autori e curatori valgono esattamente le stesse considerazioni e indicazioni precedentemente illustrate; in questo caso si tratta semplicemente di applicarle al livello delle collezione oggetto di descrizione.

Il livello *dataset* di collezione è pensato come un livello che corrisponde ad una pubblicazione a sé stante, e quindi è proprio nel blocco dataset che è possibile aggiungere informazioni sui finanziamenti, sulle condizioni di accesso e riutilizzo,

copyright. In dettaglio, i blocchi da utilizzare per registrare queste informazioni sono così rintracciabili: per il finanziamento c'è il modulo **fundref** che viene aggiunto allo schema base Crossref per tracciare i dati, utilizzando il blocco `<fr:program>` dentro cui sono inseriti i dati dei finanziatori usando `<fr:assertion name="fundgroup">` così strutturato:

- `<fr:assertion name="funder_name">` il nome della organizzazione che finanzia;
- `<fr:assertion name="funder_identifier">` il codice identificativo del finanziatore;
- `<fr:assertion name="award_number">` il nome o codice identificativo del programma di finanziamento.

Quest'ultimo è un dato molto importante, laddove comunicato dal finanziatore. L'inserimento di questo dato nella registrazione del DOI crea infatti la premessa per un tracciamento automatico del finanziamento collegato ai prodotti della ricerca, necessario alla rendicontazione amministrativa del finanziamento.

Per le licenze di accesso si deve utilizzare il modulo **accessIndicators** che verrà quindi aggiunto anch'esso allo schema base di Crossref.

Attraverso il blocco `<ai:program name="AccessIndicators">` è possibile indicare le modalità di accesso, se libero utilizzando il tag `<ai:free_to_read/>` altrimenti, usando il tag `<ai:license_ref>` è possibile indicare il link alla licenza scelta; il tag è ripetibile in quanto si possono definire più licenze, una per ciascuna "versione" usando l'attributo **"applies\_to"** e/o specificando la data di validità della applicabilità della licenza, attraverso l'attributo **"start\_date"**. Può essere possibile quindi stabilire che fino ad una certa data l'accesso sia limitato, mentre poi la risorsa diventi ad accesso libero a partire da una certa data.

### 3.3 Livello del record

Certamente saranno presenti, nel database, numerose schede. A ciascuna scheda corrisponderà un singolo DOI e quindi un proprio intero set completo di metadati, per la registrazione e diffusione.

Al livello di **record** si potrà optare per un insieme non eccessivamente ampio di metadati, visto che un'ampia descrizione del progetto e delle responsabilità è già stata definita nella registrazione della **collection** e del **database** cui il record appartiene. Tutte le informazioni ereditate dai livelli gerarchicamente superiori possono essere in qualche modo recuperati inserendo una **relazione**, come indicato di seguito, nello specifico paragrafo 5 dedicato alle relazioni.

Per il livello di **record** le informazioni rilevanti sono: titolo, informazioni descrittive, autori e curatori, licenze e riutilizzo, data di pubblicazione. Il *tag* principale contenitore globale è `<dataset>`, ma stavolta l'attributo “*dataset\_type*” avrà valore uguale a ‘**record**’.

Per quanto riguarda titoli, descrizioni, autori e curatori valgono esattamente le stesse considerazioni e indicazioni precedentemente illustrate; in questo caso si tratta semplicemente di applicarle al livello del singolo record, oggetto di descrizione.

## 4. Referenze bibliografiche

Per avvantaggiarsi a pieno delle potenzialità offerte dalla registrazione del DOI, viene consigliato di provvedere alla predisposizione della bibliografia del progetto, intesa come l'elenco delle pubblicazioni da citare collegate in qualche modo al progetto, e di inserirla nei metadati. Nella predisposizione dell'elenco risulta fondamentale rintracciare (se presenti) i DOI delle singole referenze, proprio per garantire quei processi di circolarità della informazione e aggancio citazionale così utile per la diffusione e la tracciabilità del progetto stesso.

