

archivi delle **v2/n2/2021**
emozioni

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

**Amori, passioni,
nostalgie**

edizionidipagina

Direttore / Editor in Chief

Sotera Fornaro (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli')

Comitato editoriale / Editors

Anna Beltrametti (Università di Pavia); Marco Castellari (Università di Milano); Alessandro Grilli (Università di Pisa); Karin Schlapbach (Universität Freiburg / Université de Fribourg, Svizzera); Giulio Sodano (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Mario Telò (University of California, Berkeley)

Comitato scientifico / Advisory board

Giulio Brevetti (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'); Stefano Briguglio (Università di Torino); Alberto Casadei (Università di Pisa); Lilah Grace Canevaro (University of Edimburgh); Alessandra Cattani (Università di Sassari); Maria Luisa Catoni (IMT School for Advanced Studies Lucca); Michele Cometa (Università di Palermo); Paola Del Zoppo (Università della Toscana); Walter Lapini (Università di Genova); Leonardo Mancini (Università di Torino); Francesco Massa (Universität Freiburg / Université de Fribourg, Svizzera); Massimo Tria (Università di Cagliari); Gherardo Ugolini (Università di Verona); Fabio Vasarri (Università di Cagliari); Lorenzo Verderame (Sapienza. Università di Roma); Raffaella Vicci (Università Cattolica del Sacro Cuore - Brescia); Martin Vöhler (Università di Salonicco)

Progetto: "La vergogna e le sue maschere",
L.R. 07/2017, Intervento finanziato con risorse FSC 2014-2020,
Patto per lo Sviluppo della Regione Sardegna.

e-mail: soterafornaro@gmail.com
web address: www.archivi-emozioni.it

ISSN (online): 2723-925X
ISBN (online): 978-88-7470-901-4



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

Indice

<i>Sotera Fornaro</i> Editoriale	5
<i>Valentina Cuomo</i> Saffo fr. 31 V. tra poesia, filologia e medicina	7
<i>Giuseppe Feola</i> <i>Amor Dei intellectualis</i> e senso del demonico. Archeologia e anatomia dell'affettività panteista	19
<i>Paologiovanni Maione</i> Passioni musicali in <i>commedeja</i> tra donne guerriere e pastori "partenopei" nel secolo dei lumi	37
<i>Luigi Belloni</i> «Doge Simon? ... m'arde l'inferno in petto! ...». 'Classico sommerso' in <i>Simon Boccanegra</i> ? Un'ipotesi di lettura	63
<i>Massimo Tria</i> <i>Škol'nyj val's</i> di Fazil' Iskander, ovvero un'enciclopedia della vergogna	83
<i>Giulio Brevetti</i> «La realtà è scadente». La memoria, Napoli e il cinema (in margine a <i>È stata la mano di Dio</i> di Paolo Sorrentino)	109
<i>Raffaella Viccei</i> Piccolo atlante di emozioni fra passato e presente. <i>L'ombra del giorno</i> di Giuseppe Piccioni	127

Coerentemente alla vocazione interdisciplinare della nostra rivista, si presenta qui un fascicolo composito, in cui i contributi vanno dalla poesia arcaica greca a due prodotti cinematografici dell'ultima stagione, passando attraverso la commedia per musica napoletana del Settecento e l'opera verdiana. Alla varietà di temi, di prodotti e di epoche corrisponde una diversa maniera da parte degli autori dei saggi di avvicinarsi allo studio storico, filosofico, letterario, visivo delle emozioni.

Con il titolo *Amori, passioni, nostalgie* abbiamo cercato di esprimere attorno a quali temi e a quali emozioni ruotano, pur nella varietà a cui abbiamo accennato, i saggi che qui si presentano: l'amore, innanzitutto, colto nella sua sintomatologia patologica nel celebre fr. 31 di Saffo nell'articolo di Valentina Cuomo, che crediamo apra possibili nuove prospettive alla lettura della poesia attraverso la comparazione con i risultati dell'analisi clinica. Poi l'amore intellettuale di Dio, nella definizione di Spinoza, ripercorso da Giuseppe Feola sin dalle sue radici platoniche e aristoteliche. Quindi l'amore nella *commedea pe museca* napoletana, che trae i suoi temi da Tasso e Ariosto, come mostra con ricchezza di testi e documenti Paolo Maione. Ma anche l'amore per la giovinezza, la famiglia, la propria città, il proprio mestiere che trapela dall'acclamato film di Paolo Sorrentino, *È stata la mano di Dio*, film che Giulio Brevetti incastona in un più ampio filone cinematografico memorialistico. Protagonista di questo film è in fondo la città di Napoli, filtrata attraverso la nostalgia con cui si guarda all'infanzia; e un'analogia ricerca del tempo perduto si trova nel film di Giuseppe Piccioni, *L'ombra del giorno*, che ha come protagonista un'altra città, Ascoli Piceno, e un'altra epoca, i bui anni del fascismo: il film di Piccioni è qui analizzato in tutta la sua ricchezza emotiva e storica da Raffaella Viccei, un film che ci restituisce un affresco lontano da una certa erronea vulgata politica di Ascoli Piceno, città medaglia d'oro per la Resistenza, come occorre ricordare. Il saggio di Viccei ci ricorda, tra l'altro, quanto il contesto della ricezione

determini l'accoglienza emotiva di ogni prodotto artistico, e così è accaduto per il film di Piccioni, ambientato tra il 1938 e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale e uscito in sala proprio nel momento in cui scoppiava una nuova violenta guerra in Europa. Lo spazio urbano diventa nel cinema generatore di emozioni, spazio non neutro dal punto di vista storico e anche ideologico, nei cui cambiamenti si rispecchia la vicenda esistenziale di chi in quello spazio ha vissuto, anche solo in una fase della vita, e di intere generazioni. Interessante, come abbiamo esplicitato al punto 10 del nostro 'manifesto', è che i due autori dei saggi, Giulio Brevetti e Raffaella Viccei, nello scrivere su due film che costituiscono anche un atto d'amore dei rispettivi registi verso la propria città, mettano in gioco le loro emozioni di studiosi, dato che le geografie emotive dei film corrispondono a quelle della loro stessa esperienza biografica.

Di passioni forti, ossia delle passioni tragiche per eccellenza, di amore, morte, nostalgia, rimpianto, tratta il saggio di Luigi Belloni sul *Simon Boccanegra*, tra riflessi dell'antico, secondo le categorie di Aristotele teorico della tragedia, e del dramma schilleriano, fusi consapevolmente o inconsapevolmente nella poetica verdiana che grazie alla musica e al coro rinnova la capacità emotiva del genere tragico. Se la colpa vale, tra gli affetti, come il più nobile ed eticamente il più rilevante, l'affetto dunque con cui si misura il 'tragico', è però la vergogna l'emozione più legata con la soggettività e con i danni apportati all'individuo dalla grande storia, anche e soprattutto quando si è ancora bambini e non si hanno gli strumenti cognitivi per comprendere epocali eventi collettivi. Proseguendo una linea di ricerca che questa rivista porta avanti sin dal suo primo numero, il saggio di Massimo Tria esamina l' 'enciclopedia' della vergogna nei racconti dell'autore abcaso Fazil' Iskander (1929-2016) raccolti in italiano appunto con il titolo *L'energia della vergogna* (Milano 2014), racconti nei quali si coglie una ricostruzione nostalgica dell'infanzia e delle emozioni legate al ricordare. Ma da quei racconti si ricava pure un'ennesima dimostrazione, come ne ricorrono altre nella letteratura contemporanea, che il provare vergogna può diventare un'arma micidiale di resistenza e opposizione individuale contro i totalitarismi e altri orrori della storia. Guai a quel popolo che perde la vergogna, e questo insegnamento vale, credo, per tutti i saggi contenuti in questo nostro fascicolo.

Valentina Cuomo

Saffo fr. 31 V. tra poesia, filologia e medicina

ABSTRACT: Sappho 31 V. is notoriously among the best known, cited and studied poems in ancient lyric. It has become the archetype of our representation of loving passion, the canonical pattern of a crisis of love sickness. The interpretation of the poem in a medical key is suggested by the same ancient tradition, but it can be said that because of this direction already traced, even modern exegesis, in the face of a so enigmatic text, but at the same time of a so precise symptomatic description, has investigated in medicine. The approaches attempted essentially move in the psychiatric field: Sappho would describe here phobic symptoms of a panic attack. In the light, however, of a very recent medical re-reading, which correlates the ancient poetic text with modern scientific terms and with the endocrine mechanisms that govern those symptoms, certain problematic passages are better clarified and interesting perspectives also for philological exegesis are opened.

KEYWORDS: Sappho 31 V.; love; phobic symptom; medicine.

Io amo la raffinatezza, (lo sapete), e a me
l'amore per il sole ha fatto avere splendore e bellezza
Saffo, fr. 58, 25-26 V. (= 58d Neri)

Non sa come Amor sana e come ancede
chi non sa come dolce ella sospira
e come dolce parla, e dolce ride

Francesco Petrarca, *Canzoniere* 159

Il carme 31 V. di Saffo è notoriamente tra i più noti, citati, studiati della lirica antica¹. Per la situazione descritta (la scena di un triangolo amoroso, si potrebbe definire, in cui l'esclusa che assiste all'amabile quadretto di lui e lei

¹ Per questo motivo non citerò tutti gli studi di riferimento sull'argomento – su cui sarei inevitabilmente lacunosa –, preferendo rinviare alla ben più sistematica bibliografia della recentissima edizione dei frammenti di Saffo curata da Neri (2021, pp. 951-1038). Analogamente, nelle seguenti note non ho pretese di esaustività. Per la convenzione ormai invalsa, inoltre, continuo a citare i testi di Saffo secondo l'edizione Voigt, aggiungendo la numerazione Neri nel caso di diversa sistemazione del frammento.

è sopraffatta dallo sgomento)², è anche uno di quelli che hanno contribuito ad arricchire di dettagli la biografia della poetessa e la leggenda di una Saffo un po' psicotica e un po' depressa, per la quale il suicidio per un amore non corrisposto sarebbe stato l'inevitabile epilogo³.

Dopo una prima parte descrittiva della situazione (vv. 1-5), Saffo elenca analiticamente una serie di segni e sintomi psicofisici provocati dalla visione perturbante (vv. 5-15). Con un momento di stacco – rimarcato dall'avversativa *ἀλλά* (v. 17) – che forse segnava il passaggio dall'esperienza soggettiva alla riflessione gnomica, dal particolare al generale (o diremmo meglio universale), la cui ricostruzione, però, resta congetturale, essendo andata perduta per noi buona parte del testo⁴.

Si può dire che sia proprio quella originale combinazione di azione e reazione, di oggettività fenomenica e soggettività emotiva una delle peculiarità del carme, che ne hanno decretato il grande pregio e il successo. Per l'anonimo autore del trattato *Περὶ ὕψους* è proprio questa capacità di trovare il correlativo "emotivo", per così dire, dei *pragmata*, di scegliere e combinare organicamente (*καθάπερ ἔν τι σῶμα*) concetti e parole dando loro intensità (*πυκνώσεις τῶν ἐκλελεγμένων*), a conferire sublimità al discorso, come fa Saffo nel carme in questione, da lui citato come esempio perfetto di discorso elevato: sublime, appunto.

Φέρε νῦν, εἴ τι καὶ ἕτερον ἔχοιμεν ὑψηλοὺς ποιεῖν τοὺς λόγους δυνάμενον, ἐπισκεψώμεθα. οὐκοῦν ἐπειδὴ πᾶσι τοῖς πράγμασι φύσει συνεδρεῦει τινὰ μόρια ταῖς ὕλαις συνυπάρχοντα, ἐξ ἀνάγκης γένοιτ' ἂν ἡμῖν ὕψους αἴτιον τὸ τῶν ἐμφερομένων ἐκλέγειν αἰεὶ τὰ καιριώτατα καὶ ταῦτα τῇ πρὸς ἄλληλα ἐπισυνθέσει καθάπερ ἔν τι σῶμα ποιεῖν δύνασθαι· ὁ μὲν γὰρ τῇ ἐκλογῇ τὸν ἀκροατὴν τῶν λημμάτων, ὁ δὲ τῇ πυκνώσει τῶν ἐκλελεγμένων προσάγειται. οἷον ἡ Σαπφὴ τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα ἐκ τῶν παρεπομένων καὶ ἐκ τῆς ἀληθείας αὐτῆς ἐκάστοτε λαμβάνει. ποῦ δὲ τὴν ἀρετὴν ἀποδείκνυται, ὅτι τὰ ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα δεινὰ καὶ ἐκλέξει καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι. [...] οὐ θαυμάζεις ὥς ὑπὸ τὸ αὐτὸ τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα, τὰς ἀκοὰς τὴν γλῶσσαν, τὰς ὄψεις τὴν χροάν, πάνθ' ὥς ἀλλότρια διοιχόμενα ἐπιζητεῖ, καὶ καθ' ὑπεναντιώσεις ἅμα ψύχεται καίεται, ἀλογιστεῖ φρονεῖ ἢ γὰρ φοβεῖται ἢ παρ' ὀλίγον τέθνηκεν ἵνα μὴ ἔν τι περὶ αὐτὴν πάθος φαίνηται,

² L'uso dei pronomi e dei generi rende inequivocabile la dinamica del *ménage à trois*: ad es. κῆνος, v. 1 (lui); τοῖ...φωνεῖσας...γελαίσας, vv. 2-5, (tu, al femminile); παῖσαν, v. 13 (io, al femminile). L'έναντίος τοι sottolinea la separazione del soggetto lirico dalla scena osservata, la sua condizione di spettatore.

³ Sullo "sdoppiamento" della figura di Saffo tra la sua identità storica e il personaggio letterario che ha alimentato numerose leggende, rinvio in particolare a Most 1996.

⁴ A cominciare dall'interpretazione di τόλματον: "tutto è sopportabile" o "tutto si deve osare"? La rilettura catulliana in c. 51, com'è noto, porta ad ipotizzare il momento del "rinsavimento", del ritorno in sé, anche se la stessa chiusa catulliana è stata oggetto di discussione (cfr. da ultimo sulla questione Neri 2018, p. 206 n.).

παθῶν δὲ σύνοδος; πάντα μὲν τοιαῦτα γίνεται περὶ τοὺς ἐρῶντας, ἡ λήψις δ' ὥς ἔφην τῶν ἄκρων καὶ ἡ εἰς ταῦτό συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχήν.

E ora vediamo se abbiamo a disposizione qualche altro mezzo in grado di rendere elevato il discorso. Quindi, poiché in ogni cosa per natura ci sono degli elementi consustanziali, ne consegue che ci si darà spunto per il sublime, se sceglieremo sempre i più opportuni tra gli elementi via via riportati; e per di più, se attraverso la loro reciproca connessione saremo in grado di creare, per così dire, un solo organismo. L'ascoltatore vien trascinato da un lato con la scelta delle idee, dall'altro attraverso la stretta connessione degli elementi selezionati. Così Saffo; le passioni che accompagnano il delirio amoroso, essa le ricava volta per volta dagli effetti collaterali e dall'evidenza stessa. Ma dove essa dimostra la sua bravura? Quando ha la capacità di scegliere i più elevati e i più tesi di quegli affetti, e a connetterli tra loro [...] Non provi meraviglia come in una sola volta essa vada ricercando l'anima sua, il corpo, l'udito, la lingua, gli occhi, la pelle, quasi fosse a lei estranea e dispersa ogni parte? Che in una sequenza di opposizioni essa geli e nel contempo bruci, sragioni e recuperi il senno (infatti essa è in preda all'angoscia, e poco manca che sia morta), in modo che non una sola passione traspare in lei, ma un accavallarsi di passioni? Tutti i fatti come questi capitano a chi ama; ma la scelta (come ho detto) degli elementi più incisivi e la loro riunione in un medesimo quadro ha realizzato l'eccezionale (trad. di F. Donadi).

Non che mancassero esempi nel patrimonio poetico a Saffo disponibile, epico *in primis*, di stati d'animo espressi attraverso sintomi fisici⁵. Per rimanere ad alcuni dei sintagmi omerici individuati nel fr. 31 V., si vedano, per καρδίαν ἐν στήθεσιν, *Il.* 10, 9-10; 94-95 (Agamennone, insonne, è angosciato e trema di paura alla vista della piana di Troia e delle risoluzioni da prendere); 13, 282 (Idomeneo, re di Creta, descrive la reazione di paura del vigliacco di fronte ad un agguato); *Od.* 4, 548-549 (il cuore e l'animo di Menelao si placano alle parole di Proteo, dopo la notizia dell'uccisione del fratello); per ἐπτόαισεν, *Od.* 22, 298 (lo sgomento dei Proci, indotto da Atena, dinanzi alla furia omicida di Odisseo); per καὶ δ' ἴδρωσ... χέεται, *Il.* 16, 109-110 (Aiace, in difficoltà nel combattimento e travolto dai dardi troiani, gronda sudore); χλωροτέρα δὲ ποίης: *Il.* 7, 479; 10, 376; *Od.* 11, 43 e 633, tutti casi in cui la formula χλωρὸν δέος è associata alla paura (paura di morire, il più delle volte, o paura suscitata da morti).

Saffo, tuttavia, opera una risemantizzazione di questo formulario poetico, innovandolo e trasponendolo in un nuovo contesto e in un altro tipo di

⁵Come aveva già osservato Turyn 1929, in Saffo come in Omero «the onset of emotion is connected with the moment of perception» (cfr. Page 1955, p. 28, n. 1).

performance (in cui ovviamente doveva avere un'importanza fondamentale la musica)⁶. Sicché anche i versi iniziali (φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν / ἔμμεν' ὦνῃ) riletti alla luce di *Od.* 6, 159 (dove Odisseo, nella sua allocuzione con *captatio benevolentiae* a Nausicaa, beatifica l'uomo che la sposerà) ci consentono di cogliere altri piani interpretativi nel *makarismos* dell'uomo seduto di fronte alla sodale di Saffo⁷.

Ma per tornare alla fenomenologia psicofisica, se in Omero le manifestazioni corporee dei sentimenti erano per lo più riferite a reazioni di paura o di panico sul campo di battaglia o di fronte alla morte, Saffo le trasferisce in un altro terreno di battaglia, per così dire: quello contro il potere irrazionale di *eros*⁸.

Ritroviamo un analogo procedimento nel fr. 16 V., dove la *Priamel* (οἱ μὲν... οἱ δὲ... οἱ δὲ..., ἔγω δὲ..., vv. 1-4) è funzionale ad esprimere un diverso orizzonte valoriale rispetto a quanto tradizionalmente celebrato dalla poesia (epica, giambica e lirica), ossia il primato di *eros* di contro al "machismo" atletico-marziale: qui Saffo attualizza e risemantizza in chiave soggettivo-lirica il convenzionale immaginario eroico-guerriero veicolato dagli omerismi.

Anche nel fr. 1 V. Saffo reinterpreta il lessico bellico: Afrodite, invocata come σύμμαχος di Saffo nella battaglia d'amore, rievoca piuttosto la figura di Atena che, lanciata sul carro guidato da Era, soccorre Diomede a Troia in *Il.* 5, 767-772; 792-828⁹. «La battaglia che Saffo intende attaccare è legittimata e sancita religiosamente proprio dal torto subito. Invece di rispondere con contraccambio di doni, infatti, il soggetto che causa dolore fugge (vv. 21-24)»¹⁰.

C'è, però, un'altra peculiarità del fr. 31 V., che lo ha reso archetipico della nostra rappresentazione della passione amorosa: quei segni e sintomi fisici, che in Omero e in altri autori si trovano isolatamente, in Saffo sono ordinati in una sequenza coerente, organica e completa, cioè in quella che in termini medici si chiama una "sindrome". Ed è proprio l'accumulazione paratattica dei sintomi fisici che ha suggerito l'interpretazione in chiave nosologica del carne: da Saffo in poi, questo diventa, nella tradizione poetico-letteraria, lo schema canonico di una crisi da mal d'amore. Così – solo per fare qualche esempio nella letteratura greco-latina – in Apollonio Rodio, *Arg.* 3, 962-965; Teocrito 2, 106-110; Catullo c. 51; Ovidio, *Heroid.* 15, 110-116; Plutarco, *Amat.* 763a¹¹, con l'interessantis-

⁶ Su un'ipotesi performativa di questa lirica di Saffo, cfr. da ultimo Fornaro 2020.

⁷ Parallelo individuato da Winkler 1990, pp. 178-180.

⁸ Ricordo la rilettura platonica del carne di Saffo in *Phaedr.* 251a-b, funzionale proprio all'interpretazione di ἔρως come μανία. Su *eros* come guerra in Saffo, cfr. anche Rissmann 1983.

⁹ Su questa immagine guerriera di Afrodite, cfr. Loscalzo 2011, pp. 65-69.

¹⁰ *Ivi*, p. 68.

¹¹ Sono solo alcuni esempi di citazioni/allusioni dirette al carne di Saffo. C'è, poi, tutta una serie di riferimenti indiretti anche nel teatro tragico. Va da sé che ogni autore che imita o riprende

sima eccezione di Lucrezio, che “sfronda” il discorso di ogni romanticheria amorosa e associa invece la sintomatologia saffica alla paura (*De rerum natura* 3, 152-158)¹², cogliendo, in realtà (non sappiamo quanto consapevolmente), il fondamento fisiologico della sindrome descritta da Saffo. Perché essa, indipendentemente dall’oggetto che provoca la reazione fisica, è la risposta immediata e involontaria dell’organismo ad un forte stress emotivo, come quello che si può provare in situazioni di pericolo. Nel linguaggio scientifico moderno questa sindrome ha un nome: è la cosiddetta risposta *fight-or-flight*¹³.

Se dunque da una parte l’interpretazione del carme in chiave medica è suggerita dalla stessa tradizione antica che ha visto nei sintomi descritti da Saffo una sorta di patografia dell’*eros*¹⁴, dall’altra si potrebbe dire che, proprio in ragione di questa direzione già tracciata, l’esegesi moderna – nella scarsità di elementi di contesto del carme certi e definitivi – ha cercato riscontri oggettivi nella medicina. Così Vincenzo Di Benedetto, che si è spinto a cercare punti di contatto tra Saffo e i testi medici antichi, andando ad indagare nella medicina babilonese, in assenza di testi coevi a Saffo nel *Corpus Hippocraticum*. Colpiva Di Benedetto la precisione “scientifica” della semiotica saffica. «Saffo nel fr. 31 consapevolmente volle utilizzare un ben preciso modulo espressivo che riguardava la realtà della malattia»¹⁵. Per Di Benedetto cioè, nell’uso esasperato della paratassi (come nella sintomatologia degli scritti medici), c’era da parte di Saffo l’utilizzo di un modulo medico: la malata stessa farebbe qui un’autodiagnosi. Concludeva lo studioso che qui Saffo realizzerebbe «un singolarissimo incontro tra medicina ed espressione lirica»¹⁶.

Saffo opera a sua volta una variazione sul tema. Teocrito e Apollonio Rodio, ad es., trasferiscono l’ἐρωτική νόσος al “colpo di fulmine”.

¹² È interessante tutto il contesto lucreziano, dove si disquisisce di *animus*, *anima*, *mens* e *corpus* e della relazione tra corpo e sentimenti.

¹³ Vd. *infra*. Ciò non toglie che in questi versi non manchi affatto la dimensione erotica (si pensi, ad es., all’aggettivo ἡμέρην, v. 5).

¹⁴ Plutarco (*Vita di Demetrio* 53) racconta che il medico Erasistrato scoprì la causa della malattia del principe Antioco (la sua passione per la giovane moglie del padre, Stratonice) riconoscendo in lui i sintomi descritti da Saffo. «Quando veniva a visitarlo Stratonice [...] immancabilmente si verificavano in lui tutti quei segni ammonitori che Saffo descrive: la voce incespitava, il viso si accendeva di rossore, la vista gli si annebbiava, improvvisamente si metteva a sudare, i battiti del polso divenivano irregolari e confusi e finalmente, quando le facoltà dell’animo erano soverchiate dall’affanno, si smarriva, giaceva come stordito e impallidiva» (trad. di C. Carena). Galeno riporta la storia a proposito della sua sagacia nel diagnosticare la causa del malessere di una donna (l’innamoramento per un ballerino) dal battito irregolare del polso all’evocazione o alla vista dell’uomo. Il polso della persona triste, infatti, è per Galeno, debole, lento, raro (VIII 473 K.); quello dell’animo sconvolto è un polso anormale (XIV 631-633 K.).

¹⁵ Di Benedetto 1985, p. 149. Cfr. anche la sua *Introduzione* in Di Benedetto-Ferrari 1987, in part. pp. 26-29.

¹⁶ Di Benedetto 1985, p. 151.

Proprio questa convergenza spiega l'attenzione per la sindrome saffica anche in ambito clinico. Nel 1970, l'etnologo-psicanalista George Devereux, dalle pagine di «Classical Quarterly» sgombrava il campo dall'interpretazione corrente del “mal d'amore” o della gelosia, e “diagnosticava” un attacco di ansia: «clinically, Sappho's symptoms are not *primarily* manifestations of extreme love-sorrow and/or jealousy, but those of an anxiety attack *stricto sensu*»¹⁷. Tuttavia, la sua ricerca delle cause nell'omosessualità di Saffo e la conclusione che la reazione della poetessa rappresentasse «for the psychiatrist *prima facie* evidence of her perversion» ci appaiono argomenti né poco né punto condivisibili. Più di recente, l'interpretazione clinica è stata argomentata anche da Franco Ferrari, che sulla base di un confronto con i sintomi di attacco di panico codificati dal *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder (DSM)* dell'American Psychiatric Association¹⁸, parla di sintomi fobici per attacco di panico¹⁹.

È chiaro che questa direzione di ricerca non mira tanto a psicanalizzare il testo di Saffo (esercizio di per sé ozioso), ma a comprendere meglio la situazione comunicativa di quest'ode per tanti versi così problematica, riconoscendone e definendone eziologicamente la sintomatologia descritta con tanta accuratezza. Tuttavia, in questa esigenza di ricorrere alla medicina per una migliore esegesi del testo è mancato forse il confronto specialistico, ma è di questo che qui si vuol dar conto, nella convinzione che dalla convergenza di competenze diverse possano aprirsi prospettive nuove. Il fr. 31 V., infatti, è stato ora sottoposto ad una rilettura medica che ha correlato il testo poetico antico con i termini medici moderni e con i meccanismi endocrini che presiedono a quei sintomi, fornendo una diversa chiave interpretativa che consente di andare oltre la mera lettura psichiatrica²⁰.

Dal punto di vista scientifico, infatti, questi versi costituiscono una sorprendente descrizione analitica – la prima, quanto meno nella letteratura occidentale a noi nota – della risposta acuta allo stress, cosiddetta risposta *fight-or-flight*. Si tratta di un importante meccanismo ancestrale di sopravvivenza che consente agli uomini (e agli animali) di reagire rapidamente di fronte ad una situazione di pericolo, preparando l'organismo a combattere o a fuggire. Quello che

¹⁷ Devereux 1970.

¹⁸ Ferrari (cfr. n. seguente) fa riferimento alla IV edizione del documento (Washington 1994), che nel frattempo è arrivata alla V (2013).

¹⁹ Ferrari 2001a e 2001b. Cfr. anche il cap. XIV (*Patografie 1: panico*) in Ferrari 2007.

²⁰ Papi *et al.* 2021. Il lavoro, pubblicato su una rivista specialistica («Hormones»), è stato condotto da un'*équipe* dell'Unità di Endocrinologia e dell'Unità di Psichiatria dell'Azienda USL di Modena, del Dipartimento di Endocrinologia dell'Università Cattolica di Roma e della Fondazione Policlinico Gemelli di Roma, con la collaborazione della sottoscritta per la parte storico-letteraria.

avviene nell'organismo è una vera e propria tempesta ormonale, in particolare il rilascio immediato di catecolamine, i cui meccanismi sono descritti in Saffo con una esatta sequenza, come si può vedere dalla tabella sotto riprodotta²¹.

Trasposizione lirica	Terminologia medica	Meccanismo d'azione corrispondente delle catecolamine
<i>mi sconvolge il cuore nel petto</i> [τό μ' ἦ μὲν / καρδίαν ἐπτόαισεν]	Palpitazioni Tachicardia	Effetto cronotropo positivo
<i>non riesco più a parlare... la lingua è spezzata</i> [με φώνη-/σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει / ... κάμ μὲν γλῶσσαι ἔαγε]	Xerostomia (bocca secca)	Ridotta produzione di saliva da parte delle ghiandole salivari
<i>un fuoco sottile</i> [λέπτον / πῦρ]	Arrossamento/ Febbricola/ Aumento della temperatura corporea	Attivazione della termogenesi e azione intermittente (costrizione e dilatazione) sui vasi sanguigni periferici
<i>non vedo più niente con gli occhi</i> [ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὀρημυ']	Visione offuscata	Midriasi causata dall'attivazione del muscolo dilatatore dell'iride
<i>le orecchie mi ronzano</i> [ἐπιρρόμ-/βεισι δ' ἄκουαι]	Tinnito	Ridotto supporto ematico all'orecchio interno
<i>sudore freddo</i> [ἴδρω ψυχρός]	Sudorazione fredda	Stimolazione dei recettori adrenergici delle ghiandole sudoripare e vasocostrizione cutanea
<i>un tremore mi scuote tutta</i> [τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγρει]	Tremori	Aumento della contrattilità muscolare
<i>sono più pallida del fieno</i> ²² [χλωρότερα δὲ ποίας / ἔμμι]	Pallore cutaneo	Deviazione del flusso ematico dalle zone superficiali del corpo verso i muscoli, il cuore e il cervello

²¹ Ringrazio il dott. G. Papi per la redazione della parte medica della presente tabella oltre che per l'appassionante discussione sul testo di Saffo con approcci disciplinari diversi.

²² χλωρότερα δὲ ποίας è un esempio di relativismo linguistico-cromatico, potendo indicare l'ag-

<i>mi sembra quasi di morire</i> [τεθνάκην δ' ὀλίγω ἔπιδεύης / φαίνομ(αι)] ²³	Senso di morte imminente	Iperattivazione del sistema nervoso centrale; il cardiopalmo severo può inoltre generare la paura di morire per un attacco cardiaco.
--	--------------------------	--

Quali ricadute ha per il filologo questa lettura? Intanto aggiunge un ulteriore tassello alla fortuna di questo testo, che non finisce di suscitare interesse e di essere studiato da più angolazioni, e conferma anche da un punto di vista scientifico – qualora ve ne fosse la necessità – la novità poetica introdotta qui da Saffo. Fornendo inoltre la spiegazione tecnica di cosa avvenga nell'organismo a livello endocrino dopo un rilascio massivo di catecolamine in un attacco di stress acuto, come quello qui descritto, essa contribuisce, a nostro avviso, ad illuminare alcuni passaggi controversi: penso, ad es., alla lingua “spezzata” del v. 9, un'espressione talmente insolita, da esser finita al centro di una nota polemica tra due illustri studiosi, Maria Grazia Bonanno e Benedetto Marzullo, in forte disaccordo tanto sull'esatto valore da dare al perfetto, quanto sul significato del verbo (se fosse cioè un balbettio, un uggìolio o una vera e propria afasia)²⁴. Propriamente, in questo caso non si tratta né di balbettio, né di afasia (che da un punto di vista medico sono piuttosto fenomeni neurologici)²⁵, quanto di disartria, ossia dell'incapacità meccanica di articolare la parola dovuta alla secchezza della lingua: le ghiandole salivari non producono più saliva, perché l'organismo provvede a deviare l'afflusso di sangue prevalentemente al cervello

gettivo *χλωρός* una gamma di colori dal verde al giallo chiaro, ovvero «generally, *pale*, *pallid*» soprattutto se riferito a persone (cfr. *LSJ* s.v.). Al lettore moderno, tuttavia, la resa “più pallida dell'erba” darebbe un effetto cromatico poco comprensibile, essendo per noi l'erba associata al colore verde (tanto il “verde erba”, ad esempio, quanto il *Greenery*, il verde prato, sono tra i colori catalogati dalla Pantone, azienda di riferimento per il sistema di standardizzazione del linguaggio cromatico). Sul cromatismo del pallore, cfr. Lorenzoni 1994. Quasimodo “risolveva” la difficoltà coloristica aggiungendo un aggettivo, e traduceva il verso «com'erba patita scoloro» (ringrazio il prof. F. Condello – comunicazione privata – per la discussione sul tema). Il termine *ποία* (attico *πῶα*), del resto, può indicare anche il foraggio animale: per questi motivi si è preferito tradurre il verso “più pallida del fieno”.

²³ Per il testo greco facciamo riferimento all'edizione Voigt con gli emendamenti proposti da Neri (in Neri-Cinti 2017 ed ora Neri 2021).

²⁴ Scriveva M.G. Bonanno (2018², p. 81) a proposito di questo verso: «l'espressione di Sapph. 31.9 V. *γλῶσσα ἔαγε* rimane isolata e ancora inspiegata nell'ambito della lingua greca». La *querelle* si svolse a più riprese sulle pagine dei «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» e di «Philologus» (sulle varie puntate della polemica, rimando alla stessa Bonanno 1998, p. 143).

²⁵ Alla luce degli argomenti addotti, cade anche l'ipotesi della crisi cataplettica, con relativo blocco psicomotorio, evocata da Marzullo 1996, p. 39, n. 2.

e ai muscoli, riducendo l'irrorazione agli organi non immediatamente necessari alla sopravvivenza. La parola, in questo caso, non serve²⁶.

È stata già ottimamente argomentata, invece, la conservazione dell'aggettivo ψυχρός (ovvero ψῦχρος) riferito al sudore al v. 13 (espunto invece da altri sulla base della testimonianza degli *Epimerismi omerici*)²⁷. Tale conservazione risulta più coerente non solo in ragione della generale precisione del linguaggio di Saffo qui dimostrata (se infatti ψῦχρος fosse il risultato di una glossa intrusiva²⁸, questo presupporrebbe un glossatore che disponesse di conoscenze mediche o empiriche tali da cogliere una *defaillance* nella sintomatologia saffica e da operare un'integrazione così esatta²⁹), ma è anche più plausibile dal punto di vista endocrinologico: il sudore freddo è la conseguenza della rapida vasocostrizione cutanea per il richiamo del sangue agli organi vitali³⁰.

Insomma, Saffo sembra dire: «Beato lui che riesce a starti vicino serenamente come un dio e a godere della tua presenza: questa cosa mi sconvolge, perché io invece quando ti vedo³¹ non capisco più niente, ma sono in preda al panico»³². Quella determinata situazione si configura come una fobia specifica che causa in Saffo (o comunque nell'*io* lirico) la reazione sopra descritta, una situazione percepita come un pericolo per il proprio equilibrio, per la propria stabilità psicofisica. Troppo forti e incontrollabili sono per Saffo i sentimenti che la assalgono quando incontra la donna che suscita il suo desiderio. Nonostante la sensazione di morte, però, la coscienza rimane vigile, ed è in grado, *a posteriori*, di ricostruire meticolosamente quanto avvenuto. Da qui la consapevolezza che la situazione dovrà/potrà essere sopportata/affrontata³³. Se

²⁶ Concordo in questo caso con Marzullo (*ivi*, p. 40) sul fatto che il perfetto κατέαγε abbia un valore stativo, cioè "la lingua è spezzata", piuttosto che "la lingua si spezza" o "la lingua si è spezzata".

²⁷ Cfr. Neri-Citti 2005, pp. 51-62.

²⁸ Sicuramente antecedente a Teocrito, che recepisce l'immagine dello sbalzo termico caldo / freddo.

²⁹ A noi sorgono molti interrogativi su questa non facile ipotesi, sembrandoci l'aggettivo, per la sua specificità, una *lectio difficilior*. Bonanno (2018², p. 128), favorevole all'espunzione dell'aggettivo, ha parlato di «implicita sensazione di freddo», rinviando per la spiegazione "medica" del fenomeno ad un articolo di D. Canestrini sui paradossi termodinamici dell'amore: si tratterebbe cioè di una sensazione dovuta all'evaporazione del sudore dopo lo sbalzo termico (*sic!*).

³⁰ Il cervello, infatti, in questo caso, resta attivo, a differenza della vera sincope in cui manca l'afflusso di sangue al cervello: da qui la lucidità del ricordo.

³¹ Sempre se si accetta il «*ti guardo*» del testo che è a sua volta una ricostruzione congetturale, confermata, tuttavia, da Catullo c. 51, 6-7 (*nam simul te aspexit*). Se si ammette, invece, la ricostruzione del testo con εἰσίδω (così ad es. Marzullo 1996, p. 40, n. 4), tutto il discorso si sposta sulla presenza dell'uomo accanto alla donna e sulla scena della coppia, rafforzando il τό μ' ἦ μάν al v. 5 (era ciò che aveva indotto a parlare di "ode della gelosia").

³² Così anche Burzacchini, in Degani-Burzacchini 1977, pp. 123-190.

³³ In una situazione di *fight-or-flight* sembra una scelta per il *fight* (quanto meno a livello esi-

poi il motivo profondo della crisi sia il distacco della ragazza dal gruppo per le sue nozze imminenti (se si legge il quadretto iniziale come l'incontro tra i promessi sposi), o un qualunque altro motivo di separazione³⁴ o altro ancora, non è dato sapere.

Bibliografia

- BONANNO M. G. 1998, *Seconda e ultima postilla a Saffo 31,9 V. (γλῶσσα ἔαγε)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 60, 3, 1998, pp. 143-148.
- BONANNO M. G. 2018², *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Pisa-Roma (1990).
- CATENACCI C. 2013, *Saffo in un'immagine vascolare e la poesia del distacco*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 104, 2, pp. 69-74.
- DEGANI E., BURZACCHINI G. 1977, *Lirici greci*, Firenze (Bologna 2005²).
- DE MARTINO F., VOX O. 1996, *Lirica greca*, t. III, Bari.
- DEVEREUX G. D. 1970, *The Nature of Sappho's Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion*, «The Classical Quarterly» n.s. XX, pp. 17-31.
- DI BENEDETTO V. 1985, *Intorno al linguaggio amoroso di Saffo*, «Hermes» 113, pp. 145-156, ora in Id., *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura* (2007), voll. I-IV, Pisa, pp. 839-851.
- DI BENEDETTO V., FERRARI F. 1987, *Saffo. Poesie*, Milano.
- FERRARI F. 2001a, *Saffo: nevrosi e poesia*, «Studi Italiani di Filologia Classica» s. 3, XCIV, pp. 3-31.
- FERRARI F. 2001b, *Sindrome da attacco di panico e terapia comunitaria: sui frgg. 31 e 2V. di Saffo*, in M. CANNATÀ FERA, G.B. D'ALESSIO (a cura di) 2001, *I lirici greci. Forme della comunicazione e storia del testo*. Atti dell'Incontro di Studi (Messina, 5-6 novembre 1999), Messina, pp. 69-86.
- FERRARI F. 2007, *Una mitra per Kleis. Saffo e il suo pubblico*, Pisa.
- FORNARO S. 2020, *Ode all'amata (fr. 31 V.)*, Modena.
- LORENZONI A., *Eustazio: paura 'verde' e oro 'pallido' (Ar. Pax 1176, Eup. fr. 253 K.-A., Com. adesp. fr. 390 e 1380A E.)*, «Eikasmós» V, 1994, pp. 139-163.
- LOSCALZO D. 2011, *Afrodite armata in Saffo (Fr. 1 Voigt)*, «Ostraka» XX, pp. 65-69.
- MARZULLO B. 1996, *Sappho 31, 7-9 V.*, «Philologus» CXL, pp. 39-47.

stenziale). De Martino-Vox (1996, pp. 1055 s.) vedono in questi versi (e nel carme) una sorta di replica di Saffo ad Archiloco (fr.13 West) che proponeva come *pharmakon* ai dolori psicofisici più acuti la sopportazione.

³⁴ Il confronto con i fr. 94 e 96 V. ha fatto giustamente parlare di "poesia del distacco", di cui abbiamo anche una rappresentazione iconografica nel cratere attico a figure rosse attribuito al Pittore di Titono, ora alle Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum: cfr. Catenacci 2013.

- MOST G. 1996, *Reflecting Sappho*, in E. GREENE (ed.), *Re-reading Sappho*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, pp. 11-35.
- NERI C., CITTI F. 2005, *Sudore freddo e tremore* (*Sapph. fr. 31, 13 V. ~ Sen. Tro. 487s. ~ Apul. Met. I 13, II 30, X 10*), «Eikasmós» XVI, pp. 51-62.
- NERI C., CINTI F. 2017, *Saffo. Poesie, frammenti e testimonianze*, Santarcangelo di Romagna
- NERI C. 2018, «*Fiamme gemelle*». *Storia di un (possibile) rapporto intertestuale*, «Paideia» LXXIII/1-3, pp. 203-220.
- NERI C. 2021, *Saffo, testimonianze e frammenti: Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlin-Boston.
- PAGE D. 1955, *Sappho and Alcaeus*, Oxford.
- PAPI G., CUOMO V., TEDESCHINI E., PARAGLIOLA R. M., CORSELLO S. M., PONTECORVI A. 2021, *The Ancient Greek Poet Sappho and the First Case Report of the Fight-or-Flight Response*, «Hormones: International Journal of Endocrinology and Metabolism», April 21, (doi: 10.1007/s42000-021-00290-6. Epub ahead of print. PMID: 33884585)
- RISSMANN L. 1983, *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, «Beiträge zur klassischen Philologie» 157, Königstein/Ts.
- TURYN A. 1929, *Studia Sapphica*, Leopoli.
- WINKLER J. J. 1990, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London.

Giuseppe Feola

***Amor Dei intellectualis* e senso del demonico**

Archeologia e anatomia dell'affettività panteista

ABSTRACT: The paper tries to analyze that kind of emotion that Spinoza calls “*Amor Dei intellectualis*” (“Intellectual Love for God”), tracing its roots in two ancient sources (Plato and Aristotle), trying to identify the kind of feeling and emotion to which Spinoza refers, and finally trying to evaluate the availability of this notion to the landscape of nowadays philosophy of mind and ontology. The last section tries to show, through the analysis of a text by an atheist poet as Leopardi, that a pantheist sensibility can appear also in authors who do not openly endorse a pantheistic philosophy.

KEYWORDS: Spinoza; love; intellect; God; nature.

Partiamo da Spinoza

Nel *Corollario* alla proposizione 32 della parte V dell'*Ethica more geometrico demonstrata*¹ Spinoza afferma che esiste un “amore intellettuale rivolto verso Dio” (*amor Dei intellectualis*)². Lo scopo che mi prefiggo in questo contributo è quello di rispondere alla domanda: ‘cosa possiamo intendere oggi per “amore intellettuale rivolto verso Dio”?’

Il nostro senso comune non è dato da sempre: è il frutto di un retaggio storico; per quanto riguarda il modo in cui normalmente ragioniamo sulle passioni, esso si è formato nel Romanticismo. È evidente eredità di quest'epoca, che tanto ha enfatizzato il contrasto tra ragione e sentimento, il fatto che il

¹ Tutte le citazioni da Spinoza si riferiscono a Gebhardt 1925. Ove non altrimenti indicato, tutte le traduzioni da lingue differenti dall'italiano sono mie.

² « Nam ex hôc cognitionis genere oritur Lætitia concomitante ideâ Dei, tamquam causâ, hoc est, Amor Dei, non quatenus ipsum ut præsentem imaginamur, sed quatenus ipsum Deum æternum esse intelligimus, & hoc est, quod amorem Deum intellectualem voco »: « infatti da questo genere di cognizione [il III] sorge gioia in concomitanza all'idea di Dio come causa [di essa]; cioè Amore per Dio, non in quanto lo immaginiamo presente, ma in quanto *cogliamo* intellettualmente che Dio stesso è eterno; e ciò è, ciò che chiamo “amore intellettuale di Dio” ».

sostantivo “amore” e l’aggettivo “intellettuale” siano da noi percepiti come incompatibili. L’amore non dovrebbe essere qualcosa che ha a che fare con il cuore e la pancia? Come si può parlare di “amore intellettuale”?³

E poi, cos’è questo Dio, per il quale dovremmo provare un “amore intellettuale”? I testi sacri dell’Ebraismo e del Cristianesimo (la religione di provenienza di Spinoza e quella predominante nella società in cui viveva) parlano certo dell’Amore di Dio per le creature⁴, e dell’amore dell’uomo di fede per Dio⁵. Ma com’è noto Spinoza non credeva all’esistenza di una divinità (qual è quella dell’Ebraismo e del Cristianesimo) identificabile con una persona. L’*amor Dei* di cui parla Spinoza deve essere radicalmente diverso da quello di cui parlano i testi sacri diffusi nelle comunità cui apparteneva.

Per comprendere di che sentimento si tratta non possiamo fare altro che interrogare i pensatori che hanno contribuito a forgiarne la nozione. E cercare di capire se questo sentimento può riguardare anche noi, qualunque sia la nostra opinione in fatto di religione: se questo amore è “intellettuale” deve essere comprensibile ed eventualmente condivisibile (o meno: comprendere una postura emotiva non implica *ipso facto* l’abbracciarla) anche da parte di chi non si riconosce in alcuna confessione religiosa.

“Amor”

Nelle precedenti sezioni dell’*Etica* possiamo trovare sia una definizione di Dio⁶, in base alla quale Spinoza poi deduce che Dio è ciò di cui tutte le altre cose non sono altro che manifestazioni⁷, sia una definizione dell’amore⁸.

³ Più di qualunque costruito culturale ‘colto’, sono a mio avviso significative della sensibilità diffusa le produzioni della cultura popolare, dove l’opposizione tra facoltà razionali-intellettuali e sentimenti, in campo affettivo e soprattutto amoroso, è *locus communis* inflazionatissimo. Paradigmatica una canzone come *Bella senz’anima*, di Coccianti, Luberti, Cassella (1974), in cui l’io monologante si rivolge alla donna che lo ha deluso con tono di apparente distacco ma confessando implicitamente, tramite un esplicito invito al rapporto sessuale, di desiderarla ancora nonostante la disillusione e la presa di coscienza dello scarso valore del rapporto dal punto di vista umano (“stare con te è stato inutile”), disillusione evidentemente consumata solo a livello cognitivo. Non sono riuscito a reperire dati ufficiali sulle vendite della canzone, che è un successo pluridecennale non solo in Italia, ma anche in Francia e America Latina, a testimonianza della diffusione e forza di convincimento del complesso culturale cui fa appello.

⁴ 1 *Gv* 4, 9-11.

⁵ *Mc* 12, 30.

⁶ Parte I, def. 6: « Per Deum intelligo ens absolutè infinitum, hoc est, substantiam constantem infinitis attributis » (« Per Dio intendo l’ente assolutamente infinito, cioè la sostanza che consta di infiniti attributi »).

⁷ Parte I, *passim*.

⁸ Parte III, prop. 13, scolio: « amor nihil aliud est quam laetitia concomitante idea causae externae »; « l’amore non è altro che gioia, al concomitare dell’idea di una causa esterna [di tale gioia] ».

Secondo essa, l'amore è l'esperienza, da parte della mente di un individuo, della gioia dovuta al passaggio da un minore a un maggiore grado di perfezione, unita all'idea del fatto che tale passaggio a maggior perfezione è dovuto a una causa esterna alla mente stessa di quell'individuo. Facciamo un esempio: io frequento una donna (Anna), e dopo ogni frequentazione con Anna mi sento meglio rispetto a come mi sentivo prima; nella mia mente si stabilisce (a torto o a ragione) una connessione causale tra l'idea di Anna e l'idea di un mio maggior benessere; ed ecco che vorrò ripetere la frequentazione. Concepisco il frequentare Anna come causa del mio benessere. A queste condizioni, Spinoza affermerebbe che io amo Anna (o, quanto meno, il frequentare Anna).

L'amore (*amor*) per qualcosa, per Spinoza, è la percezione (adeguata o inadeguata che sia) del fatto che alcuni miei stati mentali, che avverto come positivi per il mio essere, dipendono da una causa esterna a me.

Questa concezione dell'amore sembra abbastanza ancorata all'esperienza comune da riuscire comprensibile a tutti, e al contempo sufficientemente acuta da spiegare due caratteri tipici dell'esperienza amorosa: quello della percezione di una nostra dipendenza da un altro essere, e il fatto che la relazione amorosa implica un arricchimento dell'essere delle persone coinvolte; è perché io non sono assolutamente perfetto, che posso (*i*) passare a un maggior grado di perfezione, e (*ii*) subire l'azione di una causa esterna (p.es. la presenza di Anna); ed è perché posso passare a un maggior grado di perfezione in forza di una causa esterna, che posso amare tale causa esterna: avverto il nuovo grado di perfezione come dipendente dalla frequentazione di tale causa esterna.

La definizione di "amore" data da Spinoza è poi sufficientemente ampia da includere tutte le forme di emozione positiva nei confronti di altri enti, da quelle più complesse (un eventuale desiderio di condividere l'intera mia vita con Anna) a quelle più occasionali (anche un *flirt* estemporaneo, nella misura in cui è vissuto in maniera consapevole, e tale da implicare un accrescimento, per quanto minimo, della mia personalità, è automaticamente catalogato come "amore"); essa include inoltre anche tutte le altre emozioni positive che non siamo soliti catalogare come amore, sia nei confronti di persone (p.es. l'amicizia), sia (nonostante l'esplicito parere contrario di Spinoza) nei confronti di animali non umani⁹, sia, persino, nei confronti di cose e situazioni.

⁹ Il motivo per cui Spinoza nega che possa darsi amicizia tra membri di specie biologiche diverse è che l'affinità fisica (e dunque, in base al parallelismo mente-corpo di Spinoza, anche cognitiva) tra noi e gli animali non umani sarebbe insufficiente a garantire una comunanza di vita non fondata sul mero rapporto di sfruttamento: «Nec tamen nego bruta sentire, sed nego, quod propterea non liceat nostrae utilitati consulere et iisdem ad libitum uti eademque tractare, prout nobis magis convenit; quandoquidem nobiscum natura non conveniunt et eorum affectus ab affectibus humanis

“Amor intellectualis” e “Amor Dei”

Fin qui abbiamo parlato dell'amore in genere. Cosa differenzia, secondo Spinoza, l'amore intellettuale dall'amore *tout-court*?

Dal giovanile *Trattato sull'emendazione dell'intelletto* (*passim*) si evince che l'intelletto differisce dalla mente in generale in quanto è la facoltà della mente preposta alla conoscenza della Realtà. Dobbiamo ora capire come questa caratterizzazione dell'intelletto possa illuminare il concetto di “Amore intellettuale rivolto verso Dio”. Spinoza infatti nell'*Etica* non definisce né l'intelletto né l'*amor Dei intellectualis*.

Prima di affrontare questo punto, sarà utile una carrellata sulle concezioni di due filosofi precedenti Spinoza che hanno visto nell'intelletto una fonte di “amore” nei confronti della Realtà.

Nel *Simposio* e nel *Fedro*, Platone¹⁰, tramite il personaggio di Socrate, sviluppa una concezione dell'amore (ἔρως, *érōs*) come tendenza asintotica dell'anima al Bene: un Bene che è il compimento dell'essere dell'anima, e che si identifica con la partecipazione dell'anima alla pienezza d'Essere delle Idee (*Simposio*, 199c3-206a7¹¹). La tendenza dell'anima al Bene, cioè l'amore, è la tendenza dalla quale traggono origine tutti i desiderî, dunque tutte le tendenze comportamentali umane (205a5-b6). Tutti i comportamenti umani sono causati dall'amore per qualcosa di più o meno affine al Bene e al Bello, a seconda della maggiore o minore capacità del soggetto umano di distinguere il vero Bene e il vero Bello dalle loro mere apparenze. Un'opportuna educazione, che predisponga il soggetto umano alla ricerca del vero, può sviluppare le facoltà dell'anima più adatte a cogliere il Bene, e dunque favorire la ricerca del Bene, la quale deve passare attraverso l'apprendimento di molte scienze, prima che

sunt natura diversi » « Né nego che gli animali non umani sentano; ma nego che perciò non sia concesso disporne per nostra utilità e di essi servirci e trattarli a piacimento, in quanto a noi più conviene; in quanto non sono conformi a noi in natura e i loro affetti sono per natura diversi dagli affetti umani (parte IV, prop. 37, scol. 1, pp. 192, 32 – 193,11)». Su questo punto, le conclusioni di Spinoza possono essere facilmente emendate in virtù delle scoperte dell'attuale neurofisiologia, in base alle quali gran parte del nostro cervello (e dunque della nostra vita psichica) è simile, nella sua struttura, a quello degli altri vertebrati. Cfr. Battello 2016-17, 4: “Si riportano alcuni studi comparativi dai quali risulta evidente e confermata l'ipotesi che negli animali umani esista e sia mantenuto pressoché inalterato il sistema algico dei non-umani e che tale condizione sia riconducibile al patrimonio genetico comune che l'uomo condivide già con i pesci, a sostegno dell'ipotesi di una continuità evuzionistica a tale livello”. Per una comprensione scientifica del dolore, da non esperto di medicina, mi sono servito della serie *Pain* (1999) nella rivista “The Lancet”.

¹⁰ Nel *mare magnum* della sterminata bibliografia sull'approccio (anzi: gli approcci) di Platone al tema dell'amore, rimane a mio avviso comunque fondamentale Robin 1908. Tra i titoli più recenti, cfr. i commenti al *Simposio* e al *Fedro* di Reale 2013 e 2009.

¹¹ Tutti i riferimenti a Platone rinviano a Burnet 1900-1907.

l'individuo giunga all'intuizione del Bene in Sé, secondo la formulazione della *Repubblica*, o del Bello in Sé, secondo la formulazione del *Simposio* (209e5-212a7).

Platone non specifica quale sia la facoltà dell'anima con la quale si “contempla” il Bello in Sé: ve ne è menzione ellittica in 212a3, dalla quale si evince che tale facoltà può essere descritta con termini tratti dal lessico della vista¹². Il Bello lo si “vede” con occhi non corporei. Ora, visto che nella *Repubblica* la facoltà con cui si coglie il Bene in Sé è la *nóēsis* (νόησις, VI, 511d8)¹³, è lecito credere che anche nel *Simposio* Platone pensi alla *nóēsis*: e infatti la parola « *nóēsis* » è il sostantivo corrispondente al verbo « *noéō* » (νοέω), che in origine significava “cogliere a colpo d'occhio (la natura di un oggetto o il senso di una situazione)”¹⁴. La *nóēsis* è la facoltà o attività dell'anima che coglie intuitivamente la Realtà nascosta dietro le apparenze: facoltà alla quale tanta importanza attribuirà la gnoseologia di Aristotele (che la chiamerà « *noûs* », νοῦς, cfr. *De anima* III 4, 429a22), e che nel Medio Evo latino sarà denominata “*intellectus*”.

Sebbene, dunque, in Platone (1) non compaia una dottrina dell'*amor intellectualis*, e (2) l'oggetto supremo dell'amore non sia da lui identificato con un dio, vediamo che nel *Simposio* è presente una teorizzazione circa una forma d'amore che ha sede nell'intelletto ed è rivolto alla Realtà suprema: l'Idea del Bello o del Bene, la quale – come ci viene detto nella *Repubblica* – è il principio d'Essere di tutto il Reale (Rp. VI, 509b6-10).

