

archivi delle **v1/n2/2020**
emozioni

**ricerche sulle componenti emotive nella letteratura,
nell'arte, nella cultura materiale**

Ri/sentimenti.
Emozioni e linguaggio

edizionidipagina

Progetto: “La vergogna e le sue maschere”,
LR072017, FSC 2014-2020,
Patto per lo Sviluppo della Regione Sardegna.

e-mail: redazione@archivi-emozioni.it
web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X
ISBN (online): 978-88-7470-780-5



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Servizi editoriali:
Pagina soc. coop. (Bari)
<http://www.paginasc.it>

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Editoriale	5
<i>Juliette Delalande, Louise Brouard, Guillaume Bavant, Barbara Perez, Floriane Sanfilippo</i> Les larmes d'Héraclès. Langage et émotion dans l'ode V de Bacchylide	9
<i>Francesca Romana Nocchi</i> Giocolieri, prestigiatori e oratori: il ruolo delle emozioni nell'arte dell'improvvisazione	37
<i>Monica Farnetti</i> Le invereconde. Riflessioni sulla vergogna nella poesia del Rinascimento	57
<i>Natalia Gozzano</i> Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' e <i>Embodied simulation</i>	99
<i>Maurizio Pirro</i> Linguaggi degli affetti in <i>Dido</i> di Jonas Elias Schlegel	117
<i>Sarah Palumbo</i> Empatia e spaesamento. Una lettura cognitivista di <i>La signora Frola e il signor Ponza, suo genero</i>	129

Nella novella di Cees Noteboom *Il canto dell'essere e dell'apparire* (1981), un romanziere cerca di uscire da una lunga fase di crisi creativa, ma continua ad essere tormentato dalla domanda sul senso della propria attività, e perciò si confronta, sui principi e sulle motivazioni della letteratura, con un altro scrittore, suo amico e antagonista.

Perché si è scrittori? Si ha il diritto di imporre agli altri le proprie fantasie? Perché diventa una necessità dar corpo attraverso il linguaggio alle proprie visioni? Per quale motivo lo scrittore conosce tanto intimamente i suoi personaggi, ossia le emozioni e i sentimenti? Da dove attinge tale esperienza emotiva?

Intanto, mentre discute con il suo collega, il protagonista afferra cose e persone da un'indefinibile atmosfera che gli sta intorno, una specie di nuvola, e poi le trasferisce nel racconto, mettendole tra loro in relazione: ecco prima un cappello e un bastone, poi un militare d'alto grado, poi un medico e sua moglie... Oggetti, esseri umani, situazioni gli arrivano come impulsi e messaggi da una dimensione opaca e acquistano rilievo e contorni nella scrittura.

Il romanziere non ha propriamente visioni o fantasie, ma possiede il dono di cogliere frammenti dispersi di realtà, di resuscitare archetipi di situazioni che ha già vissuto in quanto essere umano, di assorbire e riattivare impulsi emotivi sollecitati da odori, suoni, situazioni, contatti fisici. Tutte queste schegge di realtà, nella scrittura, si incastonano tra loro, interagiscono, rimettono in moto atmosfere emotive. Il romanziere convive con le sue creature ed esse abitano i suoi giorni, le sue notti, i suoi incubi.

Eppure la vicenda che racconta, traendola da uno spazio ignoto, avviene in un passato remoto, il 1877, e lo scrittore non ha mai visto di persona i luoghi in cui i personaggi agiscono, in Bulgaria.

C'è di più: lo scrittore si innamora di uno dei suoi personaggi, una donna bella, sfuggente e già sposata, la stessa donna perdutamente amata, nel racconto, da un colonnello. Non stiamo dicendo che lo scrittore si immedesima

nel personaggio del colonnello; lo scrittore si innamora realmente, in prima persona, della donna, tanto da incontrarla per strada, resa reale dalla forza del suo desiderio. Il triangolo amoroso al centro del racconto tra l'amante, la donna, il marito si espande al di là della pagina scritta, coinvolge emotivamente sia chi lo sta raccontando (e lo racconta come se lo avesse vissuto), sia chi lo sta leggendo, cioè lo sta vivendo mentre legge. La letteratura consiste in un «bellissimo paradosso» per cui qualsiasi cosa lo scrittore si inventi, quell'invenzione diventa per il lettore realtà. Lo scrivere è «inghiottire l'essenza dell'essere uomini per poterla elargire», oppure, in altri termini, vivere ciò che si è già vissuto, consapevolmente o inconsapevolmente.

Ma questa è solo una faccia della medaglia: per l'altro scrittore che compare nella novella di Noteboom, attento solo al successo, al guadagno e schiavo del capitale, la letteratura è una merce come un'altra, il cui valore sta nella raffinatezza della tecnica con cui è confezionata. Né si tratta di attività che possa avere ambizioni universali, tranne forse soddisfare il rigoroso egoismo e narcisismo dello scrittore, il quale «simula la verità per evitare di essere nulla» (Fernando Pessoa).

Queste due maniere antitetiche di intendere la letteratura non si incontreranno mai, sebbene trapeli l'amarezza per la quale «bui» sono quei tempi che considerano l'arte solo una tecnica da mettere sul mercato. Bisogna allora rassegnarsi?

Lo scrittore protagonista della novella di Noteboom reagisce con rabbia: sollecitato a partecipare con il suo racconto ad un premio letterario avendo la certezza di vincerlo, distrugge col fuoco il manoscritto. Eppure, il simbolico rogo si rivela inutile: lo scrittore non è padrone di quel che racconta e non ne è nemmeno il burattinaio. C'è un fondo comune da cui le storie vengono alla luce, una specie di voragine nel tempo e nello spazio. Così, anche se il romanzo non esiste più, vi sarà un giorno, chissà quando e chissà dove, in cui una simile emozione e un analogo sentimento ricondurranno a nuova vita narrativa quei personaggi, traendoli fuori da un immenso 'archivio delle emozioni'.

Il canto dell'essere e dell'apparire è dunque un romanzo compiuto su un romanzo incompiuto e forse impossibile da compiere, dove passato, presente e futuro si alternano in un canto amebeo che pone il problema di cosa sia 'vero' e cosa 'falso' e della sostanziale verità dell'apparire e della verità del passato; e termina con un *limerick*, una specie di *non-sense* in versi, un indovinello per cui una ragazza, veloce come la luce, comincia un viaggio che sembra portarla lontanissimo, ma la porta invece al momento prima di partire. Nella trasgressione del tempo lineare, nell'attingere inconsapevolmente nell'abisso del tempo, c'è una delle funzioni dell'arte.

«Senza saper dare una spiegazione, sapeva che gli era capitato qualcosa di simile» – sono gli ultimi pensieri del romanziere protagonista della novella di Noteboom – «Del resto a chi avrebbe dovuto spiegarlo, se lui stesso non lo capiva?».

E qui si delinea l'immensa forza del linguaggio (di qualsiasi linguaggio, non solo quello verbale) e dell'arte: la capacità di riattivare emozioni, che ci appartengono, di rimetterle in gioco, di incorporarle, di richiamarle alla realtà attraverso un io creativo che inconsapevolmente le afferra¹.

¹ Il romanzo di Cees Noteboom è edito in Italia nella traduzione di Fulvio Ferrari da Iperborea (1991). Ci scusiamo con i lettori se due saggi di questo fascicolo presentano difformità rispetto alle norme editoriali definitive della rivista.

*Juliette Delalande, Louise Brouard, Guillaume Bavant,
Barbara Perez, Floriane Sanfilippo*

Les larmes d'Héraclès.

Langage et émotion dans l'ode V de Bacchylide*

ABSTRACT: In lyrical poet Bacchylides's Ode 5 (first half of 5th c. BC), the mighty Heracles, a hero the classical age remembered as impassive, gets emotional and even starts weeping while listening to Meleager's shade telling him about his own destiny. The depiction of this encounter in the Underworld uses many Homeric motifs to express an original emotion, a hero's compassion for a stranger's tragic fate that seems to replace self-pity, one of Homer's heroes' characteristics. The former emotion arises in a powerful discourse that is fraught with implications and communicates the sentiment by framing a mythological tale within a victor's panegyric.

KEYWORDS: Greek lyric poetry; Bacchylides; Heracles; emotions; tragic irony

Le lecteur qui ouvre aujourd'hui l'*Illiade*, l'épopée d'Homère qui raconte les combats héroïques précédant tout juste la prise de Troie et met en scène la colère d'Achille, le plus grand et le plus fort des Achéens, sera peut-être surpris de trouver dès le premier chant ce héros en larmes. En effet, ce parangon de la force virile et de l'héroïsme archaïque pleure de colère, d'impuissance et de tristesse quand on lui enlève sa belle captive Briséis, et appelle même sa mère, la déesse Thétis, pour se lamenter avec elle sur son sort présent et à venir. C'est que les larmes, dans l'épopée homérique, ne sont pas nécessairement considérées comme des marques de faiblesse de la part des héros¹ ; mais ce qui est chez Homère une norme sociale acceptée et même valorisée devient une conduite rare et inappropriée à l'époque classique.

L'ode V de Bacchylide², qui date probablement de 476 av. J.-C.³, contraste

* Cet article est le fruit d'un travail mené au second semestre de l'année 2019-2020 dans un séminaire d'élèves de l'École normale supérieure (Paris), permis par le Département des Sciences de l'Antiquité. Nous remercions Aurélie Lapeyre pour son aide apportée pendant les séances du séminaire. Nous remercions aussi ceux qui ont pris le temps de nous relire et ont ainsi contribué à l'amélioration de cette étude.

¹ Monsacré 1984, pp. 137 sq.

² L'édition complète la plus récente est celle éditée et commentée par D. L. Cairns (Cairns 2010) ; on peut aussi consulter Maehler 1982; Irigoin 1993. Pour une traduction italienne avec le texte grec en regard, voir Giuseppetti 2015.

³ Cf. Kenyon 1897, pp. xxx-xxxii ; Cairns 2010, pp. 75-76.

toutefois avec l'évolution observée à son époque, puisqu'elle présente un motif inhabituel : on y voit le demi-dieu Héraclès, d'ordinaire peu sujet à de tels débordements d'émotion, pleurer à l'écoute des malheurs du héros Méléagre⁴. Malgré cette originalité, l'ode V a été assez peu étudiée, principalement en raison des aléas de la transmission des textes⁵ et de la supériorité accordée traditionnellement à Pindare sur son contemporain Bacchylide⁶. Les deux poètes lyriques sont en effet fréquemment comparés car ce sont des auteurs d'épinicies – des chants qui célèbrent la victoire d'un athlète lors d'un concours panhellénique – travaillant parfois pour les mêmes commanditaires, comme le tyran Hiéron de Syracuse ; ils suivent de plus les mêmes règles dans la construction de leurs odes. Ainsi, ils se plient au même schéma de composition des odes en unités strophiques appelées triades, constituées chacune d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode⁷. Le contenu de leurs poèmes est également codifié : il comporte l'éloge du vainqueur, de sa cité et de sa famille, la mention du dieu qui lui a accordé la gloire, et le développement secondaire d'un ou de plusieurs thèmes mythologiques en relation avec le discours-cadre⁸. On a d'ailleurs reproché à Bacchylide ce qui fait précisément la réussite de ses odes et leur singularité par rapport à celles de Pindare : son goût pour la

⁴ La rencontre des deux héros aux enfers semble bien connue par les contemporains de Bacchylide. Elle a aussi été mise en scène à la même époque par Pindare, dans un dithyrambe qui n'a pas été conservé mais dont témoigne la scholie Φ 194 (manuscrits A et Ge), l. 1-10 des *Scholias Graeca in Homeri Iliadem (uetera scholia)* recensés par H. Erbse. D. L. Cairns indique que certains chercheurs, notamment E. Norden et H. Lloyd-Jones, défendent même l'idée qu'il existait une source commune à ces deux poèmes, une épopée perdue qui racontait la catabase d'Héraclès : voir les références indiquées par Cairns 2010, p. 85 n. 23. Pour la différence de traitement des deux catabases par Pindare et Bacchylide, voir Gentili 1958, pp. 46-48.

⁵ Jusqu'au XIX^e siècle, on ne connaissait que quelques rares fragments de l'œuvre de Bacchylide, qui semblaient confirmer sa réputation de médiocrité. La donne a changé avec la découverte en 1896 d'un papyrus égyptien, le P. Lond. Inv. 733, acquis par le British Museum, traduit et publié dès 1897 par F. G. Kenyon. Ce document comporte les fragments plus ou moins lacunaires de six dithyrambes et de quatorze épinicies, dont l'ode V est l'une des mieux conservées. Pour une histoire plus précise de ce manuscrit, voir Irigoin 1993, pp. XXVII-XXXIV.

⁶ Voir par exemple la critique qu'en fait Pseudo-Longin dans le *Traité du sublime*, XXXIII.5. Cependant, cette mauvaise réputation traditionnelle serait à relativiser elle aussi : il semble bien que Bacchylide ait eu un certain succès tout au long de l'Antiquité, puisqu'il est encore lu au I^{er} siècle av. J.-C., date probable du papyrus P. Lond. Inv. 733, et que des anthologies semblent avoir circulé sous l'Empire : Ammien Marcellin, au IV^e siècle de notre ère, témoigne du fait que Julien l'Apostat cite Bacchylide (*Histoire de Rome*, XXV.4.3). Cf. Cairns 2010, pp. 14-15.

⁷ Chaque triade obéit au même schéma métrique dans l'ensemble du poème. La strophe et l'antistrophe se répondent métriquement, tandis que l'épode, qui clôt le mouvement, suit son propre mètre et est souvent plus courte.

⁸ La distinction entre « discours-cadre » – pour désigner la partie où le poète prend la parole en son nom pour faire l'éloge du vainqueur – et « récit » – pour se référer aux passages où il raconte des épisodes mythologiques – est notamment employée par M. Briand, à qui nous l'empruntons. Cf. Briand 2005, p. 81 pour la première occurrence de cette terminologie.

narration qui le pousse à adopter une composition circulaire⁹, dans laquelle l'éloge servant de cadre renferme un épisode mythologique qui lui répond subtilement¹⁰. C'est ce schéma prisé par le poète qu'on retrouve dans l'ode V ; le poème se structure en trois moments : un discours qui fait l'éloge du vainqueur et présente les circonstances de sa victoire (vv. 1-55), un long passage mythologique central qui développe et illustre le thème de la versatilité de la fortune humaine (vv. 56-175), et un bref retour au discours-cadre qui conclut l'ode par une maxime philosophique (vv. 176-200).

L'ode V de Bacchylide célèbre la victoire du tyran Hiéron de Syracuse et de son cheval Phérénikos à une course des jeux olympiques de 476 av. J.-C. Bacchylide s'adresse à Hiéron dès l'ouverture du poème pour lui présenter l'œuvre dont il lui fait cadeau et qu'il lui envoie jusqu'en Sicile. Il se compare dans la première antistrophe à l'aigle de Zeus : comme lui, le poète est plein de confiance, et une multitude de routes s'offre à lui pour chanter la victoire du tyran de Syracuse. La première partie de l'ode s'achève sur l'éloge de Phérénikos, le glorieux coursier qui a permis à Hiéron de remporter la victoire. Le thème de la fortune des hommes, toujours changeante, énoncé par une *gnômê*, ou maxime, dans la deuxième strophe¹¹, permet à Bacchylide d'introduire le récit mythologique qui nous intéresse dans le présent article.

De l'antistrophe 2 à la strophe 5 comprise, on assiste à un épisode qui se déroule pendant le douzième et dernier travail d'Héraclès. Le demi-dieu doit descendre aux enfers pour capturer Cerbère, et il rencontre, au cours de cette catabase, l'âme du héros Méléagre. S'engage alors un dialogue entre les deux personnages : Méléagre raconte à Héraclès le funeste cours qu'a pris sa vie à l'issue d'une chasse au sanglier. La bête monstrueuse, envoyée par Artémis pour punir le roi de la cité de Calydon, Oinée, le père de Méléagre, ravageait la région de l'Étolie. Le défunt évoque cette chasse puis la dispute autour de la dépouille de la bête, au cours de laquelle, dans la confusion du combat, il tue deux de ses oncles maternels. Il raconte ensuite comment sa mère Althée décide de venger ses frères en brûlant le tison auquel la vie de son fils est liée par magie. La force pathétique du récit de Méléagre fait une puissante impression sur Héraclès. Touché par le destin funeste et par la chute imprévisible d'un hé-

⁹ Cette composition le distingue de Pindare, dont les références mythologiques, qui cherchent à associer les athlètes contemporains aux grands héros de jadis, procèdent par allusions successives qui suivent généralement la lignée légendaire d'un personnage ; il n'y a donc pas d'opposition aussi nette entre le discours-cadre et la partie mythologique que chez Bacchylide.

¹⁰ Voir par exemple l'analyse de l'ode XVII chez Stern 1967, pp. 40-47.

¹¹ Pour une définition de la *gnômê*, cf. Aristote, *Rhétorique*, 1394a.21.

ros au sommet de sa gloire, le demi-dieu verse des larmes. Par sa seule parole, Méléagre parvient à lui faire partager sa mélancolie et à gagner la compassion et l'estime d'Héraclès, au point que ce dernier lui demande s'il n'aurait pas laissé, parmi les vivants, une sœur à marier qui lui ressemblerait. La narration mythologique se clôt abruptement sur la mention de cette sœur, la jeune Déjanire, future épouse d'Héraclès qui causera involontairement sa mort.

Après avoir évoqué la fragilité du bonheur des mortels dans le récit, le poète revient au cadre de l'ode et fait appel à la muse Calliope pour chanter les louanges de Phérénikos et d'Hiéron, dans les deux dernières strophes du poème. Enfin, une citation d'Hésiode soulignant l'importance de célébrer les mortels favorisés par les dieux vient justifier en conclusion la nécessité et la fonction laudative de l'ode.

Ainsi, l'ode présente une composition qui mêle plusieurs voix : celle du poète lyrique célébrant un exploit sportif à la première personne du singulier¹², celle du chœur qui présente probablement cette épinicie devant Hiéron, à Syracuse¹³, et celles, enchâssées, des deux personnages qui se rencontrent aux enfers. Elle met en scène, de cette manière, le pouvoir qu'a la parole de susciter l'émotion : Héraclès pleure à l'écoute du récit de Méléagre, et l'ode est composée de manière à provoquer un certain effet chez le public également. Il s'agira ici de se demander quelle est, au juste, l'émotion représentée, et d'étudier la manière dont la structure relativement complexe du poème mobilise cette émotion pour agir sur le public interne de l'ode (Héraclès) et sur son auditoire réel.

Boys don't cry : les pleurs d'Héraclès, un motif original

Les pleurs d'Héraclès constituent un motif profondément original au regard non seulement de la représentation des héros en larmes dans la tradition, mais aussi de l'œuvre conservée de Bacchylide. Cette originalité semble délibérée, car elle est le produit d'une réélaboration savante de différents motifs et formules homériques. Le poète prend soin de souligner le caractère exceptionnel

¹² Vv. 31-33 : Τὼς νῦν καὶ <ἐ>μοὶ μυρία πάντα κέλευθος / ὑμετέραν ἀρετὰν / ὕμνεϊν. « De même, aujourd'hui, une infinité de routes diverses s'offre également à moi de toute part pour chanter votre mérite ». Toutes les traductions présentées dans l'article sont personnelles.

¹³ Malgré les remises en cause de M. Lefkowitz (Lefkowitz 1988, pp. 1-11) et de M. Heath (Heath 1988, pp. 180-195), et le débat qui s'est ensuivi, il semble aujourd'hui y avoir un certain consensus pour dire que les poètes lyriques ont fait appel à des chœurs de chanteurs et de danseurs pour interpréter leurs épinicies, le plus souvent dans la cité même du vainqueur. Cf. notamment Cairns 2010, pp. 29-37.

des pleurs du héros¹⁴ : au-delà de l'intérêt dramatique d'une telle caractérisation, on peut s'interroger sur ses motifs.

La rareté des larmes de l'Alcide tient à deux éléments : Héraclès est un personnage qui pleure particulièrement peu et, de manière générale, à l'époque de Bacchylide, il n'est guère en usage de faire pleurer les héros. De fait, le lecteur qui compare l'œuvre d'Homère à la littérature grecque des siècles ultérieurs ne peut manquer d'être frappé par la différence du traitement accordé aux larmes dans ces deux corpus : dans les poèmes homériques, en effet, les larmes sont fréquentes, chez les hommes¹⁵ comme chez les femmes ; loin d'être un objet de honte, elles manifestent la vigueur des héros, leur affection pour leurs proches dans les scènes de deuil, ainsi que la conscience de leur propre destin tragique à venir. Chez Homère, l'opposition entre larmes d'hommes et de femmes se fait donc en fonction du contexte, du rôle et de la cause des pleurs¹⁶. Elle évolue dans la littérature et l'iconographie postérieures¹⁷, et devient, à l'époque classique, une opposition entre absence et présence des larmes, entre les larmes retenues de l'homme maître de lui, et les larmes incontrôlées et publiques de la femme en proie à ses émotions¹⁸.

Le traitement du personnage d'Héraclès reflète en partie cette évolution. Alors que ce héros incarne par excellence la force et la bravoure, il apparaît en larmes chez Homère, lorsque Athéna se plaint auprès d'Héra de l'ingratitude de Zeus, qui a oublié l'aide qu'elle a jadis apportée à son fils pour ramener Cerbère des enfers¹⁹. Ce passage est un exemple unique, mais cette rareté peut

¹⁴ La mention des pleurs est accompagnée de l'expression adverbiale *μοῦνον δὴ τότε* (*mounon dê tote*), « cette fois seulement », v. 156, qui est mise en valeur par sa position en fin de vers.

¹⁵ On relève chez Homère plusieurs centaines de scènes de pleurs masculins. La majeure partie de celles-ci sont des passages de deuil, où les larmes sont dictées par un impératif social et sont codifiées, mais I. Waern dénombre chez Homère soixante-dix occurrences où les larmes des héros sont spontanées et personnelles. Cf. Waern 1985, p. 223. Voir aussi Monsacré 1984, pp. 137-157 ; Arnould 1990, pp. 52-59.

¹⁶ Sur la vigueur des larmes et la différence de leur valeur selon les genres, cf. Monsacré 1984, pp. 137-196, et notamment pp. 177-182 ; Bouvier 2011, pp. 15-35.

¹⁷ Ce changement, qui a lieu vers le VII^e siècle av. J.-C., relève d'une redéfinition des normes sociales. H. van Wees propose de l'interpréter comme une conséquence de la transformation des formes de deuil, résultant de la remise en cause de certaines pratiques aristocratiques de l'époque archaïque. Cf. Van Wees 1998, pp. 10-53.

¹⁸ On trouve un exemple remarquable de ce rejet dans le livre III de la *République* de Platon : Socrate veut amender les poèmes qui mettent en scène des héros se lamentant après le décès d'un proche, car il souhaite que les gardiens de sa cité ne craignent pas la mort. Il préconise donc que soient représentés en larmes uniquement des êtres pouvant servir de contre-exemple aux gardiens. Cf. *République*, III.387d-388a : « Il serait donc juste que nous effacions les lamentations des hommes célèbres, que nous les rendions aux femmes – et pas même aux femmes vertueuses – et à tous les hommes lâches, afin de voir ceux que nous prétendons éduquer pour veiller sur le territoire répugner à adopter de semblables comportements ».

¹⁹ *Iliade*, VIII.364-365 : Ἦτοι ὃ μὲν κλαίεσκε πρὸς οὐρανόν, αὐτὰρ ἐμὲ Ζεὺς / τῷ ἐπαλεξήσουσαν

s'expliquer par le fait qu'Héraclès n'est pas un des protagonistes de l'*Iliade* – il appartient à la génération de héros précédente. D'ailleurs, Athéna ne paraît pas considérer la scène qu'elle relate comme insolite. Chez les Tragiques, au contraire, les larmes de l'Alcide sont à chaque fois présentées non seulement comme uniques²⁰, mais aussi comme inconvenantes et dues exclusivement à la faiblesse et à la souffrance extrêmes du héros terrassé. Dans les *Trachiniennes* de Sophocle, Héraclès ne pleure que lorsqu'il se tord de douleur, et il assimile lui-même son attitude à un manque de virilité :

Allons, mon enfant, courage ! Prends pitié de moi, qui suis bien pitoyable, moi qui pleure et qui crie comme une fillette ; m'avoir vu pleurer par le passé, nul ne pourrait jamais le prétendre : toujours je bravais l'infortune sans un gémissement ; mais pauvre de moi qui fus si grand, me voici femme désormais !²¹

Les larmes du héros marquent un moment de vulnérabilité extrême, à l'opposé de l'attitude impassible qui fait sa réputation et qu'il retrouve au moment de mourir²². Il enjoint alors à son fils de prouver sa valeur en restant de marbre devant le bûcher funéraire où il compte mettre fin à ses souffrances²³.

Dans *Héraclès furieux*, Euripide présente également les pleurs de son héros comme un événement presque impossible :

J'ai donc enduré d'innombrables épreuves, sans en refuser aucune ni distiller de mes yeux des ruisseaux de larmes ; et je n'aurais jamais pensé en arriver là, à laisser couler des larmes de mes yeux²⁴.

Plus loin dans la pièce, Héraclès gémissant sur ses malheurs se voit repro-

ἀπ' οὐρανόθεν προΐαλλεν. « Il pleurait, tourné vers le ciel ; alors, Zeus m'envoya depuis le ciel à son secours ».

²⁰ Il y a probablement un jeu intertextuel dans cette représentation des larmes d'Héraclès qui sont toujours à la fois les premières et les dernières mais qui ne coulent jamais au même moment selon les auteurs.

²¹ *Trachiniennes*, 1070-1075 : Ἰθ', ὦ τέκνον, τόλμησον, οἴκτιρόν τέ με / πολλοῖσιν οἴκτρον, ὅστις ὥστε παρθένος / βέβρυχα κλαίων· καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἰς ποτε / τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα, / ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμεν κακοῖς· / νῦν δ' ἐκ τοιοῦτου θῆλυς ἡύρημαι τάλας.

²² *Trachiniennes*, 1259-1263 : Ἄγε νυν, πρὶν τήνδ' ἀνακινήσαι / νόσον, ὃ ψυχῇ σκληρὰ, χάλυβος / λιθοκόλλητον στόμιον παρέχουσ', / ἀνάπαυε βοήν, ὡς ἐπίχαρτον / τελέουσ' ἀκούσιον ἔργον. « Allons donc, avant que ce mal ne se réveille, ô mon âme inflexible, fournissant à ma bouche l'acier pour la sceller, cesse tes cris, et accomplis avec joie une tâche haïssable ».

²³ *Trachiniennes*, 1199-1202 : Γόου δὲ μῆδεν εἰσὶ τῷ δάκρυ, / ἀλλ' ἀστένακτος κἀδάκρυτος, εἴπερ εἴ / τοῦδ' ἄνδρός, ἔρξον. « Qu'il ne te vienne aucune larme, aucun sanglot : agis sans gémir et sans pleurer, si vraiment tu es mon fils ».

²⁴ *Héraclès furieux*, 1353-1356 : Ἀτὰρ πόνων δὴ μυρίων ἐγευσάμην· / ὧν οὐτ' ἀπεῖπον οὐδέν· οὐτ' ἀπ' ὀμμάτων / ἔσταξα πηγὰς, οὐδ' ἂν φόμην ποτὲ / ἐς τοῦθ' ἰκέσθαι, δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων βαλεῖν.

cher par Thésée un excès de sensibilité associé à un comportement féminin, alors qu'il veut faire ses adieux à sa famille²⁵.

Au vu de cette évolution, l'ode V de Bacchylide se distingue puisque, dans ce poème qui précède l'œuvre des deux Tragiques, l'attitude du héros n'est pas présentée comme un comportement inapproprié. Doit-on y voir le signe que le nouveau paradigme ne s'est pas encore totalement imposé, ou un retour volontaire aux valeurs homériques ?

La scène de l'ode V est d'autant plus énigmatique qu'elle constitue un motif inhabituel au sein même de l'œuvre de Bacchylide. Si on la compare avec les épiniées III et XI, qui sont les plus proches du point de vue de la longueur, de la structure et des thèmes abordés, on remarque que les émotions ne sont pas traitées de la même manière, bien qu'elles aient aussi leur place dans chacune de ces odes. D'une part, les violentes émotions dépeintes dans les épiniées III et XI sont surtout manifestées par des gestes codifiés et ne permettent pas véritablement de pénétrer dans l'intériorité des personnages. Dans l'épiniée III, qui narre le sauvetage de Crésus et de sa famille par Apollon, leur terreur se manifeste par des cris et par le geste traditionnel des mains tendues vers le ciel²⁶ ; ce sont de plus les filles de Crésus qui expriment leur crainte face à la mort, tandis que le roi lui-même reste impassible²⁷. Dans l'épiniée XI, qui met en scène le mythe des filles de Proétos, l'angoisse du père n'est mentionnée qu'à une seule occasion et se traduit par une tentative de suicide²⁸. D'autre part, ces émotions occupent une place moins décisive dans le déroulement de

²⁵ *Héraclès furieux*, 1412 : Εἴ σ' ὀψεται τις θῆλον ὄντ', οὐκ αἰνέσει. « Si l'on te voit te comporter comme une femme, on te blâmera ».

²⁶ *Épiniées*, III.35-37 : Χέρας δ' [ἐς / αἰ]πὸν αἰθέρα σφετέρως αἰέρας / γέ]γωνεν. « [Crésus] leva les mains vers les hauteurs du ciel et cria ». III.49-51 : Ἐκ[λα]γον δὲ / παρθένοι, φίλας τ' ἀνὰ ματρὶ χεῖρας / ἔβαλλον. « Les jeunes filles poussaient des cris et tendaient leurs mains vers leur mère. » Sur le caractère stéréotypé de ce geste, cf. Fairbanks 1897, pp. 98-111.

²⁷ La comparaison entre l'épiniée III et le passage d'Hérodote (*Histoires* I.86-87) qui raconte l'histoire de Crésus permet de mesurer le travail de Bacchylide, qui accorde une plus grande place aux émotions : les lamentations des filles de Crésus encadrent la prise de parole de leur père et dramatisent son intervention, alors qu'elles sont absentes du récit hérodoteen. De plus, l'adjectif πολυδάκρυον (*poludakruon*, v. 30), qui signifie « aux larmes abondantes », caractérise soit l'esclavage (δουλοσύναν, *doulosunan*, v. 31) qui menace Crésus, soit le jour inattendu de sa défaite (ἄελπτον ἄμαρ, *aelp-ton amar*, v. 29). Dans le second cas, ce terme confère à la scène du bûcher une tonalité pathétique et y fait intervenir directement le motif des larmes. Contrairement à celles de l'ode V, ces larmes-ci ne sont pas attribuées à un personnage particulier : elles participent à la représentation d'une émotion généralisée plutôt qu'à la peinture plus intime d'une émotion individuelle comme celle que propose l'ode V.

²⁸ *Épiniées*, XI.85-89 : Τὸν δ' εἶλεν ἄχος κραδίαν, ζεῖνα / τέ νιν πλάξεν μέριμνα / δοίαξε δὲ φάσγανον ἄμφακες / ἐν στέρνοισι πᾶσαι. « L'angoisse lui saisit le cœur, et une idée étrangère le frappa : il décida alors de planter son épée à double tranchant dans sa poitrine ».

l'histoire, car c'est la piété qui, en assurant dans les deux cas le salut des personnages, constitue le ressort principal. On peut également rapprocher l'ode V du dithyrambe II, qui se rattache lui aussi au mythe d'Héraclès en racontant sa mort de la main de Déjanire, et qui fait également intervenir le motif des larmes en employant l'adjectif πολύδακρυς (*poludakrus*)²⁹ qui signifie « aux larmes abondantes ». Toutefois, comme dans l'épinicie III, l'émotion évoquée par cet adjectif, qui qualifie la ruse dont Déjanire est victime, demeure générale et diffuse : elle n'est pas attribuée à un personnage particulier dont on nous dévoilerait ainsi l'intimité. Dans notre ode, par contraste, l'émotion transmise à l'auditeur est d'autant plus forte qu'on a accès à la subjectivité d'Héraclès et surtout de Méléagre, avant, pendant et après sa mort³⁰ ; contrairement à l'épinicie III où l'on observe de loin le tableau d'une famille en détresse, et davantage que dans l'épinicie XI où l'émotion, quoique intense, est nettement circonscrite, nous sommes donc amenés au plus près des héros, qui nous sont donnés à voir dans leur fragilité.

Dans l'ode elle-même, la formulation élaborée signale les larmes d'Héraclès comme particulièrement remarquables. Ainsi, tandis que Méléagre se voit qualifié d'un simple adjectif signifiant « en larmes »³¹, l'émotion d'Héraclès est décrite par quatre vers extrêmement raffinés :

Φασὶν ἄδεισιβόαν Ἀμ-
φιτρύωνος παῖδα μούνον δὴ τότε
τέγξει βλέφαρον, ταλαπενθέος
πότμον οἰκτίροντα φωτός.

On raconte qu'alors, pour la seule et unique fois, le fils d'Amphitryon, guerrier inébranlable, fit perler l'eau à sa paupière, pris de pitié pour le destin de l'homme affligé de malheur³².

L'expression qui désigne les larmes, τέγξει βλέφαρον (*tenxai blepharon*), fait écho à diverses manières d'évoquer les pleurs chez Homère. Ainsi, la formule « mouiller quelque chose de larmes » est déjà présente en de rares occa-

²⁹ *Dithyrambes*, II.24. Le dithyrambe II est également connu sous le numéro XVI ; nous adoptons ici la numérotation de l'édition de J. Irigoin.

³⁰ G. A. Gazis remarque ainsi la focalisation interne du récit de la mort de Méléagre. Cf. Gazis 2018, II, p. 290.

³¹ V. 94 : δακρυόεις (*dakruoëis*).

³² Vv. 155-158 ; pour rendre la délicatesse de la tournure grecque τέγξει βλέφαρον (*tenxai blepharon*), nous l'avons traduite par l'expression française « faire perler l'eau à sa paupière » ; une traduction littérale serait « humecter sa paupière ».

sions dans les poèmes homériques, mais avec l'emploi du verbe δέω (*deuô*), « mouiller, arroser »³³. Elle est en particulier utilisée pour décrire les pleurs d'Althée, la mère de Méléagre, épisode auquel Bacchylide pourrait renvoyer avec un jeu de décalage³⁴. Après Homère, le verbe δέω (*deuô*) est remplacé dans cette formule par τέγγω (*tengô*), de sens proche³⁵. Quant au nom de la paupière, βλέφαρον (*blepharon*), son emploi constitue lui aussi une transformation de l'usage homérique : le terme apparaît également chez Homère, dans d'autres formules qui servent à évoquer les pleurs, mais il désigne toujours le lieu d'où s'écoulent les larmes, jamais l'objet qu'elles mouillent comme chez Bacchylide, y compris avec le verbe δέω (*deuô*). De surcroît, lorsqu'il est employé avec ce verbe, βλέφαρον (*blepharon*) est toujours au pluriel dans les poèmes homériques, et non au singulier comme dans l'ode V. L'expression employée par Bacchylide semble ainsi être une invention à partir d'un savant jeu d'intertextualité avec l'épopée d'Homère, car on la trouve uniquement dans notre texte, et plus tard à trois reprises chez Euripide, qui pourrait avoir emprunté la formule au poète lyrique³⁶.

L'expression de Bacchylide ne constitue toutefois pas uniquement un jeu érudit : elle infléchit l'usage homérique pour exprimer toute la délicatesse de la scène. Le sens du verbe τέγγω (*tengô*)³⁷, la mention de la paupière³⁸, ainsi

³³ *Iliade*, IX.570 et XXIII.15-16 ; *Odyssée*, VII.259-260 et VIII.522.

³⁴ *Iliade*, IX.570: Δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι. « Ses voiles étaient arrosés de larmes ». Il s'agit du récit fait par Phénix de la légende de Méléagre : Althée pleure la mort de ses frères et réclame celle de son fils. La version du mythe présentée chez Homère (IX.524-599) diffère de celle choisie par Bacchylide : Phénix, qui cherche à persuader Achille de revenir combattre, fait cesser son récit avant la mort du héros de Calydon, qui se joue sûrement dans un contexte épique et n'est pas liée à un tison magique.

³⁵ Pindare, *Néméennes*, X.75 ; Eschyle, *Perses*, 539-540 et 1064-1065 ; *Prométhée enchaîné*, 400-401 ; Sophocle : *Antigone*, 530 et 830-831 ; *Trachiniennes*, 847-848 ; Euripide, *Alceste*, 763-765 ; *Médée*, 922 ; *Hécube*, 519-520 ; *Électre*, 501-502 ; *Les Suppliants*, 21 et 978- 979 ; *Hélène*, 1189-1190 ; *Iphigénie à Aulis*, 496 et 1433. Une exception : Euripide, *Alceste*, 763-764.

³⁶ *Hippolyte*, 853-854 ; *Électre*, 1337 ; *Hélène*, 456. La reprise de l'expression par Euripide révèle cependant une différence de visée qui illustre bien l'évolution de la considération accordée aux scènes de larmes : deux de ces occurrences concernent des personnages féminins, tandis que la troisième porte sur Ménélas, dans une scène de dispute comique avec une vieille portière revêche, qui refuse tout d'abord de reconnaître son rang social. C'est dans la bouche de cette portière qu'apparaît la formule reprise à Bacchylide, comme une caractérisation féminine qui participe à lui dénier son statut de roi et de héros guerrier. Cf. Galeotti Papi 1987, p. 30 : « In fact the scene with the old Portress underlines the point that Menelaus, once deprived of the symbols of his status (he is dressed in rags and the Chorus is absent), has no qualms about behaving in an unworthy manner, since this conduct will not damage his fame ».

³⁷ Le verbe signifie « mouiller, humidifier, teindre », et qualifie aussi bien un flot mesuré (baigner ses yeux, ses joues) qu'important (inonder une barbe, des vêtements, le sable) ; cf. LSJ, *s.v.* « τέγγω ».

³⁸ L'emploi au singulier de βλέφαρον suggère également un flot mesuré, puisque seule une paupière en est touchée.

que l'absence d'un complément de moyen faisant apparaître explicitement les larmes³⁹ situent les pleurs du héros du côté de la rosée plutôt que de la fontaine, et traduisent une certaine pudeur dans l'attitude d'Héraclès. Cette rareté peut être liée au caractère exceptionnel de ce moment, comme si Bacchylide voulait introduire une idée de mesure dans les pleurs de son héros⁴⁰.

En mettant en scène un Héraclès pleurant, Bacchylide retravaille à la fois les formulations et les codes sociaux de l'épopée ; pour autant, il n'adopte pas la perspective dévalorisante qui domine par la suite le discours tragique, bien au contraire : il place ces larmes au cœur de son ode et dévoile à travers elles les nobles émotions de son héros.

Une émotion peut en cacher une autre

Les larmes d'Héraclès sont dues à la compassion, comme l'indique explicitement le poète en employant le verbe οἰκτίρω (*oiktirô*), qu'on traduit généralement par « prendre en pitié » ou « ressentir de la compassion pour »⁴¹. De fait, c'est bel et bien cette émotion qui semble se trouver au cœur de la scène de rencontre : Héraclès est ému par le récit que lui fait Méléagre de ses malheurs, récit que l'âme du défunt achève par l'évocation extrêmement pathétique de sa propre mort, ponctuée d'exclamations désolées, en s'attardant sur la description de ses sensations au moment où la vie s'échappe de son corps.

Le motif des larmes est d'ailleurs soigneusement travaillé dans le poème, pour mettre en valeur la force pathétique du récit de Méléagre, qui constitue le cœur de l'ode⁴². Ce thème intervient tout d'abord dans un effet de composition qui joue avec le modèle homérique. En effet, les larmes constituent un motif traditionnel des rencontres entre les âmes des morts et les vivants, observable en particulier lors de la *Nekuia*, au chant XI de l'*Odyssée*, lorsque Ulysse invoque les âmes des défunts pour interroger celle du devin Tirésias. Les pleurs du héros rythment la scène, à mesure qu'il reconnaît des visages familiers parmi

³⁹ Le datif instrumental δάκρυσι (*dakrysi*) « de larmes, avec des larmes » est systématiquement exprimé dans la formule homérique. Par exemple : *Odyssée*, VII.259-260 : Εἴματα δ' αἰεὶ / δάκρυσι δέυεσκον. « Je baignais sans cesse mes vêtements de larmes ». Pour d'autres exemples de cette formule : *Iliade* IX.570 et XXIII.15-16 ; *Odyssée* VIII.522.

⁴⁰ Pour G. A. Gazis et D. Arnould, cette manifestation n'est possible que dans le cadre des enfers, seul lieu où les larmes peuvent couler. Cf. Arnould 1990, pp. 52-59 ; Gazis 2018, p. 302.

⁴¹ Vv. 157-158 : Ταλαπενθέος / πότμον οἰκτίροντα φωτός. « Prenant en pitié le destin de cet homme frappé par le malheur ».

⁴² Ce récit, constate H. Maehler, occupe au sein de l'épisode mythologique une place équivalente, en nombre de vers, à celle que tient l'épisode lui-même à l'échelle de l'ensemble du poème, cf. Maehler 1982.

les ombres des morts⁴³. L'apparition de l'âme d'Agamemnon, notamment, fait intervenir un dispositif d'encadrement par les larmes, qu'on peut également observer dans l'ode de Bacchylide, avec toutefois une différence notable. Dans l'*Odyssée*, les deux personnages pleurent au début et à la fin de la rencontre. Dans l'ode V, en revanche, Héraclès, qui ne connaît pas Méléagre, ne pleure pas à la seule vue de son âme, au début de l'entrevue, mais verse ses premières larmes à la fin du récit. De la sorte, c'est uniquement ce récit, et non l'ensemble de la rencontre, qui est encadré de larmes. Celles de Méléagre apparaissent juste avant qu'il ne commence à raconter son destin⁴⁴, et celles d'Héraclès, comme en réponse, ponctuent les derniers mots de l'histoire. Ce remaniement de la scène de rencontre infernale souligne la force pathétique de la parole de Méléagre, puisque les larmes d'Héraclès, déplacées à la fin du récit, se présentent comme directement provoquées par lui. En outre, le récit de Méléagre s'achève sur les larmes qu'il verse lui-même au moment de quitter la vie :

Et tandis que j'exhalais mon dernier souffle, j'ai pleuré, pauvre de moi, en abandonnant ma radieuse jeunesse⁴⁵.

Ainsi, les larmes d'Héraclès, mentionnées sitôt après les dernières paroles de Méléagre, apparaissent comme un écho direct des larmes évoquées dans le récit ; elles semblent relever d'un phénomène de pure sympathie, comme par contamination, et n'avoir d'autre objet que le destin malheureux du héros défunt.

Pour comprendre toute l'originalité de cette contagion des larmes autour d'un même objet de déploration, il faut replacer cette scène dans la perspective de ses modèles littéraires, notamment des poèmes épiques. Car les héros d'Homère ne s'apitoient jamais que sur eux-mêmes. Le verbe οἰκτίρω (*oiktirō*) et

⁴³ Ulysse pleure en reconnaissant tout d'abord son compagnon de voyage Elpénor, puis sa mère, enfin Agamemnon, qui pleure lui-même, et qui joint à nouveau ses larmes aux siennes à la fin de leur rencontre. Les trois premières apparitions des larmes, qui coïncident avec l'arrivée de chacun de ces personnages, sont exprimées par un vers formulaire identique : τὸν μὲν ἐγὼ δάκρυσα ἰδὼν ἐλέησα τε θυμῷ, « et moi, en le voyant, je me mis à pleurer et mon cœur s'emplit de pitié » (*Odyssée*, XI.55, 87, 395). Pour les premières larmes d'Agamemnon : κλαῖε δ' ὅ γε λιγέως, θαλερὸν κατὰ δάκρυον εἵβων, « et lui fit entendre des sanglots aigus, versant un abondant flot de larmes » (*Odyssée*, XI.391). Enfin, pour les larmes finales d'Ulysse et d'Agamemnon : ἔσταμεν ἀχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες, « nous restions immobiles, affligés, versant un abondant flot de larmes » (*Odyssée*, XI.466).

⁴⁴ Méléagre est qualifié de δακρυόεις (*dakruoeis*), « en larmes » (v. 94), au moment d'entamer son récit.

⁴⁵ Vv. 153-154 : Πύματον δὲ πνέων δάκρυσα τλά[μων,] / ἀγλαὰν ἦβαν προλείπων.

son synonyme ἔλεεω (*eleēō*) sont en majorité employés par le poète dans des situations où un personnage déplore le malheur d'un proche, malheur qui le concerne donc directement lui aussi – par exemple lorsque Ulysse pleure en découvrant sa mère parmi les âmes des morts. De même, les chants des aèdes ne suscitent de larmes que chez des auditeurs personnellement impliqués par les événements qu'ils évoquent : Ulysse est seul à pleurer lorsqu'il entend l'aède Démodocos chanter ses exploits et ses peines lors du siège de Troie⁴⁶.

À la fin de l'*Iliade*, Achille est pourtant ému aux larmes devant la détresse de Priam venu réclamer le corps de son fils ; mais ces larmes sont en réalité suscitées par la mention de son propre père dans la supplique du vieil homme, et ce n'est finalement pas sur Priam, mais sur Pélée, que pleure Achille :

Ainsi parla Priam, et il fit naître chez Achille le désir de pleurer sur son père ; alors il prit le vieil homme par la main et le repoussa doucement. Et tout à leurs souvenirs, le premier pleura longuement, effondré aux pieds d'Achille, sur Hector le tueur de guerriers, et Achille, lui, pleura sur son père, et aussi, par moments, sur Patrocle ; leur plainte envahit la demeure⁴⁷.

D. Arnould, sensible au caractère frappant de ces larmes parallèles, versées en même temps mais sur deux objets distincts, rapproche ce tableau d'autres passages comparables de l'épopée et met ainsi en évidence l'inéluctable solitude du chagrin chez Homère : il peut se coordonner mais ne se partage pas⁴⁸.

L'οἶκτος (*oiktos*), « pitié » ou « compassion », apparaît donc chez Homère comme une émotion procédant toujours d'un retour sur soi : cette conception contraste non seulement avec l'interprétation moderne commune de ce sentiment⁴⁹, mais encore avec la représentation bacchylidéenne d'un authentique partage de larmes. Ce contraste peut être mis en lumière au moyen d'une distinction opérée par D. Konstan qui oppose comme deux émotions différentes les deux traductions généralement admises pour οἶκτος (*oiktos*) : pitié et com-

⁴⁶ *Odyssée*, VIII.83-92 puis à nouveau 521-531. Sur les larmes d'Ulysse pendant les chants de Démodocos, voir Monsacré 1984, pp. 151-154. Voir également Arnould 1990, p. 196, où elles sont rapprochées des larmes de Pénélope entendant l'aède Phémios au chant I de l'*Odyssée*.

⁴⁷ *Iliade*, XXIV.507-512 : Ὡς φάτο, τῷ δ' ἄρα πατὴρ ὅφ' ἱμερον ὄρσε γόοιο· / ἀψάμενος δ' ἄρα χειρὸς ἀπώσατο ἥκα γέροντα. / Τῷ δὲ μνησαμένῳ ὃ μὲν Ἑκτορος ἀνδροφόνιο / κλαῖ' ἀδινὰ προπάρειθε ποδῶν Ἀχιλῆος ἐλυσθεῖς, / αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς κλαῖεν ἔδν πατέρ', ἄλλοτε δ' αὐτε / Πάτροκλον· τῶν δὲ στοναχὴ κατὰ δόματ' ὀρώρει.

⁴⁸ D. Arnould 1990, pp. 57-63.

⁴⁹ Le CNRTL donne ainsi comme premier sens au mot « pitié », en français : « sentiment d'affliction que l'on éprouve pour les maux et les souffrances d'autrui, et qui porte à les (voir) soulager ; disposition à éprouver ce sentiment », et propose « compassion » comme un de ses synonymes.

passion⁵⁰. La véritable compassion est une émotion qui pousse à partager la souffrance ou la douleur d'autrui, sans considération de mérite, sans recul et sans retour sur soi-même ; elle est très peu représentée, note D. Konstan, dans la littérature grecque. Dans l'écrasante majorité des cas, ce n'est pas à la compassion mais à la pitié que se réfèrent les termes οἶκτος (*oiktos*), ἐλεέω (*eleeō*) ou οἰκτίρω (*oiktirō*). À la souffrance ressentie au spectacle du malheur d'autrui, la pitié mêle la conscience de l'injustice de ce malheur et la crainte d'en subir un semblable, et elle constitue, contrairement à la compassion, « un lieu commun de la littérature des cinquième et quatrième siècles »⁵¹. Cette distinction est établie à l'origine dans le cadre de la Grèce classique, mais elle se révèle parfaitement opérationnelle pour rendre compte des particularités de la représentation de l'οἶκτος (*oiktos*) dans les poèmes homériques : les héros sont sensibles à la pitié, parfois jusqu'aux larmes, mais n'éprouvent pas de compassion à proprement parler.

Cependant, dans le poème de Bacchylide, Héraclès pleure sur le malheur de Méléagre, alors même que le récit de ce dernier se concentre sur son unique personne : il ne fait pas intervenir Héraclès et ne le prend jamais à partie. Le lien entre les pleurs de l'un et le malheur de l'autre est d'autant plus étroit que rien ne s'intercale entre les larmes du héros mort et celles de son auditeur vivant. Non seulement le poète s'abstient de faire apparaître le moindre élément médiateur tiré de la vie du second personnage, qui permettrait de faire jouer l'analogie et offrirait aux larmes d'Héraclès un motif de déploration personnel, étranger au destin de Méléagre, mais en outre il retarde la désignation même de l'émotion d'Héraclès, si bien que les larmes du second se mêlent directement aux larmes du premier.

La réaction du héros n'est expliquée que dans un second temps : Héraclès pleure *ταλαπενθέος πότμον οἰκτίροντα φῶτός*, « prenant en pitié le destin de cet homme frappé par le malheur », c'est-à-dire qu'il pleure sur le malheur d'un homme qui lui est étranger mais dont le récit l'a ému. L'ode de Bacchylide mettrait donc en scène une conception nouvelle de l'οἶκτος (*oiktos*), non plus « pitié » mais « compassion », entièrement tourné vers le malheur d'un autre.

Toutefois, l'émotion d'Héraclès présente un revers intéressant, car l'explication de ses larmes comporte un double sens. Le substantif φῶς (*phôs*), « l'homme », est souvent utilisé en poésie comme équivalent d'un pronom de

⁵⁰ D. Konstan 2000, pp. 616-630.

