Φ Fillide
il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

25

IOCUS ET FACETIAE

a cura di Luisa Bertolini e Francesca Boldrer

SAGGI E RASSEGNE

Luisa Bertolini, Il sublime alla rovescia. Martinus Scriblerus e Jean Paul Richter

Francesca Boldrer, Umorismo e potere a Roma dopo Cicerone: continuità nei poeti augustei tra audacia e misura

Roberto Cresti, Quel che resta del marmo. Alberto Savinio

Crescenzo Formicola, Ironia e lamento, sberleffo ai miti della storia: Ovidio in esilio e Rushdie autoemarginato

Costanza Geddes da Filicaia, «Chi ha il coraggio di ridere è padrone del mondo». Umorismo, ironia, sarcasmo dell'Epistolario di Giacomo Leopardi

Gianna Petrone, Tra commedia, retorica e oratoria. Riecheggiamenti plautini in Cic. Sest. 19-21

Bernhard Zimmermann, Ironia nella commedia aristofanea?

INTERVISTE

Gino Tellini, Aldo Palazzeschi: l'allegria del saltimbanco. Intervista di Giovanni Accardo

SEGNALAZIONI

Paolo Albani, Paolo Albani, Visionari. Briciole critiche su Carlo Dossi (Luisa Bertolini)

Pietro Galeotti, Scrivere Sanremo. Su La riunione di Pietro Galeotti (Ludovico Fiamozzi)

editoriale numero 25 – ottobre 2022

ISSN: 2281-5007 - Rivista semestrale iscritta al nr. 20/09 del Registro stampa del Tribunale di Bolzano dal 24/12/09 - Un progetto a cura CLAB società cooperativa sociale Bolzano - P.IVA 00880940218
L'ANVUR ha riconosciuto la scientificità per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e per l'area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche).

creative commons

Luisa Bertolini

Il sublime alla rovescia
Martinus Scriblerus e Jean Paul Richter

Abstract: The article examines the concept of the inverted sublime in aesthetics between the eighteenth and early nineteenth centuries: the satire of rhetoric in the Peri Bàthous *of the Scriblerus Club as an inversion of Longinus' sublime and Jean Paul Richter's theory of the Humour as inverted sublime in relation to Kant's* Critique of the Faculty of Judgment.

Parole chiave: comico, umorismo, satira, Peri Bàthous, Scriblerus Club, Jean Paul Richter

L'immagine del mondo alla rovescia attraversa fin dal mondo antico la letteratura, l'iconografia e il folclore ed è un tratto caratteristico dell'universo comico e umoristico: capovolge i ruoli, inverte i valori, stravolge le distinzioni dell'ordine fisico, ribalta l'immagine dell'uomo e lo mette a testa in giù, esaltando il basso corporeo.[1] Il presente studio si concentra su un momento particolare di questo processo di rovesciamento in relazione al concetto di sublime. Ne verranno presi in esame due momenti emblematici dell'estetica tra Settecento e inizio Ottocento: la satira della retorica nel *Peri Bàthous* dello Scriblerus Club inglese come lettura a rovescio del sublime di Longino e la teoria del comico come sublime rovesciato di Jean Paul Richter in relazione alla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant.

Martinus Scriblerus

Martinus Scriblerus è lo pseudonimo collettivo di un gruppo di letterati *tory*: Jonathan Swift, Alexander Pope, John Arbuthnot, John Gay, Thomas Parnell, Henry St John e Robert Harley, ai quali si devono alcuni scritti sulla vita e la storia di Martino scribacchino.[2] Scriblerus è il nome latinizzato di *Scribbler*, lo scrivano, il letterato pedante, ottuso e corrotto; *Martinus* è forse il martin pescatore, uccello che vola veloce e che richiama il cognome di Swift oppure deriva dal protagonista di una commedia di Dryden, *Martin Mar-all* (pasticcione); il nome latinizzato contribuisce a dare una patina antiquaria a questa biografia immaginaria e bizzarra che accumula eventi paradossali raccontati in stili diversi. La collaborazione, un'interessante sperimentazione di scrittura collettiva che oggi diremmo alla Wu Ming, risale al periodo tra la fine del 1713 e il 1714, data della morte della regina Anna e dell'andata al potere dei *whigs*, e viene ripresa più tardi, tra il 1726 e il 1727, quando Swift torna dall'Irlanda per la pubblicazione dei *Viaggi di Gulliver*.

Martinus è anche autore fittizio di una sorta di trattato di retorica alla rovescia dal titolo *Peri Bàthous: or Scriblerus his Treatise of the Art of Sinking in Poetry*, che viene tradotto in italiano in

[1] Cfr. COCCHIARA 1963, in cui l'autore traccia una storia della figura del mondo alla rovescia a partire dagli antichi miti paradisiaci e dagli *adynata* greci ai racconti degli animali e degli alberi cangianti fino alle stampe popolari della seconda metà dell'Ottocento in tutta Europa; e BACHTIN 1979 sul rovesciamento dei valori e dei ruoli nel carnevale e nell'opera di Rabelais.

[2] Le traduzioni italiane delle *Memorie* in POPE 1982 e ARBUTHNOT, POPE *et al.* 2021 che contiene anche altri scritti di Martinus.

vario modo: *I bassifondi della poesia*[3] oppure *L'arte di toccare il fondo in poesia* oppure ancora *L'arte di inabissarsi in poesia*,[4] e che venne pubblicato nel 1728. Βάθος è il profondo, il basso, di contro a ὕψος, rovesciamento satirico del sublime elaborato dallo Pseudo-Longino nel I sec. dopo Cristo e, insieme, satira dei contemporanei.