Sembra quindi che l'origine del concetto di *amor Dei intellectualis* vada individuata in Platone.

Excursus metafisico: Aristotele

Aristotele non tematizza l'amore nella sua trattazione di etica. L'etica di Aristotele si focalizza sulle relazioni più che sui sentimenti; conseguentemente, egli valorizza in primo luogo l'amicizia (*philia*, φιλία), che fa assurgere a fondamento di tutte le relazioni costitutive della vita associata¹⁵. In compenso, l'amore, in quanto tendenza unidirezionale di un'entità amante verso l'oggetto d'amore, è chiamato in causa lì dove si tratta di spiegare la relazione tra il Cielo e Dio. Aristotele concepisce il Cielo come un insieme di corpi viventi e dotati di intelletto¹⁶. Il Cielo muove sé stesso di moto circolare uniforme; per la teoria

¹² Uso di « *horàō* » (ὁράω), da intendersi ovviamente in senso metaforico.

¹³ Cfr. il dettagliato commento di Vitali 1995.

¹⁴ Cfr. p.es. Hom. *Od.* XVI 160.

¹⁵ Cfr. Gauthier 2014.

¹⁶ Cfr. *De caelo* I.3, 270b9, e II, 6, *passim*, Bodéüs 1992, Botter 2005, Feola 2020.

del moto dello Stagirita, perché una qualsiasi cosa possa muovere se stessa, è necessario che nella cosa si distinguano un fattore di moto e qualcosa che è mosso¹⁷; nel caso del Cielo, ciò che è mosso è il corpo del Cielo¹⁸, mentre ciò che muove tale corpo è la tendenza, a esso insita, a mimare, con la circolarità del proprio moto, la perfezione di Dio¹⁹. Aristotele attribuisce al Cielo una vita e un'intelligenza; ma si premura di precisare che la vita del Cielo si esaurisce nell'esercizio di tale intelligenza: cioè nel contemplare Dio; il moto del corpo del Cielo è lo spontaneo correlato oggettivo di tale contemplazione. Visto che la vita psichica del Cielo è solo ed esclusivamente intelligenza, il Cielo non ha passioni, non è possibile attribuirgli sentimenti. Eppure Aristotele dice che Dio muove il Cielo « in quanto amato » da esso (ὡς ἐρώμενον, *Metafisica* XII, 7, 1072b3-4). Sembra dunque che al Cielo si possa attribuire un *amor Dei* che, in quanto generato da un atto d'intelletto, sarà amore intellettuale rivolto verso Dio.

Tale amore intellettuale di Dio sarebbe la causa del moto fisico del Cielo, e dunque (in base ai principii della cosmologia di Aristotele) dell'intera catena dei mutamenti fisici che avvengono nel mondo: cioè di tutti i nessi di causa ed effetto che tengono insieme l'universo.

Alla parola "amore", in questo caso, si dovrà attribuire un senso del tutto diverso da quello solito, che per Aristotele (così come per il linguaggio quotidiano, sia nostro sia del tempo di Aristotele) è inscindibilmente legato alla sfera della passione.

Qui "amore" indicherà una tendenza *intelligente e spontanea* da parte di un corpo vivo (anche se non senziente) verso il proprio fine.

Al di là delle differenze, si noterà un'affinità fondamentale con Platone: da ambedue i pensatori, è chiamata "amore" la tensione verso il fine che conduce il vivente alla propria compiutezza. Secondo ambedue i pensatori, una tendenza verso la perfezione è insita in tutte le realtà dell'universo, anche quelle prive di vita e sensibilità. È però solo quando questa tendenza si manifesta nella sfera dell'intenzionalità diretta verso un oggetto da parte di un soggetto senziente o conoscente che viene chiamata "amore"²⁰.

¹⁷ Cfr. *Physica* VIII, 5, 258a27-258b9.

¹⁸ Cfr. *Metaphysica* XII, 6, *passim*, e Berti 2000.

¹⁹ Cfr. *Metaphysica* XII, 7, *passim*. Una discussione succinta ma brillante su questo difficile capitolo è Laks 2000.

²⁰ La struttura ontologica che, secondo Aristotele, permette di provare desideri e di cercarne soddisfazione è esplorata nel *De motu animalium*, e la più rilevante bibliografia su questo tema è stata prodotta dalla medesima editrice e commentatrice di tale trattatello: Nussbaum 1985, pp. 59-106, 107-142, 165-220 e 221-269. Nussbaum ha poi sviluppato le sue idee in un trattato di filosofia morale, di taglio parte storico parte teorico (Nussbaum 1996), in cui cerca di articolare varie

In secondo luogo, sia Platone sia Aristotele identificano l'amore per la Realtà suprema con la tensione di un ente imperfetto a un maggior grado di assimilazione alla Causa Prima del cosmo.

Torniamo ora a Spinoza.

“Deus”

La concezione dell'amore come 'cognizione della nostra dipendenza da un qualcosa di esterno', e il riconoscimento (che abbiamo raggiunto tramite un esercizio di 'archeologia dei sentimenti', esaminando le concezioni di Platone e Aristotele) che la sede di tale cognizione può essere l'intelletto, ci svelano il significato di questa forma di slancio che prima ci era parsa enigmatica: l'amore intellettuale rivolto verso Dio. Ma rispetto alla tradizione Spinoza opera un cambiamento: Dio non è per lui, come era per Platone e Aristotele, un che di trascendente la Natura. Dio è la Natura, di cui tutti noi, con l'integrità del nostro essere fisico e mentale, saremmo parti e manifestazioni²¹.

Spinoza si sente legittimato a chiamare “Dio” la Natura, perché ritiene che essa sia dotata di tutte le perfezioni che la teologia teista con cui era familiarizzato attribuiva a Dio. In una prospettiva teorica meno strutturata di quella consueta nella filosofia del tempo di Spinoza, potrebbe a mio avviso bastare – per una rilettura del suo pensiero sull'*Amor Dei* – un accorto riuso del concetto del Divino di un pensatore (paradossalmente) teista: mi riferisco a Rudolf Otto²². La mia proposta di chiamare in causa Otto sembra paradossale, nella misura in cui Otto enfatizza (fin dal titolo del suo lavoro) l'aspetto irrazionalistico del sentimento religioso, ed esplicitamente si focalizza sulle manifestazioni religiose del monoteismo. C'è però un punto della caratterizzazione dell'atteggiamento religioso fornita da Otto che può adattarsi anche a una integrazione col pensiero spinoziano: il sentimento religioso di un soggetto nei confronti di qualcosa sarebbe il sentimento di una dipendenza *totale, essenziale, incondizionata* da questa cosa; la cosa investita di tale sentimento è (per il soggetto che la investe di tale sentimento) il Divino, l'oggetto intenzionale su cui tale sentimento si proietta è il Numinoso, il sentimento in questione è il sentimento del Sacro²³. A ciascuno di questi elementi possiamo associare sia un'esperienza sia

possibili proposte di 'adattamento' delle teorie etiche degli antichi, e in particolare di Aristotele, al panorama della filosofia di fine XX secolo.

²¹ Ogni essere particolare è infatti, per Spinoza, un « modo » della Sostanza. Sulla nozione di “modo” (“*modus*”), cfr. *Ethica*, parte I, def. 5.

²² Otto 1994.

²³ Otto 1994, pp. 19-22.

una concettualizzazione: avremo così l'esperienza e il concetto di una dipendenza totale ed essenziale da qualcosa, la cosa da cui crediamo e/o esperiamo di dipendere, e l'oggetto intenzionale di tali esperienze e concetti.

Visto che la credenza di avere un rapporto 'da persona a persona' con la divinità non sembra essere un tratto essenziale dell'esperienza religiosa (nel Taoismo e nel Buddhismo Zen p.es. è assente), né sembra esserlo l'idea che Dio debba essere il Sommo Bene da cui procedono o vengono creati i singoli beni (la religiosità di un Sofocle e quella rappresentata nelle *Baccanti* di Euripide sono alternative a tale visione), credo sia lecito riusare la prospettiva di Otto anche privandola di tali elementi; semplificata in tal modo, essa mi sembra un'adeguata chiave di lettura anche per il sentimento religioso di un autore apertamente anti-teista come Spinoza.

L'integrazione della prospettiva di Otto in quella di Spinoza, e la sua conseguente intellettualizzazione, passa necessariamente per un rovesciamento di alcune coordinate teoriche proprie del monoteismo di Otto.

"Amor Sui" e "Amor Dei"

È infatti estranea ad Otto la saldatura spinoziana tra amore di sé e *Amor Dei*. Per Otto l'abbandono all'*Amor Dei* passa necessariamente per il riconoscimento dell'irrelevanza della nostra individualità. Spinoza invece vede proprio nell'amore di sé tipico di ogni modo della Sostanza la chiave di volta che permette – una volta che il modo abbia riconosciuta la propria dipendenza essenziale e necessaria dalla Sostanza – l'integrazione dell'*amor sui* nell'*Amor Dei*: amare consapevolmente la nostra esistenza e il nostro essere implicherebbe necessariamente amare la loro causa, Dio. Una tendenza innata a perseverare nell'essere, dunque a volere la propria esistenza è tipica di qualunque modo della Sostanza: si tratta del *conatus*²⁴. Sul *conatus* si innesta l'*amor* quando il *conatus*, ossia l'essenza dell'entità in questione, si istanzia (1) in un'interazione con l'ambiente che consista nel passaggio a maggior perfezione e (2) in un atto cognitivo (idea) che abbia per oggetto intenzionale l'ente (reale o presunto) che ha provocato l'affezione che il soggetto avverte come positiva²⁵. Finché tale entità non è riconosciuta come parte o modo della più vasta Entità Divina, non può darsi *Amor Dei*; e visto che tale riconoscimento (secondo Spinoza) deve necessariamente darsi come opera dell'intelletto, l'*Amor Dei* sarà necessariamente *Amor Dei Intellectualis*.

²⁴ Cfr. *Ethica*, parte III, propr. 7.

²⁵ Cfr. *Ethica*, parte III, propp. 9 e 16, congiunte, e quanto già detto a p. 21.

Visto che il Panteismo è la credenza che Dio coincida con il Tutto²⁶, perché si abbia panteismo dovremmo sentire e/o considerare la nostra incondizionata dipendenza dal Tutto. Ogni qual volta Spinoza tratta della relazione tra la Sostanza e i suoi modi, egli modula questo tema fondamentale:

Res particulares nihil sunt nisi Dei attributorum affectiones sive modi, quibus Dei attributa certo et determinato modo exprimuntur.

Le cose particolari non sono altro che affezioni degli attributi di Dio, ossia modi con i quali gli attributi di Dio si esprimono in modo certo e determinato. (*Etica* parte I prop. 25, corollario)

Il paradigma ontologico adottato da Spinoza pone la dipendenza dei modi della Sostanza (p.es. me o te) dalla Sostanza stessa come analoga alla dipendenza che la filosofia a lui precedente attribuiva agli accidenti rispetto alle sostanze cui ineriscono. Si tratta di un rapporto di dipendenza assoluta, perché l'essere del soggetto di inerenza fonda sia logicamente sia *de facto* l'essere dei modi.

Dipendenza incondizionata

L'idea di una dipendenza incondizionata dell'essere umano dall'Universo, in quanto parte che dipenderebbe incondizionatamente dal Tutto, richiederebbe una lunga elaborazione.

Ma se vogliamo arrivare al punto in maniera intuitiva, possiamo farlo. Consideriamo un essere umano, p.es. me: le parti di cui mi compongo, e le condizioni necessarie a che esse persistano e continuino a funzionare come un tutto organico. Sappiamo che le parti di cui mi compongo sono venute all'essere perché alcuni cromosomi dei miei genitori si sono combinati in un determinato modo piuttosto che in un altro, dando luogo all'embrione che poi è divenuto me; e inoltre perché non sono intervenuti fattori a interrompere la gravidanza di mia madre. Se risaliamo a monte di ciò, vediamo che l'intreccio di queste catene causali può ricondursi a tre rubriche principali: (1) l'evoluzione biologica sul pianeta Terra, che ha portato all'esistenza esemplari della specie *Homo sapiens*, e in particolare quei due individui dotati di quel particolare corredo genetico che sono mio padre e mia madre; (2) una serie non calcolabile di contingenze che hanno portato tali due individui (*a*) a crescere sviluppando propensioni affettive tali da spingerli a scegliersi tra loro e a generare figli qualora si fossero incontrati e (*b*) a incontrarsi effettivamente, a scegliersi tra loro e fare figli; (3) i processi biochimici del momento della generazione, che hanno prodotto

²⁶ Per una discussione della definizione di "panteismo", cfr. Levine 1994, pp. 23-143.

proprio quella particolare combinazione di cromosomi che mi caratterizza, (4) i processi fisici e chimici propri dell'ambiente terrestre, che permisero la permanenza in essere di mia madre e del suo feto durante la gestazione. Il fattore 4 (l'ecosistema terrestre) continua a operare in maniera essenziale e pervasiva per tutto il corso della nostra vita; i fattori 1, 2 e 3 vengono sostituiti, dopo la generazione e la nascita, dal fattore 3b, che ne è la prosecuzione: i processi vitali interni, le cui modalità di funzionamento sono dettate dal codice genetico e dalla sua interazione col fattore 4. Il fattore 3b è la mia vita stessa, in quanto individuo biologico.

Ora, se accettiamo il quadro concettuale più comunemente ammesso come 'canonico' dalle attuali scienze naturali, di ispirazione, *lato sensu*, darwiniana, tali fattori sarebbero riconducibili, attraverso passaggi esplicativi più o meno lunghi, alla potenza plasmatrice dell'ambiente²⁷.

Di fatto, l'essere vivente non esiste, né ne è concepibile l'esistenza, separatamente dal mondo che lo ha prodotto, che continua a produrlo per tutto il corso della sua esistenza, e che infine lo distrugge: l'essenza stessa del vivente è infatti quella di un ente i cui processi strutturali sono funzionali alla sua sopravvivenza *in un ambiente esterno*²⁸. Prima c'è il Mondo. Poi, nel Mondo, si individua una porzione di Mondo che è capace di mantenersi individuata mantenendosi *pro tempore* in equilibrio energetico con il resto del Mondo, ossia con l'ambiente. Tale porzione di Mondo è il vivente.

Io non sono figlio di me stesso, questo lo sappiamo tutti; ma neppure è giusto limitarsi a dire che sono figlio dei miei genitori: sono il prodotto di una serie enorme di intrecci di catene causali che possono essere ricondotte tutte alla natura del Mondo in cui viviamo – serie di cui l'incontro tra i miei genitori fu il fattore catalizzante che portò quelle catene (e non altre) a incrociarsi e dar luogo a un singolo effetto: la mia vita, cioè me.

²⁷ Purché a tale parola, "ambiente" non si attribuisca solo il senso ristretto di "nicchia ecologica", "ecosistema locale", ma lo si intenda come l'insieme di tutti i fattori che sono intervenuti e continuano a intervenire a comporre le catene causali da cui la natura del singolo vivente in questione risulta plasmata.

²⁸ A questo proposito è estremamente istruttiva la lettura di Morpurgo 1997, che esamina la relazione tra individuo biologico e ambiente in ciascuno dei principali tipi di viventi, partendo dai batteri per giungere ai vertebrati, e mostra che l'asse portante dell'organizzazione teleonomica dell'individuo è la capacità di mantenere la propria individualità all'interno dell'ambiente; l'individuo biologico è un individuo caratterizzato da sistemi di autoregolazione capaci di distinguere tra l'individuo stesso e il suo ambiente: la presenza di un ambiente dal quale distinguersi ma da cui si dipende per gli scambi energetici è un *a priori* del darsi stesso dell'organismo. È dunque un *a priori* del darsi dell'organismo il darsi del mondo, ossia dell'insieme composto dall'organismo stesso e dal suo ambiente.

Come ha suggerito Monod, siamo tutti figli del Caso e della Necessità²⁹. Ma qui Spinoza non sarebbe più d'accordo: per lui non si dà caso, solo necessità. È certamente rilevante a una rilettura odierna del panteismo, alla luce dell'idea di 'sacro' che abbiamo delineato, l'idea della dipendenza dell'individuo biologico dal cosmo: le manifestazioni del nostro essere sono il risultato dell'incontro con l'ambiente esterno del nostro carattere e della nostra cognizione, cioè di strutture e processi a noi interni, che sono però esse stesse parte e prodotto – non separabili e non autonomi dal Tutto di cui sono parti – dell'ambiente fisico, biologico e sociale. Il cervello, e più in generale l'individuo biologico, presuppone l'esistenza di un ambiente esterno da cui dipende in almeno cinque sensi: 1. come ambiente biologico dal quale è stato prodotto (mi riferisco ai genitori), 2. come ambiente chimico dal quale trarre le sostanze che ne permettono la sussistenza, 3. come ecosistema cognitivo in cui si svolge la sua iniziale abitudine all'esercizio della cognizione, 4. come ambiente sociale in cui riceve l'*imprinting* linguistico che gli permette di attualizzare quella particolare capacità della mente umana che è il linguaggio³⁰, 5. come ambiente fisico, chimico, biologico e sociale da cui subiamo influssi, su cui vertono le nostre operazioni cognitive³¹ e in cui si svolgono le nostre azioni³². In particolare, se anche scegliamo di diventare eremiti e di svincolarci dall'ambiente sociale, è però impossibile svincolarci dall'ambiente fisico e biologico³³, in tale ambiente comprendendo tra l'altro anche il mio stesso corpo e la sua (la mia) vita: ecco, dunque, che l'interezza delle nostre azioni e cognizioni viene a risultare identica all'interazione tra due parti del Mondo: quel singolo individuo biologico che io sono e il suo ambiente, ossia il mondo esterno. Io mi risolvo – in ultima

²⁹ Monod 1994.

³⁰ Non ritengo necessario argomentare i punti 1, 2, 3 e 4.

³¹ È interessante notare come l'approccio biologico alla conoscenza umana e all'attività mentale escluda in partenza il solipsismo, visto che un suo principio fondamentale è che la cognizione sia un processo mediante cui l'animale si orienta nel mondo per ottenere i suoi scopi. In altri termini, la cognizione (nell'approccio biologico) ha sempre un oggetto diverso dalla cognizione stessa, e quindi l'esistenza di un mondo esterno è posta come un *a priori*: cfr. p.es. le critiche rivolte dal neurofisiologo Jouvett (1993, pp. 125-126) alla concezione freudiana dell'attività neuronale, concezione che glisserebbe inopportunamente sul fatto che il neurone non può caricarsi di energia senza una stimolazione proveniente da fuori il neurone stesso; secondo Jouvett un neurone privo di mondo esterno non avrebbe alcun senso biologico. Identiche sono le premesse dello studioso di cognizione animale Vallortigara 2000, lì dove esplicita, quale presupposto cardinale di questa disciplina, la distinzione tra un mondo esterno che i sistemi di rappresentazione biologici sono chiamati a interpretare e le rappresentazioni neurali del mondo esterno interne all'animale, tramite cui avviene tale interpretazione (p. 13).

³² È chiaro che, senza un ambiente in cui agire e in cui perseguire i nostri scopi, nessuna azione può avere senso.

³³ Possiamo cambiare ambiente fisico-biologico, ma non possiamo vivere al di fuori di qualunque ambiente fisico-biologico.

analisi – in una parte del Mondo, Mondo che si dividerà così (dal mio punto di vista) in due parti: me stesso e il mio ambiente.

Propongo qui di identificare il sentimento panteista con il riflesso emotivo del riconoscimento, implicito o esplicito, di tale dipendenza, ossia del riconoscimento di tale rapporto parte-tutto: per riprendere il punto da cui eravamo partiti, il sentimento panteista è la focalizzazione del nostro sentimento religioso sul cosmo piuttosto che su una divinità trascendente il cosmo. Si possono nutrire sentimenti panteisti senza saperlo, p.es. perché non si ha familiarità col panteismo filosofico; e si possono avere idee filosofiche panteiste senza provare sentimenti panteistici, p.es. perché siamo, per indole o educazione, poco inclini ai sentimenti religiosi. Resta il fatto che, *se* ammettiamo che il nostro essere è *totalmente* dipendente dall'universo (fisico o spirituale³⁴) che ci ha partorito e *se* ammettiamo la definizione data da Otto della religiosità, *allora* la nostra posizione tende a virare verso forme più o meno articolate di panteismo.

Tendenza alla compiutezza e contesto ambientale

Notandum est, cum dico aliquem a minore ad maiorem perfectionem transire et contra, me [...] intelligere [...] quod ejus agendi potentiam, quatenus haec per ipsius naturam intelligitur, augeri vel minui concipimus

È da notare che, quando dico che qualcuno passa da minore a maggiore perfezione e viceversa, [...] intendo [...] che concepiamo che la sua potenza d'agire, per come è compresa attraverso la sua stessa natura, è accresciuta o diminuita (*Ethica*, parte IV, *Praefatio*, p. 378, rr. 15-19)

La potenza d'agire di un modo della Sostanza è accresciuta o diminuita quando è accresciuta o diminuita la sua indipendenza da cause esterne particolari. Il *conatus* non va inteso come mero perseverare in una condizione data, ma come potenza di tendere alla realizzazione della propria natura, cioè alla

³⁴ È qui opportuno puntualizzare che non prendo la parola "universo" come sinonima di "universo fisico"; né intendo, per "natura", la sola realtà materiale; d'altro canto, l'enorme numero di dimensioni ontologiche catalogate dalle odierne ontologie e metafisiche rende problematica la demarcazione di un universo fisico e di una realtà materiale dai reami delle loro proprietà e dai diversi modi in cui le varie forme di realismo circa la natura degli universali possono considerare 'reali' le proprietà astratte dell'universo materiale stesso. Proporre una definizione di "universo" sarebbe (a dire poco) megalomane, soprattutto in un contributo così corto. Molto più saggio – qui – riferirsi all'elaborazione (più lunga e articolata) di un altro Autore: a ciò che Cantwell Smith chiama "The World", con ciò intendendo "the ground of being" che fonda il riferimento *in re* di qualsivoglia rappresentazione o concetto (2019, pp. 140-144). Ciò che non è ammesso da tale prospettiva (ed è il criterio che distingue il panteismo dal teismo o dal deismo) è l'idea che tale Universo/World/Mondo/Natura dipenda da un'istanza superiore a esso, alla quale *sola* spetterebbe in senso proprio l'investimento condensato nella postura del Numinoso individuata da Otto.

massima possibile emancipazione da cause esterne particolari. L'assenza, nella biologia del tempo di Spinoza, di una nozione di teleonomia diversa dalla teleologia provvidenzialisticamente intesa (che Spinoza rifiuta), è forse il motivo che gli impedisce di tematizzare articolatamente l'idea di una linea di sviluppo intrinseca all'organismo e i modi in cui essa può o meno incontrarsi col contesto ambientale. Alla luce delle idee sulla teleonomia organica oggi vigenti³⁵, è possibile aggiornare l'intuizione spinoziana considerando il *conatus*, nei viventi, come la tendenza, insita alla loro teleonomia, ad adattarsi all'ambiente in modo da ottimizzare non la semplice sopravvivenza, ma il raggiungimento delle condizioni in cui è pienamente realizzata la loro natura, ossia la loro massima possibile autonomia da cause esterne particolari (i.e. cause esterne diverse dal Tutto *qua* tale): la massima possibile capacità di realizzare gli scopi insiti alla propria teleonomia a prescindere dalle perturbazioni prodotte da altri enti particolari. Lo sviluppo di tali capacità passa però attraverso un crescente coinvolgimento in sempre più articolate interazioni con l'ambiente: l'autonomia biologica si accresce variegando le interazioni con l'ambiente complessivo, così riducendo la dipendenza del raggiungimento dei nostri scopi da singoli fattori esterni particolari³⁶.

Il senso del demonico

Viviamo immersi in un oceano densissimo di relazioni causali, noi stessi essendone parte integrante, al contempo conoscendone una percentuale infima e potendone controllare una parte ancora minore. Proprio la consapevolezza di questo fatto costituisce una delle principali fonti del sentimento religioso.

In greco antico esistono due parole per "dio": la prima, "*theòs*", "*theà*" (θεός, θεά), indica il dio o la dea in quanto enti dotati di nome e tratti comportamentali codificati nel mito e nel culto (Zeus, Apollo, Afrodite, ecc.); la seconda, "*dàimōn*" (δαίμων, sia maschile che femminile), indica la divinità quando questa manifesta i suoi effetti nelle nostre vite senza rivelare la propria personalità, senza dirci o suggerirci il suo nome. La mentalità greca attribuì un valore altissimo alla consapevolezza umana del fattore imponderabile che influenza drasticamente l'esito positivo o negativo delle nostre azioni, delle nostre vite, del raggiungimento o meno dei nostri obiettivi vitali e scopi esistenziali.

Potremmo chiamare tale consapevolezza 'senso del demonico': intendendo

³⁵ Cfr. Bich 2021, Vinci-Robert 2005.

³⁶ Un esempio biologico è il ben noto vantaggio dell'onnivorismo, nella competizione darwiniana, su diete specialistiche.

con ciò una sensibilità particolarmente acuta al fatto che siamo continuamente esposti agli effetti, previsti o imprevisi – ma sempre per noi di importanza capitale –, del densissimo oceano di eventi di cui siamo parte.

Caveat

Non tutti condividono l'eshaustività della rubrica in cui (nel paragrafo *Dipendenza incondizionata*) ho diviso i fattori che determinano le nostre vite. Si può accettare l'eshaustività di tale rubrica solo se (1) non si è teisti o deisti, ossia non si confida nel patrocinio di un Dio dal cui volere intenzionato dipenderebbero gli eventi mondani che ci accadono e il loro impatto *in interiore homine*; e (2) non riteniamo che la nostra volontà possa essere assolutamente libera da qualsivoglia condizionamento fisico e ambientale, dalla nostra natura biologica, e persino dalle nostre facoltà cognitive (alla Cartesio, per intenderci³⁷), e dunque costituire una voce a sé della rubrica, interamente distinta dalle altre. La credenza nella libertà del volere può ammettere vari tipi di formulazione filosofica e scientifica; ma, semplificando all'estremo, nella prospettiva che abbiamo esaminato finora (una prospettiva che mette tra parentesi l'eventualità di un Dio che avrebbe creato l'essere umano come ente dotato di un *quid* irriducibile all'insieme di processi e interazioni che caratterizza il mondo naturale), tutto ciò che l'uomo fa (liberamente o meno, deterministicamente o meno) sarebbe un prodotto della natura, perché l'uomo è qui considerato come un ente naturale. Il punto, insomma, non è il necessitarismo, che nel paradigma scientifico oggi dominante non ha certo più il prestigio che aveva all'epoca della meccanica classica, in cui Spinoza viveva; il punto è l'appartenenza o meno dell'azione umana all'insieme del mondo naturale.

Il sentimento del demonico e l'emotività panteista

Se il senso del demonico è la consapevolezza della nostra esposizione all'universo, potremmo chiamare "*sentimento del demonico*" il riflesso affettivo ed emotivo di tale consapevolezza. Ho accennato al fatto che potremmo avere "sentimenti panteisti senza saperlo, p.es. perché non si ha familiarità col panteismo filosofico" (cfr. *supra*, *Dipendenza incondizionata*,). A mio avviso, proprio l'analisi di un autore la cui esposizione alla religione era limitata al Cattolicesimo e al Paganesimo antico, e per il quale non era naturale riconoscere

³⁷ Sul contrasto tra Cartesio e Spinoza circa la questione della libertà umana, cfr. Manzini 2009, pp. 243 sgg.

nel panteismo un'opzione religiosa, ma che pure è sensibilissimo alla nostra esposizione a fattori causali non umani, da cui dipendiamo *in toto*, cioè Leopardi, può fornire i materiali più vistosi per un *case study* di affettività panteista in assenza di concettualizzazione panteista:

A queste piagge
 venga colui che d'esaltar con lode
 il nostro stato ha in uso, e vegga quanto
 è il gener nostro in cura
 all'amante natura. E la possanza
 qui con giusta misura
 anco estimar potrà dell'uman seme,
 cui la dura nutrice, ov'ei men teme,
 con lieve moto in un momento annulla
 in parte, e può con moti
 poco men lievi ancor subitamente
 annichilare in tutto (*La ginestra*, vv. 37-51)³⁸.

Si noti la rifunzionalizzazione in chiave naturalistica del lessico religioso, cui Leopardi era familiarizzato dalla prima infanzia, relativo alla sproporzione tra "possanza" umana e divina, alla possibilità di una sconvolgente intrusione super-umana nella vita dell'uomo "ov'ei men teme" (un tema sia pagano sia vetero- e neotestamentario); ma anche il riconoscimento che la stessa entità che può operare tale indifferente annichilimento è la "nutrice", da cui dipende la nostra vita.

È però del tutto aliena alla filosofia esplicita di Leopardi l'idea che tale dipendenza incondizionata dal Tutto, oltre a costituire la limitazione essenziale di qualunque ente singolare, possa essere anche un'opportunità di apertura a una consapevolezza emotivamente positiva di appartenenza a un Intero; tale consapevolezza, in Leopardi, appare solo in controluce, in negazione e opposizione agli idoli sociali e religiosi: come fonte di liberazione dalle illusioni socialmente costruite, non come fondamento di un'eudamonia intellettuale valida in sé quale fu quella perseguita da Aristotele o Spinoza.

La sola emozione positiva che sembra di poter qui leggere è il sentimento di esaltazione contemplativa compressa nei vv. 158-185 ("Sovente in queste rive [...] o prole / dell'uomo?"), dove l'allontanarsi progressivo del punto di vista dal qui e ora dell'uomo – come se lo sguardo si facesse assorbire verso l'alto della dimensione prima geologica, poi cosmica, in cui la nostra presenza spa-

³⁸ Dotti 1993, p. 448.

risce, fino al ribaltamento dei vv. 180-183, dove cessiamo di vedere le galassie lontanissime dal punto di vista terrestre, e immaginiamo di vedere, letteralmente, l'invisibilità della nostra Terra da quella distanza lontanissima – ci invita a sperimentare una liberazione dalle limitazioni immaginative e intellettuali dell'orizzonte antropocentrico.

Spinoza, di nuovo. E noi, oggi

Se dovessimo tradurre nel nostro linguaggio ciò che Spinoza chiama “amore intellettuale rivolto verso Dio”, dovremmo dire che esso consiste nella credenza che, tra i miei stati mentali, quelli che conducono a una vera ed effettiva cognizione del Reale, e che, nella prospettiva dell'etica intellettualistica di Spinoza, sarebbero gli unici a guidarci verso il nostro bene³⁹, dipendono dal Reale stesso, concepito come unità più grande di cui io sono parte, e alla quale la mia mente, coi mezzi dell'intelligenza e della ricerca razionale, deve schiudere le porte. E nel sentimento di dipendenza assoluta che da tale credenza scaturisce.

L'amore intellettuale rivolto verso Dio di cui parla Spinoza (in questa chiave) sarebbe la condizione in cui avvertiamo, grazie alla facoltà dell'intelletto, la nostra possibilità di interazione con quel Mondo più vasto che non si esaurisce nel nostro quotidiano, e neppure nelle nostre interazioni sociali, di qualsivoglia tipo, con altri esseri umani, ma che chiama in causa l'integrità del nostro essere di parti che dipendono dall'intero tutto di cui sono parti.

L'idea implicita nell'ontologia, nell'antropologia, nella gnoseologia sottese a questo atteggiamento, è che nessun essere umano e nessun gruppo di esseri umani è un'entità indipendente dalle relazioni che intrattiene col resto del mondo. Tale sentimento non necessariamente dipende dall'adesione a idee filosofiche panteistiche analoghe a quelle di Spinoza⁴⁰: richiede però l'adesione

³⁹ È chiaro tale concezione ha senso solo in un'ontologia, un'antropologia, un'epistemologia, una gnoseologia realiste, in cui ha senso parlare di “Realtà Esterna” al soggetto o ai soggetti conoscenti, anche se non pone *constraints* sulla natura (materiale o spirituale che sia) di tale Realtà; presuppone inoltre che non tutti gli approcci cognitivi a tale Realtà Esterna siano ugualmente validi. Sebbene questo tipo di approccio non sia certo altrettanto diffuso, oggi, di quanto era al tempo di Spinoza, non mancano, nell'attuale panorama teorico, i realisti convinti, spesso appartenenti all'ambito delle scienze dure. La versione del realismo ontologico e gnoseologico che sto presupponendo nel mio contributo è quella di Cantwell Smith 2019.

⁴⁰ Il così detto “metaphysical turn”, che ha portato negli ultimi due decenni del secolo XX e nei primi due del XXI a una rinascita della metafisica come disciplina positiva ha prodotto anche alcune rielaborazioni del panteismo. Spicca in questo quadro Levine 1994, che tenta una concettualizzazione sistematica dei tratti fondamentali del panteismo filosofico, e procede a una valutazione dei *pro* e dei *contra* del panteismo come opzione filosofica per i nostri giorni. Causa raggiunti limiti di spazio, mi limito a tratteggiare, sulla scorta di Levine, quelli che, a mio avviso, potrebbero essere gli aspetti cardinali di un eventuale Panteismo del XXI secolo. Il primo dovrebbe essere una

a un'ontologia, a una gnoseologia, a un'antropologia simili a quelle a cui allude Cantwell-Smith nelle parole finali del suo libro, lì dove descrive la caratteristica della mente vivente, animale e umana, che a suo avviso la distingue dai sistemi computazionali artificiali:

we should stand *in awe*⁴¹ of the capacity of the human mind, and of the achievements of human culture, in having developed registrational strategies, governing norms, ontological commitments, and epistemic practices that allow us to comprehend and go to bat for the world *as world* (p. 147, cors. mio).

Bibliografia

- ALLEN T. W. 1917-19, *Homeri opera*, voll. III-IV, Oxford.
- BATTELLO M. M. 2016/17, *Etologia del dolore. Una visione comparativa*, tesi di dottorato, Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali dell'Università degli studi di Messina, Dottorato di ricerca in scienze cognitive XXX ciclo, a.a. 2016/17, url: <https://iris.unime.it/retrieve/handle/11570/3118166/181341/TESI%20BATTELLO.pdf> consultato in data 30.12.2021.
- BERTI E. 2000, *Unmoved mover(s) as efficient cause(s) in Metaphysics* Λ 6, in M. FREDE, D. CHARLES (eds.), *Aristotle's Metaphysics Lambda. Symposium Aristotelicum*, Oxford, pp. 182-206.
- BICH L. 2021, *Autonomous Systems and the Place of Biology Among Sciences*, in G. MINATI (ed.), *Perspectives for an Epistemology of Complex Systems. Multiplicity and Interdisciplinarity*, New York, pp. 41-57; DOI [ff10.1007/978-3-030-71877-0_4ff-hal-03311559f](https://doi.org/10.1007/978-3-030-71877-0_4ff-hal-03311559f) – <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03311559/document>, consultato in data 30.11.2021
- BODÉÛS R. 1992, *Aristote et la théologie des vivants immortels*, Paris.
- BOTTER B. 2005, *Dio e divino in Aristotele*, Sankt Augustin.
- BURNET J. 1900-1907, *Platonis opera*, Oxford.
- CANTWELL SMITH B. 2019, *The Promise of Artificial Intelligence. Reckoning and Judgment*, s.l.
- COCCIANTE R., LUBERTI M., CASELLA P. 1974, *Bella senz'anima*, in *Anima*, s.l.
- DOTTI U. 1993, *Giacomo Leopardi. Canti*, Milano.
- FEOLA G. 2020, *Aristotle on the life of god, and on eternity of life and time*, « Journal of Hellenic Religion », XIII, pp. 77-113.

maggiore elaborazione dell'idea di *dipendenza incondizionata*: come dovrebbe essere articolata? Quali concetti di “tutto”, “intero”, “parte” “dipendenza” dovrebbe adottare? Quale dovrebbe essere l'architettura generale delle relazioni tra tali concetti? Il secondo aspetto dovrebbe essere un'individuazione dei modi in cui tale dipendenza potrebbe articolarsi. Il terzo aspetto dovrebbe essere una maggiore concettualizzazione della caratterizzazione del sentimento del Sacro data da Otto. Avvalendosi degli strumenti dell'etica filosofica e dell'attuale *philosophy of emotions*, dovrebbe tentare di descrivere il sentimento del Sacro e il corrispettivo concetto in maniera più sistematica di quanto concesso dalla prospettiva dichiaratamente irrazionalista di Otto stesso.

⁴¹ Si noti l'intrusione, qui, nell'*explicit* di un testo di computer-science (ma anche di ontologia, metafisica, epistemologia, filosofia della mente), di un termine (“awe”) chiaramente riferito a un'emozione tipicamente umana, e tipicamente religiosa.

- GAUTHIER M.-H. 2014, *L'amitié chez Aristote : une mesure de l'affect*, Paris.
- GEBHARDT C. 1925, *Spinoza. Opera*, Heidelberg.
- JOUVET M. 1993, *Il sonno e il sogno*, Parma (ed. or. *Le sommeil et le rêve*, Paris 1992).
- LAKS A. 2000, *Metaphysics* Λ 7, in M. FREDE, D. CHARLES (eds.), *Aristotle's Metaphysics* *Lambda. Symposium Aristotelicum*, Oxford, pp. 207-243.
- LEVINE M. P. 1994, *Pantheism: A Non-Theistic Concept of Deity*, London.
- MANZINI F. 2009, *Spinoza: Une Lecture d'Aristote*, Paris.
- MONOD J. 1974, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Milano (ed. or. *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris 1970).
- MORPURGO G. 1997, *La logica dei sistemi di regolazione biologica*, Torino.
- MORAUX P. 1965, *Aristote. Du ciel* (texte établi et traduit), Paris.
- NUSSBAUM M. C. 1985, *Aristotle's De motu Animalium*. Text with Translation, Commentary and Interpretive Essays, Princeton.
- NUSSBAUM M. C. 1996, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna (ed. or. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, 1986).
- OTTO R. 1994, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano (ed. or. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und seine Verhältnis zum Rationalem*, München, 1936).
- REALE G. 2009, *Platone. Fedro*, Milano.
- REALE G. 2013, *Platone. Simposio* Milano.
- ROBIN L. 1908, *La Theorie platonicienne de l'amour*, Paris.
- ROSS W. D. 1961, *Aristotle: De anima* (edited, with introduction and commentary), Oxford.
- ROSS W. D. 1966, *Aristotelis Metaphysica* (a revised text with introduction and commentary), Oxford.
- ROSS W. D. 1998, *Aristotle's Physics*, Oxford.
- VALLORTIGARA G. 2000, *Altre menti. Lo studio comparato della cognizione animale*, Bologna.
- VINCI T. C., ROBERT, J. S. 2005, *Aristotle and Modern Genetics*, « Journal of the History of Ideas » LXVI 2, 201-221.
- VITALI M. 1995, *Platone, Repubblica o sulla giustizia*, introduzione di H. Kohlenberger, traduzione e commento di M. Vitali, Milano.
- AA.VV. 2003, *La sacra Bibbia*, CEI, url: http://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM.
- AA.VV. 1999, *Pain*, "The Lancet", url: <https://www.thelancet.com/series/pain>, consultato in data 20.12.2021.

Paologiovanni Maione

Passioni musicali in *commedeja* tra donne guerriere e pastori “partenopei” nel secolo dei lumi

ABSTRACT: The *commedeja pe museca*, an entirely Neapolitan genre, is remarkable for its keen inclination to experimentation. It constitutes a performing experience which has among its most interesting features an extreme flexibility, in order to receive and assimilate every kind of influence deriving from the Neapolitan society. Numerous plots are based upon love and passions: most literary and theatrical sources are centered around the amorous delirium, in all its manifestations. Along with other authors from the 16th and 17th centuries, Tasso and Ariosto provide themes and situations for this comic genre. On the one hand, these contributions inspire the musical rendering; on the other, they reveal the timeless prestige of a literary production which continues to nourish the wide world of the performing arts. The exemplary love stories become essential models for all the librettists who work on the “classics” so as to adapt them to the new expectations of the early Settecento theatre in the best way.

KEYWORDS: Commedia per musica; Torquato Tasso; opera buffa; Francesco Antonio Tullio; Bernardo Saddumene.

1. I variegati percorsi intrapresi dal genere, tutto napoletano, della *commedeja pe museca* rivelano una frenetica predisposizione allo sperimentalismo e connotano una forma spettacolare che esibisce come propria cifra di riconoscibilità l'estrema duttilità ad acquisire le più disparate suggestioni che le vengono dalla stimolante società partenopea.

Amori e passioni costellano le storie allestite per le commedie, le molteplici fonti letterarie e teatrali alle quali si affidano hanno come ingranaggio portante il “delirio” amoroso obliterato in tutte le sue declinazioni. Sognante e spudorato appare l'universo degli amorosi, ingovernabili e indisciplinati, che, sempre in preda a flussioni ormonali incontenibili, gestiscono le proprie azioni in maniera dissennata. L'universo femminile, apparentemente continente e pudibondo, rivela strategie “sensuali” comparabili solo a invincibili condottieri; le battaglie del “cuore” non precludono nessuna arma e le “palpitanti” signore escogitano sempre nuove “arti” per legare nodi indissolubili. Passioni pacate, irrefrenabili, disciplinate, eroiche cadenzano l'indefinibile genere ricco di messaggi e votato a una catechesi degli affetti sorprendente. In questa sfera

non vanno dimenticate le pulsioni familiari e quelle per il mondo delle cose “immateriali”: l’abnegazione alle lettere, ai grandi del passato, alla tradizione sono alcuni degli elementi enfatizzati dalla scena “comica”.

Non v’è codice performativo e non che non trovi accesso all’interno dell’originale prodotto, tutto quanto riveli una particolare teatrabilità è convogliato sulle tavole destinate alla onnivora struttura. Tutti i “linguaggi” della scena sono indagati, fruiti, manipolati; una laboriosa officina delle arti è allestita da una sfaccettata umanità che trovava nei maggiorenti cittadini i promotori di un nuovo corso drammatico svincolato da univoche leggi e cerimoniali rappresentativi. L’eclettismo delle *chelle* disorienta coloro che cercano di omologare il genere, troppo sfuggente per essere incasellato e schedato in rassicuranti “gabbie”: la natura delle *commedeje* rivela sin dalla fase aurorale un dinamismo “ribelle” lontano da sussieghi alle norme imperanti e alle mode accorsate. Tutte le tecniche vengono acquisite senza alcuna remora e vivificate attraverso una progettualità ponderata e raffinata, ben presto il nuovo genere porta a un dibattito assai complesso che vede in campo maestranze e uomini di pensiero tutti tesi a riflettere sul portato, assai tellurico, del manufatto.

La città-teatro, per lungo tempo, appare come un laboratorio inesauribile alimentato da un proficuo e talvolta acceso dialogo delle forze intellettuali. Istanze sulle caratteristiche linguistiche e parametri sulla condotta formale si rivelano tutt’altro che irrilevanti in una società che fa dello spettacolo, in un’accezione decisamente ampia, una propria cifra di riconoscibilità nel contesto europeo.

Sono questi gli anni in cui il modello “napoletano”, e l’appartenenza a questa realtà, assurge a una notorietà strabiliante che segna inequivocabilmente le sorti delle arti della scena in ogni latitudine, i maestri “napoletani” invadono i territori portando con sé una conoscenza professionale impareggiabile destinata a scrivere larga parte della storia dello spettacolo¹. Nell’ambito delle

¹ Sulla mobilità degli artisti si vedano almeno Detty Bozzi, Luisa Cosi, *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale fra Seicento e Settecento*, Roma, Torre d’Orfeo, 1988; Reinhard Strohm (edited by), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols; Paologiovanni Maione, *Classicità di Metastasio: la virtù del poeta e il mestiere del teatro. Musicisti viaggiatori e itinerari della scena nell’Europa del Settecento*, in Mario Valente, Erika Kanduth (a cura di), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma, Artemide Edizioni, 2003, pp. 281-301; Id., *La musica “viaggiante” nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», 8 (2012), a cura di Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg, Luca Zoppelli, pp. 101-170; Id., *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro “viaggiatori” nell’Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014, <https://enbach.eu/en/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nelleuropa-del> (8 dicembre 2021); Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, «*Abilitarsi negli*

commedeja gli artefici si industriano nel sondare tutte le possibilità linguistiche letterarie formali musicali narrative affinché nulla resti intentato e soprattutto l'operazione tende a soddisfare e stupire gli spettatori golosi di novità oltre misura, novità naturalmente ammannite in un contesto ricco di rassicuranti meccanismi che non destabilizzano troppo le aspettative delle platee. È una miscela composta da tanti elementi che da un lato rafforza una consolidata tradizione, tra riferimenti vetusti e coevi, e dall'altro offre tratti di sfrontata sperimentazione talvolta destinati a segnare le sorti del genere.

2. Disparati sono, tra l'altro, i materiali e i modelli da cui attingono le azioni gli addetti ai lavori e l'ispirazione dei librettisti si alimenta a diverse fonti tutte comunque mosse da affetti esemplari. Aniello Piscopo, nel 1719 con la *Lisa pontegliosa*², inaugura una fase desueta arrovellandosi «lo cerviello pè trovà na cosa nova»; il travagliato rimuginare lo conduce in “Arcadia” – «norata da tutti li Poviete Gricce, Latine, Toscuane, e d'aute Nazione, che llà nc'hanno nfinto tanta belle cose, e fra l'aute lo Sannazzaro nuosto, che facette l'Arcadia, lo Tasso, che nce fece l'Aminta, lo Guarino, che nce fece sguigliare lo Pastorfido; e bà scorrenno»³ – che gli ispira un “intrico” sulle orme dell'«Aminta de lo Tasso, addove all'utemo non c'è scoprimiento de perzune, azzoè l'Agnizione»⁴. L'idea, inoltre, è caldeggiata «pecché le ffavole pastorale vonn'essere accossì schette, schette, ca nce fanno meglio vedè la semprecetate pecoraresca». I numi della drammaturgia e della letteratura – in special modo italiana, francese e spagnola – sono invocati a garanzia del manufatto e qualsiasi, apparente, incongruenza trova spiegazioni sondando il grande patrimonio di Bonarelli, della Porta, Molière.

Perzò mme ssò puosto fare st'auta Commeddea azzò canusce, ammecone mio, la defferenza de la fico dall'aglio, né bogliote annasconnere, ca mme sò servuto

impiegbi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, eds. Anne-Madeleine Goulet, Gesa zur Nieden, «Analecta Musicologica», 52 (2015), pp. 326-346; *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di Iskrena Yordanova, Francesco Cotticelli, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2018.

² Lisa | Pontegliosa | Chelleta Pastorale pè Mmuseca | Da rappresentare a lo Teatro de li | Sciorentine sto Vierno dell' | Anno 1719. | Dedecata | A S. A. Menentissemma | Lo Signore Cardenale | Worfango | Aniballo | De Schrattembach | [...] Veceré [...] de chisto Regno de Napole. | A Napole MDCCXIX. | [...] Francisco Ricciardo [...], musica di Giovanni Paolo di Domenico. Le citazioni che seguono sono tratte dalla prefazione. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/LisaPontegliosa-0.jsp> (8 dicembre 2021).

³ [«onorata da tutti i poeti greci, latini, toscani e di altre nazioni che in quel luogo ci hanno costruito tante belle cose, e fra gli altri il nostro Sannazzaro che ideò l'Arcadia, il Tasso che fece l'Aminta, il Guarino che fece sguigliare il Pastor fido ecc.»]

⁴ [«Aminta del Tasso, dove alla fine non c'è l'Agnizione»]

a sta Commedea de li primm'uommene de lo Munno, comme songo lo Conte Bonarelli, e Giammattista de la porta, azzò bide nche manera l'aggio saputo copeare, e borria ch'ogne uno facesse accossì, ca tutte le cose sò state penzate dall'uommene antiche, e pò so state stemmate chille, che l'anno co na bella manera saputo nzembrare [...] ⁵.

[...] Sentette lejere l'Autore lo libro de lo fammuso Jacovo Sannazzaro, che parla de li costumme, juoche, e zeremoneje de li Pasture de chille tiempe de la Genteletate: chillo de lo Cavaliero Titta Guarino, che 'facette lo Pastore Fido: co' ciert'autre cunte de chello, che scriverterro Vreggileio, ed altre de la maglia antica: e nnamoratese nfi à ll'uocchie de tanta belle cose, le venette ncapo de fà no mazedolicio horato co' ghirene pezzolejanno chello, che le parette de potè ghì cchiù de mesciescia pe me stampà no guazzabbuglio à la pastoralesca manera, nlengua Napoletana [...] ⁶.

Dapò havè fatta la Commeddia ntetolata *la Mpeca scoperta*, figlia leggitima, e natorale mia, c'happe pe patre potativo chillo, che la copiaje; le venne voglia, de fare na Favola sarvateca, che no Toscano deciarria *boscareccia*; e data n'occhiatella a lo Pastor Fido, ed a l'Aminta pe piglià lo nziembro de lo designo lloro, ma no le pezze, perche non mmoleva fà no vestito de trapolino co le rretaglie d'aute, ma no tabbaniello co lo ccerrito mio, co lo muodolo de l'Aminta haggio tagliata chesta. Voglio dicere, ca no mmoze fa Traggecommeddia, comme fece lo Guarino, addove li perzonagge, si bè montagnuole, scennevano da la streppegne de li fauze Ddieje antiche; ma fice na Favola, addove le pperzune sonco bone nate, e ricche, comme fece lo Tasso, che non le deze carattere de Perzune Traggeche [...] ⁷.

⁵ [«Per ciò ho pensato di fare un'altra Commedea affinché tu possa conoscere, amico mio, la differenza dal fico all'aglio, né voglio nasconderti che in questa occasione mi sono servito per scrivere questa Commedea dei primi uomini del mondo, quali sono il conte Bonarelli e Giambattista della Porta, acciò vedi in che maniera li ho copiati e vorrei che ognuno facesse così, ché tutte le cose sono state pensate dagl'uomini antichi e poi sono stat stimati coloro che l'hanno con bella maniera saputo imitare»] Lo Scagno | Fantasia Mareneresca | Da rappresentaresa a lo Tiatro | de li Scioarentine | nchist'anno 1720. | Addedecata | A S.A. [...] | Lo Signore Cardinale | Wolfango | Annibale | De Scrottebacche [...] | A Napole MDCCXX | Se venne da Francisco Ricciardo, musica di Leonardo Vinci; il brano è tratto dalla prefazione.

⁶ [«Sentii leggere il libro del famoso Iacopo Sannazzaro che parla dei costumi, giochi e cerimonie dei pastori dei tempi gentili, quelli del cavalier Battista Guarini che scrisse il Pastor fido insieme ad altri racconti che scrissero Virgilio ed altri dell'antichità. Innamoratosi di queste belle cose, gli venne di fare un'invenzione andando razzolando tutto ciò che gli sembrò congeniale a creare un intreccio alla maniera pastorale in lingua napoletana»] La Locinna | Traggecommeddia | De Col'Antuono Feralintisco | Da rappresentaresa a lo Triato | de li Shioarentine nchisto Autunno | dell'anno 1723. | Addedecata | A l'Azzellentissimo Signore [...] | Carlo D'Altann | [...] | Napole MDCCXXIII [...], musica di Antonio Orefice; il brano è tratto dalla prefazione. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Locinna-0.jsp> (8 dicembre 2021).

⁷ [«Dopo aver scritta la Commeddia intitolata *La mpeca scoperta*, figlia leggitima e naturale mia, che ha per padre putativo quello che la copiò, gli venne voglia di fare una favola "selvatica"

Erudite citazioni costellano le raffinate trame in un dialogo ricco di ammicchi e celie tra il palcoscenico e la sala: Frabbizio, ne *Lo sagliemmanco falluto*⁸, mostra la sua erudizione citando «il Petrarco: | “La cola, il sogno, e l’oziose piumme | Hanno dal mondo ogni bertù sbannita”» (II.7) del *Sonetto VII* «La gola e ’l sonno et l’otiose piume | ànno del mondo ogni virtù sbandita», eppure la dotta ripresa appartiene al repertorio, a lui familiare, del magistero dell’Arte e precisamente alla *Consurta di Pulcinella*⁹ – «Pollecenella, che siente? a mmè consurta? da mmè bolite parere? Io strasecolo non cadde no precipetò di sella. Consurta? È comme la deggio dare? Sfortonato, e comme farò? aibbò aibbò. Le donne i cavalieri l’armi e gli amori. Consurta? n’a cosa de nania, quanto arriva, e mpizze. *La Gola il sonno, e l’oziose piume anno dal mondo ogni virtù sbandita*.[...] Quia dicit Galenus, seguetuto da Apocrate, e Ali, Avenenna, e altre: necessaria esset miedicus osservare, et videbunt; iddesto affacciarese allo cantaro; quia dice la scuola salernetana merda, et urina medici minestra prima. Ora tenenno solamente schitto mente alla facce de vosta Accellenza, saccio l’infermitate vosta, e saccio, come iate. Dunque se il mio parere bramate. Manteneteve lubreco, cha iate»¹⁰ – alla quale ricorre anche per l’erudizione medica nella sua analisi degli amori senili:

Dice Ppocrate, e Galeno:
Ch’è lo vecchio nnammorato

che un toscano direbbe *boscareccia*; e data un’occhiata al Pastor fido, e all’Aminta per trarne il modello senza copiare brani perché non era sua intenzione fare un vestito fatto di ritagli d’altri, ma un vestitino originale ho deciso di ispirarmi all’Aminta. Voglio dire che non feci una tragicommedia come fece Guarini, dove i personaggi, sebbene montanari, discendevano dalla stirpe dei falsi dei antichi, ma feci una favola dove le persone sono ben nate e ricche, come fece Tasso, che non diede carattere di persone tragiche»] L’Ammore Fedele | Favola Sarvateca | Da rappresentarese mmuseca a lo Teatro | de li Sciorentine a Primavera | de chist’anno 1724. | Addedecata | A l’Accellentissimo Signore | Lo Sio Conte | Carlo-Manuele | D’Altann | Nepote de S. Emenenza lo S. Cardinale | Michele-Federico D’Altann [...] | Napole MDCCXXIV [...], libretto di Francesco Oliva e musica di Leonardo Leo; il brano è tratto dalla prefazione.

⁸ Lo Sagliemmanco Falluto | Commeddia Pe Musica | Da rappresentarese a lo Teatro Nuovo de la Pace st’Autunno de l’Anno 1724 | Addedecata | A la Llostriss. ed Accellentiss. Signora | [...] | D: Margarita Fortonato Caracciolo | [...], musica di Angelo Durante. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Sagliemmanco1724-0.jsp> (8 dicembre 2021).

⁹ Valentina Gallo, *La Selva di Placido Adriani*, Roma, Bulzoni, 1998.