⁵¹ *Ibid.*, p. 620.

rappel, particulièrement lorsqu'il est au génitif comme ici (φωτός, *phôtos*)⁵² ; il peut donc se rapporter à Méléagre, comme le présente la traduction proposée ci-dessus. Cependant, comme ce terme désigne l'homme en tant que mortel (par opposition aux dieux)⁵³, on l'emploie parfois aussi, notamment dans les maximes, pour faire référence à un représentant non identifié du commun des mortels et, à travers lui, à l'ensemble des hommes⁵⁴. Le vers de Bacchylide peut donc également se traduire par « pleurant sur le destin des hommes voués aux malheurs ». Selon cette seconde interprétation, la compassion d'Héraclès n'a plus pour objet le cas individuel de Méléagre, mais le lot commun des mortels. Cette portée générale de la déploration se retrouve dans les paroles de lamentation qui accompagnent les larmes : « il vaudrait bien mieux, pour les mortels, ne pas naître et ne pas voir la lumière du soleil⁵⁵ ». Les sombres considérations d'Héraclès sur la condition humaine sont d'ailleurs amenées par le récit de Méléagre : le mot πότμος (*potmos*), qui désigne une destinée malheureuse, se présente comme l'aboutissement d'une série de termes relevant du champ lexical du destin qui parcourt le récit⁵⁶.

La lamentation finale d'Héraclès, de portée très générale, apporte donc un nouvel éclairage sur l'émotion qu'il ressent : celle-ci se présente comme une forme de compassion élargie à l'ensemble des êtres humains. Les larmes d'Héraclès révèlent en effet un sentiment qui procède en deux temps, puisqu'il part d'un cas individuel pour mener à une réflexion universelle. Ce mouvement de généralisation rapproche le héros de certains personnages des tragédies du V^e siècle⁵⁷, et se retrouve notamment quelques décennies plus tard dans

⁵² LSJ, s.v. « φώς », I.

⁵³ LSJ, s.v. « φώς », III.

⁵⁴ Voir par exemple cette maxime énoncée par le chœur de l'*Agamemnon* d'Eschyle : Μέγαν τελεσθέντα φωτός ὄλβον / τεκνοῦσθαι μηδ' ἄπαιδα θνήσκειν (vv. 751-754). « [Un vieux proverbe dit que] la prospérité d'un homme, une fois devenue opulente, se reproduit, et ne disparaît pas sans enfant ».

⁵⁵ Vv. 160-162 : Θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον / μηδ' ἁελίου προσιδεῖν / φέγγος.

⁵⁶ Si on se limite au seul récit de Méléagre, on peut ainsi relever deux occurrences de δαίμων (*daimôn*), qui désigne à la fois « la divinité » et « le destin », aux vv. 112 et 135, deux occurrences de μοῖρα (*moira*), « le destin » ou « la Moire », aux vv. 121 et 143, et les adjectifs ὀκύμορος (*ôkumoros*), « au destin rapide », au v. 141, et κακόποτμος (*kakopotmos*), « à la destinée funeste », au v. 138, qui sont tous deux composés à partir de noms du destin, μόρος (*moros*) et πότμος (*potmos*). Il faut enfin signaler l'emploi du verbe τυγχάνω (*tunchanô*), au v. 144, qui appartient à la famille de τύχη (*tuchê*), le nom de la Fortune. La concentration de ces termes porteurs du sème du destin s'accroît significativement au moment du geste fatidique d'Althée qui jette au feu le tison enchanté lié à la vie de son fils.

⁵⁷ Cf. par exemple les derniers mots de Cassandre après sa lamentation sur sa mort à venir chez Eschyle, *Agamemnon*, 1327-1330 : Ἰὼ βρότεια πράγματα· εὐτυχοῦντα μὲν / σκιᾷ τις ἂν πρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχοῖ, / βολαῖς ὑγρώσσω σπὸ γόγος ὤλεσεν γραφήν. / Καὶ ταῦτ' ἐκείνων μᾶλλον οἰκτῖρῶ πολὺ. « Pauvres entreprises mortelles ! Quand elles réussissent, elles sont comparables à une

les propos tenus par Ulysse au début de l'*Ajax* de Sophocle. Le prologue de cette pièce contient une scène comparable à celle de l'ode V en ce qu'elles font toutes deux intervenir un public interne : Ulysse assiste à la folie d'Ajax orchestrée par Athéna de la même façon qu'Héraclès écoute le récit de Méléagre, et tous deux occupent au sein même de l'œuvre le rôle d'un premier spectateur ou d'un premier auditeur. Dans le prologue d'*Ajax*, l'émotion exprimée par Ulysse est presque identique à celle d'Héraclès. Elle est désignée par le terme ἐποικτίρω (*epoiktirō*), un composé du verbe employé par Bacchylide, οἰκτίρω (*oiktirō*), et elle se présente dans un contexte assez similaire, celui de la contemplation du malheur d'un autre héros qui mène à l'expression de l'οἶκτος (*oiktos*). En voyant la folie d'Ajax et la situation pitoyable qui est la sienne, Ulysse est ému et exprime lui aussi son apitoiement en l'associant à une réflexion plus générale :

Et pourtant, j'ai pitié de lui, le malheureux, bien qu'il soit mon ennemi, car il est sous le joug d'une funeste fatalité ; et ce n'est pas tant son sort que le mien que je considère. Oui, je le vois, nous ne sommes rien que des fantômes, nous tous qui vivons, rien qu'une ombre fugace !⁵⁸

Les deux héros paraissent donc ressentir la même émotion, et l'associent à un même constat universel : les hommes sont tous soumis à une semblable fatalité. Cependant, chez le personnage de Sophocle, on remarque le même mouvement que chez les héros homériques : le sentiment qu'il ressent est justifié par sa conscience d'une similarité de destin qui unit tous les hommes, lui compris. La précision « et ce n'est pas tant son sort que le mien que je considère » apporte une explication de l'émotion exprimée par Ulysse et introduit une étape supplémentaire par rapport à la scène de Bacchylide ; elle confirme que l'émotion d'Ulysse est un sentiment de pitié, marqué par une lamentation qui porte certes sur un autre, mais aussi et avant tout sur soi, le passage de l'un à l'autre étant permis par l'étape de la généralisation.

C'est donc ce mouvement de retour sur soi qui manque à Héraclès dans notre ode. Cette absence peut s'expliquer par une supériorité de ce héros, le seul à éprouver une compassion véritablement altruiste, et passer pour une manifestation du caractère impavide du demi-dieu, qui, comme le présente-

ombre ; quand elles échouent, elles s'effacent d'un coup d'éponge humide. Et j'ai bien plus pitié des secondes que des premières ».

⁵⁸ *Ajax*, 121-126 : Ἐποικτίρω δέ νιν / δύστηνον ἔμπαρ, καίπερ ὄντα δυσμενῆ, / ὁθούνεκ' ἄτη συγκατέζευκται κακῇ, / οὐδὲν τὸ τοῦτου μᾶλλον ἢ τοῦμόν σκοπῶν. / Ὅρῳ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἶδωλ', ὅσοιπερ ζῶμεν, ἢ κούφην σκιάν.

ront les Tragiques quelques décennies plus tard, refuse de se lamenter sur son propre sort, et choisit l'action plutôt que la plainte.

Toutefois, les nombreuses représentations, au théâtre comme chez Homère, d'une pitié qui implique un retour sur soi semblent indiquer que l'émotion d'Héraclès est incomplète, qu'il lui manque un dernier mouvement réflexif, alors que la rencontre orchestrée par Bacchylide ménage la possibilité de ce retour en offrant à Héraclès, en la personne de Méléagre, un double de lui-même. En effet, un mouvement de retour comparable à celui opéré par Ulysse à la vue d'Ajax serait d'autant plus indiqué dans le cas d'Héraclès que le destin qui l'attend est, de fait, remarquablement similaire à celui que lui raconte Méléagre : tous deux mourront de la main d'une femme de la même famille, et d'une mort violente liée au feu. Dans la suite du mythe, en effet, Déjanire, la sœur de Méléagre devenue l'épouse d'Héraclès, offrira à son époux, sous le coup de la jalousie, un vêtement empoisonné, ce qui le conduira à se jeter dans les flammes d'un bûcher pour échapper à la douleur. L'ode V de Bacchylide attire justement l'attention de son auditoire sur cet épisode tragique à venir, puisqu'il interrompt son récit enchâssé au moment précis où le nom de Déjanire est donné. Bacchylide s'appuie alors sur la connaissance que le public a déjà de l'histoire d'Héraclès et de Déjanire, qui semble avoir été très représentée dès l'époque archaïque⁵⁹ et qu'il évoque dans son court dithyrambe II⁶⁰, qui, pour B. Gentili « semble être la nécessaire suite du poème V »⁶¹.

Bacchylide ne représente pas véritablement, à travers les larmes d'Héraclès, une émotion inédite dans la littérature grecque ; l'innovation qu'il met en œuvre ne concerne pas la conception de l'οἶκτος (*oiktos*) – qui se présente toujours comme une émotion impliquant un retour sur soi –, mais uniquement sa représentation. Le mouvement émotionnel d'Héraclès demeure inachevé : prenant d'abord la forme de ce qui apparaît comme un pur sentiment de sympathie, il quitte cette simplicité première pour englober dans son objet l'ensemble des

⁵⁹ De nombreux documents iconographiques représentent l'enlèvement de Déjanire, et quelques-uns montrent Déjanire et la tunique empoisonnée. Cf Boardman, Palagia, Woodford 1988 ; Diez de Velasco 1992 et 1993 ; Volkammer 1986.

⁶⁰ Les difficultés de datation du dithyrambe II empêchent de savoir s'il a été écrit avant ou après l'ode V, mais les échos entre les deux poèmes permettent de supposer un mythe de la mort d'Héraclès déjà bien connu en 476, auquel Bacchylide peut se référer à plusieurs reprises de manière plus ou moins allusive, si on accepte du moins l'hypothèse selon laquelle le dithyrambe II est plus ancien que les *Trachiniennes* et ne puiserait pas son inspiration dans cette pièce. De fait, nous nous rangeons, dans le débat sur la datation du dithyrambe par rapport à la pièce de Sophocle, aux arguments défendant l'antériorité de Bacchylide avancés par B. Gentili (Gentili 1958) et repris par E. Carawan (Carawan 2000, pp. 189-237).

⁶¹ Gentili 1958, p. 49 : « sembra essere quasi la necessaria continuazione del carme quinto ».

mortels, mais n'accomplit jamais la dernière étape de la pitié grecque, l'étape réflexive. Or Bacchylide, en offrant comme objet de ses larmes le personnage de Méléagre, réussit le tour de force de faire pleurer Héraclès sur son propre destin sans qu'il le sache.

L'ironie tragique : quand l'émotion de l'auditoire complète celle du héros

En ayant recours à l'implicite et en faisant appel aux connaissances de son auditoire, Bacchylide crée un contraste entre ce que peut comprendre un auditeur averti et ce qui apparaît à son personnage. Ce faisant, il exacerbe l'écart entre les deux formes que prend l'émotion d'Héraclès selon le point de vue qui la prend en considération : larmes de sympathie versées sur le malheur d'un autre, ou de pitié pour celui qui comprend que le héros, croyant pleurer sur le récit de Méléagre, pleure sans le savoir sur son propre destin. Le poète donne de surcroît à cette émotion une importance dramatique : c'est elle qui conduit le héros, désireux de réconforter l'âme du défunt, à demander la main de la femme qui le tuera. Bacchylide investit ainsi l'émotion inachevée d'Héraclès d'une forme d'aveuglement qu'il rend sensible par des effets d'ironie tragique, dont l'un des premiers se place dans la bouche du héros lui-même. En effet, Héraclès, impressionné par la splendeur du guerrier qui lui fait face, s'exclame :

Qui, parmi les éternels ou les mortels, a élevé un pareil héritier ? Quel fut son pays ? Et qui l'a tué ? Héra au beau corsage pourrait bien envoyer ce meurtrier contre ma propre tête.⁶²

Or ce qu'Héraclès ignore, mais que Méléagre ne tardera pas à lui apprendre, c'est que la femme qui l'a « élevé », qui l'a « nourri » (c'est le sens premier de *θρέψεν*, *threpsen*), est aussi celle qui l'a « tué » (*ἔκτανεν*, *ektanen*), c'est-à-dire sa mère, Althée, et qu'en outre Héraclès mourra d'une main toute semblable, celle de la fille d'Althée, Déjanire⁶³.

Par ailleurs, Bacchylide prend soin d'accentuer, dans son récit de l'épisode mythologique, les ressemblances et les points de contact entre les deux héros. Pour ce faire, il tisse un réseau de jeux lexicaux à l'attention de son auditoire,

⁶² Vv. 86-91 : Τίς ἀθανάτων / ἢ βροτῶν τοιοῦτον ἔρνος / θρέψεν ἐν ποίᾳ χθονί; / Τίς δ' ἔκτανεν; ἢ τάχα καλλίζωνος Ἥ/ρα κείνον ἐφ' ἀμετέρᾳ / πέμψει κεφαλῇ.

⁶³ Cf. García Romero 2012, p. 83.

qui ne peut qu'accentuer l'écart entre ce que ressentent et comprennent Héraclès et le public. Le récit, empreint d'ironie tragique, donne à l'auditoire les moyens d'achever le mouvement incomplet de l'émotion d'Héraclès par un retour sur soi.

Une première similitude soulignée par le poète est celle qui unit les adversaires des deux héros. Tous deux sont poursuivis par la colère vengeresse d'une déesse, Héra dans un cas, Artémis dans l'autre, irritée contre leur père – Zeus ou Oïnée. En outre, il est aisé de rapprocher le sanglier de Calydon, envoyé par Artémis, du sanglier furieux du mont Érymanthe qu'Héraclès doit combattre à l'occasion de l'un de ses travaux. Cette ressemblance spécifique est toutefois atténuée par les verbes que choisit Bacchylide pour décrire les ravages du sanglier, ἐπικείρω (*epikeirô*, « raser »)⁶⁴ et σφάζω (*sphazô*, « égorger »)⁶⁵, qui l'apparentent davantage à un guerrier qu'à une bête féroce⁶⁶, d'autant qu'il est combattu non par un héros solitaire, comme le sanglier d'Érymanthe, mais par une armée entière⁶⁷. En outre, le verbe σφάζω (*sphazô*) est généralement employé pour désigner l'action du sacrifice, en particulier lorsqu'il a comme ici pour complément le substantif μῆλα (*mêla*), « le bétail »⁶⁸. L'emploi décalé de ce verbe à propos du sanglier fait donc sinistrement écho à l'oubli du sacrifice qui a attiré sur Oïnée la colère d'Artémis, et présente le monstre comme l'instrument de la vengeance terrible de la déesse : il « sacrifie » des victimes animales, mais également humaines⁶⁹. Instrument d'une vengeance divine, guerrier épique et monstre sanguinaire, le sanglier adversaire

⁶⁴ V. 108. Il s'agit d'un composé rarement employé du verbe κείρω (*keirô*), « raser », qui n'est attesté avec un sujet animé qu'en une seule occurrence avant Bacchylide : chez Homère (*Iliade*, XVI.394), où il s'applique au héros Patrocle fendant les rangs ennemis.

⁶⁵ V. 109. Le terme, parfois appliqué à des bêtes sauvages, en général des loups chez Homère, est impropre à décrire l'action opérée par les défenses d'un sanglier.

⁶⁶ En faisant du sanglier un guerrier épique, Bacchylide joue avec le modèle homérique : Homère compare souvent les guerriers de ses poèmes à des bêtes féroces, sangliers ou lions (cf. *Iliade*, V.782-783, formule reprise en VII.256-257 ; IX.324-325 ; XVII.20-21 ; XVII.725-731) ; sur le rôle des comparaisons des héros à des animaux sauvages, cf. Schnapp-Gourbeillon 1981, pp. 39-40 à propos du lion : « Symbole héroïque par excellence, il est indispensable au fonctionnement du récit. Il est peu de scènes de violence qui ne soient illustrées par une comparaison avec le lion, ravisseur de troupeaux ou prédateur occasionnel d'animaux sauvages ». Le comparant homérique devient ici le comparé, et *vice versa*.

⁶⁷ M. Lefkowitz souligne l'indistinction qui caractérise les actions des guerriers qui combattent le sanglier dans le récit de Méléagre : le héros ne s'y détache pas particulièrement, contrairement au Méléagre du récit de Phénix au chant IX de l'*Iliade*. Pour elle, cette indistinction participe d'un travail général qui vise, dans le récit de Méléagre, à minimiser le contrôle du héros sur ses actes. Cf. Lefkowitz 1969, pp. 45-96.

⁶⁸ Voir notamment *Iliade*, IX.466-467 ; *Odyssée*, I.91-92 ; IV.319-320 ; IX.45-46, etc.

⁶⁹ Vv. 109-110 : Σφάζε τε μῆλα, βροτῶν / θ' ὅστις εἰσάνταν μόλοι. « Il égorgeait les moutons, et tous les mortels qui se portaient sur sa route ».

de Méléagre présente, grâce aux jeux lexicaux de Bacchylide, une multiplicité de visages qui n'est pas sans rappeler la diversité des combats d'Héraclès, affrontant toute sorte de monstres et de guerriers extraordinaires pour apaiser la colère d'Héra.

Cette première ressemblance demeure accessible à Héraclès, qui pourrait faire le rapprochement entre le monstre vaincu par l'armée de Méléagre et ceux qu'il affronte lui-même dans le cadre de ses travaux ; mais Bacchylide la double d'échos qui relèvent plus proprement de l'ironie tragique, dans la mesure où ils associent des éléments du récit de Méléagre au destin à venir d'Héraclès, que seul un auditeur averti peut connaître. Il ne s'agit que d'allusions, puisque Bacchylide ne mentionne à aucun moment la mort à venir du héros de manière directe ni n'explique la proximité qui existe entre sa fin tragique et celle de Méléagre, mais elles sont significatives.

Un des exemples les plus marquants de cette ironie tragique relève d'un jeu sur les sonorités : Bacchylide, en faisant entendre intentionnellement la syllabe [dai] tout au long du récit de Méléagre, rapproche de manière implicite la mort par le feu des deux personnages⁷⁰. Cette répétition d'un son qui est associé à plusieurs sèmes différents permet de faire apparaître par allusion des thèmes clés qui mettent en relief le destin commun des deux héros :

1. Le terme δαίμων (*daimôn*) qui signifie ici « le sort, le destin » se trouve à deux reprises dans le récit (v. 113 et v. 135). Bien qu'il n'ait pas un sens entièrement négatif, il renforce l'idée que la mort de Méléagre est un coup du destin ; l'omniprésence de ce motif peut aussi faire signe vers le sort tragique d'Héraclès.

2. Le terme δαίς (*dais*) est un mot rare signifiant « le combat », et qui donne l'adjectif δαίφρων (*daiḗphrôn*) : « courageux, vaillant ». Ce terme habituellement laudatif est employé deux fois par Méléagre, appliqué d'une part à Artémis (v. 122), d'autre part à Althée (v. 137), les deux figures féminines malveillantes du récit. Le rapprochement entre les deux femmes est renforcé par la position de l'adjectif, qui est placé à la fin du deuxième vers de la strophe et de l'antistrophe qui se répondent. Le terme prend donc ici une coloration menaçante, puisqu'il caractérise les deux responsables de la mort de Méléagre.

3. Il existe un deuxième substantif δαίς (*dais*), homonyme du terme précédent, et qui signifie « la torche, le flambeau ». Il se rattache au verbe δαίω (*daiô*) signifiant « brûler ». Ainsi, bien que ces deux termes ne soient pas employés dans l'ode par Bacchylide, il est probable que la répétition de la sonorité [dai]

⁷⁰ A. P. Burnett met en avant la récurrence de ce qu'elle appelle « the key sound [dai-] » (Burnett 1985, p. 144).

ait permis de faire surgir dans l'esprit de l'auditoire le sème du feu, élément central dans la mort des deux héros.

Deux autres passages qui font entendre le son [dai] peuvent étayer cette hypothèse. Le premier se trouve au v. 140 : l'adjectif δαιδαλέας (*daidaleas*), « ouvragé », qualifie le coffret dans lequel est rangé le tison auquel la vie de Méléagre est attachée. Si le sème du feu n'est pas présent dans ce terme, sa position, séparée de son substantif qui apparaît au vers suivant, le rapproche syntagmatiquement du verbe καίε (*kaie*, de καίω, *kaiô* : « brûler ») qui ouvre le v. 140. L'auditeur, qui attend après le verbe son complément d'objet, entend donc d'abord les deux premières syllabes [daida], très proches du mot δαῖδα (*daïda*) qui est l'accusatif singulier de δαῖς (*daïs*). Cette illusion auditive créée par l'ordre des mots vient renforcer la prégnance de la sonorité [dai] et de son association avec le motif du feu⁷¹. Le second exemple est plus hypothétique, et se trouve au v. 124. Il s'agit non d'un mot comportant la syllabe [dai] mais de la formule δ'αἴθωνος (*d'aithônos*), formée de l'adjectif au génitif singulier αἴθων (*aithôn*) précédé de la particule δέ (*de*) élidée. Or αἴθων (*aithôn*) dérive du verbe αἴθω (*aithô*) – un synonyme de δαίω (*daiô*) – et signifie « qui est en feu, embrasé » ou « étincelant ». La juxtaposition des deux mots, renforcée par l'élision de δέ (*de*) et surtout par sa situation au sein d'une seule phrase métrique, sans césure ni respiration, permet de faire entendre une fois de plus au public le son [dai] ; son apparition est d'autant plus frappante ici qu'il est associé à un autre terme qui comporte le sème du feu, et peut évoquer par ses sonorités le verbe δαίω (*daiô*).

Cette sonorité ne se contente pas d'évoquer le combat ou le feu et, à travers eux, la mort de Méléagre avec plus d'intensité : tous ces termes en [dai] annoncent aussi le nom de Déjanire, Δαϊάνειρα (*Daïaneira*), dont le sens propre en est réactivé. Δαϊάνειρα (*Daïaneira*), c'est en effet celle qui brûle (δαίω, *daiô*) son époux (ἀνὴρ, *anêr*)⁷². Et de fait, la mort d'Héraclès, tourmenté par la tunique empoisonnée, offerte par Déjanire, qui enflamme et consume ses chairs

⁷¹ La sonorité [dai] se retrouve encore au v. 145 dans le terme Δαῖπυλον (*Daïpoulou*), nom propre donné au père de l'ennemi que Méléagre s'apprête à dépouiller lorsque la mort le frappe. Le choix de ce nom semble confirmer le caractère conscient de la répétition de cette sonorité. En effet, A. P. Burnett remarque que ce nom n'apparaît pas dans la tradition mythologique avant Bacchylide. C'est pourquoi elle propose d'y voir une invention du poète : elle parle en effet de « perfectly gratuitous name given to Meleager's victim's father ». Cf. Burnett 1985, p. 144.

⁷² Le nom de Méléagre aussi est d'ailleurs signifiant dans ce mythe : le héros est par son nom même voué à être la victime d'Artémis chasserresse (ἄγροτέρα, *agrotéra*) puisque celui-ci veut dire « malheureux » (μέλας, *mélas*) à la « chasse » (ἄγρα, *ágra*). Dès les poèmes homériques, le jeu sur l'étymologie permet de motiver le nom d'un personnage en créant des liens avec ses attributs mythologiques. Saisir les allusions disséminées par le poète fait partie du plaisir de l'auditeur, qui

au point qu'il exigera qu'on lui dresse un bûcher funéraire où il se jettera vivant, est associée au feu encore plus fortement que celle de Méléagre⁷³. Ainsi, tout ce réseau de termes comportant la sonorité [dai] et associés à des sèmes effrayants (violence, feu, destruction) prépare l'apparition saisissante du nom de la future meurtrière d'Héraclès, qui survient à la fin de la scène, et qu'un public averti, connaissant la suite du mythe, peut certainement anticiper.

De plus, ces échos associent le nom de Déjanire aux deux autres figures féminines, responsables de la mort de Méléagre, auxquelles était accolé l'adjectif δαΐφρων (*daiphron*). Cette association sonore est en outre soutenue, plus visiblement, par un rappel verbal qui repose sur le verbe λείπω (*leipō*), « laisser, abandonner ». En effet, le terme n'apparaît que deux fois dans l'ode, la première lorsque Méléagre raconte sa mort, « abandonnant ma radieuse jeunesse »⁷⁴, la seconde, quelques vers plus loin, en réponse à la question d'Héraclès : « j'ai abandonné dans ma demeure Déjanire à la nuque pâle »⁷⁵. Cette reprise, en liant le nom de Déjanire au moment de la mort de son frère, contribue elle aussi à conférer à la jeune femme une aura funeste.

Enfin, Bacchylide s'appuie sur des effets de double sens pour faire entendre à son auditoire la mort d'Héraclès sans la lui raconter. L'emploi de l'adjectif θελξιμβροτος (*thelximbrotos*)⁷⁶ en est un exemple. Selon F. García Romero, ce terme – qui est peut-être une innovation de Bacchylide – est porteur d'une grande ambiguïté⁷⁷. Le verbe θέλω (*thelō*) signifie en premier lieu « charmer par des enchantements magiques » mais il est souvent employé en mauvaise part dans le sens de « fasciner, séduire, tromper »⁷⁸, notamment pour évoquer le funeste attrait qu'exerce l'amour sur les mortels⁷⁹. La formule Κύπριδος θελξιμβρότου (*Kupridos thelximbrotou*) peut ainsi être entendue simplement comme « Cyprien qui enchante les mortels », mais lorsqu'on connaît la fin tragique d'Héraclès, on tend plutôt à comprendre « Cyprien qui trompe les mortels ».

est de cette manière pleinement impliqué dans le processus de compréhension de l'œuvre. À ce propos, voir Sluiter 2015, pp. 896-922.

⁷³ Cette version du mythe qui fait de la mort de Méléagre une mort par le feu est absente du récit de Phénix au chant IV de l'*Iliade* et semble donc délibérément choisie par Bacchylide pour évoquer la mort à venir d'Héraclès.

⁷⁴ V. 154 : Ἀγλαὰν ἦβαν προλείπων.

⁷⁵ V. 172 : Λείπον χλωραύχενα / ἐν δόμασι Δαΐανει-/ραν.

⁷⁶ V. 175. Il est forgé à partir du verbe θέλω (*thelō*) et de l'adjectif βροτός (*brotos*) « mortel ».

⁷⁷ F. García Romero 2012, pp. 78-79.

⁷⁸ LSJ, s.v. « θέλω ».

⁷⁹ Cf. Sophocle, *Trachiniennes*, 352-355 : Τῆς κόρης / ταύτης ἕκατι κείνος Εὐρυτόν θ' ἔλοι / τὴν θ' ὑψίπυργον Οἰχαλίαν, Ἔρωσ δέ νιν / μόνος θεὸν θέλξειεν αἰχμιάσαι τάδε. « C'est pour cette jeune fille [Iole] qu'il [Héraclès] s'est emparé d'Eurytos et d'Oïkhalia aux hautes tours, c'est Éros, et nul autre dieu, qui l'a envoûté et poussé à entreprendre cette guerre ».

par ses enchantements ». En ce sens, cet adjectif pourrait même évoquer plus directement le personnage de Déjanire, car au début du V^e siècle, la version la plus répandue de la mort d'Héraclès présente une Déjanire qui crée elle-même un philtre pour ensorceler ou tuer son époux⁸⁰. L'ambiguïté qui pèse sur le personnage, coupable ou innocent selon les versions du mythe, se retrouve dans le dithyrambe II : la jeune femme y est présentée tantôt comme la victime d'un ἄμαχος δαίμων (*amachos daimôn*), une divinité invincible⁸¹, et comme inconsciente de son futur⁸², deux caractéristiques qui la rapprochent de Méléagre et d'Héraclès et en font un personnage tragique, aveugle face à son destin ; tantôt, à l'inverse, comme rongée par la jalousie⁸³, ce qui l'associe plutôt à des femmes criminelles telles qu'Althée et Médée, comme l'affirment M. E. Antoniono et O. Cesca⁸⁴. Pour l'auditoire, qui connaît probablement les deux variantes de l'histoire de Déjanire, l'apparition de l'adjectif θελξιμβροτος (*thelximbrotos*), ambigu et lourd de sens, peut rappeler cette dualité du personnage, et accuser encore le contraste entre la Déjanire de l'ode V, présentée comme une vierge innocente, et l'empoisonneuse jalouse qu'elle devient dans la suite du mythe. Elle s'inscrit à double titre dans le sillage des héros de l'ode V : en tant que troisième victime de la fatalité, après son frère et son époux, et en tant que femme qui use de la magie sous le coup de la colère, comme sa mère brûlant le tison.

L'émotion, source d'une parole efficace et puissante

Par le recours à l'ironie tragique, Bacchylide manifeste sa volonté de façonner la réception de son ode. Il mène ainsi son auditeur à constater d'abord la puissance des propos de Méléagre, qui dépassent la signification que le locuteur

⁸⁰ Cf. Gentili 1958, pp. 46-48 et Carawan 2000, pp. 189-237.

⁸¹ *Dithyrambes*, II.23. L'adjectif signifie littéralement « contre laquelle on ne peut lutter ». E. Carawan propose d'identifier cette divinité sans visage à la déesse Cypris mentionnée dans l'ode V, cf. Carawan 2000, p. 199, n. 30.

⁸² Le vêtement que lui a offert Nessos est mentionné sous la périphrase δνόφρον τε κάλυμμα τῶν / ὕστερον ἐρχομένων « voile obscur des événements à venir » qui fait allusion à l'ignorance dans laquelle se trouve Déjanire quant aux conséquences de ses actes.

⁸³ *Dithyrambes*, II.31 : φθόνος εὐρυβίας νιν ἀπώλεσεν, « la puissante jalousie la mena à sa perte ».

⁸⁴ M. E. Antoniono et O. Cesca caractérisent la Déjanire mise en scène dans le dithyrambe comme « una donna forte nelle sue azioni e decisioni, spregiudicata, pronta a tutto per vendicare l'onta subita; un personaggio molto più vicino alla Medea euripidea che alla bella vergine che ci eravamo immaginati [...] nell'Epinicio V », cf. Antoniono, Cesca 2011, pp. 328-329. La comparaison de Déjanire et Médée semble remonter à la haute Antiquité : B. Gentili et E. Carawan font notamment référence à un poème de Créophyle de Samos, *La prise d'Echalie*, datant du VII^e siècle, dont un fragment mentionne Médée, peut-être pour faire un parallèle avec Déjanire.

entend leur donner, et à mesurer, plus largement, le pouvoir de la parole du poète. Grâce à la mise en abyme, Méléagre se voit en effet conférer le statut d'un aède, qui semble inspiré par une divinité, et porteur d'une vérité qui le dépasse. Avant Bacchylide, le poète de l'*Odyssee* s'amusait déjà à changer momentanément ses personnages en aèdes⁸⁵ ; le fait en soi n'a donc rien d'extraordinaire. Méléagre se rapproche toutefois davantage de l'aède que les personnages homériques en ce qu'il est déjà mort lorsqu'il raconte son histoire : il est donc capable d'embrasser dans son récit la totalité de son existence, de comprendre le rôle qu'y ont joué les divinités et le destin, et de prétendre par voie de conséquence à l'omniscience qui est d'ordinaire, grâce à l'intervention des Muses, l'apanage des seuls véritables aèdes. L'auditeur est donc d'abord frappé par la grandeur de la parole, qui suscite une admiration mêlée de crainte, car la vérité qu'elle présente est terrible à entendre.

En faisant d'Héraclès une figure d'auditeur interne de l'ode, Bacchylide inscrit la réception de la parole puissante de Méléagre au sein même du poème. À travers sa réaction, Bacchylide peut amplifier la force pathétique de son histoire, car Héraclès enclenche la contamination des larmes qui, depuis le récit de Méléagre, doivent se propager jusqu'à l'auditoire du poème. Mais outre ce premier rôle de passeur d'émotion, il occupe également celui d'un contre-exemple pour l'auditeur, car il ne mesure pas toute la portée des mots qui lui sont adressés. Il oppose en effet les paroles de lamentation aux paroles suivies d'action⁸⁶, et ce faisant il se trompe, car toutes deux sont les effets de l'οἶκτος (*oiktos*) né du récit de l'aède Méléagre. Faute d'avoir saisi la véritable nature et les implications de l'émotion ressentie à l'écoute de ce récit, Héraclès précipite sa perte, en demandant la main de Déjanire pour compenser le destin malheureux de son frère.

L'émotion que Bacchylide cherche à susciter chez l'auditeur présente deux versants : elle épouse en partie l'émotion de compassion profonde que l'auditeur interne de l'ode, Héraclès, éprouve, mais elle se double d'un sentiment de pitié dirigé vers Héraclès lui-même, à cause de son aveuglement tragique. Cette émotion seconde est avant tout d'ordre intellectuel, puisqu'elle naît du déchiffrement des doubles sens cultivés par le texte et de l'ironie tragique dont ils sont porteurs⁸⁷. Elle permet aux auditeurs de percevoir les similitudes entre

⁸⁵ M. Woronoff relève le grand nombre de figures de l'*Odyssee* qui assument temporairement ce rôle, parmi lesquelles la plus remarquable est celle d'Ulysse, contant longuement ses aventures devant la cour d'Alcinoos. Cf. Woronoff 1992, pp. 28-32.

⁸⁶ Vv. 162-164 : Ἀλλ' οὐ γάρ τίς ἐστιν / πρᾶξις τάδε μυρομένοις, / χρὴ κείνο λέγειν ὅ τι καὶ μέλλει τελεῖν. « Mais allons, à quoi bon se lamenter ainsi ? Il ne faut parler que pour agir ensuite ».

⁸⁷ On pourrait croire qu'une émotion qui passe par un processus cognitif complexe est moins

les destins des deux héros, et de passer de l'un à l'autre, comme deux objets de leur pitié. Ils accomplissent ainsi le mouvement de retour au destin individuel d'Héraclès – étape manquante dans son propre acte de compassion, qui le menait directement à l'action. Mais le public est aussi invité, par le spectacle de l'erreur d'Héraclès, à effectuer un retour sur sa propre situation, et à craindre pour sa vie, tout autant soumise aux coups du destin. Bacchylide conjugue donc chez l'auditeur la pitié avec la crainte de ce qui peut lui arriver, émotions très fréquemment associées, en particulier dans la tragédie⁸⁸, pour le rendre plus perméable à la leçon de l'ode⁸⁹.

Ainsi, en montrant un premier personnage au destin déjà clos, et un second qui scelle le sien, le poète invite son public à méditer sur le sort implacable des mortels. Cette impression est renforcée par la comparaison avec les épiniées III et XI, qui fait apparaître la conclusion de notre ode comme particulièrement sombre. Contrairement aux deux autres odes, où une divinité bienveillante intervient pour aider les mortels, le recours auprès d'Artémis échoue dans l'ode V⁹⁰. Tout laisse ainsi entendre l'irréversibilité du destin, thème avec lequel Méléagre ouvre son récit⁹¹. Ces deux mortels qui défient la mort, l'un par un tison qui le rend immortel, l'autre en revenant vivant des enfers, ne pourront pas, en définitive, lui échapper.

Cette morale pessimiste est suggérée par le désamorçage constant du registre épique, qui s'annonce dès le discours-cadre de l'ode. De fait, la maxime qui effectue la transition entre cadre et récit enchâssé opère un retournement : « bienheureux l'homme à qui la divinité accorde sa part de succès, un sort enviable et une vie d'abondance ; car nul, parmi les mortels, ne peut connaître un bonheur absolu »⁹². Ce brusque revirement de la fortune, peu fréquent dans

puissante que l'émotion immédiate d'Héraclès, mais ce serait négliger tout un pan de la réflexion antique sur les émotions, qui se distinguent des réactions animales par leur dimension intellectuelle. Cf. Konstan 2000, pp. 616-630.

⁸⁸ Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1385b.13-16 : la pitié naît notamment du spectacle d'un mal « qu'on doit s'attendre à subir soi-même ».

⁸⁹ Bacchylide suscite ainsi dans cette scène, par le récit de Méléagre doublé de la réaction d'Héraclès qui scelle son destin, les deux émotions qu'Aristote théoriserait plus tard dans la *Poétique* comme des composantes essentielles de la tragédie.

⁹⁰ Oinée ne parvient pas à apaiser la colère d'Artémis malgré ses nombreux efforts (vv. 100-104), alors que Crésus et Proetos reçoivent tous les deux l'aide des dieux.

⁹¹ Vv. 94-96 : Χαλεπὸν / θεῶν παρατρέψαι νόον / ἄνδρεσσιν ἐπιχθονίοις. « Il n'est pas facile, pour les hommes mortels, de détourner le dessein des dieux ».

⁹² Vv. 50-55 : Ὀλβιος ὅστις θεὸς / μοῖραν τε καλῶν ἔπορευ / σύν τ' ἐπιζήλω τύχῃ / ἀφνεὸν βιοτὰν διάγειν / οὐ γάρ τις ἐπιχθονίων / πάντα γ' εὐδαίμων ἔφω. Cette *gnômê* constitue un motif classique ; on la retrouve par exemple chez Hérodote, qui illustre les infidélités jalouses de la fortune à travers

l'épopée, est en revanche un motif essentiel de la tragédie, où il est souvent associé par ailleurs au sentiment de pitié⁹³.

De même, alors qu'Héraclès est introduit comme le héros épique par excellence⁹⁴, il n'accomplit rien, sinon s'armer contre une ombre⁹⁵, pleurer et signer sa perte⁹⁶, et ses actions sont marquées du sceau de l'aveuglement. On prend ainsi à la fin du récit enchâssé la pleine mesure de l'ironie contenue dans le verbe qui marque la découverte des enfers par Héraclès : ἑδάη (*edaë*), au v. 64, aoriste du verbe défectif *δάω (*daô*), qui signifie « apprendre, découvrir », désigne chez Homère le savoir accumulé par le héros épique dans sa quête⁹⁷. Ce verbe exprime ici la découverte de la condition mortelle de l'homme, avec une note ironique, puisque Héraclès n'apprend finalement guère de l'exemple de Méléagre. Au contraire, il propose à Méléagre un modèle de comportement épique, où larmes et paroles annoncent une action glorieuse. Mais il se fourvoie : dans la tragédie, les pleurs sont le signe que toute action est devenue vaine. Il semble être un héros épique égaré dans le monde de la tragédie, régi par la loi du destin.

Dans ce monde tragique, les dieux paraissent occuper une place secondaire face à la destinée inexorable⁹⁸ : ils conservent leur toute-puissance sur l'humanité, mais n'interviennent pas en personne dans le cours de la vie humaine. Dans le récit enchâssé, le châtiment divin passe toujours par un élément médiateur : par le sanglier, par la mère de Méléagre, par Déjanire enfin. Le lien entre les dieux et les hommes, qui permet de changer le destin des mortels dans

le mythe de l'anneau de Polycrate (III.40-43), et à travers le discours tenu à Crésus par Solon, qui se refuse à juger quiconque heureux avant sa mort (I.32).

⁹³ On trouve très fréquemment ce motif chez Sophocle, par exemple : *Philoctète*, 502-506 ; *Ajax*, 121-133. La notion de catastrophe a été théorisée par Aristote sous le nom de *peripeteia*, « coup de théâtre » : Aristote, *Poétique*, 1452a.22-25. Cf. Judet de La Combe 2012, pp. 642-652.

⁹⁴ Il est qualifié par de multiples épithètes homériques : v. 56 : ἐρειψιπύλαν (*ereipsipulan*), « destructeur de remparts » ; v. 57 : ἀνδρ' ἀνίκατον (*andr' anikaton*), « guerrier invincible » ; v. 58 : ἔρνος Διός (*ernos Dios*), « rejeton de Zeus » ; v. 71 : θαυμαστός ἦρως (*thaumastos hérôs*), « l'admirable héros ». Cf. Gazis 2018, p. 290.

⁹⁵ Vv. 71-76. L'action épique du héros armant son arc d'une flèche (pour les parallèles homériques, voir Cairns 2010, pp. 229-230) se transforme ainsi en geste effrayé et dérisoire : οὐ τοι δέος, « il n'y a pas lieu d'avoir peur », le rassure Méléagre (v. 84).

⁹⁶ Méléagre connaît la même évolution : lui aussi est présenté dans une armure étincelante, avec de nombreuses épithètes appliquées, dans l'*Illiade*, à Héraclès ou Achille : la tonalité épique de la scène topique où le héros s'empare de la dépouille de Klymenos est désamorcée par l'évocation de ses souffrances. Cf. notamment Gentili 1958, pp. 45-46 et Gazis 2018, p. 301.

⁹⁷ Cf. Cairns 2010, p. 228-229.

⁹⁸ Ainsi, les *gnômai* ne nomment un dieu qu'une seule fois : Arès (v. 130). Pour le reste, elles évoquent une divinité collective ou sans visage, qui de ce fait se confond avec la destinée. Cf. vv. 50, 95, 135, 193.

les épinicies III et XI, passe à l'arrière-plan face à un sort irrévocable⁹⁹. Dès lors, les personnages semblent sceller leur destin eux-mêmes, par leurs seules erreurs. Héraclès, en voulant honorer le défunt qui l'a ému, signe par ce geste son arrêt de mort. Déjanire, sur le nom de laquelle se clôt brusquement le récit, est le lien qui unit leurs deux destinées : fille d'Althée, elle sera pour Héraclès ce que fut sa mère pour Méléagre¹⁰⁰. On peut voir un écho de cette prépondérance de l'humanité dans le discours-cadre, qui s'ouvre, de façon exceptionnelle, sur une invocation à Hiéron – plutôt qu'à une divinité –, accordant ainsi le dispositif énonciatif de l'ode à son propos sur la condition mortelle ¹⁰¹.

L'émotion suscitée par l'ironie tragique et la compréhension de la fatalité qui pèse sur Héraclès pourraient véhiculer une leçon d'humilité face à la fragilité de la condition humaine. La comparaison avec l'ode III peut d'ailleurs le laisser penser : le cas de Crésus permet de réfléchir sur le bon usage de la richesse et réaffirme l'importance de la piété envers les dieux. Le mythe de Proéto met également en scène des mortels punis pour avoir oublié la modestie qui leur sied. L'épinicie, au-delà de la célébration, veille au salut du vainqueur en prévenant celui-ci contre le risque d'oublier sa condition humaine. Dans notre ode, les morts de Méléagre et d'Héraclès sont précisément des conséquences de leurs exploits : l'un tue le sanglier, ce qui le conduit au meurtre de ses oncles, et l'autre parvient à descendre aux enfers et à en revenir vivant, ce qui entraîne son mariage fatal avec Déjanire. Cette épinicie pointe donc le danger de la victoire, dans un procédé d'enchâssement adressé avant tout à Hiéron. La visée du poète pourrait donc être non seulement de célébrer le succès du vainqueur mais aussi de veiller à ce que sa victoire soit correctement célébrée et ne se retourne pas contre lui, en lui rappelant que, bien que vainqueur, il reste homme.

Conclusion

La figure du vainqueur par excellence qu'incarne Héraclès est transformée

⁹⁹ M. Lefkowitz remarque que les divinités sont beaucoup plus présentes dans les deux dernières strophes de l'ode, qui opèrent le retour au discours-cadre, que dans tout le reste du poème. Cf. Lefkowitz 1969, pp. 87-88.

¹⁰⁰ Le thème de la responsabilité humaine face au destin rapproche également cette ode de la tragédie. Cf. de Romilly 1998, p. 4 : « L'homme qui va vers son destin en est toujours très largement responsable et c'est en quoi précisément son sort est tragique ».

¹⁰¹ Chez Bacchylide, les adresses traditionnelles ont pour cibles des divinités (odes I, III, IX, XII, XIVB) ou des abstractions personnifiées (odes II, VII, X, XI). Cf. Cairns 2010, p. 216. On constate également qu'une telle apostrophe est tout aussi inexistante chez Pindare.

par Bacchylide en emblème de la condition humaine : d'abord parce que les larmes du héros manifestent sa conscience aiguë de l'impuissance des mortels face aux revirements du sort ; mais surtout parce qu'il s'émeut du destin d'un inconnu sans se douter qu'il pleure sur lui-même. La leçon proposée à l'auditeur est ainsi à double fond, car elle porte moins sur ce que voit le demi-dieu en arrivant aux enfers, que sur ce qu'il ne voit pas : l'annonce d'une fin tout aussi malheureuse. L'épinicie incite donc à l'humilité, en réaffirmant des vérités essentielles dans des *gnômai* dotées d'une grande puissance de persuasion : celle de l'émotion contagieuse d'Héraclès et de Méléagre.

Les échos tissés entre discours-cadre et récit enchâssé permettent de lier étroitement l'émotion du public à celle du personnage. Celles-ci ne sont toutefois pas identiques : l'émotion du public comporte une dimension réflexive qui fait défaut au sentiment de pitié ressenti par Héraclès. L'auditeur se retrouve ainsi dans la position du spectateur qui observe le héros tragique provoquer lui-même sa perte à son insu. Terreur devant le destin implacable, pitié pour le héros : Bacchylide nous transporte en plein spectacle tragique, un *Héraclès pleurant* d'autant plus suggestif qu'il n'est ici qu'esquissé.

Bibliographie

- ANTONIONO M. E., CESCO O. 2011, *Sangue che uccide. Il committente, il pubblico e il poeta nell'Epinicio V di Bacchilide*, « Annali Online Lettere - Ferrara » I-II, pp. 319-341.
- ARNOULD D. 1990, *Le Rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris.
- BOARDMAN J., PALAGIA O., WOODFORD S. 1988, *Herakles*, « Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) » IV, 1.
- BOUVIER D. 2011, *Du frisson (phrikê) d'horreur au frisson poétique : interprétation de quelques émotions entre larmes chaudes et sueurs froides chez Platon et Homère*, « Mètis » IX, pp. 15-35.
- BRIAND M. 2005, *Questions de cohérence et de cohésion dans la poésie mélique grecque archaïque : la transition entre discours d'actualité et récit mythique*, in A. JAUBERT (éd.) *Cohésion et cohérence, études de linguistique textuelle*, Lyon.
- BURNETT A. P. 1985, *The Art of Bacchylides*, Cambridge (MA).
- CAIRNS D. L. 2010, *Bacchylides. Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13)*, traduction de D. L. Cairns et J. G. Howie, édition et commentaire de D. L. Cairns, Cambridge.
- CARAWAN E. 2000, *Deianira's Guilt*, « TAPhA » CXXX, pp. 189-237.
- DE ROMILLY J. 1998, *La prévision et la surprise dans la tragédie grecque*, in J. LECLANT, J. JOUANNA, *Le Théâtre grec antique : la tragédie. Actes du 8^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997*, Paris, pp. 1-9.
- DIEZ DE VELASCO F. 1992 et 1993, *Nessos*, « LIMC » VI, 1 et 2.
- ERBSE H. 1988, *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (uetera scholia)*, Berlin, V.
- FAIRBANKS A. 1897, *Attitudes of Worship in Greece*, « The Biblical World » IX, II, pp. 98-111.
- GALEOTTI PAPI D. 1987, *Victors and sufferers in Euripides' Helen*, « The American Journal of Philology » CVIII, I, pp. 27-40.

- GARCÍA ROMERO F. 2012, *Ironía trágica en Baquilides*, « Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos » XXII, pp. 73-90.
- GAZIS G. A. 2018, *Voices of the dead : underworld narratives in Bacchylides' Ode 5 and Odyssey 11*, « Trends in Classics » X, II, pp. 285-305.
- GENTILI B. 1958, *Bacchilide. Studi*, Urbino.
- GIUSEPPE M. (a cura di) 2015, *Bacchilide. Odi et frammenti*, Milan.
- HEATH M. 1988, *Receiving the κῶμος : The Context and Performance of Epinician*, « AJP » CIX, pp. 180-195.
- IRIGOIN J. (éd.) 1993, *Bacchylide. Dithyrambes, Epinicies, Fragments*, traduit par L. Bardollet et J. Duchemin, Paris.
- JUDET DE LA COMBE P. 2012, *Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques)*, « Critique » DCCLXXXIII-DCCLXXXIV, VIII, pp. 642-652.
- KENYON F. G. 1897, *The poems of Bacchylides, from a papyrus in the British Museum*, Londres.
- KONSTAN D. 2000, *La pitié comme émotion chez Aristote*, « Revue des Études Grecques » CXIII, II, pp. 616-630.
- LEFKOWITZ M. 1969, *Bacchylides' Ode 5: imitation and originality*, « Harvard Studies in Classical Philology » LXXIII, pp. 45-96.
- LEFKOWITZ M. 1988, *Who sang Pindar's Victory Odes?*, « AJP » CIX, pp. 1-11.
- MAEHLER H. 1982, *Die Lieder des Bacchylides*, Leiden, I.
- MONSACRÉ H. 1984, *Les Larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris.
- SCHNAPP-GOURBEILLON A. 1981, *Lions, héros, masques : les représentations de l'animal chez Homère*, Paris.
- SLUITER I. 2015, *Ancient Etymology: a Tool for thinking*, in F. MONTANARI, S. MATTHAIOS, A. RENGAKOS (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden, II, pp. 896-922.
- STERN J. 1967, *The structure of Bacchylides' Ode 17*, « Revue belge de Philologie et d'Histoire » XXXXV, I, pp. 40-47.
- VAN WEES H. 1998, *A brief history of tears. Gender differentiation in archaic Greece*, in L. FOXHALL, J. SALMON (eds.), *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London & New York, pp. 10-53.
- VOLKOMMER R. 1986, *Deianeira*, « LIMC » III, 1.
- WAERN I. 1985, *Der weinende Held*, « Eranos. Acta Philologica Suecana » LXXXIII, pp. 223-229.
- WORONOFF M. 1992, *La gloire de l'aède*, « Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité » CDLX, II, pp. 19-32.

Francesca Romana Nocchi

Giocolieri, prestigiatori e oratori: il ruolo delle emozioni nell'arte dell'improvvisazione

ABSTRACT: One of the aspects that the art of rhetoric and acting share is the acquisition of a technique based on identification. In rhetoric manuals, whenever the modes in which the speaker can start using the technique need to be addressed and clarified, examples of actors deeply moved and shaken by their own roles are pointed out: it is a recurring *topos*, which highlights the reciprocity between the two artes. Through mental projections of narrated events, also known as *visiones*, the speaker filters the events through the eye of imagination and emotionally identifies with them: thanks to the intentional control of emotions, the speaker appears to be truly involved in the matter and gains credibility. However, the planning of emotions concerns not only the performance itself but also the *inventio*, the initial conception of a speech. From the analysis of the sources it is evident that improvisation and the instrumental use of the various *adfectus* result from a long learning process too and that in oratory nothing is left to extemporaneity. While performing, the speaker unconsciously implements a whole series of techniques that have been previously assimilated through memorization and exercise and that concern both the contents and the ways to successfully communicate them.