Il *Perì Bàthous* si presenta dunque come una parodia e un rovesciamento punto per punto del *Sublime* di Longino e, nello stesso tempo, come satira verso chi, tra i contemporanei, ne ha travisato i termini. Il trattatello si propone ironicamente di condurre per mano il poeta a "toccare il fondo": obiettivo è divertire, cercare il plauso, il guadagno senza scrupoli morali. Contro l'affermazione di Longino che la retorica, l'arte del dire, è dote naturale, ma va educata con il metodo e la tecnica, Martinus sostiene che la poesia è secrezione del cervello, elemento naturale che esige l'«evacuazione» poetica; contro l'esaltazione del pathos come impetuosa sensibilità egli preferisce il bizzarro e il grottesco. Mentre Longino ritiene ridicole le espressioni gonfie, Martinus si fa promotore della scrittura prolissa, fatta di perifrasi e digressioni; contro il rifiuto del puerile magnifica la mente balbettante dei bambini; allo stile alto contrappone la magnificazione del minuscolo, del frivolo, del banale; alla nobiltà di espressione sostituisce la degradazione e lo scurrile.[5]

Martinus riprende qui una linea di pensiero che si era già affermata tra alcuni scrittori del Cinquecento italiano che avevano cercato di trasferire i procedimenti delle grottesche dalla pittura al piano letterario;[6] il poeta, scrive Martinus, dovrà ispirarsi a un quel modo di immaginare strano e bizzarro:

> dovrà egli considerarsi alla stregua di un pittore di *grottesche*,[7] la cui opera sarebbe sciupata s'egli volesse attenersi all'imitazione della natura e perseguire uniformità nel disegno. Dovrà mescolare pezzi dei generi più vari e discordanti, paesaggio, storia, ritrattistica, bestiario, collegandoli con dovizia di *ghirigori* per mezzo di *teste* e di *code*, come piacerà alla sua immaginazione, contribuendo in tal modo allo scopo principale, che è quello di abbagliare con la stridente contrapposizione dei colori e sorprendere col contrasto delle immagini.
>
> *serpentes avibus geminentur, tigribus agni*[8]
>
> Il suo disegno dovrà assomigliare a un labirinto, fuori del quale nessuno saprà condurti eccetto lui. Siccome la grande arte consiste nel mescolare verità e finzione, al fine di unire il credibile col sorprendente, il nostro autore otterrà *credibilità* dipingendo la natura al suo più *basso livello di semplicità*, e *sorpresa* contraddicendo l'*opinione comune*. Nelle *maniere* ostenterà il meraviglioso, ritrarrà *Achille* con la pazienza di *Giobbe*, un principe con la favella di un buffone, un'onorata fanciulla che motteggia in modo osceno, un lacchè che disquisisce come un filosofo, e un gentiluomo elegante come uno studioso.[9]

L'indicazione è di cogliere ciò che è basso e profondo, il che implica uno sguardo distorto, «il guardare dalla parte sbagliata del cannocchiale, mediante la quale tutti gli oggetti naturali sono rimpiccioliti».[10] La degradazione non risparmia nessuno, nemmeno la divinità, e produce un divertente bestiario degli scrittori del tempo (dei quali si citano le iniziali), paragonati a pesci volanti, rondini, struzzi, pappagalli, strolaghe, porci marini, rane, anguille e tartarughe, tutti animali di cui viene messo in rilievo un tratto negativo o ridicolo.

---

[3] POPE *et al.* 2017.
[4] BRILLI 1973.
[5] PSEUDO-LONGINO 1965.
[6] Cfr. SCHOLL 2000.
[7] «grotesque painter».
[8] ORAZIO, Ars poetica, 13.
[9] BRILLI 1973, 135.
[10] BRILLI 1973, 136.

Interessante mi sembra l'interpretazione critica di Attilio Brilli che, su esplicito invito dello stesso Pope, individua in questo testo non solo una satira della retorica, ma anche una retorica della satira, esattamente un progetto di come scrivere. Del resto lo stesso Swift usa i criteri del rovesciamento elaborati nel trattatello quando, ad esempio, nei *Viaggi* polemizza contro le sorti magnifiche e progressive della scienza, presentando i governanti di Laputa, ispirati dalla matematica e dalla fisica, ma inetti nella vita, oppure nella descrizione degli accademici di Lagada, impegnati in inutili e bizzarre ricerche su come distillare i raggi solari dai cetrioli o ricostruire i cibi dagli escrementi.
Il *Trattato* entra poi nel merito dei meccanismi della retorica dedicando un capitolo all'analisi figure e dei tropi, classificati in tre gruppi: la variegazione, la confusione e il rovesciamento; la magnificazione e la degradazione.
Per il primo gruppo funziona perfettamente la catacresi, mentre metonimia e sineddoche offrono esempi gustosi. Così per la metafora la prima regola è trarla dalle cose infime e di questo *Le memorie di Martinus Scriblerus* sono esempio continuo, a partire dall'elenco dei versi degli animali che Martinus emette appena nato fino all'innamoramento verso una delle due gemelle siamesi, Lindamira, e alla sentenza legale che colloca la sede dell'anima nei genitali.
La magnificazione esalta il piccolo e il frivolo, come nel racconto *Il ratto del ricciolo* di Alexander Pope. La sua figura centrale è l'iperbole, ma talvolta, scrive Martinus, il lettore che si aspetta un'immagine grandiosa, si ritrova qualcosa di difettoso o di ridicolo, come in un museo un Omero senza testa o un Catone con il solo membro. La degradazione è in agguato, il sublime si rovescia e produce il volgare, lo scurrile, il puerile, il vacuo, il pleonasmo e la tautologia.
Variazione, confusione e rovesciamento dei tropi conducono anche allo scambio di astratto e concreto, alla spiritualizzazione delle parole della scienza e alla materializzazione di quelle della religione e dell'etica: mentre Martinus delle *Memorie* ha bisogno di rendere le idee astratte con esempi concreti, il padre, collezionista di tutto quanto fosse antico, si accontentava delle parole e quando gli riusciva di ricavare da esse qualche concetto, tanto gli bastava.[11] Nei capitoli sugli stili Martino invita poi ad accostare stili diversi, come avviene nelle *Memorie* e ritornerà nelle sperimentazioni di Sterne e di Joyce. Mediante tutti questi meccanismi il linguaggio viene intaccato nella sua essenziale capacità di significare creando un vero e proprio mondo alla rovescia, satira di una ragione che si crede disancorata dal corpo e, insieme, di un materialismo volgare e utilitaristico.