Il blocco per gestire le citazioni è `<citation_list>` che raggruppa tutte le referenze; ciascuna citazione è inserita in un *tag* `<citation>` a cui è attribuita una key univoca, e che contiene:

- `<doi>` l'identificativo del DOI di quella citazione
- `<unstructured_citation>` la citazione completa, scritta tutta di seguito secondo un certo formato omogeneo (regole editoriali per le citazioni).

Un aspetto interessante delle citazioni è che al momento della trasmissione dei metadati, Crossref effettua una verifica dei DOI inseriti nelle citazioni, e blocca la registrazione se uno o più DOI risultano non esistenti; d'altro lato, se il *tag* `<doi>` è stato lasciato vuoto, Crossref prova ad assegnarlo lui in automatico; utilizzando alcuni algoritmi e processi di intelligenza artificiale che scompongono la stringa inserita nel *tag* `<unstructured_citation>`, Crossref ricava i dati essenziali dell'opera e da questi prova ad agganciare il DOI che corrisponda a quei metadati con un buon grado di affidabilità.

Il blocco `<citation_list>` può essere inserito all'interno di `<dataset>`, sia nel caso di una *collection* che di un singolo *record*; evidentemente quali referenze bibliografiche inserire dipenderà dal livello di descrizione a cui faranno riferimento. A livello di *record*, infatti, occorrerà inserire esclusivamente referenze che trattano direttamente dell'oggetto collegato a quel *record*.

## 5. Relazioni tra gli oggetti attraverso le relazioni tra i DOI

L'ultimo argomento importante da considerare è quello delle relazioni. Come descritto in precedenza, ogni singolo DOI fa riferimento ad una distinta entità, che può corrispondere ad un singolo **record**, o una **collezione**, o addirittura ad un intero **database**. I metadati devono essere completi, ma allo stesso tempo non dovrebbero essere ridondanti oppure contenere informazione inutile o fuorviante.

Ad esempio, nel caso del DOI di un *record* del database, l'autore di quel *record* va inserito nel blocco <contributors>, ma come regolarsi per quanto riguarda il curatore dell'intero database? In generale, per non perdere le informazioni descrittive presenti ai livelli superiori, nel caso di registrazione di DOI dei singoli record, si può utilizzare una relazione, estendendo lo schema di registrazione con il blocco <rel:>. Collegando attraverso una relazione i due DOI, si collegheranno automaticamente i due oggetti cui i DOI riferiscono; dalla tipologia di relazione si potranno quindi desumere le proprietà da ereditare. Nel caso specifico, la relazione tra il *record* e il *database* a cui appartiene, sarà una relazione di appartenenza.

Per registrare queste relazioni, definite solitamente nei metadati delle entità di livello inferiore e che puntano ad entità di livello superiore, si utilizzerà l'elemento <rel:inter\_work\_relation> per il quale occorre specificare gli attributi **relationship-type** e **relations\_type**.

Il primo attributo (da scegliersi tra una lista controllata), serve ad indentificare il tipo di relazione.

I tipi di relazione (valori ammessi) sono: **isDerivedFrom**, **hasDerivation**, **isReviewOf**, **hasReview**, **isCommentOn**, **hasComment**, **isReplyTo**, **hasReply**, **basedOnData**, **isDataBasisFor**, **hasRelatedMaterial**, **isRelatedMaterial**, **isCompiledBy**, **compiles**, **isDocumentedBy**, **documents**, **isSupplementTo**, **isSupplementedBy**, **isContinuedBy**, **continues**, **isPartOf**, **hasPart**, **references**, **isReferencedBy**, **isBasedOn**, **isBasisFor**, **requires**, **isRequiredBy**, **finances**, **isFinancedBy**.

Il secondo attributo (anch'esso da scegliersi tra una lista controllata) serve per identificare il tipo di entità collegata dalla relazione.

I tipi di entità collegata sono: "doi", "issn", "isbn", "uri", "pmid", "pmcid", "purl", "arxiv", "ark", "handle", "uuid", "ecli", "accession", "other".