KEYWORDS: rhetoric, emotion, *visiones*, *inventio*, improvisation

Uno degli ambiti in cui l'arte scenica e l'oratoria si intersecano è senza dubbio l'acquisizione di una tecnica immedesimativa, come risulta chiaramente dal confronto fra due brani tratti, rispettivamente, dall'*Ars poetica* di Orazio e dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Orazio afferma che l'effetto psicagogico dipende, in gran parte, dalla capacità dell'attore di farsi coinvolgere dai fatti, cosa che determina l'identificazione dello spettatore nei protagonisti. L'origine naturale dello stimolo affettivo, sottolinea il poeta, implica che automaticamente esso si manifesti esteriormente nella voce e nel volto¹; qualora tale

¹ L'idea di una corrispondenza perfetta fra anima e atteggiamenti esteriori del corpo viene spiegata già da Aristotele sulla base della teoria fisiognomica (*an. post.* 70b 7-14): i *pathē* trasformano contemporaneamente l'anima e il corpo, che di essa è strumento; ogni *adfectus* si manifesta attraverso un determinato 'segno', ovvero una connotazione fisica. Questo linguaggio segnico «consente alle emozioni di accordarsi a quello strumento dell'anima che è il corpo, e all'osservatore-ascoltatore di leggere all'esterno i πάθη di cui si sostanzia l'animo dell'oratore» (Cavarzere

sentimento non sia reale si rischia che l'effetto illusorio si perda e che l'attore provochi la reazione contraria a quella voluta:

Ut ridentibus arident, ita flentibus adsunt / humani vultus: si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent, / Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris, / aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum / voltum verba decen², iratum plena minarum, / ludentem lasciva, severum seria dictu. / Format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum: iuvat aut inpellit ad iram / aut ad humum maerore gravi deducit et angit: / post effert animi motus interprete lingua. / Si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinnum³.

Nel caso della retorica la comunicazione emozionale serve per creare una sintonia con gli ascoltatori perché siano maggiormente disposti ad accogliere le tesi sostenute dall'oratore: la *permotio*, ovvero la capacità di piegare gli animi, come per l'attore, si riflette nello sguardo, nel volto, nei gesti, persino quelli della mano⁴. L'oratore, inoltre, si rende conto se è riuscito ad attivare il

2002, p. 45): si tratta di un linguaggio universale in quanto i segni che manifestano un'emozione negli altri sono gli stessi che si materializzano in noi. Per l'analisi della teoria segnica in Aristotele cfr. Rispoli 1996, pp. 3-28.

² Orazio afferma che l'espressione del volto è una prova essenziale del reale coinvolgimento dell'attore, il che deporrebbe a favore di una recitazione senza maschera; cfr. Nocchi 2013a, pp. 165-199.

³ Hor. *ars.* 101-113: «il volto di un uomo ride a chi ride, / ed è vicino a chi piange: / se vuoi che io pianga, / il primo che deve esprimere dolore sei tu; / allora le tue sventure mi toccano, / Tefeo, Pèleo; / se reciti male la parte / io m'addormento o rido. / Parole tristi convengono a un volto mesto, / a un volto irato parole piene di minacce, / a un volto allegro parole scherzose, / a un volto severo parole gravi. / La natura infatti prima ci modella dentro / a ogni condizione della fortuna: / ci ispira la gioia, ci spinge all'ira, / o ci piega a terra sotto il peso della tristezza / e ci stringe il cuore. / Poi esprime i moti dell'anima / a mezzo delle parole. / E se le parole sono discordanti / dalla condizione di chi le dice, / il pubblico romano alza / un cachinno» (trad. L. Paolicchi); Brink 1971, pp. 185-192. In questa citazione e nelle altre che seguono, il sottolineato è di chi scrive. La necessità di un coinvolgimento per la riuscita dell'*actio* era già presente in Aristotele (*poet.* 1455a 30-33): *πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνεται ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν* («infatti, riescono massimamente persuasivi, a partire dalla loro propria natura, coloro che si trovano nelle passioni, e nel modo più realistico sconvolge chi è sconvolto e fa provare ira chi è in preda all'ira. Per questo l'arte poetica è propria di un soggetto che ha buona natura o di un soggetto ispirato: di costoro, infatti, gli uni sono facilmente plasmabili, gli altri inclini a uscire da sé» trad. M. Zanatta). Egli, inoltre, afferma (*rhet.* 1408b 12-19) che l'eloquenza trascina il pubblico solo quando si attiva una reciprocità fra oratore e spettatore basata sull'*ἐνθουσιασμός*.

⁴ Cic. *de orat.* 2, 188: *tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor oculis, vultu, gestu, digito denique isto tuo significari solet* («tanto impeto, tanto affanno sai manifestare con gli occhi con l'espressione, con il gesto, con cotesto tuo dito!» trad. E. Narducci). Non meno utile per suscitare la *sympatheia* fra oratore e pubblico era l'impatto visivo: l'oratore doveva essere in grado di creare la scenografia dell'azione processuale. Fra gli espedienti atti a suscitare *pathos* Quintiliano

contatto patemico anche dalle reazioni fisiche degli astanti che si manifestano soprattutto nell'espressione⁵.

In un passo del VI libro Quintiliano si esprime in termini analoghi a Orazio:

*Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodarimus*⁶.

Nei manuali di retorica, laddove si intende chiarire all'oratore con quali espedienti ottenere l'immedesimazione, si ricorre all'*exemplum* di attori talmente commossi dalla propria parte da rimanerne scossi: si tratta di un *topos* ricorrente, su cui vale forse la pena soffermarsi per chiarire meglio i termini della reciprocità fra le due *artes*. Elio Teone, autore di un manuale di *progymnasmata*, nel descrivere ai suoi allievi gli effetti di una ὑπόκρισις coinvolgente, racconta che l'attore tragico Polo si immedesimava così profondamente nel ruolo che impersonava da piangere⁷. Sarà qui sufficiente ricordare che fra i *signa animi*, reazioni fisiche involontarie e per questo rivelatrici attendibili della

annovera quelli relativi all'aspetto fisico, in particolare l'abbigliamento miserevole degli imputati, il disvelamento del corpo, l'ostentazione delle cicatrici quali emblemi di devozione verso la patria, l'esibizione di figli o nipoti (*inst.* 2, 15, 5-9; 6, 1, 30), l'uso della prosopopea (*inst.* 4, 1, 28); a proposito e dell'epilogo, sede privilegiata della *permotio*, ricorre non a caso a una metafora teatrale (*inst.* 6, 1, 52): *tunc* (scil. *in epilogis*) *est commovendum theatrum cum ventum est ad ipsum illud quo veteres tragoediae comoediaeque cluduntur* "plodite" («il teatro va commosso appunto quando si è giunti al momento in cui le antiche tragedie e commedie si chiudono all'«Applaudite»» trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi); Moretti 2004, pp. 63-96

⁵ Cic. *Brut.* 200: *etiam vultu probare videantur*. Il coinvolgimento emotivo del pubblico si manifesta anche nelle esternazioni gestuali e vocali (Cic. *Lael.* 24): *qui clamores tota cavea nuper in hospitibus et amicis mei M. Pacuvi nova fabula! cum ignorante rege, uter Orestes esset, Pylades Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret* («quanti applausi per tutto il teatro poco tempo fa riscosse la nuova tragedia di Marco Pacuvio, mio ospite e amico, nella scena in cui di fronte al re che ignorava chi dei due fosse Oreste, Pilade diceva di essere lui Oreste per morire al posto dell'amico, e Oreste dal canto suo insisteva a dire, come era vero, che Oreste era lui» trad. N. Flocchini). Come nota S. Audano (2003, pp. 26-31) la naturalezza della reazione che si esprime attraverso i *clamores* («clamore di approvazione») manifesta il sincero coinvolgimento della folla nella rappresentazione dell'amicizia e l'immedesimazione degli spettatori nella vicenda rappresentata dagli importanti risvolti psicagogici.

⁶ Quint. *inst.* 6, 2, 26: «quanto alla mozione dei sentimenti, l'essenziale, almeno secondo me, sta nel commuoverci noi. Talvolta, infatti, l'imitazione di lutto, ira e indignazione arriverà a essere ridicola, se vi adatteremo soltanto parole ed espressione del viso, ma non l'animo» (trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi); cfr. già Arist. *rhet.* 1408a 16-24; Cic. *de orat.* 2, 189-190.

⁷ Theon p. 103 [Patillon-]Bolognesi. Questo aneddoto è tratto dal testo armeno di Teone recentemente tradotto da Giancarlo Bolognesi (Patillon, Bolognesi 1997), per cui costituisce un nuovo *exemplum* che, a quanto mi consta, non è stato ancora preso in considerazione.

condizione interiore, il pianto è la più emblematica⁸; il forte potere psicagogico che lo caratterizza permette di attivare quel processo di *sympatheia*⁹ che costituisce l'arma vincente dell'oratore.

Analogamente, nel *De oratore* di Cicerone, Antonio afferma che per l'oratore il coinvolgimento personale nella causa che sta trattando è un fatto spontaneo, indotto dalla natura delle vicende discusse e dalle ripercussioni che la riuscita del processo ha sulla sua stessa persona. Per dimostrare il carattere necessario di tale immedesimazione egli riporta un esempio tratto dall'arte scenica: *quid potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae? Tamen in hoc genere saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur* †spondalli† *illa dicentis*¹⁰. L'aneddoto è emblematico di un'interpretazione in cui l'attore si cala completamente nel suo ruolo. Anzi tutto occorre notare che la recitazione, anche in Cicerone, come sarà più tardi per Quintiliano, è collocata a un livello di verosimiglianza inferiore rispetto alla *performance* retorica (*quid potest esse tam fictum quam versus?*)¹¹: la tesi sostenuta da Antonio è che se l'attore, pur replicando la stessa scena ogni giorno, è talmente coinvolto da mostrare i segni evidenti dell'ira, tanto più lo sarà l'oratore, che discute vicende reali. Antonio, però, si spinge oltre: egli si chiede anche quale dovesse essere il dolore provato da Pacuvio quando scriveva i versi del *Teucer*. L'immedesimazione nell'opera sembrerebbe, dunque, avvenire in due circostanze, in occasione dell'*actio*, ma anche dell'*inventio*, e non riguardare solo l'attore, ma anche il poeta, che per comporre dei versi che

⁸ In ambito oratorio il pianto era indizio della colpevolezza o innocenza dell'imputato; il ricorso al pianto dei testimoni o dei parenti dell'accusato, soprattutto nella *peroratio* finale, era un espediente fondamentale, addirittura indispensabile per suscitare la *miseratio*: gli insuccessi di Publio Rutilio Rufo, nuovo 'Socrate romano', dimostrerebbero proprio questo. Quintiliano, addirittura, arriva a dire che obiettivo del retore deve essere quello di sollecitare nel giudice tale reazione, costringendolo a confessare la sua posizione (*inst.* 6, 1, 23): *plurimum tamen valet miseratio, quae iudicem non flecti tantum cogit, sed motum quoque animi sui lacrimis confiteri* («moltissima effiacia ha comunque l'elemento patetico, che costringe il giudice non solo a cambiare idea, ma anche a confessare con le lacrime i moti del proprio animo» trad. [C.M. Calcante-]S.Corsi). Cfr. Casamento 2004, pp. 41-62; Nocchi 2019 online.

⁹ A questo proposito si veda lo studio di Ricottilli 2000, pp. 193 ss., la quale configura in termini medici il rapporto di reciprocità suscitato dalle lacrime, definendolo 'contagio'.

¹⁰ Cic. *de orat.* 2, 193: «c'è forse qualcosa di più fittizio dei versi, del teatro, dei drammi? Eppure sulla scena ho notato personalmente, più volte, come paressero ardere, dietro la maschera, gli occhi dell'attore che declamava» (trad. E. Narducci).

¹¹ Cic. *de orat.* 3, 214: Cicerone distingue gli oratori, *actores veritatis*, dagli attori, *imitatores veritatis*; Quint. *inst.* 6, 2, 35 parla di *falsi adfectus* a proposito della recitazione. Cfr. Cic. *amic.* 24 che si riferisce a una rappresentazione tragica di Pacuvio: *stantes plaudebant in re ficta; quid arbitramur in vera facturos fuisse?* («tutti in piedi applaudivano una finzione: come pensiamo che avrebbero reagito di fronte ad un fatto vero?» trad. N. Flocchini).

infiammino le passioni deve farsi trascinare dalle *res*¹²: su questo punto si avrà modo di tornare in seguito. In un passo del *De divinatione*¹³ il coinvolgimento dell'oratore e dell'attore non solo vengono messi sullo stesso piano¹⁴, ma quasi assimilati a una forma di invasamento. In questo contesto Cicerone parla di sé e della *vis* tipica della sua *performance* e sceglie come termine di confronto un attore tragico, il grande Esopo: *quid? vestra oratio in causis, quid? ipsa actio potest esse vehemens et gravis et copiosa, nisi est animus ipse commotior? Equidem etiam in te saepe vidi et, ut ad leviora veniamus, in Aesopo, familiari tuo, tantum ardorem vultuum atque motuum, ut eum vis quaedam abstraxisse a sensu mentis videretur*¹⁵. Ricorrono in questo brano alcune costanti tipiche del processo di immedesimazione: anzitutto si può notare che il *furor* di Esopo si riflette anche nel *vultus*, segno di una recitazione a viso scoperto¹⁶. Inoltre, anche in questo caso si parla di *ardor*, come nel discorso di Antonio gli occhi dell'attore *ardebant*¹⁷.

Infine, il *topos*, pur con alcune varianti, torna in Quintiliano. Per poter esprimere nel modo più veritiero il sentimento di commiserazione – chiarisce il retore – dovremo fare in modo di addossarci noi stessi quel dolore, come se le vicende accadute ci avessero coinvolti personalmente, così accade per gli attori: *vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi*¹⁸. L'attore continua a piangere pur avendo smesso di recitare a riprova di una passione travolgente che supera ogni forma di controllo. Inoltre Quintiliano accosta al termine generico *histrion*,

¹² Per questo argomento cfr. Cavarzere 2004, pp. 15-17.

¹³ Cic. *div.* 1, 80.

¹⁴ Del resto, come nota Timpanaro (1999, p. 293, n. 218), Cicerone non manca di sottolineare la superiorità dell'attività politica sulla recitazione (*ut ad leviora veniamus*). In effetti a Roma esiste l'ostacolo costituito dal divieto per il *civis Romanus* di recitare e l'inconciliabilità fra la *gravitas* oratoria e la professione dell'attore; Nocchi 2020, pp. 147-148.

¹⁵ «D'altronde, i discorsi di voi oratori nei processi, i vostri gesti stessi, possono essere veementi, elevati, eloquenti, se anche l'animo di chi parla non è alquanto commosso? In verità, spesso ho veduto in te, o, per passare a un genere meno solenne, nel tuo amico Esopo un tale ardore di espressioni del volto e di movimento, che si sarebbe detto che una forza misteriosa lo avesse tratto fuori dalla piena consapevolezza di sé» (trad. S. Timpanaro). Lo stesso ritratto di Esopo travolto dalla sincerità dei propri *adfectus* si trova in Cic. *Sest.* 120: *summi enim poetae ingenium non solum arte sua sed etiam dolore exprimebat* («ché non era solo la sua arte, ma pure il suo dolore che interpretava il genio di un grandissimo poeta» trad. G. Bellardi). Anche Plutarco (*Cic.* 5, 5) racconta che un giorno Esopo, mentre recitava l'*Atreus* e meditava la vendetta contro Tieste, trascinato dallo spirito di immedesimazione, colpì un servo che passava vicino con tanta forza da ucciderlo.

¹⁶ Nocchi 2013a, pp. 165-199.

¹⁷ Cic. *de orat.* 2, 193.

¹⁸ Quint. *inst.* 6, 2, 35: «io ho visto spesso attori anche comici allontanarsi ancora in lacrime dopo che avevano deposto la maschera al termine di un'azione particolarmente toccante» (trad. [C.M. Calcante-JS.Corsi con varianti]).

con il quale solitamente indica una qualsiasi categoria di attori, il più specifico *comoedus*¹⁹. È probabile che egli intenda così sottolineare l'eccezionalità della situazione: l'identificazione nella parte produce il pianto nell'attore (*histrion*) e addirittura nel comico (*comoedus*), da cui meno ci si aspetterebbe questa reazione. Per questo la menzione sembrerebbe avere una funzione asseverativa. Del resto è anche probabile che, come ho già dimostrato altrove²⁰, l'attore comico fosse per Quintiliano il principale referente di *ethe* e *pathe*: la preoccupante convergenza dell'oratoria spettacolare verso forme di recitazione deteriore suggeriva al retore di rivolgersi a modelli più vicini ai reali dibattiti giudiziari. In questo senso la 'commedia borghese' di stampo menandroso poteva costituire un buon compromesso, evitando il pericolo della *mataiotēchnia*, un'oratoria vuota e ampollosa che si ispirava alla magniloquenza tragica²¹.

L'idea che la capacità immedesimativa fosse essenziale anche in campo oratorio non si affermò immediatamente. Al contrario, riguardo ai presupposti ideologici, funzionali all'effetto psicagogico, ancora in epoca ciceroniana era in atto una polemica fra tre differenti posizioni: quella di coloro che per la riuscita di un'orazione consideravano indispensabile un'immedesimazione totale dell'oratore; coloro che, al contrario, pensavano a una simulazione asettica delle passioni, ritenendo che la persuasione dipendesse soprattutto da una conoscenza di tutte le teorie etiche e psicologiche; infine, quelli che consideravano del tutto fuori luogo ricorrere al patetico²².

¹⁹ Nocchi 2013b, p. 55 n. 67.

²⁰ Ivi, pp. 49-54.

²¹ Ai tempi di Cicerone, invece, in cui non era così evidente il pericolo di un'oratoria spettacolare, il modello era ancora la tragedia. Cicerone si augura per il buon oratore una *vox tragoedorum* (1, 128) e Quintiliano conferma questa sua preferenza (*inst.* 12, 5, 5); Crasso, nel *De oratore* (3, 217-219) esemplifica le diverse tonalità della voce che l'oratore deve utilizzare nel dibattito giudiziario ricorrendo a *excerpta* tratti da *pièces* tragiche. Il teatro tragico entrava nella realtà politica anche attraverso la riattualizzazione del mito: la proiezione del presente storico nei paradigmi tragici favoriva il coinvolgimento pubblico grazie all'impiego di un registro stilistico altamente patetico, come avviene nella *Pro Sestio* (57), in cui Esopo, in veste di Andromaca, identifica la rovina di Troia con le difficoltà in cui versa Roma a causa dell'assenza di Cicerone; cfr. Petrone 2011, pp. 135-137. Sempre nella *Pro Sestio* (120-123) Cicerone ricorda come l'attore avesse inserito nel *Brutus* di Accio due versi di sua creazione con allusione all'esilio dell'oratore: in quell'occasione il *pathos* dell'esecuzione era stato tale da indurre gli avversari al pianto e così Esopo vinse la causa conquistando il pubblico; cfr. Aricò 2004, pp. 32-33; Fantham 2011, p. 291; Nocchi 2013b, p. 21.

²² Questa polemica trapela dalle differenti posizioni di Antonio e Crasso nel *De oratore* (rispettivamente 2, 186 ss. e 3, 213 ss.). In particolare il primo considera sufficiente per la *permotio* la capacità istintiva dell'oratore, il secondo, invece, sostiene la necessità di una conoscenza approfondita dei *motus animi* (1, 53 e 60); cfr. Cavarzere 2004, pp. 11-13. Petrone (2002, pp. 81-93) rintraccia i segni della polemica contro la teoria dell'immedesimazione nel quarto libro delle *Tusculanae*, laddove le evidenti oscillazioni di Cicerone fra la concezione stoica che condannava l'uso strumentale delle emozioni e quella peripatetica che avallava il ricorso alla simulazione dell'ira sarebbero il simbolo di una lenta e faticosa presa di posizione da parte dell'autore.

Sulla spontaneità dei sentimenti recitati dall'attore e dall'oratore gli studi di Emanuele Narducci e di Alberto Cavarzere hanno già fatto luce²³. Si è chiarito, infatti, come nonostante siano presentati frequentemente come esempio di tale naturalezza, tuttavia anche nel loro caso si può parlare piuttosto di un controllo intenzionale delle emozioni il cui manifestarsi in maniera più o meno intensa avviene attraverso un processo di regolazione²⁴. Così almeno risulterebbe da una constatazione riferita da Crasso nel *De oratore*²⁵:

*Numquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quo potest:
nam sapiens virtuti honorem praemium, haud praedam petit*²⁶:
*sed abicit prorsus, ut in proximo:
set quid video? Ferro saeptus possidet sedis sacras,
incidat, aspiciat, admiretur, stupescat. Quid, ille alter*²⁷:
*quid petam praesidi?*²⁸
*quam leniter, quam remisse, quam non actuose! instat enim
o pater, o patria, o Priami domus!*²⁹

²³ Solo a titolo esemplificativo si ricordino l'ampio saggio (pp. 5-110) che introduce l'edizione a cura di E. Narducci del *De oratore* di Cicerone (1994) e sullo stesso tema, ma con una prospettiva più ampia, Narducci 1997; di A. Cavarzere, oltre ai contributi citati in questo articolo, non si può prescindere dalla monografia dedicata interamente all'*actio* dei Romani (2011, spec. pp. 117-141).

²⁴ Cfr. Anolli, Cicero 1992, pp. 189 ss. A ragione si può parlare di un 'paradosso dell'oratore', analogo a quello dell'attore di cui scriveva Diderot (Billy 1951, p. 1057). Cfr. Wisse 1989, p. 265, che utilizza questa espressione a proposito di un confronto fra l'*Ars poetica* di Orazio (99-113), il passo del *De oratore* in cui parla Antonio (2, 189-196) e la *Poetica* di Aristotele (1455a 32-34); Cavarzere 2004, p. 21.

²⁵ Cic. *de orat.* 3, 102: «quando Roscio recita il verso: "Il saggio chiede in premio alla sua virtù l'onore e non il profitto" non lo accompagna con il gesto, di cui pur è capace, ma anzi abbassa la voce in modo che al verso successivo: "Ma che vedo? Un uomo cinto d'armi occupa i luoghi sacri?" si precipiti, fissi lo sguardo, simuli meraviglia e stupore. E allora? L'altro famoso attore pronuncia il verso: "Quale aiuto chiederò?" con quale dolcezza e pacatezza, con quanta poca passione! Infatti subito dopo incalza: "O padre, o patria, o casa di Priamo!" e non potrebbe ottenere tanta potenza drammatica se avesse consumata ed esaurita tutta l'energia nel gestire precedentemente» (trad. E. Narducci).

²⁶ Questo verso e il seguente sono tratti da una tragedia incerta, forse il *Telephus* di Ennio (*inc.* 30-31 R.³); per il problema cfr. Wisse, Winterbottom, Fantham 2008, pp. 30-31. Stupisce il fatto che Roscio, conosciuto come specialista di commedie (cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 111), sia qui ritratto come attore tragico; ma da un passo di Cicerone (*or.* 109) sembrerebbe che gli artisti della scena si cimentassero saltuariamente nei due generi: *histriones eos vidimus quibus nihil posset in suo genere esse praestantius, qui non solum in dissimillimis personis satis faciebant, cum tamen in suis versarentur, sed et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere vidimus* («abbiamo visto questi istrioni, davvero eccellenti nel loro genere, che non solo rappresentando le parti più diverse riscuotevano applausi, pur rimanendo nel loro campo, ma vedemmo anzi che ottenevano grande successo pur facendo l'uno da comico nelle tragedie e l'altro da tragico nelle commedie» trad. G. Barone).

²⁷ Il riferimento qui è a Esopo.

²⁸ Enn. *trag.* 75 R.³

²⁹ Enn. *trag.* 81 R.³

in quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumpta superiore motu et exhausta.

Sia Roscio che Esopo non manifestano tutte le potenzialità insite nella loro arte, ma le dosano in modo sapiente, per adeguarle alla situazione emotiva e ottenere l'effetto voluto. Nonostante l'attore si immedesima nel suo ruolo, quindi, mantiene sempre un certo livello di controllo delle proprie emozioni.

Ugualmente Antonio, pur parlando di un coinvolgimento sincero da parte dell'oratore, lascia trapelare qualche dubbio: partendo dall'assunto che per suscitare i *motus animi* nell'ascoltatore occorre che questi li veda impressi sul volto dell'oratore, egli ammette però che, qualora occorra addossarsi una passione fittizia, «ci vorrebbe forse un'arte più grande» (*maior ars aliqua forsitan esset requirenda*)³⁰. Antonio, cioè, non si spiega come la *performance* dell'oratore possa sembrare tanto verosimile se questi non crede e sente veramente ciò che afferma: se così fosse la capacità di simulare sarebbe talmente straordinaria da apparire miracolosa³¹.

E in effetti su questa 'arte miracolosa' gli antichi avevano sviluppato una propria tecnica. La espone Quintiliano³² parlando delle *φαντασίαι/visiones*, proiezioni mentali delle vicende che l'oratore sta raccontando³³: solo se l'oratore riprodurrà con gli occhi dell'immaginazione i fatti di cui parla potrà sentirsi protagonista³⁴, non un semplice spettatore e le emozioni che proverà saranno vere. Dal momento che i sentimenti non sono in nostro potere, l'unico modo per apparire credibili e indirizzare i giudici a proprio favore – specifica Quintiliano – è di essere realmente coinvolti e questo accadrà attraverso un processo di induzione volontaria. In questo modo si realizzerà un'*enargeia/evidentia* tutta particolare, non dei fatti³⁵, ma dei sentimenti e l'oratore non sembrerà

³⁰ Cic. *de orat.* 2, 189 (trad. E. Narducci). Questa affermazione mi sembra ben diversa da quella espressa da Cicerone (*de orat.* 1, 102; cfr. Quint. *inst.* 10, 7, 14), ispirata al noto *topos* che assimila l'entusiasmo dell'oratore a un invasamento divino (Plat. *Ion.* 534c).

³¹ A questo proposito Petrone (2004a, p. 37) scrive: «in effetti, tuttavia, il fautore della teoria spontaneista si guarda bene dal negare l'esistenza o l'opportunità di una tecnica. Dice, ed è cosa diversa, che per lui l'adesione alla causa del suo assistito è totale e senza riserve, da ciò la mancanza di finzione, che non esclude che per altri possa esserci tuttavia un dolore finto o imitato a cui però deve corrispondere in quel caso una maggiore arte [...] Cicerone insomma rappresenta una posizione più incline verso uno dei due poli, quello della natura, che non esclude tuttavia l'esistenza dell'altro, la tecnica, verso cui sarà il personaggio di Crasso ad optare».

³² Quint. *inst.* 6, 2, 29-36; 10, 7, 15.

³³ Arist. *de anim.* 434a 7; cfr. Nocchi 2016, n. 52 e la bibliografia ivi raccolta.

³⁴ Cfr. Plat. *Ion.* 535b-c. P.H. Schrijvers 1982, pp. 47-57; Cavarzere 2004, pp. 21-28, che discute sulle origini della teoria e sui suoi esiti moderni.

³⁵ L'*evidentia* per Quintiliano è una qualità che investe sia l'*elocutio* (*inst.* 8, 3, 61-71 e 9, 2, 40-41) che la *narratio* (*inst.* 4, 2, 64): l'oratore vi torna a più riprese per la forte incidenza che la

raccontare, ma rappresentare le vicende di fronte agli occhi degli spettatori³⁶. Questo 'teatro delle emozioni'³⁷, caratterizzato dalla vividezza degli *adfectus*, trascinerà il pubblico attivando una partecipazione profonda e rendendo credibile la tesi dell'avvocato. E a riprova di questa teoria Quintiliano riferisce l'episodio, di cui si è già parlato, dell'attore che piange anche dopo la fine dell'esibizione, cui dice di aver assistito di persona. Indipendentemente dalla veridicità di questa asserzione, è chiaro che il retore riconosce un'analogia profonda fra le tecniche immedesimative messe in atto dall'oratore e dall'attore.

Analoghe considerazioni sono contenute nel noto trattato Περὶ ὕψους: l'impiego delle *phantasiai* è considerato tecnica comune alla retorica e alla poesia ed è strettamente collegato alla mozione del *pathos*³⁸; per esemplificare questo concetto l'autore ricorre non casualmente a *loci* tragici. L'immaginazione retorica, in particolare, introducendo elementi appassionati e vivaci all'interno delle argomentazioni «non solo persuade l'ascoltatore, ma anche lo soggioga»³⁹.

Se, però, questo espediente riguarda specificamente l'aspetto performativo, un altro ambito è stato fino a ora trascurato: dalle fonti letterarie traspare l'idea che la pianificazione delle emozioni avvenisse prima dell'esecuzione del discorso e che, precisamente, riguardasse la fase preparatoria. È questo un aspetto che è stato solo sporadicamente toccato⁴⁰ e su cui vale forse la pena soffermarsi più nel dettaglio, chiarendo soprattutto come esso fosse il risultato di un processo di apprendimento.

A ben vedere, nonostante l'ardore con cui Antonio difende il suo cre-

chiarezza e il dettaglio dell'esposizione hanno sulla persuasività del discorso; cfr. Manieri 1998, pp. 137-149; Cavarzere, Cristante 2019, pp. 350-366.

³⁶ Quint. *inst.* 6, 2, 32. Interessanti osservazioni in Berardi 2012, pp. 89-97.

³⁷ Petrone 2004a, p. 20, parla in maniera analoga di «teatro delle passioni».

³⁸ *De sublim.* 15, 2: ὥς δ' ἕτερόν τι ἡ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπληξίς, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια, ἀμφοτέραι δ' ὁμῶς τὸ τε <παθητικόν> ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκινημένον («dato che l'immaginazione poetica e quella retorica mirano a fini diversi, non ti può certo sfuggire che il fine dell'immagine poetica sta nel provocar sorpresa, mentre nel discorso oratorio essa ha per fine l'evidenza; poesia e oratoria, nondimeno, ricercano il <patetico> e il commosso» trad. F. Donadi). A questo proposito Manieri (1998, pp. 57-59) chiarisce che anche se la *phantasia* poetica e quella retorica condividono l'obiettivo di generare *pathos*, la prima mira esclusivamente allo sbigottimento passionale, la seconda alla chiarezza e alla persuasione razionale, fondendosi anche con le argomentazioni logiche. D.A. Russell (1964, pp. 122-123) nota le notevoli affinità fra il passo quintiliano appena esaminato (*inst.* 6, 2, 29) e quello contenuto nel trattato *Sul Sublime*; inoltre evidenzia come la maggiore vicinanza alla realtà implichi l'impossibilità per la retorica di ricorrere all'ἐκπληξίς.

³⁹ *De sublim.* 15, 9 (trad. F. Donadi).

⁴⁰ Cfr. Cavarzere 2004, p. 16. Lo studioso, però, si concentra soprattutto su un altro aspetto fondamentale: il coinvolgimento dell'oratore indotto dalla forza trainante del linguaggio. È l'esecuzione stessa del discorso a ispirarlo, soprattutto se questi sente di dominare il pubblico astante (p. 17). Cfr. Narducci 1997, pp. 85-86.

do fondato sulla spontaneità delle emozioni, nella pratica non vi era così fedele: infatti, la tattica da lui seguita durante lo svolgimento del dibattito processuale è frutto di una premeditazione, in particolare proprio riguardo alla pianificazione delle tecniche psicagogiche. Per spiegare in quale modo riesce a conquistare l'animo dei giudici⁴¹, Antonio ricorre a quattro diverse metafore, tratte rispettivamente dalla medicina, dal mondo animale, dalla navigazione e dalla vita militare: chiarisce, infatti, che quando sta per sostenere una causa egli considera preliminarmente se i giudici gli sono favorevoli o sono neutrali. Se non esiste un'empatia naturale, per poterla indurre si sforza come un medico di conoscere le abitudini dei propri pazienti per poi curarli, per cui 'fiuta' i loro sentimenti e le loro aspettative, così da far leva con le argomentazioni sui sentimenti adatti. Dirige quindi la 'vela' del proprio discorso dove il vento è favorevole. In questo modo, come un abile comandante, può accogliere la resa del nemico sin da principio vacillante, o farlo prigioniero. Si tratta di una fase ancora preparatoria del discorso, in cui l'oratore pianifica su quali sentimenti far leva: quindi, accanto a un'*inventio* degli argomenti, ve ne doveva essere una relativa ai *pathe* e agli *ethe*. In un passo successivo del *De oratore*⁴², parlando dello svolgimento della causa in difesa di Gaio Norbano, accusato da Sulpicio *de maiestate* nel 95 a.C., Antonio esplicita l'attuazione del suo piano: in primo luogo egli, proprio perché conosce bene le attitudini di chi ha di fronte, fa leva solo su quegli argomenti e su quei sentimenti in cui il pubblico può identificarsi, esacerbando il dolore, l'odio e la commiserazione dei giudici; una volta che lo ha conquistato per mezzo del *pathos* ricorre all'*ethos*, presentandosi come una persona corretta e quindi degna di credibilità. Antonio conclude il suo resoconto affermando: *ita magis adfectis animis iudicum quam doctis tua, Sulpici, est a nobis tum accusatio victa*⁴³. È evidente il processo di pianificazione e regolazione sotteso al discorso apparentemente spontaneo di Antonio: se anche egli, parlando, si immedesima nei sentimenti, non si può negare che essi siano il frutto di un'attenta disamina preventiva.

Lo stesso procedimento è esemplato da un episodio della carriera di Servio

⁴¹ Cic. *de orat.* 2, 185-188. Petrone 2004a, pp. 38-40. Cfr. Li Causi, Marino, Formisano 2015, p. 493, dove si mette in rilievo l'importanza conferita da Antonio in questa discussione, oltre che al *pathos*, anche all'*ethos* dell'avvocato (2, 182-184) per suscitare la benevolenza degli avvocati. È questa una peculiarità della retorica latina rispetto a quella greca: mentre la prima distingue l'*ethos* del *patronus* da quella del *cliens*, nella prassi greca l'imputato pronunciava personalmente la propria difesa.

⁴² Cic. *de orat.* 2, 198-201.

⁴³ Cic. *de orat.* 2, 201: «così vinsi contro la tua accusa, Sulpicio, coinvolgendo emotivamente i giudici più che persuadendoli» (trad. E. Narducci).

Sulpicio Galba, narrato nel *Brutus*⁴⁴. Coinvolto improvvisamente nella difesa dei pubblicani per la strage della Sila nel 138 a.C., Galba dovette improvvisare un'orazione in un solo giorno. Era ben cosciente di sostituire un oratore prestigioso come Gaio Lelio, che con la sua eloquenza elegante non era, però, riuscito a essere risolutivo. Ciò che ci si aspettava da lui era, dunque, una dialettica ricca di *pathos*, che non agisse a livello razionale, ma emotivo e conquistasse i giudici fino a persuaderli. In effetti dal racconto di Rutilio, giunto il giorno del processo per condurre in tribunale l'oratore, sembra proprio che Galba nella fase preparatoria della sua arringa, mostrasse già i segni di una trasfigurazione degli *adfectus*, che traspariva dalle sembianze del suo volto:

Unum (scil. diem) quasi comperendinatus medium diem fuisse, quem totum Galbam in consideranda causa componendaque posuisse; et cum cognitionis dies esset et ipse Rutilius rogatu sociorum domum ad Galbam mane venisset, ut eum admoneret et ad dicendi tempus adduceret, usque illum, quoad ei nuntiatum esset consules descendisse, omnibus exclusis commentatum in quadam testudine cum servis litteratis fuisse, quorum alii aliud dictare eodem tempore solitus esset. Interim cum esset ei nuntiatum tempus esse, exisse in aedes eo colore et iis oculis, ut egisse causam, non commentatum putares. Addebat etiam, idque ad rem pertinere putabat, scriptores illos male mulcatos exisse cum Galba; ex quo significabat illum non in agendo solum, sed etiam in meditando⁴⁵ vehementem atque incensum fuisse⁴⁶.

Prima ancora che il discorso venisse pronunciato, dunque, Galba si immedesimava a tal punto nelle vicende da farle proprie⁴⁷, un procedimento analogo a quello degli attori, che si calano nella parte prima di andare in scena,

⁴⁴ Cic. *Brut.* 87-88. Secondo Moretti (2002, p. 217) nello stravolgimento fisico di Galba si troverebbe l'eco della dottrina fisiognomica stoica relativa agli effetti negativi delle passioni. Cfr. anche Cavarzere 2004, pp. 15-16.

⁴⁵ Marchese (2011, pp. 303-304) mette in evidenza l'uso di *meditor* come grecismo tecnico.

⁴⁶ «Ci fu di mezzo un solo giorno, come di proroga, che Galba passò interamente a studiare e a preparare la causa; arrivato il giorno del processo, proprio Rutilio, su richiesta dei soci, si recò al mattino a casa di Galba, per avvertirlo e accompagnarlo in tribunale quando fosse l'ora di parlare: e quello, fino al momento in cui gli venne annunciato che i consoli erano scesi nel foro, allontanati tutti gli altri continuò a preparare il discorso in una corte coperta, con schiavi letterati, a ciascuno dei quali era solito dettare contemporaneamente cose diverse. Essendogli intanto stato annunciato che era l'ora, rientrò in casa con un colore e con occhi tali, che si sarebbe potuto pensare che avesse già tenuto il suo discorso, non che lo avesse preparato. Rutilio aggiungeva anche, e la riteneva cosa non priva di importanza, che quegli scrivani avevano un'aria malconcia quando uscirono con Galba; ne traeva la conclusione che quell'uomo era impetuoso e ardente non solo quando doveva tenere un discorso, ma anche quando si trattava di prepararlo» (trad. E. Narducci).

⁴⁷ La sua oratoria ricorreva alle tecniche patetiche anche in fase esecutiva, per questo Galba costituisce il modello opposto a Lelio, la cui eloquenza faceva leva soprattutto sull'evidenza argomentativa. Per l'analisi di questa coppia antitetica cfr. Cavarzere 2002, pp. 36-39; Guérin 2014, pp. 173-175, 184.

ma soprattutto dello scrittore, che si identifica nei protagonisti delle storie da lui create, non differentemente da quanto Antonio ipotizza per Pacuvio⁴⁸ e l'autore *Del sublime* per Euripide, che immedesimandosi in Oreste «vedeva le Erinni; e poco ci manca che riuscisse a costringere anche gli ascoltatori a vedere il frutto delle sue fantasie»⁴⁹. Lo stravolgimento che Rutilio legge sul volto di Galba e su quello degli scrivani, a cui affidava gli appunti sui passaggi salienti del discorso, dimostra che anche l'oratore, come gli attori professionisti, provava la sua arringa prima di eseguirla pubblicamente. In ogni caso l'oratoria di Galba non è affatto estemporanea, ma «il frutto di una precisa strategia comunicativa i cui effetti sono già pianificati nel processo di composizione del discorso»⁵⁰. Ovviamente Galba vinse la causa, grazie all'ardore e all'impeto della sua eloquenza e Cicerone ne deduce che se due sono i pregi dell'oratore, saper informare con precisione (*docere*) e porgere con vigore (*movere*), molto più ottiene l'oratore che sa infiammare i giudici⁵¹.

Non si configura differentemente il processo di immedesimazione da parte dell'attore, anch'egli teso a trarre ispirazione per la sua *performance*. In questo senso appare significativo un aneddoto narrato da Frontone. Questi racconta che il celebre attore Esopo, poco prima di calcare le scene, meditava a lungo osservando la maschera che stava per indossare, come se volesse carpire dai tratti somatici i moti d'animo del personaggio che si accingeva a interpretare: *tragicus Aesopus fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ex adverso contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem*⁵². Gli antichi erano convinti che i lineamenti del volto fossero predittivi dell'*ethos* e del *pathos* di un personaggio, secondo i caratteri desunti dalla fisiognomica. Le stesse maschere comiche e tragiche erano realizzate in base a questi canoni. Tale prassi non era propria del solo Esopo, dal momento

⁴⁸ Cic. *de orat.* 2, 193 (*supra*).

⁴⁹ *De sublim.* 15, 2 (trad. F. Donadi), il richiamo è a Eur. *Or.* 255-257 e *Iph. Taur.* 291; ma cfr. anche 15, 4, dove il procedimento è analogo e si riferisce a Eur. *Phaethon.* fr. 779 Nauck²: ἄρ' οὐκ ἂν εἴποις, ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ γράφοντος συνεπιβαίνει τοῦ ἄρματος καὶ συγκινδυνεύουσα τοῖς ἵπποις συνεπτέρωται; οὐ γὰρ ἂν, εἰ μὴ τοῖς οὐρανίοις ἐκείνοις ἔργοις ἰσοδρομοῦσα ἐφέρετο, τοιαῦτ' ἂν ποτε ἐφάντασθη («non diresti che l'anima dello scrittore monti anch'essa sul cocchio, e condividendone i rischi, voli insieme ai cavalli alati? Perché certo, se la sua anima non fosse stata portata, correndo alla stessa velocità di quelle imprese celesti, mai essa avrebbe concepito immagini simili» trad. F. Donadi). In entrambi i casi si allude all'immedesimazione del poeta/scrittore che 'vede' le immagini per trasformarle in parola.

⁵⁰ Cavarzere 2002, p. 40.

⁵¹ Cic. *Brut.* 89.

⁵² Fronto p. 143, 2 van den Hout²: «è fama che l'attore Esopo non si sia mai messa una maschera senza prima averla osservata a lungo di fronte, per poter assumere gesti e voce secondo l'espressione della maschera» (trad. Portalupi).

che, come ha chiarito Gianna Petrone⁵³, era divenuta il soggetto di diverse rappresentazioni iconografiche. Per quanto il *topos* possa avere una valenza metaforica, esso è senz'altro indicativo del riconoscimento, anche per il teatro antico, della pianificazione delle emozioni e della necessità di un procedimento meditativo che anticipi l'esecuzione. La situazione che si configura, dunque, è del tutto analoga a quella che avviene in ambito retorico.

Ciò che stupisce è che in tutto il capitolo dedicato da Quintiliano all'improvvisazione⁵⁴ non si faccia alcun riferimento alle tecniche immedesimative tipiche della recitazione⁵⁵: è possibile, però, rintracciare i segni di una interdipendenza dell'arte scenica e di quella retorica anche in questo settore. L'improvvisazione – avverte Quintiliano – non è un processo estemporaneo, ma è frutto di un esercizio assiduo, che conduce l'oratore a un'applicazione meccanica dei metodi e delle norme teoriche che ha introiettato nel corso della sua formazione⁵⁶. Anche l'improvvisazione, compresa quella delle emozioni, dunque, è una pratica soggetta alla razionalità, perché «sono la passione e l'intelligenza a renderci eloquenti»⁵⁷. Per spiegare questa compresenza antitetica, grazie alla quale l'oratore è sempre padrone della situazione e domina la struttura del discorso pur improvvisando, Quintiliano ricorre a due esempi: «c'è dunque un esercizio meccanico che i Greci chiamano *álogos tribé*, nel quale la mano scorre mentre scrive, gli occhi, durante la lettura, guardano contemporaneamente le righe nel loro insieme e gli 'a capo' e i passaggi da una frase all'altra, e vedono quello che segue prima di aver pronunciato quello che precede. Su questa tecnica si fondano i giochi di abilità di giocolieri e prestigiatori sulle scene, così che si crede che gli oggetti lanciati ritornino spontaneamente alle mani e si muovano secondo la traiettoria voluta»⁵⁸. L'analogia con l'arte scenica è chiara: come i giocolieri anche l'oratore deve dare l'impressione, anche quando improvvisa, di tenere a mente tutto il piano del discorso⁵⁹, di avere a portata di mano i mi-

⁵³ Albini, Petrone 1992, pp. 391-393.

⁵⁴ Celentano 2007, pp. 99-107; 2010, pp. 141, 160.

⁵⁵ In effetti un unico riferimento agli spettacoli c'è (*inst.* 10, 7, 11), ma esso non riguarda specificamente le rappresentazioni teatrali, quanto, piuttosto le esibizioni dei giocolieri (*infra*).

⁵⁶ Maria Silvana Celentano (2007, p. 101; 2010, pp. 146-147), a questo proposito, sostiene che da Quintiliano viene codificato il primato della redazione scritta di un'orazione sulla sua esecuzione orale, nel senso che l'oratore con la teoria e l'esercizio della scrittura ha assimilato le caratteristiche stilistiche e strutturali di un discorso, per poterle riprodurre durante la *performance*.

⁵⁷ Quint. *inst.* 10, 7, 15.

⁵⁸ Quint. *inst.* 10, 7, 11 (trad. C.M. Calcante-[S.Corsi]). Milazzo 2001, p. 953, rileva la matrice platonica di questa prassi oratoria.

⁵⁹ È un procedimento analogo a quello della *dividenda intentio animi* (*inst.* 10, 7, 10), ovvero l'attitudine del pensiero a procedere avanti nell'argomentazione e contemporaneamente a recuperare dalla memoria i dati già acquisiti e schedati per controbattere all'accusa; tale tecnica era esercitata sin dai primi anni dagli allievi del *ludus primi magistri* (*inst.* 1, 1, 34): la applicavano alla lettura

gliori vocaboli, assimilati con le letture e la pratica declamatoria, infine di saper simulare i *motus animi*. Poiché, però, l'improvvisazione spesso è accompagnata dall'emozione ispirata dal tema, che sfocia nell'esagerazione irrazionale, Quintiliano raccomanda un uso efficace e accorto degli strumenti metaverbali. Già Cicerone, attraverso le parole di Crasso⁶⁰, aveva messo in luce la necessità di manifestare in modo chiaro le passioni che spesso, se non controllate, risultano confuse. Per avere la situazione sotto controllo, dunque, Quintiliano consiglia di imparare a memoria un certo numero di brani che siano espressione di una gamma variegata di *adfectus*⁶¹: in questo modo anche l'intonazione della voce si adeguerà automaticamente al tenore del discorso, concorrendo alla sua efficacia, avendo preventivamente assimilato la corrispondenza espressiva. Se la *copia verborum* dà la possibilità di improvvisare sulla base di un repertorio interiorizzato⁶², anche le potenzialità psicagogiche del discorso poggiano su un lungo *iter* di apprendimento che prosegue per tutta la vita, secondo il principio del *longlife learning*. Non è un caso che nella pianificazione del suo *curriculum* scolastico innovativo Quintiliano preveda che lo studente, in un'età compresa fra i 12 e i 16 anni frequenti anche le lezioni di un *comoedus*, che oltre a essere maestro di dizione⁶³, lo introdurrà ai segreti dell'eloquenza⁶⁴, facendogli leggere o interpretando a scopo esemplificativo brani tratti dai testi comici che siano rappresentativi di differenti passioni (l'ira, la misericordia), o adatti alle differenti funzioni comunicative (la narrazione, la persuasione). Tanto più questo metodo sarà efficace perché assimilato in età giovanile. Che il controllo assoluto della *performance*⁶⁵ fosse un ideale condiviso anche dall'attore è testimonia-

espressiva richiesta dalla *scriptio continua*. Un altro espediente utile in questo senso era quello esercitato con il *progymnasma* della *narratio* (*inst.* 2, 4, 15): allo studente si chiedeva di raccontare i fatti non solo in modo lineare, ma anche a ritroso o dal centro in avanti e indietro, così da essere in grado di recuperare durante il dibattito giudiziario le varie argomentazioni e rispondere all'avversario.

⁶⁰ Cic. *de orat.* 3, 215: *ac sine dubio in omni re vincit imitationem veritas, sed ea si satis in actione efficeret ipsa per sese, arte profecto non egeremus; verum quia animi permotio, quae maxime aut declaranda aut imitanda est actione, perturbata saepe ita est, ut obscuretur ac paene obruatur, discutienda sunt ea, quae obscurant, et ea, quae sunt eminentia et prompta, sumenda* («senza dubbio, la realtà supera in ogni campo l'imitazione, ma se essa fosse di per se stessa abbastanza efficace per quanto concerne l'*actio*, di certo non avremmo alcun bisogno dell'arte. Ma, dal momento che le passioni che in modo particolare si devono manifestare o simulare con l'*actio* sono spesso così confuse da essere offuscate e quasi soffocate, è necessario rimuovere quanto provoca oscurità e dar rilievo agli aspetti più evidenti e visibili» trad. E. Narducci). Questo passo trova una perfetta corrispondenza in Quint. *inst.* 11, 3, 61-62.

⁶¹ Quint. *inst.* 11, 3, 25.

⁶² Quint. *inst.* 2, 7, 3-4; 10, 1, 10 ss.

⁶³ Nocchi 2013, pp. 54-62.

⁶⁴ Quint. *inst.* 1, 11, 12.

⁶⁵ A questo proposito si veda quanto asserito da Desbordes 1994, pp. 65-66 (ora in Desbordes 2006, pp. 144-145).

to da Valerio Massimo. Questi narra che Roscio non andava mai in scena senza aver provato tutti i gesti e i movimenti adatti al suo ruolo (*ne Roscius quidem subtrahatur, scaenicae industriae notissimum exemplum, qui nullum umquam spectante populo gestum, nisi quem domi meditatus fuerat, promere ausus est*)⁶⁶, confermando così la fama che si era diffusa dell'attore, come di un maestro intransigente e rigoroso⁶⁷. Si spiegherebbe in questo modo anche una testimonianza macrobiana relativa alle competizioni fra Roscio e Cicerone incentrate sulla stessa *sententia*. I due professionisti – narra Macrobio – si esercitavano, ciascuno con la tecnica che gli era più consona, a rendere con i gesti o con la parola un concetto e lo facevano cercando diverse possibilità interpretative⁶⁸: da questo confronto emulativo entrambi ricavano un arricchimento e introiettavano gli espedienti patemici facendoli propri. L'improvvisazione, dunque, sembrerebbe ridursi a una qualità, il *decet*, la capacità di saper adattare ciò che si è appreso e interiorizzato alle molteplici circostanze. Tale valore accomuna l'oratore e il teatro: entrambi le arti richiedono una profonda capacità di giudizio della situazione.

Come si è cercato di dimostrare, dunque, nella retorica latina molto poco era lasciato all'improvvisazione, soprattutto la disamina degli espedienti patetici, l'impegno strumentale dei diversi *adfectus* erano oggetto di un'attenta pianificazione preventiva. La complessa opera di disciplinamento compiuta da Quintiliano nell'*Institutio* nasce proprio dal desiderio di rendere i *pathe* e gli *ethe* nuova materia di insegnamento⁶⁹, per la quale il teatro era un importante punto di riferimento. L'equilibrio fra immedesimazione e controllo delle emozioni costituiva l'arma vincente⁷⁰, in quanto conferiva credibilità all'oratore. Per questo Quintiliano si schiera contro i fautori di un'*actio* improvvisata: gli oratori che abbracciano questo credo fanno leva sugli espedienti patetici, ma il loro discorso contravviene a quell'idea di controllo di cui si è detto e che, invece, caratterizza l'oratore che ha una solida preparazione. Al contrario i fautori del metodo naturale si improvvisano in esibizioni spettacolari, che Quintiliano

⁶⁶ Val. Max. 8, 7, 7: «e non si comportò diversamente Roscio, rappresentante assai noto dell'arte scenica, il quale non osò mai eseguire, in presenza del popolo, un solo gesto che non avesse prima ripetutamente provato a casa» (trad. a mia cura).

⁶⁷ Cic. *de orat.* 129-131.

⁶⁸ Macr. *Sat.* 3, 14, 11-12.

⁶⁹ Nocchi 2020, pp. 147-154.