¹⁰ [«Pulcinella cosa senti? pretendi da me consulto? da me vuoi un parere? Io trasecolo non cadi, non precipiti di sella. Consulta? E come posso dartela? Sfortunato, e come farò? aibbò aibbò. Le donne i cavalieri l’armi e gli amori. Consulta? una cosa di bambini quando arriva e colpisce. *La Gola il sonno, e l’oziose piume anno dal mondo ogni virtù sbandita*.[...] Quia dicit Galenus, seguito da Apocrate, e Ali, Avenenna, e altri: necessaria esset miedicus osservare, et videbunt; iddesto affacciarese allo cantaro; quia dice la scuola salernetana merda, et urina medici minestra prima. Ora tenendo solamente presente alla faccia di vostra Eccellenza, so l’infermità vostra e so come andate. Dunque se il mio parere bramate. Mantenetevi lucido, cha andate»]

N'arcabuscio sfoconato,
 C'a sparà te vene meno,
 Fà na vampa a lo focone,
 E pò botta maje non fà.
 [...]
 E lo vecchio na vessica,
 Che de viento stà abbottata;
 Si no poco s'affatica.
 Se ne sciulia già lo sciato,
 Se scapezza a no pontone,
 Tutto nfieto se nne và¹¹.

Guarini – ne *Lo sagliemmanco falluto* «Che nc'è a lo Pastor fido? | “Non v'è pena maggiore | Ch'in vecchie membra il pizzicor d'ammore”»¹² (da *Il pastor Fido*, I, 1, vv. 114-115) –, Tasso – in *L'Ottavio* «Ottavio sulla loggetta, che sta leggendo l'Aminta del Tasso [...] | Ottavio: Picciola è l'Ape, e sa col picciol morso [...] e così immedicabili le piaghe»¹³ (da *Aminta*, II, 1, vv. 1-10) –, Ariosto – nell'*Angelica ed Orlando*¹⁴ di Tullio –, Marino – l'«aprimi il petto» dalla LXXXVI ottava del XII canto dell'*Adone* si trova ne *L'Arminio*¹⁵ del 1744 ma il suo uso e già nell'*Artaserse* del '30 («Se al labro mio non credi, | cara nemica mia, | aprimi il petto e vedi | qual sia l'amante cor», I, 14) –, ma anche il teatro di Amenta e Belvedere contribuiscono alla fitta stratificazione di messaggi e segnali presenti¹⁶, sintonizzarsi con il portato ideologico dello spettacolo “buffo”

¹¹ [«Dice Ippocrate e Galeno: | che il vecchio innamorato è | un archibugio senza focone | che nello sparare viene meno, | fa una vampa al focone | e poi mai fa una botta. | [...] | È il vecchio una vescica | che di vento è piena | che se un poco si affatica | se ne scivola il fiato | si sgonfia in un angolo | e tutto in miasmi se ne va»] *Lo Sagliemmanco Falluto*, II, 7.

¹² *Ibidem*.

¹³ *L'Ottavio* | Commedia | per musica | di | Gennarantonio Federico | Napoletano. | Da recitarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Inverno di questo anno 1733. | Dedicata | All'Eccellentissima Signora | D. Teresa | Contessa Visconti [...] | In Napoli a spese di Nicola di Biase [...], musica di Gaetano Latilla, I, 1. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Ottavio1736-0.jsp> (8 dicembre 2021).

¹⁴ *Angelica ed Orlando* | Commedia per musica | di | Tertulliano Fonsaconico, | Da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini in questo Autunno del Corrente anno 1735. | Consecrata all'Illustrissima, ed Eccellentissima Signora | La Signora | D. Zenobia | de Revertero | Duchessa di Castropignano. | In Napoli MDCCXXXV | A spese di Niccolò di Biase, musica di Gaetano Latilla. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Angelica-0.jsp> (8 dicembre 2021).

¹⁵ *L'Arminio* | Drama Per Musica | Di | Federico De Navarra | Da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini | nell'Autunno di quest'Anno 1744. | Dedicato | All'Illustriss., ed Eccell. Sig., | Il Signor | D. Paulo-Maria | Sanbiasi | Duca di Malvisto, e Santa Catarina [...] | In Napoli | A spese di Domenico Langiano, e Domenico Vivenzio [...], musica di Vincenzo Ciampi; I, 2.

¹⁶ M. Scherillo, *L'opera buffa napoletana, passim* e Francesco Cotticelli, *Il teatro recitato*, in F.

è arduo e talvolta impossibile; poco proficuo è imbrigliarlo in letture o schemi che non gli rendono giustizia e che soprattutto minimizzano un fenomeno dalle mille sfaccettature poco propenso ad essere castigato e mortificato in definizioni troppo strette.

3. Il ruolo di Torquato Tasso, come può evincersi da quel che è stato sinora detto, è significativo nel divenire di un filone che esplicitamente si ispira alla pastorale e ai suoi giochi “passionali”. Non va dimenticato il forte sentimento nutrito dalla società napoletana per il grande scrittore che nel 1689 fu tradotto in lingua napoletana da Gabriele Fasano: *Lo Tasso Napoletano* zoè *La Gierosalemme Liberata de lo Sio Torquato Tasso votata a llengua nosta*¹⁷ è un progetto articolato, che nasce nella consapevolezza della consuetudine del mondo con la somma opera – «v’ appresento na cosa, che cquase l’havite a mmente»¹⁸ – e finalizzato a restituire il testo nella lingua locale. Non si dimentichi che nel diciassettesimo secolo si configurava l’uso del dialetto napoletano come determinante nel divenire di un repertorio drammaturgico e poetico dopo il fallito disegno “istituzionale”.

In effetti nel Seicento, «grazie a Cortese e Basile, il napoletano lanciava la sua sfida all’italiano affermandosi nell’*hortus conclusus* della letteratura» e di conseguenza accettava «il dato di fatto secondo cui esso non può essere più la lingua usuale della scrittura, né la lingua degli uffici o della legge. Un indizio più che evidente di una nuova situazione sociolinguistica e della posizione subalterna del dialetto si coglieva proprio nell’infervorata difesa del napoletano intessuta da Partenio Tosco che, pur manifestando la superiorità del napoletano sul toscano, rilevava di fatto l’inconsistenza delle proprie argomentazioni»¹⁹.

«Io haggio fatto lo Tasso, comme s’haverria potuto fare a llengua nosta; e ssi quarche bota songo juto fora via, è stato pe ppeglià no poco de decrio, ed è stato, perché cquarche cchellata no mme la poteva votà co ggrazia a llengua

Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, pp. 455-510. Anche la letteratura seicentesca contribuisce non poco al divenire del genere e pertanto si veda almeno Michele Rak, *Napoli gentile. La letteratura in «lingua napoletana» nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, Il Mulino, 1994; Paologiovanni Maione, *Le lingue della commedea* e Nicola De Blasi, *Teatro, letteratura in dialetto, città*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini edizioni, 2019, pp. 819-852. Per le fonti latine portate in scena cfr. S. Capone, *L’opera comica napoletana*, pp. 102-105, per i riflessi cinquecenteschi si veda P. Maione, *Lo “sbarco” dei turchi*, pp. 173-187.

¹⁷ *Napole, a la stamparia de Iacovo Raillardo, li 15 Aprile 1689.*

¹⁸ [«vi presento una cosa, che probabilmente conoscete»] *Ivi*, «A ttutta la nobeltà napoletana», p. n.n.

¹⁹ *I dialetti italiani: storia, struttura, uso*, a cura di Manlio Cortellazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Giovanni Paolo Clivio, 2 voll., Torino, UTET, 2002, p. 657. Per Partendo Tosco si veda *L’eccellenza della lingua Napoletana con la maggioranza sopra la Toscana. Problema del Signore Partenio Tosco accademico lunatico*, Napoli, per Novello de Bonis, 1662.

mia»²⁰; la “bella infedele” di Fasano rivela, senza ritrosia alcuna, i propri tradimenti in virtù di un’operazione editoriale che prevede la traduzione con il testo a fronte. L’impresa è votata a supportare il ruolo della «vulgaris Neapolitanæ Locutionis» come si sottolinea, con apparente noncuranza, nell’avvertimento stilato dal traduttore in cui oltre a elogiare la musicalità dell’eloquio partenopeo, «quanto è ddoce, e ggraziosa a sentirela parlare»²¹, si solleva l’annoso problema a riguardo della grammatica – il problema sarà ancora avvertito nel corso del Settecento e un ruolo non secondario lo svolgeranno i “poeti” dediti alla scrittura delle commedie per musica²² – che la fa apparire tanto «ammara, e sgraziata» nella “scrittura” e “lettura”²³. Pur non addentrando nei meandri spinosi della questione – non «ntenno de fare ccà la grammateca Napoletana»²⁴ – ne solleva i punti salienti destinati a infervorare le varie scuole di pensiero.

Di sicuro l’avallo di Giuseppe Valletta nel concedere la licenza per la stampa alla fatica del Fasano risulta eloquente e in sintonia con le istanze che l’avevano prodotta: «non solo non ho ritrovato cosa ripugnante alla Regal Giurisdizione, ma ne ho ammirato ancora l’ingegno; & gran lode, & obbligo se li deve in haver fatto anche felicemente parlar in tal lingua il Tasso in quel sublime, e gran Poema tradotto in tanti, e sì diverse lingue»²⁵.

4. La consuetudine con la scrittura del sorrentino non scema con il trascorrere degli anni e particolarmente significativa è l’ostensione scenica nei primi anni Venti del secolo dei lumi del Canto Settimo in generi dissimili, nel ’22 l’episodio di Erminia è accolto nell’intreccio de *Li zite ngalera*²⁶ sulle tavole del Teatro dei Fiorentini per poi essere riproposto nel novembre del ’24 su quelle del Teatro della Lava facendo così idealmente da cornice alla «Serenata

²⁰ [«Io ho rifatto Tasso come si sarebbe potuto fare nella nostra lingua e se qualche volta sono andato lontano da lui è stato per prendere un poco di “divertimento”, ed è stato perché qualche cosa non la potevo rivestire con grazia nella lingua mia»] *Lo Tasso Napoletano zoè La Gierosalemme Libberata*, «A ttutta la nobeltà napoletana», p. n.n.

²¹ [«quanto è dolce e graziosa sentirla parlare»] *Ibidem*.

²² P. Maione, «*Tanti diversi umori a contentar si suda*», pp. 419-424.

²³ *Lo Tasso Napoletano zoè La Gierosalemme Libberata*, «Sio lettore mio de lo core», p. n.n.

²⁴ [«Intendo fare qua la grammatica napoletana»] *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, «Eccellentissimo Signore», p. n.n.

²⁶ *Li Zite | Ngalerà | Commedeja | de lo Signore | Bernardo Saddumene. | Da recetarese a lo Triato de li Shiores- | tine nchisto Carnevale dell’Anno | che corre 1722. | Addedecata | a l’Azzelentissemma Signora | Maria Livia | Spinola | Prencipessa de Sulmona, e de Rossano, | e Veceregina de sto Regno | de Napole. | Napole 1722. | Co Lecienza de li Superiure. | E se realano a la Lebraria de Ricciardo | addove se stampano, e se vennero | l’Avisse prubbeche. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/ZiteNgalerà1722-0.jsp> (8 dicembre 2021).*

a 4.º Voci con | Varij Stromenti | Per L'Ecc.^{mo} Sig. Principe di Stigliano | In occasione de suoi Sponsali» di Alessandro Scarlatti eseguita nel giugno del '23 dal titolo *Erminia*. Naturalmente non mancano altre opere ispirate a *La Gerusalemme liberata* eseguite in città e specialmente nel Teatro di San Bartolomeo negli anni precedenti ma nell'economia del percorso sulla ricaduta del Tasso nella *commedeja pe museca* appare decisamente interessante l'utilizzo dell'episodio nella composizione di Leonardo Vinci approntata dal librettista Bernardo Saddingh²⁷. La dotta “lettura” è promossa dal velleitario barbiere Col'Agnolo che nel secondo atto promuove una pubblica declamazione fuori dalla sua bottega in un momento di proficuo ozio. Il barbitonsore ingiunge al proprio apprendista di riporre il *ferrajuolo* e di recargli il volume tassiano pregustandone il sommo piacere:

Che gusto c'aggio a lejere sto libro;
Tutto ca nquanno nquanno
Leggo quarche parola competanno²⁸.

La lenta lettura, all'insegna del sottile gusto per i “suoni” e la “scansione” delle parole, rinvia a quell'articolazione intonata che era alla base delle pubbliche letture accompagnate, anche se il piacere della compitazione si rivelerà più in linea con un'istruzione discutibile. In effetti nella scena ottava l'artigiano intende godere solitariamente dei versi quando si trova attorniato da Belluccia e Rapisto quali “attenti” ascoltatori, Belluccia encomia per la scelta il coiffeur – «Bravo masto Col'Agnolo, | Co lo Tasso»²⁹ – e decide di “trattenersi” per suo “spasso”. I due “spettatori” si accomodano e Rapisto “legge” fra sé la prima ottava –

Intanto Erminia in fra l'ombrese piante
D'antica selva dal cavallo è scorta
Non più governa il fren la man tremante,
E mezza quasi par tra viva, e morta.
Per tante strade si raggira; e tante
Il coridor che in sua balia la porta
Ch'alfin dagl'occhi altrui pur si diletta

²⁷ Per i titoli al Teatro di San Bartolomeo cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, *passim* [ora si veda Id., *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di Ermanno Bellucci, Giorgio Mancini, 3 tomi, Napoli, Il Quartiere edizioni, 2002] e F. Cotticelli, P. Maione, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*», pp. 323-359.

²⁸ [«Che gusto che provo a leggere questo libro | tanto che intanto | leggo qualche parola comitando»] *Li zite ngalera*, II, 8.

²⁹ *Ivi*, II, 9.

Ed è soverchio o mai ch'altri la siegua³⁰.

– per rammentarla agli altri spettatori affinché maggiormente “apprezzassero” gli strafalcioni del volenteroso appassionato tassesco:

COL'AGNOLO (legge.)

Intanto Armenia in fra l'erbosi guanti
D'ardica l'erva de cavallo è scotta,
Non più taverna alfier l'arme tremante
È messo gioco qui su via a la morra.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah, li scianche bene mio.

RAPISTO

Non siente, la Sia Armenia
Ca se spassava essa porzì a la mmorra.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah, chesta è meglio assaje.

COL'AGNOLO

Dai tante sarde tu Reggina, e tante
Al carro d'or che in tua balia,
Balìa, balìa, azzoè mo' la nutricce!
Al carro d'or, che in tua balia la sporta.

RAPISTO

E lo sportone puro, oh la Sia Armenia
Se cresceva li figlie all'uso nuosto
Co lo sportone.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah, è troppo bene mio.

RAPISTO

Si Peppo a chille tiempe
Non s'ausavano connoie cred'io.

COL'AGNOLO

Che l'alfier dà finocchi a tutti quanti
Cca, che mmalora dice?

RAPISTO

N'è niente, è quarche bierzio a la nterlice.

COL'AGNOLO

Nce so' piede sopierchie.

RAPISTO

Ch'è quarche Scarrafone.

³⁰ *Ibidem*.

COL'AGNOLO
 Tu saje, che so' li piede.
 RAPISTO
 Securo, eccole cca, chiste so' isse.
 COL'AGNOLO
 Vi' che freoma nce vole.
 Che l'Alfier dà finucchie a tutte quante,
 E caso vecchio assaje...
 BELLUCCIA
 Zitto no cchiù ah, ah, ah.
 RAPISTO
 Credo, ca pane; e bino nce ne steva.
 COL'AGNOLO
 Mo' m'aje rutto seje corde.
 BELLUCCIA
 Ah, ah, ah, fornisce gioja mia.
 COL'AGNOLO
 Che mmalor'à ussoria?
 Vi' ca so' le parole corejose.
 BELLUCCIA
 Sine sine è lo vero.
 COL'AGNOLO
 Non è da tutte a lejere ste cose;
 E massem'a lo tiempo, che simm'oje³¹.

L'esilarante, e faticosa lettura, induce l'affaticato figaro a cedere l'onore della declamazione a Belluccia che si esibisce in una pagina che si rivela decisamente interessante sotto il profilo della pratica della “lettura pubblica” come si può vedere il disegno musicale affidato agli strumenti procede per gradi congiunti e valori ampi, si noti che per le prime battute la tonica di fa maggiore fa da pedale a un'armonia lievemente variata e che con molta probabilità segnava una linea guida per degli strumentisti che all'occorrenza improvvisavano creando

³¹ [«COL'AGNOLO: (...) BELLUCCIA: Ah, ah, ah, i fianchi bene mio. RAPISTO: Non senti, la signora Erminia | che si spassava anche lei alla morra. BELLUCCIA: Ah, ah, ah, questa è meglio assai. COL'AGNOLO: (...) RAPISTO: E lo sportone pure, oh la signora Erminia | si cresceva i figli all'uso nostro | con lo sportone. BELLUCCIA: (...) RAPISTO: Signor Peppo a quei tempi | non s'usavano culle cred'io. COL'AGNOLO: (...) RAPISTO: Non è niente, è qualche verso in tralice. COL'AGNOLO: Ci sono piedi superflui. RAPISTO: Che è qualche scarafaggio. COL'AGNOLO: Tu sai cosa sono i piedi. RAPISTO: Sicuro, eccoli qua, sono questi. COL'AGNOLO (...) BELLUCCIA: Zitto non più ah, ah, ah. RAPISTO: Credo che pane e vino ce ne era. COL'AGNOLO: Ora mi hai rotto sei corde. BELLUCCIA: Ah, ah, ah, finiscila gioja mia. COL'AGNOLO: Che malora ha vostra signoria? | Vedi che sono le parole curiose. BELLUCCIA: Sì, s'è vero. COL'AGNOLO: Non è da tutti leggere simili cose; | soprattutto in questi nostri tempi»] *Ibidem*.

un “paesaggio sonoro” a un testo che veniva restituito in tutta la sua bellezza da una linea vocale in cui è l’articolazione a farla da padrona in uno stile detto di *tuono mezzano*³²:

Qual doppio lunga e faticosa caccia
Tornansi mesti, ed anelanti i cani
Che la fiera perduta abbian di traccia
Nascosto in selva da gli aperti piani.
Tal pieni d’ira, e di vergogna in faccia
Riedono stanchi o Cavalier cristiani.
Ella pur fugge, e timida è smarrita
Non si volge a mirar s’anco è seguita³³.



³² Questa definizione si trova in Onore | Vince Amore | Melodrama | da rappresentarsi | Nel Teatro de' Fiorentini ad Au- | tunno del corrente Anno 1736. | Consegrato | All' Illustriss. ed Eccellentiss. Signora | la Signora | D. Anna | Colonna | Duchessa di Maddaloni, &c. | In Napoli MDCCXXXVI. | A spese di Nicola di Biase, dal quale si ven- | dono sotto la Posta; I, 3. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Onore-0.jsp> (8 dicembre 2021).

³³ *Li zite ngalera*, II, 9. La riproduzione della partitura, custodita presso la Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella di Napoli con segnatura 18.5.12, è in Internet Culturale all'indirizzo <http://iccu01e.caspar.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0085473&teca=MagTeca+-+ICCU>

75^a

Selua de Capri juri

tal pieci di ra e di uaggonia in

fucia

vedone panti

i cantieri cu' jian

ella juri

jura e rimide, marria

io si uolpe mirar jano e se

Col Reo

gato

in se come di chi io

in se di re de a'

Dopo la sostenuta *performance* di Belluccia un insoddisfatto Col'Angelo riprende le redini della situazione imbarcandosi nella terza ottava ma non riesce ad andare oltre il primo endecasillabo:

COL'AGNOLO

È lesto, attienne.

Fuggì tutta la notte, e tutt'il giorno

Funge tutta la notte, e tutt'il giorno!

BELLUCCIA

Ah, ah, mo' moro.

COL'AGNOLO

Vide, che taluorno!

Che d'è non ghiesse buono.

BELLUCCIA

Funge tutta la notte?

COL'AGNOLO

Funge, funge.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah.

COL'AGNOLO

Siente ll'espreca anemale.

BELLUCCIA

Oh lloco so' le botte.

COL'AGNOLO

Chist'era Genovese,

S'abbottava de funge juorno, e notte³⁴.

La "bella lingua" diviene l'idioma prescelto da pastori e pastorelle che declinano affetti e semplicità rifacendosi ai grandi modelli cinquecenteschi recuperando una serie di "gesti" di repertorio e frammenti drammaturgici efficaci e rassicuranti.

5. È l'amore il motore di queste favole, amori contrastati e ricambiati, dolorosi e gioiosi, intricati, celati, osteggiati, differiti conditi da una girandola di peripezie già ampiamente sperimentate. Ai "racconti" e "narrazioni" di epiche gesta amorose fa da contraltare un quotidiano non meno eroico, i seriali

³⁴ [«COL'AGNOLO: (...) BELLUCCIA: Ah, ah, ora muoio. COL'AGNOLO: Vedi che noia! | Cos'è, non va bene? BELLUCCIA: Funge tutta la notte? COL'AGNOLO: Funge, funge. BELLUCCIA: Ah, ah, ah. COL'AGNOLO: Senti la spiegazione animale. BELLUCCIA: Oh, là sono le botti. COL'AGNOLO: Questo era genovese, | si riempiva di funghi giorno e notte»] *Li zite ngalera*, II, 9.

intrecci sentimentali di volta in volta si rinnovano abbracciando costumi e “regole” inedite; insidie e trabocchetti si rivelano, nella loro banale retorica del cuore, poco noti per creature sempre pronte a cedere all’“armonia” che regola il mondo. Non c’è trama che non presenti insidiosi e accidentati percorsi erotico-sentimentali dove non sempre il finale è lieto, spesso sono le convenienze a ripiegare gl’impeti e a svelare scenari tutt’altro che allettanti per un domani sul quale, fortunatamente, cala puntualmente il sipario. La rassegna del repertorio ispirato ai grandi “classici” non fa che avallare il disegno immaginato dai poeti per musica, votati a questa scena alternativa, nel delineare questo campionario scandito dai palpiti “irrazionali” di un organo perfetto e “meccanico”.

Nella «favola servateca» *L’ammore fedele*, ambientata presso «na Serva d’Arcadia, e chi no le piace chella, se la fegna addo’ vo’, ca lo Munno è granne»³⁵, da subito sono esibiti gli spasimi e le confidenze amorose del giovane pastore Sirvio a Dorilla che segretamente lo ama, la tanto sospirata Merinna a sua volta è invaghita di Laurino fratello di Dorilla, gli ingredienti per avviare l’azione sembrano efficaci per condurre in porto una fabula che avrà un equilibrato esito in cui gli affetti di Sirvio per Merinna si riveleranno essere di “sangue” – un’opportuna rivelazione di segni fisici e oggetti svelerà la loro consanguineità – per cui i sospiri di Dorilla troveranno felice approdo nei lacci nuziali con il desiato Sirvio mentre Merinna convola a nozze con l’adorato Laurino. Lo sviluppo della storia, che parte dalle amare considerazioni dei due giovani –

DORILLA

Penza, ca nc’è chi more,

E tu lo faje sperire

Pe ssi bell’uocchie tuoje,

Ma no lo ssaje.

SIRVIO

Penzo, ca n’haggio core,

E chi me fa sperire

Pe li bell’uocchie suoje,

Lo ssape; ma pietà

No nn’have maje.

DORILLA

Cagna pensiero, e boglia,

Ca po starraje contento.

³⁵ [«Una selva d’Arcadia, e a chi non piace questa, se la finga dove vuole che il mondo è grande»] *L’ammore fedele*, «A chi legge».

SIRVIO

Amore no lo boglia,
Morire mme contento
Cchiù priesto, che lassà
Chi tanto amaje.

DORILLA

Non fa cchiù sosperà
Chi t'ama assaje³⁶.

–, si snoda attraverso maldestri patti nuziali stipulati dagli anziani – la vedova Parma, ruolo *en travesti* sostenuto dal veterano Simone de Falco, destina la creduta figlia Merinna al vecchio Leocippo garantendosi così un possibile connubio con Sirvio –, una battuta di caccia dai risvolti poco proficui per Sirvio che uccide un orso senza ottenere alcun cenno dall'agognata Merinna, la presenza di una grotta sacra violata involontariamente da Sirvio e Merinna alla ricerca di un luogo solitario che gli varrà una condanna a morte per il sacrilegio del mancato rispetto dei patti nuziali contratti prima dell'opportuna agnizione che porta alla lieta conclusione. Lo svolgimento è all'insegna di un repertorio di occorrenze stilistiche assai variegate che culminano nel lacerante terzetto tra Dorilla Sirvio e Merinna «De tre scure nnamorate» che precede la scena della rivelazione salvifica in cui Sirvio e Merinna risulteranno non colpevoli perché fratelli:

De tre scure nnamorate
Lagremate, oddio, la morte,
Che la sciorte assaje crudele
Senza corpa fa morì.
E decite sosterranno,
Ddove e quanno è socceduto,
Chi l'hà bisto, e l'hà sentuto;
Che l'Ammore cchiù fedele
De sto muodo ha da fenì³⁷.

³⁶ [«DORILLA: Pensa che c'è chi muore | e tu lo fai desiderare | per questi begli occhi tuoi | e non lo sai. SIRVIO: Penso che non ha cuore, | e chi mi fa desiderare | per i suoi begli occhi | lo sa, ma pietà | non ha mai. DORILLA: Cambia pensiero e voglia | che poi sarai contento. SIRVIO: Amore non lo voglia | di morire mi contento | al più presto piuttosto che lasciare | chi tanto mai. DORILLA: Non fare più sospirare | chi t'ama assai»] *Ivi*, I, 1.

³⁷ [«Di tre poveri innamorati | piangete, oddio, la morte, | che la sorte assai crudele | senza colpe fa morire. || E dite sostando | dove e come è accaduto | chi l'ha visto e l'ha sentito | sa che l'amore più fedele | di questo mondo ha da finire»] *Ivi*, III, 12.

6. Are sacrificali più volte vengono allestite per motivi disparati, eroi ed eroine infrangono volontariamente o proditoriamente le sacre leggi per cui sono destinati a placare gli dèi con il loro immolarsi. Locinna, protagonista della commedia eponima³⁸, accetta la volontà della dea appressandosi al passo estremo ma è “salvata” dai suoi due amanti che intendono immolarsi per lei prima che la dea vaticini nuovamente e scagioni la ragazza rivelando la sua vera identità: come per *L'ammore fedele* il sacrilegio non sussiste perché la fanciulla è sorella di Serpillo che non amato da colei ma destinatale si vede sciogliere da simili lacci per convolare a nozze con l'amato amante Armillo. L'attrezzatura teatrale e la gestione dello spazio scenico per questa grande scena appaiono assai dettagliati:

Escerranno nnante Pasture, che portaranno no vraseriello de ramma co fuoco: na scatola co cose addorose no vaso co Latte: ramme d'Auliva, de lavoro, e d'erva savina: n'Autariello pe lo Sagrefizeio: na Tovaglia de seta pe se mettere ad armacuollo, e na jorlanna de cepriesso, che serveno pe Sarvaggio; e a ll'utemo no Pastoriello, che porta la Cortella³⁹.

Nel procedere dell'azione le assonanze con l'episodio di Sofronia e Olindo del secondo canto de *La Gerusalemme* appaiono alquanto esplicite così come la caccia del lupo, presente nel primo atto⁴⁰, s'ispira a quanto narrato da Nerina nell'*Aminta*.

Tra le pieghe delle sorprendenti *commedeje* – non si dimentichi la natura eccentrica di questo contenitore capace di allinearsi a stili e generi tra i più disparati – non mancano fiere donne guerriere che in abiti virili impazzano per terre straniere o astute fanciulle che inscenano duelli sotto mentite spoglie per ripicche o per esibire edificanti lezioni d'amore⁴¹. Le intrepide combattenti si rivelano spadaccine temerarie e provette capaci di una supremazia sull'universo maschile sorprendente. Per Rosmonda e Lena Antonio Palomba nella sua commedia *La Rosmonda*⁴² imbastisce in tempo di Carnevale una rocambolesca scena di abbattimenti; dopo aver ostentato un vorticoso campionario di situa-

³⁸ Cfr. *La Locinna*.

³⁹ [«Usciranno avanti dei pastori che recheranno un piccolo braciere di rame con fuoco, una scatola contenente cose odorose, un vaso con del latte, rami di ulivo, di alloro e di erba sabina, un altarinio per il sacrificio, una tovaglia di seta per metterlo a mo' di stola e una ghirlanda di cipresso che servono per servaggio e alla fine un pastorello che porta un coltello»] *Ivi*, III, 14.

⁴⁰ *Ivi*, I, 4 *passim*.

⁴¹ Cfr. P. Maione, *Travestimenti e trasformazioni nella commedeja* pe museca.

⁴² La | Rosmonda | commedia per musica | di | Antonio Palomba | Napoletano. | Da rappresentarsi | Nel teatro Nuovo sopra | Toledo nel Carnovale | di quest'anno 1755. | In Napoli MDCCLV. | Per Raffaello Lanciano.

zioni estreme con pugnali, veleni, pistole il librettista ricorre alla più collaudata scena degli schermitori, la romana Rosmonda sotto mentite spoglie della fiorentina Orsolina giunge a Napoli per vendicare il tradimento perpetrato da Flavio e dopo vari espedienti trama con il supporto di Marcontontaro – che si sente lesa negli affetti da Flavio che cerca di sposare la sua amata – e Luigi – lusingato nei sentimenti dalla tradita creatura – una “mascherata” finalizzata all’uccisione del fedifrago ma Lena decide di sventare l’omicidio con il supporto di Lucinda – amante di Luigi – e di alcuni lacchè.

La lunga azione si snoda nel corso di tre scene – dalla quattordicesima alla sedicesima del secondo atto – e si inaugura con una «brieve sinfonia» che introduce «Rosmonda Mascherata da Amazzone, Marcontontaro da Cavaliere Errante, e quattro schiavi incatenati, che li sieguono in trionfo»⁴³. Lei sortisce in scena intonando «Da i regni dell’aurora» rivelando una sottile consuetudine con il magistero metastasiano affidandosi a un verso recitativo di Poro dall’*Alessandro nell’Indie* (I, 2) mentre Lena nella scena successiva, «mascherata da contadino Fiorentino, seguita da quattro altre maschere da contadini, ogn’una delle quali porta la sua zappa»⁴⁴, si affida a «I’ son Tonin Tonin» con tutto un corollario di figure “basse” tra le quali compaiono Bertoldo e Cacasenno. Le tensioni tra i due gruppi va acuendosi sino al comando «Olà s’uccida» pronunciato dall’altera Rosmonda all’indirizzo di Flavio per cui gli «schiavi, i quali si danno indietro, spezzano le catene dalle quali sono legati, e si cavano le sciabole da sotto le vesti, colle quali d’ordine di Rosmonda vanno per ferire Flavio; costui subito cava la spada, e si difende mentre viene da loro incalzati, e da Rosmonda, che colla sciabla nuda se li avventa alla vita»⁴⁵. Anche Lena ingiunge ai suoi di gettarsi nella mischia al grido di «Amici all’armi», il seguito dei «contadini [...] da dentro le zappe, insieme con Lena cavano le spade, e si pongono a difendere Flavio. Flavio entra battendosi con Rosmonda. Lena entra battendosi con Mar[contontaro] siegue battimento tra i schiavi con sciabole, e contadini con spada finalmente entrano i primi incalzati da’ secondi»⁴⁶. Dopo di che «Torna Rosmonda con un contadino battendosi, lo vince, e lo disarmo; poi Lena viene incalzando Marcontontaro, e dopo brieve combattimento Lena disarmo Marcontontaro»⁴⁷. I successivi svelamenti portano a un *ensemble* conclusivo in cui i vari personaggi esprimono i propri sentimenti in un accumulo di codici linguistici dissimili di straordinario effetto:

⁴³ *Ivi*, II, 14.

⁴⁴ *Ivi*, II, 15.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, II, 16.

ROSMONDA

Al duol, che provo

Nel mesto seno

Posa non trovo.

Pace non hò.

GIALLAURIENZO

Nc'è stato ccane

No terrebilio,

Ed appurarelo

St'arma non pò.

MARCONTONTARO

Mascolo bello (*a Lena.*)

Cossì bestuto

No pollastriello

Mme pare mo'.

LENA

De chisto pietto

Tu si' la gioja,

De nenna toja

Fa nzò che buo'.

GIALLAURIENZO

Ah mmeciata (*a Lena.*)

Chesto faje ne?

Mo' te sdellommo.

MARCONTONTARO

Non fa dell'ommo,

Ca Mangialardo

T'uccidarrà.

LENA

Sangue del mio!

Un Bertuccione

Con tanto brio

Mi sta a bravar.

Adesso subito,

Cospettunaccio

Que' Baronaccio

Vo' trucidar.

ROSMONDA

Già dalle funi

Dall'empi eumenidi

Mi sento l'anima

Tutta agitar.

Tiranno barbaro, (*credendo di parlare con Flavio, parla con Marcontontaro.*)

Amante perfido

Voglio tra spasimi

Farti spirar.

GIALLAURIENZO

Fremmate a cancro,

Potta dell'aglio... (*a Lena.*)

MARCONTONTARO

Chiano diavolo

Vi' ca faje sbaglio... (*a Rosmonda.*)

LENA

Fratello scusami, (*a Giallaurienzo.*)

Mi spasso qua.

ROSMONDA

Fratello scusami, (*a Marcontontaro.*)

Deliro già.

MARCONTONTARO - GIALLAURIENZO

(Che brutta cera!

Io tremmo già.)⁴⁸

Un articolato torneo per accedere ai favori di Florinda è allestito nel corso de *Il finto turco*⁴⁹ e la “villica” Carmosina per difendere il geloso marito – anch’egli impegnatosi nella pugna credendo Fabrizio l’amante della moglie – dai pericoli delle armi e per redimerlo decide di travestirsi da uomo «armata io porzì co scuto, e lanza»⁵⁰. Anche questa scena è introdotta dal

suono d’una maestosa sinfonia vengono da una parte Fabrizio armato con usbergo, celata, scudo, e spada, seguito da una comparsa, e Carmosina armata dell’istessa maniera. Dall’altra parte vengono Lucio, Bennardone, ed una com-

⁴⁸ [«ROSMONDA: (...) GIALLAURIENZO: Non c’è stato qua | un orrore | ed appurarlo | quest’alma non può. MARCONTONTARO: Bel maschio (*a Lena.*) | Così vestito | un pollastrello | ora mi sembri. LENA: Di questo petto | tu sei la gioia, | della ragazza tua | fai ciò che vuoi. GIALLAURIENZO: Ah impediata (*a Lena.*) | questo fai neh? | ora ti schiaffeggio. MARCONTONTARO: Non fa dell’uomo, | che Mangialardo | t’ucciderà. LENA: (...) ROSMONDA: (...) GIALLAURIENZO: Fermati perbacco, | potta dell’aglio... (*a Lena.*) MARCONTONTARO: Piano diavolo | vedi che sbagli... (*a Rosmonda.*) LENA: (...) ROSMONDA: (...) MARCONTONTARO - GIALLAURIENZO: (...)»] *Ibidem*.

⁴⁹ Il *Finto Turco* | Commedia per musica | di | Antonio Palomba | Napoletano | Da rappresentarsi nel Teatro de’ Fio- | rentini nell’Autunno di quest’ | Anno 1749. | Dedicata | All’Eccellentissimo Signore | Il Signor | D. Diego D’Avalos | Marchese di Pescara, e Vasto &c. | In Napoli MDCCIL. | A spese di Domenico Langiano, e dal | medesimo si vendono nella strada | della porta piccola di S. Giuseppe. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/FintoTurco-0.jsp> (8 dicembre 2021).

⁵⁰ *Ivi*, II, 14.

parsa, armati tutti, e tre come sopra, tutti sei con visiere calate. Un servidore porta sei lance⁵¹.

Dopo diversi assalti la scena si conclude con quello tra Carmosina e Bennardone «il quale timoroso, e con atti ridicoli combatte» e soccombe all'impeto della provetta spadaccina che «lo disarmo» e lo mortifica pubblicamente per la sua vigliaccheria⁵².

7. Più sofisticato è invece l'ingranaggio messo a punto dall'anonimo librettista del «melodrama» *Onore vince amore* musicato da Leo che ispirato a fatti storici –

Tra Cavalieri, cortese Leggitore, che vennero in ajuto del Re Ferrante I d'Aragona, per farlo di questo Regno, dal duo Padre Alfonso I. in morte lasciatogli, interamente impossessare; vi fù D. Giovanni Toreglia, Catalano, che venendovi con diece sue galee, a' di lui affari di guerra non fu di poco giovamento. Ma dopo per non mai penetrata cagione da lui gravemente disgustato si divise: ed in vendetta tutto il mare al Ré soggetto corseggì, gran terrore, e ruina nelle Terre maritime recando; e finalmente l'Isola Enatia, volgarmente Ischia, ad occupar si pose. Alla di cui difesa Ferrante un valoroso Cavaliere Valenziano, che Fernando chiamaremo, prestamente spedì; e questi finche non si fe' la pace, e l'assedio si sciolse, con gran vigore, e lode la sostenne, Il Summonte nella vita di Ferrante I⁵³.

– è infarcito da una fitta trama amorosa all'insegna dei soliti congegni, per adeguarlo al genere, e dalla presenza di un agguerrito gruppo di comici che soddisfa i tratti stilistici esibiti dalle scene del teatro de' Fiorentini. Elmira e Arminda rivelano una dimestichezza con le armi fuori dal comune e con temerarietà affrontano i prodi condottieri, Elmira senza alcuna reticenza a celare la sua femminilità s'imbatte in Fernando rendendolo prigioniero⁵⁴.

Le finenze cavalleresche del governatore non fanno inizialmente breccia nella superba “nemica” poi pronta a reclamarlo non prigioniero di guerra ma d'amore e a istruirlo così in quest'arte rivelandone la sua poca propensione. Anche Arminda scende in campo in abito «da guerriero con visiera» mossa da motivazioni affettive⁵⁵, e dopo un dialogo tutto giocato tra le rivendicazioni

⁵¹ *Ivi*, II, 17.

⁵² Cfr. *ibidem*.

⁵³ *Onore vince amore*, «Soggetto del Melodrama».

⁵⁴ Cfr. *ivi*, II, 1.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, II, 3.

guerriero dell'impavida donna e una serie di riflessioni assai gustose della semplice giardiniera Cecella, affronta Giovanni Toreglia in uno spossante duello che la vede cedere al maggior magistero del virile cavaliere interpretato dal castrato Giovanni Manzuoli:

D. Giovanni, ed Arminda dal bosco, battendosi, e poi una comparsa.

GIOVANNI

Cedimi, Cavaliero, a miglior sorte
Serba tua vita.

ARMINDA

Vincer dunque stimi?

GIOVANNI

Tua destra indebolita
Ne' suoi colpi l'addita.

ARMINDA

Pugna pure, c'hò core
Perder la vita sì, ma non l'onore. (*qui D. Giovanni passa al guadagno della spada.*)

GIOVANNI

Lascia la spada, prigionier ti rendi,
Se brami respirar.

ARMINDA

Barbaro fato. (*gli dà la spada.*)

A che più m'hai serbato? ah! che per duolo (*siede sopra un sasso.*)
Io vengo meno.

GIOVANNI

Povero Guerriero

Il rossor d'esser vinto
Lo fa svenire, vo' veder chi sia, (*le toglie il Cimiero.*)
Se pur m'è noto... O Cielo,
Che veggo! Olà soldati? Arminda, Oddio⁵⁶.

Le ascendenze alla grande stagione letteraria sono esplicite e ostentate con compiacimento, naturalmente non mancano discreti “travestimenti” e meccanismi “celati” che derivano dall'autorevole modello. La *commedeja* continua la sua stagione sorprendendo e ravvivando un vivace dibattito sulle molteplici strade da inseguire, in effetti la trama del genere è assai complessa e poco lineare eppure se osservata rivela una sofisticata progettualità.

⁵⁶ *Ivi*, II, 5.

Appendice bibliografica

Sulla nascita e sull'affermazione dell'opera buffa (oltre alle informazioni reperibili in FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, voll. 4, Napoli, Morano, 1882 - ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969) si vedano BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Piero, 1891, pp. 233-252 e *passim* [l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari; della quarta edizione si è avuta una ristampa a cura di GIUSEPPE GALASSO presso Milano, Adelphi, 1992]; MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1916; ANDREA DELLA CORTE, *L'opera comica italiana nel Settecento*, 2 voll., Bari, Laterza, 1923; HEINRICH BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien-Leipzig, M. Verlag, 1927, pp. 631-633; ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in FELICE DE FILIPPIS, ULISSE PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146; ID., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, pp. 121-143 [ora si veda ID., *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di ERMANNO BELLUCCI, GIORGIO MANCINI, 3 tomi, Napoli, Il Quartiere edizioni, 2002]; GIANPIERO TINTORI, *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi, 1958 (studio confluito, rivisto e ampliato, in *I Napoletani e l'Opera buffa*, Napoli, Edizioni San Carlo, 1980). Per una rifondazione critica del problema cfr. EUGENIO BATTISTI, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, «Letteratura», VIII (1960), nn. 46-48, pp. 114-164; FRANCESCO DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, 3 voll., Torino, UTET, 1977, vol. I, t. I, p. 244 e pp. 250-251; ID., *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole (FI), Discanto, 1979, vol. I, pp. 41-65; ID., *La commedia per musica a Napoli nella prima metà del Settecento: una ricerca di base*, in LORENZO BIANCONI, FRANCO ALBERTO GALLO, ANGELO POMPILO, DONATELLA RESTANI (a cura di), *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia: "Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale"*, 3 voll., Torino, E.D.T., 1990, vol. III, pp. 263-274; ID., *Lo frate 'nnamorato e l'estetica della commedia musicale napoletana*, in BIANCA MARIA ANTOLINI, WOLFGANG WITZENMANN (a cura di), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 21-35; FRANCO CARMELO GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, pp. LXXXI-LXXXIV; MICHELE RAK, *L'opera comica napoletana di primo Settecento*, in LORENZO BIANCONI, RENATO BOSSA (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 217-224; PINO SIMONELLI, *Lingua e dialetto nel teatro musicale napoletano del '700*, *ivi*, pp. 225-237; MICHAEL FINLAY ROBINSON, *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1984 (edizione originale inglese del 1972), pp. 211-296; PIERO WEISS, *Ancora sulle origini dell'opera comica: il linguaggio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1 (1986), pp. 124-148; ID., *La diffusione del repertorio operistico nel Settecento: il caso dell'opera buffa*, in SUSI DAVOLI (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 241-256; REINHARD STROHM, *Aspetti sociali dell'opera italiana del primo Settecento*, «Musica/Realtà», II, n. 5, 1981, pp. 117-141; ID., *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991 (edizione originale tedesca del 1979), pp. 141-169; STEFANO CAPONE, *Autori, imprese, teatri dell'opera comica napoletana. Documenti per una storia del teatro napoletano del '700 (1709-1737)*, Foggia, Books & News, 1992; ID., *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, Napoli, Liguori Editore,

2007; FRANCESCO COTTICELLI, PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993; IDD., «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, *passim*; FRANCESCO COTTICELLI, *L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa*, in GAETANO PITARRRESI (a cura di), *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Reggio Calabria, Iiriti Editore, 2005, pp. 397-406; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Lo "sbarco" dei turchi nella commedea pe mmuseca del primo Settecento*, in LAURA SANNIA NOWÈ – FRANCESCO COTTICELLI – ROBERTO PUGGIONI (a cura di), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Roma, Aracne, 2005, pp. 173-187; ID., «Tanti diversi umori a contentar si suda»: *la commedea dibattuta nel primo Settecento*, in G. PITARRRESI (a cura di), *Leonardo Vinci*, pp. 407-439; ID., *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, I, pp. 139-205; ID., *Il sistema della commedea pe mmuseca e Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», XIV (2007), pp. 105-120; ID., «La museca è na nzalata mmescata»: *la commedia "pasticciata" nel primo Settecento a Napoli*, in GAETANO PITARRRESI (a cura di), *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il Pasticcio*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011, pp. 257-324; ID., *Lo frate nnammorato «se rappresentaje ll'anno 1732. [...] e lo ssa agnuno; cco cquanto gusto, e ssodesfazeone»*, in *Stagione Lirica 2011*, Jesi, Fondazione Pergolesi Spontini, 2011, pp. 25-31; ID., «"Cantata" e "disfida" per un esercizio teatrale: Jommelli e la scena comica, in LAURA VALENTE (a cura di), *Niccolò Jommelli: Don Trastullo*, Napoli, Teatro di San Carlo, 2012, pp. 11-35; ID., *Le lingue della commedea: «na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro state»*, in BEATRICE ALFONZETTI, MARINA FORMICA (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2013, pp. 179-195; ID., *Jommelli tra il Nuovo e il Fiorentini: un debutto in piena regola*, in Gaetano Pitarresi (a cura di), *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista "filosofo"*, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2014, pp. 3-82; ID., *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento (1726-1736): la scena della commedea pe museca*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», a cura di Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione, 9 (2015), pp. 733-763; ID., *The Role of Neapolitan Song in Comedic Dramaturgy of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, in *The Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth Century as Cultivated in the Passatempi musicali of Guillaume Cottrau*, edited by Pasquale Scialò, Francesca Seller, Anthony R. DelDonna, Lanham, Lexington Books, 2015, pp. 33-49; *Francesco Oliva Lo castiello sacchato Commedea. In appendice Francesco Oliva - Pietro Trinchera L'Emilia Commedia per musica*, a cura di Paologiovanni Maione, Venezia, lineadacqua edizioni, 2015, <http://www.usc.es/goldoni/doc/oliva-locastiello-oliva-trinchera-emilia-maione-bibliotecapregoldoniana10-definitivo.pdf> (8 dicembre 2021); ID., *Vokalität und schauspielerische Virtuosität: Comici im Neapel der ersten Hälfte des Settecento*, in *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, Hrsg. Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch, Anno Mungen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, pp. 225-242; ID., *Le stravaganze del conte o sia lo svelamento dell'ingranaggio comico*, in *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, a cura di Antonio Carocchia, Avellino, ilCimarosa, 2017, pp. 377-407; ID., *L'amore in maschera: il ritorno di Jommelli al Teatro dei Fiorentini*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, pp. 303-373; ID., *Lo frate nnammorato «se rappresentaje ll'anno 1732. [...] e lo ssa agnuno; cco cquanto gusto, e ssodesfazeone»*, «Drammaturgia», <http://drammaturgia.fupress.net/sag->

gi/saggio.php?id=7327 (8 dicembre 2021); ID., *Esibizione e vulnerabilità dei corpi sulla scena comica del primo Settecento*, in *Il tappeto rovesciato. La presenza del corpo negli epistolari e nel teatro dal XV al XIX secolo*, a cura di Tatiana Korneeva, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 95-113; ID., *Travestimenti e trasformazioni nella commedea pe museca*, in *Coding Gender in Romance Cultures*, a cura di Uta Felten, Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Bern, Peter Lang, 2020, pp. 249-267; *Pietro Trinchera L'abbate Coliarone Commesechiamma*, a cura di Paologiovanni Maione, Venezia, lineadacqua edizioni, 2020, <https://www.usc.gal/goldoni/upload/doc/trinchera-labbatecollarone-maione-bp29-definitivo.pdf> (8 dicembre 2021); LUCIO TUFANO, *Una scheda per il Flaminio di Federico e Pergolesi : « Benedetto, maledetto » tra memoria della scena ed equivoci del popolare*, «Studi Goldoniani», XVI, 8 (2019).

Luigi Belloni

«Doge Simon?... m'arde l'inferno in petto!...»

'Classico sommerso' in *Simon Boccanegra*?
Un'ipotesi di lettura*

ABSTRACT: The first edition of *Simon Boccanegra* was performed in 1857 and had a deep makeover in 1881. As known, the libretto comes back to Gutiérrez drama, but in Koeln Verdi could see the performance of Schiller's *Fiesko*. Why not suppose that he got from *Fiesko* some influence concerning the rise and fall of power? Does his music focus on some remains of classical culture? Both the hypothesis are suggested.

KEYWORDS: *stasis*; *ethos*; *pathos*; characters and landscape's colour.

Studiando il *Simon Boccanegra* nella versione in uso oggi, ci si accorge di uno squilibrio stilistico. Cioè il diverso tempo delle due versioni che interferisce con i suoi segni... Nell'opera, dunque, la delineazione d'una voce sua, d'una forma espressiva isolata, non avvicinabile ad altra. Fu visto il lato debole del *Boccanegra* in questo. Preferisco (...) considerarlo proprio l'accento maggiore, la tinta individua: per le luci, o voci, o movimenti che prendono singolarità dallo squilibrio, dal contrasto ardito e stridente fra due stili diversi. Penserei a un saggio: *Lo squilibrio stilistico dei «Boccanegra» come categoria del valore*.

Gianandrea Gavazzeni

1. Opera e dramma

«Ecco cosa doveva farmi Piave!».

Significativa l'esclamazione attribuita a Verdi quando, trovandosi a Colonia nel 1875, avrebbe voluto assistere ad una rappresentazione del *Fiesko*, l'opera giovanile di Schiller che nel 1857 non fu utilizzata per il primo testo di *Simon Boccanegra*. Com'è noto, Verdi e Francesco Maria Piave avevano invece attinto al dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez – l'autore a suo tempo fruito

* Un pensiero di gratitudine ad Alberto Cavarzere, Leo Nucci, Maria Pia Pattoni.

da Verdi e Salvatore Cammarano per il libretto de *Il Trovatore*¹. Ma l'episodio, riferito da Folchetto nel suo *Poscritto alla Vita aneddotica* del Pougin², sarebbe altamente indicativo anche per altre ragioni, che già in quell'anno potrebbero aver indotto Verdi a riflettere sulla 'necessità' di rivedere parole e musica del suo primo *Simone*, onde rimediare al «fiasco» del 1857³: l'avrebbero colpito, nella *performance* schilleriana, «il contrasto del dramma che si svolge davanti alla ribalta e la rivolta che rumoreggia nella piazza, fuori della scena, e le forma il fondo...». E così, nonostante una successiva smentita di Verdi (in difesa della revisione di Boito)⁴, senza esserne palesemente 'fonte', *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* sembra aleggiare sulla tinta scenica del nuovo *Simone*⁵... Come, d'altra parte, suonerebbe congruente all'intera opera verdiana la citazione da Sallustio che Schiller volle *in exergo* già alla prima edizione del 1783⁶: *Nam id facinus inprimis ego memorabile existimo, sceleris atque periculi novitate* (Sallust. *Catil.* 4)⁷. Soprattutto, al fine di trarre dalle sue fonti un dramma, un'azione scenicamente verisimile, quale dovrebbe essere il compito del poeta tragico, volto ad elevare in una sfera superiore l'evento giudicato casuale, «sospeso per aria»⁸. Una cura nel garantire l'effetto sul pubblico che già lascia presagire idee sviluppate più tardi da Schiller, quan-

¹ Sulla 'distanza' che Verdi prende da Gutiérrez, imprimendo una sensibilità propria della cultura romantica sia ai personaggi sia alle masse popolari cfr., e.g., Gala 2010. Sul rapporto fra il libretto di Piave e il dramma di Gutiérrez vd. la bibliografia *ivi*, p. 90 n. 3. Cfr. inoltre Díaz Larios 1989, pp. XXV-XXXIII.

² Pougin 1881, p. 161. 'Folchetto' è pseudonimo di Jacopo Caponi. Sul fondamento della notizia cfr. Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, p. 69 n. 4. Fra l'altro, su proposta di Giulio Ricordi, Verdi rivide in bozze la traduzione di Folchetto, accettando l'aggiunta delle necessarie rettifiche e di un nuovo capitolo: cfr. soprattutto *ivi*, pp. 23-25, la lettera a Verdi di Giulio Ricordi (Milano, 10 Febbrajo 1880).

³ Cfr. Cesari, Luzio, Scherillo 1913, CLXIX, p. 553: «Due settimane dopo l'andata in scena, alla Maffei che sembrava avesse creduto in un successo dichiarava: '...Il Boccanegra ha fatto a Venezia un fiasco altrettanto grande che quello della Traviata. Credevo d'aver fatto qualche cosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato'».

⁴ *Ivi*, p. 560 n. 1. Lettera di Verdi alla Negroni Prati del 1 agosto 1881: «...Io sentii è vero il *Fieschi* in tedesco a Cologne, ma non poteva suggerirmi nulla pel Boccanegra fatto or ora alla Scala. Quest'opera è tratta da un dramma spagnuolo di Gutiérrez (*sic!*), e Boito ha fatto le ultime modificazioni».

⁵ Si interroga su una tale eventualità anche Unfer Lukoschik 2004, p. 254. Cfr., inoltre, Tiezzi 2010, p. 116. Vd. anche *infra*.

⁶ Facendo propri i suggerimenti dell'Intendente di Mannheim, Barone Heribert von Dalberg, già nello stesso anno, dopo una prima revisione ritenuta insoddisfacente, Schiller attese ad una seconda redazione del dramma, andata poi in scena a Bonn, quindi ad un terzo rifacimento (1784), per la definitiva rappresentazione a Mannheim: cfr. Kluge 1988, pp. 1159-1215.

⁷ «Infatti io credo che questa impresa soprattutto sia degna di ricordo per la singolarità del crimine e del rischio».

⁸ Dal testo premesso da Schiller al dramma: «Höhere Geister sehen die zarten Spinneweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen, und vielleicht an die entlegensten

do, dagli anni '90 in poi, teorizzò nei saggi sulla tragedia le idee maturate nei suoi corsi di Storia a Jena, sino a dar loro compimento nell'importante scritto *Vom Erhabenen*⁹. Ma se volessimo, come fece Verdi, anche solo *vedere* l'azione scenica del *Fiesko*¹⁰, non potremmo esimerci dall'avvertire, classicamente, alcuni 'spunti' condivisi dalla tradizione antica, verisimilmente confluiti nel filone teatrale europeo, e soprattutto in autori quali Shakespeare e Schiller, che rimangono 'padri' insostituibili dell'opera verdiana, con tutto il loro bagaglio di un patrimonio secolare. Magari, senza fruire di un avallo esplicito, pertanto sprovvisto dell'onere della prova, e tuttavia parte di un substrato, di un 'sommerso', che una *performance* (ancor più se musicale!) può essere in grado di rievocare: quasi per una congenita, irrinunciabile inerzia¹¹.

2. Doge e tyrannos

Se ci provassimo ad appurare la 'consistenza' di tale ipotesi, ecco, nel *Simone*, il rilievo di una *stasis* che nella Genova del XIV secolo anima sullo sfondo l'intero *fieri* del dramma, plasmando personaggi nella tinta e nella parola scenica cui Verdi adeguò poi la sua musica¹². Una *stasis* di cui si intessono le fila dell'ordito, in origine dramma familiare, ma poi, in quanto tale, destinato ad investire le sorti di una città intera¹³; simile pertanto a «drammi di famiglia» che in numerosi *mythoi* antichi¹⁴ hanno condizionato la Storia (vera) delle singole *poleis* ed il formarsi della loro identità¹⁵; che sovente, in quanto *stasis*, si è realizzata nella storia di singoli *tyrannoi*, generati spesso da oligarchie¹⁶ ed

Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen – wo der Mensch nichts, als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht» (Kluge, *ivi*, p. 317). Vd. inoltre Koopmann 2011² a.

⁹ Cfr. Pinna 1996, pp. 13-29. Vd. anche Ponti 1990, pp. V-IX.