Si potrebbe dunque creare la relazione di appartenenza di un **record** alla **collezione** cui appartiene, attraverso una relazione così costruita:

```
<rel:program xmlns="http://www.Crossref.org/relations.xsd">
<rel:related_item>
<rel:description>Il record aaaaaaa appartiene alla collezione bbbbbbb
</rel:description>
```

```

<rel:inter_work_relation      relationship-type="isPartOf"      identifier-
type="doi">10.xxxxx/yyyyyy</rel:inter_work_relation>
</rel:related_item>
</rel:program>

```

Nell'esempio sopra indicato le stringhe evidenziate con i colori verde, celeste e giallo sono dei segnaposti e devono essere sostituite dai dati veri, rispettivamente: il titolo (nome) del *record*, il titolo (nome) della collezione e il DOI assegnato alla collezione. Analogamente si potrà definire una relazione tra la collezione e il database di appartenenza. In questo modo, nella creazione delle relazioni, basterà collegarsi al livello immediatamente superiore, e sfruttare le catene di relazioni che appunto possono indicare le tipologie di gerarchie attraverso l'attributo "relationship-type".

La presenza, all'interno del blocco relazioni, di un DOI collegato al DOI che si deve registrare, verrà utilizzato dagli aggregatori proprio per considerare collegate le due entità, secondo la tipologia di relazione indicata, alimentando quel sistema di collegamenti e puntamenti che favoriscono la rintracciabilità delle risorse, intesa contemporaneamente come identificazione univoca e reperibilità: grazie alla presenza dei due DOI sarà possibile passare dall'una all'altra semplicemente con un click. Questo è il grande vantaggio dell'utilizzo del sistema del DOI che è un sistema identificativo persistente interattivo.

## 6. Conclusioni e sviluppi futuri

In questo articolo sono state introdotte e analizzate le basi teorico-pratiche per l'adozione del DOI nei progetti digitali di redazione di schede lessicografiche.

Il DOI è un sistema di identificazione persistente degli oggetti digitali, fisici o logici, molto diffuso nell'editoria accademica e nell'archiviazione di *dataset* di esperimenti scientifici, ma scarsamente utilizzato sinora nei progetti di *digital humanities* con scopi di promozione e diffusione.

L'adozione del DOI utilizzando il tracciato minimo obbligatorio proposto dalle agenzie di registrazione è relativamente semplice; lo scenario si complica notevolmente se invece viene scelto di adottare la politica della predisposizione dei metadati di qualità; in questi casi occorre predisporre metadati accurati e più ampi possibile, che richiedono un considerevole sforzo concettuale e di gestione.

Nel presente articolo sono state introdotte gradualmente le informazioni rilevanti, ai vari livelli descrittivi, identificando nella documentazione ufficiale di Crossref quali elementi e attributi sono previsti per la predisposizione di un XML valido ai fini della registrazione ma che sia anche vantaggioso ai fini della diffusione e promozione; si rimanda ad un prossimo studio l'analisi delle implicazioni pratiche e dei risultati

---

misurabili che derivano dall'adozione di queste metodologie, con un'analisi dei costi-benefici di tale intervento.

---

## Note

1. Usualmente note tramite l'acronimo API, si tratta di un set di procedure software disponibili in un sistema informatico per dialogare con l'esterno; le API consentono generalmente di interrogare e manipolare i dati.
2. La licenza CC0 disponibile all'indirizzo <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/> attesta il pubblico dominio, ovvero l'assenza di diritti d'autore.
3. Gli scopi del progetto Scholix e la sua descrizione sono reperibili all'indirizzo <http://www.scholix.org/>; all'indirizzo <https://www.eventdata.crossref.org/guide/app-scholix/> è disponibile la documentazione del tracciato di interrogazione e di scambio dati messo a disposizione da Crossref tramite le API relativo al progetto Scholix.
4. All'indirizzo [https://data.crossref.org/reports/help/schema\\_doc/5.3.1/index.html](https://data.crossref.org/reports/help/schema_doc/5.3.1/index.html) è disponibile la documentazione ufficiale dello schema dei metadati nella versione 5.3.1.
5. La documentazione ufficiale che presenta le linee guida e alcuni esempi per la registrazione del dataset con CROSSREF è disponibile al seguente indirizzo:  
<https://www.crossref.org/documentation/schema-library/markup-guide-record-types/datasets/>.