⁷⁰ Su questo tema mi sembra si sia espresso in maniera molto chiara E. Narducci (1994, p. 95) affermando che «le passioni dell'oratore si presentano come qualcosa di ben diverso da semplici perturbazioni dell'animo; si tratta piuttosto di passioni suscitali a piacimento, i cui panni l'avvocato può indossare o smettere a seconda delle esigenze della causa, e senza che per questo gli si possa rimproverare una bassa finzione; perché si tratta sempre di emozioni reali, anche se sapientemente pilotate».

assimila a una *scaenica ostentatio* («simulazione degli attori») o a una *furiosa vociferatio* («escandescenza di pazzi»)⁷¹ e poiché il momento performativo è strettamente collegato a quello compositivo, il loro discorso completamente improvvisato è privo di *dispositio* ed *elocutio*, i concetti sono spesso affastellati senza alcun ordine⁷². Talvolta, troppo sicuri di sé, gli oratori di scuola iniziano a declamare senza aver meditato, non appena hanno ricevuto il tema; altri sono spinti addirittura dall'esibizionismo a chiedere al pubblico da quale parola debbano iniziare a parlare⁷³. Del resto Quintiliano condanna anche le esagerazioni opposte: la pianificazione degli espedienti psicagogici non deve essere fine dell'orazione, ma strumento. Sbagliano coloro che quando preparano la propria arringa conformano eminentemente le parole ai gesti e non viceversa: in questo modo si punta alla spettacolarità e non a un'oratoria *cum dignitate*⁷⁴. La necessità di pianificare gli effetti emozionali della *performance* anche a livello stilistico, in effetti, era già stata teorizzata da Aristotele⁷⁵: la ripetizione di alcune parole, di concetti pregnanti, l'uso di clausole ritmiche o delle figure retoriche conferiscono all'esecuzione maggiore assertività. D'altra parte l'eccessivo attaccamento al testo scritto frena le emozioni e inibisce la loro vivacità. È questo un aspetto importante che riguarda il rapporto fra versione scritta e orale dell'orazione. Dice, infatti, Quintiliano, che la lentezza dello scrivere raffredda le emozioni profonde e arresta le idee fresche, tanto più se si cade nella pedanteria che passa al vaglio il singolo vocabolo⁷⁶. Si perde, cioè, quella apparente spontaneità, che pur se sapientemente pilotata attraverso le *visiones*⁷⁷ e la pianificazione preventiva, permette all'oratore di lasciarsi trascinare dall'ardore e di attivare l'empatia con il pubblico. Non è forse un caso che l'eloquenza di Galba fosse grandiosa durante l'esecuzione, ma che la redazione scritta dei suoi discorsi fosse tutt'altra cosa. La spiegazione è che «quando parlava, forse lo infiammava una forza non solo dell'ingegno,

⁷¹ Quint. *inst.* 2, 10, 8; cfr. 10, 7, 12-13.

⁷² Quint. *inst.* 2, 12, 9-11.

⁷³ Quint. *inst.* 10, 7, 21.

⁷⁴ Quint. *inst.* 11, 3, 109. Quintiliano sta parlando dei 'piedi' ritmico-metrici usati anche in prosa, cfr. *inst.* 9, 4, 79-120; Cavarzere, Cristante 2019, pp. 866-914.

⁷⁵ Arist. *rhet.* 1413b 3-1414a 20; cfr. Sonkowsky 1959, pp. 159-161. Meno condivisibili, invece, mi sembrano le osservazioni dell'autore a proposito di Cic. *de orat.* 3, 217-219. L'impiego di brani tratti dalla tragedia per esemplificare le differenti modulazioni della voce in relazione ai sentimenti sarebbero per Sonkowsky indizio dell'uso del testo scritto e del suo stile come guida all'esecuzione (pp. 271-272): a mio parere, più che allo stile, il riferimento è a spettacoli realmente fruibili all'epoca di Cicerone, cui l'oratore rimanda come modello della voce. La frequentazione delle rappresentazioni sceniche, soprattutto se didatticamente indirizzata, poteva essere un importante sussidio audio-visivo per l'oratore. Berardi 2012, pp. 92-93.

⁷⁶ Quint. *inst.* 10, 7, 14.

⁷⁷ Quint. *inst.* 10, 7, 15.

ma anche dell'animo, e una naturale passionalità, facendo sì che il suo discorso fosse concitato, potente, impetuoso; poi, quando nella tranquillità prendeva lo stilo, e ogni moto dell'animo, come un vento, lo abbandonava, il suo stile si faceva fiacco»⁷⁸. Si tratta, ovviamente, di un momento successivo all'*inventio*⁷⁹ quando invece, si è visto, Galba era trascinato dai *motus animi* e la tensione dell'animo era infervorata dalla creatività; qui Cicerone, invece, si riferisce alla stesura definitiva del discorso, successiva all'esecuzione. È probabilmente per questo motivo che Quintiliano consiglia agli oratori, soprattutto quelli che tengono spesso i discorsi, di scrivere in fase preparatoria solo le parti necessarie, in particolare gli esordi, che hanno un forte impatto emotivo e di lasciare all'improvvisazione il resto: così faceva Cicerone e così faceva anche Galba. Disdicevole è la prassi di coloro che invece riducono a schema l'intera orazione o si dilungano nei dettagli: questo metodo sottrae vigore o trattiene l'oratore nei lacci della memorizzazione⁸⁰.

L'*inventio* dei *motus animi*, dunque, riguardava un complesso lavoro di pianificazione, che aveva una ricaduta sia a livello emotivo (come dimostra Galba), che stilistico-compositivo⁸¹, ma in entrambi i casi il senso della misura era garantito dalla tecnica. L'eleganza è dunque frutto di un indottrinamento che porta al controllo e alla moderazione, affinché l'oratore, nel cercare la raffinatezza dell'attore, non perda l'autorità dell'uomo onesto⁸².

⁷⁸ Cic. *Brut.* 93 (trad. E. Narducci).

⁷⁹ È probabilmente la medesima situazione che si configura in Cic. *Tusc.* 4, 55 (*supra* n. 22): *oratorem vero irasci minime decet, simulare non dedecet. An tibi irasci tum videmur, cum quid in causis acrius et vehementius dicimus? quid? cum iam rebus transactis et praeteritis orationes scribimus, num irati scribimus? «ecquis hoc animadvertit? vincite!» num aut egisse umquam iratum Aesopum aut scripsisse existimas iratum Accium?* («all'oratore poi non s'addice affatto adirarsi, però non è sconveniente che lo finga. O forse ti sembra che ci adiriamo quando nei processi parliamo con particolare energia e irruenza? Ma come! quando mettiamo per iscritto i discorsi dopo che la causa è stata decisa e ormai passata in giudicato, credi che scriviamo animati dall'ira? «Chi mai punisce ciò? legatelo!» pensi che erano adirati, Esopo quando declamava questo verso o Accio quando lo scrisse?» trad. N. Marinone). Cicerone parla di una composizione dell'orazione successiva all'esecuzione stessa (*rebus transactis et praeteritis*), quando ormai la sentenza è stata pronunciata e i sentimenti si sono placati e non della fase dell'*inventio*, come nel discorso di Antonio; nel *De oratore* (2, 193), infatti, a proposito di Pacuvio, Cicerone si riferisce propriamente al momento della creazione artistica in cui un coinvolgimento emotivo dello scrittore sarebbe plausibile.

⁸⁰ Quint. *inst.* 10, 7, 30-31.

⁸¹ A questo proposito si può aggiungere che neppure la scelta dei vocaboli è casuale secondo Quintiliano: la comunicazione deve essere in accordo non solo con i pensieri, ma anche con le parole. Egli, infatti, sottolinea la necessità di pronunciare le parole *misellus* e *pauperculus* con voce dimessa perché l'accordo fra il significato e la sua espressione vocale attribuisca forza alle idee (*inst.* 11, 3, 174-176).

⁸² Quint. *inst.* 11, 3, 184.

Bibliografia

- ALBINI U., PETRONE G. 1992, *Storia del teatro*, Milano.
- ANOLLI L., CICERI R. 1992, *La voce delle emozioni. Verso una semiosi della comunicazione vocale non-verbale delle emozioni*, Milano.
- G. ARICÒ 2004, *Cicerone e il teatro: appunti per una rivisitazione della problematica*, in E. NARDUCCI (a cura di), *Cicerone tra antichi e moderni. Atti del IV Symposium Ciceronianum Arpinas*, Arpino, 9 maggio 2003, Firenze, pp. 6-37.
- AUDANO S. 2003, *Qui clamores tota cavea: nota a Cicerone «De amicitia» 24, «Paideia» LVIII*, pp. 26-31.
- BERARDI F. 2012, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- BILLY A. (éd.) 1951, *Diderot. Paradoxe sur le comédien*, in D. Diderot, *Oeuvres*, Paris.
- BRINK C.O (ed.) 1971, *Horace on Poetry. The 'Ars poetica'*, Cambridge.
- CASAMENTO A. 2004, *'Parlare e lagrimar vedrai insieme'. Le lacrime dell'oratore*, in G. PETRONE 2004b, pp. 41-62.
- CAVARZERE A. 2002, *L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'eloquentia corporis*, in E. NARDUCCI (a cura di), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea. Atti del II Symposium Ciceronianum Arpinas*, Arpino 18 maggio 2001, Firenze, pp. 24-52.
- CAVARZERE A. 2004, *La voce delle emozioni. "Sincerità" e "simulazione" nella teoria retorica dei Romani*, in G. PETRONE 2004b, pp. 11-28.
- CAVARZERE A. 2011, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Padova.
- CAVARZERE A., CRISTANTE L. (a cura di) 2019, *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber IX. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Hildesheim, voll. I-II.
- CELENTANO M.S. 2007, *In margine a: Gianna Petrone, "L'ampolla tragica (Hor. ars. 97). Stili di voce fra teatro e retorica"*, «Aevum Antiquum» VII, pp. 99-107.
- CELENTANO M.S. 2010, *L'oratore improvvisa. A proposito di Quintiliano*, *Institutio oratoria* 10, 7, in G. PETRONE, A. CASAMENTO (a cura di), *Studia... in umbra educata. Percorsi della retorica latina in età imperiale*, Palermo.
- DESBORDES F. 1994, *L'orateur et l'acteur*, in M. MENU (éd.), *Théâtre et cité. Séminaire du CRATA 1992-1994*, Toulouse, pp. 53-72 (ora in Ead., *Scripta varia. Rhétorique antique & Littérature latine*, Louvain-Paris-Dudley 2006, 129-147).
- FANTHAM E. 2011, *Roman Readings. Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*, Berlin-New York.
- GUÉRIN C. 2014, *Oratorum bonorum duo genera sunt. La définition de l'excellence stylistique et ses conséquences théoriques dans le Brutus*, in S. AUBERT-BAILLOT, C. GUÉRIN (éds.), *Le Brutus de Cicéron. Rhétorique, politique et histoire culturelle*, Leiden-Boston, pp. 161-189.
- LI CAUSI P., MARINO R., FORMISANO M. (a cura di) 2015, *Marco Tullio Cicerone. De oratore*, Alessandria.

- MANIERI A. 1998, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Phantasia ed enargeia, Pisa-Roma.
- MARCHESE R.R. 2011, *Cicerone. Bruto*, Roma.
- MILAZZO A.M. 2001, *Libro X*, in *Quintiliano*, in A. PENNACINI (a cura di), *Instituto oratoria*, Torino, vol. II, pp. 426-537 (trad.), 902-956 (comm.).
- MORETTI G. 2002, *Suscitare o no le passioni? Il ruolo di Publio Rutilio Rufo*, «Papers on Rhetoric» IV, pp. 205-222.
- MORETTI G. 2004, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in G. PETRONE 2004b, Palermo, pp. 63-96.
- NARDUCCI E. (a cura di) 1994, *Cicerone. De oratore*, Milano 1994.
- NARDUCCI E. 1997, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari.
- NOCCHI F.R. 2013a, *Imago est animi voltus. La maschera fra teatro e oratoria*, «Rationes Rerum» I, pp. 165-199.
- NOCCHI F.R. 2013b, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston.
- NOCCHI F.R. 2016, *Memoria, affettività e immaginazione: l'intelligenza delle emozioni nella retorica antica*, «Cognitive Philology» IX, online
- NOCCHI F.R. 2019, *Ambigua signa e signa animi: le lacrime del tiranno*, «Camenae» XXV, online.
- NOCCHI F.R. 2020, *Quintiliano. Modelli pedagogici e pratiche didattiche*, Brescia.
- PATILLON M., BOLOGNESI G. (éds.) 1997, *Aelius Theon. Progymnasmata*, Paris.
- PETRONE G. 2002, *I turbamenti dell'oratore. Cicerone, l'actio...vehemens e il quarto libro delle Tusculanae*, «Pan» XX, pp. 81-93.
- PETRONE G. 2004a, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo.
- PETRONE G. (a cura di) 2004b, *Le passioni della retorica*, Palermo.
- PETRONE G. 2011, *Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone*, «Hormos. Ricerche di storia antica» III, pp. 130-139.
- RICOTTILLI L. 2000, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna.
- RISPOLI G.M. 1996, *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, «Acme» XL, pp. 3-28.
- RUSSELL D.A. (ed.) 1964, *"Longinus" on the Sublime*, Oxford.
- SCHRIJVERS P.H. 1982, *Invention, imagination et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien*, in B. VICKERS (ed.), *Rhetoric Revalued. Papers from the ISHR*, Binghamton NY, pp. 47-57.
- SONKOWSKY R.P. 1959, *An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory*, «Transactions of the American Philological Association» XC, pp. 256-274.
- TIMPANARO S. (a cura di) 1999, *Cicerone. Della divinizzazione*, Milano.
- WISSE J. 1989, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam.
- WISSE J., WINTERBOTTOM M., FANTHAM E. (eds.) 2008, *M. Tullius Cicero, De oratore libri III. A Commentary on Book III*, 96-230, Heidelberg, vol. V.

Monica Farnetti

Le invereconde. Riflessioni sulla vergogna nella poesia del Rinascimento

Poiché l'onore di una donna è ugualmente
posto sotto accusa, sia che ella ami per virtù sia
che ella ami per vizio.

Margherita di Navarra, *L'Eptameron*

ABSTRACT: The essay explores the work in prose and verse of the Renaissance women poets named "honest courtesans", in search of their own interpretation of shame between life and literature, starting from the surprising, very humble presence of this word and experience in their pages. This is a data which imposed to look into the ancient and medieval tradition of female shame, asking in which way these women could find a personal way of thinking this emotion, and to live it freely, among a number of heavy and oppressive principles and norms of moral living coined for them by men during the course of centuries. While the essay assumes that the answer is related to the project of their human and female achievement, and deeply connected with their wish to find fulfillment in their intellectual life. A project, and a wish, strong enough to upset ethical, social and literary issues of the XVI century.

KEY WORDS: Petrarchism, Neoplatonism, Honesty, Courtesan, Shame, Corporeality, Self-Respect.

Prologo

Potrebbe non essere improprio sostenere che le rubriche di «anti-petrarchismo», «a-petrarchismo», «petrarchismo liminare» e simili, sotto le quali vengono collocate alcune rimatrici del Rinascimento nell'intento di evidenziarne le distanze dal modello che pure le definisce¹, corrispondano all'indicazione di altrettanti atteggiamenti del pensiero e dello stile che si caratterizzano fondamentalmente in relazione all'esperienza etica della vergogna. Giacché proprio di questa emozione fondativa del libro di Petrarca e della tradizione che ne discende esse risultano per molti aspetti fare a meno o fare altro, scombinando il teorema dell'indissolubilità del legame fra vergogna e poesia – poesia, sarà

¹ Cfr. Arturo Graf, *Petrarchismo ed antipetrarchismo*, in Id., *Attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino 1888, pp. 2-87, *passim*; Riccardo Scrivano, *La poetessa Veronica Franco* [1960], in Id., *Cultura e letteratura del Cinquecento*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966, p. 216; Stefano Bianchi, *Petrarchismo liminare. Tradizione letteraria e «gioco d'amore» nella poesia di Veronica Franco*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma 1993, 2 voll., II, pp. 721-737, p. 737.

appena il caso di precisare, d'amore – e dando vita al paradosso di un “petrarchismo” senza vergogna. Fenomeno ancor più sorprendente se si considera che coloro che lo promuovono sono donne, soggetti dunque peculiarmente gravati di oneri nella secolare vicenda di quella passione-virtù fra tutte in grado di rendere rispettabile l'individuo nell'opinione degli altri, e/o di consentirgli di essere in pace con la sua coscienza e il suo senso di sé. A meno che non si postuli, per queste donne e forse per le donne in genere, una disponibilità straordinaria a ripensare da capo il sistema di valori dentro il quale la vergogna è presa. E di conseguenza a dare di essa un'interpretazione, e a farne un'esperienza, che vistosamente divergono dall'ordine stabilito e consentono, per soprammercato, il verificarsi di un mirabile episodio di storia della cultura e della civiltà.

Le rimatrici in questione, fregiate dai contemporanei del titolo di “cortigiane oneste” e rappresentative di un petrarchismo indubbiamente *sui generis*, costituiscono pertanto un'occasione privilegiata per accostare il tema della vergogna e rivisitarne i confini, stante la posizione tanto eversiva quanto preziosa ai fini della riflessione di cui essere testimoniano. Posizione che avviciniamo partendo dall'inizio.

1. In principio era il verbo vergognarsi

Tema di apertura e chiave di lettura del *Canzoniere* petrarchesco, dove agisce come passione aspirante a farsi virtù costitutiva dell'intera vicenda che col *Canzoniere* coincide, la vergogna appare indiscutibilmente in primo piano nel libro con il quale per secoli i poeti si troveranno a fare i conti. Essa può considerarsi infatti il perno stesso sul quale ruota la vera e attesa *mutatio animi* del protagonista, il filo conduttore del suo romanzo interiore e la figura per eccellenza del suo divenire. Giacché, dopo aver dato luogo a ripetute redenzioni illusorie da quel primigenio, misterioso «errore» che l'ha generata essa scende, finalmente, «nell'intimo più intimo del cuore» ovvero in quel verso, di esordio e di conclusione insieme, in cui letteralmente si imbozzola nelle sillabe dell'io («di me medesimo meco mi vergogno», *Rvf* I, 11): operando dunque nella profondità della coscienza e non già nei limitati seppur «assolati campi della ragione», stante che ora quest'ultima «si invera nella fede» e pertanto «non l'amore, ma il modo di amare [è] causa di vergogna» per colui che finalmente si riconosce altro dall'antico sé². E anche laddove la magistrale lettura di Paolo

² Paolo Cherchi, «Di me medesimo meco mi vergogno» [2003], in Id., *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 19-48, rispettivamente pp. 48, 45, 48, 42.

Cherchi testé evocata non convinca, disturbata quale appare se non altro da quel quarto verso del primo sonetto dei *Fragmenta* che potrebbe alludere a una trasformazione ancora incompleta dell'io³, e perciò a un'erranza spirituale e intellettuale destinata a protrarsi, resta il fatto che la vergogna è posta da Petrarca, e in tutta evidenza, in relazione all'amore, alla lingua che lo canta e alla gloria che ne deriva, sancendo così la congiuntura fra la vergogna e tutto il meglio di «quanto piace al mondo» (*Rvf* I, 14) e dando inizio alla storia della poesia volgare con una sorta di atto di abiura nei confronti della poesia stessa.

Non si insisterà su questo argomento, del resto già adeguatamente esplorato⁴, se non per rammentare che il motivo della poesia come ragione e sinonimo di vergogna è in Ovidio, da cui Petrarca lo desume⁵, e che discende quindi nella tradizione risultando reperibile con discreta puntualità nei libri di rime dei maggiori del Rinascimento. Cosicché quantomeno da Lorenzo il Magnifico a Michelangelo il motivo si fa strada e, fosse anche per inerzia, continua a ribadire la relazione da Petrarca stabilita fra vergogna e instabilità dell'animo⁶. Conseguenza, quest'ultima, dell'essere amante e poeta amoroso (costantemente «pien di vergogna et d'amoroso scorno», *Rvf* CCI 8) nonché impossibilitato per statuto a modificare la propria condizione («ingrata lingua, già però non m'ài / renduto honor, ma facto ira et vergogna», *Rvf* XLIX 3-4), dato quel

³ Cfr. *Rvf* I, 4, «quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono», su cui così Santagata (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 1966, p. 8, *ad loc.*): «Lo scrivente è un uomo maturo e ravveduto, diverso dal giovane innamorato, ma la trasformazione non è completa perché nell'uomo nuovo sopravvivono ancora residui dell'errore passato».

⁴ Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere - Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Einaudi, Torino 2005, 2 voll., I, p. 6 (*Bibliografia*).

⁵ Cfr. Ovidio, *Ex Ponto* I V 15: «cum relego, scripsisse pudet» («ho vergogna, se ci ripenso, di avere scritto»); Id., *Tristia* V I 8: «illa [le dolci rime giovanili] tamen nunc me composuisse piget» («mi vergogno adesso, nondimeno, di aver composto le mie rime»).

⁶ A titolo di esempio cfr., fra i testimoni di punta, Lorenzo il Magnifico, *Amor tenuto m'ha*, 5-6: «ché della lunga mia aspra fatica / dolor è il prezzo, e vergogna, ira e sdegno» (nonché ivi, v. 18: «vergogna è il frutto poi d'ogni fatica»); Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ecloga 8, 40-42: «Così, quando vecchiezza avvien che termine / i mal spesi anni che sì ratti volano / vergogna e duol convien c'al cor si germine»; Giovanni Della Casa, *Rime* XXVI 9-11: «m'assal vergogna e duol, qualora / membrandò vo com'a non degna rete / col vulgo caddi»; Michelangelo, *Condotto da molt'anni* 5-8: «La vergogna e 'l timore / [...] / [...] non mi rinnova / che 'l vecchio e dolce errore». Fra i minori, basti il caso del veneziano Pietro Gradenigo (contemporaneo e concittadino di Gaspara Stampa, della quale si dirà, e con lei implicato a livello intertestuale), *Lo strale, il foco, e 'l laccio*, 12-13: «Quinci danno, e vergogna del mio errore, / lasso, mi preme, e me ne pento in tutto». Per l'influenza, anche in questa specifica direzione, della dottrina neoplatonica ficiniana, caratterizzata dall'insoddisfazione per la vita mondana nel suo complesso e volta a dissuadere l'individuo, pena una sua intima e dolorosa vergogna, dal farne un valore in sé, resta fondamentale Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino* [1943], Sansoni, Firenze 1953, accompagnato dal recente e rilevante Raphael Ebgi, *Voluptas. La filosofia del piacere nel giovane Marsilio Ficino (1457-1469)*, Edizioni della Normale, Pisa 2019.

sentimento «onde vergogna et dolor prendo» (*Rvf* CCCLV 8) inestirpabile, nondimeno, dal cuore. La poesia (amorosa), metonimica e ben riassuntiva di tutto l'umano «vaneggiar» («et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto», *Rvf* I 12), fin dall'inizio dunque mette in scena se stessa in modo inquieto se non negativo, coniugandosi con l'idea del falso bene e costituendone in certi casi, in una con l'amore di cui è discorso, veicolo e a suo modo materializzazione, una forma privilegiata.

Occorrerà attendere la fine del secolo XVI perché si faccia udire una voce – quella del Tasso lirico amoroso – dotata dell'ardire e della libertà di riconoscere, in quella stessa e famigerata passione dei poeti suoi predecessori, anche i pregi e le risorse, cantando di sé, dell'amata di turno e dell'amore in genere la «vergogna [...] bella»⁷: recuperando così, almeno formalmente, l'illustre tradizione della *bona erubescencia*, ovvero di quella vergogna virtuosa, “nobile”, lodevole e *admirable* senz'altro che conduce alla gloria (e non al peccato, come è invece proprio della variante *mala*) e ha il suo primo teorico in Riccardo di San Vittore⁸. Una tradizione che, tuttavia, viene dal Tasso sostanzialmente posta al servizio di una poesia, qual è la sua, di eccezionale tensione sensuale ed erotica⁹, e che come tale aveva necessità di risignificare tutte le maggiori pulsioni pertinenti al proprio ambito. Approdando a un risultato che, se «non sarebbe stato “decoroso” nell'apogeo del petrarchismo cinquecentesco» ora

⁷ Esemplarmente, *Bella non sete*, 7-9: «bello il servir ne l'amoroso regno / con fortuna rubella, / per cui la morte e la vergogna è bella». Gli fa eco, pur nella sua alterità omosessuale, Benedetto Varchi, del quale si avrà modo di riparlare e di cui si citerà almeno, dal primo libro dei sonetti (1555), *Alsi et arsi gran tempo*, 1-8: «Alsi et arsi gran tempo e fu l'algore / e l'ardor così dolce e così santo, / che quel ch'a gl'altri suol vergogna e pianto, / a me sempre portò gioia et honore. / A te vero del cielo, alto Fattore / e della terra, sia la gloria e 'l vanto, / e a voi, cui sole adoro al mondo e canto, / frondi, degno del sol pregio et amore». Si rammenta che la vicenda editoriale delle rime tassiane ha inizio con *Rime del signor Torquato Tasso. Parte prima*, Venezia, Manuzio, 1581, e Torquato Tasso, *Rime amorose*, Mantova, Osanna, 1581.

⁸ Cfr. Silvana Vecchio, *La vergogna tra passione e virtù*, in Carla Casagrande - Silvana Vecchio, *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 263-281, pp. 269-270. Per la «honte admirable» si fa riferimento agli studi sulla mistica di Damien Boquet, «*Christus dilexit verecundiam*». *La honte admirable d'Angèle de Foligno et la cause des francescains spirituels*, in *Histoire de la vergogne*, numero monografico della rivista «*Rives Nord Méditerranéennes*», 31, 2008, pp. 73-88, e Id., *Rougir pour le Christ. La honte admirable des saintes femmes au XIII^e siècle*, in *Shame Between Punishment and Penance - La honte entre peine et pénitence*, edited by / sous la direction de Bénédicte Sère et Jörg Wettlaufer, Sismel - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013, pp. 139-155.

⁹ Dirimente all'origine il fortunato passo di Ugo Foscolo, *The lyric poetry of Torquato Tasso* [«New Monthly Magazine», V, 22, 1822, pp. 373-380], in Id., *Opere. II*, a cura di Franco Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli 1981, pp. 1731-1752, p. 1738: «In professing to treat love in the manner of Petrarch he felt it like Ovid and sometimes he expressed himself like Anacreon» («Trattando l'amore, si professava petrarchista, ma sentiva come Ovidio e si esprimeva talvolta come Anacreonte»).

invece, «dopo che all'amore era stato ridato il corpo», si rivelava legittimo e rappresentativo dell'esigenza di rivivificare, tramite apporti nuovi, «una lunga tradizione che gli eventi rendevano sempre meno attuale»¹⁰. Eventi fra i quali si annoverano in primo luogo le rimatrici che costituiscono in questa sede motivo precipuo di interesse.

2. Splendori e miserie delle cortigiane oneste

Nell'accostare il fenomeno delle presenze femminili nell'ambito della lirica rinascimentale si dà qui per acquisita la sorprendente numerosità, insieme all'indiscussa autorevolezza, del loro «fare gruppo» sulla scena letteraria e sociale dell'epoca¹¹. Registrando piuttosto come rilevante il fatto che nel loro insieme esse provenissero da classi sociali diversificate, e che molte di loro non appartenessero necessariamente all'aristocrazia: anticipando così quell'accadimento che Virginia Woolf repenterà decisivo fra tutti e che, nella sua prospettiva storica, ella potrà situare non prima della fine del secolo XVIII, allorché

avvenne un mutamento che, se io dovessi riscrivere la storia, anteporrei per importanza alle Crociate e alla Guerra delle due Rose [...]. *La donna di classe media* cominciò a scrivere. [...] *Le donne in genere*, e non soltanto l'aristocratica isolata, rinchiusa nella sua casa di campagna fra i suoi libri e i suoi adulatori, cominciarono a scrivere. Poiché i capolavori non nascono soli e isolati, ma sono il risultato di molti anni di pensiero in comune¹².

E se questa fondamentale implicazione può riferirsi anche alle rimatrici del Cinquecento, che fecero breccia nella tradizione letteraria anche e proprio grazie al loro costituire un composito mosaico sociale in grado di rappresentare «le donne in genere»¹³, è di estremo interesse mettere in rilievo il ruolo che fra le non aristocratiche detennero le “cortigiane oneste”, rappresentanti di una categoria al contempo sociale, etica e intellettuale analizzando la quale

¹⁰ Paolo Cherchi, *Il tema dell'amore*, in Id., *Il tramonto dell'onestade*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 187-212, citazioni da pp. 202 e 211.

¹¹ Sulla dimensione del «gruppo» cfr. Carlo Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento* [1965], in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 227-254, p. 238. A riscontro la ragionata panoramica di *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti e Laura Fortini, Iacobelli, Roma 2014.

¹² Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1929], trad. it. di Livio Bacchi Wilcock e J. Rodolfo Wilcock, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 73, corsivi miei.

¹³ Come nello specchio della celebre antologia *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* [1726], a cura di Luisa Bergalli, riproduzione anastatica a cura di Adriana Chemello, Eidos, Venezia 2006, che attesta la sensazionale numerosità e varietà delle voci cinquecentesche.

si reperiscono elementi utili alla riflessione sulla vergogna e di rilievo nella sua storia: elementi in grado, nella fattispecie, di rendere conto del fatto che in determinate aree del cosiddetto petrarchismo femminile la vergogna, che pure ha ottenuto il suo massimo riconoscimento nella poesia del caposcuola, e che si direbbe inscindibile da qualsivoglia discorso d'amore (e tanto più, come si dirà, dal discorso di una donna), risulti sostanzialmente assente. Ma procediamo con ordine.

Sulla figura della cortigiana onesta sono scorsi fiumi di inchiostro, a riscontro di tutte le increspature del tessuto etico e sociale che il suo inserimento in esso ha di necessità provocato e che reclamavano un'adeguata presa d'atto. Del resto una mediazione s'impondeva, stante lo sfolgorante protagonismo di alcune rappresentanti della categoria sulla scena delle principali corti e città italiane – segnatamente Venezia, Roma e Napoli – unitamente al riconosciuto valore degli esiti del loro ingegno e, fors'anche, alla possibilità che fornivano di un fondamentale e vantaggioso ripensamento del rapporto fra i sessi (che però non avvenne, interrotto e rimandato *sine die* dai già incipienti effetti revisionistici e inibitori della Controriforma¹⁴). In una società infatti ancora sostanzialmente strutturata, per ciò che concerne la sua componente femminile, sull'intramontabile modello della «donna custodita» – colei che, vergine o vedova, maritata o monacata, madre o figlia sempre e comunque solleva il problema e attiva i dispositivi del governo dei corpi, invero «sulla propria pelle» le decisioni degli uomini in materia di onore e disonore e subisce «una sociologia che è in gran parte ideologia, una descrizione che è quasi sempre funzione di una morale, una classificazione che è già modello»¹⁵ –, si fanno strada queste figure che ne sovvertono ogni ordine e ne inquietano profondamente l'assetto: figure di «donne sole, con una vita intellettuale vissuta pubblicamente e con una realtà affettiva e sessuale insieme esplicita e totalmente esterna alle norme» sociali, etiche e culturali vigenti¹⁶.

Figure ambigue e complesse, che sfidando l'autorità paolina vigilante sul

¹⁴ Ciò per cui occorre partire da Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento* cit., e dal dibattito con esso instaurato da Virginia Cox, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, a cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 157-190.

¹⁵ Citazioni da Ottavia Niccoli, *Introduzione*, in *Rinascimento al femminile*, a cura della stessa, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. V-XXVII, p. XIV, e da Carla Casagrande, *La donna custodita*, in *Storia delle donne. II. Il Medioevo* [1990], a cura di Christiane Klapisch-Zuber («Storia delle donne in Occidente», a cura di Georges Duby e Michelle Perrot), Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 88-128, p. 93. Cfr. inoltre Gabriella Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna 2000.

¹⁶ Marina Zancan, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana*, sotto la direzione di Alberto Asor Rosa, *Storia e geografia. II*. L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988, pp. 619-741, p. 710.

loro silenzio si arrogano il diritto di prendere pubblicamente parola ottenendone, peraltro, ampi consensi, che s'infiltrano d'autorità nei rituali mondani dell'aristocrazia pur non facendo parte di essa e che sul piano dei costumi ricalcano un profilo pericolosamente vicino a quello della meretrice («Quelle veramente se intendino meretrice quale non essendo maritate haverano comertio et pratica con uno over più homeni. Se intendino etiam meretrice quelle che avendo marito non habitano con sui mariti, ma stano separate et habino comertio con uno over più homeni», si apprende da un famoso editto veneziano del 1543)¹⁷, le cortigiane oneste portano nel loro stesso appellativo per metà onorevole e per metà infamante la difficile e drammatica realtà del loro *status*, che mentre le dota di una libertà indubbiamente sconosciuta alle altre donne allo stesso tempo le priva «delle difese culturali costituite dalla rispettabilità e dalla virtù», rendendole così «ancor più vulnerabili degli altri membri femminili della società»¹⁸. «Cortigiana onesta» parrebbe infatti d'acchito un ossimoro, non fosse per l'ampia gamma di interpretazioni di cui è suscettibile il termine *cortigiana*, più che mai all'interno della cultura che da esso prende nome, e per gli interminabili riaggiustamenti subiti nel corso dei secoli dalla definizione morale e sociale dell'*onestade*. Soffermiamoci allora brevemente su questi due densi nuclei semantici.

Se con «cortigiana» si intende sostanzialmente indicare il corrispettivo femminile (non senza le immancabili asimmetrie) di «cortigiano», dunque designare una «persona compita, della cui conversazione nessuno s'ha a vergognare, come essa non s'ha a vergognare della sua qualità»¹⁹, è pur vero che, in quanto cortigiana, ella «rimaneva peccatrice» anche in pieno Rinascimento, sebbene «non [...] più la peccatrice di prima» giacché

¹⁷ Il pluricitato editto si legge in Patrizia Cibi, *Meretrici e cortigiane a Venezia nel '500*, in «Nuova DWF», 25-26, 1985 (numero monografico sul tema *Sulla scrittura. Percorsi critici su testi letterari del XVI secolo*), pp. 79-102, p. 81.

¹⁸ Elisabeth S. Cohen, *Camilla la Magra, prostituta romana*, in *Rinascimento al femminile* cit., pp. 163-196, p. 164. Oltre ai testi di cui si dirà in seguito, della letteratura critica sulla cortigianità si tengono presenti Paul Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento* [1975], trad. it. di Maura Pizzorno, Rizzoli, Milano 1983; Georgina Masson, *Cortigiane italiane del Rinascimento* [1975], trad. it. di Stefano Sudrie, Newton Compton, Roma 1981; Lynne Lawner, *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento* [1987], trad. it. di Dario Moretti, Rizzoli, Milano 1988; il catalogo della mostra *Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, Benenice, Milano 1990; *The Courtesan's Arts. Cross-Cultural Perspectives*, edited by Martha Feldman and Bonnie Gordon, Oxford University Press, New York-Oxford 2006; Eugenio L. Giusti, *The Renaissance Courtesan in Words, Letters and Images*, LED, Milano 2014; Susanna Mantioni, *Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo*, Aracne, Roma 2016.

¹⁹ Arturo Graf, *Una cortigiana fra mille: Veronica Franco*, in Id., *Attraverso il Cinquecento* cit., pp. 217-366, p. 225.

queste cortigiane erano imbalanzite molto, e non si vergognavano più tanto di loro condizione come in passato se n'erano vergognate; il che non vuol dir altro se non che quella condizione sembrava molto men vile agli occhi lor propri e agli occhi altrui²⁰.

Si noterà qui solo di passata come l'elemento ritenuto discriminante fra un "prima" e un "dopo" nella storia della cortigiania femminile sia proprio la vergogna, presente inizialmente e scomparsa di poi nell'orizzonte etico di questa specifica figura e del suo *entourage* sociale. E si rileverà piuttosto come la qualificazione di "onesta", da ricondursi come pare originalmente alla pagina (datata 28 ottobre 1501) del *Liber notarum* del Burckhardt che narra di una serata di festeggiamenti, svoltasi nel palazzo apostolico sotto il papato di Alessandro VI, cui parteciparono «quincuaginta meretrices honeste»²¹, traduca l'intento di distinguere le cortigiane dallo stile di vita più dignitoso ed elevato (perché colte, perché educate alla vita di società, perché benestanti e perché dirette amministratrici della propria professione) dalle popolari e incolte cortigiane "da lume", "da candela" o "da bordello" senz'altro, a fronte di un dato di realtà quale il sontuoso imporsi di alcune di esse come figure pubbliche al quale, evidentemente, andava riservato un posto nell'ordine sociale e concettuale dei contemporanei. Quella «antica, ma vile e sozza professione, novellamente di gentil nome adornata»²² si rivestì dunque, secondo gli imperanti dettami della grazia e della sprezzatura, di segni che la rendessero almeno compatibile con la sfera dell'"onestade", complice la fase oramai crepuscolare di questo valore che la società di corte, impegnata in una continua messa in scena di se stessa fondata sull'arte della dissimulazione e il culto del decoro, contribuì a svuotare del suo più profondo significato morale – quello, nella prospettiva di alcuni, fissato dal Cicerone del *De officiis* come equilibrio perfetto di «bello morale» e «utile» alla comunità – perpetuandone le mere apparenze²³. Ridotti a puri «significanti», ed esposti a una «ermeneutica esponenziale» che di necessità si destreggia fra un presunto invisibile e un'ingannevole esteriorità²⁴, l'uomo e la donna di corte prestano infatti i loro codici e comportamenti a un formi-

²⁰ Ivi, p. 224.

²¹ Johannis Burckardi, *Liber notarum: ab anno 1483 usque ad annum 1506*, a cura di Enrico Celani, Lapi, Città Di Castello 1910-1911, 2 voll., II (1911), p. 303.

²² Sperone Speroni, *Orazione contra le cortigiane* [1572], in Id., *Opere*, Occhi, Venezia 1740, 5 voll., III, pp. 191-244, p. 213.

²³ Cfr. Cherchi, *Il tramonto dell'onestade* cit., pp. 30, 155 e *passim*.

²⁴ Cfr. rispettivamente Valeria Finucci, *La donna di corte: discorso istituzionale e realtà ne «Il libro del cortegiano» di Baldassar Castiglione*, in «Annali d'Italianistica», vol. 7, 1989 (*Women's Voices in Italian Literature*), pp. 88-103, p. 96; e Remo Bodei, *Un'ermeneutica esponenziale*, in Id., *Geometria delle passioni* [1991], Feltrinelli, Milano 2000, pp. 153-159.

dabile effetto di *trompe-l'oeil*, che rende possibile fra le altre cose riconoscere come “onesto” l’individuo che ne conservi i tratti formali convenuti essere di esso distintivi. Nel gran cerimoniale della vita di palazzo del Rinascimento, in quella «disciplina del vivere» così sapientemente teorizzata e così influente sul passaggio di civiltà che si andava compiendo e sulla formazione dell’«uomo nuovo»²⁵, trova perciò agevolmente un suo spazio anche la “donna nuova”, che proprio nella figura della “cortigiana onesta” (o “nominata”, “piacevole”, “onorata”, “suntuosa”²⁶) debutta in società e fa il suo ingresso nel mondo.

3. Tullia d’Aragona cortigiana, letterata e filosofa

Le “cortigiane oneste” si presentano pertanto come coloro che volontariamente si sottraggono ai vincoli del matrimonio acconsentendo a un rischioso regime di libertà affettiva e sessuale, e che valendosi della propria reputazione di donne colte e d’ingegno impongono che si trasferisca sul piano intellettuale il concetto e la misura della loro rispettabilità. Mentre la loro scrittura, allorché esse vi accedano, testimonia inevitabilmente dei loro valori e delle loro convinzioni, dando luogo a uno sconcertante repertorio di rime d’amore in cui molto di ciò che è tradizione viene disatteso, e in particolare molto di ciò di cui di norma pudicamente si tace, specie se si è donne, sfugge al protettorato della vergogna e viene reso esplicito. Cantando l’esperienza amorosa, le meretrici-scrittore del secolo XVI commettono infatti una serie di perturbanti trasgressioni, che vanno dall’infrangere in modo clamoroso (senz’altro più che non se a commettere l’infrazione fosse un uomo) il modello di libro per un unico amore al legittimare in se stesso il piacere dei sensi, e dal rivendicare il diritto a una titolarità femminile del discorso amoroso all’esibire pubblicamente le forme e le parole dell’intimità. Esse rappresentano pertanto un capitolo non trascurabile della storia letteraria, che richiede di essere interpretato nella sua specifica singolarità e non, semplicemente, registrato come folcloristica eccedenza della già di per sé sovvertitrice presa di parola pubblica e poetica femminile.

I casi che si vogliono qui prendere in considerazione, fra i più significativi e rinomati del secolo, sono quelli di Tullia d’Aragona (Roma, 1510 ca.-1556), Gaspara Stampa (Padova 1523-Venezia 1554) e Veronica Franco (Venezia, 1546-1591), cui si allinea quello della francese Louise Labé (Lione 1524-Percieux

²⁵ Cfr. Mario Melino, *La santa disciplina del vivere*, in «Ipogei», 4, giugno 2008, pp. 7-34 (con il complemento almeno di Eduardo Saccone, *Le buone e le cattive maniere. Letteratura e galateo nel Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1992, e Carlo Ossola, *Dal «cortegiano» all’uomo di mondo*, Einaudi, Torino 1987).

²⁶ Cfr. Graf, *Una cortigiana fra mille* cit., p. 228.

1556) a riprova di un fenomeno che si andava riproducendo oltre confine e sia pure in una città, come Lione, dotata di una sua peculiare temperie²⁷. L'opera di queste autrici, costitutiva in ciascun caso di un articolato e denso episodio di cultura, verrà tuttavia qui esaminata segnatamente nell'ottica del contributo che può dare a una riflessione sul tema direttivo della vergogna, confidando nel soccorso che sapranno fornire gli studi specialistici a coloro che vorranno approfondirne la conoscenza. Ciò premesso, finalmente la accostiamo.

Si è già accennato alla scarsa o nulla operatività dell'esperienza emotiva della vergogna nel repertorio in questione, che si direbbe procedere in forza di una rimozione della stessa o, meglio, di un approccio all'esistenza e di un programma di scrittura che non la prevedono. Il caso di Tullia d'Aragona è in tal senso esemplare, avendo ella coniugato nella propria drammatica biografia il profilo di donna di raffinata cultura, di pregiate frequentazioni e di rispettabili costumi con quello di turpe e ignominiosa meretrice, cadendo «in errore» e «rionestandosi» secondo alterne vicende e interscambiando sul proprio capo la laurea corona dei poeti e il velo giallo delle cortigiane²⁸. La sua raccolta di rime (Venezia, Giolito, 1547), autentico *parterre de rois* in cui in un'apposita sezione i maggiori letterati del suo tempo e delle sue città (che furono Roma, Siena, Ferrara, Venezia, Firenze) concorrono a tributarle onori, chi testimoniandole una sincera amicizia chi professandole un'ardente passione, garantisce della piena riuscita del suo progetto di edificazione di sé come donna "onesta". Ciò che l'autorizza, da un lato, ad esporsi come autrice di un proprio dialogo in materia d'amore, il *Della infinità d'amore* (edito sempre dal Giolito nel medesimo 1547) in cui, dopo essere stata personaggio eterodiretto nel *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni, ella mette ora direttamente, e autorevolmente, in scena se stessa; dall'altro, a riscrivere all'insegna di una nuova e interessante sensibilità per l'esperienza del corpo e del desiderio femminile il romanzo tardo-medievale di Andrea da Barberino *Il Guerrin Meschino* (*Il Meschino detto il Guerrino*, Venezia, Sessa, 1560, postumo), chiamando peral-

²⁷ Su Lione e la sua specifica temperie sociale e culturale, dovuta al suo essere città pressoché totalmente indipendente dalle gerarchie della corte parigina e dalle autorità del collegio teologico della Sorbona, cfr. Anne Rosalind Jones, *Eros Equalized*, in Ead., *The Currency of Eros. Women's Love Lyric in Europe 1540-1620*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1990, pp. 155-200 (capitolo dedicato a Louise Labé e Veronica Franco), pp. 155 sgg.

²⁸ Salvatore Bongi, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, in «Rivista Critica della Letteratura Italiana», a. III, n. 3, marzo 1886, pp. 85-95 (da cui i virgolettati, p. 93). Cfr. inoltre, fra i cimeli della critica ottocentesca, Guido Biagi, *Un'etèra romana. Tullia d'Aragona*, Paggi, Firenze 1897. Per una riflessione aggiornata cfr. invece Monika Antes, *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa* [2006], trad. it. di Riccardo Nanini, Polistampa-Mauro Pagliai Editore, Firenze 2011, con bibliografia.

tro in causa un autore noto per aver preteso di irregimentare e accostumare le donne del tempo suo²⁹.

Tralasciando in questa sede di prendere in esame tanto il libro delle rime, capolavoro della sua carriera diplomatica ancor meglio che poetica, quanto la riscrittura del *Meschino*, operazione complessa che ancora attende un equo bilancio dei suoi discussi meriti, ci si concentrerà piuttosto su alcuni passaggi eloquenti del dialogo, che la tradizione interpretativa ha archiviato fra quelli di ispirazione neoplatonica³⁰ ma nel quale si assiste, invece, a un'accorta ed eloquente riabilitazione dell'amore carnale, inteso come non separabile da quello «spiritale» e in grado anzi di conferire a quest'ultimo una speciale intensità. «Chi non sa che tutto il composto, cioè l'anima, e il corpo insieme è più nobile, e più perfetto, che l'anima sola?» domanda infatti Tullia, provocatoriamente, ai suoi interlocutori in apertura di dialogo³¹. E pur mostrando di avere una precisa cognizione delle due convenute specie d'amore, il «volgare, ovvero disonesto» e l'«onesto, ovvero virtuoso» (p. 61), procede poi a proporle come esperienze che conseguono l'una all'altra: giacché «Bene è vero, che desider[a]

²⁹ Le edizioni di cui attualmente si dispone sono: *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others, a bilingual edition*, edited and translated by Julia I. Hairston, Iter Inc., Toronto 2014 (edizione che subentra a quella de *Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, a cura di Enrico Celani, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1891); *Della infinità d'amore. Dialogo di Tullia d'Aragona colla vita dell'autrice scritta da Alessandro Zilioli*, Daelli & C. Editori, Milano 1864 (ristampa anastatica Forni, Bologna 1974; riprodotto anche in Antes, *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa* cit., pp. 99 sgg.); Tullia d'Aragona, *Il meschino detto il Guerrino*, Giuseppe Antonelli, Venezia 1839. Su quest'ultimo cfr. Giulia Corsalini, *Guerrino nel regno della Sibilla. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino*, in «Sinestesiaonline», a. 4, n. 13, ottobre 2015, pp. [1-12] (il romanzo medievale è ora disponibile nell'edizione Andrea da Barberino, *Il Guerrin Meschino*, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina, a cura di Mauro Cursietti, Antenore, Padova 2005). Cfr. quindi *Del reggimento e costumi di donna di messer Francesco Barberino secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*, per cura del conte Carlo Baudi di Vesme, Gaetano Romagnoli, Bologna 1875, su cui è intervenuta di recente con acutezza Anna Glusiuk, *L'educazione delle ragazze nel XIV secolo secondo Francesco da Barberino*, in «Saeculum Christianum», t. xxiii, 2016, pp. 93-102. Sul dialogo speroniano del 1542, di cui *infra*, nota 79, cfr. Roberto Buranello, «Figura meretricis». *Tullia d'Aragona in Sperone Speroni's «Dialogo d'amore»*, in «Spunti e ricerche. Rivista di italianistica», vol. 15, 2000 (*The Prostitute in Italian Society, Art and Literature*), pp. 53-68.

³⁰ Alla filosofia neoplatonica di fatto Tullia riserva, nel dialogo, una sapiente considerazione, citando Platone, Ficino, Bembo e mediando, grazie allo statuto del contraddittorio che appartiene al dialogo, differenti posizioni. Ne conduce un'attenta analisi Antes, *Tullia d'Aragona cortigiana e filosofa* cit., *passim*.

³¹ Interlocutori che sono Benedetto Varchi e Lattanzio Benucci, entrambi letterati di fama e suoi ammiratori se non amanti. Sul primo, insistentemente sospettato di co-autorità dei testi di Tullia, cfr. il dirimente Frédérique Dubard de Gaillarbois, *Il rebus di Tullia. Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi o di una felice «associazione per scrivere»*, in «La Rivista», 5, 2017, pp. 137-152. Sul secondo, il bel contributo di Maria Antonietta Garullo, *Notizie sulla vita e sull'opera di Lattanzio Benucci «giureconsulto sanese»*, in «Scaffale aperto», dicembre 2014, pp. 9-48. Si è citato da *Della infinità d'amore. Dialogo di Tullia d'Aragona* cit., p. 26 (testo le cui le pagine verranno in seguito indicate direttamente nel testo).

lo amante oltra [la] unione spiritale ancora la union corporale per farsi più che può un medesimo con la cosa amata» (p. 62); vero altresì che tanto i corpi quanto le anime conoscono «che amore è infinito» e che «i desiderj degli amanti [...] mai s'acquetano a cosa niuna» (p. 52); vero, infine, che «questo amor volgare e lascivo può tal volta [...] esser cagione dell'amore onesto e virtuoso» (p. 82), discriminante risultando la qualità dell'animo e dell'intelletto di coloro che lo vivono. E a chi la contrasta opponendole la vulgata della "finitudine" dell'amore di cui è capace una donna, stante che – teste Petrarca (*Rvf* CLXXXIII, 14) – l'amore «in cor di donna picciol tempo dura», Tullia risponde risoluta: «ma bisognava che madonna Laura avesse avuto a scrivere ella altrettanto di lui, quanto egli scrisse di lei, e avreste veduto, come fosse ita la bisogna» (pp. 31-32).

Arrogandosi una specifica autorità sulle cose dell'amore, fondata sull'esperienza («alla quale sola credo molto più che a tutte le ragioni di tutti i filosofi», p. 35) e la conoscenza per prova («Voi mostrate di essere poco pratico ne' casi d'amore: perdonatemi, che io ne ho conosciuti assai, e ne conosco», p. 39) piuttosto che sulle parole dei filosofi («Perciocché questo nome di amore, significando più maniere di amori, è nome equivoco», p. 61) o le immagini dei poeti (che «ne parlano sotto tante favole, e velamenti, e misteri, che io per me non crederei indovinar mai qual fosse il vero», p. 33), autorità che su una linea di genealogia femminile le proviene da Diotima con la quale Socrate «conferiva [...], e imparava da lei tante [...] cose, e specialmente nei misteri d'amore» (p. 27), Tullia non manca, nella mia lettura, di alludere ironicamente alla propria professione, che viene così implicitamente nobilitata come la fonte stessa della sua esperienza e autorevolezza:

Varchi. Che cosa pensate voi che sia amore?

Tullia. Paionvi queste domande da farle così subito, e all'improvviso ad una donna? E massimamente ad una mia pare? (p. 31).