¹⁰ Folchetto, *ivi*: «Dico vedere, e non udire perché Verdi non comprende il tedesco».

¹¹ A titolo esemplificativo, si veda Dahlhaus 1986, pp. 281-308, ed anche i contributi in Mordegli 2012.

¹² Sui due concetti fondamentali per Verdi ricordo, *e.g.*, de Van 1990; Mula 1999, pp. 111-161, e gli esempi addotti in Gavazzeni 1974, pp. 167-182. Sul nesso parola-musica nell'età romantica vd. anche De Simone 1859.

¹³ Cfr. Tiezzi 2010, p. 115: «Amore e morte che si espandono al di là delle storie individuali, e dello spazio e del tempo, fino a coinvolgere famiglie, gruppi sociali, la patria, le generazioni. In questo l'opera ha qualcosa di antico, di sofocleo, sa di *ghenos* cupo».

¹⁴ Ricordo Herington 1985, pp. 58-76, 125-160. Cfr. inoltre Avezzù 2003.

¹⁵ Cfr., in genere, Gehrcke 1997. Vd. anche Andò 2011 e Centanni 2011.

¹⁶ Vd., *e.g.*, in Hdt. III 82, 3, il parere di Dario nel famoso dibattito sulle forme di governo: ...αὐτὸς γὰρ ἕκαστος βουλόμενος κορυφαῖος εἶναι γνώμησιν τε νικᾶν ἐς ἔχθρα μεγάλα ἀλλήλοισι ἀπικνέονται, ἐξ ὧν στάσις ἐγγίνονται... («... infatti, poiché ciascuno vuole essere primo e far sì che le proprie idee prevalgano, giungono ad odiarsi grandemente l'un l'altro, e da questo sorgono le sedizioni...»). Ricordo anche Theogn. 51-52 ...ἐκ τῶν γὰρ στάσις τε καὶ ἔμφυλοι φόνοι ἀνδρῶν / μούναρχοί τε· πόλει μήποτε τῆδε ἄδοι («...di qui infatti vengono discordie

esito di sconvolgimenti sociali sempre più ampi; ma anche segno di conflitti inesausti all'interno di una stirpe, nei quali responsabilità individuali ed evento hanno generato dilemmi insolubili, travolgendo ogni possibile «decisione»¹⁷. A tutto questo, ai paradigmatici dilemmi di un Agamennone, di un Pelasgo – è ben noto – lo spazio scenico del teatro classico ha dato la voce di un genere letterario «nuovo», nel quale la *stasis* ed i suoi protagonisti hanno un ruolo determinante, coinvolgendo il pubblico nel loro *pathos* fino ad una «risoluzione» promossa dall'effetto catartico¹⁸. Basti pensare alla στάσις che la sinistra profezia di Cassandra vede come «insaziabile Discordia» incombente sulla stirpe degli Atridi (Aesch. Ag. 1117 ss.)¹⁹, fautrice dell'assassinio di Agamennone, nonché del Colpo di Stato che lo origina, dilagando dall'*oikos* nello spazio di una ben più vasta realtà²⁰. Ed è una στάσει νοσοῦσα πόλις – «una città ammalata di discordia» – la Tebe che permette a Lico – il «lupo», per Eracle restauratore della legalità – di farsi *tyrannos* dopo aver ucciso Creonte (Eur. Herc. 33-34), infierendo su una città provata da lotte intestine²¹ con un comportamento riprovevole, deplorato dal Corifeo con parole che evidenziano il 'distacco' insanabile fra città e *tyrannos* (vv. 272-273 ἐν αἷς σὺ χαίρεις· οὐ γὰρ εὐφρονεῖ πόλις / στάσει νοσοῦσα καὶ κακοῖς βουλευμασιν)²². Ed ancora, ai fini del nostro discorso, si badi allo «sconvolgimento» che la stirpe dei Labdacidi, nell'*Antigone*, provoca a Tebe, ove uno στρατηγός (v. 8), «parente stretto» (v. 173) di sovrani già periti nel corso di lotte intestine, penserebbe di «raddrizzare» la città (v. 178), di ricomporre la discordia in un γένος dilaniato da contrasti ancestrali. Si addensano nella *rhesis* di Creonte (vv. 161 ss.) sinonimi afferenti alla *stasis* appena spentasi in Tebe, degenerata addirittura nel μῖασμα fraticida (v. 172), ed il ruolo dello στρατηγός – mai denominato βασιλεύς nella tragedia – potrebbe essere significativo per noi se pensiamo che, con l'imporre il suo κήρυγμα (v. 7), egli finisce per svuotare il potere di cui è legalmente investito, 'divenendo' un *tyrannos* nefasto per quella città che vorrebbe salvare, preservandola da ulteriori torbidi...²³ Un percorso nettamente inverso a quello del Simone verdiano, che, eletto Doge, lo sarà in maniera particolarissima, e riuscirà a rappacificare

civili e sangue sparso all'interno di una stirpe, ed i monarchi; eventi mai graditi a questa città!»). Ed è appena il caso di menzionare le celeberrime immagini alcaiche: fr. 130 b, 11-12 e 208 a, 1 V.

¹⁷ Cfr. Lesky 1966.

¹⁸ Vd., e.g., Lanza 1977, pp. 33-64.

¹⁹ Sul difficile passo cfr. Medda 2017, pp. 172-174.

²⁰ Vd. anche Basta Donzelli 2002.

²¹ Cfr. anche i vv. 542-543, su cui Bond 1981, p. 203.

²² «Di questo tu ti compiacci; sicuramente non ne è lieta una città affetta da discordia e da male decisioni». Sul passo cfr. Lanza, *ivi*, pp. 114-116.

²³ Vd. soprattutto Funke 1966; Podlecki 1966; Griffith 1999, pp. 48-66.

le fazioni rinunciando a qualsiasi tentazione tirannica, sensibile ai dissidi familiari e di Stato, che la sua 'rinunzia' in favore di Gabriele Adorno cercherà in ogni modo di sanare a beneficio della città. Proprio perché, a differenza di Creonte e di altri *tyrannoi*, Simone, soprattutto nel rifacimento dell'opera, ha un suo 'divenire'²⁴; si evolve in conseguenza degli eventi, familiari e non, evita di rinchiudersi in un isolamento preventivo, non ambisce ad essere l'*U-no* contrapposto ai 'sudditi' quale sarebbe un antico monarca orientale²⁵, ed infine si riconcilia con la parte avversa sacrificando se stesso ed il proprio potere; rifugge pertanto da quell'immobilismo che è connaturato alla figura del *tyrannos* antico e, per usare termini sofoclei, lo renderebbe ideale Signore di un deserto²⁶ – l'unico luogo ove una *potestas* priva di *auctoritas*, di un rapporto con gli 'altri' che le conferirebbe il necessario prestigio, potrebbe attuarsi senza traumi. Sostanzialmente, l'esito non muta, sono i caratteri dei personaggi a cambiare, proprio nelle loro 'chiusure' od 'aperture' promuovendo un analogo Finale tragico. Si pensi, ancora, al *divenire* che il *tyrannos* Edipo, nella tragedia più antica, si rifiuta di percorrere nella sua *polis*²⁷, quindi alla lenta, sofferta *metanoia* che lo condurrà all'approdo *metafisico* di Colono...

È, questo, un accenno alle trame del Teatro classico di assoluta semplicità, in quanto vorrebbe sottintendere un *iter* reso possibile a Verdi dai mezzi di cui disponeva, più o meno latenti nei testi a lui 'consentiti': una cultura «finta semplice», fondata sui testi della letteratura europea²⁸; soprattutto, nell'ambito della produzione teatrale, su quella di Shakespeare e di Schiller.

Ammettendo simili presupposti, fu dunque possibile una «mediazione» del Classico anche in alcuni snodi di *Simon Boccanegra*? Ed anche senza l'utilizzo diretto di una comprovata 'fonte' specifica? Penso di sì, qualora la nostra ipotesi si espliciti in termini di «suggerzione», di una conoscenza indiretta che tuttavia alcune opere verdiane sono state in grado di recepire, nel caso particolare non senza il condizionamento dello schilleriano *Sturm und Drang* e della sua memoria letteraria. Se volessimo citare due parole-chiave in grado di giustificare eventuali reminiscenze dall'Antico nel *Simone*, penso potremmo individuarle in ἥθος ed in πάθος. Termini che potrebbero suonare – ed in effetti lo sono – «generici», ma che acquistano la loro pregnanza grazie al connubio

²⁴ Il *tyrannos* antico è «colui che non ha divenire», secondo la felice definizione di Burckhardt 1929, p. 178.

²⁵ Su tali componenti mi limito a ricordare, oltre a Lanza 1977; Catenacci 2012.

²⁶ Così suona il monito inascoltato di Emone in Soph. *Ant.* 739 καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος («Tu, solo, potresti essere il buon signore di un deserto»).

²⁷ Cfr., e.g., Serra 1994.

²⁸ Cfr. Magnani 1974. Vd. anche Cenzato 1955, pp. 25-30.

di parole e suoni, quale si è venuto delineando nel formarsi di una 'poetica' verdiana²⁹. Due termini che discendono pur sempre dalla matrice aristotelica, le cui valenze semantiche, in forme diverse ma irrinunciabili, qualificano il genere letterario della tragedia³⁰; sostanzialmente, a secoli di distanza e grazie all'apporto della musica, ripropongono uno stato «emozionale» nel pubblico³¹, dando vita, ancora una volta, ad una catena di reazioni che la *performance* antica aveva portato sulla scena; esito di quell'impulso 'conativo' che sì alto rilievo aveva avuto nel rapporto fra autore e pubblico³², conseguendo piena realizzazione di varie sinergie che garantiscono, soprattutto in un'opera musicale, l'effetto delle diverse, molteplici componenti mimetiche.

3. Il divenire verdiano: l'iter del riconoscimento

Sono ben note le vicende compositive dei due *Boccanegra*, dalla prima versione andata in scena alla Fenice il 12 marzo 1857 al rifacimento proposto alla Scala il 21 marzo 1881³³, sollecitato con insistenza da Giulio Ricordi³⁴; infine attuato da Verdi in modo che «*fossero bene aggiustate le gambe rotte di questo vecchio Boccanegra*»³⁵. E se già la prima edizione ebbe un *iter* tormentato nella stesura del libretto, affidata a Francesco Maria Piave ma, per impulso di Verdi stesso, riveduta nel suo *fieri* anche da altri (Giuseppe Montanelli, o Antonio

²⁹ Per quanto riguarda il rifacimento del *Simone* cfr. la lettera di Verdi a Giulio Ricordi (Genova 20 Nov. 1880) in Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, pp. 69-71 (69-70): «[“]O le opere *pei Cantanti*: o i *Cantanti per le opere*” Vecchio assioma che nessun impresario ha mai saputo praticare, e senza del quale non vi è successo possibile in Teatro. Avete fatta una buona Compagnia per la Scala, ma non adattata pel *Boccanegra* – Il vostro Baritono deve essere un giovine. Avrà voce, talento, sentimento finché volete, ma non avrà mai la calma, la compostezza, e quella autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*. È una parte faticosa quanto quella del Rigoletto, ma mille volte più difficile. Nel Rigoletto la *parte è fatta*, e con un po' di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel *Boccanegra* la voce e l'anima non bastano... ». Vd. anche Rostagno 2003.

³⁰ Rinvio a Gallavotti 1974, s. vv., pp. 266, 272. Soprattutto vd., sull'*ethos*, Poet. 1450 a 24 ss. D'altra parte, entrambe necessarie ad una *lexis*: cfr. *Rhet.* 1408 a 10 ss. τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἡ λέξις, εἴαν ἡ παθητικὴ τε καὶ ἡθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον («il discorso avrà decoro qualora il suo *pathos* ed il suo *ethos* siano in armonia con i soggetti trattati»).

³¹ Sulla originaria marca «emotiva» del termine che tanta (e diversa) fortuna avrà nelle lingue moderne cfr. Lanza 1997 a Vd. anche Id. 1997 b. Per quanto riguarda la marca culturale schilleriana cfr. Gerhard 2011².

³² Sulla genesi del complesso effetto e sulla sua 'continuità' nella musica moderna vd. Rossi 2000.

³³ Oltre a Gala, *ivi*, pp. 53-91, vorrei almeno ricordare Gatti 1931, pp. 336-344; Abbiati 1959, pp. 359-408; Osthoff 1963; Osborne 1975, pp. 285-302; Budden 1986, pp. 265-357; Conati 1983, pp. 381 ss.; Conati, Grilli 1993, pp. 9-24, 47-65; Noske 1993, pp. 233-260; Rostagno 2003; Toscani 2010. Il successo del secondo *Boccanegra* ebbe ampia risonanza sulla stampa: cfr. le recensioni alle recite scaligere in Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, pp. 269-280, 296-300.

³⁴ *Ivi*, p. 81 (Milano, 27 Nov. 80).

³⁵ Cfr. Alberti, Luzio 1931, p. 283 (Milano, 25 marzo 1881).

Somma?)³⁶, la seconda edizione poté avvalersi sia di un testo profondamente elaborato da Arrigo Boito sia di un rifacimento musicale – il più ‘sostanzioso’ fra quelli attuati da Verdi, riguardante un terzo dell’intera partitura – condotto a termine fra il dicembre del 1880 ed il febbraio del 1881³⁷; e proprio in quella Genova che tanta parte ha nella *tinta* dell’opera, la città dove Verdi era ormai solito trascorrere i mesi invernali. Non è mio compito, ora, riprendere l’*iter* compositivo dell’opera, la cui ‘duplicità’³⁸ si riflette anche nella sua (s)fortuna teatrale, *contra spem* dello stesso Verdi³⁹ solo in epoca recente definitivamente affermata da prestigiose esecuzioni⁴⁰. Vorrei, piuttosto, limitarmi ad isolarne alcuni episodi nei quali reviviscenze dal Classico sembrano possibili, quasi ‘cellule’ superstiti nel magma caratterizzante il complesso libretto⁴¹, e tuttavia vincolate all’ἦθος dei personaggi, sovente ad un vero e proprio θυμός quale sembra ‘conflagrare’ soprattutto nell’inesorabile, fatale personaggio di Fiesco: ne dovrebbe scaturire una «parte fatta», secondo l’auspicio dello stesso Verdi⁴², e filo conduttore di quella *stasis* che, sullo spazio scenico, è in origine motore dell’azione, per poi evolversi, placarsi con il sacrificio di Simone. Che proprio in questo manifesta la sua identità dogale in maniera nuova, dopo essersi provato ad adempiervi secondo ‘modi’ tradizionali (ed antichi), gradualmente svuotati dalla sua personale «drammaturgia della paternità»⁴³; suppliti, invece, dalla sua *humanitas*, che ormai, soprattutto nella componente della *pietas*, po-

³⁶ Sulla collaborazione di Montanelli vd., fra altri, Gala 2010, p. 60, e soprattutto Walker 1960. Diversamente, cfr. Mila 2000, p. 530. Né va dimenticata la consuetudine verdiana di ‘tiranneggiare’ i propri librettisti, al punto che, per il primo *Boccanegra*, dovette smentire di essere lui stesso l’autore del libretto! Vd. l’intera documentazione in Budden, *ivi*, pp. 269-272.

³⁷ Fonte primaria per il nuovo *Boccanegra* è lo scambio epistolare fra Verdi e Boito: cfr. Medici, Conati, Casati 1978, pp. 7-47. Ma vd. anche Cesari, Luzio, Scherillo 1913, pp. 553-561, 558-561.

³⁸ Vd. anche Gavazzeni 1992, pp. 75-76.

³⁹ Cfr. la lettera all’Arrivabene del 2 aprile 1881 in Alberti, Luzio 1931, pp. 285-286. Vd., poi, Gualerzi 1974.

⁴⁰ Per una loro rassegna rinvio a Celletti 1988³, pp. 1014-1021; Giudici 2007³, pp. 1542-1555, 2275-2279. Oltre alla celeberrima edizione scaligera di Claudio Abbado con la regia di Giorgio Strehler (1971, ed. DG del 1977; ripresa, poi, con cantanti diversi, alla viennese *Staatsoper* [ed. RCA del 1984]), vorrei qui ricordare le numerose esecuzioni dell’opera dirette in diversi teatri da Gianandrea Gavazzeni fra il 1951 ed il 1979 (cfr. Alberti, Gavazzeni 1999, p. 225), cui va aggiunta l’ed. RCA del 1973. Fu anche l’unica ‘presenza’ del Maestro ai *Salzburger Festspiele*, con i complessi dei Wiener Philharmoniker (1961). Di rilievo, infine, anche l’ed. Decca 1988, diretta da Sir Georg Solti, nonché l’ultima ripresa di Claudio Abbado (Maggio Musicale Fiorentino, 2002).

⁴¹ Vd. anche Montale 1996. Celebri le critiche di Basevi 1859, pp. 259-280, cui si potrebbero aggiungere quelle di Strehler 1974, pp. 222-223.

⁴² Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, pp. 69-71 (Genova 20 Nov. 1880) e 84 (G.[enova] 2 Dic. 1880).

⁴³ Per altro, *topos* ricorrente nell’opera verdiana, ed in più d’un caso di ascendenza schilleriana... Cfr., e.g., de Van 1992, pp. 166-167.

tremmo definire di stampo ‘manzoniano’⁴⁴. Un *fieri* che non sarebbe possibile ravvisare nel dramma di Gutiérrez, ove le istanze, le ambizioni politiche di Simone ed il ‘peso’ della volontà popolare sono di tutt’altra natura, prive di una *humanitas* che è proprio il rapporto fra individuo e potere politico a disvelare, a rendere consistente sullo spazio scenico⁴⁵.

Simon Boccanegra è l’unica opera verdiana ad avere un Prologo, che precede di venticinque anni l’azione vera e propria. Richiesto da un libretto indubbiamente farraginoso, il Prologo ‘spiega’ l’insanabile contrasto sorto fra Simone e Fiesco ed ambienta in un contrasto efficace l’elezione a Doge di Simone⁴⁶. È la fase saliente dell’antefatto, nella quale si catalizzano tre episodi cruciali: la morte di Maria – la figlia di Fiesco amata da Simone –, lo scontro implacabile fra i due antagonisti, l’inattesa elezione a Doge di Simone. In un contesto che già nella prima edizione lascia presagire il Nuovo (un’opera che s’inizia con un *Parlato!*), in una tinta musicale notturna, austera, ma ricca di particolari «miniaturistici» che motivano il carattere, il comportamento dei personaggi⁴⁷, Fiesco lascia la dimora avita ed incontra Simone, mentre Paolo Albani prepara con il ‘popolo’ l’elezione di Boccanegra. L’Addio al «palagio altero» prelude a «Il lacerato spirito», «pezzo chiuso» di rilievo fra gli stilemi adottati nel Prologo, ed introduce con efficacia il Fiesco che le scene poi riveleranno: la sua granitica coscienza di Nobile guelfo, la sua ira verso Simone che, oltre ad essere un avversario politico, gli ha sottratto l’amore della figlia. Esente da compromessi, Fiesco è in realtà l’*alter ego* sia di Simone sia di... Verdi, come l’opera stessa dimostrerà nel ‘risolvere’ componenti umane a contatto di politici dissidi⁴⁸. Dopo uno sfogo denso di πάθος – qui *status* altamente «emotivo»⁴⁹, siglato da Verdi con uno splendido postludio dell’orchestra, segno evidente di *sympatheia* fra musicista e personaggio – e dopo l’irrisolto scontro con Simone, Fiesco è ora tramite essenziale al crearsi del dramma, proprio nel momento in cui Simone vede il cadavere di Maria e subisce la sua elezione. Duro nelle sue

⁴⁴ Cfr. in merito Marchesi 1974. Vd. anche Noske 1993, pp. 257-260, ed anche Isotta 2020, pp. 637-640.

⁴⁵ Cfr. Gala 2010, p. 54.

⁴⁶ Il ‘vero’ Simone fu eletto Doge nel 1339 e tenne il potere per cinque anni. Esule a Pisa in seguito alle lotte di parte, fece poi ritorno a Genova e fu rieletto nel 1356. Venne realmente avvelenato nel 1363. Sulla vicenda storica vd. Petti Balbi 1995.

⁴⁷ Cfr. Fava 2010, pp. 48-49.

⁴⁸ Vd. anche de Van 1998, pp. 159-160.

⁴⁹ Cfr. Budden 1986, p. 303: «Eppure così intensa è l’emozione accumulata che sembra spontaneamente generare un lungo postludio orchestrale, durante il quale i piangenti che han vegliato Maria escono dal palazzo e si disperdono. È una tenera melodia quasi beethoveniana orchestrata in prevalenza per fiati e tremoli d’archi con le minime delle trombe che rintoccano sul secondo accento di ciascuna battuta».

richieste a Simone, irremissibile nella pretesa che questi ritrovi per lui la figlia dell'amore proibito («Se il mio desir compier non puoi, / Pace non puote esser fra noi!»), lascia che Simone, con un procedimento scenico degno dell'antica μηχανή, veda all'interno del palazzo il cadavere di Maria... Tralasciando un testo che, privo della musica, sarebbe in sé inestricabile⁵⁰, ci imbattiamo in un alto, diverso momento di πάθος, ora modernamente significativo di «dolore», «sventura» per i due personaggi: soprattutto in quanto entrambi, *prima* che avvenga il riconoscimento tra padre e figlia, *non sanno*, sono inconsapevoli del legame che li unisce all'altra Maria. Fiesco ignora che la presunta Amelia Grimaldi, figlia di Maria, è sua nipote e porta lo stesso nome materno; Simone ancora non sa che la stessa Amelia/Maria è la figlia a lungo ed invano ricercata: si realizza pertanto un'eco di quella situazione scenica che Aristotele considera ideale, sebbene manchi nell'opera un delitto, un misfatto. Piuttosto, il «misfatto» esiste agli occhi di Fiesco, e solo per tale evenienza ne giunge sino a noi un'eco lontana, ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγίγνηται πᾶθός... (Arist. *Poet.* 1453 b 19 ss.)⁵¹. Inoltre, ἔστι δὲ πρᾶξαι μέν, ἀγαθόν τε καὶ δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀγαθὸν ῥίσι τὴν φιλίαν... (*ivi*, 1453 b 30-31)⁵². Un'eco soltanto, evocata da un misfatto che poi non si rivelerà tale, ma che intanto una «parte» dell'opera qual è Fiesco accredita, s'invera sulla scena con una accuratezza, una precisione cui Verdi teneva particolarmente⁵³.

In un *Crescendo* emotivo, mentre in un turbinio di suoni e di campane la folla esultante invade la scena, ecco allora l'elezione dogale: repentina, impetuosa, in assoluto contrasto con il Sentire, con la «prova» che Simone e Fiesco, per ragioni diverse, stanno entrambi subendo. Sovente si è qui colto un 'ritorno' di Verdi alla forma musicale bandistica e 'quarantottesca', interpretando la breve, festosa marcia nella sua rustica vitalità, quasi fosse *naturaliter* esente da pregi; se mai, quale esempio di «ironia tragica», oppure di «banalità voluta»⁵⁴, a sottolineare l'inadeguatezza di una situazione: Simone acclamato Doge nel momento per lui più drammatico («Eco d'inferno è questo!...»), con Fiesco che lascia esplodere la sua rabbia impotente, liberando un θυμός, una ὀργή ben degni di un eroe tragico (e di un potenziale *tyrannos*!⁵⁵). Ma l'effetto, indubbiamente raggiunto con semplicità di mezzi e non senza «colpo di genio»⁵⁶,

⁵⁰ Vd. anche Guadagnolo 1998, pp. 35-36.

⁵¹ «Ma quando la sciagura nasce nella cerchia degli affetti...».

⁵² «Ma si dà il caso di compiere un'azione funesta senza conoscere il rapporto affettivo, e di venirne a conoscenza in seguito...».

⁵³ Cfr. Ricordi 1883, p. 9. Vd. anche Conati, Grilli 1993, p. 31.

⁵⁴ Budden, *ivi*, p. 309.

⁵⁵ Sull'ira che caratterizza la figura del *tyrannos* vd. soprattutto Lanza 1977, pp. 49-53.

⁵⁶ Fava 2010, p. 49.

ha una sua ‘concausa’ che vorremmo brevemente indagare: nulla meglio di questa musica potrebbe esprimere l’inconsistenza del potere, che giunge inatteso ed inopportuno, in sé ‘politicalmente’ inutile per Simone, che ne prende coscienza proprio quando si pongono le premesse del suo inevitabile declino⁵⁷. Ma soprattutto, rivive per noi sulla scena un *Leitmotiv* di arcana memoria. Similmente ad un *tyrannos* antico, Simone *eletto* (!) Doge non ha un passato di ‘potere’, ed in quanto tale la sua *potestas* risulta già inficiata sul nascere, manca di sicuro fondamento; priva *anche* di un supporto dinastico, secondo l’antica *forma mentis* appare ancora più fragile, destituita di una qualsivoglia ‘legalità’ – che pur detiene un Creonte; esposta dunque per sua natura, per un vizio di origine, ad un fatale dissolvimento: «In quanto dinastia regale senza passato, non ha futuro. In quanto forma straordinaria di potere, che concede a un individuo una porzione di autorità e fortuna fuori da ogni norma, la tirannide non ha stabilità. È predeterminata a una vita breve, a un rovescio e a una caduta precipitosa che travolgono, come accade nelle legislazioni antitiranniche, la sua stirpe»⁵⁸. E come la vicenda dell’Edipo sofocleo ci testimonia, nel dissolversi di una Regalità che s’inizia *ex abrupto*, contaminata dal suo nascere e dissolta dalla sua medesima natura.

Le premesse della fine si delineano subito dopo il riconoscimento fra padre e figlia, quando Simone, revocato l’esilio ai Grimaldi, accetta il legame di Amelia – ritenuta una Grimaldi – con il guelfo Gabriele Adorno, e *vuole* la rinuncia a lei da parte di Paolo, inimicandosi per sempre il discutibile, opportunista personaggio, nonostante debba a lui l’elezione a Doge. Nella scena VI del I atto, il momento cruciale: Simone incomincia ad intuire che in Amelia Grimaldi, cresciuta ‘orfana’ a Pisa, si celi la propria figlia, da lui affidata in custodia a Giovanna prima di perderne le tracce... I dubbi svaniscono quando padre e figlia mettono a confronto i due ritratti della madre che entrambi conservano («E l’effigie non somiglia / Questa?... Uguali son!...»), e Simone, ormai certo, pronunzia il vero nome di Amelia («Maria!... Il mio nome!...»). La scena è in chiusura dell’atto, dove invece, nella prima versione, era una festa celebrativa di Simone, Doge da venticinque anni⁵⁹, ed anche per questo, con essenziali ritocchi⁶⁰, il riconoscimento ottiene maggior spicco, riuscendo incisivo, caratterizzante nella *simultaneità* che contraddistingue padre e figlia. Parole e musica riprendono più tipologie dell’ἀναγνώρισις aristotelica (*Poet.* 1452 a 34 ss. – b 1-8): l’evento deriva dall’interno del *mythos*, è provocato da oggetti

⁵⁷ Cfr. Gala 2010, p. 83.

⁵⁸ Catenacci 2012, p. 152.

⁵⁹ Vd. Noske 1993, pp. 236, 243-244.

⁶⁰ Cfr. anche Budden 1986, pp. 321-325.

(... καὶ γὰρ πρὸς ἄνυχα ἔστιν...) ⁶¹ ed ottempera all'esigenza scenica del duplice riconoscimento ... ὅτε δὲ ἄ μ φ ο τ ἔ ρ ο υ ς δεῖ ἀναγνώρισαι ⁶². C'è, poi, la musica del 1881 a suffragare la *vis scaenica* delle parole, soprattutto quando notiamo che il duetto fra padre e figlia è stato riorchestrato all'inizio, e chiude «con una coda di romantica poesia della più lacerante bellezza» ⁶³; o quando risuonano gli arpeggi di un'arpa, mentre violini e corni segnano lo spegnersi di una *climax* che aveva avuto il suo culmine nel prolungarsi delle parole-chiave «Figlia» e «Padre». La *mimesis* percepita nello spazio scenico si realizza perfettamente nell'incastro di varie tessere, anche in quanto il mosaico lascia presagire che il momento realmente 'dogale' di Simone ancora una volta getta il seme della *stasis*, fomentata dalla delusione di Paolo e dal conseguente rapimento di Amelia.

4. Il Doge eletto

'Cuore' del secondo *Boccanegra* è la scena del Consiglio nel Palazzo degli Abati, il Finale del I atto sostitutivo della festa corale originaria; fra l'altro, della *Barcarola*, dell'Inno al Doge, del *Ballabile* di corsari, ed invece tutto incentrato sulla figura di Simone intento a placare gli odi di parte, proprio quando 'scopre' che Paolo è stato il rapitore di Amelia. Un altro momento in cui Simone è, o piuttosto sarebbe Doge, ma nella scena solenne vi 'abdicata' in quanto Padre deciso a sedare la *stasis* in ambito familiare e civico, completando di conseguenza il suo *fieri* di uomo politico in modo inverso all'archetipo che abbiamo individuato nel Creonte sofocleo.

In una lettera a Giulio Ricordi del 20 novembre 1880, Verdi si dice consapevole della 'necessità' di un profondo rifacimento, e nasce qui l'idea di esumere due lettere di Francesco Petrarca («il romito di Sorga»), che implorava pace ai Dogi di Genova e di Venezia, entrambi sul punto di «intraprendere una lotta fratricida» ⁶⁴. Dopo il *Trionfo* nel II atto di *Aida* e l'*auto-da-fé* nel II atto di *Don Carlo*, Verdi supera se stesso in una pagina corale di alto *pathos*, ove la figura di Simone assolve pienamente, universalmente, alla sua funzione dogale, e tutti coinvolge nel suo autentico desiderio di pace. *Coda* al Finale sarà l'auto-

⁶¹ «...E c'è il riconoscimento provocato da oggetti...».

⁶² «...Quando si devono riconoscere entrambi i personaggi». 'Differita' è invece la celebre ἀναγνώρισις fra Oreste ed Elettra in Aesch. *Cho.* 164-245 ed in Eur. *Electr.* 527-544. Cfr., rispettivamente, Garvie 1986, 86-106, e Lanata 2020, pp. 160-165.

⁶³ Budden, *ivi*, p. 322.

⁶⁴ Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa, p. 70. La resa in versi sarà puntualmente discussa da compositore e librettista: cfr. Medici, Conati, Casati 1978, pp. 31-34. I due (dei cinque) volumi delle *Lettere di Francesco Petrarca* (cfr. Fracassetti 1863-1867), si trovano tuttora nella biblioteca di Sant'Agata.

maledizione di Paolo traditore e rapitore di Amelia (ormai un Jago *in nuce*)⁶⁵: un motivo ripreso con potenza dall'orchestra e poi sinistramente bisbigliato dal Coro, a sigillo di una *stasis* che deve comunque essere debellata⁶⁶. E commenta Verdi⁶⁷: «Tutto ciò è politico, non drammatico; ma un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto», già anticipando le innovazioni che poi suggerirà ad Arrigo Boito. Ed è appena il caso di ricordare che μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐ καὶ νῦν θρῶπιων, ἀλλὰ πρᾶξις ἐως (Aristot. *Poet.* 1450 a 15-17)⁶⁸; principio tanto più 'riconoscibile' nel secondo Simone, ove «sia il Senato che il popolo genovese sono molto più attivi che nella versione del 1857»⁶⁹.

Tutto s'inizia con la ricordata lettera a Giulio Ricordi, ove l'idea delle lettere petrarchesche 'partorisce' nella fantasia verdiana quella del Senato, poi sviluppata da Boito in un'ampia lettera dell'8 dicembre 1880⁷⁰, cui farà seguito la «Variante per la scena del Senato»⁷¹. Invece, della stessa lettera⁷², Verdi lascerà cadere, pur apprezzandola teatralmente, la scena di tumulto nella Chiesa di S. Siro, recuperando in quella del Senato la sedizione popolare, la violenza (in una forma diversa) di Paolo, l'ideale di pace fatto proprio da Simone. E nonostante librettista e compositore siano consapevoli trattarsi di un 'rimedio' – «Il dramma che ci occupa è storto, pare un tavolo che tentenna...»⁷³ – sarà sempre la volontà di Verdi a prevalere: «Convengo che il tavolo è zoppo, ma, aggiustando qualche gamba, credo, potrà reggersi... Io intanto guarderò di rad-drizzare qua e là le molte gambe storte delle mie note, e... vedremo!»⁷⁴. E non solo quelle, se ulteriori richieste verdiane riguarderanno la pur «bellissima... Scena del Senato»⁷⁵.

Nel Doge che apre le porte alla folla in tumulto (Simone non è Filippo di Spagna!), in Gabriele Adorno che lo sospetta di essere il rapitore di Amelia e tenta di ucciderlo, nel fraporsi di Amelia stessa tra i due, per salvare la vita al Doge (ed al Padre, *noto* a lei sola!), «gli episodi drammatici si succedono

⁶⁵ Cfr., e.g., Noske, *ivi*, pp. 256-257. Vd. inoltre la lettera di Boito a Verdi [*t.p.*: MILANO / 7 / 2-81], in Medici, Conati, Casati 1978, pp. 41-43.

⁶⁶ Vd. le accurate precisazioni in Ricordi 1883, pp. 27-28.

⁶⁷ Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, *ivi*.

⁶⁸ «Ma, fra questi (elementi strutturali), la composizione dei fatti è il dato più importante; la tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di un fatto».

⁶⁹ Noske, *ivi*, p. 258.

⁷⁰ Medici, Conati, Casati 1978, pp. 7-8.

⁷¹ *Ivi*, pp. 19-22.

⁷² *Ivi*, pp. 9-10.

⁷³ *Ivi*, p. 11.

⁷⁴ *Ivi*, p. 13.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 14 e ss.

rapidamente, con grande varietà, e la musica li analizza con tempi veloci...»⁷⁶, e sono grandioso preambolo all'*economia* verdiana caratterizzante invece la supplica di Simone («Plebe! Patrizi! Popolo!»)⁷⁷: «...il più bel monumento verdiano alla voce di baritono, un inno all'ideale della fratellanza universale tra gli uomini, edificante quanto l'*Ode alla gioia* di Beethoven, e quasi altrettanto semplice – due doppi periodi di sedici battute, ciascuno con l'ampliamento di una battuta».

Ora, riprendendo la 'raccomandazione' aristotelica di cui sopra, il contrasto in atto sulla scena ci fa intendere quanto gli «uomini» la riempiano con tutta la loro *stasis*, ma è la figura di Simone, con la sua implorazione di pace, a far scaturire la *praxis*, quindi, citando la parallela 'raccomandazione' verdiana (anche schilleriana?), a rendere «drammatico» quanto sarebbe meramente «politico». La prova ci viene fornita non solo o non tanto dalla commovente aria di Simone («Piango su voi, sul placido / Raggio del vostro clivo... Piango sulla mendace / Festa dei vostri fior...»), quanto dalla simultanea reazione e *partecipazione* del Coro. Il Verdi del 1881 elabora un elemento corale ben diverso da quello – sontuoso, decorativo – del II atto di *Aida*, ed anche da quello dell'*auto-da-fé* in *Don Carlo* – dove esiste anche *partecipazione*, ma le «parti» del Re e del Coro sono tenute rigorosamente distinte, pur sostenendosi a vicenda. Qui, invece, l'afflato corale si amalgama del tutto con il canto di Simone, un *pathos* 'emotivo' coinvolge le due 'linee' musicali («Il suo commosso accento / Sa l'ira in noi calmar...»). In termini classici, tutti, sulla scena, possono dirsi effettivi ὑποκριταί, «interpreti» del dramma⁷⁸; ed in aggiunta, il Coro non solo risulta καὶ μόνον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι (Arist. *Poet.* 1456 a 27)⁷⁹, ma soprattutto, unendosi emozionalmente a Simone, integrandosi nella scena intera, potrebbe, il Coro, definirsi una «parte commatica», risultando il compianto avviato da Simone elemento unificante le varie «parti», che in quanto tali afferiscono ad un autentico dramma: ...κομμὸς δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς (*ivi*, 1452 b 24-25)⁸⁰.

⁷⁶ Ricordi 1883, p. 23.

⁷⁷ Budden 1986, p. 335.

⁷⁸ Cfr. Zucchelli 1962 ed inoltre Barrett 2002. Verdi, d'altra parte, insisterà continuamente sulla necessità di buoni *attori*, soprattutto per la ripresa scaligera del 1881: oltre alle discussioni avute con Giulio Ricordi e con Arrigo Boito negli scambi epistolari, cfr., e.g., Conati, Grilli 1993, pp. 70-72.

⁷⁹ «Una parte del tutto ed esserne partecipe».

⁸⁰ «Il compianto è un lamento eseguito in comune dal coro e dalla scena»

5. Una scena d'annuncio

Nel febbraio del 1881, Boito e Verdi concordano sulla necessità di intervenire ulteriormente sul terzo atto, ottemperando a esigenze sceniche nate nel corso del rifacimento. Scrive Boito⁸¹: «Ricorro al mio vecchio paragone del tavolo, ora è la quarta gamba che tentenna...»; variazioni, ripensamenti continueranno da ambo le parti per il mese intero⁸², e... «quel che nel dramma di Gutiérrez era un delicato meccanismo drammatico d'alta precisione diviene un caos di eventi sensazionali»⁸³. Ma ai fini del nostro discorso lasceremo in disparte – dal II atto in poi – l'intreccio che rafforza la figura negativa di Paolo, l'avvelenamento del Doge da parte sua, la rivelazione di Amelia a Gabriele Adorno sulla paternità del Boccanegra dopo che il promesso sposo ancora una volta, ignaro, era stato sul punto di ucciderlo... La musica sopperisce alle asperità della peripezia e ci pone dinnanzi il contrasto finale tra Fiesco e Simone, prodromo alle nozze fra Amelia e Gabriele, quindi alla pace civica in Genova, al *Credo* che Simone aveva proclamato nella scena del Consiglio.

Mentre, dopo l'ultima *stasis* guelfa, riecheggiano le grida di «Evviva il Doge!», «Vittoria! Vittoria!» ed il Coro interno intona il canto nuziale, Fiesco, con sdegno, rifiuta il colpo di grazia a Paolo, già condotto a morte per essersi unito ai Guelfi ed ora anche reo confesso sia di aver avvelenato Simone sia di aver rapito Amelia («...sei sacro alla bipenne»). Restaurata la pace, Simone vieta ogni celebrazione, ma l'annuncio del Capitano («Cittadini! Per ordine del Doge / S'estinguano le faci e non s'offenda / Col clamor del trionfo i prodi estinti»), nel suo triplice segnale di tromba, evoca il motivo di una imminente morte tragica⁸⁴, anticipando in un Simone ancora inconsapevole dell'avvelenamento la sua 'catartica' fine. Tale essendo l'ambientazione suggerita al pubblico dalla musica, Fiesco affronta Simone. Gli preannunzia l'imminente declino politico ed umano («la tua porpora in brani già cade...») ed ancora lascia libero sfogo al suo θυμός, aparendo quale ombra minacciosa nello spazio scenico che incomincia a rabbuiarsi («Come fantasma / Fiesco t'appar, / Antico oltraggio a vendicar») ⁸⁵. Ma il contrasto, gradualmente, si attenua fino a dileguarsi quando il fiero personaggio, *riconosciuto* da Simone⁸⁶, apprende

⁸¹ Lettera a Verdi del 5 febbraio 1881, in Medici, Conati, Casati 1978, p. 40.

⁸² Vd. *ivi*, pp. 40-47.

⁸³ Budden 1986, *ivi*, p. 287.

⁸⁴ Cfr. Noske 1993, pp. 278-280.

⁸⁵ Sull'effetto della *luminaria* nell'ultimo atto, cui Verdi teneva molto, cfr. Conati, Grilli, 1993, pp. 42-46. Vd. anche la lettera a Piave del 1856 (priva di indicazioni su luogo e data) in Morazzoni 1929, pp. 38-40.

⁸⁶ Cfr. Ricordi 1883, p. 44.

che Maria è stata ritrovata quale Amelia Grimaldi. Chiave di volta dell'epilogo è il 'riconoscimento' da parte di Simone, che sulla scena non sarebbe né «verisimile» né «necessario»⁸⁷, se non fosse tutt'uno con l'annuncio che l'«orfanello» non è perduta, ma è stata ritrovata: vera e propria «agnizione drammatica»⁸⁸, la notizia, affatto inattesa, è causa di una *metanoia* nell'animo dell'antico (e rispettato) avversario («Di pace nunzio / Fiesco sarà... / Suggella un angelo / Nostra amistà»). Nell'ambito di questo riconoscimento non credo sia fuorviante riconoscere un'altra sfumatura aristotelica nel transito di pensiero che caratterizza Fiesco, poiché *ἡ ἀναγνώρισις... ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ εἰς φιλίαν* ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων (*Poet.* 1452 a 30-33)⁸⁹. Caduto il misfatto con l'adempimento dell'antica promessa, l'ἔχθρα cede alla *φιλία*, producendo finalmente l'attesa catarsi nel pianto 'liberatorio' di Fiesco⁹⁰; svanisce pertanto ogni resto di *stasis* e trova adeguata 'soluzione' lo snodo tragico che aveva originato il dramma. Nel risolversi di tanta peripezia, la morte di Simone e, per suo stesso volere, la contigua elezione dogale di Gabriele Adorno realizzano la Pace a lungo invocata in un Finale 'emotivo', 'lirico'⁹¹, con un concertato dalle tonalità via via più sommesse. Solo la voce di Fiesco risuona nella sua *gravitas* («Ogni letizia in terra / È menzognero incanto...»), mentre le forze vengono a mancare a Simone, le luci si spengono e, nel profondo, risuonano lenti e solenni quattro rintocchi di campana.

6. Epilogo

Ethos e *pathos* dei personaggi vengono ricreati dal timbro orchestrale, da una adeguata concertazione di parole e suoni, che nello spazio scenico evocano il colore, la *tinta* che propriamente li rende *attori*, integrandoli nell'ambiente nel quale agiscono. Ne consegue che anche una parziale ricostruzione deve almeno accennare ad un fattore importante qual è, nel *Simone*, il paesaggio, l'ambiente marino – la cui 'presenza' già si percepisce nel *colore* del Prologo⁹²,

⁸⁷ Penso naturalmente alle due categorie indispensabili alla peripezia aristotelica: ...ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον... (*Poet.* 1452 a 23-25 «Peripezia è il mutamento contrario alle azioni in corso, come ho già detto, ed ora affermo che questo deve accadere secondo il verisimile o il necessario»).

⁸⁸ Così Budden, *ivi*, p. 349.

⁸⁹ «Riconoscimento... è passare da ignoranza a conoscenza, che porta ad amicizia oppure a odio quanti volgono a felicità o sventura».

⁹⁰ Sul raffinato effetto musicale del 1881, sul modo in cui Simone percepisce i singhiozzi di Fiesco («Tu piangi!... tu piangi!...») vd. Beghelli 2001, pp. 252-253.

⁹¹ Vd. anche Noske 1993, pp. 217-218; Fava 2010, p. 51.

⁹² Cfr. Gavazzeni 1958, p. 74.

ed in sintonia con il quale si evolve, poi, il carattere stesso del protagonista. Un esempio fra tutti: all'inizio del III atto, ormai preda del veleno e prima di incontrare Fiesco, Simone invoca il mare («Il mare!... Il mare!...»). Il tremolo dei violini non solo riflette il soffio della brezza, ma ci fa intendere quanto il mare sia per Simone spazio di nostalgie e di memorie, ora 'occasione' di preludio ad una morte ben diversa da quella desiderata («Mi si affaccian ricordi!... Il mar!... Il mar!... / Perché in suo grembo non trovai la tomba?»). Nulla come l'evocazione musicale *dipinge* un carattere, ne focalizza l'*ethos*, quale nel corso dell'opera Verdi ci ha fatto gradualmente conoscere. Ed in Simone che, ormai indebolito dal veleno, anela al mare, volgendo lo sguardo alle vele dipinte sullo sfondo, il rimpianto, il *desiderium* di eventi trascorsi completano un ritratto: il potere non è appagante, il Doge che avrebbe potuto farsi *tyrannos* ne ha consapevolezza, e questa lacerazione preconizza e sancisce l'imminenza del declino, percepita dal protagonista «interpretando» quale autentico *hypokrites* il proprio passato. Ad ulteriore testimonianza di un divenire innato nel *thymos* del Doge eletto, immune dalla tentazione di un potere assoluto ed irrevocabile. Ma anche all'inizio del I atto un'aria ed un preludio introducono la figura di Amelia⁹³, mentre l'alba sul mare *dipinge* lo stato d'animo del personaggio, sospeso fra il colore dell'aurora ed il moto delle onde, fra rosee speranze e latente inquietudine, proprie di una identità ancora tutta da scoprire, di un umanissimo timore dinanzi all'evento ed al mistero. Ancora, nella notte turbinosa del Prologo, Simone, al 'buio' del proprio Sentire – classicamente, sia nel suo *thymos* sia nelle sue *phrenes* – vede aprirsi la scena sul corpo esanime di Maria, ed attonito nel suo dolore assiste al simultaneo, convulso irrompere della folla che agitando le fiaccole dissolve le tenebre per acclamarlo Doge: lui, riluttante e smarrito, tuttora immerso nella 'notte' che solo per gli altri s'infrange... Sono connotazioni 'eredi' di un *ethos* antico, anche di una *φαντασία* che era in ogni modo «visualizzazione»⁹⁴, ed ora tipiche della cultura romantica, portate ad alto livello espressivo dall'ultimo Verdi; appartengono bensì a tratti caratteriali, ma ancor meglio ad una *tinta* che avremmo definito 'manzoniana'... non estranea, appunto, a quella di un *romanzo storico*, al suo emblematico 'incontro' fra evento umano e Natura.

Alla luce di una raffinata evocazione affidata alla musica, ai suoi 'richiami' sulla scena, non potremo, infine, eludere il problema iniziale di un rap-

⁹³ Preludio e *cavatina*, con l'abolizione della cabaletta, sono esito del rifacimento: cfr. la lettera di Verdi a Boito (Genova 8 del 1881) in Medici, Conati, Casati 1978, p. 15, nonché Noske 1993, pp. 235-236.

⁹⁴ Ricordo in merito esempi e valutazioni nel trattato *Del Sublime* (cap. 15), su cui vd. Russell 1964, pp. 120 ss. e Mazzucchi 2010², pp. 206 ss. Da ultimo, Halliwell, Fusillo, Lulli, pp. 294 ss.

porto eventuale fra Verdi e Schiller, destinato comunque a rimanere insoluto fra quanto afferma Folchetto e/o 'nega' Verdi, fra quanto sembra sussistere nel rifacimento del *Boccanegra* e la mancanza, per noi, di una prova decisiva. Nell'impossibilità di dirimere una situazione contraddittoria, quale emerge dalle nostre testimonianze nonché dalle 'convinzioni' (per lo più a favore) di alcuni registi, arrischiamo una verisimile ipotesi. Non è da escludere che Verdi abbia, in un secondo tempo, 'sconfessato' Folchetto⁹⁵ essendo suo precipuo intento avvalorare, difendere un testo profondamente rimaneggiato da Boito... Verdi è sempre in prima linea nel difendere i suoi librettisti... dopo averli piegati al proprio volere... Ma avendo egli *ammesso* di avere assistito all'ormai nota rappresentazione di Colonia, non potrebbero, la sua sensibilità, il suo istinto di uomo di teatro, averne recepito impressioni e condizionamenti? Tangibili, per altro, anche rileggendo il testo che Schiller premise alla prima edizione del suo dramma, ove il ritratto dell'Eroe ha molto in comune con il protagonista verdiano⁹⁶. *More solito*, Verdi assimila, fa proprie intuizioni dell'*hic et nunc*, senza sentirsi, poi, in dovere di darne notizia al pubblico, ed ancor meno di smentire o rettificare un eventuale *rumor*. Anzi, si potrebbe disquisire a lungo su Verdi 'geloso custode' del «Vero» dei suoi libretti e della sua ispirazione musicale... Oppure, come si è acutamente osservato in merito a quanto asserisce Folchetto ed in particolare al Finale del I atto, alla sua teatrale Coralità «..wäre doch auch hier der Dramatiker Schiller allein schon mit der bildhaften Szene ein Auslöser gewesen, Auslöser des Verdischen Spätwerks, das eben mit diesem Finale beginnt?»⁹⁷.

Se così fosse, potremmo considerare, in Verdi, gli echi della *performance* schilleriana alla stregua di quelle reminiscenze dell'Antico fluttuanti nel gran mare del *Simone*. Antico che ben potrebbe adempiere alla funzione di *Auslöser* nel riprendere, nel rivitalizzare un testo che plasma il Nuovo serbando intatta la sua 'memoria nativa': anch'essa parte, fra *nova et vetera*, di una «categoria del valore».

Bibliografia

- ABBIATI F. 1959, *Giuseppe Verdi*, vol. II, Milano.
 ALBERTI A., LUZIO A. (a cura di) 1931, *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene [1861-1886]*, Milano.

⁹⁵ Cfr. *supra*, n. 4.

⁹⁶ Cfr. Kluge 1988, p. 317: «Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, deucht mich, der *politische Held* in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintenansetzen muß, um der politische Held zu sein».

⁹⁷ Osthoff 2002.

- ALBERTI L., GAVAZZENI G. (a cura di) 1999, *Gianandrea Gavazzeni. Musica come vita*, Bergamo.
- ANDÒ V. 2011, *Violenza nella storia, violenza sulla scena: le premesse teoriche e il caso dell'Ecuba euripidea*, in BELTRAMETTI 2011, pp. 53-69.
- AA.VV. 2010, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di F. M. Piave. Musica di Giuseppe Verdi*. Nuova produzione Teatro alla Scala. In coproduzione con Staatsoper unter den Linden, Berlino, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano.
- AVEZZÙ G. 2003, *Il mito sulla scena*, Venezia.
- BARRETT J. 2002, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BASEVI A. 1859, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze.
- BASTA DONZELLI G. 2002, *La vittoria di Clitemestra*, in L. Torraca (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli-Roma, pp. 39-46 (= P. Cipolla [a cura di] 2008, *Studi sul teatro antico*, Amsterdam, pp. 33-38).
- BEGHELLI M. 2003, *L'emblema melodrammatico del lamento*, in DELLA SETA, MONTEMORRA MARVIN, MARICA 2003, vol. I, pp. 241-280.
- BELTRAMETTI A. (a cura di) 2011, *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma.
- BOND G. W. (ed.) 1981, *Euripides. Heracles*, Oxford.
- BUDDEN J. 1986, *Le opere di Verdi*. vol. II. *Dal Trovatore alla Forza del Destino*, Torino (ed. or. *The Operas of Verdi*, London 1978).
- BURCKHARDT J. 1929, *Gesamtausgabe*, VII, Stuttgart.
- CATENACCI C. 2012, *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica*, Roma.
- CELLETTI R. 1988³, *Il teatro d'opera in disco (1950-1987)*, Milano.
- CENTANNI M. 2011, *Atene 407/406 a. C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica nel finale dei Sette contro Tebe di Eschilo*, in BELTRAMETTI 2011, pp. 105-126.
- CENZATO G. 1955, *Itinerari verdiani*, Milano-Varese.
- CESARI G., LUZIO A., SCHERILLO M. 1913, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano.
- CONATI M. 1986, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano.
- CONATI M., GRILLI N. 1993, *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Milano.
- DAHLHAUS C. 1986, *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna (ed. or. *Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der antiken Rezeption in der Musikgeschichte*, in Id., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg 1983, pp. 199-221).
- DE SIMONE G. 1859, *Della musica melodrammatica* (con alcuni riferimenti a *Simon Boccanegra*), Napoli.
- DELLA SETA F., MONTEMORRA MARVIN R., MARICA M. (a cura di) 2003, *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale. Proceedings of the International Conference* (Parma-New York-New Haven), Firenze.
- DÍAZ LARIOS L. (ed.) 1989, *Antonio García Gutiérrez. El Trovador. Simón Bocanegra*, Barcelona.
- FAVA E. 2010, *...la musica*, in AA.VV. 2010, pp. 48-51.
- FRACASSETTI G. (a cura di) 1863-1867, *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro*, Firenze.
- FUNKE H., 1966, *ΚΡΕΩΝ ΑΠΟΛΙΣ*, «Antike & Abendland» XII, pp. 29-50.
- GALA F. 2010, *Un'opera di mare affacciata su due sponde*, in AA.VV. 2010, pp. 53-91.
- GALLAVOTTI C. (a cura di) 1974, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.
- GARVIE A. F. (ed.) 1986, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford.

- GATTI C. 1931, *Verdi*, vol. II, Milano.
- GAVAZZENI G. 1958, *Trent'anni di musica*, Milano.
- GAVAZZENI G. 1974, *Non eseguire Beethoven e altri scritti*, Milano.
- GAVAZZENI G. 1992, *Il sipario rosso*. A cura di M. Ricordi. Introduzione di C. Stajano, Torino.
- GEHRCKE H.-J. 1997, *La «stasis»*, in SETTIS 1997, pp. 453-480.
- GERHARD U. 2011², *Pathos und Politik*, in KOOPMANN 2011², pp. 818-826.
- GIUDICI E. 2007³, *L'opera in CD e video*, Milano.
- GRIFFITH M. (ed.) 1999, *Sophocles. Antigone*, Cambridge.
- GUADAGNOLO P. (a cura di) 1998, *Simon Boccanegra*, 1971, in *Giorgio Strehler alla Scala 1947-1997*, Milano.
- GUALERZI G. 1974, *Linee di sviluppo per una storia del teatro verdiano nel dopoguerra*, in MEDICI, PAVARANI, DI GREGORIO CASATI 1974, pp. 172-177.
- HALLIWELL S., FUSILLO M., LULLI L. (a cura di), *Sul Sublime*, Milano 2021.
- HERINGTON J. 1985, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.
- ISOTTA P. 2020, *Verdi a Parigi*, Venezia.
- KLUGE G. (Hrsg.) 1988, *Friedrich Schiller. Dramen I*, Frankfurt am Main.
- KOOPMANN H. 2011², *Schiller-Handbuch*, Stuttgart.
- KOOPMANN H. 2011², *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, in KOOPMANN 2011², pp. 373-383.
- LANATA G. (a cura di) 2020, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*. Introduzione alla nuova edizione di E. Salvaneschi, con un'appendice di F. Montanari, Firenze.
- LANZA D. 1977, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.
- LANZA D. 1997 a, *Il pathos*, in SETTIS 1997, pp. 1147-1155.
- LANZA D. 1997 b, *La disciplina dell'emozione*, Milano.
- LESKY A. 1966, *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, «Journal of Hellenic Studies» LXXXVI, pp. 78-85.
- MAGNANI L. 1974, *L'«ignoranza musicale» di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata*, in MEDICI, PAVARANI, DI GREGORIO CASATI 1974, pp. 250-258.
- MARCHESI G. 1974, *Verdi e Manzoni*, in MEDICI, PAVARANI, DI GREGORIO CASATI 1974, pp. 274-284.
- MAZZUCCHI C. M. (a cura di) 2010², *Dionisio Longino. Del Sublime*, Milano.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo. Agamennone*, vol. II, Roma (Suppl. XXXI al «Bollentino dei Classici»).
- MEDICI M., CONATI M., CASATI M. (a cura di) 1978, *Carteggio Verdi-Boito*, vol. I, Parma.
- MEDICI M., PAVARANI M., DI GREGORIO CASATI M. (a cura di) 1974, *Atti del III° congresso internazionale di studi verdiani* (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972), Parma.
- MILA M. (a cura di P. Gelli) 2000, *Verdi*, Milano.
- MONTALE E. 1996, in G. Zampa (a cura di), *Eugenio Montale. Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano.
- MORAZZONI G. (a cura di) 1929, *Verdi. Lettere inedite. Le opere verdiane al Teatro alla Scala*. Note e impressioni di G. M. Ciampelli, Milano.
- MORDEGLIA C. (a cura di) 2012, *Gruppi, folle, popolo in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, Trento.
- MULA O. 1999, *Giuseppe Verdi*, Bologna.
- NOSKE FR. 1993, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia (ed. or. *The Signifier and Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford 1990²).