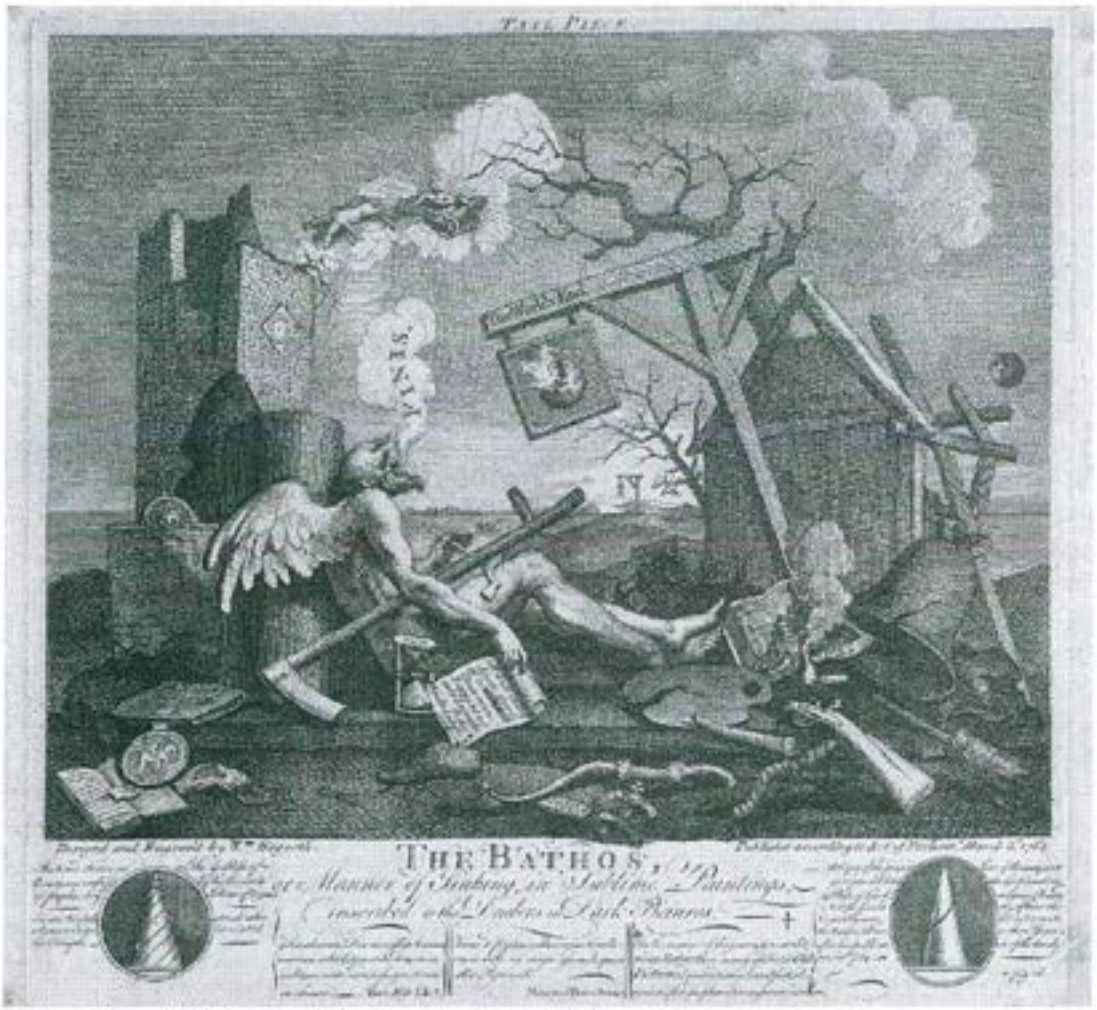
Nella *Favola della botte* Swift esplicita questo rovesciamento in un'immagine che rivela il profondo pessimismo che fa da sfondo alla satira:

> Forse una punta di naturale malignità ci spinge in maniera irresistibile a corredare ogni idea brillante del suo contrario; forse la ragione, quando riflette sulla somma di tutte le cose, riesce come il sole a illuminare solo mezzo globo, lasciando l'altra metà nell'ombra e nelle tenebre; forse la fantasia, quando si alza in volo a contemplare quanto vi è di più elevato e perfetto, si stanca, si consuma, si esaurisce e piomba improvvisamente a terra, come un uccello del paradiso senza vita.[12]

Anche William Hogarth commenta amaramente citando il *Trattato* nel finalino pubblicato nel 1761 che intitola *Il bathos, ovvero l'arte di immergersi nella pittura sublime, dedicata ai mercanti di tele scure* : il tempo, rappresentato da un vecchio alato con falce e clessidra, muore e tutte le cose ripiombano nel caos. L'incisione denuncia, nella disperazione, l'impotenza dinnanzi alla mediocrità dei nemici e detrattori e la satira si colora di un tratto tragico e funereo che si allon-

[11] ARBUTHNOT 2021, 73.
[12] SWIFT 2001, 460-461; l'idea derivava dalla credenza che l'uccello del paradiso non poggiasse mai le zampe a terra.

tana dal comico rivelando «la sovranità assoluta del nulla sull'ente»:[13] insomma se il comico è il sublime rovesciato, non sempre il sublime rovesciato è comico. [14]



William Hogarth, *Tailpiece, or the Bathos*, acquaforte e incisione, 1764

Jean Paul

La definizione del comico come sublime rovesciato (*umgekehrte Erhabene*) è propriamente di Jean Paul Richter (Wunsiedel 1763 – Bayreuth 1825), scrittore umorista che nei suoi romanzi accosta momenti lirici e sentimenti grandi e sublimi alla descrizione di umane stoltezze, di elementi irrilevanti, di piccole cose di cui è fatta la provincia tedesca di fine Settecento e inizio Ottocento, ma guardate da fuori, come in un cannocchiale rovesciato, accostando al sublime l'infimo.[15] L'elaborazione teorica ed estetica del concetto compare in testi specifici, ma più spesso si intreccia alla scrittura e all'invenzione letteraria, dando vita a personaggi emblematici che incarnano i vari lati del comico, dell'umoristico, del grottesco e del *Witz*.