Il dialogo, che si chiude con un pubblico elogio di Tullia pronunciato dagli interlocutori («ella si può chiamare felicissima fra tutte le altre; perciocché pochissimi sono stati quelli, o sono, [...] eccellenti o in armi o in lettere [...] che non la abbiano amata e onorata: [...] e questo per le radissime anzi singolari doti del nobilissimo e cortesissimo animo suo», p. 90), attesta insomma, oltre all'ammirazione goduta dalla letterata presso i suoi contemporanei, che la vedono alla stregua di una Penelope fra i Proci³², altresì la sicura autostima di

³² Cfr. *Della infinità d'amore. Dialogo di Tullia d'Aragona* cit., pp. 90-92: «Tanti gentiluomini,

lei, che fra quanto esplicita e quanto sottace nel testo della propria esperienza di vita e di pensiero testimonia di un aspetto sostanziale: del fatto, cioè, di aver saputo rimodellare a propria misura le dinamiche della pubblica stima, della quale gode per meriti intellettuali ed erotici valutati alla stregua di vere e proprie virtù.

4. Il neoplatonismo corporeo di Veronica Franco

A suo tempo, vale a dire a una generazione almeno di distanza, Veronica Franco saprà risultare ulteriormente esplicita, riferendo apertamente della sua vita quotidiana di grande amorosa e non facendo mistero della sua professione, esibendo anzi i tesori di sapienza che da essa le derivano. Assidua dell'ambiente intellettuale di Ca' Venier e dei suoi illustri frequentatori, rinomata come poetessa e del pari come cortigiana (cui procurò un picco assoluto di celebrità la visita di Enrico III re di Francia di passaggio a Venezia nel 1574), la Franco costituisce un caso analogo e allo stesso tempo più clamoroso di quello di Tullia d'Aragona poiché, secondo un giudizio oramai unanime, «spinge [...] all'estremo l'identificazione fra la figura della cortigiana e quella della donna onorata», tramite il suo «proporsi all'interno del proprio specifico *status* con una dignità nuova e profonda, in grado di sfruttare appieno tutte le potenzialità della dimensione pubblica» e di modificare, dalle fondamenta, il paradigma dell'accettazione sociale³³. Voce poetica insieme impudica e virtuosa, mentre si pronuncia con libertà ed entusiasmo sull'inedita vicenda del desiderio femminile allo stesso tempo ne definisce e detta il codice d'onore, il quale, oltre a prevedere i valori della lealtà, della fedeltà, della gratitudine e del rispetto reciproco degli amanti, contempla la significativa messa in gioco, tramite l'esercizio delle virtù intellettuali e morali di entrambi i *partners*, di un'erotizzazione della mente e dello spirito in una con quella dei sensi³⁴. Ciò che comprensibilmente ha indotto gli studiosi e le studiose a constatare nel fenomeno una spiazzante originalità e a rinvenirvi addirittura i prodromi di «una nuova antropologia», coniando

tanti letterati di tutte le maniere, tanti signori, tanti principi e cardinali [...] alle case di lei in ogni tempo, come ad una universale Accademia, sono concorsi, e concorrono [...]. Ma ecco qua la Penelope che ne viene».

³³ Cfr. Tatiana Crivelli, «*A un luogo stesso per molte vie vassi*»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in «*L'una et l'altra chiave*». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, a cura della stessa *et al.*, Salerno Editrice, Roma 2005, pp. 79-102, pp. 87-88.

³⁴ Un aspetto, questo, di grande rilevanza e che resta da approfondire nell'opera e nel pensiero della «meretrice scrittrice» (come dal titolo della commedia di Dacia Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, Bompiani, Milano 1992), di cui non vi è traccia nel pur benemerito Susanne Griffin, *Book of the Courtesans, a Catalogue of their Virtues*, McMillan, London 2001.

per esso la formula di «neoplatonismo corporeo» e illustrandolo nei termini di un'inusitata convergenza del magistero del Bembo e di quello dell'Aretino, autori che «sono compresenti e si fondono in un prodigio femminile»³⁵.

Se il pubblico di Veronica Franco è ora in grado di apprezzare e di elaborare, come in parte si è potuto evincere, la complessità e la profondità del suo progetto, i suoi primi lettori al contrario reagirono con imbarazzato e talora obnubilato acume, non trovando di meglio, per dare conto della loro ambigua ammirazione, che appellarsi all'emozione della vergogna. Cosicché almeno da Francesco Agostino Della Chiesa («Non si recò a vergogna [...] di far pubblici [...] i disonesti suoi amori; anzi con tale arte seppe dipingerli [...] che servono agli incauti di vigoroso sollecito alla concupiscenza»³⁶) al pur benemerito Benedetto Croce suo editore («Perché vergognarsi dinanzi a coloro che si tenevano gente perbene per ciò solo che [...] non avevano le doti e le capacità e le attrattive di cui ess[a] er[a] fornit[a] dalla natura?»³⁷) le letture furono solidali nel rilevare un episodio di storia della poesia sostanzialmente fondato sull'assenza di pudore, del cui mancato intervento si mormora come di ciò che soprattutto ha consentito all'autrice di impiantare e di svolgere il suo progetto poetico. Al quale in breve ci si accosterà e non tanto per riscontrarne le sconcertanti rivelazioni in materia di culto e tripudio della carnalità, giacché l'intera opera in versi ne è contesta e qualche esemplare assaggio potrà bastare ad evocarla; quanto per verificare se e come l'autrice stessa faccia menzione della vergogna e in quali circostanze ne avverta eventualmente gli effetti.

Aperto il cor vi mostrerò nel petto,
 allor che 'l vostro non mi celerete,
 e sarà di piacervi il mio diletto;
 e s'a Febo sì grata mi tenete
 per lo compor, ne l'opere amorose
 grata a Venere più mi troverete.
 Certe proprietà in me nascose

³⁵ Si è citato da Fabio Finotti, *Il teatro cortigiano di Veronica Franco. Le «Terze rime»*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 519-533, pp. 529 e 525, e si è fatto riferimento a Cesare Catà, *Un Rinascimento tra Petrarca e passione. Il neo-platonismo «corporeo» nella poesia di Veronica Franco*, in «La Parola del testo. Semestrale di filologia e letteratura europea dalle origini al Rinascimento», n. 2, 2009, pp. 359-378.

³⁶ Franco Agostino Della Chiesa, *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza, e perfezione del sesso donnesco*, Mondovì, per Giovanni Gislandi e Gio. Tomaso Rossi, 1620, p. 296.

³⁷ Benedetto Croce, *Veronica Franco*, testo introduttivo a Veronica Franco, *Lettere dall'unica edizione del MDLXXX*, a cura dello stesso, Ricciardi, Napoli 1949, pp. IX-XXXII, p. XII.

vi scovirò d'infinita dolcezza,
che prosa o verso altrui mai non espone³⁸:

il citatissimo capitolo II della raccolta delle sue *Terze rime* (edite primariamente a Venezia, senza indicazione tipografica, in una data che oscilla tuttora fra il 1575 e il 1576 e, come nel caso di Tullia, comprensiva di testi responsivi degli ammiratori), eloquente invito al piacere di colei che non disdegna di annoverare, fra i tratti della propria desiderabilità, rilevanti meriti di rimatrice nonché di innovatrice della tradizione amorosa, solidarizza strettamente col capitolo III, di impaziente attesa e di eccitata proiezione immaginativa del ritorno dell'amato lontano:

Subito giunta a la bramata stanza,
m'inchinerò con le ginocchia in terra
al mio Apollo in scienza ed in sembianza;
e da lui vinta in amorosa guerra,
seguirò di timor con alma cassa,
per la via del valor, ond'ei non erra.
[...]
Ben vi ristorerò de le passate
noie, signor, per quanto è 'l poter mio,
giungendo a voi piacer, a me bontate,
troncando a me 'l martir, a voi 'l desio (III, 61-73),

nonché col capitolo XIII, di sfida a tutto campo inoltrata all'amante che l'ha infamata («Non più parole: ai fatti, in campo, a l'armi, / ch'io voglio, risoluta di morire, / da sì grave molestia liberarmi», XIII, 1-3), ma del quale nondimeno ha nostalgia («Or mi si para il mio letto davante, / ov'in grembo t'accolsi, e ch'ancor l'orme / serba dei corpi in sen l'un l'altro stante», XIII, 34-36), e con cui prospetta di condurre una battaglia fino – letteralmente – all'ultimo respiro:

Forse nel letto ancor ti seguirei,
e quivi, teco guerreggiando stesa,
in alcun modo non ti cederei:
per soverchiar la tua sì indegna offesa
ti verrei sopra, e nel contrasto ardita,
scaldandoti ancor tu ne la difesa,
teco morrei d'egual colpo ferita (XIII, 79-85).

³⁸ Si cita da Veronica Franco, *Rime*, a cura di Stefano Bianchi, Mursia, Milano 1995, II, 46-54. Di qui innanzi i numeri dei capitoli e dei versi verranno indicati direttamente nel testo.

Mentre l'elogio della «soverchia diletanza» dei sensi, cui il destino pone ostacoli affinché gli umani non confondano il cielo con la terra (stante che «tai leggi fûr dal destin poste, / perché [...] / al ben del cielo il mondan non s'ac-coste», VIII, 85-87); del desiderio femminile esperito negli atti e nel pensiero («parmelo aver negli occhi da vicino, / e le mani a pigliarlo avide stendo, / e la bocca a basciarlo gli avicino», XXII, 37-39); e addirittura *apertis verbis* delle meretrici («Quanto le meretrici hanno di buono, / quanto di grazioso e di gentile, / esprime in me del parlar vostro il suono», XVI, 181-183)³⁹ possono sufficientemente certificare il fascino eslege e perturbante di questo libro di rime, della cui audace poetica non basterà a dar conto il pur provvidenziale Ariosto delle rime «prebembiane» e più sensuali indicato come possibile modello di stile⁴⁰.

Venendo quindi alla vergogna come emozione di cui l'autrice stessa mostri di fare esperienza, se ne rileva, tanto nelle rime stesse quanto nelle lettere di lei (pubblicate col titolo *Lettere familiari a diversi*, a loro volta senza indicazioni tipografiche e di data, e presunte risalire al 1580)⁴¹, un tratto specifico e assai significativo, la vergogna mostrandosi come la ricaduta di azioni moleste, ingiuriose e violente commesse ai danni di una donna sull'individuo stesso, generalmente un uomo, che ne è stato responsabile. Così è dei maldicenti che oltraggiano, con vili menzogne, la reputazione di una signora:

Quest'è proprietà de le menzogne,
che [...]
versan sopra l'autor biasmi e vergogne (XXIII, 67-69),

dove peraltro l'accusato è dipinto come «brutta cornacchia» (quasi di rimando al boccacciano «corbaccio»⁴²) in grado di persuadere altri malnati delle falsità che va diffondendo («D'una brutta cornacchia a l'aspro grido / trassero altri

³⁹ Elogio cui si contrappone la celebre lettera XXII (Veronica Franco, *Lettere*, a cura di Stefano Bianchi, Salerno Editrice, Roma 1998, pp. 70-76) con la quale l'autrice mira fermamente a dissuadere un'amica dall'avviare sua figlia alla carriera di cortigiana, evidenziando con toccante efficacia le difficoltà e le durezza che tale carriera comporta.

⁴⁰ Cfr. Bianchi, *Petrarchismo liminare* cit., pp. 727-733, argomento ripreso dallo stesso nell'*Introduzione* all'edizione a sua cura di Franco, *Rime* cit., pp. 5-31, pp. 9-10.

⁴¹ Cfr. Stefano Bianchi, *Nota al testo*, in Franco, *Lettere* cit., pp. 141-143, p. 141.

⁴² Dell'opera per eccellenza misogina dell'autore, che vi riepiloga i motivi su cui si sostiene la tradizione del discredito del genere femminile (su cui fa il punto Michelangelo Zaccarello, *Il «Corbaccio» nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale*, in «Chroniques italiennes» web 36, 2/2018, pp. 162-179), potrebbe in effetti risultare congrua la citazione nella sezione del capitolo XXIII, costituita dai vv. 48-66, occupata dal vile bestiario in cui la Franco raffigura la tipologia degli uomini maldicenti.

uccellacci da carogne, / e di sterco l'empîer la strozza e 'l nido», XXIII, 64-66). Così è degli irosi tratti a gesti inconsulti, e in ispecie di quelli stimati uomini d'onore:

Strano mi parve udir, d'un uom diviso
dai fecciosi costumi del vil volgo,
un cotal nuovo inaspettato aviso;
[...]
Da l'altra parte so quanto è molesto
lo spron de l'ira, e come spesso ei mena
a quel ch'è vergognoso ed inonesto (XXIV, 37-45),

disposti talvolta a ravvedersi arrossendo e pentendosi del proprio errore:

Col viso di rossore infuso e tinto,
d'essere stato ogni uom d'onor s'accorge
di far ingiuria a donne unqua in procinto;
e, quanto più 'l valor viril risorge,
tanto più l'armi fuor da l'ira tratte
vergognando al suo loco altri riporge,
e si pentisce de le cose fatte (XXIV, 139-145).

E così è massimamente dei violenti che delle donne offendono il corpo, come il famigerato Tereo sposo di Progne e stupratore della di lei sorella Filomena («qui piagner Filomena le triste onte / con la sorella sua dolce sentía, / da lor non così chiare altrove cónte: / [...] / quasi con lor piangeva in compagnia», XXV, 232-237)⁴³. Posto che in nessun caso e in nessun modo è per Veronica Franco accettabile che un uomo, anziché onorare come di dovere una donna, si metta vergognosamente («ad onta sua») contro di lei:

ma quel ch'adesso vado discorrendo
è quanto ad onta sua colui s'inganni,
che vada con le donne contendendo (XXIV, 133-135).

Fermo restando, come l'autrice ribadisce anche in prosa, che la malignità di coloro che offendono e *la* offendono si ritorce inevitabilmente contro loro stessi, che pagano lo scotto di un'intima, oltre che pubblica, vergogna:

⁴³ Fonte Ovidio, *Met.* VI, 424 sgg. Si tratta significativamente della stessa declinazione del *topos* proposta da Gaspara Stampa, come si dirà nel seguito di queste pagine.

Chi [...] beffa ed inganna, sé più che altri beffa ed inganna se stesso; e son, questi, colpi che discendono finalmente sopra 'l capo di colui che percuote [...]. Così spero [...] per confusione di chi m'ha mancato di fede, a cui non mancherà, in meritevole retribuzione, pentimento senza frutto e continuo rodimento di cuore, simile a que[l] [...] dolor ch'in se stesso sente l'animo nel conoscer il suo fallo⁴⁴.

5. Gaspara Stampa secondo ulteriori nuove indagini

Nella sua scelta di significare con «onta» segnatamente la violenza maschile sulle donne, così che il lemma assuma il valore di un pesante giudizio e rifletta una profonda consapevolezza di genere, Veronica Franco sembra recepire la proposta di Gaspara Stampa che, solidarizzando a sua volta con Progne e Filomena, aveva pianto con loro di uno stesso dolore al sopraggiungere di una triste primavera, la quale, aveva affermato,

A voi rinova la memoria e pena
de l'onta di Tereo e le giust'ire:
a me l'acerbo e crudo dipartire
del mio signore morte empia rimena⁴⁵.

Laddove lo stesso Tereo, già assunto ad emblema di tutti gli uomini che violano un corpo femminile, è generatore di «ire» (sfocianti nella vendicativa uccisione, come è noto, ad opera delle sorelle del figliolo di Progne, con tanto di crudele imbandigione delle sue carni sulla mensa del padre) stimate nientemeno che «giuste» nella sconcertante sentenza di colei che, nel suo intimo tribunale, assolve le proprie simili dal loro orrendo delitto per condannare irrevocabilmente lo stupratore, titolare dell'unica «onta» occorrente nel libro, che a tanto le indusse.

La sintonia nel giudicare in modo intransigente la violenza maschile non è del resto l'unico aspetto che avvicina a Veronica Franco la sua concittadina Gaspara Stampa: frequentatrice, un ventennio avanti, dello stesso *entourage* intellettuale di Domenico Venier; a sua volta sfuggente all'orbita costrittiva dell'istituto matrimoniale e propensa a vivere, piuttosto, della propria arte di poetessa e musicista di pregio, nonché a coltivare liberamente le proprie relazioni amicali e amorose; autrice, infine, di un canzoniere che contravviene gra-

⁴⁴ Franco, *Lettere* cit., pp. 90-91, dove l'editore glossa con «vergogna» la testuale «confusione».

⁴⁵ Si cita da Gaspara Stampa - Veronica Franco, *Rime*, a cura di Abdelkader Salza, Laterza, Bari 1913, CLXXIII, 5-8 (indicazioni di testi e versi d'ora innanzi direttamente nel testo).

vemente ai principi della morale e della religione atti a disciplinare la condotta di una giovane donna perbene⁴⁶. Commise infatti ripetuti reati di lesa maestà nei confronti del sacro istituto del petrarchismo, a cominciare dal deformare la forma-canzoniere di impianto monocentrico in onore e lode di un unico amore per proporle un'altra, più «copernicana» che «tolemaica», in grado di restituire la realistica possibilità che un'esistenza, anche se femminile, possa contemplare più amori⁴⁷; proseguendo col definire il paradigma di un soggetto lirico più gioioso che malinconico, il cui canto si alimenta non soltanto dell'assenza ma altrettanto e più della viva presenza dell'amato e che trae la propria gloria da una consapevole adesione al lato sensuale dell'amore, iscrivendo le proprie vicende all'insegna dell'esultanza e del privilegio della carne; per finire con una schietta predilezione della dimensione creaturale e mondana rispetto a ogni possibile traguardo celeste, considerata la magnificazione di sé cui attraverso l'amore l'essere umano può attingere e che nulla ha da invidiare alla condizione degli angeli del paradiso⁴⁸.

Le premesse dunque perché Gaspara Stampa potesse meritare il titolo di "cortigiana", "onesta" fin che si vuole ma evidentemente non abbastanza per avere diritto a una fama senz'ombre, fra biografia e opera c'erano tutte. E pertanto non solo non le mancarono fra i contemporanei alcuni gravi diffamatori dei suoi troppo liberi costumi ma, ciò che non finisce né finirà di stupire, il suo volenteroso editore di primo Novecento si incaricò di saldare in un unico volume dei laterziani «Scrittori d'Italia» le sue rime (la cui *princeps*, stampata a Venezia da Plinio Pietrasanta, data al 1554 e contiene l'immane e pregiata appendice di testi di estimatori) e quelle di Veronica Franco, mentre con gran dispendio di energie e svolazzare di carte d'archivio produsse in tempi coevi un saggio seriale di centinaia di pagine atto a sostenere la tesi di «Madonna Gasparina Stampa» cortigiana⁴⁹. Giacché ella, presto orfana di padre e pertanto, come si ebbe a dedurre,

rimasta in libertà e senz'alcuno che l'avesse a reggere, [...] datasi a conversare

⁴⁶ Per un ritratto complessivo dell'autrice rinvio al mio *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*, Moretti & Vitali, Bergamo 2017.

⁴⁷ Cfr. Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 193-203.

⁴⁸ Si tratta del taglio stesso della mia lettura (cfr. *supra*, nota 46) fondata sul riscontro, nel pensiero dell'autrice, di una coincidenza di orizzonti che fa capo a un'antica tradizione, di cui un prospetto in Martino Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, UTET, Torino 2008.

⁴⁹ L'edizione è quella citata *supra*, nota 44. Cfr. quindi Abdelkader Salza, *Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXII, 1913, pp. 1-101; Id., *Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXIX, 1917, pp. 217-306; ancora ivi, LXX, 1917, pp. 1-60 e ancora ivi, LXX, 1917, pp. 281-299.

liberamente con gli uomini dotti, indusse tanto *scandalo* di sé, che se la molta *virtù* sua e la *onorevolezza* della poesia in particolare non avesse ricoperti e quasi cancellati i *mancamenti* suoi, sarebbe da stimarsi degna di *biasimo*, che di *lode* alcuna [...]. Ma questo è il premio *nobilissimo* de' *virtuosi*, se altro giamai non ricevessero dalla fortuna, che i *vitii* loro, o restano totalmente nascosti, od almeno excusati e difesi dalla *virtù*⁵⁰:

laddove lo stridente accostamento del lessico nonché del codice della vergogna e dello scandalo con quello dell'onore e della virtù consente di evincere il grado di confusione a cui una figura come quella di lei, complice la straordinaria ambiguità che l'ammanta, poteva condurre la mente e il giudizio dei suoi esegeti; mentre le linee di fondo del ragionamento che si è citato, rappresentativo di un intero clima, indicano chiaramente l'accesso al sapere come la maggiore trasgressione in assoluto cui una donna potesse indulgere, e autorizzano a sostenere che la cortigiana impersonasse, all'altezza del XVI secolo, «l'unica forma possibile di intellettualità femminile»⁵¹. Gaspara Stampa, del resto, non manca di esibire al pari delle sue simili tratti di “nobiltà ed eccellenza” quali la fedeltà, la lealtà, la disponibilità a onorare l'amato e a sacralizzare l'amore come esperienza che esalta la condizione umana⁵²; mentre la volontà di esplorare la misteriosa potenza del desiderio spiega l'irruenza dei contenuti erotici e patetici della sua poesia, e conferisce una profondità inedita alla natura carnale della sua passione.

O notte, a me più chiara e più beata
 che i più beati giorni ed i più chiari,
 notte degna da' primi e da' più rari
 ingegni esser, non pur da me, lodata;
 tu de le gioie mie sola sei stata
 fida ministra; tu tutti gli amari
 de la mia vita hai fatto dolci e cari,
 resomi in braccio lui che m'ha legata (CIV, 1-8)

⁵⁰ Alessandro Zilioli, *Historia delle vite de' poeti italiani*, codice Marciano It. X 118, c. 75, corsivi miei. Si noterà per inciso che la Stampa, lungi dall'essere «senz'alcuno che l'avesse a reggere», godeva dell'affetto e delle cure attente della madre e della sorella maggiore Cassandra, oltre che del fratello Baldassare ultimo nato e morto precocemente.

⁵¹ Marina Zancan, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, in «Annali d'italianistica», VII, 1989, pp. 42-65, p. 54.

⁵² Qualità da aggiungersi anche in questo caso (cfr. *supra*, nota 34 su Veronica Franco) a quelle ritenute costituire la dotazione di base delle cortigiane (bellezza, tempismo, autocontrollo, brillantezza, gaiezza, grazia, fascino) di cui in Griffin, *Book of the Courtesans, a Catalogue of their Virtues* cit.

canta l'autrice all'alba di una notte d'amore evocata in un celebre sonetto fra quelli dedicati al conte di Collalto, quel prodigio in terra che la rende orgogliosa come amante e sfacciata come poeta stante la di lui pur topica

beltà tal, che, dirlo *ardisco*,
 simil mai non si vide in mortal velo;
 per questo io la *divolgo*, e *non* la *celo*,
 e *non mi pento*, anzi *glorio* e *gioisco*;
 e, se donna giamai gradì, *gradisco*
 questa fiamma amorosa (CLV, 3-8, corsivi miei).

E più farebbe, «Se gran temenza non tenesse a freno / la [sua] lingua amorosa e 'l [suo] disio» (CLXXXVII, 1-2). Della di lui vicinanza infatti ella indicibilmente si diletta («Chi può contar il mio felice stato [?] / [...] / Io mi sto sempre al mio signor a lato», CX, 1-5) né cessa di rammentarlo quando è assente, riandando a «quelle e queste / fra noi ore lietissime passate, / ond'io mi piacqui e voi vi compiaceste» (CCXLIII, 63-65). Lo attende con struggimento («i' son qui, lassa, colma di desio, / [...] / egli in Francia si sta colmo d'oblio», LXXXI, 12-14), si dispone con trepidazione ad accoglierne il ritorno («Osarò io con queste fide braccia / cingergli il caro collo, ed accostare / la mia tremante a la sua viva faccia?», CI, 9-11), ed esulta del piacere di essergli accanto:

Sia ogni cosa in me di riso piena
 [...]
 Sia la mia vita in mille dolci, eletti
 piaceri involta, e tutta alma e serena,
 e se stesso gioendo ognor diletta (CII, 9-14):

collocandosi così al fianco dei pochi autori della tradizione, il Boiardo degli *Amorum libri* di certo fra i primi, che hanno eletto il piacere e la gioia a strumenti di conoscenza, facendone la chiave di volta del loro mondo morale⁵³. Ciò cui non contravviene neppure la conclusione eterodossa della sua celebre *liaison*, che implicò il divampare di una nuova e più ardente fiamma («Ma che poss'io, se l'arder m'è fatale [?]», CCXXI, 12) e il definirsi di una precisa disposizione sentimentale, fondata sul riconoscimento del profitto che l'amore comporta in primo luogo alla persona che ne è portatrice:

⁵³ Cfr. il bel numero monografico di «Italique. Poésie italienne del la Renaissance», XVII, 2014: *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale* e in particolare, ivi, Tiziano Zanato, *Provare «l'ultimo valor» di amore. Sensualità ed erotismo negli «Amorum libri» di Boiardo*, pp. 21-42.

Le mie delizie son tutte, e 'l mio gioco
 viver ardendo e non sentire il male,
 e non curar ch'ei che m'induce a tale
 abbia di me pietà molto né poco (CCVIII, 5-8).

Una persona alla quale non la vergogna ma piuttosto la gloria potrà derivarne («gloria [...] de' miei lamenti / spero trovare fra le ben nate genti», I, 6-7) e proprio in forza dell'aver saputo interpretare diversamente da Petrarca il famigerato «errore» dei poeti d'amore, confidando per contro e quanto mai fermamente nella dignità e nel valore di «quanto piace al mondo».

6. Louise Labé o della contentezza di sé

Sul problema dell'interpretazione del cruciale «errore» petrarchesco si connette quindi, con l'esperienza di Gaspara Stampa, quella ad essa ripetutamente accostata di Louise Labé, «la bella cordaia» (in quanto figlia e moglie di artigiani della manifattura di cordami) tenutaria di un prestigioso *salon*, luogo di ritrovo dei maggiori poeti e umanisti suoi contemporanei, nella vivace Lione della prima metà del secolo, e titolare di una raccolta di rime (*Euvres de Louïze Labé Lionnoïze*, à Lion, par Jean de Tournes, 1555) ancora una volta coronata da testi elogiativi di amici e ammiratori appartenenti all'*élite* intellettuale francese⁵⁴. Colta e di gran talento, dallo stile di vita disinvolto (il marito, di oltre un ventennio più anziano, non tardò a procurarle lo stato vedovile), la mente acuta, l'abbigliamento audace e in aggiunta un'origine sociale reputata indegna delle sue frequentazioni, Louise Labé acquisì presto fama di donna galante e dedita ai piaceri, complice fra gli altri Giovanni Calvino che la marchiò del titolo di *plebeia meretrix*⁵⁵ ma complice, ancor prima, la sua poesia. La quale, come si diceva, si dipana a partire da un deciso rovesciamento del tema dell'errore amoroso:

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,
 ces miens escrits pleins d'amoureuses noises,

⁵⁴ Oltre agli studi di Enzo Giudici (editore di Louise Labé, *Oeuvres complètes*, édition critique et commentée par Enzo Giudici, Droz, Genève 1981), fra cui specialmente *Louise Labé e l'école lyonnaise*, Liguori, Napoli 1964, e *Louise Labé. Essai*, Edizioni dell'Ateneo - Librairie Nizet, Roma-Parigi 1981, cfr. le pagine a lei dedicate (oltre che alle altre tre autrici qui in esame) in Julie D. Cambell, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: a Cross-Cultural Approach*, Aldershot, Ashgate 2006. Alcuni dettagli biografici in Francesco Piccione, *Louise Labé. Il coraggio, gli amori, la poesia di una donna libera*, Efestò, Roma 2014.

⁵⁵ Cfr. Mario Richter, *Considerazioni e proposte per una storia della poesia lirica francese nel secolo XVI*, in «Aevum», n. 44, fasc. 1-2, gennaio-aprile 1970, pp. 72-115, p. 82 e *passim*.

[...]
 ne veuillez pas condamner ma simplese,
 et jeune erreur de ma fole jeunesse,
si c'est erreur
 (Signore di Lione, quando leggerete
 questi miei versi di amorosi languori,
 [...]
 non condannate la mia ingenuità
 e il giovanile errore della mia avventata giovinezza,
 posto che di errore si tratti)⁵⁶,

nello stesso momento in cui fa strategicamente appello a un pubblico femminile sul cui consenso l'autrice poggia, e nella cui comprensione confida, mentre si accinge a sfidare l'opinione pubblica con una franca e quasi blasfema esternazione della sua intimità.

Devota alla dea dell'amore («Clere Venus, qui erres par les Cieux, / entens ma voix qui en pleins chantera / [...] / son long travail et souci ennuyeux», "Venerere chiara, che sei nei cieli, / ascolta la mia voce addolorata che canta / [...] / tutta la sua pena", V, 1-4), sapiente dei misteri della carne:

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
 donne m'en un de tes plus savoureux,
 donne m'en un de tes plus amoureux:
 je t'en rendray quatre plus chaus que braise.
 Las, te pleins tu? Ca que ce mal j'apaise
 En t'en donnant dix autres doucereus.
 (Baciarmi ancora, e ancora e ancora,
 dammi uno dei tuoi baci più gustosi,
 dammene uno dei più amorosi:
 ne avrai da me di più ardenti del fuoco.
 Ma che fai, gemi? Presto, allora! che io possa
 con altri dieci alleviare il tuo male, XVIII, 1-6)

e nondimeno dell'anima:

Si de mes bras le tenant acollé,
 comme du lierre est l'arbre encerclé,

⁵⁶ Elegia III, 1-7, corsivi miei e mia, qui come altrove, la traduzione. Si legge da Louise Labé, *Oeuvres complètes*, a cura di François Rigolot, Flammarion, Paris 1986. D'ora innanzi, indicazioni di testi (sempre sonetti) e versi direttamente nel testo.

a mort venoit, de mon aise envieuse:
 lors que souef il me baiseroit,
 et mon esprit sur ses levres fueroit,
 bien je mourrois, plus que vivante, heureuse
 (Se proprio mentre lo stringo fra le braccia,
 come fosse un albero avvinto dall'edera,
 la morte venisse, invidiosa del mio piacere,
 quando lui più dolcemente mi bacia,
 e la mia anima vola alle sue labbra -
 morirei gioiosa più ch'io non sia da viva, XIII, 9-14),

alla ricerca della cui perfezione con pari rigore ella si impegna:

Je suis le corps, [...]:
 ou es tu donq, o ame bien aymee?
 (VII, 3-4: Io sono il corpo [...]:
 e tu dove sei, anima cara?, VII, 3-4),

Louise Labé ha giocoforza indotto i e le sue interpreti a sperimentare formule non meno ingegnose di quelle rivelatesi utili per la poesia di Veronica Franco (di cui ricordiamo il «neoplatonismo corporeo» e la capacità di fondere la lezione del Bembo con quella dell'Aretino), ricorrendo a definizioni quali «*fin'amors* au féminin» o «nuova alleanza fra discorso e desiderio», e pensando a una forma di inedita solidarietà fra la filosofia di Platone e la poesia di Catullo⁵⁷. Fermo restando alla base che Louise Labé, così ridefinendo il «valore morale» dell'amore, fa sì che «il cosiddetto errore amoroso da vizio si trasformi in virtù»⁵⁸, interpretando una precisa posizione femminile in materia di accesso dei corpi al simbolico e influenzando positivamente sul futuro avvento di un'«etica della differenza sessuale»⁵⁹. Allorché la *honte* si rivelerà essere un problema esclusivamente maschile: dal momento che, approdando le donne a una vita di studi che arrecherà loro «reputazione», «onore» e «virtù», ovvero quel pieno «contentement de soy» che Louise Labé colloca in cima alla sua scala di valori⁶⁰, gli uomini dovranno «vergognarsi» di vedersi superati in eccel-

⁵⁷ Citazioni da Pierre Blanc, *Parallèle de Louise Labé et Gaspara Stampa ou le sonnet et l'amour entre France et Italie*, in «Franco-Italica», 1992, 1, pp. 25-55, pp. 39 e 36. Cfr. quindi Jones, *The Currency of Eros* cit., p. 172.

⁵⁸ Thomas Hunkeler, *Soupirs et erreurs: quelques jalons pour l'étude du petrarquisme français*, in «L'una et l'altra chiave» cit., pp. 179-192, pp. 191-192.

⁵⁹ Su una posizione etica di Louise Labé discute la testé citata Jones, *The Currency of Eros* cit., pp. 176 sgg. Il concetto di «etica della differenza sessuale» verrà ripreso a breve.

⁶⁰ «S'il y ha quelque chose recommandable apres la gloire et l'honneur, le plaisir que l'estude

lenza da coloro rispetto alle quali «ils ont pretendu estre toujours superieurs» (“hanno sempre preteso di essere superiori”)⁶¹. Ciò che riconduce senz’altro nel vivo della discussione sulla vergogna e sulla varietà di circostanze nelle quali essa può esprimersi.

7. Corpi che contano moltissimo

Da qualunque prospettiva la si osservi, la vergogna non manca di esibire il proprio doppio volto di emozione generata da un intimo giudizio dell’io ovvero arrecata dal sapersi sottoposti allo sguardo degli altri, essendo essa «la risultante di un complesso gioco tra interiorità ed exteriorità» e potendosi dilatare «dalla dimensione sociale dell’infamia allo spazio interiore ma sconfinato della coscienza»⁶². Di statuto sospeso fra passione e virtù, dunque in un certo senso anche fra disposizione naturale e fatto culturale, nonché attiva nella duplice variante di *bona* e di *mala* come si è avuto modo di vedere, la vergogna annovera infatti fra le sue articolazioni anche quella, che soprattutto sembra interrogarci oggi, legata alla sua antica e sempre rinnovata capacità di abitare l’interno come l’esterno della persona, lo spazio intimo e quello sociale della sua esperienza, il sentimento del suo valore individuale e insieme la dimensione della sua pubblica fama⁶³.

des lettres ha acoutumé donner nous y doit chacune inciter: qui est autre que les autres recreations: desquelles quand on en ha pris tant que lon veut, on ne se peut vanter d’autre chose, que d’avoir passé le tems. Mais celle de l’estude laisse un contentement de soy, qui nous demeure plus longuement» (“Se vi è qualcosa da porre in valore accanto alla gloria e all’onore, questo è il piacere che deriva dagli studi letterari, al quale dobbiamo sollecitarci l’una l’altra. Si tratta infatti di qualcosa di diverso dalle altre forme di ricreazione, che non lasciano niente dopo che le si sono godute nella misura desiderata. Poiché la ricreazione dello studio procura una contentezza di sé che a lungo permane”): Louise Labé, *Épître dédicatoire*, in *Oeuvres complètes* cit., pp. 41-43, p. 42. Traduco «contentement» con contentezza ma alternative valide restano soddisfazione, considerazione, rispetto, stima.

⁶¹ «Et outre la reputation que notre sexe en recevra, nous auront valù au publicq, que les hommes mettront plus de peine et d’estude au sciences vertueuses, de peur qu’ils n’ayent honte de voir preceder celles, desquelles ils ont pretendu estre toujours superieurs quasi en tout» (“E in aggiunta alla stima che il nostro sesso ne otterrà, ci saremo affermate pubblicamente, cosicché gli uomini dovranno darsi molto da fare nel coltivarsi intellettualmente se non vorranno subire la vergogna di vedersi superati in eccellenza da coloro rispetto alle quali hanno sempre preteso di essere superiori pressoché in tutto”): *ibidem*.

⁶² Vecchio, *La vergogna tra passione e virtù* cit., pp. 277 e 281.

⁶³ Per una panoramica delle articolazioni della vergogna cfr. Bénédicte Sère - Jörg Wettlaufer, *Introduction*, in *Shame Between Punishment and Penance - La honte entre peine et pénitence* cit., pp. XVII-XXXX. Inoltre, Christine Orobitch, *Les ambiguïtés de la «vergüenza» dans l’Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, in *Histoire de la vergogne* cit., pp. 89-113. Considerazioni interessanti in questo senso in Giovanni Ricci, *Civiltà di vergogna*, in Id., *Povertà, vergogna, superbia. I declassati fra Medioevo e Età moderna*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 89-108.

Volendo quindi prendere sperimentalmente in considerazione un'ulteriore ambivalenza propria all'ambito della vergogna quale è quella fra maschile e femminile, si dovrà essenzialmente riconoscere, per quanto riguarda le donne, un legame privilegiato per non dire esclusivo fra vergogna (nella declinazione specifica della *verecundia* così come del *pudor* e della *erubescencia*) e sessualità⁶⁴. È pur vero che si tratta di un legame che le fonti antiche e medievali presumono riguardare le donne come gli uomini: ciò di cui fa fede primariamente Aristotele, che nel libro II della *Retorica* elenca, fra le cose di cui ci si vergogna, tutto ciò che allude al sesso; quindi Agostino, che nella *Città di Dio* (libro XIV) indica nella scoperta della nudità da parte dei progenitori l'atto di nascita del pudore, definendo *pudenda* le parti del corpo divenute invereconde e imprimendo, pertanto, al loro stesso nome il marchio della vergogna; e infine Tommaso, che con la sua *Summa* chiude il cerchio delle autorità premoderne rigorosamente circoscrivendo la *verecundia* all'ambito dei «signa venereorum sicut sunt aspectus impudici, oscula et tactus» («gli sguardi, i baci, i contatti»)⁶⁵. Ma vero è altresì e incontrovertibilmente che sono state in primo luogo le donne a inverare il precetto e a farsene carico, occupate come risultano in tutto il corso dei secoli a proteggere a colpi di verecondia la propria castità, ad arginare col pudore la «turpe» vitalità della carne, ad arrossire a comando sotto gli effetti di una solerte pedagogia tramite cui chierici e laici hanno loro indefessamente indicato la strada maestra della virtù⁶⁶. Come sia dunque potuto accadere che sotto il peso di una così significativa tradizione, e per di più

⁶⁴ In materia, alcune prime sollecitazioni in Vecchio, *La vergogna tra passione e virtù* cit., *passim*, e in Orobìt, *Les ambiguïtés de la «vergüenza»* cit., *passim*. Cfr. inoltre Martha C. Nussbaum, *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge* [2004], trad. it. di Corradino Corradi, Carocci, Roma 2005, pp. 239 sgg.; Andrea Tagliapietra, *La virtù femminile*, in Id., *La forza del pudore*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 95-103; Giuliano Lozzi, «Alles mein Wasser!», *Sulla vergogna in alcune opere di Elfriede Jelinek*, in «Archivi delle emozioni», vol. I, n. 1, gennaio 2020 (*La vergogna e le sue maschere*), pp. 121-136.

⁶⁵ Cfr. Vecchio, *La vergogna tra passione e virtù* cit., pp. 270, 280-281 e *passim*. Quindi Aristoteles, *Rhetorica*, II (B), 6, 1384b; Augustinus, *De civitate Dei*, XIV, 17-20, 439-443; Thomas Aquinas, *Summa theologiae*, II IIae, q. 151, a. 4.

⁶⁶ Cfr. Casagrande, *La donna custodita* cit., *passim* e, a riscontro, Mario Pilosu, *La donna, la lussuria e la Chiesa nel Medioevo*, ECIG, Genova 1989. Sulla permanenza in età umanistica e rinascimentale delle coordinate di fondo della pedagogia femminile classica e medievale cfr. Francesco Sberlati, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia. Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 7, 1997, pp. 119-174 (con una disamina della maggiore trattatistica pedagogico-letteraria cinquecentesca) e Id., *Castissima donzella. Figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV-XVII)*, Peter Lang, Bern 2007. Cfr. inoltre Marie-Françoise Piéjus, *Index chronologique des ouvrages sur la femme publiés en Italie de 1471 à 1560*, in Ead. et al., *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*. Castiglione, Piccolomini, Bandello, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1980, pp. 157-165, e Maria Luisa Doglio, *Annali*, in Galeazzo Flavio Capra, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura della stessa, Bulzoni, Roma 2001, pp. 123-136.

nel vivo di quell'età in cui, data la massima esteriorizzazione dei valori che vi si riscontra, particolarmente grave di conseguenze poteva risultare l'infrazione delle regole del decoro e dell'onore, le poetesse in questione si siano assunte la libertà non solo di prendere pubblicamente parola (e dunque già così gravemente contravvenendo al *pudor* regolatore della parola femminile) ma, altresì, di riferire apertamente di cose reputate "vergognose" per antonomasia, dando un significato positivo e primario a quello che succedeva al loro corpo, è un interrogativo su cui è utile riflettere.

Consideriamo innanzitutto la tradizionale dinamica del rispecchiamento della vergogna fra l'interno della coscienza e l'esterno dell'altrui giudizio. Ebbene: al cospetto di queste donne che affermano anziché negare, esibiscono anziché censurare ed elogiano anziché vituperare ciò su cui si presume debbano andare ritegnose e pudiche – segnatamente, si è detto, i segreti del corpo, il diritto al piacere, i fasti dell'amore carnale e la possibilità di vivere amori molteplici ma non per ciò meno rispettabili – si dovrà di necessità presupporre un fondamentale rifiuto, da parte loro, di interiorizzare le norme *ab illo tempore* preposte a che una donna ottenga la considerazione del prossimo; e si verificherà in parallelo la mancanza, fra la loro coscienza individuale e quella collettiva, della complicità richiesta a garanzia del funzionamento del "dispositivo" della vergogna⁶⁷. In pratica, se è vero che per dare valore allo sguardo sociale occorre riconoscersi in qualche misura da esso rappresentati/e, e dunque attribuirgli autorevolezza concedendogli licenza di regolare i propri comportamenti, si assiste nel caso delle poetesse in esame a un'imprevista alzata d'ingegno e a una spiazzante mossa di libertà: quasi che la consapevolezza di essere da sempre normate senza mai avere goduto del beneficio di partecipare alla creazione della norma che così da vicino le riguarda – ciò che vale, peraltro, relativamente alla vergogna così come a ogni altra passione o virtù – abbia reso loro possibile abbandonare la partita e, spostatesi altrove, iniziarne un'altra. Si direbbe insomma che si annunci qui quell'urgenza di un'«etica della differenza sessuale» che solo molti secoli più tardi sarà posta all'ordine del giorno, vivamente sollecitando la possibilità che le donne, da sempre «paralizzat[e] nel [loro] divenire etico» poiché escluse per legge da una partecipazione attiva alla vita della città, diano origine a un proprio ordine etico, procurandosi l'«accesso [...] alla coscienza di sé e per sé» e colmando finalmente la mancanza di un pensiero proprio su se stesse e sul mondo⁶⁸.

⁶⁷ Cfr. indicativamente Nussbaum, *Nascondere l'umanità* cit., pp. 250 sgg., e Tagliapietra, *La forza del pudore* cit., pp. 123 sgg.

⁶⁸ Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale* [1984], trad. it. di Luisa Muraro e Antonella Leoni, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 86 e 99.

È quindi la stessa Irigaray testé citata a fornire l'indicazione di un possibile rivolgimento di segno per quanto riguarda anche il pesante legame fra vergogna femminile e sessualità. Ella sostiene infatti che il percorso per arrivare al detto pensiero su se stesse e sul mondo deve, per le donne, passare necessariamente attraverso «l'amore del corpo», quel corpo che è strumento conoscitivo per eccellenza in quanto luogo stesso dell'incarnazione e della simbolizzazione⁶⁹. Per disporre di una parola propria, per autosignificarsi, per accedere in sostanza al simbolico (un simbolico, beninteso, che sia conforme alla loro esperienza) esse dunque devono, dovevano, passare proprio per il corpo: andare cioè dritte allo scontro con il non-dicibile di tutti i discorsi, con il grande nemico dell'etica in quanto sede delle passioni e di quel piacere stesso che è tratto distintivo tanto della vergogna quanto del peccato⁷⁰, convertendo in fonte di inesplorate forme di grandezza e potenza ciò che si considerava il ricetta di tutte le umane – e femminili in ispecie – fragilità e imperfezioni.

Quel corpo così spettacolarmente vivo ed eloquente, così emotivo e dirompente, non trascurabile e non tacitabile nel quale le donne si sono (e gli uomini le hanno) riconosciute *ab origine* – ciò di cui testimonia l'associazione, per non citare che uno dei più remoti capisaldi misogini della nostra vicenda culturale e restando, sempre, in tema di vergogna – fra la *race des femmes* e la razza canina, data la proverbiale spudoratezza dell'animale più incontinente del bestiario greco⁷¹ – si è dimostrato dunque anche per le “cortigiane oneste” del Rinascimento il luogo da cui partire e il *medium* da far valere per entrare, con tutta la forza d'urto necessaria, nel discorso e nel simbolico, conquistando per suo tramite una/la propria parola ed eleggendo il corpo a titolare e responsabile di quella parola stessa. Il corpo, non marginalizzato né cancellato dal discorso; il corpo riconosciuto, senza dualismi e senza scissioni, come ciò a cui l'esistenza necessariamente inerisce, dimensione costitutiva dell'essere e luogo di radicamento della soggettività; il corpo così presente, invadente e qualificante nella letteratura delle cortigiane dice dunque di quel succitato desiderio femminile di immagini proprie «venuto alla potenza del suo manifestarsi»⁷², e di una soggettività capace finalmente di dare conto di se stessa in quanto incarnata e

⁶⁹ Ivi, p. 84 e *passim*.

⁷⁰ Cfr. Silvana Vecchio, *Il piacere da Abelardo a Tommaso*, in Casagrande - Vecchio, *Passioni dell'anima* cit., pp. 221-241, pp. 221-222.

⁷¹ Cfr. Nicole Loraux, *Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus*, in «Arethusa», vol. 11, n. 1-2, Spring and Fall 1978 (*Women in the Ancient World*), pp. 43-87, e Cristiana Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Il Mulino, Bologna 2003.

⁷² Adriana Cavarero, *La passione della differenza*, in *Storia delle passioni*, a cura di Silvia Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 279-313, p. 307.

in un corpo di donna⁷³. Ciò che peraltro le maggiori rappresentanti della devozione femminile fra Due e Cinquecento, con la loro spettacolare somatizzazione dell'esperienza religiosa, la profferta fisicità dei loro atti di venerazione e l'intensa qualità corporea della loro spiritualità avevano già ampiamente messo in luce, rimanendo inascoltate nell'indicare nel corpo una straordinaria risorsa anche per ciò che pertiene alla vita dello spirito⁷⁴.

I corpi di Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Veronica Franco, Louise Labé sono corpi che sanno dunque propriamente accedere al registro della significazione, giacché al corpo queste poetesse affidano la propria originalità e di esso fanno il luogo primario della propria rappresentazione. Si può ben comprendere quanto la vergogna, qualora fosse malauguratamente rientrata nel loro orizzonte di esperienza, avrebbe nuociuto al loro progetto, tacitandole senz'altro o al massimo concedendo loro di esprimersi in aderenza al riconosciuto «modello di valore per una poesia d'amore al femminile»⁷⁵: quello, per intendersi, improntato a modestia, castità e pudicizia (e volendo anche a «Continenza, [...] Verecundia, Onestade, [...] Puritade») rappresentato dai pur magistrali esempi di Veronica Gambara e Vittoria Colonna⁷⁶. Proprio eludendo l'ordine etico della vergogna – che, come si è detto, nel paradigma femminile sarebbe insieme vergogna della parola, vergogna del corpo e della parola stessa del corpo – si può dire infatti che queste soggettività poetiche si siano promosse all'esistenza, dandosi un profilo nuovo quanto eslege e per ciò stesso capace, potenzialmente almeno, di prefigurare un'intera riorganizzazione dell'universo emozionale, una proficua ridefinizione dei margini della tradizione lirica e una robusta revisione del rapporto fra i sessi.

Tuttavia, con ogni evidenza i tempi non erano ancora da ciò, e a Rinascimen-

⁷³ In linea con quello che nel secolo XX si riconoscerà come materialismo femminista, facente capo a Judith Butler, Nancy C.M. Harstock, Jessica Benjamin, Jane Flax, Adrienne Rich, Donna Haraway e altre pensatrici, avverse al dualismo mente-corpo in quanto abitudine mentale che «mutila il potere creativo del pensiero e [...] dà un'immagine impoverita e inibitrice di ciò che significa pensare»: cfr. Rosi Braidotti, *Verso un altro materialismo*, in Ead., *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea* [1991], trad. it. di Elvira Roncalli, La Tartaruga, Milano 1994, pp. 251-270, citazione da p. 258. Della stessa autrice, anche *Sul materialismo corporeo contemporaneo*, in «Psicologia di comunità», n. 2, 2010 (*Discorsi sui generi: tra differenze e disegualianze*), pp. 87-96.

⁷⁴ Cfr. Caroline Walker Bynum, *Corpo femminile e pratica religiosa nel tardo medioevo*, in *Donne e fede*, a cura di Lucetta Scaraffia e Gabriella Zarri, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 115-156.

⁷⁵ Zancan, *Venezia e il Veneto* cit., p. 711.

⁷⁶ Con riferimento a Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante* [1584], in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Mondadori, Milano 2000, pp. 457-670, p. 627: «Va a giongersi con la Vergine [la costellazione, n.d.r.] la Continenza, Pudicizia, Castità, Modestia, Verecundia, Onestade, che trionfano nel campo della Puritade». Sui due (almeno) modelli di comportamento amoroso e poetico delle rimatrici del Cinquecento cfr. il mio *Poetriorum octo fragmenta*, saggio introduttivo a *Liriche del Cinquecento* cit., pp. 9-23.

to concluso e a carnevale finito⁷⁷ si è chiusa anche, se non altro provvisoriamente, la loro esemplare e promettente esperienza, cui è subentrata quella di altre e diverse sperimentatrici dell’“onestà” e della “virtù” nell’oramai inarrestabile corso della storia del femminile ingegno⁷⁸.

8. *Anima mea non est ego*

Resterebbe da domandarsi, a norma di un diligente protocollo metodologico, quali elementi di incoraggiamento o di supporto al loro inedito discorso amoroso le “cortigiane oneste” abbiano potuto eventualmente reperire all’interno del loro stesso orizzonte culturale. Non fosse che un simile interrogativo indurrebbe a setacciare in lungo e in largo i repertori di tutti i generi letterari della tradizione fra Quattro e Cinquecento per dover giungere, infine, a constatare che pressoché niente è potuto risultare sufficientemente probante e decisivo agli effetti della *performance* di queste poetesse d’amore. Certo, l’animatissimo dibattito cinquecentesco *de mulieribus*, che registra l’opposizione di ammirati filogini e di feroci misogini in intenso fermento a causa dell’imprevista, pervasiva presenza femminile nella vita sociale e intellettuale dell’epoca, non mancava quantomeno di predisporre un *habitat* favorevole alle mutazioni che si andavano producendo nella “razza” femminile. E tuttavia né l’autorevole parola dello spregiudicato Cornelio Agrippa (*De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, 1529) né quella del suo “replicante” Ludovico Domenichi (*La nobiltà delle donne*, 1546), del suo traduttore Alessandro Piccolomini (*Dialogo nel quale si ragiona della bella creanza delle donne* o *La Raffaella*, 1539) o di altri fra i più illuminati interpreti della *querelle des femmes* come Galeazzo Flavio Capella (*Della eccellenza et dignità delle donne*, 1525), Sperone Speroni (*Dialogo d’amore*, 1542) o Federico Luigini (*Il libro della bella donna*, 1554), bastarono a contrastare la fondamentale tendenza normativa e repressiva che la letteratura pedagogica in materia di vite femminili conservava⁷⁹; così come queste mede-

⁷⁷ Cfr. Dionisotti, *La letteratura italiana nell’età del Concilio di Trento* cit., p. 238, dove l’autore discute, per contraddirla, l’ipotesi di «una reclusione quaresimale delle povere donne dopo il carnevale profano del Rinascimento».