- OSBORNE CH. 1975, *Tutte le opere di Verdi*, Milano (ed. or. *The Complete Operas of Verdi. A Critical Guide*, London 1969).
- OSTHOFF W. 1963, *Die beiden «Boccanegra» Fassungen un der Beginn von Verdi's Spätstil*, «Analecta Musicologica» I, pp. 70-89.
- OSTOFF W. 2002, *Nachwort*. in D. Goldin Folena, W. Osthoff, R. Franke (Hrsgg.), *Verdi und die deutsche Literatur. Verdi e la letteratura tedesca*. Tagung im Centro Tedesco di Studi Veneziani. Venedig 20.-21. November 1997, Lilienthal, p. 291-293.
- PETROBELLI P., DI GREGORIO CASATI M., MOSSA C. M. (a cura di) 1988, *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Parma.
- PETTI BALBI G. 1995, *Simon Boccanegra e la Genova del '300*, Napoli.
- PINNA G. 1996, *Friedrich Schiller. I drammi e la concezione del tragico e della storia*, Soveria Mannelli.
- PODLECKI A. J. 1966, *Creon and Herodotus*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» XCVIII, pp. 359-371.
- PONTI M. D. 1990, *Nota introduttiva* a B. Allason (a cura di), *Friedrich Schiller. La congiura del Fiesco a Genova. Tragedia repubblicana*, Torino.
- POUGIN A. 1881, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotta con note ed aggiunte di Folchetto*, Milano.
- RICORDI G. (a cura di) 1883, *Disposizione scenica per l'opera Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala*, Milano.
- ROSSI L. E. 2000, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (a cura di), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, «AION(filol)», Quaderni V, Napoli, pp. 57-96 (= G. Colesanti, R. Nicolai [a cura di] 2020, *κληθμῶ δ'ἔσχοιτο. Scritti editi e inediti*. Volume I: *Metrica e musica*, Berlin-Boston, pp. 507-537).
- ROSTAGNO A. 2003, *Esequire le opere di Verdi ieri. Intorno a Simon Boccanegra*, in DELLA SETA, MONTEMORRA MARVIN, MARICA 2003, vol. II, Firenze, pp. 759-786.
- RUSSELL D. A. (ed.) 1964, *'Longinus'. On the Sublime*, Oxford.
- SETTIS S. (a cura di) 1997, *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca. II. Definizione*, Torino.
- SERRA G. 1994, *Edipo e la peste: politica e tragedia nell'«Edipo re»*, Venezia.
- STREHLER G. 1974, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, attuati e parlati* (a cura di S. Kessler), Milano.
- TIEZZI F. 2010, *Simon Boccanegra, l'unità d'Italia, la storia, la natura* (intervista al regista Federico Tiezzi, a cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala), in Aa.Va. 2010, pp. 109-122.
- TOSCANI C. 2010, *Lecture*, in Aa.Vv. 2010, pp. 160-163.
- UNFER LUKOSCHIK R. 2004, *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie*, Berlin.
- DE VAN G. 1990, *La notion de «tinta»: mémoires confuses et affinités dans les opéras de Verdi*, «Revue de Musicologie» LXXVI, pp. 187-198.
- DE VAN G. 1998, *Verdi's Theater. Creating Drama through Music*, Chicago and London (ed. or. *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris 1992).
- WALKER F. 1960, *Verdi, Giuseppe Montanelli and the Libretto of «Simon Boccanegra»*, «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani» I, pp. 1373-1390.
- ZUCHELLI B. 1962, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ. Origine e storia del termine*, Genova.

Massimo Tria

Škol'nyj val's di Fazil' Iskander, ovvero un'enciclopedia della vergogna

ABSTRACT: This paper is dedicated to the povest' *Škol'nyj val's, ili ènergija styda* by Fazil' Iskander. The author always used Russian language for his poetic and narrative works, but he remained firmly attached to his birthplace Abkhazia, where he set some cycles related to his childhood, to the places and traditions of his native land. The cycle presents an interesting and varied set of episodes linked to the feeling of shame, which is analyzed and presented in its various features through the cases that occurred to the little protagonist. He, now an adult, remembers firsthand the discovery of this emotion and his first attempts to understand and dominate it in a rational way. Here we can also find some indirect comments on Stalin's totalitarianism, which heavily affected the author's family life.

KEYWORDS: Shame; Childhood; Coming of Age; Stalinism.

Zio Sandro riteneva che la vergogna fosse l'abito più elegante fra tutti quelli che abbelliscono la donna¹.

La figura dello scrittore Fazil' Iskander forse non è stata affrontata in Italia con la ricchezza di riferimenti e di analisi che il suo talento meriterebbe. Oltre a quelli che analizzeremo nel presente saggio solo una parte dei suoi testi narrativi è stata tradotta in italiano: egli fece la sua prima comparsa nel nostro mercato librario nei tardi anni Ottanta², e anche nei decenni successivi alla sua prosa è stata rivolta un'attenzione molto limitata³, mentre non esistono nella nostra lingua né versioni delle sue raccolte poetiche, né tanto meno volumi monografici

¹ «Дядя Sandro считал, что стыд – это самое нарядное платье из всех, которые украшают женщину», Iskander 1989a, p. 221. La traduzione dell'epigrafe è nostra, laddove Ljiljana Avirovič traduce più liberamente, non utilizzando il termine “vergogna”, per noi fondamentale: «Per zio Sandro la pudicizia era l'abito più leggiadro che possa ornare una donna», Iskander 1998a, p. 274.

² Iskander 1988b, Iskander 1988c, Iskander 1989b, Iskander 1989c. In rivista era precedentemente uscita una piccola scelta di brani da *Sozvezdie kozlotura*, Iskander 1983.

³ Nello stesso anno uscirono Iskander 1998a (traduzione del solo primo volume dell'edizione sovietica di *Sandro iz Čegema* del 1989) e Iskander 1998b, all'interno di una collana, “La Porta dell'Est”, curata da Vittorio Strada, che si proponeva di aprire nuovi canali di conoscenza fra

a lui dedicati. Fra i non moltissimi contributi critici in italiano vanno ricordati i commenti di Victor Zaslavsky che accompagnano le edizioni Sellerio⁴, le note di Emanuela Guercetti (una delle più assidue e attente traduttrici del Nostro) per le edizioni e/o⁵, o ancora le pagine che Maria Zalambani ha dedicato alle sue vicissitudini con la censura⁶.

L'eccezionalità di Iskander è dovuta anche al fattore biografico: nato nel 1929 in Abcasia, una delle repubbliche autonome dell'allora Unione Sovietica, fin dall'inizio del proprio percorso letterario egli usò esclusivamente la lingua russa, tagliando così anche la testa al "toro multilinguistico" della sua patria d'origine⁷. L'Abcasia era infatti una parte del territorio della Georgia sovietica, ma se ne distingueva per uno specifico sentire nazionale e linguistico. Anche oggi essa è un territorio conteso, fra le spinte autonomistiche della sua capitale Suchum⁸, e i desideri di Tbilisi di inquadrala a pieno titolo sotto la propria giurisdizione statale. Il Nostro non era dunque un intellettuale nato e subito inquadrato nei circoli letterari delle due capitali russe, bensì un autore di provenienza periferica che doveva destreggiarsi in un calderone di culture, religioni e lingue (l'abcaso, il georgiano, il mingrelino, oltre a idiomi turanici e, ovviamente, il russo), e che avrebbe potuto rischiare di essere ridotto a mero fenomeno di colore folkloristico, come rappresentante di comodo di uno dei tanti "popoli fratelli" dell'URSS da esporre come trofeo all'ennesimo Congresso.

Giunto nel 1948 a Mosca, nel 1954 si laurea nel prestigioso Istituto di Letteratura Gor'kij, per poi iniziare un'attività di giornalista e corrispondente in alcune città russe di provincia ed esordire nell'arena letteraria come poeta,

Russia e Italia. Purtroppo, invece, le porte del mercato librario italiano si richiusero di nuovo per Iskander fino al 2014, anno in cui è uscito il libro di cui ci occupiamo in questo saggio.

⁴ Zaslavsky 1988 e Zaslavsky 1989.

⁵ Guercetti 1988, oltre a una breve nota sull'autore che chiude Iskander 1989b.

⁶ Zalambani 2003, Zalambani 2009, pp. 159-191.

⁷ Si potrebbe rilevare che tale scelta era sostanzialmente obbligata: «Questo è un fenomeno consueto nella storia della letteratura russa, che ha assimilato autori di altra origine etnica e se ne è immensamente giovata [...] Com'è noto, ciò è dovuto all'attrazione e alla pressione esercitate dalla nazione e dalla cultura egemoni in grandi Stati o aree geografiche plurinazionali», Zveteremich 1980, p. 63. Interessante è anche la seguente riflessione dell'autore che traiamo da Kučerskaja 2004: «Per uno scrittore l'appartenenza nazionale in fin dei conti è definita dalla lingua in cui scrive. Io scrivo in russo. E così sono uno scrittore russo, ma un cantore dell'Abcasia» («Для писателя его национальная принадлежность в конечном счете определяется языком, на котором он пишет. Я пишу по-русски. И я – русский писатель, но певец Абхазии»).

⁸ Come molte altre città di quell'area geografica anche Suchum ha visto numerosi cambiamenti di denominazione, dipendenti spesso da motivazioni politiche o dalla necessità di adeguare i toponimi alla pronuncia dei popoli locali (si pensi anche solo alla stessa Tbilisi). Oltre alle diverse denominazioni nelle varie lingue caucasiche, ricorderemo almeno che in russo la capitale abcasia si chiamò Suchumi dal 1936 al 1992.

attività che ha coltivato con una certa frequenza⁹. Nel 1956 debutta anche in prosa, nella rivista «Pioner», con uno dei tanti racconti che lo hanno poi reso celebre e gli hanno meritatamente ritagliato un ruolo non secondario nella letteratura in lingua russa, *Pervoe delo*¹⁰. Il primo testo di una certa importanza ed estensione è anche quello che lo fa diventare famoso in patria, *Sozvezdie kozlatura* (tradotto in italiano come *La costellazione del caprotoro*), uscito nel 1966 nella rivista «Novyj mir» di Aleksandr Tvardovskij, che pochi anni prima aveva ospitato l'esordio di Solženicyn. Sempre in quella fondamentale rivista esce per la prima volta nel 1973 il suo lavoro di maggior respiro, *Sandro iz Čegema* (*Sandro di Čegem*), che nonostante interventi censori e diverse peripezie editoriali egli ha poi arricchito di nuovi capitoli, fino a dar vita a un ciclo picaresco di notevoli dimensioni. Nel frattempo, negli anni Settanta inizia a pubblicare con frequenza racconti e novelle in cui agiscono vari personaggi dalle tinte autobiografiche: sono bambini e ragazzi che restituiscono le esperienze psicologiche, le piccole avventure, la crescita esperienziale di chi, come l'autore, è nato nella solatia Abcasia e ricorda con agrodolce nostalgia le tradizioni e le stravaganze delle terre caucasiche. Per quanto egli faccia espressamente tesoro del patrimonio culturale della sua “piccola patria”, il suo talento di osservatore antropologico, di critico ironico della storia politica sovietica e di sapido umorista lo ha preservato dallo status di curiosità di periferia, facendone invece uno dei più interessanti autori sovietici del suo tempo.

Il testo che qui intendiamo analizzare è composto da una serie di racconti (alcuni dei quali erano apparsi autonomamente in sedi e momenti diversi)¹¹ che l'autore ha poi arricchito con nuovi brani e riunito in un'unica opera, pubblicata per la prima volta in rivista nel 1987¹². Esso è tradotto integralmente nel volume italiano *L'energia della vergogna*¹³, ma fin la storia del titolo della “povest”¹⁴ è peculiare e merita che ci soffermiamo un attimo su di essa.

⁹ La sua prima poesia in rivista è del 1953, mentre la sua prima raccolta lirica in volume è *Gornye tropy* (Sentieri di montagna, 1957), cui seguirono, fra le altre, le successive *Zelënyj dožd'* (Pioggia verde, 1960) o ancora *Molodost' morja* (La giovinezza del mare, 1964).

¹⁰ Iskander 1956.

¹¹ Per esempio i racconti *Moj pervyj škol'nyj den'*, che apre il ciclo, e *Vremja po časam* furono pubblicati autonomamente in volume già in Iskander 1973. Per orientarsi nella bibliografia iskan-deriana sono utili, per quanto non aggiornati, Michajlova 1982 e la bibliografia online Šelud'ko 2016, più recente, ma evidentemente incompleta.

¹² Iskander 1987. Fra le aggiunte più importanti apparse per la prima volta in questa edizione c'è una interessante riflessione autoriale sulla “prepotenza” (pp. 23-24 nell'originale, pp. 56-57 nell'edizione italiana), che da allora in poi verrà conservata nelle successive edizioni in volume.

¹³ Iskander 2014.

¹⁴ È così che il testo complessivo viene definito nella prima pubblicazione completa in rivista del 1987, con riferimento alla forma prosastica russa di media lunghezza e struttura narrativa non eccessivamente complessa, in cui il numero dei personaggi, i motivi e l'intreccio limitati non

Iskander fa condurre in prima persona la vicenda fortemente autobiografica a un narratore-protagonista che racconta alcuni episodi della propria infanzia, e il titolo della prima edizione integrale in rivista è appunto collegato ai luoghi dove lo scrittore era cresciuto: *Staryj dom pod kiparisom* (La vecchia casa sotto il cipresso) fa infatti riferimento all'albero posto nel cortile dove viveva il narratore da bambino, pianta che si carica di valori simbolici, legati alla conservazione della tradizione. La prima edizione in volume di questo ciclo uscì nel 1988¹⁵ con piccole modifiche rispetto a quella in rivista¹⁶ e un nuovo titolo che ha poi prevalso, *Škol'nyj val's, ili ènergija styda*, ossia letteralmente "Valzer scolastico, ovvero l'energia della vergogna", che ritroviamo almeno in parte ripreso nella recente edizione italiana. Con buona parte delle sue novelle e racconti (ivi compresi i presenti) Iskander compone un grande "Libro sull'infanzia", che va ad affiancarsi ad altri importanti cicli narrativi, come quello che ruota attorno alla figura di zio Sandro di Čegem, rappresentante vitalistico e un po' sbruffone delle passioni e tradizioni caucasiche, così da dar vita nel complesso a un suo specifico "cronotopo"¹⁷. Ad ogni modo esula dai nostri obiettivi una dettagliata ricostruzione della storia editoriale del testo, mentre ci poniamo come fine primario l'analisi del tema della vergogna così come esso si concretizza con le sue diverse sfaccettature e ipostasi nelle pagine del ciclo.

A questo fine, per le indicazioni metodologiche di riferimento rimandiamo alle considerazioni e ai principi enucleati nel primo numero di questa rivista¹⁸, senza esporli nuovamente qui nel dettaglio. In particolare, per quel che riguarda l'universo letterario e linguistico russo, basterà qui ricordare i concetti convergenti e non opposti di "стыд" (styd), "позор" (pozor), o ancora (anche se meno frequente) "срам/сором" (sram/sorom)¹⁹. Il primo termine è parente dell'antico russo "студ/студъ" (stud/stud)²⁰, e indica una *sensazione* di fred-

raggiungono il respiro e le dimensioni del romanzo. In alcune edizioni russe il testo viene definito nel suo complesso "povest' v rasskazach", ossia povest' composta di racconti. Nel frontespizio dell'edizione italiana di riferimento, a causa della discrepanza nella terminologia e per comprensibile semplicità, il testo viene definito "Romanzo", termine che noi qui accogliamo e utilizziamo funzionalmente.

¹⁵ Iskander 1988a. Il ciclo-povest' che analizziamo si trova alle pagine 191-286.

¹⁶ Prima fra tutte una piccola nota grottesca sul funerale di Stalin, aggiunta in chiusura del racconto finale.

¹⁷ Troviamo questi termini in quello che è forse il testo fondamentale sull'opera di Iskander, ad opera della studiosa che lo ha analizzato e conosciuto più da vicino, Ivanova 1990, pp. 76-77.

¹⁸ Fornaro 2020, Cattani 2020, e in particolare Tria 2020, pp. 2-3, oltre ad alcuni saggi ivi citati: Malachova 2011, pp. 112 e sgg, Arutjunova 1997, Šmelëv 2002, Ryženkova, Gofman 2012, Arutjunova, Janko, Rjabceva 2000, di cui si vedano in particolare Arutjunova 2000 e Bulygina, Šmelëv 2000.

¹⁹ Dal' 1882b, p. 282, Vasmer 1987, p. 724.

²⁰ Dal' 1882b, p. 356, Vasmer 1987, p. 789.

do, che può essere accompagnata da un brivido fisico di imbarazzo per aver compiuto un atto vergognoso, mentre pozor si può meglio collegare al campo della *vista*²¹, importante soprattutto se l'atto vergognoso è visibile agli altri.

Come si è già accennato, i protagonisti dei cicli sull'infanzia di Iskander vivono in un piccolo mondo di ispirazione autobiografica molto compatto, in cui sono facilmente riconoscibili alcuni riferimenti spaziali e nominali ricorrenti²². Qui in particolare il narratore, ormai adulto, ricorda in prima persona il periodo in cui da bambino viveva in un cortile che costituisce un pittoresco microcosmo animato da un gruppo piuttosto delimitato di personaggi: alcuni familiari, fra i quali si distingue uno zio stravagante e un po' matto, i bambini suoi compagni di gioco e di avventura, i "notabili" del paese, come il "sarto ricco", o altri vicini e conoscenti con i quali egli interagisce e dei quali commenta l'operato con un tono a metà fra il filosofico e l'ingenuo. La cittadina dove egli vive è Muchus, che è un mero travestimento linguistico di Suchum, capitale dell'Abcasia, scritta al contrario. Qui e altrove nei racconti infantili di Iskander, nel cortile o nei suoi pressi troviamo un cipresso, un altro tipo di albero o un frutteto, che, come abbiamo già accennato, sono simbolo delle tradizioni locali e a volte svolgono un ruolo importante nelle dinamiche di crescita psicologica e di maturazione dell'io narrante. Bene scrive, ad esempio, Guercetti su questo importante aspetto della prosa iskanderiana:

Un libro di Fazil' Iskander e l'ultimo capitolo del *Sandro* portano il titolo di *De-revo detstva*, l'albero dell'infanzia, e una delle immagini in cui questa nostalgia dell'armonia più frequentemente prende forma è proprio l'albero: i suoi racconti e novelle sono pieni di alberi [...] gli alberi non solo rappresentano l'allegria e la generosità della natura, ma per Cik sono luogo privilegiato d'osservazione della realtà, rifugio e pausa meditativa²³.

²¹ Dal' 1882a, p. 238, Vasmer 1987, p. 303. Fra i vari esiti di questo termine nelle altre lingue slave, legati all'aspetto della messa in luce, della visibilità, ricorderemo ad esempio il ceco "pozor", che vuol dire "attenzione", e il bosniaco "pozorište", che significa "teatro".

²² «E il protagonista è sempre lo stesso, per quanto egli si chiami ogni volta in modo diverso: a volte Remzik, a volte Cik, ma più spesso egli non ha un nome, in quei casi in cui la narrazione è condotta in prima persona. Ed è già una ventina d'anni che Fazil' Iskander non fa che mostrarci la sua infanzia» («И главный герой – все время один и тот же, хотя зовется он всякий раз по-разному: иногда Ремзик, иногда Чик, но чаще он не имеет имени – это в тех случаях, когда повествование ведется от первого лица. Вот уже на протяжении двух десятков лет Фазиль Искандер только и делает, что показывает свое детство»). Sarnov 1982, p. 13.

²³ Guercetti 1988, p. 132. Subito dopo la studiosa cita a proposito una frase altamente significativa di Iskander: «Amo gli alberi. Mi pare che l'albero sia una delle più nobili creazioni della natura» («Я люблю деревья. Мне кажется, дерево одно из самых благородных созданий природы»). La citazione proviene da Iskander 1979, p. 567.

La scoperta della vergogna

Nel ciclo di racconti che abbiamo scelto di analizzare il primo momento in cui il narratore ricorda come da bambino scoprì l'esistenza della forte emozione della vergogna, del suo complesso raggio d'azione e delle modalità non sempre lineari della sua realizzazione è legato a una canzoncina, molto probabilmente a doppio senso e con sottintesi scurrili, che egli si ritrova a canticchiare fra le pareti della sua casa dopo averla sentita per caso per strada. Di seguito riportiamo il contesto e il testo stesso di quella che chiameremo "canzoncina della vergogna":

Così vivevamo discretamente d'amore e d'accordo, finché, non molto prima che cambiassero casa, non accadde un fatto che mi indusse a evitare i nostri vicini. Una volta per strada udii una bizzarra canzoncina che ritmava l'inizio della tavola pitagorica:

Uno per uno – un signore rincasò.

Uno per due – arrivò sua moglie.

Uno per tre – entrarono nella stanza.

E così via. Il quadretto coniugale, del tutto privo di qualsiasi contenuto sensuale, procedeva conformemente alla progressione numerica verso la sua severa, muta conclusione, e al numero dieci, mi pare, doveva coronarsi con la partenza di quel misterioso signore [...] Benché il mio entusiasmo fosse per l'appunto costruttivo, e non provassi il minimo piacere per quel quadretto, tuttavia indubbiamente capivo che i grandi non l'avrebbero inteso così, e che in loro presenza quella canzoncina non si poteva assolutamente cantare²⁴ (27).

Siamo evidentemente di fronte a un testo dotato di un doppio registro di intelligibilità e interpretabilità: mera filastrocca numerica per un bambino an-

²⁴ Nel presente saggio trarremo le citazioni in italiano dall'unica traduzione esistente, Iskander 2014, rimandando, per i corrispondenti passi originali, alla prima edizione russa in volume, Iskander 1988a. Dopo le citazioni indicheremo tra parentesi solo le pagine di queste due nostre edizioni di riferimento. «Так мы жили достаточно дружески и мирно, пока незадолго до их переезда на новую квартиру не случилось событие, заставившее меня сторониться наших соседей. Однажды на улице я услышал затейливую песенку, зарифмовывающую начало таблицы умножения: Одиножды один – приехал господин. Одиножды два – пришла его жена. Одиножды три – в комнату вошли. И так дальше. Картина супружеской жизни, совершенно лишенная какого-либо чувственного содержания, двигалась согласно цифровому нарастанию к своему суровому, бессловесному завершению и на счете, кажется, десять должна была завершиться отъездом этого таинственного господина. [...] Хотя восторг мой был именно конструктивным и я не испытывал ни малейшего удовольствия от этой картины, все-таки я, безусловно, понимал, что взрослые не так ее воспримут, что при них ее никак нельзя исполнять» (200-201).

cora protetto da una intatta innocenza; testo dai probabili sottintesi sessuali per gli adulti che sanno ormai gestire le emozioni con una ludica e “spudorata” sfrontatezza. Nelle pagine successive viene descritto magistralmente il passaggio fondamentale (da un punto di vista educativo, ma soprattutto all'interno della poetica testuale del ciclo) da un contesto di innocenza verso la scoperta dell'esistenza di tabù e situazioni sconvenienti. Il bambino scopre la possibilità della doppia lettura della realtà linguistica e testuale, associa all'istintivo moto vergognoso il concetto di segreto e di nascondimento di fronte agli osservatori, inizia, infine, a riflettere sulla natura di quell'emozione, sulle regole che la innervano, perfino sulle eccezioni della sua applicabilità.

I vicini hanno sentito il bambino canticchiare la filastrocca, e dall'alto della loro competenza interpretativa, del loro status di “post-innocenza”, lo prendono bonariamente in giro, indecisi se spetti proprio a loro svelare al piccolo i segreti del sottinteso e del gioco linguistico scabroso: «Alcuni giorni dopo questo episodio, incontrando i due coniugi, sentii che erano a conoscenza di qualche mio segreto, che questo segreto era umiliante e vergognoso e che lui, zio Volodja, moriva dalla voglia di raccontarmi quello che sapeva, mentre la moglie lo tratteneva»²⁵ (28).

Il rischio di svelamento, il sollevamento di un sipario mentale ed emozionale, il denudamento metaforico che minaccia l'innato pudore di un bambino lo spingono alla ricerca di una risposta, in quanto egli pre-sente soltanto, ma non comprende ancora appieno che si è verificato un atto di osservazione che lo ha svelato/denudato davanti a chi è in possesso di mezzi interpretativi superiori, e si trova già al di là del “muro della conoscenza” della vergogna: «...tutto questo non mi piaceva affatto, intuivo che minacciava un qualche smascheramento, ma non sapevo quale. È interessante notare che passando mentalmente in rassegna tutte le possibilità di venire svergognato non presi neppure in considerazione quei versucoli»²⁶ (28).

Già Aristotele nell'*Etica Nicomachea* rilevava che alcune emozioni, come la paura o il pudore (*aidôs*), hanno un correlato fisico, un «appoggio corporeo»²⁷, e abbiamo già visto come la stessa etimologia del termine “styd” in russo ci

²⁵ «Несколько дней после этого случая, встречаясь с супружеской парой, я чувствовал, что они владеют какой-то моей тайной, что эта тайна унизительна и постыдна и что он, дядя Володя, порывается мне рассказать о том, что он знает, а жена его останавливает» (201).

²⁶ «И все это мне страшно не нравилось, я как-то чувствовал, что все это грозит каким-то разоблачением, а каким – я не знал. Интересно, что, перебирая в уме все возможности постыдного разоблачения, я целиком выпустил из виду эти стишки» (201).

²⁷ «...*aidôs* ha un appoggio corporeo: quando proviamo pudore arrossiamo, così come quando temiamo ci accada qualcosa di male diventiamo pallidi». Citiamo da Fussi 2018, p. 49.

rimanda anche a una radice fisica, sensoriale della vergogna, in quanto il termine è collegabile a una sensazione di freddo, di gelo conseguente allo “scopri-mento” metaforico. Qualcosa di simile, di fortemente fisico, si realizza qui nel preciso momento in cui per la prima volta il protagonista avverte con pienezza di avere superato la “soglia della vergogna”, di esserne stato toccato concretamente, nel momento in cui la vaga sensazione trova un correlato, una causa concreta, il punto d’origine, e il vicino di casa zio Volodja gli fa capire che la radice dell’imbarazzo sta proprio in quella “bizzarra canzoncina”: «Trasalii per la risata possente e feci un balzo indietro. Un’ondata di vergogna mi investì la faccia, come aria infuocata da una stufa aperta all’improvviso [...] Nello stesso tempo un certo istinto di conservazione spremette sul mio viso (lo sentivo) un’espressione di innocenza idiota»²⁸ (29).

È una sorta di battesimo del fuoco, un’immersione improvvisa, un cambio di livello esistenziale che porta di colpo la piccola “vittima” in un mondo di conoscenze e sentimenti ben più difficile da gestire, in cui bisogna far dialogare le proprie azioni con coloro che le osservano e che hanno degli strumenti interpretativi più affilati, capaci di svelarne i possibili sottotesti. Sono strumenti di cui il piccolo ha ancora poca o nulla dimestichezza: «...può anche darsi che abbia cantato qualcosa del genere [...] ma né allora né adesso so che cosa significasse. Ma intanto capivo benissimo tutto, cioè provavo una vergogna indicibile perché lui aveva sentito quella canzone»²⁹ (29).

En passant, notiamo che in questo caso la sensazione vergognosa è causata da un’esperienza vocale-uditiva, dall’ascolto della canzoncina da parte dei vicini attraverso una sottile parete casalinga, che è simbolica anche per la sua totale incapacità di proteggere privacy e segreti del bambino: una sorta di “muro della vergogna”, appunto, trasparente e ormai inutile. La mediazione dell’udito è probabilmente un’eccezione in una casistica per la quale sembrerebbe di poter rilevare come preponderante il senso della vista. La piccola vittima della vergogna si muove ancora in una dimensione “esoterica”, sente vivamente di essere stato colpito da quella emozione, sa che è entrato nella sua cerchia d’azione, ma non è ancora addentro alle sue regole e non ha la visione dell’iniziato: a dimostrazione di questo scarto di conoscenze, di questo doppio livello esperien-

²⁸ «Я вздрогнул от его могучего хохота и отпрянул. Волна стыда плеснула в лицо, как горячий воздух из внезапно распахнутой печки. [...] В то же время какое-то инстинктивное чувство самосохранения выдавило на моем лице (я это чувствовал) выражение идиотской невинности» (201).

²⁹ «...может быть, я что-нибудь такое и пел [...] но я и тогда не знал и сейчас не знаю, что это означало. Между тем я прекрасно все понимал, то есть испытывал невероятной силы стыд от того, что он слышал эту песню» (201).

ziale stanno espressioni che vanno ben oltre la propria concretezza tangibile: «dietro il sottile tramezzo», «la porta sigillata», «fruscii sospetti», «innocenza idiota». Esse costruiscono un tessuto testuale che sottolinea e conferma la compresenza di due codici interpretativi, di due set esegetici differenti e paralleli, quello di chi conosce la vergogna, la sa gestire e la sfrutta anche per fini ironici e bonariamente vessatori (i vicini adulti), e quello di chi dovrà fare, nel seguito del testo, un percorso conoscitivo, quasi di “iniziazione alla vergogna”. Come ben rileva Benedikt Sarnov, uno dei procedimenti artistici preferiti da Iskander è appunto la descrizione del “salto di qualità” da uno stato esperienziale al successivo, con l’attenzione che si focalizza sul preciso momento in cui il suo giovane personaggio passa da una situazione spirituale all’altra³⁰.

Come si accennava sopra, in queste pagine ci troviamo davanti a un’esemplificazione perfetta del primo incontro con quella specifica emozione: atto vergognoso (di cui in questo caso l’autore non ha ancora piena contezza né, tanto meno, colpa); osservazione esterna/svelamento dell’atto; presa di coscienza da parte dell’autore della sua posizione di “osservato/svelato”; tentativo di soluzione/copertura/ricomposizione. In linea generale questo tentativo si può realizzare attraverso modalità molto diverse, che vanno dal riconoscimento da parte dell’autore dell’atto di una propria responsabilità (con pentimento ed eventuale richiesta di perdono), alla negazione/sparizione/fuga (che possono sfociare anche nella tentazione di commettere suicidio)³¹, o ancora attraverso una razionalizzazione, un’analisi del meccanismo. È quest’ultima modalità che Iskander privilegia nel suo testo, svolgendo attraverso le parole del protagonista alcune riflessioni interpretative sulla natura del sentimento vergognoso. Una delle specificità di questo breve romanzo, lo possiamo anticipare, è appunto la descrizione di una strategia esegetica applicata ai meccanismi della vergogna, unita a una diversificazione tipologica, quasi tassonomica, delle sue possibili manifestazioni. Siamo, insomma, di fronte a una sorta di “enciclopedia della vergogna”, che ne descrive le prime esperienze, le possibili modalità di gestione e superamento, e alcune delle sue realizzazioni più importanti.

In questo primo episodio il bambino è ancora al di qua della frontiera conoscitiva, è limitato dall’ignoranza³² (o comunque da una comprensione molto

³⁰ Sarnov 1982, pp. 18, 19, 22.

³¹ Si vedano le tentazioni suicide del protagonista degli *Appunti di un giovane medico* di Michail Bulgakov, analizzate in Tria 2020.

³² Concordiamo con l’analisi di Emanuela Guercetti: «La scelta dello sguardo infantile può naturalmente essere considerata un comodo espediente letterario: la capacità di stupore, la cosiddetta “ingenuità” del bambino, che per Iskander è solo ignoranza di alcune “regole del gioco” del mondo adulto, permette quello straniamento che sta alla base del suo stile. In particolare i ragazzi di Iskander, che conoscono tutte le complicazioni di rapporti e le sottigliezze psicologiche degli

vaga) delle regole e dei meccanismi vergognosi. Tale ignoranza è condensata nel “sintagma-leitmotiv” che abbiamo già citato («innocenza idiota») e che si ripete per ben quattro volte (29, 29, 30, 31)³³, accompagnato nell’immediato intorno testuale anche da espressioni simili, come «[...] la mia ottusità»³⁴ (30). Egli inizia così il suo fecondo, ma non facile percorso di studio del funzionamento di questa emozione complessa e avvolgente, che continuerà lungo tutto il romanzo: «Cominciai a riflettere sulla natura misteriosa della vergogna. Perché il mio canto di per sé non mi aveva ispirato alcuna vergogna, ma quando ero venuto a sapere che l’avevano sentito i vicini adulti avevo cominciato a vergognarmene, anche se non era cambiato nulla? Perché?»³⁵ (30).

Ma è proprio in questo «non era cambiato nulla» che si nasconde il principio sul quale è basato l’episodio succitato: in realtà il cambiamento noetico e relazionale è intervenuto proprio nel momento in cui l’atto del canto (di per sé incolpevole, in quanto in esso mancano la piena coscienza e la volontà di trasgressione) è stato sottoposto a una risemantizzazione da parte di un Osservatore cosciente (zio Volodja), che conosce le regole dell’opportunità sociale, padroneggia le armi del doppio senso e con il suo intervento sottopone a svelamento il piccolo “trasgressore”, elevandolo dal suo livello di più o meno reale innocenza a un livello antropologico superiore, in cui il rapporto tra chi osserva³⁶ e chi agisce sottopone le azioni di quest’ultimo a valutazione, le proietta suo malgrado in un rapporto di contesti, confronti valoriali e connessioni che le privano della loro limpida e innocente, originaria, quasi edenica a-contestualità, ovvero in-giudicabilità. In altre parole, il sentimento della vergogna non si attualizza se non si sa di commettere un’azione inappropriata, se non vi sono doppie intenzioni o infingimento, e se mancano osservatori che la rendono oggettiva. Qui, verrebbe da dire, il ruolo di zio Volodja è quello di un serpente biblico parodizzato, che svela al Primo Uomo la sua nudità, attraverso la mela metaforica della “bizzarra canzoncina”. Non è dunque un caso che nelle pagine immediatamente successive lo scrittore metta nella mente del giovane protagonista riflessioni sulle «regole dei giochi dei grandi»³⁷ (31),

adulti, oltre a un’invidiabile capacità di autoanalisi, per decifrare la realtà si servono di una logica ancora incorrotta, che in quanto tale non funziona nel mondo dei grandi». Gueretti 1988, p. 133.

³³ «идиотской невинности» (201, 201, 202, 202).

³⁴ «...своей тупости» (202).

³⁵ «Я стал задумываться над таинственной природой стыда. Почему мое пение само по себе не внушало мне никакого стыда, а когда я узнал, что его слышали взрослые соседи, оно стало внушать стыд, хотя в нем ничего не изменилось. Почему?...» (202).

³⁶ Si tenga comunque presente che la figura dell’Osservatore non va sempre intesa in modo concreto e usuale, tanto che in alcuni casi essa è rappresentata da un “osservatore immaginario” o da un “altro interiorizzato”, definizioni che troviamo in Williams 2007, pp. 99, 101.

³⁷ «Условия взрослых игр» (202).

sulla loro «madornale trasgressione»³⁸ (31), e sulle «eccezioni» rappresentate proprio dalle opere d'arte (ivi compreso il romanzo qui analizzato). L'esempio concreto riportato è quello dei baci fra innamorati: se nella vita reale essi devono essere tenuti nascosti, nelle opere cinematografiche sono la normalità, vengono accettati e non sono soggetti a condanna vergognosa.

Siamo convinti, e per questo motivo abbiamo deciso di soffermarci a lungo su questo primo episodio, che il valore e la profondità del testo di Iskander vadano molto al di là del semplice umorismo. Soprattutto i successivi episodi ci confermeranno come l'autore nelle sue opere utilizzi il caso comico o la stravaganza di certi personaggi per spingersi sui livelli molto più profondi di una risata che possa esorcizzare la paura, sui livelli delle pratiche apotropache del riso antitotalitario. Nelle sue opere sono ben distinti, per esempio, il “riso libero”, anti-gerarchico, che si muove dal basso verso l'alto e si oppone al male deridendolo, e la “risata diabolica”, offensiva e oppressiva (che si muove dall'alto verso il basso), che invece imprigiona e schiaccia chi ne è incolpevole oggetto³⁹.

La vergogna e la bellezza

Qualche pagina dopo leggiamo un secondo episodio molto interessante per la nostra analisi. Il narratore ricorda quando da piccolo venne portato a scuola dalla madre e consegnato alle cure di un poco commendevole vicedirettore che aveva l'incarico di accompagnarlo nella sua prima classe, quella della maestra Aleksandra Ivanovna. In questo frangente viene come ribaltata la situazione del primo episodio e il piccolo protagonista diventa osservatore di un atto vergognoso. Il vicedirettore prima effettua un goffo e non proprio lodevole tentativo di colpire un incolpevole cane con un sasso, venendo però notato (“scoperto” nella sua bassezza) dal bambino e dalla sua mamma: «Si voltò indietro e, notata la mamma, dovette vergognarsi di quell'insuccesso. “Non te ne sei ancora andata?” disse, e mi parve che rimpiangesse di aver lasciato cadere il sasso»⁴⁰ (49). Ma è subito dopo che, attraverso il topos comico del buco della serratura, il comportamento del funzionario apre la strada a interessanti riflessioni. Il passo merita di essere riportato nella sua interezza:

³⁸ «грубое нарушение» (203).

³⁹ Si vedano le illuminanti pagine che Natal'ja Ivanova dedica al rapporto fra riso e paura e alle diverse categorie di riso: Ivanova 1990, pp. 152-154. Sul tema in generale e sulle sue variazioni nella letteratura russa si vedano almeno Bergson 1911, Propp 1988, Zveterevich 1980.

⁴⁰ «Он оглянулся и, заметив маму, видимо, устыдился своего неуспеха. – Ты еще не ушла? – сказал он, и мне показалось, что он жалеет, что выпустил камень» (211).

A un tratto il vicedirettore, lasciandomi, si curvò vicino a una delle porte e si mise a guardare dal buco della serratura. Non sentendo più i suoi passi, mi voltai e vidi la sua piccola figura rapacemente chinata davanti alla porta.

Mi parve strano che facesse ciò mentre mi accompagnava in classe, e soprattutto senza vergognarsi per la mia presenza. Ricordai che proprio così zio Kolja, quello matto, spiava dalle fessure del casotto della cucina una donna del nostro cortile di cui era innamorato. Ma non lo faceva mai se si sapeva osservato. Mentre questo qui sbirciava senza complimenti davanti a me.

Finalmente, staccatosi dal buco della serratura e senza minimamente vergognarsi per essere stato notato, tornò da me e procedemmo oltre⁴¹ (50).

In tale congiuntura ci sembra di poter citare ironicamente il famoso aforisma di Čechov: «Una brava persona si vergogna anche davanti a un cane», mentre qui l'adulto non considera neanche il piccolo scolaro come essere vivente degno di scatenare sentimenti di imbarazzo, in una combinazione di svergognatezza quasi farsesca e di mancato riconoscimento del bambino come fonte di reale osservazione (e giudizio) morale⁴². Iskander non si sofferma però moralisticamente sul voyeurismo dell'adulto⁴³ (oggetto dello sguardo di soppiatto si rivela poi essere una «giovane maestra molto carina»⁴⁴, p. 51), e riporta invece l'attenzione sulle modalità esegetiche del bambino, che ne è stato testimone. Questi riflette per la prima volta sulla sottile, delicata e persino pericolosa triangolazione fra bellezza, suo riconoscimento/ammirazione e vergogna:

È interessante che da bambino, se percepivo la bellezza femminile proprio come bellezza, questa percezione per me personalmente si accompagnava a una specie di senso di vergogna per la sua nudità [...] come la sensazione che l'am-

⁴¹ «Вдруг завуч, оставив меня, наклонился возле одной из дверей и стал смотреть в замочную скважину. Перестав слышать его шаги, я оглянулся и увидел его маленькую фигурку, хищно склоненную у дверей. Мне показалось странным, что он это сделал, провожая меня в класс, и главное – не стыдись моего присутствия. Я вспомнил, что именно так мой сумасшедший дядюшка наблюдал сквозь щелки в кухонной пристройке за одной женщиной из нашего двора, в которую он был влюблен. Но он этого никогда не делал, если знал, что кто-то за ним следит. А этот прямо при мне подглядывает. Наконец, отделившись от замочной скважины и несколько не стыдись того, что я это заметил, он подошел ко мне и мы пошли дальше» (212).

⁴² Ricordiamo quanto affermava Aristotele nella *Retorica*: «In generale, invece, non ci si vergogna [...] di coloro di cui si disprezza grandemente la reputazione riguardo al dire la verità (nessuno si vergogna dei bambini e degli animali)». Citiamo da Fussi 2018, p. 58n.

⁴³ Si ricorderà qui, *en passant*, una formulazione di Freud che riteniamo utile al nostro discorso: «La potenza che si oppone al piacere di guardare, e che eventualmente è da esso soppressa, è il pudore» («Die Macht, welche der Schaulust entgegensteht und eventuell durch sie aufgehoben wird, ist die Scham»), Freud 2010, p. 40. Sul voyeurismo si leggano anche Metz 1980, Calvert 2000, Metzl 2004.

⁴⁴ «юная учительница, очень хорошенькая» (212).

biente circostante fosse troppo goffo e impreparato, non avesse un'atmosfera sufficientemente festosa per la percezione della bellezza, come se le belle donne dovessero comparire per strada solo nelle grandi occasioni: il Primo maggio, il 7 novembre, a Capodanno⁴⁵ (51).

Qui, di nuovo, attraverso la voce narrante l'autore si interroga sulle interconnessioni fra i valori antropologici fondamentali, il loro progressivo disvelamento agli occhi di un bambino e la loro non sempre facile interazione con l'ambito del mistero, del segreto, della necessaria protezione dal pericolo di uno svelamento volgare, osceno, spudoratamente pubblico. Il godimento della bellezza, l'osservazione delle beltà muliebri sono quasi di per sé (anche in assenza di farsesche spiate furtive) gesti di intrusione, di scoprimento inappropriato, di cui biblicamente ci si potrebbe vergognare, in quanto potenziali scintille di desiderio⁴⁶. La bellezza è vergognosa in quanto esoterica, misteriosa, e la si offende se non se ne comprende e rispetta la sconvolgente potenza emozionale, il potere esplosivo del suo "denudamento": «In parte era la sensazione di una certa vulnerabilità di un bel viso femminile, come se fosse fatto di un materiale diverso dai visi comuni, e il conseguente desiderio di proteggerlo in qualche modo, di coprirlo con qualcosa come un velo [...] vale a dire la sensazione che la bellezza sia legata a qualche grande mistero che non si deve svelare»⁴⁷ (51-52). Di fronte a una così squisita sensibilità infantile è comprensibile la condanna dello sguardo grossolanamente indirizzato sulla collega dall'adulto che con i propri occhi ruba bellezza senza alcun pudore, riportandoci fra l'altro (a differenza dell'udito predominante del primo episodio) nell'ambito sensoriale che avevamo accennato essere in genere preponderante, quello della vista⁴⁸.

⁴⁵ «Интересно, что в детстве, если уж женская красота воспринималась как красота, то это восприятие для меня лично сопровождалось каким-то ощущением стыда за ее обнаженность. [...] чувством неловкости, неподготовленностью окружающей среды, ее недостаточной праздничной настроенностью для восприятия красоты, словно красивые женщины должны появляться на улицах только в большие праздники – Первого мая, 7 ноября, в Новый год» (212).

⁴⁶ «Avete inteso che fu detto: *Non commettere adulterio*; ma io vi dico: chiunque guarda una donna per desiderarla, ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore» Matteo 5,27-28.

⁴⁷ «Отчасти это было ощущение некоторой ранимости красивого женского лица, словно оно сделано из другого материала, чем обычные лица, и связанное с этим желание как-то прикрыть его, накинуть что-нибудь на него вроде платка [...] а именно – ощущение того, что красота связана с какой-то великой тайной, которую нельзя обнажать» (212).

⁴⁸ Così sempre Aristotele nella *Retorica*: «E ci si vergogna di più delle azioni compiute sotto i loro occhi e allo scoperto (da qui il proverbio secondo cui la vergogna risiede negli occhi)». Citiamo da Fussi 2018, p. 58.

La forza della vergogna

Procedendo nella lettura delle avventure del protagonista, notiamo come il tono della sua narrazione e la natura degli episodi testimonino una sua maturazione, intesa come crescita sia fisica che psichica. Ciò comporta anche una graduale acquisizione dei meccanismi emozionali, non più subiti o ignoti, ma sfruttati via via in maniera funzionale, quando non proprio egoistica. Un episodio rappresentativo di tale lenta evoluzione è quello in cui il protagonista non vive più la vergogna in modo passivo, ma lotta contro di essa, fra l'altro riportando una significativa vittoria basata sulla scaltrezza. Il racconto in questione è stato altrove pubblicato separatamente con il titolo *Vremja po časam*⁴⁹, ossia "Il tempo misurato con l'orologio", che va distinto (lo si comprende leggendo il testo) dal tempo ricavato osservando il sole, o da quello calcolato grazie alla ripetizione di eventi quotidiani, come l'arrivo delle navi o la campanella della scuola. L'imbarazzo iniziale del bambino nasce dal fatto che egli non è ancora in grado, seppur in avanzata età scolare, di leggere il quadrante dell'orologio, poiché in un microcosmo come il suo cortile, legato a proprie specifiche leggi cronologiche ed antropologiche, nessuno ha ritenuto urgente metterlo a parte di questo dettaglio tecnologico: «Per quanto ci sia da vergognarsi (in realtà, adesso non me ne vergogno, ma allora sì), devo confessare che, pur avendo imparato a leggere ancora prima di andare a scuola, anche in età scolare trovai modo di conservare, per almeno tre anni, un'assoluta ignoranza di ciò che succedeva sul quadrante»⁵⁰ (104). A differenza che nei precedenti episodi di vita quotidiana, qui il sentimento di imbarazzo ha una forte componente razionale, legato com'è alla chiara coscienza di una mancanza di cui non ci si vuole fare carico di fronte agli osservatori: «Era semplicemente accaduto che nessuno mi avesse insegnato a leggere l'ora a tempo debito, e più tardi tutti erano convinti che ne fossi già capace, mentre io ormai mi vergognavo a chiederlo»⁵¹ (105).

Qui diventa evidente un approccio molto più accorto alla questione, descritto dall'autore attraverso uno dei suoi procedimenti narrativi più caratteristici. È tipica, infatti, di Iskander la tendenza ad interrompere, inframmezzare e ar-

⁴⁹ Oltre che nel già citato Iskander 1973, il racconto veniva pubblicato ancora separatamente con questo titolo in una interessante raccolta, Iskander 1986, pp. 60-83, un anno prima che su «Znamja» uscisse l'edizione unificata del ciclo.

⁵⁰ «Как это ни стыдно (в сущности, сейчас это не стыдно, тогда было стыдно), должен признаться, что, научившись читать еще до школы, я уже в школьные годы ухитрился пронести, по крайней мере в течение трех лет, полное непонимание того, что происходит на циферблате» (238).

⁵¹ «Просто так получилось, что вовремя мне никто не показал, как узнается время по часам, а потом все были уверены, что я это и так знаю, а мне уже было стыдно спросить» (239).

ricchire il filo tematico principale (impostato nell'incipit di ogni singola sotto-sezione narrativa) per mezzo di una serie di micro-episodi che vedono il cortile e i suoi abitanti come collante. A volte tali inserti prendono la forma di considerazioni autoriali di taglio filosofico⁵² o di vere e proprie riflessioni letterarie. Sono interruzioni che fungono da freno e ritardo narrativo, che permettono di osservare una vicenda o approfondire un principio ideale da più punti di vista, apparentemente slegate fra loro, ma all'interno delle quali riemerge, quasi fiume carsico, la questione principale, in questo caso quella dell'orologio⁵³. Essa è declinata e approfondita attraverso una serie di piccole variazioni simili a quelle musicali, in cui il rapporto ternario protagonista-orario-vergogna ha un suo sviluppo e un suo definitivo scioglimento in tono maggiore. Vediamo dunque il bambino industriarsi in diversi modi per venire a sapere ogni volta dai passanti o dai vicini di casa l'orario esatto; a volte l'ottenimento del risultato è legato a una duplice prova: il tentativo di non venire scoperto e il contemporaneo dolore fisico cui egli viene sottoposto, come quando è costretto a giocare con il manesco figlio dei vicini per farsi rivelare da lui (più piccolo, dunque fonte di ulteriore smacco) l'ora precisa. Gli echi strutturali musicali sono confermati anche da un preciso riferimento testuale, in cui il divario di conoscenze (di "sapienza") fra i due bambini viene messo in relazione con la ben nota rilettura immaginaria del rapporto fra Mozart e Salieri⁵⁴: «[Il bambino più piccolo disse] che era capace di determinare l'ora dall'orologio e i punti cardinali dalla bussola. L'accento all'orologio provocò un dolore sordo nel mio petto, una contrazione salieriana del muscolo cardiaco. Persino dei bambini così piccoli sanno leggere l'ora, pensai, e perché diamine io non riesco ad imparare?»⁵⁵ (117).

Egli si sente, dunque, umile e invidioso imitatore salieriano, ancora inferiore

⁵² «Una delle caratteristiche fondamentali della sua prosa consiste nel fatto che quasi ogni particolare o dettaglio diventa per lui pretesto per una diffusa riflessione autoriale» («Одна из существенных особенностей его прозы состоит в том, что едва ли не каждая подробность и деталь становится у него поводом для развернутого авторского рассуждения»). Sarnov 1982, p. 16.

⁵³ Facendo riferimento in particolare al ciclo di Sandro di Čegem, Lipoveckij sottolinea comunque il rischio che questa modalità narrativa di Iskander possa dar vita a testi non perfettamente strutturati, che si riducono a «una serie poco organizzata di storielle tematicamente simili, o, al contrario, per nulla simili, ma semplicemente incatenate una all'altra» («слабоорганизованный набор тематически сходных или наоборот ни в чем не сходных, но цепляющихся друг за друга анекдотов»). Lipoveckij 2000, p. 281.

⁵⁴ Fra i primi testi artistici che ci vengono in mente citeremo appunto la "piccola tragedia" *Mocart i Sal'eri* di Puškin (1831), il film *Amadeus* di Miloš Forman (1984) e l'omonima pièce teatrale di Peter Shaffer (1979), che fa da *trait d'union* fra il poeta russo e il regista cecoslovacco.

⁵⁵ «...что он может определять время по часам, а страны света – по компасу. Упоминание о часах вызывало у меня в груди глухую боль, сальерианское сжатие сердечной

di fronte alla sregolata “genialità mozartiana” di chi, piccolo *enfant prodige*, ha talenti maggiori dei suoi⁵⁶. Poco più avanti, in una delle varie digressioni riflessive, iniziamo a comprendere meglio il senso profondo dell’opera che stiamo analizzando, che con il suo titolo apparentemente contraddittorio evidenzia valori positivi nell’emozione da noi studiata. Ricordiamo che la traduzione letterale del titolo suona “Valzer scolastico, ovvero l’energia della vergogna”, ma quale sarebbe questa energia, ed è essa costruttiva? Ebbene, scopriamo che, ancor prima di aver risolto il problema della lettura dell’orologio, il ragazzino ha cominciato a incanalare e sfruttare per fini potenzialmente positivi le proprie emozioni negative (stizza, invidia, vergogna...). Egli soffre di malaria, le cure dolorose richieste da questa malattia consistono soprattutto in iniezioni di chinino, le quali esigono dal suo piccolo corpo e dalla sua psiche prove di resistenza non indifferenti, anche al fine di evitare piagnucoli e brutte figure, che vedrebbero in lui tradite le fiere tradizioni del suo popolo di montanari:

In generale da bambino ero contraddistinto da un’insolita capacità di sopportare il dolore [...] Da principio mi vergognavo a gemere o gridare per consapevoli considerazioni etiche, a cui non erano evidentemente estranei dei frammenti di educazione abcas. Presso gli abcas, come probabilmente presso tutti i montanari, nell’arte e nelle tradizioni popolari è piuttosto sviluppato il motivo della resistenza al dolore. In tal modo il motivo etico (la vergogna), sostenuto dall’esempio estetico (la canzone, la leggenda), aiutava a creare quell’esaltazione spirituale che in parte compensava la mancanza di anestetici nella medicina popolare⁵⁷ (129).

La forza della vergogna (ossia la ricerca del piacere derivante dall’aver evitato una umiliazione), unita alla sublimazione estetico-artistica, motiva dunque il bambino a superare le prove di iniziazione cui la vita lo sottopone. Del resto, come ricorda Alessandra Fussi, la vergogna è spesso legata ad atti o mancanze

мышцы. Даже такие дети умеют определять время, думал я, что же я никак не научусь?» (244).

⁵⁶ Iskander è tornato più volte su questo tema: con un saggio, dedicato al rapporto fra i due personaggi del testo puškiniano, Iskander 1984a, in cui riflette sulle interrelazioni fra vero genio, delitto, invidia e talento, e anche in una omonima poesia, Iskander 1984b.

⁵⁷ «Вообще в детстве я отличался некоторой повышенной терпимостью к боли. [...] Сначала мне было стыдно стонать или кричать из сознательных этических соображений, по-видимому, сказывались осколки абхазского воспитания. У абхазцев, как, вероятно, у всех горцев, довольно сильно развит в народном творчестве и в народных обычаях мотив преодоления боли. Таким образом, этический мотив (стыд), подкрепляясь эстетическим примером (песня, легенда), помогал создавать тот духовный подъем, который отчасти заменял отсутствие наркотических средств в народной медицине» (250).

che mettono in dubbio la nostra appartenenza a una comunità di cui ci riteniamo membri o della quale abbiamo alta stima, ossia, in ultima analisi, mettono in crisi la nostra identità⁵⁸. In altri momenti, invece, il ragazzino non riesce a raccogliere in sé la sufficiente determinazione per dimostrarsi forte, “adulto” o abbastanza “abcaso” come le tradizioni locali imporrebbero. In tali frangenti egli non riesce dunque a convogliare la necessaria quantità di “forza della vergogna”, di energia reattiva che gli permetta di affrontare a viso aperto il dolore: «Si vede che, infiacchito nei nervi e rammollito dall'aumentata tenerezza che si dimostra a un malato, non potevo superare con la forza della vergogna quello che, paragonato all'iniezione di chinino, era solo un piccolo fastidio»⁵⁹ (130).