[13] CACCIARI 1987, 75. Per un'analisi dei particolari simbolici del finalino di Hogarth e del testo scritto sotto l'immagine cfr. CURI 2021, pp.76ss.- Curi scrive anche che Goya aveva visto delle incisioni di Hogarth, forse spunto per le *Pinturas negras*, di cui esamina analogie e differenze rispetto a Hogarth

[14] Troviamo un'altra citazione del termine *Bathos* in Guido Guglielmi che intitola il suo saggio sull'umorismo di Pirandello *Peri Bathous* e descrive l'arte del Novecento come arte neobarocca, disorganica, della dissonanza. "Sentimento del contrario" significa pathos dell'eterogeneo, del disparato, del caotico, dell'incongruente, della digressione.

[15] Il nostro Carlo Dossi in *Note Azzurre* mette in immagine il rovesciamento di Richter: «in Richter trovo i pensieri dei pensieri. Il suo è uno spirito, che come la gallina vede l'aquila in cielo e il verme nel suolo», n. 3200.

In gioventù Jean Paul è appassionato lettore degli scritti degli umoristi inglesi e un breve saggio del 1784 rivela già dal titolo la sua lettura del trattatello di retorica degli *Scriblers*: *Zerstreute Betrachtungen über das dichterische Sinken, auf Veranlassung der swiftischen Anweisung zu demselben*. La proposta è proprio di andare a fondo, inabissarsi, *sinken*, esaltare il *Nationalbathos* poetico tedesco,[16] dando risalto agli autori che si volgono verso il profondo, secondo la metafora di Klopstock che nel *Messias* colloca un piccolo secondo sole nel profondo della terra.[17]

La disamina più articolata del concetto e la definizione del comico e dell'umorismo come sublime rovesciato è però nella *Vorschule der Ästhetik*, pubblicata nel 1804, che risente della lettura dei testi kantiani e del confronto e scontro con Schiller, Schlegel e Goethe.[18]
Vorschule è programmaticamente solo un'anticamera dell'estetica: il *proscholium*, cioè «il luogo che – come ci spiega nella prefazione alla seconda edizione – una tenda separava dall'aula del corso vero e proprio. Qui il maestro (*proschòlus*) preparava e istruiva gli allievi in contegno, vestitura e arte di presentarsi al maestro al di là della cortina».[19] Invero, nei capitoli centrali del libro, dal VI al IX, Jean Paul entra nel merito dei temi dell'estetica e vi colloca proprio la riflessione sul comico, sull'umorismo e sul *Witz*. Il VI Programma – così intitola i capitoli – è dedicato a ciò che fa ridere[20] e ciò che fa ridere, spiega, deve essere indagato a partire dal suo rovescio, dal suo opposto che non è né il tragico, né il sentimentale (*das Sentimentale*): ciò che fa ridere è il nemico giurato del sublime.
Il sublime che ha in mente Jean Paul è naturalmente quello kantiano con qualche correzione. La prima osservazione è che il sublime non è necessariamente legato alla forza del segno: «un battito delle ciglia di Giove è ben più sublime di un movimento di un suo braccio o di tutto il suo corpo»[21]. Allo stesso modo può diventare sublime il silenzio, «quello di un'aquila in volo planato o quello del mare prima della tempesta o quando dopo il fulmine attendiamo il tuono».[22] Si tratta di appunti interessanti, dovuti alla raffinata sensibilità letteraria dell'autore che pone l'accento sulla percezione sensibile proponendo una curvatura alle determinazioni kantiane nella direzione della sensibilità. Il sublime viene così declinato come «infinito applicato» in sublime ottico, acustico e dell'azione (con qualche ulteriore complicazione tipica delle sottigliezze, non sempre perspicue, di questo autore).
Nel descrivere il rovescio del sublime Jean Paul ci propone «l'infinitamente piccolo» che dovrebbe suscitare un sentimento opposto all'ammirazione. L'esempio è quello di Sancio Panza che per un'intera notte si tiene sospeso su una piccola fossa che egli crede un abisso: noi – come ribadirà Pirandello – prestiamo il nostro punto di vista a Sancio, applicandogli il nostro giudizio e generando così «un'infinita assurdità».[23]
Il comico, prosegue Jean Paul, come derisione di stoltezze e di uomini stolti, rimane però legato al regno dell'intelletto e del mondo oggettivo, il vero e proprio rovesciamento del sublime avviene nell'umorismo definito come comico romantico. Il termine 'romantico' richiede però alcune precisazioni: in primo luogo, per l'autore il concetto di romantico non corrisponde a ciò che le storie della letteratura intendono con questa parola, poiché è molto più ampio e include Petrarca e Shakespeare. Inoltre le relazioni di Jean Paul con i cosiddetti *Frühromantiker*, con i romantici e con i filosofi dell'idealismo tedesco non sono per nulla li-