⁷⁸ Con riferimento ai modelli di vita femminile indipendente proposti, rispettivamente all’insegna della verginità, dell’omosessualità, della monacazione volontaria e/o studiosa, della professione teatrale, della “pedanteria” ovvero del *blustocking* e del “preziosismo”, dalle personalità paradigmatiche di Moderata Fonte (Venezia 1555-1592), Maddalena Campiglia (Venezia 1553-1595), Angela Tarabotti (Venezia 1604-1652) e Juana Inés de la Cruz (Nepantla 1648-Città del Messico 1695), Isabella Andreini (Padova 1562-Lione 1604) e Margherita Costa (Roma 1600 ca.-1657 ca.); Mary Astell (Newcastle 1666-Londra 1731), Madeleine de Scudéry (Le Havre 1607-Parigi 1701).

⁷⁹ Steso dapprima in latino verso il 1509 e poi impresso ad Anversa nel 1529, il trattato di Agrippa fu pubblicato in Italia dall’editore veneziano Gabriel Giolito de’ Ferrari nel 1549, col

sime voci non ottennero che un parziale risultato nel contraddire la diffusa vocazione dei letterati di corte, il Castiglione *in primis*, a considerare le donne come «cifre stilistiche» atte a impreziosire di un necessario ornamento la vita di palazzo e i rituali dell'aristocrazia⁸⁰. Allo stesso modo, comprensibilmente non riuscì di profitto alcuno il repertorio specifico dei testi in elogio delle cortigiane, che fra l'encomio paradossale del Giordano Bruno del *Candelaio*, la leggendaria e perduta orazione di Antonio Brocardo e le iperboliche *Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia* di Marco Bandarini⁸¹ (escludendo

titolo *Della nobiltà et eccellenza delle donne*, nella traduzione di Alessandro Piccolomini. Si ramenterà che esso costituisce in origine una coraggiosa opposizione al clima di feroce misoginia instauratosi a partire dalla pubblicazione del *Malleus maleficarum* (1487) dei padri domenicani Heinrich Institor (Krämer) e Jacob Sprenger, noto come *Il martello delle streghe*. Per un'edizione moderna cfr. Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, édition critique d'après le texte d'Anverse 1529, sous la direction de Roland Antonioli, Droz, Genève 1990. Cfr. quindi Ludovico Domenichi, *La nobiltà delle donne*, Venezia, per i tipi di Giolito de' Ferrari, 1546; Alessandro Piccolomini, *Dialogo nel quale si ragiona della bella creanza delle donne* o *La Raffaella*, Venezia, presso Curtio Navo e fratelli, 1539; Galeazzo Flavio Capella, *Della eccellenza et dignità delle donne*, Roma, per Francesco Minizio Calvo, 1525, poi Venezia, presso la tipografia di Gregorio de Gregori, 1526 (sull'opera dell'autore, noto altresì come Capra, cfr. *supra*, nota 66); Sperone Speroni, *Dialogo d'amore*, in Id., *Dialogi*, Venezia, per gli eredi di Aldo, 1542 (di cui *supra*, nota 29); Federico Luigini, *Il libro della bella donna*, Venezia, presso Plinio Pietrasanta, 1554. Per uno sguardo d'insieme, cfr. *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di Giuseppe Zonta, Laterza, Bari 1913.

⁸⁰ Cfr. Sberlati, *Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia* cit., pp. 127-129, dove a proposito della "stilizzazione" delle vite femminili si legge (p. 127): «La vita sociale della donna di mondo del Rinascimento si costruisce artificialmente come una biografia in cui è dislocato il reticolo memorabile dei modelli esemplari da imitare e replicare. Ogni gesto, ogni parola rinvia ad un testo, ad una citazione. Vivendo, essa riscrive un'esistenza femminile preesistente ritenuta esemplare e dunque degna di essere imitata». Su ciò cfr. anche Marina Zancan, *La donna e il cerchio nel «Cortegiano» di Baldassar Castiglione. La funzione del femminile nell'immagine di corte*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura della stessa, Marsilio, Venezia 1983, pp. 13-56.

⁸¹ Cfr. Giordano Bruno, *Candelaio*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Einaudi, Torino 1964: «V.S. sa che in Italia non è come in certi paesi oltramontani, dove [...] sono perseguitati que' che vanno a corteggiare. Cqua, come in Napoli, Roma e Venezia, che di tutte sorte di nobiltà son fonte e specchio al mondo tutto, non solamente son permesse le puttane, o corteggiane, come vogliam dire, [...] secondo le leggi civili e monicipali, ma ancora sono instituiti i bordelli, come fussero claustris di professe [...]. Oltre che, alle prefate puttane [le cittadi] portano grandissimo rispetto [...]. La consuetudine, dunque, d'Italia ed altri non barbari paesi [...] non solamente comporta e dissimula tali eccessi, ma anco si forza di coprirli. Onde, in certo modo, son da lodare quei che permettono i bordelli, per li quali si ripara a' massimi inconvenienti che possono accadere in nostre parti» (pp. 131-134). Sull'orazione perduta del Brocardo cfr. Antonello Fabio Caterino, *Congetturare su un testo assente: il caso dell'«Orazione in laude delle cortigiane» di Antonio Brocardo*, <https://samgha.me/2013/04/01/congetturare-su-un-testo-assente-il-caso-dellorazione-in-laude-delle-cortigiane-di-antonio-brocardo/>. Sull'opera di Marco Bandarini, *Stanze del poeta in lode delle più famose cortigiane di Venegia* (che, custodita in unico esemplare presso la British Library senza indicazione di data né di luogo di edizione, si presume pubblicata a Venezia negli anni Quaranta del Cinquecento) cfr. Fabien Coletti, *Aux antipodes de la littérature «antiputtanesca» vénitienne: les «Stanze in lode delle più famose cortigiane di Venegia» di Marco Bandarini*, in «Revista internacional de culturas y literaturas», n. 1, 2014, pp. 1-34 (con edizione critica del testo).

da questa cerchia l'Aretino che pure, in forza del presunto «fondo di amarezza e di umana comprensione» del suo *Dialogo*, ambirebbe accostarvisi⁸²), si riduce a un inconsistente tentativo di mediazione nei confronti di un fenomeno dalle proporzioni esorbitanti quale è stato quello della prostituzione in età rinascimentale. Fenomeno a monte anche della fortunata letteratura detta antiputtanesca, che con insperata larghezza di vedute viene riconosciuta oggi quale segno di crisi della coscienza maschile nonché di risentimento di un'aristocrazia bisognosa di ridefinirsi⁸³.

Per dare conto dell'ardimento di cantare l'amore dei sensi, e di sostenerne la legittimità, mostrato dalle poetesse-cortigiane (ciò che, come si è detto, sembra porsi all'origine del loro stesso divenire scrittrici) risulterebbe semmai più proficuo esplorare la tradizione erotica e "voluttuosa" della lirica fra Quattro e Cinquecento, soprattutto là dove i classici latini – Ovidio *in primis*, ma nondimeno Properzio, Tibullo, Catullo e per altri versi Lucrezio – giungono a irrorare con la loro idea positiva dell'amore, parca di risvolti misogini, un terreno che resta fondamentalmente inadatto al loro assorbimento, dato il peso incombente della lezione petrarchesca e della dottrina neoplatonica per suo tramite imperante⁸⁴. Una tradizione che, infatti, appare testimoniata da un'esigua quantità di *auctoritates*, fra le quali – tolto il Pontano del *Parthenopeus sive Amores* (1455-1458), autentico manifesto di «elegiaca lascivia» gelosamente custodito nei meandri della tradizione umanistica latina⁸⁵ – non si annovereranno forse molti più campioni in aggiunta a quelli, già menzionati

⁸² Cfr. Paolo Procaccioli, «Ragionamento» e «Dialogo» di Pietro Aretino, in *Letteratura italiana*, sotto la direzione di Alberto Asor Rosa, *Le Opere. II. Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 353-379, p. 361. Con l'Aretino resta esclusa per intero, dalla presente riflessione, la letteratura "antiputtanesca" del secolo XVI di cui alla nota successiva.

⁸³ Cfr. nell'ordine Fabien Coletti, *La cortigiana e il pedante: due «topoi» rinascimentali a confronto*, in «*Meretrici sumptuose*», sante, venturiere e cortigiane. *Studi sulla rappresentazione della prostituzione dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di Monica Biasiolo et al., Litverlag, Zürich 2019, pp. 55-62, p. 61 e *passim*, e Paolo Pucci, *Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella «Tariffa delle puttane di Venegia»*, in «*Rivista di letteratura italiana*», XXVIII, 1, 2010, pp. 29-49, pp. 34-37 e *passim*. Il celebre poemetto del 1535 è reso disponibile dalla brillante edizione *La Tariffa delle puttane di Venegia*, a cura di Danilo Romei, Banca dati «Nuovo Rinascimento», 2020 (www.nuovorinascimento.org). Utile da consultare in materia *Sesso nel Rinascimento. Pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, a cura di Allison Levy, Le Lettere, Firenze 2009.

⁸⁴ Tradizione su cui cfr. Beatrice Bartolomeo, *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del Quattrocento: alcuni esempi*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 37-60. Per uno sguardo d'insieme sulla fortuna coeva dei classici latini cfr. Antonio La Penna, *La letteratura latina del primo periodo augusteo*, Laterza, Bari 2013.

⁸⁵ Cfr. Antonietta Iacono, *Autoritratti e ritratti di un poeta d'amore del Quattrocento: Giovanni Gioviano Pontano*, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di Lorenzo Battistini et al., Adi editore, Roma 2018, pp. [1-11]. Di riferimento l'edizione Giovanni Gioviano Pontano, *Poesie latine*, a cura di Liliana Monti Sabia, Einaudi, Torino 1977, 2 voll.

rispettivamente a proposito di Veronica Franco e di Gaspara Stampa, dell'Ariosto prebembiano e del Boiardo lirico, sulla cui statura di poeti erotici le ricerche hanno preso felicemente avvio⁸⁶.

Un discorso non dissimile è quindi quello che riguarda la pur fiorentissima trattatistica e dialogistica amorosa, dove nella prima metà del secolo è in atto uno strenuo tentativo di far convivere l'ideale dell'amore platonico con l'urgenza e la forza, positivamente riconosciute, dell'amore sensuale, e di ridare dignità a quel corpo che nelle sacre scritture ficiniane era considerato sommo impedimento alla fruizione del bene⁸⁷. E se l'atmosfera generale di questa produzione risente, secondo l'opportuno rilievo di alcuni, dei potenti effetti della lezione boccacciana e delle ricadute, sul piano dell'esperienza, di quel «grand[e] manual[e] di comportamento amoroso» che è il *Decameron*, modello antitetico a quello proposto dall'autore dei *Fragmenta* e dotato di «uno straordinario potere modellizzante» collegato strettamente «alla “struttura” del discorso erotico che lo sottende»⁸⁸, resta che essa è orientata a procedere verso

⁸⁶ Su Boiardo, a quanto citato *supra*, nota 53, si aggiungerà il pionieristico Denise Alexandre-Gras, *Le «canzoniere» de Boiardo du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 1980; sull'Ariosto, cfr. almeno Maiko Favaro, *Giochi di prospettive: le «Rime» di Ariosto fra petrarchismo e classicismo*, in «Humanistica», V, 2, 2010 [ma 2011], pp. 123-131, e Alberto Roncaccia, *Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto «Aventuroso carcere soave»*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XV, 2012, pp. 149-161. Si tratta tuttavia di una tradizione ancora debolmente focalizzata, per la cui ricostruzione si dovrà tener conto di altre sparse *authoritates* e, in particolare, del qui pluricitato (cfr. *supra*, note 7 e *passim*) Benedetto Varchi, titolare a sua volta di una fase poetica prebembiana, giovanile e parallela al lavoro di volgarizzamento di testi classici da lui compiuto. Cfr. sul tema Franco Tomasi, «*Mie rime nuove non viste ancor già mai ne' toschi lidi*». *Odi ed elegie volgari di Benedetto Varchi*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Vecchiarelli, Manziana (Roma) 2013, pp. 173-214, con in appendice l'edizione dei testi del manoscritto T (codice 981 della Biblioteca Trivulziana di Milano) fra i quali segnalo l'elegia *O sempre verdi, trionfanti allori* (II.1), in lode di una notte d'amore e dell'amplesso che l'ha resa gloriosa («Felice notte, in ch'io conobbi intero / quanto sa far amor», vv. 46-47).

⁸⁷ Grazie a testimoni, pur ciascuno a suo modo inquieto, quali Agostino Nifo (*De pulchro et amore*, 1529, su cui Ennio De Bellis, *Il «De Amore» di Agostino Nifo e il concetto di «cupiditas» nella riflessione aristotelica del XVI secolo*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. 20, n. 1, 2014, pp. 227-237); Leone Ebreo (*Dialoghi d'amore*, 1535, analizzati con perizia da Marco Ariani, «*Imago fabulosa*». *Mito e allegoria nei «Dialoghi di amore» di Leone Ebreo*, Bulzoni, Roma 1984); il citato (*supra*, note 29 e 79) Sperone Speroni, *Dialogo d'amore* (a stampa, come si disse, nel 1542 ma composto un decennio avanti); Francesco Patrizi (*Il Delfino ovvero del bacio*, 1570 ca., e *L'amorosa filosofia*, 1577, su cui Cesare Vasoli, «*L'amorosa filosofia*» di Francesco Patrizi e la dissoluzione del mito platonico dell'amore, in «Rivista di Storia della Filosofia», vol. 43, n. 3, 1988, pp. 419-441), tutti comprensibilmente sulla scia di Pietro Bembo, *Gli Asolani* (1505). Il complessivo insorgere di tensioni di pensiero contrastanti, alcune delle quali meno rigidamente dualistiche nella concezione dell'individuo e più propense a valorizzarne l'unità di corpo e spirito, dà conto del titolo di questo paragrafo, tratto dal *Commentario a 1 Corinzi 15* (*Expositio et lectura super epistolas Pauli Apostoli*) di Tommaso d'Aquino.

⁸⁸ Alberto Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana*, sotto la direzione dello stesso, V. *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 17-124, p. 26. Per la citazione successiva *ivi*, p. 33.

una gestione migliore e più «sana» del desiderio maschile, e che la «nuova morale», poggiante sulla collocazione dell'*eros* al centro di un sistema di valori connesso con la nascita della letteratura volgare, riguarda solo obliquamente, e solo ambigualmente, il genere femminile⁸⁹. Nondimeno, per quanto riguarda il cosiddetto realismo erotico boccacciano si tratta senz'altro di una terza «macchina eccellente» in fatto di produzione di pensiero e di poetiche, degna di aggiungersi a quelle due – il codice della cortesia e l'amor platonico – individuate come attive nella prima età moderna da un Lucien Febvre significativamente alle prese con la ricomposizione in uno dei due profili, di poetessa cristiana e di novellatrice licenziosa, di Margherita di Navarra, giudicata per questo suo duplice volto «uno degli enigmi più irritanti del suo secolo»⁹⁰.

Si diceva dunque delle limitate risorse utili al discorso delle «cortigiane oneste» rinvenibili nella trattatistica amorosa primo-cinquecentesca, dove, analogamente a quanto accade nella lirica, pochi nomi di riferimento possono evocarsi e il primo è senz'altro, a parere di chi scrive, quello di Mario Equicola, precettore di Isabella d'Este e poi segretario di Federico II alla corte dei Gonzaga, autore del fortunatissimo *De natura de amore* (Venezia, per Lorenzo Lorio da Portes, 1525): uno dei primi trattati d'amore in volgare comparsi nel Cinquecento e contenente, nel suo libro IV, una teorizzazione dell'amore stesso «sorprendentemente antagonista [di] quella promossa dalla dominante filosofia neoplatonica ficiniana»⁹¹. Celebrazione entusiasta dell'amore terreno, sentito come esperienza di «amicizia grande» (c. 122r) fra corpo e anima nonché di potenziamento delle facoltà intellettuali (giacché esso «anche [...] esalta la nostra mente e di nobilissime imprese la fa capace», c. 125r); riabilitazione dei sensi tenuti in minor pregio da Ficino e, fra tutti, del denigratissimo tatto, riconosciuto per contro il tramite di un «sommio, precipuo, e veementissi-

⁸⁹ Vigente il «doppio standard» regolatore dell'esperienza del desiderio, su cui cfr. il classico Keith Thomas, *The Double Standard*, in «Journal of the History of Ideas», vol. 20, n. 2, aprile 1959, pp. 195-216. Di orientamento in tal senso Adriana Chemello, *Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Cinquecento*, in *La Corte e il «Cortegiano»*. II. *Un modello europeo*, a cura di Adriano Prosperi, Bulzoni, Roma 1980, pp. 113-132.

⁹⁰ Lucien Febvre, *Amor sacro amor profano. Margherita di Navarra: un caso di psicologia nel '500* [1944], trad. it. di Maria Occelli, Cappelli, Bologna 1980, citazioni dalle pp. 262 e 28. Su Margherita, la sua personalità contesa fra Erasmo e Boccaccio (cfr. ivi, p. 238) e il suo *Eptameron*, sorta di nuovo *Simposio* e insieme di francese *Decameron*, il testo di Febvre resta fondamentale.

⁹¹ Graziella Del Ciuco, *Il «De natura de amore» di Mario Equicola con particolare riferimento al quarto libro*, tesi di Master of Arts in Italian Literature, The University of Alberta, Fall 1987, p. v. Il volume contiene, alle pp. 94 sgg., la riproduzione del quarto libro dell'*editio princeps* del testo (Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, Venezia, Lorenzo Lorio da Portes, 1525), cc. 119r-160v, da cui qui si cita. La stessa studiosa ne ha approntato quindi l'edizione moderna (Mario Equicola, *De natura de amore. Libro quarto*, a cura di Enrico Musacchio e Graziella Del Ciuco, Cappelli, Bologna 1989).

mo piacere, massimo e sopra gli altri voluttuosissimo» (*ibid.*); magnificazione dell'unione dei corpi, da cui «seguita moto giocondo, e da lì un piacere che tutto 'l corpo diletta con soave movimento, tanta dolcezza gli viene, ch'altra maggiore quasi non sente» (c. 126r); valorizzazione suprema, infine, dell'acme del piacere e dell'estasi amorosa, restituita in termini che sensibilmente risentono insieme della dantesca «punta del disio» e del boccacciano «ultimo valor» di amore:

desiderio umano non può terminare se non in quell'ultimo che si può appetire, dove la mente oltre non si estende né possa più avanti procedere (c. 221r)⁹²,

il libro dell'Equicola raduna infatti un persuasivo novero di argomenti utili a rivendicare la piena dignità della componente erotica dell'esperienza amorosa, consegnando a una prosa efficace e limpida una precisa cognizione dell'eponima e misteriosa «natura» dell'amore. Un amore che finalmente sembra «trova[re] in sé la propria giustificazione»⁹³, che non simula né surroga né rinvia ad altra e ideale dimensione di se stesso stante, evidentemente, la pienezza di senso che è in grado di garantire, nel suo accertato essere causa di benessere fisico, psichico e intellettuale dell'individuo. Giacché, afferma l'autore con un giro di frase che rammenta il paradigmatico condizionale di Francesca («noi pregheremmo lui de la tua pace», *Inf.* V 92),

Loderei astinenza e castità, come è sempre in ogni età lodabile e cosa santissima, ma scrivendo non posso dire se non quel che il luogo richiede e così dico che per l'astinenza e ritenzione troppa si genera mestizia e infermità (c. 125r).

Si direbbe insomma che nel trattato dell'Equicola siano abbastanza copiosamente reperibili motivi di supporto alla poetica amorosa delle rimatrici «cortigiane», e che in esso meglio che altrove si ravvisino elementi atti ad incoraggiare uno statuto così poco conforme agli imperanti dettami petrarcheschi, platonizzanti, ficiniani e bembiani quale è quello che sostiene la loro poetica. Il caso dell'Equicola infatti, pur abbastanza isolato nella tradizione cinquecentesca dei trattati d'amore, e rappresentativo di una linea di pensiero senz'altro minoritaria, si direbbe tuttavia il più autorizzato e potente testimone di quella nuova sensibilità che in questa sede si va tentando di contornare: rappresentan-

⁹² Per un primo approfondimento cfr. Lino Pertile, *La punta del disio. Semantica del desiderio nella «Commedia»*, Cadmo, Firenze 2005, e Zanato, *Provare «l'ultimo valor» di amore* cit.

⁹³ È la tesi di fondo di Del Ciuco, *Il «De natura de amore» di Mario Equicola con particolare riferimento al quarto libro* cit. (citazione da p. 83), alla quale qui ci si attiene.

do esso quanto di meglio si possa reperire, per lo meno a un primo censimento, per iniziare a dar conto di quella sorta di controcultura dell'amore che le "cortigiane oneste" rappresentano, per la quale si sono coniate le solo parzialmente efficaci definizioni di «antipetrarchismo», «a-petrarchismo» *et similia*, e alla quale occorrerà prestare di qui innanzi una meno corriva attenzione.

9. La Grande Vergogna

La presenza assai modesta della vergogna nella lirica delle poetesse qui in esame si spiega dunque in base a molteplici ragioni. Passione (o virtù) tradizionalmente confacente alle donne – una per tutte la sposa del Cantico la cui *verecundia*, mentre ne segnala l'umiltà, subdolamente ne incrementa la bellezza⁹⁴ –, secolare strumento di controllo delle loro vite e delle loro menti in quanto baluardo per eccellenza, o guardia del corpo addirittura, della loro castità⁹⁵, essa fungeva da evidente ostacolo sul percorso di coloro che aspirassero non solo a inserirsi nella comunità sociale, infrangendo il confine delle mura e del silenzio domestici, ma a parteciparvi come possibili protagoniste sotto il profilo dell'arte e della cultura: per di più in forza di un discorso che, mentre non poteva esimersi dal trattare d'amore, allo stesso tempo non poteva trascendere, in materia d'amore, i diritti del corpo. La vergogna, da sola, avrebbe dunque potuto tenere in scacco tutti gli estremi del loro progetto, procedendo secondo la sua specialità che da sempre è quella di incastrare il soggetto fra i suoi desideri e i loro divieti. Non fosse stato per la chiarezza con cui le poetesse-cortigiane hanno posto al centro della loro mappa di valori, o se si vuole della loro "etica", l'istruzione, l'educazione e la capacità di esprimersi in aderenza al proprio essere, assurgendo con una sola mossa all'esistenza sociale e simbolica. Giacché nel loro codice l'essere "oneste", "onorate" e "virtuose" coincide in tutto con l'essere colte e col partecipare con successo alla vita intellettuale, «la nobiltà nelle lettere» rivelandosi «un evento simbolico di rilevanza equiparabile alla nobiltà di nascita»⁹⁶.

⁹⁴ Cfr. Vecchio, *La vergogna tra passione e virtù* cit., p. 269, che discute i passi di Ambrogio (Ambrosius Mediolanensis, *De officiis*, I, XVIII, 69) e di Bernardo di Chiaravalle (Bernardus Claraevallensis, *Tractatus de ordine vitae*, II, 5) concernenti la Sulamita del *Cantico dei cantici*.

⁹⁵ Cfr. Vecchio, *La vergogna tra passione e virtù* cit., p. 272. Si legga esemplarmente, nella sistemazione tardo-secentesca del rinomato frate cappuccino Gaetano Maria da Bergamo, *Le quattro virtù cardinali, con le virtù annesse, e co' vizi opposte*, capitolo XII, paragrafo IX (p. 191 dell'edizione Remondini, Venezia 1752): «Alla Virtù della Castità si aggiunge compagna, tutrice e custode la Pudicizia, inclita Virtù, che trae il suo nome da quel Pudore, ch'è significante la Verecondia, ed insiste a moderare tutte le veneree dilettazioni, che hanno più del turpe, e del vergognoso».

⁹⁶ Adriana Chemello, *Moderata Fonte*, in *Le stanze ritrovate*, a cura di Antonia Arslan *et al.*,

Prive di “vergogna” nel senso di ritegno, pudore, verecondia e chi più ne ha più ne metta, queste autrici testimoniano però di almeno una e specifica declinazione di questa multiforme ed elastica passione, ovvero di quella specie nobile e ammirevole fra tutte che è la “vergogna” della propria inadeguatezza rispetto al proprio stesso e grandioso progetto di realizzazione di sé, di cui come diremo esse rispondono essenzialmente al proprio Socrate (ovvero alla propria Diotima) interiore. Si tratta per loro, nella fattispecie, di evitare di doversi “vergognare” della propria scrittura, qualora la riconoscano o la sospettino di una qualità insufficiente a rappresentare e perseguire l’impresa che sottende e l’obiettivo che si prefigge. Certo, è un atteggiamento che intercetta e può facilmente sovrapporsi al *topos* della sfiducia nei propri mezzi espressivi, di consolidata tradizione e pressoché immancabile – e *pour cause* – in una poesia, quale quella femminile, al suo debutto nella società letteraria⁹⁷. Tuttavia lo si assume qui nella sua letteralità, per quello che registra di una comprensibile tensione, da parte delle autrici, a realizzare testi di qualità e a non mancare di conseguenza la loro grande occasione.

Di questa postura vi è nitida traccia sia in Tullia d’Aragona che in Veronica Franco, di entrambe le quali si è sottolineato nei precedenti paragrafi il poderoso investimento ai fini di un adeguato riconoscimento pubblico. «Prego vostra signoria», scrive ad esempio la prima in una lettera a Benedetto Varchi, alle cui cure affida un sonetto che necessita di emendamenti,

che mi faci grazia di ridurlllo tale che io ardischi mandarlllo nella invitta sua mano
senza havermi arrosire.

E in analogia circostanza:

hor hora mi è venuto partorito il sonetto che in questa carta medesima gli mando
[...], acciò ancora da vostra signoria sia più scusato il poco saper mio, et giudizio,

Eidos, Milano-Venezia 1991, pp. 69-82, p. 71. Cfr. inoltre Diana Robin, *Courtesans, Celebrity, and Print Culture in Renaissance Venice: Tullia d’Aragona, Gaspara Stampa, and Veronica Franco*, in *Italian Women and the City*, edited by Janet Smarr and Darla Valentini, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2003, pp. 35-59.

⁹⁷ Sono le «formule di umiltà», fra le manifestazioni della *agnitio propriae imbecillitatis* di antica tradizione di cui in Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], ed. it. a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 455-459. Per alcune tracce di tali formule nella lirica femminile, cui andrà con profitto riservata un’attenta riflessione, cfr. Luciana Borsetto, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile*, in *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1990, pp. 105-177.

et più aiutato il suo bisogno [...]. Et se non fussi che m'è nota la sua bontà essere infinita [...], io fin di qui mi vergognerei⁹⁸.

Mentre in parallelo la sua corrispondenza in versi si presenta costellata di dichiarazioni di penosa insufficienza di stile e nondimeno di fieri, irriducibili propositi di porvi rimedio, al fine di renderlo più che mai adeguato e all'altezza del compito⁹⁹.

La medesima condotta si registra quindi in Veronica Franco, che testimonia a sua volta fra rime e lettere di un "timore di infamia" strettamente legato all'esperienza della scrittura, e al fermo progetto di non smentire nell'opinione degli altri l'immagine di sé come donna d'ingegno. Esplicito fra tutti il passo di una missiva diretta all'ammiratore che le ha reso omaggio in prosa e in versi, e al quale ella bramerebbe volgersi in condegna attitudine:

Io m'apparecchio di leggere cose [...] maravigliose e sopraumane, con mio dolce gusto e con nobile profitto nella volontà dell'imparare. E oh avessi io che darle a leggere in contracambio, che [...] non avesse da vergognarsi di venir alla presenza degli uomini!¹⁰⁰

Mentre altrettanto e più intollerabile «onta» le procura l'uomo amato e infedele che si fa beffe, si noti, non tanto della sua persona quanto della sua opera, crudelmente deridendola in compagnia della nuova amante:

Lassa, la notte e 'l dì far prose e versi
non cesso in varia forma, in vario stile,
sempre a un oggetto coi pensier conversi;
e s'ha quest'opre il mio signor a vile,
men mal è assai che se in mia onta e strazio
leggerle con colei ha preso stile (XX, 70-75).

Il caso di Gaspara Stampa è infine, fra i tre, il più impervio da analizzare vista la già rilevata assenza dal lessico delle sue rime del lemma *vergogna* e dei

⁹⁸ *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others* cit., rispettivamente pp. 300 e 302.

⁹⁹ Cfr. esemplarmente ivi, p. 67: «Né vi dispiaccia, che 'l mio oscuro, e vile / cantar cerchi talhor d'acquistar fama / [...]; / non guardate, Signor, quanto lo stile / vi toglie (ohimè) ma quel che darvi brama» (3, 9-13); ivi, p. 102: «Dunque credete me cotanto vile, / ch'io non osi mostrar cantando fore, / quel che dentro n'ancide altero ardore, / se bene a voi non ho pari lo stile? / Non lo crediate, no, Piero, ch'anch'io / fatico ognihor per appressarmi al cielo» (28, 5-10); ivi, pp. 124-125: «Et di voi canterei mentre ch'io vivo, / s'al gran soggetto il mio debile stile / giunger potesse di gran spatio al meno. / O pur non fosse a voi noioso, e schivo, / questo mio dire scemo, e troppo humile» (43, 9-13).

¹⁰⁰ Franco, *Lettere* cit., pp. 116-117.

suoi affini (unica eccezione essendo l'*onta* attribuita a Tereo di cui si disse). Compensano però questa lacuna significativa anzichè le frequenti occorrenze degli attributi di *indegna*, *vile*, *bassa* e finanche *abietta* in riferimento alla propria immagine di scrittrice, dato il suo essere costantemente alle prese con un desiderio così ardente da sfidare il dicibile e che, nondimeno, necessita di essere messo in parole, pena il “vergognoso” fallimento di chi si è assunta pubblicamente il compito di fungere da esempio per tutte le donne¹⁰¹. «Che meraviglia fia s'alza ed estolle / me bassa e vile a sciver [...] / il mio verde, pregiato ed alto colle?» (III, 5-8) constata l'autrice in apertura di libro, invocando a breve distanza che il prodigio si rinnovi:

Se così come sono abietta e vile
 donna, posso portar sì alto foco,
 perchè non debbo aver almeno un poco
 di ritraggerlo al mondo e vena e stile? (VIII, 1-14),

e disseminando di affermazioni autodenigratorie un percorso nel quale ne va della sua “reputazione” presente e futura («Ché, s'ella è di valor del tutto priva / [...], indegna opra dirai», CCLXVI, 12-13; «di noi, basso tema, fate vui», CCLXXXVII, 9; «l' nostro nome, indegno ch'uom riguardi, / alzate», CCLXXXVII, 10-11, ecc.). Mentre Louise Labé anche in ciò le fa eco augurandosi che altre donne (e segnatamente la nobile mademoiselle Clémence de Bourges dedicataria del libro) possano produrre esiti migliori del suo così «rude et mal bati» (“rozzo e mal riuscito”), realizzando in onore e a sollecito di tutto il genere femminile un'opera che sia «mieux limé et de meilleure grace» (“meglio rifinita e di più squisita grazia”) nonché meno soggetta a «la honte qui en proviendrait» (la vergogna che a lei, invece, il suo libro arrecherà)¹⁰².

10. Un orgoglio visionario

È dunque una forma precisa di amor proprio, legata all'imperativo di dare e di fare il meglio di sé per il tramite della scrittura, quella che anima le poetesse in osservazione, una dimensione che concerne per intero la loro persona la quale è esposta pertanto, in caso di mancata riuscita, all'emozione dolorosa di riscontrarsi incapace di raggiungere la condizione stimata ideale. E questa emozione

¹⁰¹ Esemplarmente Stampa, *Rime* cit., I, 9-14: «E spero ancor che debba dir qualcuna: / - Felicissima lei [...] / ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro»; LXIV, 9-14: «Sia dal mio essemplio il vostro legno scorto, / [...] / prendete amanti nobili; e conforto / questo vi fia»; LXXXIII, 12: «Prendano essemplio l'altre che verranno».

¹⁰² Labé, *Épître dédicatoire* cit., p. 43.

può a buon diritto chiamarsi vergogna, se si assume a riscontro il modello incarnato da Alcibiade, aspirante allievo di Socrate, che da lui ha appreso come la vergogna si abbini a un profondo lavoro atto ad indurre, nell'individuo, il senso di responsabilità verso di sé, e ad accrescerne l'auto-consapevolezza per il tramite dell'esperienza del divenire «migliore di se stesso»¹⁰³. Ciò che comporta l'inevitabile possibilità di un fallimento e dunque la perdita, per l'individuo medesimo, del rispetto di sé, per non dire lo spezzarsi del suo stesso spirito. «Immagine ad alto rischio della “cura di sé”», quella insegnata e praticata da Socrate ha infatti, scrive Fulvia De Luise nel saggio *Vergogna e coscienza di sé nel «Simposio» platonico* al quale si fa qui principalmente riferimento, effetti «misurabili in termini di [...] esposizione al fallimento dell'io», come esemplarmente mostra Alcibiade stesso allorché riconosce che «un altro si è insinuato come giudice permanente nella sua coscienza, dettando legge all'immagine che egli ha di se stesso»¹⁰⁴ e indicandogli un modello di vita cui egli, pur riconoscendone l'eccellenza, non sa aderire, e che perciò lo costringe a patire un profondo disagio di sé:

Solo di fronte a quest'uomo ho provato quel che nessuno crederebbe sia presente in me: la vergogna. Solo con lui io mi vergogno. [...] E quindi fuggo da lui come un servo e me la svigno e quando lo vedo mi vergogno per le cose su cui eravamo d'accordo¹⁰⁵.

Si verifica, in pratica, una sorta di dissociazione interiore, un mancato accordo dell'individuo con se stesso dal momento in cui ha interiorizzato la voce di colui che lo guida verso il suo migliore sé e, per il di lui tramite, la voce di Diotima di Mantinea, che di Socrate fu maestra nelle cose d'amore nel senso che gli trasmise il suo specifico «modo femminile di stare dentro l'energia creativa della vita»¹⁰⁶. «La nuova *paideia* socratica» insomma, conclude la De Luise, «rende obbligatorio il riconoscimento delle proprie carenze insieme all'impegno a sviluppare le proprie potenzialità», nel progredire verso «un modello alto di identità» e sia pure, questo, «non saturabile»¹⁰⁷.

Si tratta di una posizione non troppo distante da quella assunta da Martha

¹⁰³ Fulvia De Luise, *Vergogna e coscienza di sé nel «Simposio» platonico. Rovesciamenti di senso di un'emozione sociale*, in «European Journal of Psychoanalysis», 3, 2015,1, 2018 (*Feminine Pathologies*), pp. [1-31], p. [15].

¹⁰⁴ Ivi, pp. [12] e [13-14].

¹⁰⁵ Platone, *Simposio* 216a9-c3 (trad. di Fulvia De Luise).

¹⁰⁶ Fulvia De Luise, *Il sapere di Diotima sul crinale dei dualismi*, in «Annali di studi religiosi», vol. 5, 2004, pp. 259-271, p. 270.

¹⁰⁷ De Luise, *Vergogna e coscienza di sé nel «Simposio» platonico* cit., p. [23].

Nussbaum in *Nascondere l'umanità. Il disgusto, la vergogna, la legge* là dove ella rapporta la vergogna all'individuo che si scopra «umano, incompleto e parziale» e che si trova, pertanto, nella necessità di ridimensionare il suo progetto di «grandiosità ed esigenza di completezza»: derivandone, in linea generale, che «ogni ideale al quale ci si attiene comporta costantemente la vergogna come sua possibilità»¹⁰⁸. E pur muovendosi su diverse basi anche Andrea Tagliapietra, ne *La forza del pudore. Per una filosofia dell'inconfessabile*, si accosta a un'interpretazione della vergogna intesa come reazione al senso di incapacità di svolgere un compito ritenuto essenziale, come sentimento della contraddizione e della limitazione del progetto di sé, come amaro rinascimento provato dagli esseri umani nei confronti della loro debolezza, imperfezione e insufficienza (ciò che «concorre ad alimentare quella che potremmo definire una concezione risentita dell'identità»¹⁰⁹). Ma è soprattutto in Fulvia De Luise che si trovano, mi sembra, le riflessioni in assoluto più aderenti al caso delle poetesse-cortigiane del Rinascimento e alla specifica fenomenologia della loro “vergogna”, intimamente dipendente dalla riuscita del loro progetto di aprire alle donne l'accesso al simbolico e pertanto rappresentativo, se si vuole, di una grande responsabilità morale e civile. Per conoscere questa vergogna

non occorre quindi la sottomissione umile della coscienza alla legge, ma l'orgoglio visionario di un amore di sé intransigente, che misura le proprie mancanze per superarle [...]. Non è un passo in direzione della doverosità kantiana né della coscienza biblica della colpa e del peccato. È piuttosto un impegno a rispondere di sé, come un artista risponde della bellezza della sua opera, a se stessi e a chi può apprezzarlo¹¹⁰.

Ciò che si verifica appunto, nella prospettiva che qui si è disegnata, nel caso delle cinquecentesche “cortigiane oneste”, per le quali oltretutto la responsabilità verso se stesse e quella verso la bellezza della propria opera coincidono; mentre la nozione di virtù alla quale fanno riferimento, e che ben si addice all'“onestà” del loro titolo, è evocativa – come già fu per Christine de Pizan, illustre antenata di tutte loro grazie al suo *Livre des Trois Vertus* – di «un'altra

¹⁰⁸ Nussbaum, *Nascondere l'umanità* cit., pp. 224 e 229. Intorno a questa particolare interpretazione della vergogna cfr. la discussione, destinata a rimanere aperta, che instaura con Julien Deonna, Raffaele Rodogno, Fabrice Teroni, *In Defence of Shame. The Faces of an Emotion*, Oxford University Press, New York-Oxford 2012, Alessandra Fussi, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018, pp. 82-95 e *passim*. Sullo stesso *punctum dolens* Francesca Rigotti, *La perdita dell'onore: la vergogna*, in Ead., *L'onore degli onesti*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 42-48.

¹⁰⁹ Tagliapietra, *La forza del pudore* cit., p. 79.

¹¹⁰ De Luise, *Vergogna e coscienza di sé nel «Simposio» platonico* cit., p. [23].

forma di perfezione» rispetto a quella predisposta per loro dagli uomini, e promotrice di «una vita assunta in proprio nella coscienza del proprio valore»¹¹¹. Mentre la vergogna alla quale le “cortigiane oneste” si espongono non è che il portato del loro nobilissimo e virtuosissimo compito, l’ombra indicante la provenienza della luce che illumina la loro lungimirante intelligenza del mondo.

¹¹¹ Margarete Zimmermann, *Les «Trois Vertus» de Christine de Pizan. Une lecture politique du concept de la vertu*, in *Christine de Pizan. La scrittrice e la città*, a cura di Patrizia Caraffi, Alinea, Firenze 2013, pp. 113-124, p. 123 (trad. mia). Si veda quindi Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, édition critique par Charity Cannon Willard et Erick Hicks, Champion, Paris 1989. Datando esso al 1405, si tratta del primo trattato morale scritto da una donna di cui si sappia. Occorrerà attendere a lungo la pubblicazione di un secondo, identificato in quello di Luisa Sigea, *Duarum virginum colloquium de vita aulica et privata* (1552), ora leggibile nell’edizione *Dialogue de deux jeunes filles sur la vie de cour et la vie de retraite*, traduit et annoté par Odette Sauvage, PUF, Paris 1970, su cui cfr. Joan Gibson, *The Logic of Chastity. Women, Sex and the History of Philosophy in the Early Modern Period*, in «Hypatia», vol. 21, n. 4, Autumn 2006, pp. 1-19.

Natalia Gozzano

Ri/sentire le emozioni nell'arte, fra 'moti dell'animo' e *Embodied simulation*

ABSTRACT: The brain mechanisms underlying the kinesthetic and empathic involvement aroused by works of art have been experimentally demonstrated in recent times by neuroscience. However, since the classical age, artists were aware of the empathic power of art and, especially since the fifteenth century, they have made it a focal point of treatises and artistic practice. The central role attributed to the body in motion is also found in the recourse to acting as a creative practice in many artists of the time.

The centrality of the body both of the artist in creating and of the observer, is here related to the 'motor paradigm' of neuroscience, from which it emerges that «it is with the body (not only with the brain) and its capacity for movement and action that we think and know». The experimentation of Embodied simulation is placed in this context, that is an even more 'embodied' way of looking at and 'feeling' art with the body.

KEYWORDS: body, empathy, expression, motion, embodied simulation, mirror neurons.

Premessa

In un saggio del 2017 Bruno Ligore, un giovane studioso di storia e analisi coreografica e danzatore egli stesso, si interroga sulla sua «postura accademica»: come affronta l'oggetto dei suoi studi e come, in tale approccio, abbia influito il suo percorso di danzatore prima e ricercatore poi¹. La definizione «postura accademica» mi sembra molto efficace nel rendere l'immagine del rapporto mente-corpo anche per chi, come gli studiosi, è abituato a mettere l'accento su 'accademica' anziché su 'postura'. Io ero fra questi. A differenza di Ligore, infatti, il mio percorso è stato all'inverso: dopo anni di ricerca prettamente

¹ B. Ligore, *Fouiller, activer, partager: témoignage sur l'inhabituelle danse du chercheur*, in «Recherches en danse», n. 6, 2017, <http://journals.openedition.org/danse/1712>. Ringrazio Bruno Ligore, Alessandra Sini e Gaia Clotilde Chernetich per aver discusso con me sulla definizione di «postura accademica». Sono inoltre riconoscente a mio fratello Simone Gozzano per aver letto l'articolo e per i suoi suggerimenti sugli aspetti delle neuroscienze qui accennati, a Carmela Morabito per gli approfondimenti e gli scambi di idee intorno al suo libro e a Adriano Amendola, Salvatore Dini e Loredana Lorzio per il confronto su questioni di metodologia relative a questo lavoro.

storico-artistica, basata soprattutto su fonti archivistiche e storiche (studi sul collezionismo, mercato dell'arte, il Maestro di casa, relazioni fra pittura e teatro), ho cominciato a occuparmi anche di didattica della Storia dell'arte in rapporto alla danza². Nello specifico, nel mio insegnamento della Storia dell'arte all'Accademia nazionale di danza, da alcuni anni insisto molto sul rapporto cinestetico fra osservatore e opera, nella convinzione che tale rapporto alimenti una conoscenza corporea dell'arte che è insita nel suo linguaggio non verbale e trova corrispondenza nel sistema cognitivo di chi la fruisce.

Il manifesto che è alla base di questa rivista mi è parso uno stimolo (e una sfida) di grande potenza: riflettere sull'oggetto dei miei studi e il mio modo di affrontarli, cioè la mia 'postura accademica'. Significa, per me, tener conto non solo dell'oggetto ma anche del soggetto: la mia storia, le mie passioni, le suggestioni che hanno reso e che continuano a rendere emozionante il mio lavoro.

In questo articolo mi soffermerò su un aspetto delle mie recenti ricerche: il coinvolgimento cinestetico che collega le arti visive e la danza quali linguaggi non verbali; cercherò di stabilire un collegamento fra quanto i trattati sulla pittura fra Quattrocento e Seicento sostengono a proposito di tale coinvolgimento e le recenti scoperte delle neuroscienze sui meccanismi *mirror*. Mi interrogherò, infatti, su come le arti visive possano relazionarsi alla danza in virtù della condivisione del loro statuto di comunicazione non verbale e come tale condivisione possa essere studiata in maniera sperimentale.

Ma, prima di entrare *in medias res*, per tener fede alla premessa e all'invito della rivista a includere anche la propria storia individuale nell'elaborazione teorica, devo partire da alcune esperienze che credo siano state significative nell'orientare i miei studi negli ultimi anni.

Quasi contemporaneamente all'inizio del mio insegnamento presso l'Accademia di danza, circa 20 anni fa, ho intrapreso lo studio del tango. Essendo una danza basata sull'improvvisazione e sull'abbraccio, in cui la comunicazione del movimento si trasmette attraverso uno scambio di peso, tensione, ritmo, dinamica, accelerazioni e pause, sempre giocato sulla musica e sull'improvvisazione, il tango richiede una grande sensibilità all'ascolto del proprio corpo e di quello del *partner*. Questa pratica, in cui il divertimento fisico del ballo si fonde

² N. Gozzano, *How Art History Can Improve Dance Education. A Kinesic Approach*, in «Conversations across the Field of Dance Studies», 2012, rivista della Society of Dance History Scholars, numero a cura di Tamara Tomic-Vajagic; Ead., *Arti visive e danza. Gesti, espressioni, immagini. Visual Arts and Dance. Gestures, Expressions, Images*, <http://www.unclosed.eu>, a. I, n. 1, 2013; Ead., *Vedere con il corpo. Spunti sull'apporto del neurocognitivism all'insegnamento della Storia dell'arte nell'Accademia nazionale di danza*, in «Recherches en danse», 5 *Ramifications. Méthodologies dans les études en danse*, 2016, <http://danse.revues.org/1374>; DOI : 10.4000/danse.1374.

con l'emozione della musica e dell'incontro con l'altro (le coppie cambiano sempre), ha naturalmente sviluppato molto la mia consapevolezza corporea.

Qualche anno prima che cominciassi il tango, a causa di un *ictus*, una mia parente molto stretta è diventata emiplegica e afasica. Per diciassette anni, fino alla sua scomparsa, l'unico modo che lei aveva di comunicare, non potendo né parlare, né leggere, né scrivere, era l'espressione facciale e il tono della voce. Forse quest'esperienza ha acutizzato la mia attenzione al linguaggio corporeo, quello delle persone e quello rappresentato in arte.

Ovviamente anche l'ambiente del mio lavoro ha giocato un ruolo chiave nel modificare la mia 'postura accademica', grazie agli stimoli provenienti sia dalla realtà fisica della danza e della musica in cui sono immersa, sia dagli scambi con altri colleghi e studiosi³.

Tutto questo forse spiega perché, in misura sempre più insistente, guardando alcuni dipinti o sculture mi sembra di vederle 'danzare'; mentre, visitando musei o mostre, sono tentata di cercare di assumerne la posa per capire, con il mio corpo, la postura, le tensioni, il dinamismo della figura rappresentata (un esempio è la posa della Madonna nell'*Annunciazione* di Botticelli, le cui braccia distese verso l'angelo si oppongono alla direzione delle gambe, Fig. 1).

Nel mio percorso di docente, l'arte visiva e la danza si sono incontrate più sul terreno della danza che su quello dell'arte: non mi ha interessato la raffigurazione coreica nei dipinti o nelle sculture bensì la qualità corporea e dinamica dell'arte. La sollecitazione cinestetica che sentivo guardando opere di varie epoche, l'ho considerata un valore da aggiungere a quelli comunemente trasmessi nell'insegnamento della mia disciplina, un valore funzionale all'integrazione fra la materia 'teorica' Storia dell'arte e la materia 'pratica' Danza. Pertanto, la Storia dell'arte si è man mano intrecciata con la sperimentazione dell' 'incarnazione' dell'arte, elaborata attraverso il coinvolgimento fisico davanti all'opera. Il lavoro che ho così strutturato nel tempo, si configura come una sorta di esplicita *embodied simulation* in atto, corporea e consapevole, estesa, immersiva ed enattiva⁴.

³ Sono grata in particolare modo a Francesca Falcone per il costante dialogo sulle possibili connessioni fra arte e danza, a Roberto Lambarelli, sempre lucido e acuto nel discutere delle mie idee, a Valeria Diana che negli ultimi anni ha sostenuto con entusiasmo le mie proposte didattiche, e ancora a Carla Marignetti, Gloria Giordano, Marco Ariano, Grazia Grosso, Marco Shaufelberger.

⁴ Con «*embodied simulation*», su cui torneremo in seguito, Vittorio Gallese indica il sistema di percezione-azione che si mette in moto nel cervello di chi guarda un'azione attraverso il meccanismo *mirror*. Tramite i neuroni specchio, l'azione osservata genera in chi guarda l'attivazione degli stessi neuroni motori deputati al compimento di quell'azione, in base alla condivisione delle stesse capacità motorie: accade, per fare un esempio, se guardo qualcuno afferrare un oggetto ma non se vedo un cane abbaiare. V. Gallese, *Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», n. 4, 2005, pp. 23-48; G. Buccino, F.

Fig. 1. Sandro Botticelli, *Annunciazione di Cestello*, 1489-90, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cestello_Annunciation?uselang=it]

Dallo studio delle emozioni all' 'incarnazione' delle emozioni

I meccanismi cerebrali che sono alla base del coinvolgimento cinestetico ed empatico suscitato dalle opere d'arte sono stati sperimentalmente dimostrati solo in tempi recenti dalle neuroscienze. Tuttavia, pur in assenza di evidenze scientifiche come quelle attualmente disponibili, sin dall'età classica gli artisti erano consapevoli del potere empatico dell'arte e, in particolar modo a partire dal Quattrocento, ne hanno fatto un punto nevralgico della trattazione teorica e della pratica artistica. È interessante rilevare quanto nei testi di Leon Battista Alberti e poi soprattutto di Leonardo e del lombardo Gian Paolo Lomazzo,

Lui, N. Canessa, I. Patteri, G. Lagravinese, F. Benuzzi, C. A. Porro, G. Rizzolatti, *Neural Circuits Involved in the Recognition of Actions Performed by Nonconspecifics: An fMRI Study*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», n. 16, 2004, pp. 114-126. Il termine enattivo risale al biologo Francisco Varela: vedi F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, 1991. Sul paradigma delle 4 E del sistema cognitivo, *embodied* (incorporato), *embedded* (radicato), *enacted* (messo in atto), *extended* (esteso), vedi R. A. Menary, *Introduction to the Special Issue on 4E Cognition*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 9/4, 2010, pp. 459-463.

sia esplicito il rimando al profondo coinvolgimento empatico e fisico dell'osservatore davanti all'opera d'arte.

«Imperocchè ci avviene dalla natura, della quale non si trova cosa alcuna che sia più capace né ci tiri più delle cose simili, che noi piangiamo con chi piange, ridiamo con chi ride, e ci condogliamo con chi si rammarica. Ma questi moti dell'animo si conoscono mediante i moti del corpo. Imperocchè noi veggiamo come i melanconici, perché ei sono afflitti dai pensieri e stracchi dalle infermità, come ei sono per modo di dire aggranchiati di tutti i sensi e forze loro [...]. Ma quando noi siamo lieti ed allegri, allora abbiamo i moti sciolti ed grati [...]»⁵ (Fig. 2).