Siamo qui di fronte al nucleo del discorso impostato da Iskander con questo suo ciclo/povest': la vergogna può servire da molla psicologica, da fortissimo motivatore, da trampolino e punto d'appoggio utile per superare delle difficoltà, che si tratti di stringere i denti in presenza di un dolore corporale o di superare un'impasse situazionale come quella dell'orario. L'energia nascosta nella vergogna, il pungolo mentale che essa offre al fine di evitare una sconfitta, agisce come un motore di crescita psicologica e antropologica, che porta ad aguzzare l'ingegno, a giocare d'astuzia. È così che, raccolta ormai una discreta dose concentrata di quella forza, il ragazzino decide di “crescere”, di imparare costi quel che costi: si pone con ostinazione davanti a un grande orologio pubblico, e osserva come i passanti regolano su di esso i propri quadranti dichiarando l'ora ad alta voce, tanto che alla fine avviene il miracolo della comprensione: «in un certo istante, quasi spontaneamente, capii di colpo come la gente determinava l'ora»⁶⁰ (138). Superata questa prova esperienziale, fatto il succitato “salto di qualità”, trapassata la frontiera dell'ignoranza che lo segnava soprattutto nel primissimo episodio, il piccolo può tornare a casa da trionfatore⁶¹: «Mi accorsi di avere una gran fame, e mi affrettai a rincasare. Provavo una sensazione di levità e benessere: nessun segreto vergognoso mi opprimeva l'anima»⁶² (141).

⁵⁸ Fussi 2018, pp. 14-16, 80.

⁵⁹ «Видимо, нервно ослабленный и изнеженный повышенной лаской к больному, я не мог силой стыда преодолеть эту, сравнительно с хинным укусом, маленькую неприятность» (251).

⁶⁰ «В какое-то мгновение, как-то само собой, вдруг сообразилось, как люди определяют время» (254).

⁶¹ Proprio su questa importanza, anche simbolica, della “lettura del tempo” pone l'accento Lipoveckij, quando in merito a questi racconti nota «come gradualmente, attraverso errori incorreggibili e i tormenti causati dalla vergogna, si acquista la capacità di “comprendere il tempo”» («как постепенно, через непоправимые ошибки и муки стыда, приходит умение “понимать время”»). Lipoveckij 2000, p. 281.

⁶² «Я почувствовал, что здорово проголодался, и поспешил домой. Мне было легко,

La vergogna collettiva

Gli ultimi due esempi di questa sorta di tassonomia enciclopedica della vergogna sono i più interessanti, e forse i più inaspettati. Il primo di essi ha un riferimento cronologico preciso: «L'epoca che descrivo coincide con il Patto di non aggressione con la Germania, cioè con il 1939. Avevo dieci anni»⁶³ (149). Non è questa la sede per affrontare la difficile questione della valutazione e interpretazione del Patto Molotov-Ribbentrop: per i difensori della storia sovietica e i sostenitori di Stalin esso fu un difficile ma inevitabile passo strategico fatto dal “Padre delle Nazioni” per rinviare lo scontro bellico; per molti altri un atto vergognoso che vide l'URSS per qualche tempo affiancare il Reich, fino a concordare con esso l'invasione della Polonia. Che questa azione diplomatica (non facilmente interpretabile e figlia di un momento prebellico estremamente critico) possa suscitare sentimenti di incertezza, imbarazzo, quando non proprio di esplicita vergogna, è comprensibile. Come accade spesso nelle opere di Iskander, in queste sue pagine il grande tema storico viene filtrato attraverso il mondo, gli occhi e la capacità esegetica di un bambino, quasi come appendice casuale di una vicenda familiare, scolastica o ludica. L'episodio scatenante di tale riflessione sul Patto è una sorta di tradimento effettuato dalla amata maestra Aleksandra Ivanovna, più volte citata nel ciclo di racconti, dove è fatta oggetto di manifestazioni di affetto e devozione, in quanto è l'insegnante che legge alla classe la grande e adorata letteratura russa. Qui invece ella è costretta ad adeguarsi a uno dei frequenti «zigzag della politica» (153) sovietica, a una di quelle «virate di centottanta gradi, che nessuno si curava neppure di spiegarci»⁶⁴ (153). In conseguenza della firma del Patto e della urgente necessità di giustificare anche pubblicamente accordi diplomatici poco coerenti con la linea ideologica ufficiale tenuta fino a quel momento dagli organi governativi, la maestra dichiara che da quel momento in poi non si può più utilizzare il termine “fascisti”:

Ma ecco che un bel giorno per me personalmente si verificò l'esplosione interiore più forte che avessi conosciuto in vita mia.

“Ragazzi”, disse quel giorno Aleksandra Ivanovna, “adesso non si può più dire ‘fascisti’...” [...]

хорошо – постыдная тайна не отягощала мою душу» (256).

⁶³ Come Iskander stesso, a ulteriore conferma dell'ispirazione autobiografica del testo. «Время, описываемое мной, совпадает с мирным договором с Германией, то есть с 1939 годом. Мне было десять лет» (260).

⁶⁴ «зигзагов политики» «эти повороты на сто восемьдесят градусов, которые никто и не пытался нам как-то объяснить» (261).

Aleksandra Ivanovna ne parlò semplicemente come di una modifica introdotta da quel momento nelle regole grammaticali⁶⁵ (151).

Ciò che la propaganda frettolosamente re-indirizzata vorrebbe far passare come questione meramente terminologica non sfugge però al piccolo protagonista e ai suoi compagni di classe, fiondati di colpo e senza preavviso in un imbarazzo palpabile e scioccante: «Ed ecco, come se veramente le parole fossero rimaste sospese in aria, piano piano tutta la classe si rese conto della loro vergognosa leggibilità, i ragazzi cominciarono ad ammutolire»⁶⁶ (152). Per la prima volta in questo ciclo non siamo di fronte a un sentimento individuale, causato da atti personali del protagonista o di suoi conoscenti, bensì sotto la cappa di un'atmosfera di vergogna collettiva, una sensazione di inadeguatezza e di disagio interiore condivisa da tutti gli incolpevoli scolari. La vergogna si prova non solo quando se ne è causa diretta, a volte «la responsabilità non è di chi si vergogna»⁶⁷, ma di chi in un dato contesto ha causato con il proprio agire un'atmosfera diffusa e trasmissibile di imbarazzo. Essa è qui sensazione comune, condivisa e contagiosa, quasi come un virus il cui «paziente zero» è la stessa maestra, costretta da ordini superiori a dichiarare una falsità inaccettabile, di cui però ella è ben cosciente: «Ricordo bene le chiazze rosse che comparvero sulle guance rugose della nostra vecchia maestra»⁶⁸ (152). È un esempio lampante di come Iskander utilizza la dimensione infantile come proiezione in piccolo di una condizione più ampia, potenzialmente nazionale. Ciò che non si può affermare *apertis verbis* nel consesso degli adulti sovietici (poiché nel 1939 è impossibile criticare qualsivoglia, per quanto incomprensibile, re-indirizzamento ideologico) si può per lo meno mediare attraverso la psicologia infantile, che si sostituisce all'incapacità (o incolpevole impossibilità) dei grandi di esprimere un naturale imbarazzo: «Non dimenticherò mai la vergogna che provai allora e che in qualche misura assalì tutta la classe»⁶⁹ (153). Con «classe»

⁶⁵ «Но вот в один прекрасный день для меня лично и произошел тот душевный взрыв, сильнее которого я не знал в жизни. — Ребята,— сказала в этот день Александра Ивановна,— теперь нельзя говорить “фашисты”...[...] Она об этом сказала просто как об изменении, которое отныне вошло в грамматические правила» (261).

⁶⁶ «И вот, словно в самом деле слова висели в воздухе, постепенно к их постыдной удобочитаемости подключился весь класс, в классе становилось все тише и тише» (261).

⁶⁷ Si veda Fussi 2018, p. 138, dove si citano l'esempio biblico di Susanna e i vecchioni, e quello della modella che posa nuda davanti a un pittore e si vergogna nel momento in cui si avvede che da oggetto artistico è divenuta per lui oggetto di attrazione sessuale.

⁶⁸ «Помню, хорошо помню красные пятна, которые пошли по морщинистым щекам нашей старой учительницы» (261).

⁶⁹ «Тот стыд, который я тогда испытал и который в какой-то мере охватил весь класс, я никогда не забуду» (261).

potremmo intendere “popolo sovietico”, e qui come in altri casi la riflessione artistica dello scrittore abcaso può fungere da sublimato sineddotico di una realtà storica poco rosea. Bene scrive la Ivanova: «In sostanza Iskander, attraverso una classe di una scuola elementare di provincia e la sua maestra (come intermediaria-esecutrice dell'autorità superiore), mostra il funzionamento di un sistema ideologico nel suo complesso»⁷⁰. Il popolo sovietico non si vergognò abbastanza, sembra suggerirci l'autore, ovvero non poté reagire in modo adeguato alla confusa ma forte sensazione vergognosa che tali ripetuti zigzag politici gli causavano durante il regime staliniano. Così come non reagì, per paura o oggettiva impossibilità, a tanti altri crimini che il dittatore georgiano commise, spacciandoli per atti di paterna severità⁷¹.

La vergogna diffusa, pesante, vischiosa come una ragnatela, che invade tutta la classe è qui causata dal tradimento, nazionale (Stalin) e individuale (la maestra). Tradimento e devozione sono due poli opposti fondamentali dell'opera iskanderiana, nelle cui pagine all'esempio negativo di conformisti come la maestra si oppone la ingenua, forse donchisciottesca, ma ammirevole fedeltà di principi del puškiniano Savel'ič de *La figlia del capitano*⁷². Il tradimento, lo svelamento di un segreto, la vera e propria delazione sono tutte categorie anche politiche e sociali che Iskander tocca quasi casualmente (ma in realtà con lucidissima sapienza esopica)⁷³ nei suoi apparentemente innocui raccontini infantili. Così il piccolo protagonista, lungi dal rappresentare un ideale modello di esempio moralizzatore, è anch'egli un umanissimo conglomerato di virtù e debolezze, capace di rappresentare nel suo piccolo i vizi privati di tutta una popolazione che sul finire degli anni Trenta, quando i racconti sono ambientati, si

⁷⁰ «В сущности, Искандер – через начальный класс провинциальной школы и учительницу (как проводника-исполнителя верховной власти) показывает функционирование идеологической системы в целом», in Ivanova 1990, p. 138.

⁷¹ A questo proposito è fondamentale leggere le pagine satiriche su Stalin, Berija e gli altri politici di partito presenti nel capitolo *Piry Baltazara* del romanzo *Sandro di Cegem* (Iskander 1989a, pp. 217-269). Ad ogni modo, anche in *Energia della vergogna* l'autore torna più volte con modalità critico-ironiche su alcuni aspetti della propaganda sovietica e dello stalinismo in particolare. Come quando, ad esempio, il bambino osserva con sospetto uno degli innumerevoli manifesti di propaganda, raffigurante un danzatore in costume nazionale che sprizza allegria e gioia di vivere, sotto il quale «c'è una scritta a caratteri cubitali: 'La vita è diventata migliore, la vita è diventata più allegra'», e così commenta quello che è forse il più famoso e il più irrealista slogan coniato da Stalin: «Mi pare vergognosamente fuori posto la sua allegria, lì vicino alla fila» (186) («надпись крупными буквами: “Жить стало лучше, жить стало веселее”», «Я чувствую какую-то постыдную неуместность его веселья возле очереди», 277).

⁷² Si leggano le considerazioni sul «trionfo della devozione», sull'anziano Savel'ič, servo fedele di Pëtr Grinëv, e in generale sul romanzo puškiniano, alle pp. 141-145 del romanzo (pp. 256-258 nell'originale).

⁷³ Del linguaggio esopico di Iskander parla più volte la Ivanova, anche in Ivanova 2016.

macchiò di non poche bassezze⁷⁴. Ad ogni modo fra i suoi valori positivi figura ancora una certa purezza di percezione, una mancanza di sovrastrutture difensive che gli fa percepire vivamente la problematicità del contesto. Attraverso il prisma di tale approccio psicologico Iskander propone una acuta, astuta, per quanto indiretta, critica sociale e storica: «Iskander rivela il meccanismo di funzionamento dello stalinismo e ricrea la sua atmosfera attraverso la percezione del mondo di un bambino»⁷⁵. Questa sensibilità infantile, questa visione dal basso è proprio il filtro conoscitivo ed esegetico che permette al protagonista di lasciarsi una possibile via d'uscita in chiusura del racconto: «E tuttavia sono grato a una certa sensibilità infantile che non mi fece pensare neppure per un attimo, lo ricordo bene, che quel tradimento fosse legato alla stessa Aleksandra Ivanovna. No, sentii che c'era una forza tremenda che schiacciava la nostra maestra col suo peso immane, e l'aveva costretta a dire ciò che ci aveva detto, coprendosi di chiazze rosse»⁷⁶ (153).

La vergogna per la vittoria

L'ultima categoria che analizzeremo ha qualcosa di paradossale. Si tratta di un caso in cui il protagonista non si trova in una posizione di difetto in cui è oggetto dell'osservazione, tanto meno si macchia di azioni riprovevoli, né è passivo testimone di una situazione in cui è prevedibile o logico che egli possa sentirsi in difficoltà, come succedeva nei precedenti casi. L'ultima realizzazione vergognosa, anzi, non solo non è legata a un'umiliazione o a una sconfitta, ma al contrario sorge in occasione di una contingenza potenzialmente positiva, legata al successo ottenuto dopo una lunga lotta. Nella casa del cortile di Muchus dove il ragazzino abita si è insediato un nuovo inquilino, che dopo alcuni mesi

⁷⁴ Riguardo al tradimento dei valori, in questo caso familiari, citeremo velocemente almeno un altro episodio della vita del giovane protagonista, quello in cui egli rivela al padre che la sorella maggiore ha osato mangiare del lardo, cosa genericamente malvista in una famiglia di osservanza musulmana che non dovrebbe toccare la carne di maiale. Al di là dell'osservanza dei precetti di Maometto, il padre adirato però non punisce la sorella "apostata", bensì il ragazzino che ha rivelato il segreto, tradendo la familiare. Così il narratore riassume la lezione morale: «Сapiи per tutta la vita che nessun alto principio può giustificare la bassezza e il tradimento» (104); «Я на всю жизнь понял, что никакой высокий принцип не может оправдать подлости и предательства» (238).

⁷⁵ «Искандер вскрывает механизм действия сталинщины и воссоздает ее атмосферу через детское мироощущение» in Ivanova 1990, p. 139.

⁷⁶ «Все-таки я благодарен какой-то детской чуткости, которая ни на мгновение, это я помню хорошо, не дала мне подумать, что предательство это связано с самой Александрой Ивановной. Нет, я почувствовал, что есть какая-то страшная сила, которая с неимоверной тяжестью давила на нашу учительницу и вынудила ее, покрываясь красными пятнами, сказать то, что она нам сказала» (261-262).

smette di pagare l'affitto a sua madre, approfittando dell'assenza di una figura che in famiglia incarna l'autorità e il potere. Il padre del protagonista, infatti, è stato da poco espulso dall'URSS in occasione di una delle numerose ondate persecutorie rivolte contro i popoli considerati pericolosi o non integrati (è di origini persiane)⁷⁷. Questa è la scena del commiato, anch'essa ammantata dall'emozione che con le sue molteplici varianti predomina nel libro che stiamo esaminando: «Non so perché, ma non piansi. Provai paura per mio padre e vergogna per tutti. Tutta la famiglia piangeva, abbracciandolo e baciandolo come fosse un morto. Allora non potevo rendermene conto, ma più forte di tutto era un senso di vergogna per quell'egoismo nudo del dolore. 'Non vi azzardate!' avrei voluto gridare, 'è ancora vivo, tornerà ancora!」⁷⁸ (194).

In conseguenza di questa sventura l'atteggiamento dell'inquilino diventa sprezzante: approfittando delle sopraggiunte difficoltà di chi lo aveva accolto, egli assume un altezzoso atteggiamento di pubblico disprezzo, giustificato ufficialmente dal fatto che la famiglia del protagonista è caduta in uno status di "disgrazia politica", di modo che fra i contendenti nasce una penosa guerra legale. Ciò però mal si sposa con le pretese intellettuali dell'affittuario: «Ancor prima che entrassimo in guerra aperta, prendevo in prestito dei libri da lui. Aveva un enorme scaffale, pieno di vari libri meravigliosi. Ciò che stava facendo ora, se non contraddiceva quanto accadeva nella vita, contraddiceva quanto era scritto in quei libri. Io lo sentivo, e lui sapeva che lo sentivo, e si vergognava di me»⁷⁹ (196-197). Queste scaramucce sono solo un'ouverture preparatoria per il fulcro del racconto, inaspettato e tanto più pregnante. La causa legale volge a favore della famigliola, l'inquilino moroso è costretto a uno sfratto umiliante, eseguito in pubblico e alla luce del sole, di fronte a un consesso di coinquilini gongolanti perché "ha trionfato la giustizia". Tutti tranne uno, il narratore ragazzino, che non riesce a esultare: «E a un tratto, inaspettatamente, sentii una pietà imbarazzante [...] per lui. [...] Volevo soffocare in me quel sentimento vergognoso, ma non se ne voleva andare, e allora me ne andai io, per non vedere quel trionfo sulle rovine»⁸⁰ (199).

⁷⁷ Sia le origini che il triste destino del padre di famiglia sono di ispirazione autobiografica.

⁷⁸ «Не знаю почему, я не заплакал. Мне стало страшно за отца и стыдно за всех. Вся родня плакала, обнимая его и целуя, как покойника. Тогда я этого не мог осознать, но сильнее всего было чувство стыда за этот обнаженный эгоизм горя. "Не смейте! – хотелось крикнуть мне, – он еще живой, он еще вернется!"» (281).

⁷⁹ «Еще до того, как мы вступили в открытую войну, я иногда брал у него читать книжки. У него был огромный шкаф, наполненный разными чудесными книжками. То, что он делал, если и не противоречило тому, что делалось в жизни, противоречило тому, что было написано в этих книгах. Я это чувствовал, и он знал, что я это чувствую, и стыдился меня» (282).

⁸⁰ «И вдруг я неожиданно почувствовал смущающую душу жалость [...] к нему. [...]

Questo «trionfo sulle rovine» è inaspettatamente causa di grande disagio per un ragazzino che abbiamo visto crescere soprattutto dal punto di vista emotivo. Dopo i primi episodi di cattiva gestione della propria ignoranza emotiva (la canzoncina), o di imbarazzo per atti vergognosi altrui (il vicedirettore), egli ha persino imparato a volgere a proprio vantaggio la vergogna provata e la sua «forza/energia» (l'orologio), fino a sentire all'unisono con i compagni di classe l'imbarazzo per un atto disdicevole (il tradimento della maestra). Diremo *en passant* che per una scelta di economia espositiva non ci siamo soffermati estesamente su alcuni altri interessanti episodi di questa epopea emozionale, e che anche essi confermerebbero un progetto complessivo perfettamente strutturato nelle intenzioni dell'autore, al fine di disegnare una mappa delle varie possibili realizzazioni del sentimento vergognoso. Pensiamo ad esempio alla tormentosa lettura pubblica dei voti del bambino da parte della zia, che lo espongono al ludibrio di tutto il cortile come scolaro tutt'altro che eccellente⁸¹, o al ricordo dello zio preferito, Riza, anch'egli finito nel tritacarne staliniano e perseguitato dagli organi di polizia. La zia, rimasta senza sostegno economico, è costretta a vendere la bici nuova fiammante del piccolo protagonista, ed egli si trova a sperimentare un dolorosissimo contrasto fra la necessità razionale e i comprensibili crucci emotivi: «Provai piuttosto un certo risentimento verso la zia. Mi pareva che avrebbe potuto procurarsi i soldi per il viaggio in qualche altro modo. Ma capivo che adesso parlarne o anche solo pensarci era vergognoso»⁸² (167).

Ma ciò cui egli giunge in chiusura di questo ciclo è un grado di squisita sensibilità umana che testimonia un'avvenuta maturazione: egli prova vergogna per la vittoria. La sua famiglia ha ottenuto quanto giustamente le spettava, ha vinto la causa, l'inquilino opportunista è umiliato e costretto alla ritirata, ma il narratore adulto ricorda come, ormai ragazzino d'una decina d'anni, avesse sentito vivamente che danzare sulle sventure altrui era un atto sconveniente, inadeguato, fuori luogo, tanto più per quanti erano essi stessi vittime di persecuzione (il padre e lo zio erano stati a loro volta umiliati e cacciati).

Я хотел подавить в себе это постыдное чувство, но оно никуда не уходило, и тогда я сам ушел, чтобы не видеть это торжество на развалинах» (283).

⁸¹ L'episodio è alle pagine 74-91 della traduzione italiana, e alle pagine 224-232 della nostra edizione russa di riferimento. Ne citeremo solo la parte finale, in cui lo scolaro decide di convertire quella umiliazione pubblica in sprone per raggiungere profitti migliori: «...cominciare da domani una nuova vita [...] fare bene i compiti, perché non debba mai, mai più ripetersi quell'incubo ignominioso» (91); «с завтрашнего дня начать новую жизнь [...] хорошо делать уроки, чтобы никогда, никогда не повторялся этот позорный кошмар» (232).

⁸² «Вернее, я почувствовал некоторую обиду на тетюшку. Мне казалось, что она могла бы достать деньги на поездку каким-нибудь другим способом. Но я понимал, что сейчас говорить об этом и даже думать стыдно» (268).

In questo ciclo di racconti la vergogna è quindi presentata da diverse angolazioni, e ne risulta un quadro descrittivo tutt'altro che monocorde. Essa si rivela invece come una realtà multidimensionale e multisensoriale, in cui si alternano esiti, percezioni e punti di vista molto vari: 1) esiste la vergogna che si prova a causa di atti compiuti (da osservati) e quella che nasce per atti di cui si è meri testimoni (da osservatori); 2) la vergogna vagamente intuita, incerta e misteriosa, e quella che al contrario può essere pienamente dissezionata razionalmente; 3) la vergogna individuale e quella collettiva; 4) quella "retrospettiva" (che si prova per atti già compiuti) e quella "inibitoria" (che ci fa evitare di compierne altri)⁸³; 5) la vergogna comica, persino farsesca (il caso del vicedirettore) e quella tragica e storicizzata (collegata qui a momenti problematici della storia sovietica); 6) distinguiamo ancora, infine, la vergogna meramente passiva (la canzonatura del primo episodio) e quella che si può trasformare in arma che operi attivamente sulla realtà (la lettura dell'ora). A causa della giovane età del protagonista rimangono comprensibilmente escluse alcune altre possibili e interessanti declinazioni, legate per esempio a contesti di potere, delitto o sessualità matura, ma ciò nonostante ci pare di poter affermare che Iskander sia riuscito a stilare una sorta di catalogo dinamico e molto sfaccettato di questa emozione, dove alcune sue fasi si evolvono naturalmente in quelle successive, in dipendenza dalla maturazione emotiva di un bambino che lungo l'arco della narrazione passa approssimativamente dai 6 ai 10 anni. Quella che l'autore abbaso ha impostato sulla falsariga di una ricostruzione emozionale della propria infanzia è una vera e propria enciclopedia ragionata del sentimento vergognoso, che in conclusione risulta dipinto nella sua molteplice complessità come una condizione emotiva che non deve essere necessariamente contrassegnata da un segno negativo, ma che nella sua ampia scala di realizzazioni ed effetti può svolgere una funzione utile e positiva. Ciò avviene non solo perché la sua forza, la sua interna "energia" (come da titolo) può spingere chi la prova a migliorarsi (foss'anche per evitare gaffe, brutte figure o umiliazioni), ma anche perché (ed è forse questo il portato più originale e definitivo di questo ciclo di racconti) chi ha provato e prova un sano sentimento di vergogna per le proprie azioni incerte o errate, per i propri sbagli colpevoli o per delle innocenti umiliazioni, può sviluppare, come fa il protagonista, la preziosissima "empatia della

⁸³ Questa è una delle fondamentali distinzioni di cui parla Alessandra Fussi nel suo imprescindibile saggio da noi più volte citato, con il quale ci piace anche concludere: «...ci si vergogna soprattutto da giovani e c'è da augurarsi, diventando adulti, che i motivi per vergognarsi siano sempre di meno; non perché da adulti si perda il senso del pudore, ma perché non lo si sente più come un'emergenza che irrompe improvvisa e come voce estranea [...] Se una buona persona ha poche occasioni per vergognarsi, ne può avere tante per esercitare il tatto e l'umiltà», Fussi 2018, p. 155.

vergogna". È ciò che permette all'essere umano di non umiliare i propri nemici, di non ballare sulle macerie degli sconfitti, di opporsi a quello che, anche sulla base degli addentellati trasversalmente politici della prosa iskanderiana, potremmo chiamare "totalitarismo emotivo" del vincitore.

Bibliografia

- ARUTJUNOVA N. D. 1997, *O styde i stuže*, «Voprosy jazykoznanija» 2, pp. 59-70.
- ARUTJUNOVA N. D., Janko T. E., Rjabceva N. T. (a cura di) 2000, *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki ètiki*, Moskva.
- ARUTJUNOVA N. D. 2000, *O styde i sovesti*, in Arutjunova, Janko, Rjabceva 2000, pp. 54-78.
- BERGSON H. 1911, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris.
- BULYGINA T. V., ŠMEL'EV A. D. 2000, *Grammatika pozora*, in Arutjunova, Janko, Rjabceva 2000, pp. 216-234.
- CALVERT C. 2000, *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder.
- CATTANI A. 2020, *Quando la vergogna diventa malattia: catabasi del ribelle dostoevskiano*, «Archivi delle emozioni» I 1, pp. 73-89.
- DAL' V. I. 1882a, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, vol. III, Moskva – Sankt Peterburg.
- DAL' V. I. 1882b, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, vol. IV, Moskva – Sankt Peterburg.
- FORNARO S. 2020, *Editoriale*, «Archivi delle emozioni» I 1, pp. 5-6.
- FREUD S. 2010, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Milano (ed. or. *Die Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig-Wien 1905).
- FUSSI A. 2018, *Per una teoria della vergogna*, Pisa.
- GUERCETTI E. 1988, *Fazil' Iskander e l'albero dell'infanzia*, in Iskander 1988c, pp. 129-135.
- ISKANDER F. 1956, *Pervoe delo*, «Pioner», 11, pp. 41-46.
- ISKANDER F. 1973, *Vremja sčatlivych nachodok*, Moskva.
- ISKANDER F. 1979, *Sandro iz Čegema*, Ann Arbor.
- ISKANDER F. 1983, *La costellazione del caprotauro*. Per cura di Michela Zernitz, «In forma di parole» 2, pp. 243-282.
- ISKANDER F. 1984a, *Mocart i Sal'eri*, «Znamja» 1, pp. 125-131.
- ISKANDER F. 1984b, *Mocart i Sal'eri*, «Literaturnaja gazeta» 21, p. 7.
- ISKANDER F. 1986, *Prazdnik ožidanija prazdnika*, Moskva.
- ISKANDER F. 1987, *Staryj dom pod kyparisom. Povest'*, «Znamja» 7, pp. 3-85.
- ISKANDER F. 1988a, *Kroliki i udavy, Proza poslednich let*, Moskva.
- ISKANDER F. 1988b, *La costellazione del caprotauro*. A cura di Victor Zaslavsky. Traduzione e nota di Cristina di Pietro, Palermo.
- ISKANDER F. 1988c, *Il tè e l'amore per il mare*. Traduzione e postfazione a cura di Emanuela Guercetti, Roma.
- ISKANDER F. 1989a, *Sandro iz Čegema*, Moskva.
- ISKANDER F. 1989b, *La notte e il giorno di Čik*. Traduzione dal russo di Emanuela Guercetti, Roma.
- ISKANDER F. 1989c, *Oh, Marat!*. A cura di Victor Zaslavsky. Traduzione di Cristina di Pietro, Palermo 1989.
- ISKANDER F. 1998a, *Sandro iz Čegem*. Traduzione di Ljiljana Avirovič, Torino.

- ISKANDER F. 1998b, *L'uomo e i suoi dintorni*. Traduzione di Marina Bottazzi e Lila Grieco, Roma.
- ISKANDER F. 2014, *L'energia della vergogna*, con prefazione di Moni Ovadia. Traduzione di Emanuela Guercetti, Milano.
- IVANOVA N. B. 1990, *Smech protiv stracha, ili Fazil' Iskander*, Moskva.
- IVANOVA N. B. 2016, *Čelovek solnečnogo dara*, «Pravoslavie i mir», 02/08/2016 (<https://www.pravmir.ru/chelovek-solnechnogo-dara/>).
- KUČERSKAJA M. A. 2004, *Fazil' Iskander: Očelovečivanie čeloveka. Beseda o garmonii, smeche i poëzii doma*, «Rossijskaja gazeta», 04/03/2004 (<https://rg.ru/2004/03/04/iskan-der.html>).
- LİPOVECKIJ M. N. 2000, «Znamenitoe čegemskoe lukavstvo»: strannaja idillija Fazilja Iskandera, «Kontinent» 103, pp. 280-291.
- MALACHOVA S. A. 2011, *Ličnostno-émocional'nye koncepty «gordost'» i «styd» v russkoj i anglijskoj lingvokul'turach*, Armavir.
- METZ C. 1977, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris.
- METZ J. M. 2004, *From scopophilia to Survivor: a brief history of voyeurism*, «Textual Practice» XVIII 3, pp. 415-434.
- MICHAJLOVA Z. B. (a cura di) 1982, *Fazil' Iskander. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Ul'janovsk.
- PROPP V. JA. 1988, *Comicità e riso. Comicità e vita quotidiana*, Torino (ed. or. *Problemy komizma i smeča*, Moskva 1976).
- RYŽENKOVA Ju. V., GOFMAN T. V. 2012, *Koncept styd v russkoj jazykovoj kartine mira*, in *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii*, Novosibirsk.
- SARNOV B. M. 1982, *Mir Fazilja Iskandera*, in Michajlova 1982, pp. 12-28.
- ŠELUD'KO V. G. 2016, *Fazil' Iskander – pisatel', mudrec, filosof*, Bibliografičeskij ukazatel', Moskva (<https://bibliozaio.ru/personalii/fazil-iskander.html>).
- ŠMEL'EV A. D. 2002, *Russkaja jazykovaja model' mira. Materialy k slovarju*, Moskva, pp. 117-132.
- TRIA M. 2020, *Il superamento della vergogna negli Appunti di un giovane medico di Michail Bulgakov*, «Archivi delle emozioni» I 1, pp. 91-117.
- VASMER M. 1987, *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, vol. III, Moskva (ed. or. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1950-1958).
- WILLIAMS B. 2007, *Vergogna e necessità*, Bologna (ed. or. *Shame and Necessity*, Berkeley-Los Angeles 1993).
- ZALAMBANI M. 2003, *La censura sovietica nell'epoca della 'Stagnazione'. Il caso Iskander*, «Slavica viterbiensis» 1, pp. 135-155.
- ZALAMBANI M. 2009, *Censura, istituzioni e politica letteraria in Urss (1964-1985)*, Firenze.
- ZASLAVSKY V. 1988, *Introduzione*, in Iskander 1988b, pp. 7-10.
- ZASLAVSKY V. 1989, *La salvezza nel sorriso*, in Iskander 1989c, pp. 91-102.
- ZVETEREMICH P. 1980, *Fantastico grottesco assurdo e satira nella narrativa russa d'oggi (1956-1980)*, Messina.

Giulio Brevetti

«La realtà è scadente».

La memoria, Napoli e il cinema

**(in margine a *È stata la mano di Dio*
di Paolo Sorrentino)**

L'unico vero realista è il visionario.

Federico Fellini

ABSTRACT: The paper offers an interpretation of Sorrentino's last film in relation to some famous precedents by Fellini and Tornatore in which a similar story is told, that of the director's youthful fascination with cinema and the choice to undertake that career leaving the hometown to move to Rome. After a brief history of this sub-thread, Sorrentino's film will be analyzed through three specific directives: memory, the relationship with Naples, the role of cinema.

KEYWORDS: adolescence; Italian cinema; memory; Neapolitan culture; visionary.

1. La sottile linea autobiografica del cinema italiano

Non è affatto insolito rinvenire nella cinematografia internazionale esempi di storie, totalmente o parzialmente, autobiografiche proposte allo spettatore. La genesi di quel che si è, e dunque del bisogno di divenire registi e della scelta di raccontarlo, è in effetti diventato uno dei più riconoscibili *topoi* autorali, tanto da costituire una sorta di vera e propria tendenza all'interno del nutrito filone del cosiddetto meta-cinema o cinema nel cinema. Uno dei massimi esempi del genere, venerato da generazioni di artisti e di spettatori, è il primo lungometraggio di François Truffaut, *I quattrocento colpi* (*Les quatre cents coups*, 1959), in cui, come sosteneva il regista, «non tutto è autobiografico, anche se è tutto vero». La storia del turbolento tredicenne Antoine Doinel (Jean-Pierre L  aud), in conflitto con la famiglia e con la scuola, che trova nella sala cinematografica il proprio rifugio e una dimensione personale,    ancora oggi un modello di riferimento per la descrizione dell'adolescenza e della presenza salvifica del cinema¹. La fascinazione del grande schermo e pi   in generale del mondo dello spettacolo nella rappresentazione della propria giovinezza costi-

¹ Truffaut avrebbe poi dedicato al personaggio di Antoine Doinel altre opere successive e alla lavorazione di un film la pellicola *Effetto notte* (*La nuit américaine*, 1973). Sulla vita del regista, si veda principalmente de Baecque, Toubiana 2003, mentre sulla sua educazione cinematografica, Truffaut 2003 e 2010.

tuisce un *Leitmotiv* anche della filmografia di autori come Ingmar Bergman, Woody Allen, Jean-Luc Godard.

Il regista che più e meglio di altri ha legato il suo nome alla costante necessità di raccontare la propria ossessione per il cinema, il cammino dall'aspirazione all'affermazione, coinciso con il passaggio dalla provincia al grande centro, è stato senza dubbio Federico Fellini², che soleva raccontare di dirigere in realtà sempre lo stesso film. La ricostruzione della vita di adolescente e di giovane uomo nella natia Rimini, accogliente ma al contempo soffocante, così come dell'arrivo a Roma, attraente ma al contempo assordante, al fine di inseguire i propri sogni di gloria ed entrare nel magico mondo dello spettacolo e del cinema, costituisce l'aspetto forse principale di tutta la poetica felliniana. Tanto nel primo lungometraggio, *Luci del varietà* (1950), diretto assieme ad Alberto Lattuada, nel quale si seguono le vicende di una compagnia di avanspettacolo durante le sue esibizioni e i problemi dei suoi componenti, quanto nel primo film girato in solitaria, *Lo sceicco bianco* (1952), relativo alla fascinazione esercitata sull'immaginario di una giovane sposina di provincia dall'edulcorato mondo dei fotoromanzi e dalla possibilità di incontrare il divo dei sogni durante il viaggio di nozze a Roma, Fellini pone le basi per il suo cinema futuro, costruito tutto sul rapporto tra il prima e il dopo, tra l'ambizione giovanile e il raggiungimento della gloria.

Ne *I Vitelloni* (1953), forse la vera pellicola chiave di tutto il cinema felliniano, il regista ricostruisce abilmente la sua crepuscolare Rimini dei ricordi tra Roma, Viterbo e la spiaggia di Ostia per raccontare le giornate spese tra noia e desideri di evasione di quattro amici trentenni e della scelta finale di uno di loro, Moraldo (Franco Interlenghi), alter ego dell'autore, di prendere quel sospirato treno per Roma e trovare così il coraggio di emanciparsi finalmente dal microcosmo rappresentato dalla famiglia e dagli amici del paese, culla di certezze ma gabbia per la propria affermazione. I due film più celebri di Fellini, *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963), nel raccontare il successo raggiunto a Roma da due figure in parte autobiografiche entrambe interpretate da Marcello Mastroianni, come il giornalista Marcello Rubini, partito dalla provincia per diventare uno scrittore ma rapito dalla mondanità e dalla vacuità del mondo dello spettacolo nella Capitale, e il regista cinematografico Guido Alberti, in crisi di ispirazione e deciso a fare i conti con i propri fantasmi, riflettono ambedue sulla difficoltà di restare ancorati al passato, nella perenne paura di aver tradito i sogni e le aspettative di gioventù. Se dunque il Moraldo de *I Vitelloni*

² Nella sterminata bibliografia sul regista, si segnalano almeno Verdone 1994, Kezich 2002 e il recente ed esaustivo Tassone 2020.

rappresenta evidentemente il Fellini che sarebbe potuto essere se non fosse partito diciottenne per Roma, pieno di rimpianti e senza coraggio, analogamente, il frustrato e disincantato Marcello de *La dolce vita* rappresenta il Fellini che sarebbe potuto essere se non avesse intrapreso la carriera cinematografica, divenendo il Guido di 8½.

Appare pertanto significativo che nei film della piena maturità, realizzati ormai dopo aver compiuto il mezzo secolo di vita ed essere considerato tra i maestri della cinematografia mondiale, Fellini sia ritornato più volte a quel passaggio, quasi come in una continua seduta psicoanalitica, ossessionato dal raccontarlo, dal metterlo in scena nuovamente.

Roma (1972), un grande atto d'amore verso il luogo che lo accoglie e che gli regala onori e gloria, presenta la sua personale visione di questa misteriosa e spudorata città³. Le prime sequenze, ambientate durante l'infanzia a Rimini, hanno il compito di mettere in luce il peso storico, culturale, politico – siamo in pieno Ventennio – della capitale d'Italia, percepita dal regista come origine, presente e futuro. Se il passato è rappresentato dai continui riferimenti all'epoca classica – una pietra miliare, che segna lungo una strada di campagna la distanza da quel luogo lontano, una gita scolastica sul Rubicone al seguito dell'esaltato preside che ricorda il celebre motto di Cesare *alea iacta est*, la statua di questi in una via del paese e la rappresentazione teatrale del suo assassinio interpretato da un divo dell'epoca –, il presente è invece delineato dai persistenti, quasi opprimenti riferimenti, visivi o sonori, ai rappresentanti del potere di quel tempo, tutti individuabili a Roma: il duce, i sovrani, il papa, del quale si assiste a una benedizione alla radio. Il futuro è invece rappresentato proprio dal cinema. Nella sequenza più significativa di questo preambolo di provincia, la famiglia del piccolo protagonista si reca presso la sala cinematografica del paese ad assistere alla proiezione di un film ambientato ai tempi degli antichi romani, tanto coinvolgente da emozionare, commuovere, stupire gli spettatori. Il potere immaginifico del cinema incontra quello del Fellini bambino (Stefano Majore) che inizia a guardare con occhi diversi la realtà, come quando a proposito della chiacchierata fama di donna famelica della moglie del farmacista, accostata in paese alla figura di Messalina, la sua immaginazione la trasfigura proprio nei panni della celebre consorte dell'imperatore Claudio.

Questo breve segmento iniziale ambientato ai tempi dell'infanzia termina con la visione di un treno che parte in direzione di Roma, sotto lo sguardo sognante del piccolo Fellini. Lo stacco con la sequenza successiva, corrispondente a un salto temporale e spaziale, ci porta ancora tramite il treno, che

³ Sul film, sulla sua ricezione e sulle sue influenze, si segnala il recente Minuz 2020.

acquista così il valore di un magico mezzo di trasporto, all'affollata stazione di Roma presso cui scende l'ormai diciottenne Fellini (Peter Gonzales) accolto da un grande manifesto che reclamizza il film *Grandi magazzini* di Mario Camerini, a ricordare evidentemente di trovarci nella città del cinema. La gioiosa ricostruzione dell'impatto con la Città eterna, delle sensazioni e degli incontri di quei primi mesi così fondamentali per la vita e la carriera future del regista, non rappresenta soltanto l'oggetto stesso del suo film ma addirittura la sintesi del suo cinema.

L'anno successivo all'uscita di questa pellicola, Fellini avverte evidentemente l'esigenza di ritornare ai ricordi e alle suggestioni dell'adolescenza, solo in parte abbozzate nell'incipit di *Roma*, e dunque al momento precedente alla presa di coscienza e alla drastica decisione di lasciare il paese per il grande centro e provare quindi a prendere in mano la propria vita. *Amarcord* (1973), nel seguire le vicende del giovane Titta (Bruno Zanin) e della propria famiglia negli anni Trenta, propone un'immersione nella vita di quella provincia già presente con toni parzialmente neorealistici ne *I Vitelloni* e ampiamente bozzettistici nei primi minuti di *Roma*, che in qualche modo prefigurano e sintetizzano questa pellicola. Qui persiste la rappresentazione di una periferia che anela il centro, rappresentato da quella Roma che per secoli ha dominato anche la Romagna, e dove arrivano, comparendo quasi fiabescamente per poi ripartire, personaggi ed esponenti dell'alta società, come il principe Umberto, gerarchi fascisti, ospiti esotici del Grand Hotel, perfino il fantasmagorico transatlantico Rex. Un paese dove la sala cinematografica diviene lo spazio dell'evasione e persino delle prime avventure sessuali.

Negli anni successivi, Fellini sarebbe tornato a riflettere sul proprio cinema e sul bisogno di girare film. All'interno di *Intervista* (1987), un lungometraggio in forma semi-documentaristica, il regista mette in scena la prima volta che mise piede a Cinecittà, il luogo dei sogni che sarebbe diventato il suo regno, completando in qualche modo il racconto della scoperta della grande capitale avviato in *Roma* e scegliendo l'attore Sergio Rubini per interpretare se stesso da giovane, un ennesimo alter ego di cui filma anche la preparazione al trucco in un processo metanarrativo.

A pochi mesi di distanza dal film di Fellini, esce nelle sale un'altra pellicola italiana incentrata sull'amore nei riguardi del cinema. Diversamente però dalle opere del maestro riminese, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) è soltanto in minima parte ispirata all'esistenza del suo giovane autore, l'allora poco più che trentenne Giuseppe Tornatore⁴, poiché ricostruisce la vita di un affermato

⁴ Sul regista siciliano, si ricorda in particolare Caprara 1996.

regista cinquantenne (Jacques Perrin), di cui racconta l'infanzia e l'adolescenza durante gli anni della Ricostruzione, quando bambino (Salvatore Cascio) e poi ragazzo (Marco Leonardi) frequenta la sala cinematografica del paese, stringendo un forte legame con il proiezionista Alfredo (Philippe Noiret), una sorta di demiurgo capace di illuminare lo schermo con magiche visioni e far sentire la propria presenza proiettando dall'alto della sua cabina. Costui rappresenta per il protagonista – il cui vero padre è lontano, disperso in Russia e mai più ritornato a casa dopo la fine della guerra – un padre spirituale, con cui condividere la passione totalizzante del cinema. Oltre a essere sedotto dallo schermo, Salvatore è infatti attratto dal fascio di luce che attraversa magicamente la buia sala e la cui fonte è per l'appunto la cabina di proiezione, un luogo prodigioso da cui sgorgano le immagini, saggiamente sorvegliato da quell'amico molto più grande di lui e così tanto invidiato. Dopo essere stato famelico spettatore, e prima di riuscire a diventare regista, Salvatore prenderà il posto di Alfredo quando questi resterà ferito in seguito al rovinoso incendio che devasta il cinema e che gli fa perdere la vista, lo strumento indispensabile per quel mestiere. Nonostante abbia sempre attratto la curiosità del giovane, indicandone un'evidente predisposizione a lavorare “dietro le quinte”, fare il proiezionista non gli permette tuttavia di esprimere la propria creatività. Come Moraldo e come il giovane Fellini, Salvatore decide di partire alla volta di Roma per inseguire i propri sogni di gloria. Alla stazione, non è però solo come loro, ma in compagnia della madre e della sorella e, soprattutto, di Alfredo che lo spinge ad andare via e a non tornare più, convinto che il suo posto sia nel mondo del cinema, lontano dalla povera e amara terra di Sicilia. Ritorrerà molti anni dopo, Salvatore, ormai maturo regista di successo, questa volta in aereo, per assistere ai funerali dell'amato Alfredo, l'uomo a cui deve centinaia di visioni.

Il *topos* della partenza dalla stazione costituisce una delle scene centrali di questo film che guarda costantemente a Fellini e che esplicitamente lo cita, in particolare il suo *Amarcord* nell'affettuosa e a tratti caricaturale rappresentazione dei paesani che affollano la sala cinematografica. Evidentemente, e diversamente da Fellini, però, Tornatore nel costruire la vita e le visioni cinematografiche di un regista immaginario, ideale e sintetico, svia dalle trappole del racconto autobiografico individuando nella storia di Salvatore un espediente che permette l'immedesimazione da parte di più generazioni di spettatori e, certamente, di molti suoi colleghi registi. L'ultima sequenza del film, quella celeberrima della proiezione dei fotogrammi censurati per volere del parroco del paese e conservati e montati uno dopo l'altro da Alfredo, costituisce uno dei più grandi ed emozionanti inni all'arte cinematografica che si siano visti sul grande schermo, con interessanti effetti di meta-cinema: questa volta, nella

cabina, ad avviare la proiezione per il regista Salvatore, qui ritornato spettatore in sala, è Giuseppe Tornatore, regista del film al quale assistiamo e che, in un'ideale chiusura del cerchio, aveva proposto proprio a Federico Fellini di comparire come significativo demiurgo di quel momento; il quale, saggiamente declinando, aveva indicato, come più appropriato per quel fugace ma altamente simbolico ruolo, il cortese proponente di quell'ossequioso omaggio.

A inserirsi per ultimo, e consapevolmente, in questo piccolo filone della rappresentazione autorale del proprio cammino verso il cinema, è Paolo Sorrentino che con *È stata la mano di Dio* (2021) ricostruisce, seppur con necessarie libertà al pari dello stesso Fellini, la sua personale fase di passaggio, quella che lo ha portato dall'adolescenza all'età adulta e che è coincisa con la scelta di voler diventare un regista cinematografico⁵. Ma come si pone questo film dinanzi ai suoi diretti precedenti? In che modo può essere letta e interpretata quest'opera, che nasce dichiaratamente sulla scorta di quegli esempi e che non nasconde, ma anzi chiede di essere con quelli accostata e raffrontata? E quali caratteri di originalità e discontinuità dunque presenta? Per analizzare la pellicola di Sorrentino, vale pertanto la pena individuare tre aspetti che connotano e legano tra loro i film sin qui citati.

Il primo è di ordine temporale: riguarda la memoria del passato, il modo cioè con cui l'autore mette in scena il suo vissuto, i momenti e gli episodi che sceglie di raccontare e di mostrare allo spettatore. Non soltanto il contesto ma lo stato d'animo nel quale il protagonista si trova allorquando matura la decisione di lasciare il suo posto di origine per cercarne un altro di elezione.

Il secondo aspetto è, conseguentemente, di ordine spaziale: concerne il rapporto del protagonista con il luogo di nascita. Rispetto a celebri esempi stranieri, la città del cinema, quella dell'affermazione e del successo, in questi film italiani non corrisponde a quella di origine del regista. Se Woody Allen nasce e cresce a New York e François Truffaut a Parigi, gli autori italiani, così come i loro alter ego cinematografici, nascono e crescono in provincia, in periferia, in un paese lontano e che subisce l'eco di quanto avviene nella grande capitale⁶: tanto la fantasticata Rimini di Fellini, quanto la fantomatica Giancaldo di Tornatore, così come la Napoli di Sorrentino, in bilico tra realismo e surrealismo.

Terzo e non meno importante aspetto è da identificarsi proprio con il ruolo

⁵ Sul regista napoletano, si segnalano Vigni 2014, Silvestroni 2017, Sainati 2019 e Gallico 2021.

⁶ Nanni Moretti, l'autore per eccellenza più "autobiografico" nel panorama cinematografico italiano, costituisce una significativa eccezione, non tanto perché romano – anche se nato a Brunico – e dunque non "provinciale" trapiantato come nei casi citati, ma perché egli di fatto non ha realizzato opere che mostrino in maniera analoga la vocazione cinematografica e il bisogno di diventare regista. Su Moretti, si veda De Bernardinis 2006.

che riveste il cinema, elemento salvifico nelle vicende dei protagonisti. Come nasce e perché nasce il rapporto con il cinema, cosa scaturlisce la passione assoluta, il bisogno di creare immagini e la necessità di raccontare questo passaggio, come se si trattasse di un evento epocale nella vita dell'autore?

2. La memoria del passato

La smilza e riccioluta silhouette di Fabietto Schisa (Filippo Scotti) accompagna pressoché tutte le sequenze di *È stata la mano di Dio*, condividendo quasi totalmente con lo spettatore quel che vive. È una focalizzazione interna, quella adottata da Sorrentino per raccontare i pensieri e gli stati d'animo del suo protagonista, del suo alter ego, al quale viene assegnato il compito di riproporre quel che il regista era, più o meno similamente, durante l'adolescenza, attorno alla metà degli anni Ottanta.

Nella prima parte del film, il tono adoperato oscilla tra la commedia a tratti farsesca e il racconto elegiaco di un tempo caro perduto irrimediabilmente. Le sequenze iniziali hanno infatti la funzione di introdurre i personaggi e permettere allo spettatore di comporre la famiglia e la cerchia delle conoscenze di Fabietto: il padre Saverio (Toni Servillo), gioviale impiegato di banca, e la madre Maria (Teresa Saponangelo), vivace e scherzosa casalinga; i fratelli più grandi, Marchino (Marlon Joubert), svogliato universitario che vorrebbe tentare la carriera di attore, e Daniela (Rossella Di Lucca), perennemente chiusa nel bagno di casa; la procace e fuori di testa sorella della madre, zia Patrizia (Luisa Ranieri), e il di lei disperato per la gelosia e manesco marito Franco (Massimiliano Gallo); una pletora di chiassosi e buffi parenti, come lo zio Alfredo (Renato Carpentieri), grande appassionato della squadra del Calcio Napoli, e la sboccata signora Gentile (Dora Romano); i vicini di casa, come l'altezzosa baronessa Focale (Betti Pedrazzi), la tedesca e ingenua Graziella (Birte Berg), il ritardato compagno di riflessioni nel cortile di casa Mariettiello (Lino Musella). Al di fuori di questa composita schiera di personaggi familiari, non sono mostrate amicizie e frequentazioni personali di Fabietto, ragazzo schivo e solitario, che si aggira spaesato tra i compagni del liceo classico con le cuffie del mangianastri sulle orecchie o attorno al collo. Il disagio serpeggia nella giovane vita del protagonista, elettrizzato soltanto per l'arrivo a Napoli di Diego Armando Maradona, il campione di calcio che inizia a seguire allo stadio grazie a un abbonamento regalatogli dal padre in occasione del compleanno.

Sin qui, dunque, l'affettuosa e nostalgica ricostruzione dell'adolescenza di Fabietto si direbbe una sorta di *Amarcord* napoletano, un insieme di quadri che hanno il compito di illustrare il particolare contesto nel quale il protagonista

è inserito e al cui sguardo lo spettatore aderisce quasi totalmente. Vi è però un significativo segmento narrativo a cui Fabietto non prende parte e che non viene mostrato attraverso i suoi occhi. Si tratta della sequenza che illustra l'incidente occorso ai genitori nella nuova casa di montagna, nella rinomata località di Roccaraso, cara ai napoletani che amano trascorrere le vacanze invernali sulla neve senza spostarsi troppo lontano dalla città. La macchina da presa indugia sulla coppia seduta dinanzi al camino e che si appisola lentamente inalando il letale monossido di carbonio a causa di una perdita difettosa. Nel ricordare quel tragico episodio che ha segnato la sua vita, Sorrentino decide di ricostruirlo e di mostrarlo, forse nel tentativo di emanciparsi da una sequenza che ha probabilmente girato e rigirato per tanti anni nella propria testa come in una continua messa in scena e che adesso può finalmente essere esorcizzata, nel momento in cui il lutto e il dolore divengono pubblici. Questa sequenza è posta significativamente al centro del film, a indicare uno spartiacque, un momento decisivo tra un prima e un dopo, tanto nella vita di Fabietto quanto nel racconto.

L'evento traumatico della improvvisa scomparsa dei genitori costituisce la svolta drammaturgica della pellicola e segna il forzato passaggio all'età adulta del protagonista. Un passaggio che coincide con la presa di coscienza di ciò che si è e di ciò che si vuol essere. Prima del lutto, Fabietto vagava senza un centro, non sapendo cosa fare della propria vita. La seconda parte del film descrive questo processo di autoconsapevolezza e la conseguente decisione di andare via da Napoli per inseguire il sogno della carriera cinematografica.

Ed è questo evento traumatico a differenziare il film dai suoi diretti precedenti. In *Amarcord*, al termine della ricostruzione dell'adolescenza del protagonista Titta nella Rimini piccoloborghese, fascista e cattolica, la dolorosa morte della madre Miranda (Pupella Maggio) sanciva il passaggio a un nuovo stato della vita. La signora Ida Barbiani, madre di Fellini, sarebbe però morta soltanto nel 1984. È dunque una forzatura, una necessaria e simbolica trovata drammaturgica, quella straziante perdita per il protagonista, il metaforico distacco dal passato e il conseguente passaggio all'età adulta. Eppure, anche se non mosso da uno spunto autobiografico, il maestro riesce a cogliere e a sintetizzare il rimpianto per una figura cara che non c'è più dedicando una straziante inquadratura alla camera da letto di Miranda e alle sue cose ferme nel tempo. Una soluzione visiva che non a caso Sorrentino riprende, facendo entrare il suo protagonista nella camera vuota dei genitori al fine di mostrare visivamente l'assenza.

In *Nuovo Cinema Paradiso*, è invece la figura del padre a mancare, seppur sostituito dalla presenza di Alfredo, mentre la madre costituisce il perno della

famiglia del protagonista, sia da giovane (Antonella Attili) che da anziana (ancora e significativamente Pupella Maggio). Il senso del tempo irrimediabilmente passato si esplica quando il protagonista torna alla fine degli anni Ottanta in una Giancaldo che non riconosce più per assistere ai funerali di Alfredo e all'abbattimento, per far spazio a un parcheggio pubblico, del cinema nel quale era cresciuto.

Proprio quegli anni Ottanta di fatto demonizzati nel film di Tornatore costituiscono lo sfondo della pellicola di Sorrentino, il periodo forse più buio per il cinema italiano, in gran parte soppiantato dal mezzo televisivo che nel film riveste un ruolo di primo piano, quasi dominando il piccolo soggiorno di casa Schisa, sia quando i genitori sono ancora vivi, sia quando Fabietto l'accende guardandolo sconsolato da solo dopo la tragedia. Un televisore che si caratterizza per la mancanza del telecomando, oramai diffuso da alcuni anni, ma rifiutato dal capofamiglia perché espressione del capitalismo americano avversato per ragioni ideologiche e dunque sostituito da un bastone che permette di spingere i pulsanti dell'apparecchio anche a distanza. Un metodo non emendato da Fabietto dopo la morte del padre, a segno di una continuità di gesti e di azioni difficile da interrompere e modificare. Il televisore è poi lo strumento che unisce i nuclei familiari, come ad esempio durante la trasmissione dei Mondiali di calcio del 1986, quando Fabietto e i suoi parenti guardano la partita Argentina-Inghilterra sul balcone di casa ed esultano per il celebre gol di Maradona – quello per l'appunto segnato con l'ausilio della “mano di Dio” – assieme ad altri condomini del parco nel quale abitano.