## Bibliografia

- Ananthakrishnan 2020 = Rachana Ananthakrishnan, Kyle Chard, Mike D'Arcy, Ian Foster, Carl Kesselman, Brendan McCollam, Jim Pruyne, Philippe Rocca-Serra, Robert Schuler, and Rick Wagner. 2020. *An Open Ecosystem for Pervasive Use of Persistent Identifiers*. In *Practice and Experience in Advanced Research Computing* (PEARC '20). ACM, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1145/3311790.3396660>
- Arend 2016 = Daniel Arend, Astrid Junker, Uwe Scholz, Danuta Schuler, Juliane Wylie and Matthias Lange, *PGP repository: a plant phenomics and genomics data publication infrastructure*. Database Vol. 2016, (2016). DOI: <https://doi.org/10.1093/database/baw033>
- Bertini 2019 = Patrizia Bertini Malgarini, Marco Biffi, Ugo Vignuzzi, *Dal "Vocabolario storico della cucina italiana postunitaria" (VoSCIP) al "Vocabolario Dinamico dell'Italiano Moderno" (VoDIM): riflessioni di metodo e prototipi*. Studi di lessicografia italiana XXXVI:(2019), pp. 341-366.
- Biffi 2018 = Marco Biffi, *Strumenti informatico-linguistici per la realizzazione di un dizionario dell'italiano post-unitario*, in JADT '18. Proceedings of the 14th international conference on statistical analysis of textual data, a cura di Domenica Fioredistella Iezzi, Livia Celardo, Michelangelo Misuraca, Roma, Universitalia, vol. 1, pp. 99-107. ISBN: 978-88-3293-137-2
- Eve 2022 = Eve, Martin Paul, *Open Access in the Humanities Disciplines*. In: O'Sullivan, James (ed.) *The Bloomsbury Handbook of Digital Humanities*. London: Bloomsbury, (2022), pp. 223-231.
- Klump 2017 = Jens Klump e Robert Huber, *20 Years of Persistent Identifiers – Which Systems are Here to Stay?* Data Science Journal, 16: 9, 2017, pp. 1–7, DOI: <https://doi.org/10.5334/dsj-2017-009>
- Longley 2021 = Paul Longley Arthur , Lydia Hearn, *Toward Open Research: A Narrative Review of the Challenges and Opportunities for Open Humanities*, Journal of Communication, Volume 71, Issue 5, October 2021, pp. 827–853. DOI: <https://doi.org/10.1093/joc/jqab028>
- Macgregor 2023 = Macgregor, G., Lancho-Barrantes, B. S., & Rasmussen Pennington, D., *Measuring the concept of PID literacy: user perceptions and understanding of persistent identifiers in support of open scholarly infrastructure*. Open Information Science, 2023 (in press).
- McMurry 2017 = Julie A. McMurry, Nick Juty, Niklas Blomberg, Tony Burdett, Tom Conlin, Nathalie Conte et al., *Identifiers for the 21st century: How to design, provision, and reuse persistent identifiers to maximize utility and impact of life science data*. PLoS Biol 15(6): e2001414, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.2001414>
- Paskin 2010 = Norman Paskin, *Digital Object Identifier (DOI) System*, in *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, Third Edition. Taylor & Francis, 2010.
- Plomp 2020 = Esther Plomp, *Going Digital: Persistent Identifiers for Research Samples, Resources and Instruments*. Data Science Journal, 19: 46, 2020 pp. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.5334/dsj-2020-046>
- Salucci 2022 = Giovanni Salucci, *Utilizzo del DOI (Digital Object Identifier) nei progetti di digital humanities* in DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia - 2 (2022), pp. 308-319. DOI: <https://doi.org/10.35948/DILEF/2023.4307>
- Suominen 2021 = Tommi Suominen, Joonas Nikkanen, Tuomas J. Alaterä, and Toni Sissala, *Linking SSH research publications, datasets and infrastructures in research.fi*. Proceedings of the ICTeSSH 2021 Conference. <https://doi.org/10.21428/7a45813f.28b75760>



- 
- Wilkinson et al. 2016 = Mark D. Wilkinson et al., *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*. Sci Data 3, 160018. DOI: <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>