Che lo studio delle emozioni e delle espressioni del viso e del corpo non potesse ottenere risultati soddisfacenti dalla mera imitazione di un modello messo in posa, è affermato senza possibilità di equivoco da Alberti, Leonardo, Lomazzo.

A tal proposito, nel *Trattato sulla pittura* Leonardo consiglia di osservare il linguaggio dei muti, i quali ricorrono ai «movimenti delle mani, degl'occhi, delle ciglia, e di tutta la persona, nel voler esprimere il concetto dell'animo loro»⁶.

L'emozione può essere efficacemente rappresentata solo se colta nell'azione. Ne è esempio eccelso l'*Ultima Cena* di Leonardo, come rimarca Lomazzo: «Imperochè in quegli Apostoli appartatamente si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore & e simili passioni e affetti, in che tutti allora si trovarono»⁷.

E dunque l'arte, ossia la raffigurazione del corpo tale da provocare la reazione empatica dell'osservatore, svolge un ruolo di primo piano proprio nella fase del *movere*, cioè quella catartica⁸.

Il passo successivo documentato per molti artisti del XVI e XVII secolo è quello che li vede recitare in prima persona i personaggi da raffigurare in modo da comprendere nel proprio corpo le sensazioni psico-fisiche che poi avrebbero reso in pittura o scultura. Il caso forse più noto è quello di Gian Lorenzo Bernini, che recitava le parti dei personaggi da rappresentare e studiava allo

⁵ L. B. Alberti, *Della pittura e della statua*, [1436], Milano, 1804, p. 63. La malinconia è uno degli stati d'animo più trattati negli studi cinquecenteschi sulla fisiognomica e nella medicina. Vedi, oltre allo storico libro di R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia*, [1964] Einaudi, Torino 1983; F. Caroli, *Storia della fisiognomica. Da Leonardo a Freud*, [1995], Mondadori Electa, Milano 2012.

⁶ *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, in Parigi, appresso Giacomo Langhis 1651, cap. L *Delli movimenti e dell'operazioni varie*, p. 9.

⁷ G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, p. 111.

⁸ E. Tamburini, *Ut Theatrum ars.*, cit., p. 87; poi Ead., *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 206.

Fig. 2. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, Princeton University Art Museum.



[[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project_\(AGDdr3EHmNGyA\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Melencolia_I_-_Google_Art_Project_(AGDdr3EHmNGyA).jpg)]

specchio le espressioni, autoritraendosi o facendosi ritrarre dai suoi assistenti. Per Bernini questa era la strada per raggiungere una mimesi tale da *muovere* e dunque atta a convincere coloro che guardavano.

«Il Cavaliere ha affermato che per tentare di rendere espressivi i volti, aveva trovato e si era servito di un espediente che consiste nel porsi nello stesso atteggiamento che si vuole attribuire al viso e nel farsi ritrarre in quella posizione da qualcuno che sappia disegnare bene»⁹. Lo fa per la statua di *David*, come rac-

⁹ P. de Chantelou, *Journal*, in D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal*

contano sia il figlio Domenico («Nel lavorare egli la faccia del David, ritrasse egli allo specchio la sua con una espressiva in tutto veramente meravigliosa»)¹⁰, sia Baldinucci: «La bellissima faccia di questa figura, che egli ritrasse dal proprio volto suo [...] fa vedere maravigliosamente espresso il giusto sdegno del Giovane Israelita, nell'atto di voler con la frombola pigliar la mira alla fronte del Gigante Filisteo; né dissimile risoluzione, spirito, e forza si scorge in tutte le altre parti di quel corpo, al quale, per andar di pari col vero, altro non mancava, che il moto»¹¹ (Fig. 3). Questo passo è particolarmente significativo perché associa l'emozione del volto all'azione dell'intero corpo, che di quella emozione è parimente partecipe¹². Oltre a Bernini, altri celebri artisti che ricorrono alla recitazione come pratica di studio sono Rembrandt, Annibale Carracci, Domenichino. Rembrandt usava far leggere a un allievo il testo da dipingere, poi gli faceva recitare le parti dei diversi personaggi, infine le recitava lui stesso così che gli allievi vedessero l'esempio da seguire (Fig. 4)¹³.

Annibale, Ludovico e Agostino Carracci «usavano farsi modello fra di loro: godeva Agostino di accomodarsi nelle attitudini bramate da Ludovico, essendo di questa opinione che chi non le intendea, non le sapesse ben rappresentare e perciò quelle de' modelli fossero posticce ed insipide»¹⁴. È significativo, in tale contesto, che Annibale Carracci risulti essere in rapporti con il celebre attore Giovanni Gabrielli, detto il Sivello¹⁵, alle cui doti attoriali quelle di Annibale vengono paragonate¹⁶.

In Domenichino riconosciamo la stessa pratica adottata da Bernini, e cioè l'interpretazione in prima persona delle azioni e degli affetti che doveva creare sulla tela: «[...] nelle azioni della pittura, bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in se stesso, fare e patire le stesse

de voyage du cavalier Bernin en France, Electa, Napoli 2007, p. 244. Tamburini, *Ut theatrum*, cit., p. 87.

¹⁰ D. Bernino, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 19.

¹¹ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* [1681], Milano 1812, p. 21.

¹² Come è noto, Bernini svolgeva anche un'attività teatrale in senso stretto, recitando in commedie in cui si esibivano anche il fratello Luigi, Guido Ubaldo Abbatini, Francesco Romanelli e il musicista Ottaviano Castelli e altri. Vedi I. Molinari, *Il teatro di Salvator Rosa*, in «Biblioteca teatrale», 49-51, 1999, pp. 195-248 (pp. 221-222).

¹³ T. Montanari, *Bernini e Rembrandt, il teatro e la pittura. Per una rilettura degli autoritratti berniniani*, in D. Gallavotti Cavallero (a cura di), *Bernini e la pittura*, Roma, Gangemi, 2003, pp. 187-201 (p. 189).

¹⁴ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, erede di D. Barbieri, 1678, I, p. 378.

¹⁵ J. Van Gastel, *Mirroring movement. Bernini in the Studio and on Stage*, in *Mouvement. Bewegung*, a cura di A. Beyer, G. Cassegrain, Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, 2014, pp. 75-94 (p. 78 e fig. 2, nota 23).

¹⁶ T. Montanari, *Bernini e Rembrandt*, cit., p. 189.



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623-1624, Roma, Galleria Borghese
[[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:David_\(Bernini\)?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:David_(Bernini)?uselang=it)].



Fig. 4. Rembrandt, *Autoritratto*, 1630, Stoccolma, Nationalmuseum
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_aux_yeux_hagards.jpg].

cose che si rappresentano»¹⁷. Come osserva Elena Tamburini, questo procedimento non era scontato ma denota una precisa consapevolezza teorica su come l'artista dovesse arrivare alla verità della rappresentazione¹⁸. Secondo il teorico del classicismo Giovan Paolo Bellori, il segreto di quella «proprietà facile, naturale, e graziosissima», che traspare dalle composizioni di Federico Barocci, sta nel far sperimentare ai suoi modelli i gesti e le posizioni più naturali per comporre una determinata azione e così ritrarli¹⁹. Ciò che qui ci preme evidenziare non è tanto la fedele corrispondenza di queste note biografiche con l'opera dell'artista, quanto la persistenza di tali pratiche in artisti anche diversi fra loro per formazione e stile.

La commistione fra recitazione e arti visive è più ampia di quanto si è soliti pensare. Nel primo Seicento un altro artista che fonde la pratica teatrale con la pittura è Salvator Rosa²⁰.

¹⁷ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, success. al Mascardi 1672, pp. 347-348.

¹⁸ Tamburini, *Bernini*, cit., p. 159.

¹⁹ Bellori, *Le vite*, cit., pp. 194-195. Vedi Tamburini, *Bernini*, cit., p. 159.

²⁰ N. Gozzano, *Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'arte: il mondo del teatro dipinto e*

Dalla natia Napoli, dove aveva frequentato gli spettacoli della Commedia dell'arte, porta la maschera di Pascariello Formica con cui esordisce a Roma nel Carnevale del 1639²¹ e in cui si autoritrae. Nella capitale pontificia entra in contatto con la cerchia di pittori-attori Cavalier d'Arpino e Giovanni Briccio²². Luciano Mariti ha messo in luce non solo lo stretto legame fra artisti e attori ma la profonda elaborazione teorica e pratica che anima la scena romana del primo Seicento, a cominciare dal teatro aperto in via del Corso dal Cavalier d'Arpino. «L'attività teatrale al Corso, probabilmente, fu anche un modo di sperimentare pragmaticamente certi aspetti teorici attinenti al 'muoversi' dei diversi affetti, vale a dire relativi all'espressione fisica delle emozioni che sarà un preciso interesse del Bernini, e storicamente un punto d'incontro tra teatro e arte figurativa»²³. Tra fine Cinquecento e nel corso del Seicento l'elaborazione teoretica sulla natura delle passioni e degli affetti e sulla loro resa espressiva si va specializzando nei campi delle diverse arti²⁴. In quello della pittura, un posto chiave è occupato da Charles Le Brun con la sua *Conférence sur l'expression générale et particulière*, una serie di letture pronunciate all'Académie royale de peinture et sculpture di Parigi a partire dal 1667 e pubblicate postume nel 1698²⁵. A differenza degli esempi visti in precedenza, in cui la resa degli affetti era inserita in più generali trattazioni sulla pittura, la *Conference* di Le Brun è dedicata specificamente alle passioni.

recitato nella Roma del Seicento. Con una nota sui conti bancari del pittore, in *Salvator Rosa (1615-1673) e il suo tempo*, a cura di H. Langdon e C. Volpi, Campisano editore, Roma 2009, pp. 103-122.

²¹ Al suo arrivo a Roma, «Rendendosi impaziente per non vedere quello, che più desiderava di grido, e di acclamazioni, gli venne in pensiero per fare maggiore apertura alla cognizione della sua persona di introdursi a comparire al pubblico in azioni ridicole col personaggio supposto d'un Pasquarello, e si faceva chiamare Formica, rendendosi facile il rappresentare questa figura per essergli naturale la lingua, ed i motivi dei Lazzi nazionali». G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, a cura di G. Bianconi, Settari, Roma 1772, p. 420.

²² S. Franchi, *Drammaturgia romana: repertorio cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, secolo XVII*, Roma, 1988, pp. 105, 148, 199; Molinari, *Il teatro*, cit., pp. 195-248.

²³ L. Mariti, *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 34, 2013, pp. 75-142, in particolare; p. 110. In questo interessantissimo saggio, in cui si indagano le trasformazioni della scena teatrale romana di primo Seicento, Luciano Mariti pubblica (pp. 125-135) l'*Indice di tutti i più famosi recitanti di commedie improvvisate, che sono stati in Roma ne' tempi dell'autore e che hanno recitato con lui* di Giovanni Briccio (Archivio di Stato di Roma, Cartari-Febei 115, cc. 232v-237r), che documenta la diffusione della pratica attoriale fra tutti i ceti e professioni, con una cospicua presenza di pittori.

²⁴ Si rimanda al fondamentale volume di Emmanuelle Hénin per una dettagliata disamina delle trattazioni del tempo sia in ambito teatrale che poetico che figurativo. E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Librairie Droz, Genève, 2003.

²⁵ Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, chez J. L. De Lorme, et à Paris, chez E. Picart, 1698.

Fig. 5. Charles Le Brun, Studi di espressioni (veduta d'insieme delle incisioni di Bernard Picart), in Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, chez J. L. De Lorme, et à Paris, chez E. Picart, 1698 [www.gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France].



La *Conférence* di Le Brun è diventata un testo di riferimento anche e forse soprattutto grazie alle tavole con cui le diverse passioni sono illustrate nelle incisioni di Bernard Picart, basate sui disegni dello stesso Le Brun (Fig. 5). Come ha sottolineato Jennifer Montagu, il merito del lavoro di Le Brun è stato aver cercato di rendere l'espressione dell'anima intesa come movimento²⁶. La rappresentazione delle passioni nelle tavole di Le Brun è impostata con una schematizzazione del foglio e della forma delle teste secondo un intento scientifico. Non è un caso che lo stesso pittore avesse dedicato un saggio alla fisiognomica che, seppur non terminato, venne pubblicato in appendice alla *Conférence*²⁷.

I neuroni specchio e la *Embodied Simulation* alla radice dei 'moti dell'animo'.

Abbiamo sin qui potuto dare solo qualche esempio della centralità assegnata al rapporto fra azione, postura ed emozione nelle arti figurative; molti altri esempi si potrebbero ancora apportare, ma lo scopo del nostro articolo è mostrare come le esigenze, le intuizioni e le asserzioni teoriche degli artisti trovino oggi riscontro nelle neuroscienze²⁸. La scoperta dei neuroni specchio e i numerosi

²⁶ J. Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression générale et particulière'*, Yale University Press 1994, p. 1.

²⁷ Vedi Caroli, cit., pp. 99-105.

²⁸ Le più recenti tendenze in ambito neuroscientifico convergono sul 'paradigma motorio', una

studi che ne sono seguiti, rivelando come i processi cognitivi che caratterizzano la nostra «specie-specificità» umana siano generati da un complesso e inscindibile intreccio corpo-cervello-ambiente, vengono per così dire a 'confermare' quanto detto e fatto da molti artisti²⁹.

L'intreccio fra movimento, atteggiamento ed espressione: «i moti dell'animo si conoscono mediante i moti del corpo» (Leon Battista Alberti); «siano l'attitudine degli'uomini con le loro membra in tal modo disposti, che con quelle si dimostri l'intenzione del loro animo» (Leonardo); la consapevolezza che solo l'osservazione delle espressioni di un atto vissuto spontaneamente («ridere alla smascellata», Giovan Paolo Lomazzo³⁰) servisse al pittore a renderle sulla tela; e, ancora di più, il ricorso alla recitazione per lo studio delle espressioni e degli atteggiamenti del corpo così da trasmettere l'emozione e la dinamica: tutto questo trova riscontro nelle ricerche delle neuroscienze.

Paul Ekman ha dimostrato come le principali espressioni (gioia, tristezza, rabbia, paura, disgusto, sorpresa) siano proprie della nostra specie³¹. Il legame fra queste emozioni e la risposta fisiognomica è biologicamente proprio del genere umano³². Il coinvolgimento empatico suscitato dalla vista di un volto triste o allegro, come dicevano Alberti, Leonardo, Lomazzo, ha trovato una spiega-

concezione delle mente radicata nella corporeità. C. Morabito, *Il motore della mente. Il movimento nella storia delle scienze cognitive*, Editori Laterza, Bari-Roma 2020, pp. 4-5.

²⁹ La scoperta dei neuroni specchio nei macachi risale ai primi anni Novanta del secolo scorso e ulteriori studi hanno individuato un meccanismo *mirror* anche negli esseri umani. V. Gallese, L. Fadiga, L. Fogassi, G. Rizzolatti, *Action recognition in the premotor cortex*, in «Brain», vol. 119, n. 2, 1996, pp. 593-609; G. Rizzolatti, L. Fadiga, V. Gallese, L. Fogassi, *Premotor cortex and the recognition of motor actions*, in «Cognitive Brain Research», vol. 3, n. 2, 1996, pp. 131-141; V. Gallese, C. Keyers, G. Rizzolatti, *A unifying view of the basis of social cognition*, in «Trends in Cognitive Sciences», n. 8, 2004, pp. 396-403; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006. Vedi anche nota 4.

³⁰ Nel capitolo *Della forza ed efficacia dei moti*, Lomazzo racconta un gustoso episodio rivelatore dell'importanza che Leonardo attribuiva allo studio dal vero delle emozioni: «Volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che havessero a ridere, [...] scelse certi huomini quali giudicò a suo proposito, [...] gli fece un convito ed egli, sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze e ridicole cose del mondo, in modo che egli fece quantunque non sapessero di che ridere alla smascellata». Quindi, osservando «diligentissimamente» ogni loro gesto, appena se ne furono andati si ritirò in camera e li disegnò in modo talmente fedele che «non movevano meno essi al riso i riguardanti che si havessero mosso loro le novelle di Leonardo nel convito»: Lomazzo, *Trattato*, cit., pp. 106-107.

³¹ Per il lavoro di Paul Ekman, oltre al testo *Emotions in the Human Face*, Pergamon Press 57, 1972, si rimanda al sito: <https://www.paulekman.com/resources/universal-facial-expressions/>. Per le espressioni, si tratta delle famose individuate da Charles Darwin nel suo fondamentale testo *The Expression of Emotion in Man and Animals*, 1872. Vedi V. Gallese, *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, in «Arte e cervello», 2, 2012, pp. 48-62.

³² La ricerca in ambito neuroscientifico continua a fornire informazioni sempre più dettagliate su questi meccanismi; ad esempio, uno studio del 2012 evidenzia come stimoli motivazionali influiscano sul livello di percezione dell'espressione facciale: L. R. Skelly, J. Decety, *Passive and*

zione di natura scientifica grazie alle indagini di laboratorio che permettono di rilevare in modo non invasivo l'attività cerebrale con la fMRI (risonanza magnetica funzionale per immagini) e la rilevazione dell'attività elettromiografica dei muscoli corrispondenti all'espressione³³.

Anche la condivisione delle emozioni rientra nel meccanismo *mirror*: permettendoci di riconoscere gli altri come nostri simili, determina un processo di rispecchiamento delle emozioni sempre su una base neuromotoria³⁴. Sulla sua radice biologica insiste Vittorio Gallese: l'empatia è una vera e propria forma di conoscenza, primordiale, corporea. «La rappresentazione e la comprensione del comportamento altrui osservato è resa possibile tramite un meccanismo di simulazione in cui l'osservazione dell'azione e la sua esecuzione coincidono nello stesso substrato neurale. La mia idea è che anche le sensazioni, il dolore e le emozioni visualizzate negli altri possano essere empatizzate, e dunque comprese, tramite un meccanismo di rispecchiamento»³⁵.

Come abbiamo visto, anche gli artisti citati erano convinti che l'emozione fosse inscindibile dal movimento del corpo. La pratica recitativa era il mezzo più efficace per studiare movimenti ed espressioni. Il corpo in azione era dunque considerato strumento di conoscenza.

Ed è proprio la valenza cognitiva del corpo ad essere messa in luce dalle neuroscienze: l'azione è il cardine della conoscenza. Un'azione che è capacità di anticipare le potenziali situazioni provenienti dall'ambiente, secondo le possibilità – dinamiche ed affettive – del nostro corpo. Grazie a una percezione che è già azione, comprendiamo il mondo in cui siamo immersi, modificandolo ed essendone modificati, formando così un «anello di Moebius» in cui il nostro corpo e l'ambiente sono ad un tempo dentro e fuori di noi³⁶.

Si evidenzia la stretta connessione fra percezione e azione: la capacità del cervello di anticipare le conseguenze di un'azione è alla base della nostra mo-

Motivated Perception of Emotional Faces: Qualitative and Quantitative Changes in Facial Processing Network, in «Plus One», n. 7 (6), e40371. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0040371>.

³³ U. Dimberg, *Facial reactions to facial expressions*, in «Psychophysiology» 19, 1982, pp. 643-647; V. Ruggieri, M. Fiorenza, N. Sabatini, *Visual decodification of some facial expressions through microimitation*, in «Perceptual and Motor Skills», 6, 1986, pp. 475-481; D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, in «Trends in Cognitive Sciences», vol. 11, n. 5, 2007, pp. 197-203.

³⁴ F. Caruana, V. Gallese, *Sentire, esprimere, comprendere le emozioni: una nuova prospettiva neuroscientifica*, in «Sistemi intelligenti», a. XXIII, n. 2, 2011, pp. 223-233, in particolare pp. 227-228.

³⁵ V. Gallese, *The «Shared Manifold» Hypothesis: From Mirror Neurons to Empathy*, in «Journal of Consciousness Studies», 8, 5-7, 2001, pp. 33-50, specialmente p. 45.

³⁶ C. Morabito, *Il motore della mente*, cit., pp. 62, 90, 130. Berthoz usa l'efficace definizione di 'postura mentale', intesa nel senso di 'preparazione all'azione'. A. Berthoz, *La semplicità* (2009), Codice edizioni, Torino 2011, p. 48.

dalità percettiva ed è condizionata dalle possibilità fisiologiche del nostro corpo: «è col corpo (non solo con il cervello) e le sue capacità di movimento e di azione che noi pensiamo e conosciamo»; le basi neurobiologiche della mente vengono pertanto individuate nella cinestesia³⁷. Maxine Sheets-Johnstone sostiene che la natura del nostro movimento, compreso il sistema *mirror*, è corporeo-cinetica e tattile-cinetica e dipende dalla stessa morfologia umana. Vedere o fare arte, che sia arte visiva, o musica o danza è un'esperienza radicata nel movimento³⁸.

Vittorio Gallese propone di studiare gli elementi costitutivi dell'esperienza estetica, individuati nei meccanismi corporei della percezione delle immagini e dunque anche delle opere d'arte. «Vision is multimodal: it encompasses the activation of motor, somatosensory, and emotion-related brain networks»³⁹.

E dunque il nostro modo di vedere le opere d'arte non prescinde dal coinvolgimento sensorimotorio che afferisce al cervello-corpo⁴⁰. Tale coinvolgimento evoca una sorta di percezione tattile dell'immagine (Gilles Deleuze parla di «visione aptica»; per Maurice Merleau-Ponty si tratta di «palpare con lo sguardo»⁴¹) e riguarda l'attivazione delle stesse aree del cervello interessate

³⁷ Morabito, *Il motore della mente*, cit., p. 5. L'origine funzionale, in senso evolucionistico, di questo meccanismo cinetico del cervello viene chiarita già da Henri Bergson: «[...] l'interesse più forte dell'animale era quello di rendersi più mobile. [...] Si cerca la mobilità, si cerca l'agilità, si cerca attraverso molti tentativi la varietà dei movimenti. [...] È dunque proprio dal sistema sensorimotorio che tutto parte, è su di esso che tutto converge, e possiamo dire, fuor di metafora, che il resto dell'organismo è al suo servizio». H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina, Milano 2002 (ed. or. *L'évolution créatrice*, 1907), pp. 123-124.

³⁸ M. Sheets-Johnstone, *Movement and mirror neurons: a challenging and choice conversation*, in «Phenomenology and the Cognitive Science», 11.3, 2012, pp. 385-401, in particolare pp. 391-394.

³⁹ V. Gallese, *The Problem of Images: a View from the Brain-Body*, in «Phenomenology and Mind», 14, 2018, pp. 70-79 (p. 72). Vedi anche, per lo stimolante collegamento con la retorica e il concetto aristotelico di paradigma, V. Gallese, V. Cuccio, *The Paradigmatic Body. Embodied Simulation, Intersubjectivity, the Bodily Self, and Language*, in «Open MIND», a cura di T. Metzinger e J. M. Windt, Frankfurt: MIND Group, 2015, pp. 1-23.

⁴⁰ Già Roberto Vischer, con la sua definizione di empatia come un sentire all'unisono, aveva rilevato il coinvolgimento del corpo nella fruizione dell'arte e in questa scia si colloca anche Von Hildebrandt. Vedi V. Gallese, *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, in «Arte e cervello», 2, 2012, pp. 48-62.

⁴¹ G. Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Editions de la différence, La Roche-sur-Yon 1981; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, (1945), Bompiani, Milano 2012, p. 301; vedi inoltre C. Keysers, B. Wicker, V. Gazzola, J.-L. Anton, L. Fogassi, V. Gallese, *A Touching Sight: SII/PV Activation during the Observation and Experience of Touch*, in «Neuron», Vol. 42, 2004, pp. 335-346, in particolare p. 342. Il tatto viene considerato da Aristotele «il fattore primo e basilare della sensazione», quello che abbiamo sviluppato maggiormente rispetto alle altre specie e che perciò rende «l'uomo il più intelligente degli animali». Aristotele, *De Anima*, 2, 2, 413 b 5-8; 414 a4; 2, 9, 421 a20-24, citato in A. Stewart, *Perché il bronzo?*, in *Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra a cura di J. M. Daehner e K. Lapatin, Giunti, Firenze-Milano 2015, pp. 35-47 (p. 36).

alle modalità di reazione corporea rispetto alle cose o all'azione che si vedono rappresentate.

In sintesi, è l'insieme cervello-corpo ciò che ci permette di conoscere il mondo e stabilire relazioni con gli altri; e, quale componente fondamentale di comunicazione con il prossimo, anche l'empatia rientra nei meccanismi basilari dell'apprendimento e del comportamento⁴². In sostanza, attraverso la 'simulazione incarnata', agiamo-comprendiamo-comunichiamo con gli altri e con il mondo.

Sperimentare l'“incarnazione” dell'opera d'arte: il corpo quale strumento di conoscenza estetica

Sulla scorta di quanto abbiamo fin qui delineato, l'insistenza sulla sperimentazione corporea della fruizione artistica, a cui accennavo in apertura, prende ora contorni più netti.

La condizione emozionale espressa da una determinata postura raffigurata nell'opera d'arte viene ri/sentita nel corpo di chi la guarda⁴³. Se poi l'osservazione si amplia ad una fruizione più fisicamente attiva, attraverso l'esercizio dell'“incarnazione”, quell'emozione viene vissuta più nel profondo perché, con un processo inverso, attraverso la sollecitazione fisica esplora le emozioni collegate a quella postura⁴⁴.

Ovviamente, i differenti linguaggi che caratterizzano le varie epoche e manifestazioni della storia dell'arte potranno essere studiati indagando aspetti ad essi peculiari, talvolta focalizzati sulla resa delle emozioni, talvolta sulla struttura del corpo e sul suo rapporto con lo spazio e la gravità. Per fare un esempio, lo studio della statuaria dell'antica Grecia, nel passaggio dall'età arcaica a quella classica e poi ellenistica, può avvantaggiarsi di questo tipo di esercizio: la sensazione provata nell'assumere una posa anziché un'altra, nel sentire il

⁴² È noto che i neonati – dunque prescindendo da fattori storici, sociali e culturali – imparano fin dai primi mesi di vita a imitare le espressioni facciali della madre e a comprenderne il tono della voce, se di apprezzamento o di rimprovero. D. N. Stern, *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*, (ed. or. *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*, Oxford University Press 2010), Raffaello Cortina, Milano 2011; I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia umana. Le basi biologiche e culturali del comportamento*, (ed. or. *Die Biologie dl menschlichen*, 1984), Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 39.

⁴³ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion*, cit., pp. 197-203.

⁴⁴ Gozzano, *Vedere con il corpo*, cit. Sulla specializzazione delle aree del cervello relativamente all'osservazione del corpo umano in stasi o in movimento vedi C. Urgesi, M. Candidi, S. Ionta, S. M. Aglioti, *Rapresentation of Body identity and the body actions in extrastriate body area and ventral premotor cortex*, in «Nature Neuroscience», vol. 10, n. 1, 2007, pp. 30-31.



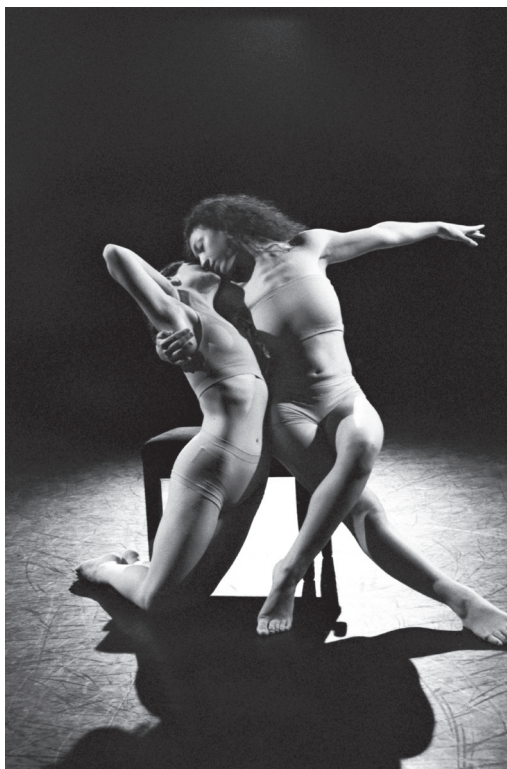
Fig. 6. Esercitazione degli allievi del Primo Triennio Classico dell'Accademia Nazionale di Danza davanti alle statue del *Discobolo*, 2019. Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo. Foto di Natalia Gozzano. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il Turismo – Museo Nazionale Romano.

peso scaricare su una sola o tutte e due le gambe, nel provare la torsione del busto e fin dove può arrivare, la dinamica di una postura, restano nel corpo di chi guarda e 'incarna' e al tempo stesso richiamano la memoria di movimenti già vissuti⁴⁵ (Fig. 6).

Gli esercizi con cui gli studenti di danza sono invitati ad allargare la percezione estetica ad una dimensione più esplicitamente cinetica – attraverso l'incorporazione della postura, dell'intenzione e dell'espressione della figura rappresentata – servono da stimolo ad uno studio dell'arte che integri la conoscenza teorica con le sensazioni provate nel proprio stesso corpo. Parlo di incorporazione anziché di imitazione perché quest'ultimo termine rischia di indurre alla ricerca di una superficiale adesione all'immagine dell'opera. L'obiettivo, invece, è quello di sentire tutta la fisicità della figura: l'appoggio del

⁴⁵ A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», 42, 2, 2010, pp. 28-48, trad. it. di A. Pontremoli: *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere in azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal. Scritture della performance», 5, 1, 2016; *Ricordanze: memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco e M. Nordera, Utet, Torino 2010.

Fig. 7. Marc Mounier-Kuhn, Fabrizia Maddaloni e Roberta Abate interpretano *Eterna primavera* di August Rodin, Roma, Teatro Ruskaja, Accademia Nazionale di Danza, 2019. © Marc Mounier-Kuhn. Su concessione dell'Accademia Nazionale di Danza.



peso, le tensioni muscolari, l'intenzione, l'espressione nel viso, nello sguardo, nelle mani⁴⁶.

Propedeutico all'esercizio dell'incarnazione è, in primo luogo, un'attenta osservazione dell'opera; ad essa seguono, nel caso l'opera sia vista solo in fotografia, esercizi di descrizione e, qualora sia possibile una visione dal vero, il disegno. Ogni studente (a cui non è richiesta una formazione artistica in senso stretto) realizza uno schizzo dell'opera allo scopo di acuire l'osservazione. Infine si passa alla parte pratica, in cui si cerca di entrare il più possibile nella postura e nell'espressione del soggetto scelto.

Ho dedicato alcuni seminari a questa sperimentazione, alcuni dei quali realizzati insieme al fotografo Marc Mounier-Kuhn⁴⁷. La relazione instaurata fra

⁴⁶ Un approccio analogo è stato sviluppato da Mara Della Pergola nell'ambito del Metodo Feldenkrais, in un ciclo di visite guidate esperienziali condotte alla Pinacoteca di Brera: <https://pinacotecabrera.org/attivita/lo-sguardo-in-movimentoarte-trasformazione-e-metodo-feldenkrais-2/>. M. Della Pergola, *Lo sguardo in movimento*, Astrolabio, Roma 2017.

⁴⁷ Per il lavoro di Marc Mounier-Kuhn si rimanda al sito: <http://marcmounierkuhn.fr/>; vedi

scultura e danzatori era impostata sul rovesciamento del principio del *tableau vivant*: agli studenti si chiedeva non di assumere la “posa” della statua bensì di entrare nella loro postura ed espressione cercando di concentrare il lavoro fisico ed espressivo su una “pausa” dell’azione rappresentata dall’artista (Fig. 7). In tal modo gli allievi hanno messo in moto una visione attiva e incorporata che, come hanno riferito essi stessi, ha accentuato la consapevolezza fisica dell’esperienza estetica: «Provare ad incarnare il soggetto di un’opera comporta non solo l’attivazione “muscolare” ma anche e soprattutto l’attivazione di un processo di immedesimazione senza il quale la resa non sarebbe la stessa. A sua volta l’immedesimazione fa sì che si crei una sorta di empatia con lo stato psico-emozionale del personaggio che si vuole rappresentare e dunque suscita sensazioni molto più forti rispetto a quelle che si potrebbero provare con la semplice osservazione» (Paola Miale). «In virtù del workshop, l’idea di dover incarnare personaggi ben definiti, colti in momenti caratterizzati da una storia ed un tempo altrettanto definito, e l’idea di dover rappresentare in un’azione apparentemente statica (posa) un’azione realmente pratica, che coinvolge dunque la muscolatura, la tensione e l’intenzione, ha sicuramente acutizzato la consapevolezza del nostro corpo in movimento» (Beatrice Gatti)⁴⁸. Gli studenti sono arrivati al risultato dopo numerosi tentativi, scoprendo così che la ripresa di una posa o di un gesto, pur nella sua apparente semplicità, rappresenta un impegno notevole anche per chi, come loro, è abituato a lavorare col proprio corpo.

Questa sperimentazione, in contesti museali che lo permettano, potrebbe a mio parere estendersi a chiunque, non solo ai danzatori⁴⁹. Esperienze laboratoriali come quella che si svolse anni fa al Louvre, in cui la statuaria antica era non

inoltre N. Gozzano, *Marc Mounier-Kuhn. Il corpo nello spazio estetico e nello spazio sociale*, in www.unclosed.eu, a. IV, n. 15, 20/7/2017.

⁴⁸ Paola Miale e Beatrice Gatti sono due delle allieve del III Triennio Tecnico-compositivo dell’Accademia nazionale di danza che hanno preso parte al laboratorio realizzato nel 2019 dalla scrivente per il corso di Storia dell’arte con la collaborazione di Marc Mounier-Kuhn. I risultati di questo lavoro sono stati pubblicati nell’articolo: N. Gozzano, M. Mounier-Kuhn, *Lo sguardo che muove. Una danza tra scultura e fotografia*, in <http://www.unclosed.eu>, a. VI, n. 23 del 20/7/2019.

⁴⁹ Sulle diverse esperienze di didattica museale con un’impostazione teatrale in cui, tuttavia, sono in genere gli attori, non i visitatori, a interpretare le opere d’arte o a raccontarle in modo performativo, vedi L. Cataldo, *Dal Museum Theater al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Franco Angeli, 2017; T. Bridal, *Exploring Museum Theater*, Rowman, Altamira 2004. Altro discorso, e molto ampio, è quello relativo alle azioni teatrali, coreiche e artistiche svolte in contesti di musei e gallerie. Quale esempio di reinterpretazione corporea di opere d’arte, mi limito a citare la *performance* di Alexandra Pirici e Manuel Pelmus nel Padiglione della Romania alla Biennale di Venezia del 2013. Vedi C. Baldacci, *L’arte del re-enactment. Alexandra Pirici e Manuel Pelmus*, in «Art & Dossier», n. 320, 2015, pp. 12-15.

solo illustrata da un'esperta ma anche imitata dai visitatori, potrebbe aprirsi a tutte le fasce di età e non solo, come in quel caso, ai bambini⁵⁰.

Tale approccio andrebbe inteso non come una forzata idea di *performance* a tutti i costi, bensì come una possibile modalità di fruizione che presti maggior ascolto al corpo nella fruizione estetica. Considerare il nostro corpo come uno strumento attivo, dinamico, di conoscenza, significa porre la nostra attenzione di fruitori anche sulle sensazioni che le opere d'arte suscitano in ciascuno di noi, ognuno con la propria sensibilità. Significa, in altre parole, riconoscere al corpo di chi guarda l'arte l'intelligenza del movimento e la forza dell'emozione.

⁵⁰ Il laboratorio *Mouvement sculpté, mouvement dansé*, diretto dalla coreografa Laila Heuberger, era rivolto ai bambini fra i 6 e gli 8 anni; fui ammessa ad assistervi facendo una specifica richiesta.

Maurizio Pirro

Linguaggi degli affetti in *Dido* di Johann Elias Schlegel

Abstract Johann Elias Schlegel's dramatic theory lies at a crossroads between Gottsched's Classicism and the interest for tragic affects that will dominate the debate for Lessing's generation. Admiration undergoes a gradual process of deconstruction, thus only retaining its importance formally. During his studies in Schulpforta, Schlegel writes his tragedy on Dido, published in 1744 on Gottsched's "Deutsche Schaubühne". In Schlegel's text, the language of emotions works on the characters as a catalyst for self-reflection. This lexicon is a trust-worthy indicator of the actual motives that spark the dramatic action. Dido's familiarity with the code of affects lets her unmask Aeneas' intentions, hidden behind his impassibility, which is usually associated with the tragic affect of admiration.

Key words Johann Elias Schlegel; Dido; Tragic affects; Aesthetic of admiration.

1. Johann Elias Schlegel (1719-1749) è una figura assai interessante di drammaturgo a cavallo fra due diversi sistemi di rappresentazione della realtà. La sua formazione avviene tutta nel perimetro del classicismo gottschediano, che incentra il dispositivo di produzione dell'effetto teatrale sul primato dell'ammirazione. Il perfezionamento dello spettatore, per Gottsched, si basa sulla disponibilità a riconoscere la superiorità morale del personaggio, il quale, proprio nel momento in cui soccombe alla catastrofe, trionfa sull'avversità del destino opponendogli la serena compostezza di uno spirito incline al pieno dominio dei propri affetti. L'esercizio di una ferma autodisciplina è anche per Schlegel un requisito indispensabile per la definizione dell'eroe tragico. Nella sua opera più famosa, *Canut* (1746), la grandezza del protagonista coincide con la sua capacità di mantenersi fedele a un ideale di magnanimità e benevolenza, manifestato senza risparmio anche nei confronti di un irriducibile avversario deciso a metterne in pericolo la sovranità¹. Tale paradigma di umanità, peraltro, presuppone un modello di virtù non riducibile al mero congelamento delle passioni. La costruzione del carattere in senso conforme a quel disegno di tota-

¹ Per le implicazioni storico-politiche di questi aspetti del personaggio cfr. Martus 2011.

lità che presidia con forza l'orizzonte della cultura settecentesca richiede non la pura e semplice soppressione degli affetti, ma lo sviluppo di una strategia di controllo fondata sulla loro conoscenza, al limite sulla confidenza con le loro espressioni eccedenti. L'imperturbabilità del saggio stoico, testimoniata dalla compressione delle emozioni e dall'adozione di un impenetrabile riserbo circa lo stato reale della sua condizione psichica, richiede di essere corretta mediante un ordine integrativo, alimentato da una semantica della sensitività in grado di evocare la potenza dell'inconscio per garantire in modo tanto più lineare il suo superamento a opera della ragione. In questo senso, Schlegel appare orientato, se non alla sostituzione dell'ammirazione come cardine del meccanismo tragico (ciò che avverrà in modo veramente irrevocabile solo all'indomani della sua morte, con il lavoro che a partire dalla metà degli anni Cinquanta Lessing svilupperà sugli effetti del sentimento di compassione), senz'altro alla previsione di un nesso di interdipendenza tra ragione e affetti, tra le rappresentazioni della mente e l'ambito delle percezioni sensibili.

Lo slancio verso un più acuto intendimento di quanto nella condotta umana si sottragga al dominio dell'intelletto, oltre a soddisfare le esigenze generali di un'antropologia imperniata sul principio del *commercium mentis et corporis*², è in relazione con alcune questioni fondamentali per la scrittura di teatro, e in particolare con i codici sottesi alla configurazione del personaggio nei suoi rapporti con l'intreccio dell'azione. La celebre proposizione aristotelica, che subordina la connotazione dell'eroe al mantenimento della verosimiglianza complessiva delle vicende delle quali è protagonista, orienta in maniera pressoché incontrastata il lavoro drammaturgico almeno fino alla metà del diciottesimo secolo. Anche su questo terreno Schlegel assume una posizione intermedia fra il rigoroso rispetto dell'equivalenza mimetica tra la realtà e la sua rappresentazione finzionale raccomandato da Gottsched e la forzatura di singoli aspetti della verosimiglianza con l'obiettivo di potenziare l'effetto suggestivo della messa in scena. In un saggio del 1740 composto per difendere lo spirito di alcuni principi gottschediani contro le interpretazioni letterali che di tali principi erano state fornite da un allievo (Gottlob Benjamin Straube), Schlegel teorizza che l'uso del verso anche in generi di composizione drammatica tradizionalmente più vicini alla libertà del parlato, lungi dal sabotare l'effetto di verità della rappresentazione, finisce per coinvolgere ancora più incisivamente il pubblico nella vicenda. È vero, così Schlegel, che la ridotta naturalezza del discorso in versi spezza il circuito dell'illusione inducendo il pubblico a rilevare il carattere artificioso della costruzione scenica. Questo di

² Cfr. Dürbeck 1998 e Kosenina 2016².

più di consapevolezza, tuttavia, avrebbe l'effetto di portare lo spettatore ad apprezzare l'efficacia estetica del lavoro formativo compiuto dal poeta. Schlegel, come si vede, inclina qui – in una fase ancora relativamente precoce della sua riflessione sul teatro – a destrutturare le aspettative di coerenza proiettate sulla tenuta dell'azione (intesa anche nei suoi costituenti strutturali), deviando l'attenzione del pubblico sul riconoscimento della plausibilità psicologica dei personaggi e del sistema di relazioni interpersonali nel quale sono inseriti. In una prospettiva del genere, l'equivalenza, nel personaggio, fra il registro linguistico e la collocazione sociale, che secondo le prescrizioni della *Ständeklausel* avrebbe escluso il verso dal novero delle forme praticabili nella commedia, è assai meno rilevante rispetto alla corrispondenza tra la personalità e il modo in cui questa si articola attraverso il linguaggio. Infatti, «alle Worte in der Komödie können die größte Wahrscheinlichkeit haben, indem dieselbe nicht in ihrem Verhältnisse unter einander selbst, sondern in ihrer Uebereinstimmung mit den Gedanken, und in der Wahrscheinlichkeit der Dinge, die sie ausdrücken sollen, zu suchen ist»³.

Il punto veramente decisivo è che, nella sovrapposizione di modelli teorici eterogenei e oscillanti fra la *décence* tipica del classicismo francese e l'antropologia degli affetti propria della *Popularphilosophie* settecentesca, Schlegel guarda al diletto come al motore fondamentale di ogni possibile effetto tragico. Il giovane intellettuale, che dopo gli studi universitari si trasferisce a Copenhagen al servizio del rappresentante diplomatico sassone e qui si distingue per una spiccata attitudine alla mediazione tra culture, è anche e soprattutto un operatore del teatro, un fautore lucido e appassionato di quel processo di fondazione di un Teatro nazionale nella capitale danese che, sotto gli auspici del re Federico V, vede impegnata, tra l'altro, anche una parte della fiorente comunità di autori tedeschi là residenti⁴. I *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* costituiscono il principale contributo critico di Schlegel all'impresa. Qui il compito di un teatro all'altezza della sua funzione civile è indicato nella promozione della morale pubblica e al tempo stesso del divertimento degli spettatori. Il requisito della verosimiglianza è presentato come una condizione necessaria al soddisfacimento di questa istanza edonistica: la credibilità della riproduzione mimetica appaga nel pubblico il bisogno di una ricostruzione organica e molteplice della realtà comune, collocando lo spettatore al centro

³ «Nella commedia tutte le parole possono avere il massimo grado di verosimiglianza, visto che questa è da ricercare non nelle relazioni che si stabiliscono fra le parole stesse, bensì nella loro conformità rispetto ai pensieri e nella verosimiglianza degli oggetti che esse devono esprimere» (Schlegel 1999a, p. 12). Qui, come ovunque in questo saggio, le traduzioni sono a opera dell'autore.

⁴ Sull'attività di Schlegel a Copenhagen cfr. Detering 1994 e Kühne 1997.

di una rete complessa di relazioni pragmatiche che lo sollecitano a esplicitare il complesso delle sue migliori disposizioni.

Questa condizione di pieno e indiviso possesso delle proprie facoltà, nella quale Schlegel identifica l'obiettivo prioritario della rappresentazione drammatica, poggia chiaramente sull'interazione di intelletto ed emozioni. Se il diletto è generato dall'amplificazione della sensibilità che si produce nella psiche degli individui a contatto con lo spettacolo delle passioni che agitano l'animo del personaggio, questa condizione di turbamento deve in ogni caso essere riassorbita dalla ragione, perché ne derivi una limpida risoluzione all'esercizio della virtù. Schlegel esclude con decisione che la finalità morale del teatro prenda corpo nei termini di una pedagogia esplicita, orientata alla prescrizione di condotte normative. Si tratta semmai di alimentare negli uomini il desiderio sensibile del bene, ponendo le basi cognitive per una comprensione matura e differenziata della sostanza degli affetti. Il programma di un teatro moderno deve guardare con pragmatismo alla situazione reale della società presente, astenendosi dal vagheggiare la visione astratta di un'umanità ideale, immune da ambivalenze e contraddizioni:

In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weis, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun. Und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit, besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften. Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtentheils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften⁵.

In un saggio redatto come introduzione alla raccolta dei *Theatralische Werke* pubblicati nel 1747, Schlegel rileva come questa finalità propria del dramma

⁵ «In effetti il teatro non ha bisogno di manifestare altra intenzione che il nobile fine di dilettere in modo razionale l'intelletto umano. Nell'impartire un insegnamento, non agisce come un pedante, il quale annuncia preliminarmente che intende proclamare qualcosa di sensato, ma come un uomo che educa con la sua sola presenza e che si astenga dal far trapelare che tale sia la sua finalità. È sufficiente che il poeta sappia che con la sua opera ha la possibilità di prestare un servizio morale. Una possibilità che al poeta drammatico compete in particolare mediante una rappresentazione precisa e raffinata di stati d'animo e passioni. La conoscenza dell'uomo costituisce una parte assai importante della morale. Tale conoscenza coincide in massima parte con la conoscenza dei caratteri e delle passioni» (Schlegel 1887b, p. 203).

si attui di preferenza attraverso l'impiego di retoriche conformi alla natura del personaggio. Questo importante trattato riappare nell'edizione postuma curata dal fratello Johann Heinrich, sotto l'intitolazione *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*. Anche qui Schlegel svuota dall'interno le convenzioni che abbinavano al prestigio della materia uno stile intenzionalmente lontano dal registro comune e vincola il linguaggio della tragedia alla necessità di conferire piena naturalezza al contegno dell'eroe. L'unità psicologica del protagonista, argomenta Schlegel, trapela con la massima evidenza possibile dal modo in cui costui organizza discorsivamente la propria condotta, mostrando tangibilmente ai propri vicini la fermezza con la quale, lungi dal negare la potenza delle passioni, ne viene a capo organizzandole in un assetto stabile. «Ein wohlerzogenes Gemüth», così Schlegel, «läßt sich nirgends edler finden, als in den Leidenschaften, so wie eine pöbelhafte Seele sich nirgend niederträchtiger sehen läßt»⁶. Non si tratta, insomma, di trasmettere al pubblico senza mediazioni il sistema degli affetti che incombono sulla psiche dell'eroe, e nemmeno – al contrario – di immunizzare lo spettatore dalla forza devastante delle passioni suggerendogli un modello comportamentale basato sulla soppressione delle emozioni e sull'irrigidimento del personaggio nella maschera di un intangibile decoro. La didattica degli affetti che Schlegel pone a fondamento delle proprie teorie drammatiche mira semmai a suggerire che la superiore dignità dell'eroe sta nella franchezza con la quale egli non si sottrae al contagio delle pulsioni sensibili, arrivando a ricomprenderle in un disegno definito.

2. La priorità del temperamento del personaggio rispetto all'andamento codificato dell'intreccio trova nella rappresentazione discorsiva delle emozioni uno strumento fondamentale⁷. Schlegel arriva a emanciparsi drasticamente dal presupposto, tipico della visione gottschediana, secondo cui la caratterizzazione morale dell'eroe richiede necessariamente la sua rovina. La capacità di reggere con vigore all'urto del destino si manifesta non tanto in una sequenza di azioni, quanto nell'ordine di senso che il personaggio costruisce tramite la rappresentazione discorsiva del proprio stato. Le due tragedie più note di Schlegel, *Herrmann* (1741) e *Canut*, portano impressa da questo punto di vista una marcata connotazione antitragica, poiché mettono in scena non il crollo del protagonista, bensì il ponderato dispiegarsi delle inclinazioni che sono alla

⁶ «Un animo bene educato non si lascia intravedere nella sua nobiltà meglio che nelle passioni, al modo in cui un'anima rozza proprio nelle passioni si rivela in tutta la sua bassezza» (Schlegel 1999b, p. 96).

⁷ Cfr. Schulz 1980, pp. 13 ss.

base della sua eccellenza. In un testo sulle caratteristiche generali della forma tragica destinato a esercitare una notevole influenza nel dibattito settecentesco sul rinnovamento del dramma, l'*Abhandlung vom Trauerspiele* (1756), Friedrich Nicolai criticherà la linearità priva di increspature del profilo morale di Canut, sostenendo che l'inflessibile magnanimità del sovrano renda insensata – e comunque priva di qualunque interesse – una conclusione tragica della storia⁸. Nicolai non vedeva come per Schlegel la legittimità del personaggio drammatico fosse oramai indipendente dal contenuto delle sue azioni⁹.

La medesima mancanza di tensione era stata imputata a *Herrmann* da Gottsched, nella premessa al quinto volume della *Deutsche Schaubühne* (1744). Qui, peraltro, il rilievo si appuntava sulla conduzione stilistica dell'opera, che a Gottsched appariva viziata dalla necessità di attenersi ai registri codificati della tragedia, sia pure in assenza di una conclusione negativa. Se il dramma non è costruito, come avrebbero richiesto le norme aristoteliche, su una successione lineare di accadimenti che conducano l'eroe a un disastro irrimediabile, se cioè il protagonista, lungi dall'infrangere la propria volontà contro la resistenza del destino, arriva ad affermare se stesso imponendo la propria determinazione contro tutte le circostanze avverse, allora – così Gottsched – il mantenimento delle convenzioni linguistiche proprie del genere tragico non sta in alcuna relazione di coerenza con la logica profonda dell'opera e la retorica del dramma assume una funzione meramente decorativa. Rispondendo alle obiezioni di Gottsched, ancora in *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*, Schlegel si opporrà con una certa spregiudicatezza all'idea che il linguaggio degli affetti debba limitarsi a rendere tangibile lo stato d'animo del personaggio, e sosterrà, al contrario, che il modo in cui il personaggio stesso struttura tramite il linguaggio i nodi fondamentali della propria storia esercita di per sé una piena capacità di senso, contribuendo autonomamente a connotare il carattere dell'eroe. Questo interesse per la coesione psicologica delle figure drammatiche spiega, tra l'altro, la prontezza con la quale Schlegel si spinge a intendere il valore dei drammi di Shakespeare, assumendoli, insieme ai tragici greci, come un esempio virtuoso di fedeltà nei confronti della natura, da opporre all'artificioso sentimentalismo del classicismo francese. Constatando come il teatro inglese, in generale, contenga «mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung»¹⁰, Schlegel osserva come in Shakespeare l'incisività dei caratteri sia strettamente collegata alle forme della

⁸ Sulla critica di Nicolai si veda Ranke 2009, pp. 268 ss.