[16] RICHTER 1974, 850.
[17] RICHTER 1974, 853ss.
[18] Per i riferimenti della *Vorschule* agli scrittori inglesi sul tema del grottesco cfr. THOMSEN 1977.
[19] RICHTER 2000, 15-16.
[20] RICHTER 1994: Eugenio Spedicato, a cui dobbiamo la traduzione italiana di questi complessi capitoli centrali dell'estetica di Jean Paul, traduce *das Lächerliche* con 'il ridicolo'.
[21] RICHTER 1994, 116 (RICHTER 2000, 106).
[22] RICHTER 1994, 117 (RICHTER 2000, 107).
[23] RICHTER 1994, 120 (RICHTER 2000, 110). Il rovesciamento di grande e piccolo è certo una figura del comico, basti pensare ai *Viaggi di Gulliver* di Swift e a *Micromegas* di Voltaire.

neari e passano dal plauso all'ingiuria reciproci.[24] L'elemento teorico centrale che ne determina la distanza rimane il concetto di ironia che in Schlegel crea la poesia romantica e annulla il suo oggetto e il soggetto al modo di Fichte, mentre Jean Paul si appresta a un'elaborazione complessa, spesso travolta dall'irrompere di un linguaggio estroso e denso di slittamenti e di metafore.[25]
Scrive Jean Paul:

> Nella sua qualità di sublime alla rovescia, l'umorismo non annichila l'individuale bensì il finito tramite il contrasto con l'idea. Per lui non vi è una singola follia, non singoli pazzi, ma solo follia e un mondo folle; a differenza del volgare burlone, con le sue frecciate, l'umorista non mette mai in risalto la follia degli individui, ma abbassa il grande, per metterlo – a differenza della parodia – accanto al piccolo, e innalza il piccolo – a differenza dell'ironia – per metterlo accanto al grande e così distruggerli entrambi, perché davanti all'infinità tutto è eguale a nulla. [...] L'umorista preferirà accogliere sotto la sua protezione i singoli stolti, [...] perché quel che preoccupa il suo animo non è lo scenario della follia di questo o quel concittadino, ma la follia stessa degli uomini, cioè l'universalità.[26]

La parodia quindi abbassa il grande, anche l'ironia innalza il piccolo, ma, come scrive l'autore, lasciano grande e piccolo come sono. Nell'umorismo il contrasto è invece tra la finitezza nella sua globalità e le idee della ragione: bersaglio dell'umorismo è allora l'insensatezza del mondo intero. Nell'umorismo noi prestiamo la finitezza (contrasto soggettivo) all'idea (contrasto oggettivo) e troviamo davvero il sublime rovesciato dove il finito si applica all'infinito. Il passaggio è apparentemente farraginoso; proviamo a usare le parole di Pirandello: il comico classico si esprime nella facezia grossolana, nella satira volgare, deride vizi e difetti senza alcuna commiserazione o pietà, esprimendo un contrasto tra finito e finito; il comico romantico o umoristico è il comico filosofico, è misto al dolore, perché nato dal comparare il piccolo mondo finito all'idea infinita, è un riso pieno di tolleranza e simpatia.[27] Tale idea infinita è anche annientante: scende all'inferno, anche se per spianare la via verso il cielo; somiglia a Merope, l'uccello che sale in cielo volando al contrario, girato dalla parte della coda (forse dal *De natura animalium* di Eliano). «Danzando sulla testa, questo acrobata beve il nettare dal basso verso l'alto»[28], come dal basso all'alto salivano i fiumi d'oro della mitologia. Il "basso", il piccolo, il futile e il ridicolo rientrano a pieno titolo nell'estetica di Jean Paul, ma «la maschera folle dell'umorista – come scrive Fabrizio Cambi – assume i lineamenti allegorici di un'irrisione metafisica che percorre i bassifondi della realtà».[29]

Un primo esempio – ma ne seguiranno moltissimi altri – di questa operazione che mescola «bizzarria e sentimento», «seduzione e disillusione, incanto ed estraniamento, fascino e noia»[30] compare nella *Vita di Maria Wuz, il giocondo maestrino di Auenthal*, la storia di un maestro ingenuo e grandioso che inventa la sua biblioteca a partire dai titoli del catalogo della fiera:

> Si deve dunque sapere [...] che Wuz scrisse di propria mano un'intera biblioteca – e come avrebbe potuto comprarsene una? Penna e calamaio erano la sua tipografia tascabile; ogni novità del mercato di cui il maestrino vedesse il titolo, era già come scritta e comprata; poiché

[24] Per i giudizi altalenanti di Goethe e quello decisamente negativo di Schiller vedi le citazioni in BERNARDI 1974, 12-14.
[25] Per le critiche di Jean Paul a Friedrich Schlegel vedi WIETHÖLTER 1979, 34ss.; *Clavis fichtiana seu leibgeberiana* è il testo satirico di Jean Paul nei confronti dell'idealismo filosofico e, in particolare, di Fichte, cfr. FERRAGUTO, 2011. Per i riferimenti di Schlegel a Fichte cfr. COMETA 1989, pp. 14ss.-
[26] RICHTER 1994, 132-133 (RICHTER 2000, 125).
[27] PIRANDELLO 1920; in particolare 135, n. 49.
[28] RICHTER 1994, 136 (RICHTER 2000, 129).
[29] CAMBI 1998, 91.
[30] BERNARDI 1974, 53 e 10.

egli si metteva subito a sedere e confezionava l'articolo e ne faceva dono alla sua considerevole biblioteca che, al pari di quelle pagane, consisteva esclusivamente di manoscritti.[31]