È dunque il televisore e non il cinema a caratterizzare il periodo dell'adolescenza di Fabietto, a costituire l'oggetto simbolo, il più rappresentativo – e certamente più significativo delle auto e dei motorini del tempo, dei mangianastri e delle prime videocassette, delle camicie a righe grosse, degli zaini Invicta e delle acconciature alla moda che rivivono nel film con adeguato spirito filologico – di quegli anni Ottanta alla base della ricostruzione nostalgica del passato.

3. Luoghi e simboli della Napoli degli anni Ottanta

Se Fellini e Tornatore costituiscono i riferimenti espliciti tanto per l'immersione nella memoria adolescenziale quanto per la sua messa in scena, altri sono i riferimenti cinematografici per la rappresentazione della città di Napoli, significativa protagonista di *È stata la mano di Dio* e non soltanto suo sfondo scenografico. Tra i registi che meglio hanno saputo lavorare sugli spazi e sulle atmosfere della città vi è senza dubbio Vittorio De Sica, autore tra il 1954 e il 1964 di quattro pellicole qui girate e ambientate, ancora oggi tra quelle

maggiormente ricordate nella piuttosto lunga filmografia napoletana⁷. È a lui, anche se non espressamente e volutamente dichiarato, che rimandano alcuni scorci della città, a cominciare dai titoli di testa che si dipanano sul mare in progressivo avvicinamento alla costa, come all'inizio de *L'oro di Napoli* (1954), quando viene cioè privilegiata una veduta di insieme prima che la macchina da presa si immerga in determinati quartieri e vada a scegliere specifiche storie per i sei episodi che compongono il film. Della Napoli del centro storico, a dir la verità non molto presente nel film di Sorrentino, sono due luoghi cari alla filmografia desichiana.

Il primo è la vasta Piazza del Plebiscito, la cui ariosità fu sfruttata e sottolineata dal regista di origine ciociara sia nel 1954, per *Teresa*, uno degli episodi di cui si compone *L'oro di Napoli*, per girarvi la scena del matrimonio tra la ex prostituta (Silvana Mangano) e il misterioso uomo (Erno Crisa) che la sposa per espiare una colpa, sia nel 1961, per *Il giudizio universale*, il film grottesco che vagheggia l'imminente fine del mondo nella Napoli di allora, nel quale la grande esedra dinanzi alla neoclassica basilica di San Francesco di Paola si popola di cittadini per ascoltare la tuonante voce dall'alto che annuncia il terribile evento. Appena due anni dopo le riprese di questo film, la piazza sarebbe divenuta un parcheggio pubblico, restando tale fino al 1994, quando in occasione del G7 venne finalmente liberata e pedonalizzata. Dovendo ambientare il suo racconto al 1984, per la prima sequenza del film Sorrentino riporta la piazza alle condizioni nelle quali doveva trovarsi in quel periodo, riempiendone la parte più interna con autovetture parcheggiate e ingorgandone la parte antistante il Palazzo Reale con altre imbottigliate nel proverbiale traffico napoletano, espediente che permette tra l'altro al regista di citare l'incipit di *8½*. La visione notturna della piazza, in opposizione alla luce abbagliante della veduta della città dal mare durante i titoli di testa, lavora in favore di una ricerca formale che tende a sottolineare la schematica geometricità di quegli spazi, nonostante la congestione di automobili.

Il secondo luogo distintivo della città è la Galleria Umberto I, cuore del commercio e della vita sociale, utilizzata da De Sica in tutte le sue pellicole napoletane. È qui, infatti, che avviene l'incontro tra la citata Teresa de *L'oro di Napoli* e il futuro marito, ed è qui che nell'episodio *Adelina di Ieri, oggi, domani* (1963), alcune lucciole abbordano dei marinai. Anche in *È stata la mano di Dio*, la Galleria viene associata alla figura della prostituta, cara a generazioni di uomini, come allo stesso Saverio, per il delicato momento dell'iniziazione sessuale. Il padre accompagna infatti il figlio nell'adiacente Piazzetta Matilde

⁷ Su questo, rimando a Brevetti 2021.

Serao, un angiporto nascosto dalla grande struttura un tempo sede del *Mattino*, raccontandogli di una donna che vi si prostituiva quando era ragazzo. Ma nel film la Galleria compare altre due volte, a segnare due precisi segmenti narrativi. È qui che Fabietto impatta con il cinema, quando assiste incantato alle riprese notturne di un film e ha modo di annusare per la prima volta l'aria di un set. Ed è qui che torna dopo aver perso la verginità con la baronessa Focale, che gli si concede per aiutarlo a superare il trauma della perdita dei genitori e a voltare pagina. Ambiente aperto su quattro lati ma riparato dall'esterno, caratteristico eppure così poco legato alla cultura visiva della città, la Galleria Umberto I diviene in tal modo il luogo dove si determina la crescita di Fabietto, uno spazio metafisico nel quale si concentrano le sue esperienze e le sue aspirazioni.

Vittorio De Sica e il suo *L'oro di Napoli* hanno d'altronde segnato gli esordi di Sorrentino poiché a quella seminale pellicola si ispira palesemente, in un interessante tentativo di attualizzarla alla fine degli anni Novanta, il film di Antonio Capuano *Polvere di Napoli* (1998), scritto dal regista assieme all'allora giovanissimo collega. Il primo episodio, in particolare, richiama quello intitolato, nell'opera del '54, *I giocatori*, nel quale il maturo conte Prospero (Vittorio De Sica) obbligava il figlio del custode dello stabile (Pierino Bilancione) a sfiancanti partite a scopa alla sfrenata ricerca di piccole e meschine vittorie. Capuano ritorna nella Piazza del Gesù in cui si svolgeva la grottesca e patetica storia del conte scegliendo il medesimo edificio, Palazzo Pandola, per ambientarvi un'analoga vicenda che coinvolge un marchese (Alan De Luca) e il suo portinaio (Gigio Morra) alle prese con due fornitori di salumi (Gianni Ferreri e Antonino Iuorio). Del tutto simile è l'*incipit* dell'episodio moderno, che si apre come quello vecchio, su alcuni bambini che giocano ai piedi dell'obelisco dell'Immacolata e significativo che il bianco e nero adottato per i primi due minuti, in segno di collante visivo con l'opera precedente, sfoci pian piano nel colore per comunicare allo spettatore di essere invece nella contemporaneità. Protagonista di questo episodio è dunque uno dei luoghi più riconoscibili e identitari della città di Napoli, una piazza cara a De Sica che, oltre ad avervi girato l'episodio del '54, vi tornò dieci anni dopo per ambientarvi la vicenda di Filumena Marturano (Sophia Loren) in *Matrimonio all'italiana* (1964) e a cui riservò alcune significative inquadrature dall'alto negli ultimi frangenti del film, quasi ad adottare una prospettiva "divina" e assoltrice, come d'altronde sceglie di fare Capuano al termine del suo episodio. L'utilizzo di uno spazio come questo, caro ai napoletani e ai turisti, ma celebrato anche dal cinema in due pellicole fondamentali per l'iconografia filmica della città, rappresenta dunque un diretto precedente per Sorrentino che "lavora" sui luoghi, su quel

che significano nella vita dei cittadini e in quella degli spettatori cinematografici, seguendo quindi un processo di stratificazione visiva ed emotiva, adottato tanto per la Roma de *La grande bellezza* (2013), quanto per la Napoli di *È stata la mano di Dio*.

Oltre alle pellicole di De Sica e a quelle del suo diretto maestro Capuano⁸, Sorrentino guarda inevitabilmente anche a diverse opere girate nella Napoli degli anni Ottanta, tra cui quelle di Nanni Loy e Luciano De Crescenzo, ma soprattutto a quelle di Massimo Troisi, l'altra vera anima nascosta tra le pieghe di un film che si apre e si chiude con due personaggi cari all'attore e regista di San Giorgio a Cremano: Enzo Decaro, suo storico partner assieme a Lello Arena del gruppo La Smorfia, nei panni del misterioso San Gennaro, e Pino Daniele, amico e collaboratore di Troisi, la cui *Napule è* (1977) accompagna il viaggio di Fabietto verso Roma. Ma più in generale è l'atmosfera poco solare tipica dei primi film da regista del malinconico comico a percorrere questo, così come l'atteggiamento introverso e impacciato del Troisi interprete, che proponeva un modello inconsueto di napoletano lontano dagli stereotipi, qui ampiamente incarnato dall'altrettanto riccioluto Fabietto⁹.

La Napoli che emerge è dunque quella piccolo-borghese, collinare, medio-colta, benestante, piena di elettrodomestici e di riferimenti alla cultura popolare del momento. Da questo punto di vista, la famiglia Schisa potrebbe vivere in qualsiasi altro contesto geografico italiano. Eppure vi sono elementi di questa pellicola che radicano il racconto nella città partenopea, a cominciare dal lessico utilizzato. Se da una parte troviamo le ricercatezze linguistiche e le citazioni colte da studente di liceo classico di Fabietto, l'idioma forbito e altezzoso della baronessa e quello stucchevole della vicina tedesca, gran parte delle persone che circondano il protagonista adoperano il dialetto, producendosi talvolta in virtuosistiche esibizioni orali. Prima fra tutte la signora Gentile, consuocera di una sorella di Saverio, capace di offese verbali epocali ma anche di recitare in perfetto italiano un passo di Dante nel salutare Fabietto al cimitero durante la cerimonia funebre per la morte dei genitori. E poi la figura dello scafista Armando (Biagio Manna), un individuo agli antipodi di Fabietto ma col quale il

⁸ Sul cinema e sulla Napoli di Capuano, in rapporto ai colleghi Mario Martone e Pappi Corsicato, si rimanda a Tabanelli 2011.

⁹ All'inizio del primo lungometraggio, *Ricomincio da tre* (1981), il personaggio di Gaetano decideva di dare una svolta alla propria vita di provincia e di partire per Firenze, seppur non col desiderio di fare cinema; nel suo secondo film, *Scusate il ritardo* (1982), la composizione del nucleo familiare del protagonista Vincenzo, con una sorella e un fratello attore, e l'ambientazione nel quartiere Chiaia dove alcune scene del film di Sorrentino sono state girate, amplificano i punti di contatto e i rimandi a quel modello. Sul cinema di Troisi, si veda Coluccia 2002, mentre sulle innovazioni linguistiche dell'attore, si segnala il recente Bianchi, De Blasi, Stromboli 2021.

ragazzo riesce a trovare un dialogo, attratto presumibilmente da quell'irruenza che non gli appartiene e che forse gli invidia, e al di sotto della quale percepisce tuttavia una solitudine analoga alla sua. E poi la figura di un altro irregolare, di un personaggio sopra le righe come Antonio Capuano (Ciro Capano), il regista che parla senza inibizioni condendo ogni frase di veementi turpiloqui, tanto nel criticare apertamente uno spettacolo teatrale quanto nello spronare Fabietto a reagire dinanzi alle difficoltà della vita e a trovare la propria strada.

Nei film di Fellini e in quello di Tornatore, nostri termini di paragone, non sono presenti manifestazioni di produzione linguistica autoctona così marcata, così come mancano in effetti analoghi riferimenti a consuetudini, fatti, personaggi, come quelli così radicati nella cultura napoletana. Si pensi soltanto all'uso che viene fatto di due figure care al mondo partenopeo come San Gennaro, patrono della città, e il *munaciello*, il fantasma del piccolo frate che secondo la tradizione apparirebbe nelle case napoletane compiendo dispetti o aiutando chi vi abita. Due personaggi che non a caso all'inizio del film compaiono nel sogno, o forse nella fantasia della zia Patrizia, convinta di averli visti e di averci interagito, illudendosi in tal modo di essersi assicurata la tanto desiderata gravidanza.

Accanto al santo¹⁰, figura del sacro, e al *munaciello*¹¹, figura dell'occulto, appartenenti cioè ad ambiti diversi ma profondamente intrecciati nella cultura popolare napoletana, ne fa capolino una terza che convoglia e sintetizza quei due mondi seppur legata al presente, e cioè quella del giovane Diego Armando Maradona, mitologico giocatore di calcio già prima del suo arrivo a Napoli, la cui venuta è bramata, attesa, vissuta con trepidazione da Fabietto e dai suoi familiari¹². L'inatteso e casuale incontro dei fratelli Schisa con il divo seduto nella sua auto assume di fatto la valenza di un'epifania sacra, sottolineata dallo straniante effetto di congelamento degli altri passanti dinanzi a tale apparizione. E in questa direzione si colloca la frase dello zio Alfredo a proposito del fatto che Fabietto, declinato l'invito a partire per la montagna con i genitori per assistere a una partita del Napoli compresa nell'abbonamento regalatogli dal padre, sia scampato miracolosamente alla morte: è stata dunque la mano di Dio, o, meglio, quella di Maradona a salvare il ragazzo, palesando definitivamente il potere soprannaturale, taumaturgico, divino del *Pibe de Oro*. Una visione sostanzialmente in linea con quella dei tifosi e dell'intera città che ha vissuto una perfetta sintonia con questo campione argentino, ma per indole, talento e fisionomia più

¹⁰ Sulla figura del santo e sulla diffusione del suo culto, l'esautivo Luongo 2007.

¹¹ Sulla figura del piccolo fantasma, si ricordano le insuperate pagine di Serao 1881.

¹² Sulla figura del campione e sull'influenza della sua immagine nella cultura di massa, Sollazzo 2021.

napoletano dei napoletani stessi, un motivo di orgoglio e di rivalsa in anni bui per la politica e la cronaca nera, uno stimolo a ripartire e a uscire, seppur faticosamente, dal trauma e dai problemi conseguenti al devastante terremoto del 23 novembre 1980. Ma quando finalmente il Napoli guadagnerà il suo primo scudetto, e la città esulterà per lo storico risultato, Fabietto reagirà con assoluto disinteresse, proiettato ormai nel suo futuro e con la testa già altrove.

In realtà il protagonista vive un rapporto conflittuale con la sua città, in un'alternanza di attrazione e disaffezione, di divertita partecipazione e di desiderio di fuga, come d'altronde evidenziano i diversi allontanamenti da Napoli che punteggiano il film. A cominciare da quello improvviso e notturno in auto verso Roccaraso, dove i fratelli Schisa vengono a sapere della tragedia che li ha colpiti. Seguito, poco tempo dopo, da quello – ancora una volta inatteso e sotto le stelle – in motoscafo verso una Capri desolata, deludente Paese dei balocchi, in compagnia dell'amico-Lucignolo Armando. La vacanza estiva a Stromboli in compagnia dell'indolente fratello e di alcuni amici si rivela, poi, risolutiva riguardo alla decisione di prendere in mano la propria vita. È dunque fuori dal contesto napoletano, all'esterno di quel nido talvolta opprimente, che accadono eventi determinanti per la crescita di Fabietto, che non può fare altro che partire per Roma, in treno e da solo come prima di lui i protagonisti dei film di Fellini e di Tornatore, nonostante il suo mentore Capuano lo abbia sconsigliato dal farlo, avvertendolo che nessuno va mai veramente via da Napoli e che «solo gli stronzi vanno a Roma».

Lungo il tragitto, alla stazione di Formia, Fabietto scorge oltre il finestrino la figurina del *munaciello*, quello che all'inizio del film la zia Patrizia asseriva di avere incontrato. La piccola creaturina questa volta però leva il cappuccio che lo cela alla vista, facendo apparire il volto di un bel bambino sorridente che saluta Fabietto. In un esplicito rimando al finale de *I Vitelloni*, quando Moraldo saluta il giovane amico Guido (Guido Martufi) che lavora in stazione e che rappresenta evidentemente l'infanzia vissuta in provincia, Fabietto saluta quell'esserino che simboleggia Napoli e la sua infanzia. È soltanto adesso, dopo essersi congedato da quel simbolo, che possiamo ascoltare assieme al ragazzo la musica delle sue cuffie: quella *Napule* è diventata un inno nostalgico della città che Fabietto si appresta a lasciare, forse solo temporaneamente, e scelta significativamente dal regista per accomiarsi dalla sua opera.

4. Il cinema e/è Patrizia

Si giunge, così, alla scelta della strada del cinema, quella che unisce Fabietto Schisa ai diversi alter ego della filmografia felliniana e al Salvatore Di Vita di

Nuovo Cinema Paradiso. Ma come perviene a questa scelta il protagonista di Sorrentino? Attraverso quali esperienze di spettatore passa? Fabietto cresce in un contesto che considera il cinema un'arte importante e i registi degli intellettuali che offrono uno sguardo personale sulla realtà. Più volte, durante il racconto, si accenna ad alcuni di loro, come al Franco Zeffirelli citato da Maria in uno scherzo telefonico alla vicina credulona, o al Sergio Leone evocato dalla videocassetta del suo *C'era una volta in America*, che per un motivo o per un altro gli Schisa non riescono mai a guardare. O all'Eduardo richiamato non a caso da Saverio durante una nuotata nei pressi dell'isola di Isca che appartenne al grande drammaturgo. Risolutivi, però, si dimostrano per il giovane protagonista gli incontri con due registi molto diversi tra loro.

Il primo è Federico Fellini, proprio l'autore che in molti dei suoi film ha raccontato il viaggio dalla provincia alla città in cerca di fortuna e di successo, esattamente quel che alla fine della pellicola tenterà di fare Fabietto. Quando il grande regista giunge a Napoli per cercare fisionomie caratteristiche che possano attrarne l'attenzione e magari essere utilizzate all'interno del suo prossimo film, ci troviamo paradossalmente in una situazione opposta: ora è il cinema, incarnato da Fellini, a spostarsi da Roma a Napoli. A questi affollati provini partecipa anche Marchino, speranzoso di trovare una via facile per "svoltare", venendo però frettolosamente scartato perché considerato poco originale. Nell'accompagnare il fratello, Fabietto resta colpito non soltanto dalla varietà di "tipi" umani lì riuniti per essere osservati e giudicati da quel celebre demiurgo, ma soprattutto dall'alone magico e misterioso che circonda quella figura, della quale ascoltiamo solo la voce elencare l'harem di foto di giovani ragazze appese al muro. Fino a quel momento, Fabietto non sa molto di cinema e probabilmente non ha mai guardato un film di Fellini, ma tutto ciò che vede e sente in quell'occasione ha il sapore di una rivelazione, acuita dal racconto del deluso Marchino che gli confida di aver sentito il regista dichiarare a un giornalista «la realtà è scadente», e di considerare dunque in grado di restituirle valore solo l'atto creativo dell'artista.

Il secondo regista che Fabietto incontra e col quale stabilisce un rapporto è Antonio Capuano, al quale giunge gradualmente. Prima assiste alle riprese di un suo film, poi questo stesso film ha modo di guardarlo sul grande schermo al cinema, infine insegue il regista all'uscita di una tormentata rappresentazione teatrale interrotta dai suoi giudizi sferzanti espressi veementemente. Quando confessa a Capuano di volere fare il regista perché non gli piace più la realtà, giudicandola scadente, utilizzando le stesse parole di Fellini, l'uomo dissente, pensandola in maniera nettamente differente dal maestro riminese: non bisogna fuggire dalla realtà, ma affrontarla di petto, ed è questo il motivo per il

quale egli giudica inutile la scelta del ragazzo di partire per Roma. Con la sua animosa impetuosità, Capuano riveste il ruolo di “suscitatore” di emozioni nel ragazzo, attraverso la sua opera, i suoi gesti clamorosi e, soprattutto, con il discorso sulla vita e sull’arte che gli fa in riva al mare.

Circondato da parenti e conoscenti dall’animo esplosivo, dai toni ridanciani e dai modi chiassosi, e persino volgari e maneschi, Fabietto appare invece l’esatto opposto mentre attraversa il film con uno sguardo in bilico tra l’apatico e l’indagatore, tenendo per sé le proprie emozioni. Soltanto in tre momenti, e significativi per il racconto, il ragazzo le esterna, in maniera peraltro plateale: quando viene a sapere della relazione adulterina del padre, inizia a tremare senza riuscire a fermarsi, consolato dal fratello; quando viene a conoscenza della morte dei genitori e gli viene negata la possibilità di vederli, diventa una furia e devasta la sala dell’ospedale in cui si trova, sotto lo sguardo attonito del fratello e degli amici; quando finalmente piange, riuscendo così a dare libero sfogo al proprio dolore, lo fa all’improvviso nel cortile della scuola, circondato dai compagni che giocano a calcio, dando le spalle allo spettatore. Anche se lo conosce appena, Capuano ha evidentemente colto il problema del ragazzo dietro a quella insistita richiesta di dover fare cinema. Quando infatti gli chiede più volte se ha qualcosa da raccontare, spingendone l’emotività bloccata, Fabietto risponde gridando che non gli è stato permesso di vedere i genitori morti. La sottrazione dello sguardo, di una visione avvertita necessaria al di là della sua terribilità, o forse proprio per questo necessaria, costituisce dunque per il ragazzo il motore, la spinta a tentare quella strada.

Da questo punto di vista, *È stata la mano di Dio* non è un’opera su un’educazione cinematografica, sull’esperienza di spettatore e dunque sulla fascinazione dell’immaginario filmico, come nel caso ad esempio di *Nuovo Cinema Paradiso*. Vediamo spesso Fabietto guardare la televisione e soltanto una volta un film, quello di Capuano al cinema. La visione di quello di Leone, peraltro in videocassetta, viene addirittura sempre rimandata. Fabietto vuole diventare regista evidentemente per un altro motivo, e cioè per dare corpo alle sue visioni, per modificare, alterare la realtà, per fare in modo che non sia più “scadente”. Fabietto non è dunque come Salvatore Di Vita, perché innamorato dei film, ma come i giovani alter ego di Fellini, perché visionari.

Ma in questo film Fabietto non è il solo a esserlo. Prima di lui, e forse ben più di lui, lo è Patrizia. Come va interpretato l’episodio iniziale, quello con cui si apre la pellicola, durante il quale la donna viene adescata da un mellifluo e moderno San Gennaro che la conduce dal *munaciello*? Realtà oggettiva, sogno, distorsione dei fatti? Solo in seguito capiamo, forse, che quello a cui abbiamo assistito è il frutto dell’immaginazione di Patrizia, una sua visione della quale

siamo stati spettatori. Nessuno le crede, tranne proprio Fabietto che talvolta scambia sguardi di intesa e di complicità con quell'avvenente zia da cui è attratto, e non soltanto fisicamente come il fratello Marchino, per il quale la sorella della madre riecheggia analoghe conturbanti presenze del cinema italiano, come la zia Lidia (Linda Sini) de *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962), la zia Lea del proverbiale *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968), per non parlare di quelle ricorrenti nella commedia scollacciata degli anni Settanta. Anche nel caso della costruzione del personaggio di Patrizia il riferimento diretto è ancora una volta *Amarcord*: se lì la famiglia trascorreva una giornata in campagna con lo zio matto (Ciccio Ingrassia) in libera uscita che gridava «Voglio una donna!», quella di Fabietto in gita in barca deve fare i conti con la disinibizione di quella zia «pazza e puttana», come la definisce il marito Franco, che vuole invece un figlio. Del capolavoro felliniano, Patrizia ricorda anche un'altra figura, e cioè la Gradisca (Magali Noël), la bella e chiacchierata donna del paese che avrebbe trascorso una notte col principe Umberto, quella che il protagonista Titta tenta di avvicinare proprio in un cinema. Gradisca è l'affettuosa rivisitazione da parte di Fellini della procace donna romagnola sognatrice, innamorata del cinema e del suo potere suggestivo ed evocativo.

Proprio come Patrizia. Nell'aprire la pellicola e nello scomparire all'improvviso al termine, questo personaggio convoglia i riferimenti diretti alla città di Napoli, anarchica, spudorata, sognatrice, fatta di suggestioni sacre ed esoteriche. Un processo sintetico proposto da Fellini anche a proposito della Città eterna con due figure femminili che compaiono fugacemente in *Roma*: la matronale prostituta che spunta nella nebbia sulla strada di campagna e la diva Anna Magnani che rincasa di notte. Un procedimento tentato poi dallo stesso Sorrentino, che nel tormentato personaggio di Ramona (Sabrina Ferilli) ne *La grande bellezza* canalizza il decadimento e il mistero di quella città.

Anche se tra Patrizia e Fabietto il desiderio reciproco è, almeno inizialmente, connesso al corpo, all'attrazione sessuale che entrambi provano, vi è evidentemente dell'altro a legare i due. Gli sguardi che nel corso del film zia e nipote si lanciano sono infatti quelli di due anime sensibili che si riconoscono, rispecchiandosi reciprocamente l'uno nell'altra. Quando la donna viene ricoverata in una struttura psichiatrica perché preda di visioni, Fabietto le fa visita confidando a lei per prima il proprio inconfessabile desiderio di voler diventare un regista cinematografico, un segreto che non ha mai rivelato ad altri per vergogna. Lieta della scelta del nipote, la zia gli chiede di diventare un giorno la sua musa, portandola via da lì.

Oltre a incarnare la città di Napoli, Patrizia simboleggia, attraverso il suo essere fuori dagli schemi, anche il potere suggestivo del cinema. La sua visio-

narietà e il suo spirito libero, interpretati dalla famiglia come segni di squilibrio mentale da reprimere e occultare, saranno invece la carta vincente del nipote, che diventando regista riscatterà le pene dell'amata zia, dimostrando di aver mantenuto la promessa fattale, quella di portarla con sé.

Bibliografia

- BIANCHI P., DE BLASI N., STROMBOLI C. 2021, *Massimo Troisi, un napoletano moderno*, Firenze.
- BREVETTI G. 2021, *Gli spazi delle emozioni. I quartieri di Napoli nel cinema di Vittorio De Sica*, in E. NOVI CHAVARRIA, PH. MARTIN (a cura di), *Emozioni e luoghi urbani. Dall'antichità a oggi*, Roma, pp. 421-451.
- CAPRARA V. (a cura di) 1996, *Sicilia e altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Napoli.
- COLUCCIA N. 2002, *Scusate il ritardo. Il cinema di Massimo Troisi*, Torino.
- DE BAECQUE A., TOUBIANA S. 2003, *François Truffaut. La biografia*, Torino (ed. or. François Truffaut, Paris 1996).
- DE BERNARDINIS F. 2006, *Nanni Moretti*, Milano (1° ed. Firenze 1987).
- GALLICO V. 2021, *L'opera di Paolo Sorrentino. Tra le immagini di Federico Fellini e Martin Scorsese. Affinità e dissonanze nell'intreccio delle influenze*, Milano.
- KEZICH T. 2002, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Milano.
- LUONGO G. (a cura di) 2007, *San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005)*, Napoli.
- MINUZ A. 2020, *Fellini, Roma*, Soveria Mannelli.
- SAINATI A. 2019, *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Pisa.
- SALVESTRONI S. 2017, *La grande bellezza e il cinema di Paolo Sorrentino*, Bologna.
- SERAO M. 1881, *Leggende napoletane*, Milano, pp. 29-31.
- SOLLAZZO B. 2021, *Non avremo un altro D10S. Diego Armando Maradona Una vita da cinema*, Milano.
- TABANELLI R. 2011, *I "pori" di Napoli. Il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Ravenna.
- TASSONE A. 2020, *Fellini 23 ½ Tutti i film*, Bologna.
- TRUFFAUT F. 2003, *I film della mia vita*, Venezia (ed. or. *Les Films de ma vie*, Paris 1987).
- TRUFFAUT F. 2010, *Il piacere degli occhi*, Roma (ed. or. *Le plaisir des yeux*, Paris 2008).
- VERDONE M. 1994, *Federico Fellini*, Milano.
- VIGNI F. 2014, *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Montevarchi.

Raffaella Viccei

Piccolo atlante di emozioni fra passato e presente. *L'ombra del giorno* di Giuseppe Piccioni

ABSTRACT: *L'ombra del giorno* directed by Giuseppe Piccioni (2022) is a film that composes an atlas of emotions linked to a crucial moment in our past, the years 1938-1940, and an unpredictable love story. This paper sets out to highlight and analyse the main emotions contained in the film, also giving value to the spaces and architecture of the city where the events take place, a 'city of the gaze', Ascoli Piceno, which plays a leading role in the birth of emotions, their movements and manifestations. The release of the movie in cinemas, a few hours after the start of the Russian military offensive in Ukraine (24 February 2022), led to a particularly intense emotional fruition of *L'ombra del giorno*, which could not be ignored when reading the film.

KEYWORDS: Film *L'ombra del giorno*; Atlas of emotions; 1938-1940; Ascoli Piceno; russian-ukrainian war

A Emidio Viccei
ai nostri felici giorni ascolani

1. *Carte du pays de Tendre* e oltre. Per un percorso ermeneutico.

«Nel 1654, a corredo del romanzo *Clélie*, Madeleine de Scudéry pubblicò una mappa di sua creazione. La sua *Carte du pays de Tendre* – una mappa del paese della tenerezza – illustra un paesaggio multiforme: terra, mare, un fiume, un lago, alberi, qualche ponte e svariate città. Disegnata da uno dei personaggi femminili del romanzo per indicare la via che porta “alle terre della tenerezza”, è l’incarnazione di un viaggio narrativo. Visualizza, cioè, in forma di paesaggio, l’itinerario emotivo di cui parla il romanzo. La *Carte de Tendre* ci svela dunque un mondo di affetti. Nel suo tracciato, frutto di un viaggio amoroso, il mondo esterno esprime un paesaggio interiore. Le emozioni assumono la forma di una topografia mobile. Attraversare quel territorio significa immergersi nel flusso e riflusso di una psicogeografia personale e tuttavia sociale»¹.

¹ Bruno 2015, p. 11; Tavola IV per la riproduzione della *Carte du pays de Tendre*.

Ho qui ripreso, con valore programmatico, l'inizio del *Prologo* di un libro irrinunciabile per chi voglia occuparsi di emozioni nell'arte, nell'architettura e nel cinema: *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* di Giuliana Bruno, pubblicato nel 2002 e ottimamente tradotto da Maria Nadotti per l'edizione italiana del 2015. Molte pagine di questo volume, fin da quella in parte citata, sono affiorate nella mente riflettendo sul film *L'ombra del giorno* (2022) di Giuseppe Piccioni² che si presta, in special modo, a una analisi centrata sulle emozioni. Questo film è animato da un passato cruciale e incancellabile per l'Italia, il 1938-1940, ed è questo passato inquieto e tragico uno dei due principali motori di emozioni; l'altro è l'amore.

Nella pellicola che, come una mappa, è destinata a essere srotolata e percorsa con sguardo attento e coinvolto, compaiono dinamicamente una città – Ascoli Piceno –, un fiume, un ponte, il mare, collegati da strade, reali e immaginifiche: le architetture e la natura de *L'ombra del giorno* sono personaggi, la cui vita in movimento si intreccia con quella dei protagonisti della storia.

Nel dipanarsi della vicenda, da un lato i personaggi provano emozioni che implicano movimenti, dall'altro gli attori-personaggi e gli spazi-attori compiono o vengono indotti a compiere movimenti³, che generano emozioni. Si ritrova così, nel film, il «principio di reciprocità tra *motion* e *emotion*»⁴ che anima l'*Atlante delle Emozioni* e che appartiene al cinema, a questo particolare «mezzo di trasporto»⁵, dove con 'trasporto' si intende «quel farsi portare che è del lasciarsi trascinare dalle emozioni» e che va ben oltre il «movimento dei corpi e degli oggetti impressi nel cambiamento dei fotogrammi e delle inqua-

² *L'ombra del giorno*, regia Giuseppe Piccioni. Sceneggiatura: Giuseppe Piccioni, Gualtiero Rosella, Annick Emdin. Produttore: Riccardo Scamarcio. Casa di produzione: Lebowsky; Rai Cinema. Fotografia: Michele D'Attanasio. Montaggio: Esmeralda Calabria. Musiche: Michele Braga. Scenografia: Isabella Angelini. Costumi: Bettina Pontiggia. Interpreti e personaggi: Riccardo Scamarcio - Luciano Traini; Benedetta Porcaroli - Anna Costanzi / Esther Pauwel; Valeria Bilello - Amelia; Lino Musella - Osvaldo Lucchini; Vincenzo Nemolato - Giovanni; Antonio Salines - il professore; Wael Sersoub - Emile Costa; Costantino Seghi - Corrado; Sandra Ceccarelli - Elsa, madre di Corrado; Maria - Flavia Alluzzi. Anteprima nazionale: 23 febbraio 2022, Ascoli Piceno. Uscita nelle sale cinematografiche: 24 febbraio 2022. Su Giuseppe Piccioni: URL <https://www.accademiasilviodamico.it/docente/giuseppe-piccioni/>; URL <https://www.marcheteatro.it/premi-piccioni/>; <https://amnc.it/il-premio-maria-adriana-prolo-alla-carriera-2021-al-regista-giuseppe-piccioni/>; <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/05/Lapos-ISOLA-DESERTA---Giuseppe-Piccioni-953a373f-0d8a-471b-9150-01973e09e8a3.html>

³ In questo film spazio architettonico e spazio naturale compiono, in senso reale e metaforico, movimenti che sono suggeriti e dati dal regista il quale ha concepito entrambi questi spazi con veri e propri ruoli e per questo chiede loro di agire nella storia da attori. Non sono perciò sfondi, ambientazioni esornative ed estetizzanti, ma co-protagonisti e, in quanto tali, concorrono a muovere la storia, a muoverne le dinamiche.

⁴ Bruno 2015, p. 17.

⁵ Bruno 2015, p. 18, anche per il resto della citazione.

drature, del flusso dei movimenti di macchina, o di qualsiasi altro spostamento del punto di vista».

Per leggere le emozioni de *L'ombra del giorno* seguirò specialmente la categoria ermeneutica della geografia emozionale, che poggia appunto sull'idea del movimento quale epifania e segno dell'emozione e che, come mostra Bruno nel libro, ha varie ramificazioni e implicazioni⁶.

Attraversando il piccolo atlante di emozioni di questo film, piccolo perché si concentra su una sola pellicola, nascono più domande. Quanto incide sul 'colore' delle emozioni de *L'ombra del giorno* il cammino della Storia, di una Storia che ha proceduto spinta dalla cieca volontà di erodere corpi e anime, seminare terrore, soffocare il dissenso? Come vengono descritte dagli sceneggiatori⁷ le emozioni di questo film che, pur legato alla Storia, non è un film storico in senso stretto ma è (anche) «un *Kammerspiel*», meglio «un *Kammerspiel* non claustrofobico», dotato della «semplicità complessa di un'opera teatrale»⁸, che gioca su mancanze, su sottrazioni che sono fonte di emozioni e sono esse stesse emozionanti? In che modo le emozioni vengono interpretate/incorporate dagli attori? Come vengono tradotte e trasportate dagli spazi, architettonici e naturali, dagli oggetti, dalla musica? Quali emozioni potrebbero coinvolgere maggiormente il pubblico, quali invece potrebbero porlo in una dimensione emozionale di estraneità o distanza dai personaggi e/o dagli eventi?

La relazione emotiva con il passato, personale e storico-collettivo, è ineludibile sia a livello individuale sia sociale. È spesso una relazione dolcemente pericolosa perché può innescare rifrazioni emotive potenti, in grado di rompere argini, quindi destabilizzare e mettere in crisi. Ne *L'ombra del giorno* la storia d'amore fra Luciano (Riccardo Scamarcio) e Anna / Esther (Benedetta Porcaroli), che è centrale, porta con sé volti, fatti, condizioni del passato. So-

⁶ Per una piena conoscenza del concetto di geografia emozionale è necessaria la consultazione dell'intero volume di Bruno 2015.

⁷ Lo stesso Piccioni, Gualtiero Rosella (URL <https://tnasrl.net/sceneggiatore/gualtiero-rosella/>), sceneggiatore anche di altri film del regista ascolano – in particolare per *Fuori dal mondo* (1999) ha vinto il David di Donatello e il Ciak d'oro per la migliore sceneggiatura –, Annick Emdin, scrittrice, drammaturga, regista teatrale (*Matrioska*, *Bambole Usate*, *Medea*, *La sposa guerra*, *La morte non esiste*), alla sua prima sceneggiatura con *L'ombra del giorno*.

⁸ Parole di Giuseppe Piccioni dall'intervista di Carola Proto «*Il cinema si fa lanciando il cuore in avanti*»: Scamarcio, Porcaroli, Piccioni presentano *L'ombra del giorno* (22 febbraio 2022, URL <https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/il-cinema-si-fa-lanciando-il-cuore-in-avanti-scamarcio-porcaroli-piccioni/n136069/>). Per un essenziale inquadramento del *Kammerspiel*film: Spagnoletti 2003, s.i.p.; per il *Kammerspiel* nel cinema italiano mi limito qui a un solo, imprescindibile, riferimento, ovvero il cinema di Marco Bellocchio, sul quale Pellanda 2020, s.i.p., utile anche per uno sguardo allargato sul tema in questione.

no fili ineluttabili, che determinano gli sviluppi narrativi ed emotivi del film e interpellano i personaggi – specie Luciano, Anna / Esther, suo marito Emile (Waël Sersoub), il camerata Osvaldo Lucchini (Lino Musella), il professore (Antonio Salines), il giovane fascista Corrado (Costantino Seghi) –, chiedendo loro di essere tagliati o, al contrario, riannodati.

Nel passato sta spesso l'origine di gioie, tristezze, vergogne, paure del presente. Un racconto cinematografico come *L'ombra del giorno* che si misura con un passato ancora emotivamente trascinante, stretto fra la promulgazione delle leggi razziali e l'inizio della seconda guerra mondiale, ha in sé le potenzialità per mettere in movimento, negli spettatori del 2022, emozioni feconde, tali perché in grado di toccare la stratigrafia personale e collettiva delle emozioni.

C'è un altro passato, meglio, un doppio passato-presente, che si intreccia con il film di Piccioni e incide sulla sua realizzazione e sulla sua visione. Il tempo della scrittura e della lavorazione della pellicola è coinciso con il tempo della pandemia di Covid-19 e i mesi di *lockdown*; l'uscita nelle sale il 24 febbraio 2022 e la presentazione con regista, protagonisti e produttore il 25 febbraio all'Anteo Palazzo del Cinema di Milano⁹ hanno seguito di alcune ore la diretta televisiva della dichiarazione della «operazione militare speciale» in Ucraina intrapresa da Vladimir Putin¹⁰, dell'annuncio di una nuova guerra in Europa.

Dal piccolo atlante di emozioni dal Passato de *L'ombra del giorno* alcune emozioni hanno allungato la loro ombra nel crepuscolo della sala cinematografica: sono sconfinite in un doppio passato non (ancora) passato e hanno portato imprevedibilmente lo spettatore (anche) in uno spazio abitato da *das Unheimliche*.

2. 1938-40: fra «una città dello sguardo» e il mare

La città rappresenta per registi, sceneggiatori, scenografi, attori e pubblico, un atlante dinamico di forze e possibilità visive, sonore, comunicative, espressive,

⁹ URL <https://www.spaziocinema.info/milano/eventi-e-rassegne/proiezione-del-film-lombra-del-giorno-e-lezione-di-regia-con-il-regista-giuseppe-piccioni-riccardo-scamarcio-e-benedetta-porcaroli>. All'incontro, guidato da Gianni Canova, hanno partecipato Giuseppe Piccioni, Lino Musella, Benedetta Porcaroli, Riccardo Scamarcio (URL <https://ne-np.facebook.com/spazioCinema/videos/lezione-di-cinema-con-giuseppe-piccioni-benedetta-porcaroli-e-riccardo-scamarcio/1199312520604060/>).

¹⁰ URL <https://tg24.sky.it/mondo/2022/02/24/putin-attacco-russia-ucraina>.

emozionali, uno spazio multiforme e mobile che si offre a molteplici re-visioni¹¹ e a esplorazioni emotive¹².

Così è anche per la città di provincia protagonista de *L'ombra del giorno*, non una città indefinita, seppure potenzialmente tale, ma Ascoli Piceno¹³. «Un giorno», racconta Piccioni, «ero ad Ascoli, seduto nel Caffè Meletti, e ho cominciato a pensare che per il film avevo bisogno di un ambiente plausibile dal punto di vista storico. Quel caffè era un luogo dello sguardo. Ascoli è una città dello sguardo, nel senso che puoi guardare il mondo attraverso vetri, vetrine, da sotto i portici. Ascoli ha reso *L'ombra del giorno* un *Kammerspiel* [...]»¹⁴.

Il primo sguardo del film si apre sull'angolo porticato di una piazza, Piazza del Popolo, che Giorgio Manganelli riteneva ironicamente «un'allucinazione», perché era «improbabile» per lui che una piazza «così fatta» potesse «esiste[re] veramente»¹⁵. Piazza del Popolo sembra in effetti sospesa tra reale e immaginario. È quasi un set cinematografico naturale: un luogo che ha tanti volti a seconda dei punti di osservazione, delle luci e delle ombre¹⁶. È sfuggente, nonostante una certa rassicurante regolarità planimetrica e architettonica; lu-

¹¹ Uso questo termine, tenendo conto dell'accezione data a 're-' principalmente da Edgar Morin 2005, p. 254, secondo la quale Re- «is a conceptual radical that branches out into diverse notions»; è un 'radicale multiplo': «*Radical*» in quanto «it is at the root of all concepts that display repetition, renewal, and recursion. *Multiple* – because it diversifies into multiple concepts». Inoltre, «RE is *complex*. RE is one, yet also plural/diverse/multiple. [...] RE should not only be conceived according to an egalitarian reduction to the same, but also in terms of the production of alterity. RE must be conceived not only in terms of repetition and copying, but also in terms of reorganizing, regenerative, and reproductive complexity. It does not only face the past, because it effects a circuit and exchange among past/present/future».

¹² Mi limito qui a segnalare i più recenti Cardone 2016; Belli, Maglio 2019, entrambi anche per la precedente bibliografia, e il seminario *Immagini e immaginari urbani. Il cinema inventa la metropoli* (Università Mediterranea di Reggio Calabria, 6-8 maggio 2019), URL <https://www.diies.unirc.it/articoli/21060/6-8-maggio-immagini-e-immaginari-urbani-il-cinema-inventa-la-metropoli>.

¹³ All'inizio del film, quando si incontrano per la prima volta i due protagonisti, Luciano chiede ad Anna: «E come mai siete qui in Ascoli?». Anche l'uso del dialetto, parlato dai due personaggi che lavorano nella cucina del ristorante di Luciano, Giovanni e Maria, e la cadenza dialettale di altri, specie di Luciano, Corrado, Osvaldo, Elsa, contribuiscono a rendere riconoscibile la città.

¹⁴ Dall'intervista di Carola Proto, *supra*, p. 129, n. 8.

¹⁵ Manganelli 2019, p. 11. Si vedano anche alcune delle «cartolin[e] da Ascoli – Pericoli '82» di Tullio Pericoli (URL <https://www.tulliopericoli.com/>) con una onirica Piazza del Popolo (*ibid.*, pp. 25-26).

¹⁶ Questa molteplicità di tratti ha indotto registi quali Francesco Maselli, Pietro Germi, oltre allo stesso Piccioni, a scegliere questa piazza, con lo storico e iconico Caffè Meletti (URL <https://www.caffemeletti.it/la-storia/>), come spazio-attore di film: *I delfini*, 1960 (Miccichè 1998; URL [https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL0000010009/11/il-set-del-film-i-delfini.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22*:%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:\[%22%22film%20I%20delfini%22%22\]}}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL0000010009/11/il-set-del-film-i-delfini.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22*:%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22%22film%20I%20delfini%22%22]}}); *Alfredo Alfredo*, 1972 (Sesti 1997; Id. 2004; URL <https://www.youtube.com/watch?v=q6Ynp8LoaGo>); *Il grande Blek*, 1987 (URL <https://www.youtube.com/watch?v=LzupWkKXOF4>).

minosa, anche per la complicità del chiarore del travertino, eppure inquietante, da certe angolature oscura.

Gran parte de *L'ombra del giorno* si svolge tra questa piazza e il ristorante di Luciano, il liberty Caffè Meletti, che si affaccia e schiude su di essa ma che allo stesso tempo è chiuso in sé, definendo realtà e atmosfere tutte sue. Due microcosmi, due città nella città che dialogano, si scrutano, si inseguono e cercano come amanti, ma anche si contrappongono, quasi fossero nemici. Similmente agiscono e sentono i personaggi del film di Piccioni nell'abitare e attraversare questi spazi.

Ne *L'ombra del giorno* c'è un tempo preciso, i due anni a ridosso della dichiarazione di guerra del 10 giugno del 1940, in cui piazza e ristorante si toccano: il reciproco contatto mette in moto vicende, relazioni umane, geografie emozionali impensabili e perturbanti. Oltre al ristorante e alla piazza vi sono altre zone e architetture parlanti della città – una rua, un ponte sospeso su un fiume, interni di case, il giardino di un antico palazzo – su cui scorre lo stesso tempo e in cui quelle storie conoscono altre espressioni del vivere e del sentire.

Alla fine del film la città scompare. Prende il suo posto, nella luce dell'alba, il mare: concreta via di fuga, luogo di un amore da lasciar andar via, metafora di un futuro dalle incognite cupe.

2.1. Ombre del regime in marcia

Tra il 1938 e il 1940 la Storia incede verso l'abisso. A causa di questo tragico movimento Luciano e Anna si incontrano e vivono un amore imprevedibile. L'assoluta necessità di lavorare spinge Anna (Benedetta Porcaroli) a recarsi nell'elegante ristorante sulla piazza; Luciano (Riccardo Scamarcio), il proprietario, le offre un lavoro in prova che diventa subito stabile. Lo spirito libero di Anna, la seducente diversità, l'intelligenza, il coraggio fanno breccia nel cuore di Luciano, sgretolano pian piano le sue convinzioni, figlie del tempo in cui vive, e lasciano emergere il Luciano in ombra.

Anna diventa uno spartiacque. Lo è per l'uomo ma anche per il ristorante, per la vita degli altri lavoratori e per la stessa funzione del luogo, che diventerà tutt'altro proprio per la presenza della donna.

Anna è il volto che la Storia, con la forza coercitiva di leggi dello Stato¹⁷, ha

¹⁷ ULR <https://www.corriere.it/extra-per-voi/2018/01/19/fascismo-ebrei-cosi-1938-leggi-razziali-arrivarono-anche-italia-07e4f192-fd49-11e7-b1af-dcddd5d25ebd.shtml>; URL <https://www.corriere.it/video-articoli/2017/10/08/italia-leggi-razziali-oggi-nessuno-ricorda-video-restaurato-benito-mussolini-che-annuncia/56a61760-ac37-11e7-b229-0974b7f57cc3.shtml>; <https://encyclo->

deciso di cancellare dalla storia: Anna è un criptonimo per proteggere l'identità ebraica di Esther. Anna lotta per salvare Esther ma anche per salvaguardare l'essere pienamente donna in un'epoca in cui alle donne si imponeva di «tornare sotto la sudditanza assoluta dell'uomo: padre o marito; sudditanza, e quindi inferiorità: spirituale, culturale ed economica»¹⁸.

Nel 1938 essere ebreo in Germania e in Italia significava fare i conti con un passato recente di emarginazione e persecuzione, con vite stravolte da un anti-giudaismo sempre più imperante. La vita personale e familiare di Esther non fa eccezione. Ripensare al passato, soprattutto di figlia e sorella, suscita in Anna / Esther nostalgia, tristezza e rabbia, emozioni che affiorano specialmente di fronte a Luciano. Simpatizzante del fascismo, fascista più per evitare problemi e per conformismo che per ferma convinzione, Luciano è tra quelli che credono che il Duce abbia «fatto tante cose buone» come costruire «opere pubbliche, nuove città»; è tra i reduci di guerra che sono grati al regime per aver dato loro un «po' di dignità». Luciano vede le restrizioni delle libertà e le punizioni per chi disobbedisce agli ordini, ma non si oppone: la sua unica preoccupazione è comportarsi in modo da evitare sanzioni, specialmente la chiusura del ristorante. Vede, sì, ma non del tutto e non in modo corretto. È Anna, in particolare quando gli rivela di essere Esther, che comincia a illuminare quel mondo di finzioni, le ostilità e violenze verso i non allineati, i comunisti, gli omosessuali, verso chi non appartiene alla razza, e a far capire a Luciano che «non c'è nessun benessere» in quegli anni, «nessun futuro possibile», perché «nessun popolo può essere felice se è costretto a coprirsi di ridicolo». Anna «riversa addosso» a Luciano «tutte le contraddizioni conficcate nel cono d'ombra di una giornata pigra e infinita»¹⁹.

L'amore per Anna muove dunque tutto²⁰. E così Luciano, invece di denunciare un *habitué* «non allineato» del suo ristorante (il professore), gli consiglierà di stare attento a ciò che dice e a chi lo dice; avrà molti dubbi sull'entrata in guerra dell'Italia; troverà il coraggio di proteggere un dissidente, Emile (Wael Sersoub).

pedia.ushmm.org/content/it/article/antisemitic-legislation-1933-1939. 1938 *Diversi*, regia di Giorgio Treves (2018) URL https://www.fctf.it/movie_item.php?id=4642&t=&a=&s=&q=1938&page=. Dalla vasta bibliografia, si segnalano in particolare: Beer, Foa, Iannuzzi 2010; Menozzi, Mariuzzo 2010; Brusco 2019; Piazza 2021.

¹⁸ Così Ferdinando Loffredo (1938, p. 339), uno fra i principali teorici del pensiero fascista sulla donna e sulla famiglia.

¹⁹ Dalla bella recensione di Flavio De Bernardinis, *Il buio oltre il vetro* (8 marzo 2022, URL <https://www.micromega.net/il-buio-oltre-il-vetro/>).

²⁰ Verso la fine del film, Emile chiede a Luciano perché ha rischiato tanto: «E allora tutto questo l'ha fatto per Esther?»; risponde Luciano «No, per Anna. Non so nemmeno chi sia Esther».

Emile è un fermo oppositore di fascisti e nazisti, per questo braccato dalla polizia politica del regime, ma è anche il marito di Esther. Lo svelamento di queste realtà ha un effetto deflagrante su Luciano che tuttavia, assecondando le preghiere della donna, accetta di nascondere il francese in cantina. La presenza di Emile trasforma il ristorante nel covo di un ricercato e il peso di quella vita pericolosa si fa sentire nel piano superiore, in cucina e in sala, dove si respira un'atmosfera diversa, fatta di paura e diffidenza.

2.2. Cesure

Con l'avvicinarsi dell'entrata in guerra dell'Italia, il ristorante è affollato di divise, di saluti, passi, sguardi che incarnano un regime totalitario sempre più coercitivo, violento, sospettoso. Nella vita dei protagonisti del film e nei rapporti personali, la Storia scrive un doloroso poi, a partire dal quale sarà impossibile riavvolgere il nastro. Una delle relazioni che più si inceppa nei tragici meccanismi della Storia è l'amicizia di Luciano con il camerata Osvaldo Lucchini (Lino Musella), nata in gioventù al fronte, durante la grande guerra. La dura inquisizione di Lucchini nei confronti di Luciano, sospettato di avere un ruolo di primo piano nella irreperibilità di Emile e di essere coinvolto nella scomparsa del giovane cameriere Corrado (Costantino Seghi), è connessa al ruolo e alla posizione di Lucchini nell'organigramma fascista cittadino. Nella sala del ristorante, dove si svolge l'interrogatorio, il camerata pressa Luciano ma tra le pieghe delle implacabili domande si intravedono i segni dell'amicizia: in quel che resta di questo rapporto si disegna una mutata geografia emozionale, i cui confini sono da un lato ansia e paura – di Luciano per sé stesso e per altri, specie per Anna; di Osvaldo per l'amico, finito in un serio guaio –, dall'altro tristezza, di Osvaldo per il dissolversi del sentimento che li aveva uniti.

Nel vortice della Storia finisce, e cambia, anche il legame di Luciano con il professore (Antonio Salines), un cliente affezionato. Questo personaggio non fa mistero di essere antifascista e non tace le aberrazioni del regime, l'esercizio della forza brutta, la costrizione a obbedire anche a leggi ingiuste, il soffocamento delle libertà. Da un giorno all'altro il professore non è più al suo tavolo. La dittatura inasprisce i metodi e si serve di spie. Corrado, il cameriere, è una di queste: ha le orecchie tese; sa come far parlare. Il professore è la sua vittima eccellente. Portato via dalla polizia fascista e sottoposto a uno dei tanti interrogatori del terrore, torna in seguito al ristorante ma non entra. Si ferma dietro la vetrata, guarda quell'interno tanto familiare e guarda Luciano, con occhi pieni di vergogna e paura.

La cesura più violenta e irreparabile nei rapporti di Luciano riguarda il legame con Corrado. Figlio di una donna mite che aveva lavorato nel ristorante – Elsa (Sandra Ceccarelli) –, cresciuto senza padre, Corrado vede in Luciano una figura paterna e un modello di fascista, ma Luciano non si rivela all'altezza delle aspettative. La cieca fede fascista e le folli ambizioni del ragazzo, disposto a tutto pur di entrare nel gotha del regime, portano Corrado a essere tragicamente vittima di sé stesso. La condivisione per pochi attimi, nel ristorante, di una cena esclusiva con il camerata Lucchini e i suoi pari fa illudere il giovane di essere parte di quel mondo, di poter salire con loro sulle lussuose macchine in piazza: ma viene respinto, e con derisione. Torna nella sala, dove si aggira in preda alla rabbia. Beve. Ubriaco, cerca Anna; la trova in cantina, con Emile. Viene preso da un attacco di gelosia ma anche da una incontenibile eccitazione per aver scovato il ricercato: è la grande occasione per rilanciare il suo ruolo agli occhi di Lucchini e sperare di essere ammesso tra i fascisti che contano.

Inattesa come sempre arriva la morte e inimmaginabili sono i suoi occhi per Corrado: Luciano, per salvare sé stesso, Anna ed Emile, è costretto a uccidere quel ragazzo che conosceva fin da piccolo e di cui si sentiva un po' padre, un po' fratello maggiore. Sottratto al buio della cantina, il giovane senza vita compie l'ultimo viaggio nascosto in macchina: Luciano e Giovanni (Vincenzo Nemolato), il cuoco diventato complice di omicidio e occultamento di cadavere, gettano il corpo giù da un ponte, nel fiume.

Anche il giorno seguente non ha luce. Elsa cerca il figlio che non era tornato a casa dopo il lavoro. Luciano la vede parlare agitata al di là della vetrata del ristorante. Sa che entrerà nella sala dove aveva lavorato e dove era felice di pensare il suo Corrado tra i tavoli; intuisce le domande, sa che le avrebbe risposto nascondendo la verità e che allora Elsa, delusa e arrabbiata, sarebbe andata a denunciare la scomparsa del figlio.