⁹ Cfr. Borchmeyer 1983 e Braungart 2005.

¹⁰ «Più imitazioni di persone che imitazioni di una certa azione» (Schlegel 1887a, p. 78).

loro presentazione linguistica. Una strategia tipicamente antiaristotelica come l'introduzione del personaggio da parte di altre figure, che ne chiariscano le inclinazioni essenziali prima della sua comparsa sulla scena, appare a Schlegel particolarmente produttiva, proprio perché permette di consolidare il profilo dell'eroe rivelandone in modo mediato, ancora al di qua dell'irrevocabilità che il compimento dell'azione conferisce al suo destino, la pluralità dei moventi, l'ambivalenza delle disposizioni, la molteplicità delle opzioni di condotta.

Le riserve espresse da Gottsched miravano tra l'altro a giustificare la scelta di accogliere, in una sede di grande risalto come la *Deutsche Schaubühne*¹¹, un lavoro apparentemente minore dello stesso Schlegel, e cioè la tragedia su Didone composta in gran parte negli ultimi anni del ciclo di studi svolto presso il celebre collegio di Schulpforta. Al timbro sapienziale di *Herrmann*, che conferirebbe ai dialoghi tra i personaggi un tono forzato e artificioso, si sostituirebbe, in *Dido*, la credibile evocazione di uno stato d'animo esacerbato dal tradimento e dall'abbandono. Nel mettere in scena la vicenda della regina di Cartagine, Schlegel avrebbe dato forma, secondo Gottsched, a «mehr zärtliche und starke Leidenschaften»¹² che in *Herrmann*, attenendosi a una dizione naturale e immune da costruzioni enfatiche e declamatorie. Sia pure argomentando secondo la tradizionale dottrina dell'appropriatezza, che vede nel registro linguistico un rivestimento formale destinato ad aderire senza increspature al carattere del personaggio, assecondando il suo posizionamento nell'intreccio tragico, Gottsched aveva individuato a colpo sicuro nell'energia del linguaggio un elemento costitutivo del dramma su Didone. Il codice degli affetti non accompagna soltanto il progressivo declinare della condizione emotiva della protagonista, marcandone i momenti di più acuta sofferenza e l'inesorabile rivelazione del disamoramento di Enea, ma si pone esso stesso come principio di costruzione del senso. Didone, voglio dire, non si limita a registrare le parole di Enea nel loro contenuto dichiarato, ma le assume come un indicatore fedele delle intenzioni riposte dell'uomo, indagandone i margini inespressi e traendo dalla dimensione del non detto elementi di verità ancora più cogenti.

I due personaggi principali sono soggetti entrambi al conflitto acceso in loro dalla tensione fra due esigenze contrastanti e difficilmente conciliabili: se in Enea l'inclinazione nei confronti della donna, e insieme la gratitudine per il sostegno che da lei ha ricevuto per sé e per il proprio popolo, è ridimensionata e poi del tutto neutralizzata dall'obbedienza a un destino sovrapersonale, in Didone lo smarrimento generato dalla partenza dei Troiani richiede di essere

¹¹ Cfr. Steinmetz 1987, pp. 42 ss.

¹² «Passioni più tenere e forti» (Gottsched 1744, p. 15).

temperato dalla cura degli interessi dello Stato¹³, i quali sono minacciati dall'invasione delle truppe di Iarba. In Didone, tuttavia, l'incertezza e il malessere provocati dall'indecidibile ambiguità della sua condizione sono inaspriti dalla capacità di sondare senza infingimenti la psiche di Enea, ricostruendo il significato implicito tanto del suo linguaggio, quanto della sua prossemica. Nel primo atto, Bitia presenta a Enea, già determinato a ripartire, l'invito della regina a una partita di caccia organizzata in suo onore. Enea, che aveva appena esposto dettagliatamente ad Acate i motivi alla base della sua decisione di imbarcarsi per l'Italia, risponde con una lunga esposizione degli obblighi di gratitudine che nutre nei confronti di Didone¹⁴ e alla fine accetta, sebbene soltanto, come chiarisce subito dopo ancora ad Acate, per guadagnare tempo in vista del momento migliore per informare la donna dei propri propositi. Dal resoconto di Bitia, Didone ricava la certezza dell'imminenza dell'abbandono, perché intuisce come il linguaggio ipercodificato della cortesia adoperato da Enea esprima la premura e il riguardo dell'ospite, non il trasporto dell'innamorato:

Was hat er, wenn ihr nicht Betrug im Herzen traget,
 Erst diesen Augenblick zum Bitias gesaget?
 Was rühmt er meine Huld? So rühmet kein Gemahl!
 Was spricht er nun als Gast, wo er als Herr befahl?
 Was wird so manches Wort von Schuld und Dank verloren?
 Sein Herz ist ja der Dank, den er mir zugeschworen¹⁵.

L'indeterminatezza e la convenzionalità delle parole di Enea, ben prima che il loro contenuto, persuadono Didone dell'irreversibilità del mutamento intervenuto. La vaghezza di un linguaggio immune da connotazioni affettive è essa stessa un segnale bisognoso di decodificazione. La familiarità con il codice delle passioni permette alla regina di interpretare correttamente la condotta dell'uomo, registrando nella forzata neutralità del suo linguaggio la prova di una riservatezza che trova poi conferma in altre espressioni segniche, a cominciare dai gesti del corpo:

¹³ Cfr. Buhr 1998, pp. 114 ss. e Struck 2001.

¹⁴ «Schon lange wär es Zeit, daß ich bedenken sollte, / Wie ich für ihre Gunst ihr würdig danken wollte. / Doch mehrt sie täglich noch die Zeichen ihrer Huld, / Und da ich zahlen soll, so häuft sich meine Schuld» («Ormai è tempo che io pensi / Al modo di compensare degnamente il suo favore. / Ma ogni giorno porta nuovi segni della sua benevolenza, / E accresce il debito che devo pagare»). Schlegel 1771, p. 80).

¹⁵ «Se nel vostro cuore non nutrite l'inganno, / Cosa ha appena detto a Bitia? / Perché loda la mia benevolenza? Non è lode degna di uno sposo! / Perché parla da ospite, quando comandava da sovrano? / Perché parla di debiti e gratitudine? / È il suo cuore la gratitudine che mi ha promesso» (ivi, p. 84).

Aeneas kommt. Sieh an, ob nicht sein Angesicht
Und sein verstellter Blick von seiner Falschheit spricht!¹⁶

Fra i protagonisti della tragedia corre una profonda linea di frattura, che attinge sì alla distanza tra i loro proponimenti, ma si rende concretamente riconoscibile nelle differenti strategie che i due adottano nel controllo e nella manifestazione degli affetti. Enea si attiene in ogni caso a una misura di compressione e dissimulazione del turbamento che si presenta evidentemente come la più conforme all'esercizio delle sue prerogative di *leader*. La proiezione sulla divinità della decisione di ripartire da Cartagine lo esonera dalla responsabilità morale dell'abbandono e al tempo stesso raffredda le sue emozioni, conferendogli una indisturbata capacità di autocontrollo. La commozione generata in lui dallo stato di costernazione in cui Didone precipita quando ha la certezza della prossimità del distacco è più l'oggetto di una rappresentazione ben calibrata che un impulso vivamente sentito. A contatto con l'incurabile avvilimento della donna, Enea pare più indossare intenzionalmente la maschera del corrucio che sottoporre se stesso al duro lavoro del contenimento degli affetti. Considerando come proprio lui aveva portato l'inquietudine nel cuore di Didone, si dilunga in questa opaca descrizione dei propri sentimenti:

So zürnest du mit Recht. – Dies mehret meine Quaal,
Und daß ich es gethan, gereut mich tausendmal.
Zwar wollt ich es noch itzt, wärs nach der Götter Willen;
Doch muß ich untreu seyn, um ihren Zorn zu stillen.
Ach! Pein genug für mich, daß ich es werden muß!
Denn, glaube mir, mein Herz murt wider meinen Schluß.
Ich fühle noch in mir die Funken jener Flammen,
Die das Geschick verbeut, die Götter selbst verdammen.
Der Untreu Name schreckt das ungewohnte Herz;
Und wahrlich, flieh ich dich, so flieh ich dich mit Schmerz!¹⁷

L'impassibilità stoica è facilmente decostruita dalla regina come l'effetto di un travestimento destinato a celare il perseguimento di un interesse personale.

¹⁶ «Arriva Enea. Guarda come il suo viso / E il suo sguardo alterato rivelano la sua falsità» (ivi, p. 93).

¹⁷ «È giusta la tua ira. – Questo accresce il mio tormento, / E mi duole mille volte averlo fatto. / Certo lo farei anche adesso, se fosse conforme al volere degli dei; / E invece devo essere infedele, per placare la loro collera. / Ahimè, che gran tormento doverlo diventare! / Il mio cuore, credimi, protesta contro la mia decisione. / Sento ancora in me gli sprazzi di quelle fiamme / Che il fato condanna, gli stessi dei deplorano. / Il cuore non avvezzo inorridisce alla fama di infedeltà; / E se vado via, sappi, lo faccio con dolore!» (ivi, p. 95).

Schlegel appare qui incline a mostrare il dispositivo dell'ammirazione nelle sue contraddizioni e nei suoi veri e propri limiti di natura morale. È vero, infatti, che la soggezione alla potenza delle proprie passioni indebolirà in Didone le capacità di governo, metterà a rischio l'esistenza stessa di Cartagine e infine la condurrà al suicidio¹⁸, inducendola a smarrirsi tra oscure visioni e deliri allucinatori nei quali lo spettro di Sicheo le parrà attirarla irresistibilmente verso il regno dei morti¹⁹; ed è vero che proprio la freddezza dell'animo permetterà a Enea di salvaguardare i bisogni della sua gente e al tempo stesso di saldare il debito di gratitudine nei confronti dei Cartaginesi, contribuendo in modo decisivo alla sconfitta delle truppe di Iarba. Se tuttavia, in accordo con i presupposti generali della teoria tragica di Schlegel, il dramma deve mirare a costruire un'immagine integra e globale dell'umano, alimentata dalla conoscenza dell'oscuro, non c'è dubbio che il personaggio di Didone, per la padronanza con cui domina un franco linguaggio delle passioni, soddisfi elettivamente tale finalità.

Le parole finali di Anna, dinnanzi alla sorella morente, devono chiaramente stigmatizzare la condizione di disordine emotivo in cui Didone è caduta con il procedere dell'intreccio, rinunciando a disciplinare la violenza degli impulsi e a neutralizzare l'urgenza del desiderio. «Das große Herz ist kalt, das nie mit Furcht gerungen; / Durch seine Neigungen ist es allein bezwungen»²⁰ – la rovina della protagonista, che si consuma proprio nel momento in cui la città è messa al sicuro per merito dei Troiani, ha il compito di ripristinare il sistema di valori a fondamento della tragedia classicistica, richiamando il pubblico al dovere della fermezza e del contenimento degli affetti²¹. La potenza delle passioni non manca di rivolgersi contro il soggetto se non è tenuta a freno da un principio di ordine. D'altra parte, l'opera è così marcatamente incentrata sullo stato d'animo di Didone da relegare a una funzione del tutto secondaria il contenuto della vicenda, che in fondo può essere ridotto a una traccia esile e lineare, avviato com'è sin dalle prime battute verso l'esito inevitabile della partenza di Enea da Cartagine. La focalizzazione del dramma sulla logica delle emozioni

¹⁸ Cfr. Pailer 2011.

¹⁹ «Prinz, Liebster, Held, Gemahl, laß dich mein Bitten lenken! / Sprich: Warum öffnet sich der Hölle tiefer Schooß? / [...] / Sprich, Liebster, und befiehl! – Er schweigt, er fliehet mich! / Sein Schatten eilt davon. – Wohl, ich verstehe dich. / Dein Schweigen sagt genug, – was darf ich weiter fragen? / Das andre wirst du mir schon bey den Todten sagen» («Principe, caro, eroe, sposo, fa' che io ti preghi! / Dimmi: perché l'inferno spalanca le sue viscere profonde? / [...] / Parla, caro, e comanda! – Tace, fuggi via da me! / La sua ombra si allontana. – Certo, ti capisco. / Il tuo silenzio dice abbastanza, – perché domandare oltre? / Mi dirai il resto tra i defunti» (Schlegel 1771, p. 122).

²⁰ «Freddo è il grande cuore che niente intimoriva; / Solo le sue inclinazioni poterono piegarlo» (ivi, p. 136).

²¹ Cfr. Hollmer 1994, pp. 219 ss.

lascia intravedere la fisiologica ambiguità degli affetti, nei quali il potenziale distruttivo sta in un nesso indistricabile con l'amplificazione dell'umano.

Bibliografia

- BORCHMEYER D. 1983, *Staatsräson und Empfindsamkeit. Johann Elias Schlegels "Canut" und die Krise des heroischen Trauerspiels*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» XXVII, pp. 154-171.
- BRAUNGART W. 2005, *Vertrauen und Opfer. Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller), «Zeitschrift für Germanistik» XV, pp. 277-295.
- BUHR H. 1998, *"Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?" Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*, Würzburg.
- DETERING H. 1994, *Die Nation der Poesie. Johann Elias Schlegel und die Seinen*, «Skandinavistik» XXIV, pp. 85-102.
- DÜRBECK G. 1998, *Einbildungskraft und Aufklärung. Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*, Tübingen.
- GOTTSCHED J. CH. 1744, *Vorrede*, in Id., *Die deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten*, vol. V, Leipzig, pp. 3-20.
- HOLLMER H. 1994, *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds "Deutscher Schaubühne"*, Tübingen.
- KOSENINA A. 2016², *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin-Boston.
- KÜHNE L. 1997, *Johann Elias Schlegels Bedeutung für Dänemark, insbesondere für das dänische Theater 1747-1749*, «Text & Kontext» XX, pp. 255-290.
- MARTUS S. 2011, *Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J. E. Schlegels "Canut"*, in TH. BURKARD, M. HUNDT, S. MARTUS, C.-M. ORT (Hrsgg.), *Politik Ethik Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens*, Berlin, pp. 15-42.
- PAILER G. 2011, *Selbstentleibung der Königin. Szenariari von Geschlecht und Herrschaft im Drama der Frühaufklärung*, in G. PAILER, F. SCHÖSSLER (Hrsgg.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance and Gender*, Amsterdam-New York, pp. 43-60.
- RANKE W. 2009, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg.
- SCHLEGEL J. E. 1771, *Dido. Ein Trauerspiel*, in Id., *Werke*, a cura di J. H. SCHLEGEL, vol. I, Kopenhagen-Leipzig, pp. 69-136.
- SCHLEGEL J. E. 1887a, *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, in Id., *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn, pp. 71-95.
- SCHLEGEL J. E. 1887b, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, in Id., *Aesthetische und dramaturgische Schriften*, Heilbronn, pp. 193-226.

- SCHLEGEL J. E. 1999a, *Schreiben über die Komödie in Versen*, in Id., *Theoretische Texte*, a cura di R. BAASNER, Hannover, pp. 5-26.
- SCHLEGEL J. E. 1999b, J. E. Schlegel, *Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele*, in Id., *Theoretische Texte*, a cura di R. BAASNER, Hannover, pp. 94-119.
- SCHULZ G.-M. 1980, *Die Überwindung der Barbarei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele*, Tübingen.
- STEINMETZ H. 1987, *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing. Ein historischer Überblick*, Stuttgart.
- STRUCK W. 2001, *Dido, ein Trauerspiel, von Joh. Elias Schlegeln*, in H. HOLLMER, A. MEIER (Hrsgg.), *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, pp. 270-271.

Sarah Palumbo

Empatia e spaesamento. Una lettura cognitivista di *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*

ABSTRACT: This essay proposes a brief overview of empathy as a cognitive process involving our ability to imagine ourselves in someone else's place. When we read, we can feel and see what a character feels and sees. This happens thanks to our ability to adopt the point of view of others. Using the most recent cognitive theories as a starting point, this essay shows how writers "push" their readers to displace their deictic centers. It then illustrates some of the devices that writers use to reach this aim through the analysis of Luigi Pirandello's short story "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero". Finally, it explains how Pirandello leads the reader to partake in the characters' confusion through continuous deictic shifts.

KEY WORDS: Pirandello; point of view; deictic shift; empathy; cognitive studies

Empatia, immedesimazione e processi cognitivi

Comprendere le modalità attraverso cui si innescano i meccanismi di empatia e immedesimazione all'atto della lettura è tuttora obiettivo degli studi cognitivi e, in particolare, della poetica cognitiva, ossia della disciplina che coniuga i metodi di indagine delle scienze della mente con lo studio stilistico dei testi letterari¹. Nata negli anni Ottanta, la poetica o stilistica cognitiva è un metodo di interpretazione ancora alle prime fasi di sviluppo, che pare trovare di rado applicazione nell'analisi di testi in lingua italiana². Obiettivo di questo saggio è mostrare come alcuni dei concetti cardine della poetica cognitiva possano rivelarsi utili a spiegare le tecniche applicate da Pirandello per innescare un processo di empatia nella novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*³.

¹ Costa 2015, p. 17. Si veda anche per un'introduzione in merito Gavins, Steel 2003, pp. 1-12.

² Nonostante non siano molti i contributi in lingua italiana che facciano riferimento ai metodi della poetica cognitiva, vogliamo ricordare il fascicolo del 2011 «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XL 3 dedicato all'argomento, così come spiegato da Casadei nella *Premessa*: «Scopo di questo fascicolo di italianistica è quello di cominciare a sondare un ambito di ricerca già diffuso in vari paesi, soprattutto in area tedesca e anglosassone: l'interrelazione fra la letteratura e le scienze cognitive, ovvero le discipline o le branche di discipline che esaminano le modalità della conoscenza e della sua trasmissione» (p. 11).

³ Pirandello 1990 (1937), pp. 772-781.

Se infatti si è parlato per lungo tempo dell'empatia come dell'essere contagiati dal sentimento dell'altro, sottolineando la componente emotiva di un simile fenomeno, è ora opinione diffusa tra psicologi e neuroscienziati che essa riguardi i nostri processi cognitivi⁴, ossia le modalità attraverso cui la nostra mente elabora, registra, sintetizza e percepisce le informazioni che le arrivano dalla realtà esterna⁵; tra queste si elencano, infatti, oltre all'apprendimento, alla comprensione, al pensiero e alla memoria, anche l'immaginazione, senza la quale non sarebbe possibile provare empatia, come sottolinea Keen in *Empathy and the Novel*:

Most experts consider empathy a phenomenon involving both emotion and cognition, but subtle differences in the phrasing of their definitions suggest their emphasis of one area over the other. For instance, philosophers Susan Feagin and E. M. Dadlez stress the role of the imagination in empathy: in Dadlez's words, «to empathize is to *imagine* having the thoughts and beliefs, the desires and impulses of another» (*What's Hecuba* 7). This view, like those of many philosophers', tilts in the direction of thinking or cognition, as the keyword imagination signals⁶.

L'empatia richiede, allora, uno spostamento del punto di vista tale da spingere il lettore – o in generale il fruitore di un prodotto artistico – a dimenticare momentaneamente di sé e a interpretare gli eventi *dall'interno* del testo. A tal proposito, sono state diverse le posizioni di psicologi e psicanalisti negli ultimi decenni, ma tutti sembrano concordi sulla necessità di uno spostamento del punto di vista del lettore:

Identification is a process that culminates in a cognitive and emotional state in which the audience member is aware not of him or herself as an audience member, but rather imagines being one of the characters in the text. The process of identification may begin because of a production feature that brings the audience member *to adopt a character's perspective* [...] The audience member then empathizes with the character and adopts the character's identity. As the

⁴ Si veda a proposito Gallese, Freedberg 2007, pp. 197-203: «Our capacity to pre-rationally make sense of the actions, emotions and sensations of others depends on embodied simulation, a functional mechanism through which the actions, emotions or sensations we see activate our own internal representations of the body states that are associated with these social stimuli, as if we were engaged in a similar action or experiencing a similar emotion of sensation» (p. 198).

⁵ Cfr. *Cognitive Processes*, in *APA Dictionary of Psychology*, <https://dictionary.apa.org/cognitive-process>.

⁶ Keen 2007, p. 60 (corsivo mio).

narrative progresses, the audience member simulates the feelings and thoughts appropriate for the events that occur⁷.

Così afferma Cohen, neuroscienziato cognitivo e psicologo, in uno studio del 2001 dedicato all'immedesimazione. Lo studioso riassume le posizioni a riguardo di Wilson e Oatley, alle quali aggiunge le teorie di Livingstone («identification [is] imagining being in someone else's shoes and seeing the world through his or her eyes»), Liebes e Katz («identification should be seen as determining the audience member's basic position *vis-à-vis* the text, a position from which he or she shapes his or her view of the characters and events, and from which his or her emotional and cognitive disposition toward the characters and text develop») e Zillman («identification means that the knowledge of the audience members is processed from the character's perspective and is transformed into empathic emotions»)⁸, arrivando a concludere:

Unlike conceptions of identification that stress feelings and attributions about the character (i.e., sympathy and similarity), the current conceptualization of identification focuses on sharing the perspective of the character; feeling with the character, rather than about the character. [...] This definition of identification as adopting the identity and perspective of a character helps clarify several attributes of identification. First, identification is defined *not as an attitude, an emotion, or perception but, rather, as a process* that consists of increasing loss of self-awareness and its temporary replacement with heightened emotional and cognitive connections with a character. Second, unlike a purely psychological theory of identification or a conception linked to sociological notions of identifying with social groups or leaders, identification is defined here as a response to textual features that are intended to provoke identification⁹.

Nei panni dell'altro: lo spostamento del punto di vista

È essenziale allora individuare attraverso quali modalità il linguaggio riesca ad attivare i meccanismi utili all'immedesimazione, e potrebbe rivelarsi fruttuoso iniziare l'indagine partendo dallo studio del punto di vista nei testi letterari. A questo tema la stilistica cognitiva ha dedicato e dedica tuttora la sua attenzione, perché si dimostra un terreno fertile per gli studi che conciliano l'analisi

⁷ Cohen 2001, p. 252 (corsivo mio).

⁸ Riportiamo qui le posizioni di questi studiosi così come riassunte da Cohen 2001, pp. 251-252. Per approfondire, si veda Livingstone 1998, pp. 22-23; Zillmann 1994, pp. 33-51; Liebes, Katz 1990, pp. 45-66.

⁹ Cohen 2001, p. 251 (corsivo mio).

stilistica dei testi allo studio della mente, della percezione e della psicologia umana¹⁰.

Pare adeguato allora ricordare la distinzione narratologica fondamentale tra chi racconta e chi guarda, così riassunta da Niederhoff:

Perspective in narrative may be defined as the way the representation of the story is influenced by the position, personality and values of the narrator, the characters and, possibly, other, more hypothetical entities in the storyworld. The more common term in Anglo-American criticism, which will be treated as equivalent here, is *point of view*.

[...] The concept of perspective is especially pertinent to narrative. Narratives have at least one narrator and usually more than one character and thus offer the possibility for a range of, and a change of, perspectives. A narrator may tell the story from his own point of view [...]. But a narrator may also tell the story from the point of view of a character¹¹.

Ogni opera letteraria presenta infatti almeno un narratore, e ogni personaggio offre la possibilità di un cambio di prospettiva¹². Un esempio renderà certamente più chiare le nostre parole: «Wilcox told her to get in and release the bonnet catch. He opened the bonnet and disappeared behind it». In questo breve periodo, tratto da una pagina del romanzo di David Lodge *Nice Work*¹³, il narratore in terza persona racconta un avvenimento che riguarda il protagonista, Wilcox, e una donna, Robyn: il primo chiede alla seconda di entrare in macchina e tirare la leva per aprire il cofano. Quel che accade, tuttavia, è che Wilcox *scompare* dietro a esso, perché gli occhi attraverso cui, momentaneamente, la storia viene presentata sono quelli della donna al volante, seduta al posto del guidatore. Seppur la narrazione rimanga alla terza persona singolare, la prospettiva è interna, perché il punto di vista adottato è quello di Robyn.

Il dibattito in merito, a cui ha fornito un primo contributo James con la categoria di *reflector* (così lo scrittore si riferiva al personaggio attraverso la cui esperienza la storia viene presentata ai lettori)¹⁴, ha trovato sistematizzazione in *Figures III* di Genette, in cui il teorico distingue le categorie di modo e voce sottolineando la differenza tra chi vede e chi racconta¹⁵. Fanno riferimento

¹⁰ Cfr. Cohen 2001, p. 251; Keen 2007, p. 93; Simpson 1994, p. 10; Stockwell 2002, p. 41.

¹¹ Niederhoff 2013, *Perspective – Point of View*, in *The Living Book of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html>; cfr. anche Short 1996, pp. 255-287.

¹² Niederhoff 2013, *Perspective – Point of View*.

¹³ Esempio citato in Short 1996, p. 264.

¹⁴ Cfr. James 1972 (1908), p. 247.

¹⁵ Cfr. Genette 1972, pp. 206-211.

al modo le riflessioni sulla focalizzazione, neologismo da lui utilizzato in sostituzione a «prospettiva»; Genette afferma allora che la focalizzazione può essere assente, interna o esterna, e che, nel caso di focalizzazione interna, cioè collocata all'interno della coscienza di un personaggio, essa può essere a sua volta fissa, variabile o multipla. Nel secondo e nel terzo caso il centro della focalizzazione viene spostato da una coscienza all'altra, e vedremo come questa categoria ben si presti a descrivere quanto accade nella novella di Pirandello presa in esame. Tuttavia, seppur le espressioni «focalizzazione» e «punto di vista» abbiano un significato quasi coincidente – come ricorda Simpson¹⁶ –, per ragioni legate all'impostazione di indagine adottata si rivela più funzionale continuare a ricorrere alla terminologia utilizzata dagli studi cognitivi; utilizzeremo quindi la categoria di punto di vista in riferimento alla prospettiva psicologica attraverso cui una storia è rappresentata¹⁷.

Domandarsi chi stia vedendo la porzione di spazio descritta o chi si esprimerebbe attraverso le parole presenti nel testo può essere allora un aiuto concreto per comprendere la prospettiva a cui si fa ricorso nella narrazione. Così facendo, infatti, sarà più semplice individuare a chi appartenga il punto di vista e quali siano i meccanismi tramite cui si innesca l'immedesimazione e il coinvolgimento del lettore; ciò sarà reso possibile sottolineando la presenza di spie linguistiche quali i deittici, che permettono di spostare mentalmente la propria posizione e assumere quella del nostro interlocutore¹⁸. A essi si aggiungono anche il riferirsi a fatti sconosciuti al lettore, l'uso di un lessico di tipo valutativo e le tecniche del discorso/pensiero diretto e indiretto¹⁹.

***La signora Frola e il signor Ponza, suo genero:* una proposta di analisi**

Ci proponiamo, allora, di procedere con l'analisi stilistica di una novella di Pirandello, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, pubblicata nel 1917 nella raccolta *E domani, lunedì* e poi inserita in *Una giornata*, ricorrendo a una prospettiva che pare non essere stata ancora applicata al testo, ossia quella della poetica cognitiva. Così procedendo, sarà possibile mostrare come l'autore voglia condurre il lettore a una sensazione di spaesamento attraverso un continuo spostamento del punto di vista. Il racconto, infatti, mette in scena la confusione di un intero paese, Valdana; confusione dovuta ai resoconti contrastanti dei

¹⁶ Simpson 1994, p. 31.

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ Stockwell 2002, p. 46.

¹⁹ Short 1996, pp. 288-325.

protagonisti della vicenda. La signora Frola, infatti, accusa il genero di una gelosia così eccessiva da impedirle di vedere la figlia; di contro, il signor Ponza afferma che, invece, è la suocera a dichiarare il falso: la figlia sarebbe mancata tempo prima, e la signora Frola la confonderebbe con la donna con cui Ponza, ormai vedovo, è convolato a nozze. L'ambiguità della vicenda è fin da subito dichiarata dal narratore, che racconta l'impossibilità dei loro concittadini di comprendere chi dei due racconti la verità:

Ma insomma, ve lo figurate? C'è da ammattire sul serio tutti quanti a non poter sapere chi tra i due sia il pazzo, se questa signora Frola o questo signor Ponza, suo genero. Cose che càpitano soltanto a Valdana, città disgraziata, calamita di tutti i forestieri eccentrici!

Pazza lei o pazzo lui; non c'è via di mezzo: uno dei due dev'esser pazzo per forza. Perché si tratta niente meno che di questo ... Ma no, è meglio esporre prima con ordine.

Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana, e poco m'importa della signora Frola e del signor Ponza, suo genero. Perché, se è vero che una grave sciagura è loro toccata, non è men vero che uno dei due, almeno, ha avuto la fortuna d'impazzirne e l'altro l'ha aiutato, séguita ad aiutarlo così che non si riesce, ripeto, a sapere quale dei due veramente sia pazzo; e certo una consolazione meglio di questa non se la potevano dare²⁰.

L'inizio in *medias res* è già un primo passo verso l'assunzione di un punto di vista interno alla vicenda: il narratore, sconosciuto al lettore, si rivolge a quest'ultimo come se questi fosse al corrente dell'oggetto del proprio discorso. La domanda che apre la novella («ve lo figurate?») fa riferimento, infatti, a un evento dato per scontato dal narratore, e di cui il suo interlocutore sembra dover essere a conoscenza. Questa mancanza di informazioni si rivela la prima tecnica messa in atto per l'immedesimazione; come spiega Short in *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*:

Many modern novels and stories begin with definite reference, even though in theory they should not. This technique, positioning readers as already «in the know», even though they are not really, is one aspect of a technique which has come to be called «in medias res» (Latin for «into the middle of things»), which helps us to feel intimately involved with what is going on at the beginning of a story²¹.

²⁰ Pirandello 1990 (1937), p. 772.

²¹ Short 1996, p. 267.

Il riferimento a dati noti può essere utile a creare complicità tra narratore e lettore, ma se a quest'ultimo mancano le informazioni necessarie per comprendere quanto raccontato alla complicità può subentrare una sensazione di spaesamento, o quanto meno di curiosità; la stessa che il narratore della novella cerca di rievocare nel lettore con l'inizio in *medias res*, perché «the *in medias res* effect is thus instrumental in beginning to establish an interesting viewpoint tension which the novel explores throughout its course»²².

Non solo la domanda posta all'inizio della novella, ma anche il lessico utilizzato dal narratore è un tentativo di spostare il lettore all'interno della storia. Egli, infatti, attraverso una serie di scelte linguistiche, mostra di raccontare gli eventi non da un punto di vista oggettivo, esterno, ma soggettivo: la forte opinione del narratore è espressa attraverso una serie di espressioni di tipo valutativo («c'è da ammattire *sul serio*», «cose che capitano *soltanto* a Valdana, *città disgraziata*», «*non c'è via di mezzo*: uno dei due dev'esser pazzo *per forza*»²³), che inevitabilmente influenzeranno anche l'opinione del lettore riguardo agli eventi. Il narratore, probabilmente interno alla vicenda (forse un cittadino di Valdana, anche se non abbiamo elementi che lo accertino), non sembra voler comunicare in alcun modo un resoconto imparziale e oggettivo di quanto accaduto, e ciò è reso evidente dalle scelte linguistiche da lui adottate. Parliamo infatti di linguaggio valutativo in riferimento ad aggettivi, nomi, ed espressioni che esprimono un giudizio o una valutazione, appunto, sui fatti narrati. Sono aggettivi valutativi «buono», «cattivo», «interessante» o «noioso», ma anche verbi che esprimono sicurezza o dubbio sulla realtà («credo», «spero», «penso») ²⁴. L'intera novella è costellata di questo tipo di lessico, come dimostrano i paragrafi seguenti:

Questo signor Ponza arrivò a Valdana or sono tre mesi, segretario di prefettura. Prese alloggio nel casolare nuovo all'uscita del paese, quello che chiamano «il Favo». *Li*. All'ultimo piano, un quartierino. Tre finestre che danno sulla campagna, alte, *tristi* (ché la facciata di là, all'aria di tramontana, su tutti quegli orti pallidi, chi sa perché, benché nuova, s'è tanto intristita) e tre finestre interne, *di qua*, sul cortile, ove gira la ringhiera del ballatojo diviso da tramezzi a grate. Pendono da *quella* ringhiera, *lassù lassù*, tanti panierini pronti a esser calati col cordino a un bisogno.

Nello stesso tempo, però, con meraviglia di tutti, il signor Ponza fissò nel centro della città, e propriamente in Via dei Santi n. 15, un altro quartierino mobigliato

²² Short 1996, p. 268.

²³ Cfr. *supra*, corsivi miei.

²⁴ Stockwell 2002, p. 45.

di tre camere e cucina. Disse che doveva servire per la suocera, signora Frola. E difatti questa arrivò cinque o sei giorni dopo; e il signor Ponza si recò ad accoglierla, lui solo, alla stazione e la condusse e la lasciò lì, sola²⁵.

Chi racconta invita chi legge a *vedere* Valdana e i suoi palazzi attraverso il ricorso ad una serie di deittici (*lì, là, qua, lassù*); lo sguardo si sposta mentalmente dalle facciate alle finestre come se ci si trovasse in una posizione interna al racconto, e ciò è reso possibile grazie alla deissi. Con questo termine si indica l'uso di espressioni il cui significato dipende da chi le sta adoperando e dalla posizione che questi occupa nello spazio²⁶. Per esempio, espressioni come «alla mia destra» possono essere comprese solo immaginando di assumere momentaneamente la posizione di chi parla, in modo da comprendere a quale porzione di spazio faccia riferimento. Per usare un lessico più specifico, chi parla viene definito come un *centro deittico*, e l'esercizio mentale di spostare la propria posizione da un centro deittico all'altro è detto *deictic projection*²⁷.

La deissi è fondamentale in letteratura, proprio in virtù di questa sua capacità di condurre il lettore a modificare mentalmente la propria posizione e prospettiva, come dimostrato da recenti studi cognitivi. In particolare, Stockwell²⁸ mette in luce la capacità dei deittici di “spingere” chi legge nel punto di vista del narratore e dei personaggi, a tal punto da portarlo ad assumere il loro modo non solo di percepire la realtà da un punto di vista spaziale e temporale ma anche psicologico. Se, infatti, i deittici legati alla dimensione dello spazio conducono il lettore a vedere una data porzione del paesaggio e dell'ambientazione, è l'uso del lessico valutativo a portarlo ad assumere anche la prospettiva *mentale* attraverso cui sono filtrati gli eventi – o, per usare un termine più specifico, la cornice interpretativa, lo *schema*, attraverso cui vengono esperiti i fatti raccontati²⁹. È ciò che sembra accadere nelle righe che seguono:

Ora, via, si capisce che una figliuola, maritandosi, lasci la casa della madre per andare a convivere col marito, anche in un'altra città; ma che questa madre poi,

²⁵ Pirandello 1990 (1937), p. 773 (corsivi miei).

²⁶ Stockwell 2002, p. 45-46; si veda anche Dunchan, Bruder, Hewitt 1995, pp. 10-11.

²⁷ Stockwell 2002, pp. 46-47.

²⁸ Ivi, pp. 47-48; sulle modalità messe in atto nella scrittura per condurre il lettore ad immaginare lo spazio dello *storyworld* si veda anche Grethlein, Huitink 2017, pp. 67-91, in cui gli autori dell'articolo mettono a confronto una narrazione di tipo descrittivo (*pictorialist approach*) con una narrazione che privilegia, invece, una rappresentazione dei processi percettivi («[...] we will suggest that narratives which allow readers to “enact” the narrated world are cognitively realist and vividly “imageable”, that is, they encourage the reader to undergo a quasi-perceptual experience of the narrated world», ivi, p. 69).

²⁹ Herman 2002, p. 89; cfr. anche Simpson 2004, p. 89.

non reggendo a star lontana dalla figliuola, lasci il suo paese, la sua casa, e la segua, e che nella città dove tanto la figliuola quanto lei sono forestiere vada ad abitare in una casa a parte, *questo non si capisce più facilmente*; o si deve ammettere tra suocera e genero una così forte incompatibilità da rendere proprio impossibile la convivenza, anche in queste condizioni³⁰.

Il narratore procede a esprimere il proprio parere come se fosse condiviso e condivisibile da tutti («ora, via, si capisce che », «ma che questa madre poi, [...] lasci il suo paese, [...] questo non si capisce più facilmente»), scivolando lentamente nel campo delle supposizioni e arrivando a ipotizzare un'incompatibilità, un'antipatia tra genero e suocera. Il processo cognitivo risultante da queste particolari scelte linguistiche è chiamato *deictic shift*³¹, ed è ciò che rende possibile il coinvolgimento del lettore, poiché il suo centro deittico viene modificato da un punto di vista *spaziale* e *psicologico*³²; chi legge è invitato a condividere e a essere solidale con le opinioni di colui del quale è reso il punto di vista. Il verificarsi di un tale evento è comprovato anche dalla neuroscienza, che ha recentemente dimostrato che nella ricezione e nella formulazione di periodi che interessano la sfera dell'orientamento viene attivato l'emisfero destro del nostro cervello, ossia la stessa porzione incaricata di processare emozioni, sentimenti e intuizioni³³.

Si noterà, tuttavia, che nel paragrafo precedente la sezione di spazio presentata (il «quartierino» e i palazzi in cui vive il signor Ponza) apparivano descritti dalla prospettiva di qualcuno del paese, forse un vicino di casa dell'uomo; ora viene espressa un'opinione che non appare semplicemente essere il pensiero di un singolo – il narratore –, ma più probabilmente il frutto della mentalità dei cittadini di Valdana. La conferma di ciò si trova all'inizio nel paragrafo seguente:

Naturalmente a Valdana dapprima si pensò così. E certo chi scapitò per questo nell'opinione di tutti fu il signor Ponza. Della signora Frola, se qualcuno ammise che forse doveva averci anche lei un po' di colpa, o per scarso compatimento o per qualche caparbietà o intolleranza, tutti considerarono l'amore materno che la traeva appresso alla figliuola, pur condannata a non poterle vivere accanto³⁴.

Chi racconta decide di esplicitare con ritardo alcune informazioni, spingen-

³⁰ Pirandello 1990 (1937), p. 773 (corsivi miei).

³¹ Stockwell 2002, pp. 46-50.

³² *Ibid.*

³³ Per approfondire, si veda Tsur 2003, pp. 41-54.

³⁴ Pirandello 1990 (1937), p. 774 (corsivi miei).

do il lettore a crederle frutto del pensiero di un singolo; viene rivelato solo in seguito che si tratta invece, del punto di vista di un intero gruppo di persone e dell'espressione della mentalità del paese. Il ripetersi di questo espediente ha come risultato lo spaesamento e lo scardinamento dell'affidabilità di quanto narrato, perché nel corso dell'intera novella verranno assunti diversi punti di vista tra loro anche contrastanti. La narrazione sembra procedere quindi a questo ritmo: viene espressa un'opinione senza chiare indicazioni riguardo a chi stia parlando, oppure viene mostrata la sua prospettiva spaziale; solo in seguito si svela, quando ormai il lettore è convinto dell'attendibilità di quel resoconto, che a parlare è qualcuno interno alla storia, portavoce di una visione soggettiva (e probabilmente inaffidabile) degli eventi.

Uno spaesamento organizzato? La confusione dei punti di vista

Seguendo lo schema precedentemente delineato, così procede la novella:

Gran parte ebbe in questa considerazione per la signora Frola e nel concetto che subito del signor Ponza s'impresse nell'animo di tutti, *che fosse cioè duro, anzi crudele*, anche l'aspetto dei due, bisogna dirlo. [...] Vecchina *gracile, pallida*, è invece la signora Frola, dai lineamenti *fini, nobilissimi*, e *una aria malinconica*, ma *d'una malinconia senza peso, vaga e gentile*, che non esclude *l'affabilità* con tutti.

Ora di questa affabilità, naturalissima in lei, la signora Frola ha dato subito prova in città, e subito per essa nell'animo di tutti è cresciuta l'avversione per il signor Ponza; giacché chiaramente è apparsa a ognuno *l'indole di lei, non solo mite, remissiva, tollerante, ma anche piena d'indulgente compatimento* per il male che il genero le fa; e anche perché s'è venuto a sapere che non basta al signor Ponza relegare in una casa a parte quella povera madre, ma spinge *la crudeltà* fino a vietarle anche la vista della figliuola³⁵.

La descrizione morale e fisica dei due personaggi sembra favorire la signora Frola, che viene delineata sì come una creatura malinconica, «ma d'una malinconia senza peso», costretta a sopportare le angherie del genero. Ancora una volta, il lessico valutativo si rivela una spia riguardo alla mancanza di oggettività di un simile resoconto: mentre il signor Ponza è descritto come ostile anche da un punto di vista fisico, la suocera ha lineamenti «fini, nobilissimi» e una naturale affabilità. Siamo ancora portati, quindi, a chiederci chi si potrebbe esprimere in questi termini riguardo alla diatriba che intercorre tra i due, e la

³⁵ Pirandello 1990 (1937), p. 774 (corsivi miei).

risposta arriva, immancabilmente, nel paragrafo che segue: «Se non che, non crudeltà, protesta subito nelle sue visite alle signore di Valdana la signora Frola, ponendo le manine avanti, veramente afflitta che si possa pensare questo di suo genero»³⁶. I fatti sembrano allora svolgersi in un salotto di Valdana, lì dove si trovano la signora Frola e alcune compaesane; il lettore è posto così nella posizione di vedere l'anziana mentre si preoccupa di fermare – quasi fisicamente, con «le manine avanti» – il giudizio delle sue interlocutrici.

Tuttavia, è essenziale chiedersi da quali accuse la signora Frola stia proteggendo il genero, e a tal proposito si ricorderà quanto accennato nei paragrafi appena precedenti: «Gran parte ebbe in questa considerazione per la signora Frola e nel concetto che subito del signor Ponza s'impresse nell'animo di tutti, *che fosse cioè duro, anzi crudele*», e ancora: «s'è venuto a sapere che non basta al signor Ponza relegare in una casa a parte quella povera madre, ma spinge *la crudeltà* fino a vietarle anche la vista della figliuola»³⁷. Diventa allora più chiaro che la descrizione dei due personaggi, così favorevole nel caso della signora Frola e così ineluttabile nei riguardi di Ponza, non è altro che la trasposizione delle parole delle signore di Valdana.

La difesa della signora Frola irrompe nel testo senza introduttori che possano preparare il lettore all'ascolto del suo racconto:

E s'affretta a decantarne tutte le virtù, a dirne tutto il bene possibile e immaginabile; *quale amore, quante cure, quali attenzioni* egli abbia per la figliuola, *non solo, ma anche per lei, sí, sí, anche per lei; premuroso, disinteressato... Ah, non crudele, no, per carità!* C'è solo questo: che vuole tutta, tutta per sé la mogliettina, il signor Ponza, fino al punto che anche l'amore, che questa deve avere (e l'ammette, *come no?*) per la sua mamma, vuole che le arrivi non direttamente, ma attraverso lui, per mezzo di lui, *ecco. Sí, può parere crudeltà, questa, ma non lo è; è un'altra cosa*, un'altra cosa ch'ella, la signora Frola, intende benissimo e si strugge di non sapere esprimere. Natura, ecco... ma no, forse una specie di malattia... come dire? *Mio Dio, basta guardarlo negli occhi*. Fanno in prima una brutta impressione, forse, quegli occhi; ma dicono tutto a chi, come lei, sappia leggere in essi: la pienezza chiusa, dicono, di tutto un mondo d'amore in lui, nel quale la moglie deve vivere senza mai uscirne minimamente, e nel quale nessun altro, neppure la madre, deve entrare. Gelosia? *Sí, forse; ma a voler definire volgarmente questa totalità esclusiva d'amore.*³⁸

Il modo in cui il narratore propone le parole della signora Frola, si noterà, è

³⁶ Pirandello 1990 (1937), p. 775.

³⁷ Vedi *supra*.

³⁸ Pirandello 1990 (1937), p. 775 (corsivi miei).

particolare. Chi racconta decide infatti di inserire direttamente le parole pronunciate all'interno della narrazione, rinunciando al discorso diretto e ricorrendo, invece, alle forme del discorso diretto libero³⁹:

[In direct speech (DS)] there are some indications of the presence of the narrator, helping to keep the represented speech connected to the narrative of the story. These are the quotation marks, which must belong to the narrator-reporter [...]. Logically it should also be possible to find examples of DS with even less trace of the narrator: (i) DS without a reporting clause, (ii) DS without quotation marks, and (iii) DS without either reporting clause or quotation marks. In each of these cases the narrator will be even less visibly present than in prototypical Direct Speech⁴⁰.

Un discorso simile può essere fatto riguardo al discorso indiretto, che nella stessa porzione del brano viene proposto sempre nella forma dell'indiretto libero («ma dicono tutto a chi, come lei, sappia leggere in essi»: in questo caso, non è la signora Frola a parlare in prima persona, ma le sue parole vengono riportate da altri). L'effetto prodotto è, da una parte, legato all'immediatezza delle parole di Frola, che possono essere recepite da chi legge come se si trovasse nel salotto, accanto alle signore di Valdana; al tempo stesso, però, viene delineandosi una più forte sensazione di ambiguità, non essendo segnalato con chiarezza chi sia a pronunciarsi in merito alla questione. È la signora Frola, per esempio, a usare – forse con ironia? – il diminutivo «mogliettina», parlando del comportamento esagerato del genere, è il narratore, o forse sono le signore di Valdana, le quali raccontano a qualche compaesano la conversazione tenutasi nel salotto?

Ancora una volta, quindi, chi legge è messo a conoscenza dei fatti attraverso una prospettiva interna al testo senza tuttavia che venga chiarito a chi appartenga questo punto di vista. L'analisi così condotta porta allora in luce uno spostamento continuo della prospettiva da un personaggio all'altro, da un'opinione all'altra, sempre, però, mantenendo un'ombra di ambiguità che rende impossibile al lettore distinguere quale sia la verità e quale, invece, sia un pensiero soggettivo su quanto accade a Valdana. L'effetto è, quindi, uno spaesamento che persiste dalle prime righe del brano fino alla fine; spaesamento che sembra essere, tuttavia, lo stesso degli abitanti del paese dipinto da Pirandello, anch'essi vittime del racconto contrastante della vicenda; così come loro

³⁹ A riguardo si veda anche Leech, Short 2007 (1981), pp. 255-281.

⁴⁰ Short 1996, p. 300.

provano empatia e parteggiano prima per l'uno, poi per l'altro contendente, così il lettore è condotto a immedesimarsi nella loro stessa confusione.

L'unica a poter rivelare la verità, a poter spiegare chi tra Frola e Ponza stia mentendo, è la moglie di quest'ultimo, ma, curiosamente, è l'unica di cui il narratore non assume mai il punto di vista:

Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati? A chi credere dei due? Chi è il pazzo? Dov'è la realtà? dove il fantasma?

Lo potrebbe dire la moglie del signor Ponza. Ma non c'è da fidarsi se, davanti a lui, costei dice d'esser seconda moglie; come non c'è da fidarsi se, davanti alla signora Frola, conferma d'esserne la figliuola. Si dovrebbe prenderla a parte e farle dire a quattr'occhi la verità. Non è possibile. Il signor Ponza – sia o no lui il pazzo – è realmente gelosissimo e non lascia vedere la moglie a nessuno. La tiene lassù, come in prigione, sotto chiave; e questo fatto è senza dubbio in favore della signora Frola; ma il signor Ponza dice che è costretto a far così, e che sua moglie stessa anzi glielo impone, per paura che la signora Frola non le entri in casa all'improvviso. Può essere una scusa⁴¹.

La signora Ponza appare solo in questo breve paragrafo, ma percepita dall'esterno, distante. In una novella in cui di continuo il lettore è invitato ad entrare nella prospettiva dei diversi personaggi e a spostare il proprio punto di vista, curiosamente è tenuto all'oscuro riguardo ai pensieri della signora Ponza. Non ci sono, infatti, deittici che possano condurre a vedere lo spazio dalla sua posizione, così come non ci sono parole che potrebbero essere attribuite a lei, al suo modo di parlare e di esprimersi. Il distacco nei suoi confronti creato dal narratore attraverso il linguaggio è curioso, ma, al tempo stesso, rivelatorio riguardo allo scopo dell'intera novella: Pirandello sembra, infatti, costringere il suo lettore alla confusione dei cittadini di Valdana, spingendolo a vivere il loro stesso spaesamento, nella totale impossibilità di distinguere quale sia la verità e quale sia la menzogna; per usare le parole di Pirandello, quale la realtà e quale, invece, «il fantasma»⁴².

Bibliografia

CASADEI A. 2011, *Premessa*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana» XL 3, pp. 11-12.

⁴¹ Pirandello 1990 (1937), p. 778.

⁴² Vedi *supra*.

- Cognitive Processes*, in APA Dictionary of Psychology, <https://dictionary.apa.org/cognitive-process>.
- COHEN J. 2001, *Defining Identification: a Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters*, «Mass Communication & Society» IV 3, pp. 245-264.
- COSTA S. 2015, *Introduzione alla poetica cognitiva*, Roma.
- DUNCHAN J. F., BRUDER G. A., HEWITT L. E. 1995, *Deixis in Narrative: a Cognitive Science Perspective*, New York-Londra.
- GALLESE V., FREEDBERG D. 2007, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, «Trends in Cognitive Sciences» XI 5, pp. 197-203.
- GAVINS J., STEEN G., (eds.) 2003, *Cognitive Poetics in Practice*, Londra.
- GENETTE G. 1972, *Figures III*, Parigi.
- GRETHLEIN J., HUITINK L. 2017, *Homer's Vividness: an Enactive Approach*, «Journal of Hellenic Studies» CXXXVII, pp. 67-91.
- HERMAN D. 2002, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-Londra.
- JAMES H. 1972 (1908), *Theory of Fiction*, Lincoln.
- KEEN S. 2007, *Empathy and the Novel*, Oxford.
- LEECH G., SHORT M. 2007 (1981), *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Londra.
- LIEBES T, KATZ E. 1990, *Interacting with «Dallas»: Cross Cultural Readings on American TV*, «Canadian Journal of Communication» XV 1, pp. 45-66.
- LIVINGSTONE S. 1998, *Making Sense of Television: the Psychology of Audience Interpretation*, New York.
- NIEDERHOFF B. 2013, *Perspective – Point of View*, in *The Living Book of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html>;
- PIRANDELLO L. 1990 (1937), *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, in Id. *Novelle per un anno* (1990), a cura di M. Costanzo, Milano, III, pp. 772-781.
- SHORT M. 1996, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Londra.
- SIMPSON P. 1994, *Language, Ideology and Point of View*, New York.
- STOCKWELL P. 2002, *Cognitive Poetics: an Introduction*, Londra, pp. 41-57.
- TSUR R. 2003, *Adventures in Time and Space*, in GAVINS J., STEEN G., (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, Londra.
- ZILLMANN D. 1994, *Mechanisms of Emotional Involvement with Drama*, «Poetics» XXIII, pp. 33-51.