Carl Spitzweg, *Der Bücherwurm*, 1850, riproduzione dell'originale

Così nella sua biblioteca autografa entrano i *Frammenti di Wuz* che diventano i *Frammenti fisiognomici* di Lavater, a cui si aggiungono *I dolori del giovane Werther*, le *Confessioni* di Rousseau, la *Critica della ragion pura*, ecc. Alla fine Wuz si convince di esserne lui l'autore, un po' come il Pierre Menard di Borges che non vuole scrivere un altro *Chisciotte*, ma proprio *il Chisciotte*.
Caratteristica fondamentale dell'umorismo, del comico romantico è proprio la soggettività. L'io dell'umorista che si colloca nella scissura tra finito e infinito, non in posizione estranea come nella commedia, porta la scissione in sé stesso: l'io si divide nelle figure del doppio e nei tanti *ii* di Dossi e di Pirandello. Un io allora ben diverso da quello fichtiano, oggetto della satira della *Clavis fichtiana*, un io che è chiamato in causa solo per poterlo raddoppiare, moltiplicare, frantumare. «Ecco perché presso tutti gli umoristi l'io recita il ruolo di protagonista, e, quando può, inscena nel suo teatro comico persino le sue relazioni personali, benché al solo fine di distruggerle attraverso la poesia».[32]

Il tema del rovesciamento compare anche nel concetto di *Witz* che Jean Paul riprende da una lunga tradizione che risale al barocco e che trasforma l'argutezza da figura retorica a figura del pensiero e che, attraverso Locke, Leibniz e Baumgarten giunge fino all'Illuminismo (nella voce *Gusto* di Montesquieu nell'*Encyclopédie*). *Witz*, *wit* vengono tradotti in italiano con *motto di spirito*, *battuta*, *barzelletta*, *arguzia*, indicano la capacità dell'intelligenza di saltare i passaggi, di utilizzare le ambiguità semantiche del linguaggio, di avviare un corto circuito del pensiero, come si esprime Freud nel saggio sul motto di spirito.[33]
Il *Witz*, secondo Jean Paul, nasce dalla comparazione di due immagini o rappresentazioni che danno vita a qualcosa di radicalmente nuovo e deriva dalla capacità di trovare somiglianze tra

[31] RICHTER 1992, 461.
[32] RICHTER 1994, 139 (RICHTER 2000, 132). La fonte epistemologica dell'umorismo di Jean Paul è chiaramente lo scetticismo nichilista che egli cerca continuamente di combattere, ma che spesso riaffiora nella forma di un ateismo senza speranza, basti pensare alle pagine del *Discorso del Cristo morto* che dall'alto dell'universo dichiara l'inesistenza di Dio (spesso estrapolato dal romanzo *Siebenkäs* e pubblicato come scritto a sé). Dio è morto, il suo occhio è un'orbita vuota e senza fondo.
[33] Cfr. CAMBI 1993.

cose lontane. Così Jean Paul rovescia l'impostazione kantiana (secondo la quale il campo del *Witz* è l'intelletto) e lo fa discendere dall'immaginazione di cui si nutre il genio, collegandosi per questo aspetto al movimento romantico. Il motto di spirito richiede però anche l'intervento di due facoltà conoscitive: *Scharfsinn* (acume) intellettuale e *Tiefsinn* (profondità di pensiero) razionale, che agiscono in maniera antitetica e complementare. L'ulteriore distinzione tra motto concreto e figurato offre una teoria della metafora e del linguaggio che rimanda alla perduta unità di Io e natura, spirito e corpo.

Il processo di rovesciamento ha quindi esiti diversi negli autori analizzati. Certo esso caratterizza il comico, l'umorismo e la satira, ma in Jean Paul l'umorismo come sublime rovesciato prevede il coinvolgimento sentimentale del soggetto, mentre negli *Scriblers* prevale l'aspetto ironico e satirico, il distacco scettico e pessimistico. In tutti però gioca un ruolo importante il *Witz*, il *wit*, che accende una luce fulminea facendo agire insieme ragione, immaginazione e fantasia. L'allargamento del contesto, dalla retorica alla filosofia, arricchisce così i tratti del concetto di sublime rovesciato e determina la collocazione del comico al centro dell'estetica.

Bibliografia

(1728), *Martinus Scriblerus, or the Art of Sinking In Poetry*, Martinus_Scriblerus
ARBUTHNOT JOHN, POPE ALEXANDER *et al.* (2021), *Vita straodinaria, opere e scoperte. Memorie e altri testi scribleriani*, trad. it di Giuseppe Sertoli, Gammarò edizioni
BACHTIN MICHAIL MICHAJLOVIČ (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi
BERNARDI EUGENIO (1974), *Jean Paul. Satira e sentimentalità*, Milano, Cisalpino - La Goliardica
BERTOLINI LUISA (2010-2011), *Comico e finitezza in Jean Paul Richter*, "Fillide" 1-2
BRILLI ATTILIO (1973), *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino
CACCIARI MASSIMO (1987), *La morte del tempo*, in *Dimensioni del tempo*, a cura di Umberto Curi, Milano, Franco Angeli
CAMBI FABRIZIO (1993), *Arguzia e motto di spirito nell'estetica di Jean Paul*, Pisa, Nistri-Lischi
CAMBI FABRIZIO (1998), *Realtà e umorismo nella* Vorschule der Ästhetik *di Jean Paul*, in *Il cacciatore di silenzi*, Studi dedicati a Ferruccio Masini, a cura di Paolo Chiarini, II, Roma, Istituto italiano di studi germanici
COCCHIARA GIUSEPPE (1963), *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri
COMETA MICHELE (1989), *Presentazione*, in Friedrich Schlegel, *Frammenti di estetica*, Palermo, Aesthetica edizioni
CURI UMBERTO (2021), *La morte del tempo*, Bologna, Il Mulino
FERRAGUTO FEDERICO (2011), *Fichte, fichtismo e Clavis fichtiana*, "Fillide" 2
PIRANDELLO LUIGI (1920), *L'umorismo*, www.liberliber
POPE ALEXANDER (2017), *I bassifondi della poesia*, trad. it. e postfazione di Alessandro Gaudenzi, Milano, Adelphi
POPE ALEXANDER *et al.* (1982), *Le memorie di Martino Scriblero*, Milano, Il Saggiatore
PSEUDO-LONGINO (1965), *Del sublime*, a cura di Giuseppe Martano, Roma, Laterza
RICHTER JEAN PAUL (1972), *Vita di Maria Wuz, il giocondo maestrino di Auenthal*, in *Levana e altri scritti*, a cura di Clara Bovero, Torino, Utet
RICHTER JEAN PAUL (1974), *Zerstreute Betrachtungen über das dichterische Sinken, auf Veranlassung der swiftischen Anweisung zu demselben, Werke*, hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, Darmstadt, Hanser, II/1
RICHTER JEAN PAUL (1994), *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, a cura di Eugenio Spedicato, Padova, il poligrafo (traduzione italiana dei §§ 26-55 della *Vorschule*)
RICHTER JEAN PAUL (2000), *Vorschule der Ästhetik*, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, Darmstadt, Hanser, I/5
SCHOLL DOROTHEA (2004), *Von den Grottesken zum Grotesken : die Konstituierung einer Poetik des*