Partono le indagini. Il camerata Lucchini torna nel ristorante per interrogare Luciano, Anna, Giovanni, Maria (Flavia Alluzzi) e altri lavoratori. È sicuro che tra la sala e la cantina si nasconde la verità su Corrado ma, non ottenendo delle vere risposte, va via stretto fra rabbia e malcelata preoccupazione per Luciano.

Le indagini rendono ancora più urgente la partenza di Emile. Luciano riesce a organizzare la fuga. Con la complicità della notte lascia la città e porta Emile e Anna al mare dove una barca di pescatori porta via l'amore e un uomo braccato da due dittature, destinate ad avere un futuro inimmaginabile nel 1940, quando finisce la storia de *L'ombra del giorno*.

3. Lo sguardo sulle emozioni di una città. Piazza e spazio limine

Sotto il cielo cangiante, si muovono nella piazza perturbate emozioni e la regia, insieme all'ottima fotografia di Michele D'Attanasio²¹, crea corrispondenze fra gli orizzonti emozionali degli spazi (piazza, cielo; vetrata del ristorante) e dei personaggi. Le luci e le ombre, il sole, la pioggia, le nubi, che sovrastano e al contempo avvolgono la piazza-città, compongono un atlante di emozioni che si muovono insieme alle emozioni dei protagonisti o le anticipano. Il sole sulla piazza sembra ingannatore ed effimero come la gioia di quegli anni mentre le nubi, bluastre, plumbee, e specialmente la pioggia battente, assoluta, sembrano farsi carico dei momenti più drammatici del film e delle emozioni più cupe, preconizzandoli o accompagnandoli, e raccontare quello che corpi e parole degli attori intenzionalmente non dicono²².

Il primo sguardo sulla vita della città è la piazza luminosa attraversata dal rumore dei passi e dal vociare di una classe di bambini in fila, guidata dalle maestre. Questa visione in campo lungo sembra una promessa di gioia se non fosse inquadrata nelle maglie della logica mussoliniana di 'ordine e disciplina'. Chi osserva la scena, da dietro una vetrata, è un uomo solitario (Luciano): che sia tale lo dice il modo in cui osserva la piazza, specchio di una città di cui è parte ma rispetto alla quale sembra essere altrove, anche emotivamente.

Lo sguardo di Luciano si restringe a un primo piano inatteso: il volto di Anna rivolto alla piazza, poi verso di lui; lo sguardo inquieto, la voce titubante. I movimenti della giovane donna esprimono l'ansia che nasce da un disperato bisogno (di lavoro) da soddisfare al più presto e non a caso si inquadrano nel porticato del ristorante aggettante sulla piazza – avviene qui il primo incontro –, in una terra di mezzo dove tutto può o non può accadere: uno spazio in bilico come in bilico è lo stato emotivo di Anna.

3.1. In piazza: ginnaste

Giovani italiane, con abiti e cerchi uguali, si esibiscono in piazza. Le bianche lastre di travertino sono parte in ombra, parte illuminate dal sole; eppure il cielo è livido.

²¹ URL <https://www.micheledattanasio.it/>.

²² Ne *L'ombra del giorno* entrano in gioco memorie cinematografiche e letterarie del regista ascolano, oltre che verosimilmente personali. Tra le prime sembra chiara la memoria de *I delfini* di Maselli (*supra*, p. 131, n. 16), specie nelle sequenze con la piazza battuta dalla pioggia e vista dalla vetrata di Meletti – ne *I delfini*, Meletti rappresenta se stesso, cioè il Caffè – (URL https://www.youtube.com/watch?v=pSi9h_i0RgY).

I movimenti della camera seguono la misurata e regolare circolarità dei movimenti delle ginnaste, assecondandola con l'avvolgente musica di una famosa canzone d'amore dell'epoca²³. Le varie inquadrature raccontano ogni punto delle geometrie composte dalle ragazze nella precisa coreografia con i cerchi e svelano i tanti volti di Piazza del Popolo e il suo assomigliare a una 'allucinazione'²⁴. La scena è onirica, vagamente felliniana, ma quando arriva in piazza la macchina di Lucchini, salutata dal braccio destro teso delle giovani, si fa reale e scivola nella Storia. La gioia che anima le ginnaste per la loro esibizione si accentua alla vista del camerata. Cosa muove davvero una gioia come questa fino a renderla incontenibile, a manifestarla con acclamazioni al regime e ai suoi uomini? Una doppia illusione, della felicità e di considerarsi i migliori, una visione della realtà rivelatasi distorta, una allucinazione, ma anche un'altra emozione, che in quegli anni diventava di giorno in giorno sempre più dominante: la paura²⁵.

3.2. Pattinatrici

La canzone-«stato d'animo» *Vivo* di Andrea Laszlo De Simone²⁶ è la voce dello stato d'animo di Luciano che, al di qua della vetrata, osserva la leggerezza e la gioia sprigionate da due pattinatrici in piazza²⁷. Lo sguardo è diverso da quello rivolto alle ginnaste perché molto è cambiato da allora: è arrivato l'amore per Anna, che ha dato a Luciano il desiderio di una vita diversa, ma è cambiata anche la Storia e Anna non è soltanto Anna. Mentre Luciano osserva sulla piazza un pezzo di mondo che inizia a sfuggirgli, ha un peso nel cuore: Anna è ebrea, è sposata e il marito, antinazista e antifascista, sta nascosto nel suo ristorante. Mentre lo sguardo si perde al di là della vetrata, Luciano avverte l'incertezza del futuro e l'inquietudine lo afferra. La stessa emozione, ma di diversa origine, prende una pattinatrice che inaspettatamente cade e insieme a lei la M di Mussolini che giganteggia sulla sua maglia. Sembra il presagio della caduta delle illusioni e degli inganni.

²³ *Violetta*, cantata da Aldo Visconti; URL <https://www.movietele.it/video/coreografia-ginnaste-clip-film-l-ombra-del-giorno-di-giuseppe-piccioni>.

²⁴ Riprendendo il citato Manganelli, *supra*, p. 131.

²⁵ «Non c'è nessun futuro possibile. Qui, le persone oggi che applaudono lo fanno solo per paura», dice Anna a Luciano.

²⁶ La definizione di «stato d'animo» per *Vivo* è dello stesso Laszlo De Simone (URL https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Laszlo_De_Simone). Per un'analisi della canzone: URL <https://www.rollingstone.it/opinioni/opinioni-musica/la-canzone-da-ascoltare-oggi-e-vivo-di-andrea-laszlo-de-simone%e2%80%a8/547127/>.

²⁷ URL <https://www.dailymotion.com/video/x87xun9>.

3.3 Voce

«Combattenti di terra, di mare e dell'aria! Camicie nere della rivoluzione e delle legioni! Uomini e donne d'Italia, dell'Impero e del regno d'Albania! Ascoltate! L'ora segnata dal destino batte nel cielo della nostra patria. L'ora delle decisioni irrevocabili. La dichiarazione di guerra è già stata consegnata agli ambasciatori di Gran Bretagna e di Francia [...]». Le radio riempiono la piazza delle parole di Mussolini. Alla smisurata adunata di folla acclamante sotto il balcone di Palazzo Venezia a Roma²⁸ Piccioni contrappone una Piazza del Popolo semivuota: una scelta estetica e semantica, dettata però anche da certe contingenze²⁹, che amplifica la tragicità di quel momento e delle sue conseguenze, una delle tante sottrazioni del film che danno adito a emozioni. La voce del Duce, delirante di onnipotenza, si maschera da *vox Dei*. Scende dall'alto e per questo costringe a far alzare gli occhi al cielo alle poche persone radunate in piazza che sono prese da emozioni diverse: paura, sorpresa, gioia, ansia. Raggiunge ogni angolo della piazza, insinuandosi anche nei luoghi più reconditi come la cantina dove è nascosto Emile. La ripresa di spalle dell'uomo, seduto davanti a una piccola finestra, che si contrappone a quella frontale della poca gente in piazza, e la solitudine rendono chiara la diversa posizione di Emile rispetto a quella voce. Osservando la sua immobilità, la schiena e la testa inondate da una luce caravaggesca, sembra si possano intuire i pensieri e il sentire del dissidente nell'ascoltare quella voce. Ma più ancora si immagina³⁰.

3.4. Bambino

In città risuonano le sirene e si sente il rumore di passi veloci. Uomini e donne attraversano di corsa la piazza, dove appare d'improvviso un bambino con il volto coperto da una maschera antigas e il braccio teso nel saluto fascista. Tol-

²⁸ URL [https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000052286/1/la-dichiarazione-guerra.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22dichiarazione%20di%20guerra%20Mussolini%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000052286/1/la-dichiarazione-guerra.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22dichiarazione%20di%20guerra%20Mussolini%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}).

²⁹ «*L'ombra del giorno* è stato scritto prima della pandemia, ma, durante la lavorazione», in pieno *lockdown* «qualcosa dell'*air du temps* lo ha contaminato. La pandemia ci ha costretto a determinate scelte che si sono rivelate azzeccate. Quando abbiamo girato la scena della dichiarazione di guerra, ho sfruttato il deserto che avevamo intorno. Dovevo avere una moltitudine davanti a me. Invece così la voce di Mussolini sembrava quella del Padre Eterno che arriva dall'alto e trascina un intero paese in guerra», così Giuseppe Piccioni nell'intervista di Carola Proto, *supra*, p. 129, n. 8.

³⁰ Questa immagine cinematografica può inserirsi in una ideale continuazione della serie di figure di schiena al centro dello splendido libro di Eleonora Marangoni 2020.

ta la maschera, guarda verso la vetrata del ristorante. Questa immagine è una allucinazione nell'allucinazione – per dirla con Giorgio Manganelli – tuttavia tragicamente reale e chi la osserva da dietro la vetrata (Luciano) e dallo schermo cinematografico (il pubblico) condivide lo stesso turbamento.

3.5. La vetrata - spazio limine

Ne *L'ombra del giorno* un ruolo importante è giocato dalla vetrata, che appartiene al ristorante e contemporaneamente alla piazza, che esiste perché esistono questi due luoghi vivi, percorsi da corpi, emozioni, storie e dall'avanzare della Storia.

La vetrata si pone come un 'terzo spazio', trasparente e riflettente, una eterotopia. Questo spazio limine reale e metaforico/simbolico è un luogo ibrido, di transizione fra mondi diversi; è un luogo permeabile. È anche spazio inquietante e, come tale, può generare disordine, sovvertimento, distruzione.

La vetrata è un osservatorio privilegiato delle emozioni, di quelle che vivono e si vivono all'esterno (piazza) e all'interno (ristorante); è uno spazio che, attraversato con lo sguardo, permette di far nascere nuove emozioni e di rivivere alcune del passato.

Per sua natura (trasparenza) e funzione (far vedere) la vetrata fa entrare in relazione con i cambiamenti della realtà fenomenica ed emozionale della piazza e grazie alla sua capacità riflettente accoglie e restituisce il mutare delle emozioni della città, di Anna e soprattutto di Luciano. Più di ogni altro è questo personaggio ad abitare il 'terzo spazio'. Qui, il suo volto e il suo sguardo, sineddoche del corpo, compiono movimenti minimi, che esprimono e comunicano efficacemente varie emozioni fin nelle sfumature e la solitudine che, ammette Luciano tra malinconia e rassegnazione, è «la cosa che» gli «riesce meglio»; infine il bisogno di nascondersi, che lo spinge a stare «dietro a quella vetrina dove», però, «ved[e] cose che non esistono», le «tante cose belle che avrebbe fatto il fascismo»³¹.

³¹ A queste parole di Anna, Luciano non sa e non riesce a contrapporre nulla. Anna gli dice: «Una volta non avete fatto che parlarmi delle tante cose belle che avrebbe fatto il fascismo, e io sono stata zitta, ma non c'è nessun benessere, nessun futuro possibile. Nessun popolo può essere felice se è costretto a coprirsi di ridicolo. Quelle persone oggi che applaudono lo fanno per paura; saranno gli stessi che domani vi disprezzeranno. Oggi sorridono perché si illudono di poter ottenere qualcosa a scapito degli altri». Luciano «Ma gli altri chi?». Anna «Quelli che stanno male, quelli che non possono parlare». Luciano «Quelli che scappano, che si nascondono, come quello qua sotto». Anna «Cosa?». Luciano «Se uno si nasconde significa che ha fatto qualcosa di male, no?». Anna «E voi?». Luciano «Voi chi?». Anna «Tu, non voi, voi tu, non ti sei nascosto tu?». Luciano «Dove mi sarei nascosto?». Anna «Qui dentro, con la tua gamba zoppa, dietro a quella vetrina dove vedi cose che non esistono». Luciano «Avete un'aria stanca. Lavorate troppo».

La vetrata è anche la sottile terra di confine che distingue, fino a un certo punto dello svolgimento del film, le visioni e le emozioni di Luciano da quelle di Anna: più che il tranquillo via vai di persone in piazza, più che la semplicità della vita di provincia con le piccole gioie quotidiane visto da Luciano, Anna vede un negozio sulla piazza con il cartello “questo negozio è ariano”, affisso da una donna compiaciuta di un gesto che genera in Anna turbamento e rabbia.

Si può dire anche, secondo una prospettiva di lettura diversa, che la vetrata non appartenga né all'interno (ristorante) né all'esterno (piazza-città), e che non possa definirsi solo attraverso l'uno e/o l'altro ma che sia un luogo generato dagli sguardi di un uomo (Luciano) – soprattutto – e di una donna (Anna) che vivono una condizione di liminalità. Da ebrea, Anna è figura esemplare del margine. Luciano, invece, si sente al margine, e per due ragioni. Una è legata al suo passato: tornato dalla grande guerra, anziché essere acclamato eroe è stato messo al margine della società con altri veterani; la seconda si lega al presente: scegliendo Anna, aiutandola e proteggendola, Luciano ha determinato per sé stesso un margine, generato dalla marginalità di Anna/Esther e, con questo, si è progressivamente autoconfinato in una terra liminale che lo ha allontanato dall'essere fascista.

La conquista di questa seconda posizione, che la vetrata-spazio limine non manca di raccontare, ha indotto Luciano a vedere con altri occhi la Storia e la sua storia personale, a vivere e agire in modo diverso dal passato, a riscoprire emozioni che aveva perduto, a viverne di inattese e inimmaginabili.

A guerra appena iniziata, dopo il blitz del camerata Lucchini nel ristorante per la scomparsa di Corrado, non è più tanto e soltanto Luciano a guardare dalla vetrata verso il microcosmo della piazza ma sono le persone che compongono quel piccolo mondo, riflesso di una nazione, a puntare gli occhi, con la morbosa curiosità della provincia, verso l'interno del ristorante, un interno dove dovevano essere accaduti fatti molto gravi, tali da giustificare interrogatorio e perquisizione di Lucchini. Da una mano non resa visibile dalla camera, e per questo più potente e inquietante, viene tirato un sasso contro la vetrata. L'apertura irregolare nel ‘terzo spazio’, questa ferita nata da un gesto di violenza è simbolicamente una cesura nella vita di Luciano ma è anche preludio ai traumi e alle distruzioni che avrebbe portato la guerra.

4. Emozioni in interno

4.1. Sala del ristorante

La sala del ristorante di Luciano ha quattro volti principali, che vivono di ar-

monie e conflitti, tutti segnati da emozioni: il volto dell'amore, dell'amicizia, della cura, della Storia.

La sala è uno dei luoghi più emblematici dell'amore che lega i due protagonisti, ma è anche lo spazio dove riappaiono figure amate nel passato: Amelia (Valeria Bilello) ed Emile. La donna è stata l'amore perduto di Luciano. Tornato dalla grande guerra in città, Luciano non trova più Amelia, andata a Roma per seguire i sogni di attrice. Il ricomparire, nel ristorante, di questo passato amore significa da un lato veder comparire la vita di un altro uomo dall'altro ripensare con tristezza a quella guerra da cui Luciano non è mai tornato.

Il passato personale inestricabilmente stretto al passato della Storia segue anche Anna. All'entrata di Amelia nella sala del ristorante corrisponde l'entrata di Emile. Quando Anna vede il marito seduto a un tavolo viene presa da malcelato turbamento, al quale Emile risponde con delusione e rabbia. Simile a questa è la risposta di Luciano, ma l'origine e il colore delle emozioni provate dai due uomini sono differenti sia perché vibrano del diverso amore che Anna prova per l'uno e per l'altro sia perché diverse sono le loro condizioni esistenziali e i loro caratteri.

L'episodio mostra, insieme ad altri, come ogni filo del passato di Anna sia realtà viva e vincolante nel presente e questo perché il nodo che tiene stretti tutti i fili della storia di Anna è il suo essere tra "gli indesiderabili". Questa parola per dire Ebrei, diffusa in modo sempre più capillare e odioso dai media, come i giornali che circolano nella sala del ristorante, è tra le 'parole pietre' e tocca così intimamente Anna da farle provare un dolore impossibile da trattenere, che si esprime nel pianto. A questo si aggiunge un senso di vergogna derivato dall'aver mentito a Luciano sulla sua origine ebraica e restituito dallo sguardo di Anna, che si fa sfuggente e non riesce a incontrare gli occhi dell'uomo – i documenti d'identità sono falsi: Anna Costanzi è Esther Pauwel –³²; ma la donna nutre anche rabbia nei confronti di Luciano, e dei tanti come lui, per la loro incapacità di vedere.

Quest'ultima emozione domina in ogni incontro-scontro di Anna con il regime e le sue incarnazioni. Durante il pranzo organizzato da Lucchini nel ristorante per celebrare il XIX anniversario di Fondazione dei Fasci di combattimento (23 marzo 1919 a Milano, piazza San Sepolcro), Anna abbandona le vesti di cameriera e si rivolge ai fascisti presenti ricordando le promesse fatte a Milano, poi disattese, sul voto alle donne e sulla loro eleggibilità³³. Nel recu-

³² URL <https://www.movietele.it/video/anna-vuole-lasciare-il-ristorante-clip-dal-film-l-ombra-del-giorno-di-giuseppe-piccioni>.

³³ Punto A del Programma politico nel Manifesto del Programma di San Sepolcro, pubblicato su Il Popolo d'Italia. URL https://it.wikipedia.org/wiki/Sansepolcristmo#/media/File:Fasci_di_combattimento.jpg.

perare alla memoria degli smemorati camerati questo punto del Programma di San Sepolcro, Anna è mossa da rabbia, tuttavia saggiamente temperata dall'ironia in modo da non scatenare una reazione violenta dei camerati e non rischiare che venga scoperta la sua vera identità. Rabbia genera rabbia: all'emozione che fa da sottotesto alle parole di Anna i fascisti, compattamente, oppongono una rabbia mal dissimulata, trattenuta in un silenzio pietrificato e proprio per questo eloquente, e un accenno di vergogna, veicolata da impercettibili movimenti del corpo, per lo smascheramento di una delle tante menzogne del regime.

In un altro momento del film, da un altro tavolo della sala del ristorante, dove ormai si infittiscono i controlli dei documenti da parte della milizia fascista e dove, se non arriva questa, arrivano le spie, il professore esclama: «*Mala tempora currunt sed peiora parantur*». L'insospettabile cameriere Corrado chiede al professore il significato della frase e ingenuamente il professore torna in cattedra per spiegare i *mala* e i *peiora tempora*. Le domande del cameriere-spia sono di fatto un interrogatorio, dal quale emerge che il professore insegnava diritto all'Università e che sì, aveva giurato al regime fascista, ma solo per non lasciare campo libero ai colleghi fascisti³⁴: nel ricordare, il professore si mostra triste e disgustato per aver tradito le cose in cui credeva a cominciare dagli insegnamenti dell'*Antigone*³⁵ e, inconsapevole, firma la sua condanna quando, un po' maestro un po' padre, dice al giovane: «disobbedire a una legge sbagliata a volte, ragazzo mio, è un obbligo».

Il ristorante ha cambiato volto. I nuovi contorni sono tracciati dal sospetto, dalla paura, dalla violenza. La deformazione ha autori noti – spie, milizie fasciste – e noto è il primo artefice, il Duce, colui che «ha fatto un capolavoro», dice esaltato Lucchini a cena nel ristorante alludendo alla guerra, guerra che – si illude il camerata – «prima o poi si sgonfia [...] e alla fine grazie a Lui ci siederemo a capotavola e coi tedeschi ci spartiamo le colonie degli Inglesi».

L'atmosfera emotiva di quella sala è la stessa immaginabile nel resto della città e del Paese: predominante sovraccitazione mista a paura e ansia.

In quella cena dove i camerati e le donne che li accompagnano, fra cui Amelia, si lanciano in una gioia che ha il retrogusto delle grandi finzioni, fa da struggente controcanto la canzone che Anna sceglie di cantare su richiesta di

³⁴ Il riferimento è al famigerato giuramento che i docenti universitari, di ruolo e incaricati, dovettero firmare, come da Regio Decreto-Legge del 28/8/1931, n. 1227, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia dell'8/10/1931, n. 233, articolo 18. Goetz 2000; Boatti 2001. La posizione del professore è modellata su quella indicata da Benedetto Croce e Palmiro Togliatti che ritennero fosse opportuno giurare per poter continuare a impartire insegnamenti ispirati a pensieri liberali e per arginare il dominio fascista nella cultura.

³⁵ Ugolini 2021, pp. 135-162.

tutti loro. Con la vetrata del ristorante alle spalle che lascia vedere il buio della notte, Anna compie un toccante rovesciamento dell'interpretazione-modello di *Parlami d'amore Mariù* nel segno della tristezza e del rimpianto³⁶. L'emozione comunicata non era quella richiesta dai camerati, come dicono le espressioni tese dei volti in primo piano e i silenzi. La cena è finita: mentre i convitati escono, nella sala entra la notte.

Quella notte è l'ultima della vita di Corrado ed è la ragione della seconda incursione poliziesca di Lucchini nella sala dell'amico, la più intimidatoria e disseminatrice di terrore ma anche quella in cui Osvaldo non riesce del tutto a trattenere il dispiacere per le pesanti conseguenze delle scelte dell'amico che, pur senza prove, immagina correttamente³⁷.

Gli avvenimenti di quella stessa notte determinano un altro ingresso dal forte impatto emotivo: entra in sala la madre di Corrado, mossa da una agitazione che Luciano percepisce chiaramente appena la vede comparire in piazza. Vedere lo stato di turbamento della donna prepara Luciano all'incontro, gli dà il tempo sufficiente per entrare nel ruolo di fingitore senza tentennamenti davanti a una madre disperata e sospettosa. Luciano interpreta così bene la parte da non cedere nemmeno quando Elsa gli esprime la sua gratitudine e gioia: «Sei buono tu. So' contenta che Corrado lavora qui da te [...] Per lui sei come un fratello maggiore». Nell'incontro, specie in questa scena di ironia tragica, lo spettatore nutre rabbia per Luciano e nello stesso tempo è empatico rispetto alla donna. L'angoscia di Elsa tocca ogni angolo della sala del ristorante, per lei una seconda casa: è così pervasiva e potente da far dimenticare le ragioni che avevano portato Luciano a fermare Corrado.

4.2. Cucina

Nessun luogo è interdetto al potere, tanto più autocratico. Lo dimostra l'inoltrarsi di Lucchini in cucina, nel mondo magico e segreto delle alchimie e delle trasformazioni, nello spazio dove si può parlare con maggiore libertà che in sala e ci si può sentire più al sicuro. Il superamento della soglia della cucina da parte del camerata è il primo segno concreto, nel film, che il vento freddo del regime può arrivare ovunque voglia. E sono armi spuntate le reazioni di

³⁶ URL <https://www.youtube.com/watch?v=P4jDjLuCBkM> per la celeberrima canzone di Cesare Andrea Bixio, cantata da Vittorio De Sica (Bruno), in *Gli uomini, che mascazzoni ...* (1932, regia Mario Camerini), e URL <https://www.movietele.it/video/parlami-d-amore-mariu-clip-dal-film-l-ombra-del-giorno-con-riccardo-scarnario> nell'interpretazione di Benedetta Porcaroli (Anna).

³⁷ Osvaldo a Luciano: «Ma mi sa tanto che stai facendo una cazzata [...] Guarda che te posso aiuta', Lucia'. E anche se non so di che si tratta, è meglio se non la fai sta cazzata».

Giovanni, il cuoco che più di altri sente la cucina la sua casa, quasi una seconda pelle, di fronte a violazioni di un limite sacro, ancora più intollerabili per la tracotanza di uomini come Lucchini: a nulla servono la rabbia, inevitabilmente trattenuta, seppure a fatica; a nulla l'ironia, le battute che Giovanni ama fare sul Duce e sui fascisti e che Luciano si sente in dovere di bloccare non tanto perché condivida la censura fascista quanto per la paura che una risata non autorizzata, persino in un luogo al margine come la cucina, possa portare alla chiusura del ristorante.

Con l'inasprirsi della dittatura e l'affinamento dei suoi strumenti, in cucina fa il suo ingresso una delle emanazioni più pericolose del potere, incarnata da Corrado che, dietro la maschera di innocuo cameriere, nasconde occhi e lingua al servizio della delazione. Anche i minimi attimi di libertà rimasti sono ormai caduti nella rete della paura.

4.3. Cantina

Penombra e atmosfera polverosa avvolgono il tempo di Emile nascosto in cantina. È un mondo sotterraneo in cui domina il terrore e il mondo esterno si può percepire solo da una finestrella da cui entrano lame di luce, dolorosa come la perdita della vita da uomo libero. La luce è l'elemento macroscopico con cui Piccioni marca la diversità della cantina dagli altri spazi interni. Spesso emanata dal lucore delle candele, sembra alludere alla luce della pittura di Caravaggio e di alcuni caravaggeschi.

Anna / Esther è la presenza più quotidiana e intima in quel lembo di desolazione, dove Emile prova emozioni contrastanti, esasperate e portate a esasperazione da lui stesso, che si trova costretto a vivere una vita separata dal mondo. Paura, tristezza, rabbia, ansia, gratitudine, amore, gelosia: Anna / Esther è suscitatrice di alcune di queste emozioni (gratitudine, amore, gelosia, tristezza) e senza dubbio è la persona che più condivide con Emile le altre, ma anche Luciano ha un ruolo importante in questa geografia emozionale.

Nei faccia a faccia dei due, nella cantina-rifugio, si misura la distanza fra mondi antitetici: fascismo e antifascismo; un uomo che vive di libri e uno che vive senza. Più che uno scontro, quello fra Emile e Luciano e ciò che rappresentano è un confronto, imprevedibile e, si potrebbe dire, scandaloso: disattende infatti l'ostilità che ci si aspetterebbe dall'incontro ravvicinato di opposti tanto radicali e scandalizza perché le emozioni che attraversano la cantina e ne riscrivono la funzione – da luogo delle 'cose', ammassate, che non servono più o servono poco, a luogo dell'uomo, della protezione di ciò che è più prezioso

– sono la gratitudine di Emile verso Luciano e il coraggio e l’abnegazione di Luciano che ha scelto di mettere a rischio lavoro e vita per proteggere Emile.

Come la cucina anche la cantina non è al riparo dalla Storia: la guerra non risparmia quel minuscolo spazio nascosto e la dichiarazione di Mussolini arriva anche lì. La paura, lo sconcerto che Anna manifesta a Emile immaginando una condivisione emotiva, trovano invece nel marito indifferenza, addirittura gioia, che muove dalla convinzione che la guerra sarà la liberazione da Hitler e Mussolini e la liberazione per lui che, grida abbandonandosi a una esplosione di rabbia, «non ved[e] l’ora che cada una bomba» sulla cantina «e si apra uno squarcio da dove poter vedere qualcos’altro».

Una bomba, metaforicamente, esploderà, e prima del previsto; come una vera bomba, ucciderà.

Carico d’ira per essere stato escluso dal dopo cena con Lucchini e gli altri camerati, ubriaco e desideroso di Anna che – sente dire – è in cantina, Corrado raggiunge la donna e la trova con Emile. La deflagrazione di quello spazio è inevitabile e segna una svolta nella vita di tutti i protagonisti del film. Corrado viene ucciso da Luciano per salvare sé stesso, Anna ed Emile, ma prima che questo accada c’è un ultimo dialogo fra lui e il ragazzo che ha il ritmo disperato del frantumarsi di ciò che si credeva essere e che invece non è, il sapore amaro della presa di coscienza che l’immagine che si aveva di qualcuno non corrisponda alla realtà, non del tutto. Corrado non è il ragazzo fragile e indifeso che Luciano immaginava; Luciano non è un uomo da temere e, cosa più grave, non è un vero fascista. Corrado punta in alto ed Emile è una manna per il raggiungimento dei suoi obiettivi³⁸. Nonostante Luciano cerchi di farlo ragionare e dissuaderlo dai suoi propositi, Corrado, dopo finti moti di accondiscendenza, alza il tiro. Pieno di rabbia, delusione e disgusto verso Luciano e disgusto anche verso Emile e Anna, reso con un inequivocabile linguaggio verbale («mi fate schifo») e gestuale (uno sputo), Corrado dichiara la sua ferma volontà di denunciare tutti.

Luciano trova la forza di contrattaccare e impedire il peggio per sé, Anna e per Emile e, pur senza volerlo, sferra un colpo mortale.

³⁸ Corrado a Luciano «E pensare che c’avevo quasi paura di te, il grande Luciano, l’intoccabile, l’amico del fascismo. Anche se non ti ho mai visto a un’adunata. Manco con la camicia nera t’ho visto. Stavi nascosto bene. Pensa che sorpresa per il camerata Osvaldo! [...] M’hai dato un lavoro. Un’elemosina m’hai fatto. A me non mi sei mai piaciuto. Il reduce di guerra, il decorato. Sei solo uno zoppo [...] O davvero credevi che sarei rimasto qui a fare il cameriere per te? Ho altri progetti io, un po’ più in grande. E per fortuna stasera mi hai dato una mano».

4.4. Appartamento

Luciano porta indelebile nel corpo il segno del passato di guerra: nella solitudine della camera da letto fa i conti con le conseguenze del ferimento in guerra di una gamba. Mettere e togliere ogni sera il tutore è un rito che riporta quotidianamente Luciano a un passato impossibile da dimenticare. La zoppia che accompagna i passi sempre e ovunque è l'eredità di quel passato, segnato dalla morte data a cinque ufficiali austriaci, ammirata ed esaltata dall'amico Osvaldo insieme alla paura che Luciano riusciva a incutere a tutti.

A questa dissimmetria provocata dalle torture atroci della guerra Luciano, soprattutto nell'amplificato senso di solitudine che promana dalla sua camera da letto, guarda con rabbia e tristezza³⁹.

Tra le conseguenze dell'amore per Anna c'è la trasformazione del più intimo degli interni domestici, la camera da letto, che diventa per i due innamorati lo spazio dove si dileguano le solitudini, lasciando il posto alla felicità delle notti d'amore e del risvegliarsi insieme. L'amore di Anna e Luciano deve fare i conti, più di altri, con le drammatiche ombre della Storia: nella loro ultima notte le emozioni che prevalgono non possono che essere la tristezza, che accompagna le parole di Anna che non si rassegna all'idea di dover lasciare Luciano, costretta a fuggire via da Ascoli, la disperazione, raccontata dagli abbracci che si fanno essere gli ultimi, la paura: di Anna per Luciano che, restando in città, incorrerà in gravi pericoli; di Luciano per un amore mai provato, così grande che gli ha cambiato la vita⁴⁰, una paura che sente anche Anna⁴¹.

³⁹ Nella mostra *Quando la paura mangia l'anima*, prima personale in Italia dell'artista polacco Artur Zmijewski (PAC di Milano, 29 marzo-12 giugno 2022), nella video installazione in sei schermi REALISM presentata a Kassel nel 2017 (Sala 2), sei ex soldati russi reduci dal conflitto russo-ucraino sono ripresi nella loro quotidianità in Russia e mostrano la loro nuova vita «plasmata dalla loro nuova fisicità: sono privi di una gamba, persa durante i combattimenti o per via dell'impatto con le mine». Nei video non c'è «sguardo compassionevole: l'inquadratura è stabile, non indugia, non cade mai in una mediatica pornografia del dolore, piuttosto si mantiene oggettiva, aspirando alla massima lucidità visiva, al realismo per l'appunto». I movimenti di questi reduci di guerra rivelano «forza, autosufficienza, ma allo stesso tempo lasciano trapelare la difficoltà del recupero e l'aura di solitudine». Solitudine, appunto, e «irrimediabilità dei danni della guerra» (Renda 2022, s.i.p.), di ogni guerra, creano un dialogo a distanza ravvicinata tra la condizione e lo stato d'animo del protagonista de *L'ombra del giorno* e i reali protagonisti di REALISM.

⁴⁰ Luciano confessa ad Anna: «Mi hai cambiato la vita. Ogni giorno affrettavo i passi per venire al ristorante perché sapevo che c'eri tu»; e Anna, in un complice gioco di specchi con Luciano, parlando lei ma da interprete dell'anima di Luciano e per indurre l'uomo a rivelare l'indicibilità dell'amore, dice: «Pensi di non farcela, vero? A stare senza di me. Da quando mi hai conosciuta hai capito che non hai mai amato nessuno come ami me. Improvvisamente ti sei accorto che non ha più senso essere solo. No? Perché ti sono necessaria come l'aria, vero?», e Luciano «Sì, è vero. Mi sei necessaria come l'aria».

⁴¹ La domanda che Anna rivolge a Luciano: «Che c'è? Hai paura, vero?», la rivolge anche a se

5. Emozioni in esterno

5.1. Giardino

È una giornata particolare. Il ristorante è chiuso. Nelle case, in piazza, nelle strade, un silenzio quasi irreale è la risposta della città alla radiocronaca della visita di Hitler a Roma il 6 maggio del 1938, diffusa dalla radio in tutta Italia⁴². Mentre la Storia compie un altro dei suoi passi verso il buio, Anna e Luciano vivono un giorno separato da questo tempo. Attraversando in bicicletta una delle più romantiche strade medievali della città (rua delle Stelle), entrano in un giardino che sembra incantato e fuori dal mondo, per la particolare luce che lo avvolge e la presenza di piccoli monumenti antichi, poeticamente *fané*⁴³. La voce del cronista arriva anche lì ma da quel pezzo di mondo a parte si può guardare alla Storia degli imperi con ironia⁴⁴ e superarla con una favola d'amore, con un jazz spensierato che accompagna i passi gioiosi del ballo di Anna per occhi innamorati⁴⁵.

Alla fine di quel giorno, la musica si fa dolente per segnare il passaggio dalla gioia alla tristezza che vela gli sguardi di Anna e Luciano e che nasce non dal momento presente ma dalla pre-visione del futuro, di quello che accadrà in un tempo non lontano, le cui radici nere sono ormai troppo vigorose e difficili da estirpare.

Queste scene de *L'ombra del giorno* rimandano anche alla Storia del cinema: a *Una giornata particolare* di Ettore Scola (1977)⁴⁶. Quella di Piccioni è un'operazione di arte allusiva, una originale variazione sul tema storico e d'amore del film di Scola, essa stessa generatrice e amplificatrice di emozioni.

stessa. Ammetterà poco dopo di aver paura anche lei: «Anch'io ho paura. E ho paura che stiamo facendo uno sbaglio enorme. Io non vado via senza te».

⁴² Hitler stette a Roma dal 3 al 9 maggio, interrompendo il soggiorno romano con visite a Napoli. Sulla storica visita: Bianchi Bandinelli 1995. *Il viaggio del Führer in Italia*, regia Leonardo Tiberi (2014), URL <https://www.youtube.com/watch?v=rPeW5Cs1fKw>; il docufilm *L'uomo che non cambiò la storia*, regia Enrico Caria (2016), URL <https://www.youtube.com/watch?v=d3WdVcSybG4>.

⁴³ Rua delle Stelle è meglio nota nella denominazione dialettale *Rrète li mierghie*, ossia *Dietro ai merli* in ricordo di quando la strada correva lungo le mura merlate medievali, poi sostituite da un muretto dal quale si gode lo splendido panorama che abbraccia il fiume Tronto, la piccola Chiesa di Santa Maria delle Stelle, case e torri antiche. Il giardino è quello del cinquecentesco Palazzo nobile Saladini Pilastri.

⁴⁴ Nella scena si sentono per un po', e sempre più lontane, le parole della radiocronaca, le ironiche parole di Anna: «guardate che pace. In città sono tutti a sentire la radio per la visita di Hitler. Ci tocca ringraziarlo!».

⁴⁵ *One O'Clock Jump*, Count Basie And His Orchestra (1937); URL <https://www.movietele.it/video/anna-e-luciano-clip-dal-film-l-ombra-del-giorno-di-giuseppe-piccioni-con-riccardo-scarmacio>.

⁴⁶ De Giusti 2002, pp. 276-283; Greco 2019, pp. 211-228; Catolfi, Gargiulo 2019, pp. 1-12.

Quella giornata particolare per la storia collettiva e per quella personale di Antonietta (Sofia Loren) e Gabriele (Marcello Mastroianni), di Anna e Luciano si svolge su una scena doppia, meglio, sullo scenario di una città (Roma nel film di Scola; Ascoli Piceno) che si sdoppia: via dell'Impero con la roboante adunata fascista in onore di Hitler e il silenzioso caseggiato popolare dove vivono Antonietta e Gabriele (*Una giornata particolare*); Ascoli risuonante della radiocronaca di quella visita e il romantico giardino (*L'ombra del giorno*). La ragione dello 'sdoppiamento' è il verificarsi, quel 6 maggio, di un duplice e diametralmente opposto incontro: quello fra Hitler e Mussolini in una Roma vagheggiata eternamente imperiale e l'incontro d'amore fra un uomo e una donna.

Un filo rosso lega i mondi separati di Anna e Luciano, di Antonietta e Gabriele dal resto delle rispettive città, un filo intrecciato alla musica e ai passi di danza⁴⁷, alla rivelazione di un segreto di condizioni esistenziali ritenute indegne dal regime e degne di persecuzione – essere ebrei (Anna); non essere «né marito, né padre, né soldato» (Gabriele)⁴⁸ –, a emozioni condivise: gioia e tristezza.

5.2. Ponte

Nella notte più buia, Luciano si inoltra nella città vuota per far sparire il corpo senza vita di Corrado. Con l'aiuto di Giovanni getta il cadavere giù da un vecchio ponte (Ponte Tuffillo) in un fiume (Tronto) nero, tale per l'oscurità notturna e simbolicamente nero per la morte violenta trascinata dalle sue acque, che echeggia in parte il millenario immaginario dei fiumi dell'aldilà. Il tragico gesto del volo impresso al corpo di Corrado porta con sé un incontro-scontro di emozioni antitetiche in Luciano e Giovanni e, per le circostanze, vissute con forte intensità: paura di essere scoperti, dolore per una vita spezzata con violenza, gioia per aver occultato per sempre la prova regina di un reato che non avrebbe dato scampo a nessuna delle persone presenti quella notte in cantina.

5.3. Mare

Luciano rivela sommessamente ad Anna che ha preso accordi per la fuga. Nello stesso posto dove aveva visto Luciano la prima volta, Anna è di nuovo presa dall'ansia, come in quel primo incontro, ma le emozioni non sono mai uguali

⁴⁷ In *Una giornata particolare*, l'indimenticabile rumba: URL <https://www.youtube.com/watch?v=o-Amp0eN7X0>.

⁴⁸ *Una giornata particolare*, scena della terrazza: URL <https://www.youtube.com/watch?v=UrLA3CoDU6I>.

perché non sono mai identiche le ragioni che le muovono. L'ansia di Anna nasce dal pensiero che non avrebbe più rivisto Luciano, andato via per qualche ora dal ristorante per organizzare la fuga, ma dura pochi attimi. Quando Luciano la informa che lei ed Emile sarebbero scappati via mare, la parola mare crea nella mente di Anna lo scenario di un giorno d'amore con Luciano. Ma quella di Anna è una visione di fantasia e la felicità che prova dura solo un istante.

Qualche giorno dopo, tutto è pronto. Luciano indossa per la prima volta la camicia nera con le mostrine: la scena della vestizione è interpretata come una mascherata triste, ma necessaria, perché Luciano sa che quella camicia è il passaporto per superare indenni i controlli delle milizie fasciste lungo le strade dovuti allo stato di guerra. Quella camicia, tra i simboli del regime, non ha ormai per lui nessun valore – forse non l'aveva mai avuto – e anzi, Luciano prova disprezzo nel metterla addosso.

La strada verso il mare è la via del terrore: di essere fermati, scoperti, sicuramente imprigionati, uccisi. A farsi carico di questa emozione sono la massima tensione fisica di Luciano e Anna, il silenzio in macchina, il buio cupo della notte, la musica che racconta questo viaggio di fuga e di separazione⁴⁹.

La luce dell'alba, la voce dei gabbiani, il rumore delle onde: la vista del mare (Riserva della Sentina). Alcuni attimi di attesa e apprensione fino a quando appare il peschereccio e allora nasce la gioia per una salvezza mai immaginata così vicina ma anche una tristezza profonda e immensa, come il mare, per l'addio. Sono i corpi di Anna e di Luciano che parlano più delle parole in sé⁵⁰, il colore e l'intonazione delle loro voci: la carezza; il riso mescolato al pianto; l'abbracciarsi con la forza e l'abbandono dell'ultimo abbraccio. Il distacco. Anna si gira a guardare Luciano per l'ultima volta, poi va via, per la strada del mare; Luciano va verso la macchina, si gira a guardare il mare che sta portando via Anna e triste abbassa lo sguardo. Prima di tornare al suo ristorante in una piazza-città diventata tanto diversa – è una delle conseguenze dell'amore, e non solo della Storia – strappa e getta a terra le mostrine dalla camicia, compiendo un gesto di rifiuto piccolo ma di grande valore.

La canzone *Vivo*⁵¹, ripresa nell'epilogo, interpreta emozionalmente il finale di un amore che non ha dato altra scelta se non quella di essere vissuto a pieno

⁴⁹ La musica di Michele Braga (URL <https://www.michelebraga.com/>) è un potente veicolo di emozioni.

⁵⁰ Anna «Alla fine mi ci hai portato al mare. Appena posso cercherò di farti avere mie notizie. Prometti che farai lo stesso». Luciano «E come? In che modo?». Anna «Prometti e basta. Prometti che ti impegnerai sul serio perché non ti accada niente di brutto». Luciano «Te lo prometto». Anna «Questa guerra ... sì, insomma, quando sarà tutto finito, potremmo sempre rivederci, no?». Luciano «Perché no».

⁵¹ *Supra*, p. 137.

e suggella la necessità di non lasciarsi vivere, perché la vita è un giorno, e di trovare il coraggio di non piegare i giorni alla paura.

6. Le ombre del giorno (24 febbraio 2022).

«Ma ha sentito come si parla a vanvera della guerra? Lei ci è passato. Ne sa qualcosa, no?». Queste sono le parole che il professore dice a Luciano l'ultima volta che siede al tavolo del ristorante.

Nei dialoghi di tutti i personaggi, dopo la dichiarazione di guerra di Mussolini, è presente la guerra. E così Anna, all'angoscia e allo sgomento che manifesta a Emile sente contrapporre dal marito la convinzione che la guerra sia la cosa migliore «l'unica strada certa verso la fine di questo regime», con allusione alla dittatura nazista. All'eccitazione del giovane cameriere Corrado al pensiero della guerra si oppone il diniego del cuoco Giovanni e non meno diverse da tutte queste sono le posizioni di Lucchini e Luciano: massima esaltazione del camerata, da un lato e, dall'altro, la perplessità di Luciano, che sa e ricorda bene, evidentemente meglio dell'amico, cos'è la guerra.

Poco prima di andar via, Anna dice a Luciano: «Io e Emile abbiamo pensato di lasciare a te i nostri libri»: tra tutti spicca *Guerra e Pace*⁵².

Questa polifonia sulla guerra e le relative, differenti emozioni provate dai personaggi de *L'ombra del giorno* ha avuto un impatto emotivo più forte del previsto sul pubblico in sala per la prima del film, poche ore dopo l'inizio della dichiarazione della «operazione militare speciale», della guerra della Russia contro l'Ucraina. Ancor più nei giorni successivi, tornando a rivedere il film mentre il conflitto andava (va) avanti con maggiore ferocia, la paura e l'inquietudine che si provavano nel seguire una storia di finzione ambientata in un passato di dittature e guerra si intensificavano perché a quelle immagini e parole, tragico patrimonio della nostra memoria individuale e collettiva, si sovrapponevano immagini e parole di una tragica storia presente.

La paura è l'emozione dominante fra tutte le emozioni del film e la più trasversale.

«Quando la paura mangia l'anima»⁵³ la vita del singolo, come quella del

⁵² Del valore del romanzo di Lev Tolstoj per Piccioni ha parlato lo stesso regista nel programma radiofonico *L'isola deserta* di Chiara Valerio *supra*, p. 129, n. 2.

⁵³ Riprendo qui il titolo della Mostra di Artur Zmijewski (*supra*, p. 146, n. 39), a sua volta debitore del film di Rainer Werner Fassbinder *Angst essen Seele auf* (*La paura mangia l'anima*, 1974; URL https://www.filmportal.de/en/movie/angst-essen-seele-auf_ea43d4a-6c4655006e03053d50b37753d), che richiama l'espressione che arabi e nordafricani usavano per esprimere lo stato di paura permanente degli immigrati.

professore de *L'ombra del giorno*⁵⁴, e della collettività è controllata, frenata, dominata e non solo da chi muove l'emozione della paura – su tutti il potere e chi lo esercita – ma anche per il frequente instaurarsi di un perverso circolo di connivenza fra chi ‘muove’ la paura e chi ‘è mosso’ dalla paura.

Questa emozione, che già nell'antichità, con Aristotele, è legata alla tragedia e alla dimensione tragica, che è intelligente e stolta, previdente e irresponsabile⁵⁵, anche ne *L'ombra del giorno* manifesta questo doppio volto.

Insieme alla paura è la rabbia a muovere molte azioni e condizioni dei protagonisti del film di Piccioni. Vista sullo schermo ora, nell'attuale stato di guerra, questa emozione ri-porta a un'altra rabbia, quella di un poeta: *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini, 'film montaggio' che molto deve alla tragedia greca (1963)⁵⁶.

Nella parte della pellicola «sull'invasione dell'Ungheria, mentre sullo schermo scorrono le immagini dei morti e dei profughi, la voce fuori campo recita:

Queste nevi erano dell'altro anno,
o di mille anni fa, prima di ogni speranza.
Dove le abbiamo conosciute, queste nevi,
queste nevi che incorniciano giorni di pianto?
Sono madri nostre, figlie, nipoti,
vecchi parenti nostri, queste figure identiche,
sopravvissute dai giorni del pianto - che piangono.
Il quarantatré, il quarantaquattro [...]
erano qui, con le loro indelebili nevi,
con le loro ereditarie lacrime.

È come se il film ci mostrasse non dieci anni di storia, con le sue sequenze storicamente legate e interpretate, ma quello che avviene da sempre agli uomini lungo le «sanguinanti vie della terra». Il *frame* di riferimento, entro cui sono collocati gli eventi, si apre fino ad abbracciare l'intera storia dell'umanità nei suoi tempi lunghi, millenari⁵⁷.

⁵⁴ È significativa la battuta del camerata Lucchini sul professore interrogato dopo la delazione di Corrado: «Noi non gli abbiamo fatto niente. Si è messo solo un po' di paura. Gli ho offerto un bicchiere di vino e siamo diventati amici e così ci siamo fatti una bella chiacchierata».

⁵⁵ Beltrametti 2021.

⁵⁶ Benedetti 2015, pp. 40-53.

⁵⁷ Benedetti 2015, p. 44.

Bibliografia

BEER M., FOA A., IANNUZZI I. (a cura di) 2010, *Leggi del 1938 e cultura del razzismo. Storia, memoria, rimozione*, Roma.

BELLI G., MAGLIO A. (a cura di) 2019, *Città e cinema*, Roma.

BELTRAMETTI A. 2021, *La più intelligente e la più stolta delle emozioni: la paura. Paure antiche e nuove paure*, Pistoia.

BENEDETTI C. 2015, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, «Arabeschi» VI, pp. 40-53.

BIANCHI BANDINELLI R. 1995, *Hitler e Mussolini. 1938. Il viaggio del Führer in Italia*, Roma.

BOATTI G. 2001, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino.

BRUNO G. 2015, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Monza (ed. or., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York 2002).

BRUSCO C. 2019, *La grande vergogna. L'Italia delle leggi razziali*, Torino.

CARDONE D. (a cura di) 2016, *Cinema, città e architettura*, Napoli.

CATOLFI A., GARGIULO M. 2019, *Lingua e spazio urbano a Roma nel racconto di Ettore Scola. Il caso di "Una giornata particolare" (1977)*, «Bergen Language and Linguistics Studies» X 1, pp. 1-12.

DE GIUSTI 2002, *La lunga durata di "Una giornata particolare"*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Venezia, pp. 276-283.

GOETZ H. 2000, *Il giuramento rifiutato. I docenti universitari e il regime fascista*, Milano.

GRECO A. 2019, *Maggio 1938: la città parallela di Una giornata particolare*, in G. BELLI, A. MAGLIO (a cura di), *Città e cinema*, Roma, pp. 211-228.

LOFFREDO F. E. 1938, *Politica della famiglia*, Milano.

MANGANELLI G. 2019, *Esiste Ascoli Piceno? Con 10 cartoline di Tullio Pericoli*, Milano.

MARANGONI E. 2020, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Monza.

MENOZZI D., MARIUZZO A. (a cura di) 2010, *A settant'anni dalle leggi razziali. Profili culturali, giuridici e istituzionali dell'antisemitismo*, Roma.

MICCICHÈ L. (a cura di) 1998, *«I delfini» di Francesco Maselli. Dolce vita in provincia*, Torino.

MORIN E. 2005, *RE: From Prefix to Paradigm*, «World Futures» LXI, pp. 254-267.

PELLANDA M. 2020, *Panoramiche di interni: l'unità di luogo nel cinema di*

Marco Bellocchio, «Engramma» CLXXII, s.i.p., URL http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3865.

PIAZZA A. (a cura di) 2021, *Le leggi razziali del 1938*, Bologna.

REDA F. 2022, *Quando la paura mangia l'anima*, Guida alla Mostra: *Quando la paura mangia l'anima* (Milano 2022) a cura di D. SILEO, Cinisello Balsamo.

SESTI M. 1997, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Milano.

SESTI M. (a cura di) 2004, *Signore e Signori: Pietro Germi*, Pistoia.

SPAGNOLETTI G. 2003, *Kammerspielfilm*, in *Enciclopedia del Cinema*, Roma, s.i.p., URL https://www.treccani.it/enciclopedia/kammerspielfilm_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

UGOLINI 2021, *Antigone e la questione giuridica*, in S. FORNARO, R. VICCEI (a cura di), *Antigone. Usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, Bari, pp. 135-162.

Sitografia

URL <https://amnc.it/il-premio-maria-adriana-prolo-alla-carriera-2021-al-regista-giuseppe-piccioni/>

URL https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Laszlo_De_Simone

URL https://it.wikipedia.org/wiki/Sansepulcrismo#/media/File:Fasci_di_combattimento.jpg

URL <https://ne-np.facebook.com/spazioCinema/videos/lezione-di-cinema-con-giuseppe-piccioni-benedetta-porcaroli-e-riccardo-scamacio/1199312520604060/>

URL [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0000010009/11/il-set-del-film-i-delfini.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22*:%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:\[%22%22film%20I%20delfini%22%22\]}}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0000010009/11/il-set-del-film-i-delfini.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22*:%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:[%22%22film%20I%20delfini%22%22]}})

URL [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052286/1/la-dichiarazione-guerra.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:\[%22dichiarazione%20di%20guerra%20Mussolini%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000052286/1/la-dichiarazione-guerra.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:{%22query%22:[%22dichiarazione%20di%20guerra%20Mussolini%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})

URL <https://tg24.sky.it/mondo/2022/02/24/putin-attacco-russia-ucraina>

URL <https://tnasrl.net/sceneggiatore/gualtieri-rosella/>

URL <https://www.accademiasilviodamico.it/docente/giuseppe-piccioni/>

URL <https://www.caffemeletti.it/la-storia/>

URL <https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/il-cinema-si-fa-lanciando-il-cuore-in-avanti-scamacio-porcaroli-piccioni/n136069/>

URL <https://www.corriere.it/extra-per-voi/2018/01/19/fascismo-ebrei-così-1938-leggi-razziali-arrivarono-anche-italia-07e4f192-fd49-11e7-b1af-dcddd5d25ebd.shtml>

URL <https://www.corriere.it/video-articoli/2017/10/08/italia-leggi-razziali-oggi-nessuno-ricorda-video-restaurato-benito-mussolini-che-annuncia/56a61760-ac37-11e7-b229-0974b7f57cc3.shtml>; <https://encyclopedia.ushmm.org/content/it/article/anti-semitic-legislation-1933-1939>

URL <https://www.dailymotion.com/video/x87xun9>

URL <https://www.diies.unirc.it/articoli/21060/6-8-maggio-immagini-e-immaginari-urbani-il-cinema-inventa-la-metropoli>

URL https://www.fctip.it/movie_item.php?id=4642&titolo=&autore=&data=&pag=1938&page=

URL https://www.filmportal.de/en/movie/angst-essen-seele-auf_ea43d4a-6c4655006e03053d50b37753d

URL <https://www.marcheteatro.it/premipiccioni/>

URL <https://www.michelebraga.com/>

URL <https://www.micheledattanasio.it/>

URL <https://www.micromega.net/il-buio-oltre-il-vetro/>

URL <https://www.movietele.it/video/anna-e-luciano-clip-dal-film-l-ombra-del-giorno-di-giuseppe-piccioni-con-riccardo-scamacio>

URL <https://www.movietele.it/video/anna-vuole-lasciare-il-ristorante-clip-dal-film-l-ombra-del-giorno-di-giuseppe-piccioni>

URL <https://www.movietele.it/video/coreografia-ginnaste-clip-film-l-ombra-del-giorno-di-giuseppe-piccioni>

URL <https://www.movietele.it/video/parlami-d-amore-mariu-clip-dal-film-l-ombra-del-giorno-con-riccardo-scamacio>

URL <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/05/Lapos-ISOLA-DESERTA---Giuseppe-Piccioni-953a373f-0d8a-471b-9150-01973e09e8a3.html>

URL <https://www.rollingstone.it/opinioni/opinioni-musica/la-canzone-da-ascoltare-oggi-e-vivo-di-andrea-laszlo-de-simone%e2%80%a8/547127/>

URL <https://www.spaziocinema.info/milano/eventi-e-rassegne/proiezione-del-film-l-ombra-del-giorno-e-lezione-di-regia-con-il-regista-giuseppe-piccioni-riccardo-scamacio-e-benedetta-porcaroli>

URL <https://www.youtube.com/watch?v=d3WdVcSybG4>

URL <https://www.youtube.com/watch?v=LzupWkKXOF4>

URL <https://www.youtube.com/watch?v=o-Amp0eN7X0>

URL <https://www.youtube.com/watch?v=P4jDjLuCBkM>

URL https://www.youtube.com/watch?v=pSi9h_j0RgY

URL <https://www.youtube.com/watch?v=q6Ynp8LoaGo>

URL <https://www.youtube.com/watch?v=rPeW5Cs1fKw>

URL <https://www.youtube.com/watch?v=UrLA3CoDU6I>