Grotesken in der italienischen Renaissance, Münster, Ars rethorica
SWIFT JONATHAN (1983), *La favola della botte*, *Opere*, Milano, Mondadori
THOMSEN CHRISTIAN W. (1977), *Das Groteske und die englische Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
WIETHÖLTER WAHLTRAUD (1979), *Witzige Illumination, Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Tübingen, Niemeyer

Francesca Boldrer

Umorismo e potere a Roma dopo Cicerone: continuità nei poeti augustei tra audacia e misura

Abstract: This contribution aims to highlight the continuity between Cicero and the 'Augustan' poets Virgil and Horace - with attention to their early works, Bucolics and Satires - in the use of humor and related forms, such as wit, irony or salacity. In their writings, they all resorted to these means, with not only playful but also useful and serious purposes, and in various forms, moderate, sometimes daring or alternate – in the poets – with humble or self-ironic tones, due to their sense of moderation (modus). Despite the difficult (and often dramatic) historical-political context between the ages of Caesar and the second triumvirate, this shared taste for humor connects them, among other similarities, and attests through allusions to the role of Cicero as a source for the two poets.

Parole chiave: Cicerone, Virgilio, Orazio, umorismo, potere, audacia, modus

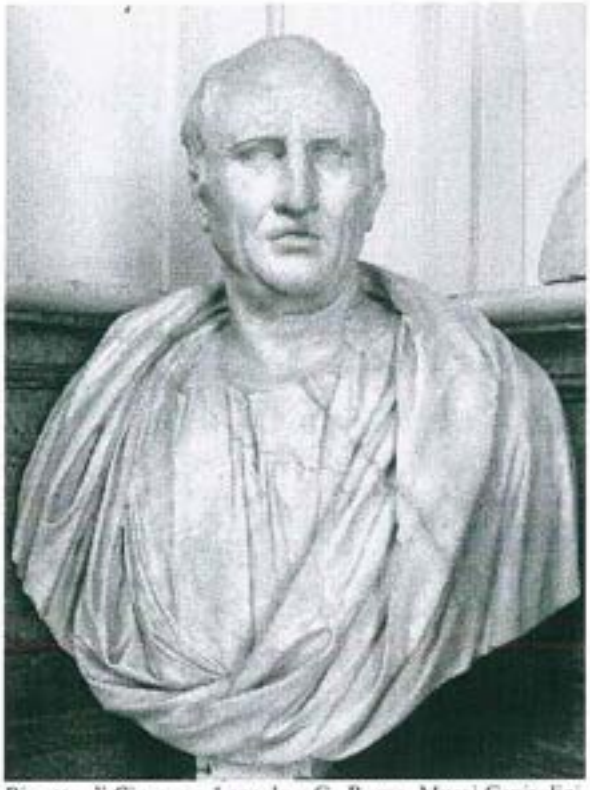
Il presente contributo intende mettere in rilievo il rapporto di continuità tra Cicerone e i poeti augustei Virgilio e Orazio – con attenzione soprattutto alle loro opere giovanili più vicine cronologicamente all'oratore, *Bucoliche* e *Satire* – nell'uso dell'umorismo e di forme affini, quali arguzia, ironia, mordacità e sarcasmo. Essi li utilizzarono nei loro scritti con scopi non solo ludici, ma anche seri e utili sul piano civile e morale, e in varie forme, ora moderate, ora audaci, o alternate a toni pacati e autoironici, specie i due poeti per il senso della misura – il *modus* evidenziato da Orazio[1] – che li contraddistinse. Si tratta di un interesse e gusto per il *ridiculum* che unisce questi autori, accanto ad altre analogie,[2] e ne mostra lo spirito vivace e libero pur nel difficile (e spesso drammatico) contesto storico-politico tra l'età di Cesare e il secondo triumvirato, di cui furono protagonisti (e vittime), nel caso di Cicerone, o testimoni e interpreti vicini al potere, come Virgilio e Orazio.

Da una parte, Virgilio bucolico mostra affinità con l'oratore soprattutto nell'applicazione pratica dell'umorismo nei toni e nelle parole dei suoi personaggi (in parte *alter ego* dell'autore), dall'altra Orazio gli è vicino anche sul piano teorico, come mostrano le riflessioni programmatiche nelle satire del I libro e l'interesse per l'*Italum acetum* (*sat.* 1,7,32). In entrambi i poeti, uniti da una comune inclinazione, in gioventù, verso generi umili ma stilisticamente eleganti – con possibili influssi tra loro, in particolare delle *Bucoliche* sui *Sermones*[3] –, sembrano emergere dunque scelte comuni anche riguardo all'inclusione di Cicerone tra le loro fonti latine (benché non nominato), con implicita stima e condivisione di mezzi espressivi, oltre che di valori, nei confronti dell'oratore, particolarmente significative dopo la sua tragica scomparsa nel dicembre del 43 a.C.

[1] Vd. *sat.* 1,1,106 *est modus in rebus*; cfr. ARICÒ 1997, 676.

[2] Per il rapporto tra Virgilio e Cicerone vd. ad es. GRILLI-CRAWFORD 1984, 774-777; BOLDRER 2019 b, 11-32; per quello tra Orazio e Cicerone cfr. BARIGAZZI 1997, 13-15.

[3] Vd. LLOYD 1984, 854.



Ritratto di Cicerone, I secolo a.C., Roma, Musei Capitolini

1. A Roma la valorizzazione dell'umorismo, inteso come vera e propria *ars*,[4] fu un merito peculiare di Cicerone, che per primo trattò questo tema in modo sistematico,[5] con un'ampia casistica nel II libro del *De oratore* (2,216-290),[6] in quanto mezzo utile per conquistare l'uditorio in cause giudiziarie, ma non solo, secondo una delle tre fondamentali funzioni dell'arte oratoria trattate in seguito nell'*Orator*, il *delectare*.[7] In questo approccio Cicerone recuperò un aspetto trascurato della tradizione romana, mostrando come l'umorismo fosse diffuso da tempo a Roma e usato anche da membri di nobili famiglie, tra cui Catone il Censore, autore di una raccolta di *facetiae*.[8]

L'importanza e la complessità dell'argomento risultano fin dall'*incipit* della trattazione, in cui sono distinte due forme di umorismo, *iocus* e *facetiae*, rispettivamente il tono arguto moderato ma prolungato, che pervade il discorso, e le battute di spirito brevi e pungenti, entrambe dotate di due qualità, *suavitas* (piacevolezza) e soprattutto *utilitas*, essenziale nella pragmatica società romana (*de orat.* 2,216): *suavis autem est et vehementer saepe utilis iocus et facetiae*. Il concetto è ribadito anche in *de orat.* 2,219 (*multum in causis persaepe lepore et facetiis profici vidi*) e 2,228

[4] Questa visione 'tecnica' è frutto, nel *De oratore*, di una discussione tra i personaggi, dapprima inclini a ritenere l'umorismo una dote innata, ma poi convinti che sia un'*ars* con regole e limiti che possono essere insegnati.

[5] Prima di Cicerone risulta solo un accenno all'umorismo nella *Rhetorica ad Herennium* (3,23). Riguardo alla complessa struttura della trattazione nel *De oratore* vd. LEEMAN-PINKSTER-RABBIE 1989, 177-212; BOLDRER 2019 a, 367-384.

[6] Vd. MONACO 1964, 7 «di tutti gli scrittori latini dell'antichità Cicerone è quello al quale dobbiamo la più ricca ed estesa trattazione del ridicolo».

[7] Vd. Cic. *orat.* 69 *erit igitur eloquens – hunc enim auctore Antonio quaerimus – is qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, ut delectet, ut flectat. Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae*. Si nota l'associazione della *suavitas* al *delectare*, che sembra alludere all'aggettivo *suavis* usato per *iocus* in *de orat.* 2,216 (vd. infra). Cfr. HAURY 1955, 223-285.

[8] Detta *Apophthegmata*, da cui Cicerone attinge ripetutamente; vd. *de orat.* 2,271. Per altre famiglie illustri, tra cui i *Lepidi* (con nome parlante, da *lepidus* "arguto") vd. *de orat.* 2,290.

(*adsentior* [...] *multum facetias in dicendo prodesse saepe*), e ritorna, liberamente interpretato, nei poeti presi in esame, Virgilio e Orazio.
Si trattava di un tema originale e 'audace' per quel tempo, data la diffidenza di benpensanti e avversari, che ritenevano il *ridiculum* contrario al *decorum* e alla *dignitas* romani e criticavano personalmente Cicerone, noto per il suo spirito mordace nelle orazioni e altrove.[9] Egli sembra cogliere così l'occasione per difendersi e insieme per teorizzare e nobilitare la sua 'tecnica', approfondendo il tema quasi in un manuale a sé stante all'interno del *De oratore*,[10] pur inserito perfettamente nell'opera, piacevole e pervasa di arguzia, oltre che ricca di contenuti tecnici, elegante e di ampio respiro culturale[11] sul modello dei dialoghi platonici. Gli insegnamenti sono infatti esposti attraverso la conversazione, ambientata nel 91 a.C. nel giardino della villa di Crasso a Tusculum, tra personaggi reali e noti, gli oratori Crasso e Marco Antonio (maestri di Cicerone in gioventù), vari intellettuali e i giovani Sulpicio e Cotta, quest'ultimo fonte di Cicerone, che afferma di aver avuto da lui notizie sul dialogo e di averle trascritte.[12] In particolare nel II libro spicca C. Giulio Cesare Strabone, noto per il suo umorismo e perciò incaricato di trattarlo dai partecipanti al dialogo.
Sia per contenuti che per forma il *De oratore* ebbe un notevole impatto non solo sugli studi di retorica in lingua latina, fino ad allora limitati e persino osteggiati a Roma,[13] ma anche in generale sulla cultura e la letteratura, raggiungendo un vasto pubblico, dato che, come afferma l'autore attraverso i suoi personaggi, «l'eloquenza, accessibile in tutti i suoi aspetti a chiunque, è, per così dire, uno strumento di tutti usato nella vita e nel conversare di ogni giorno»[14] (*de orat.* 1,12): *dicendi autem omnis ratio in medio posita communi quodam in usu atque in hominum more et sermone versatur.*
La stessa apertura culturale e sociale emerge anche nella sezione dedicata in particolare all'umorismo, di cui Cesare Strabone sottolinea le possibili applicazioni in ogni forma di discorso, oltre all'uso forense, come nel caso dell'ironia, definita «un genere molto elegante, scherzoso senza perdere di serietà» e che «si adatta bene sia ai discorsi oratori sia alle conversazioni colte», aggiungendo, riguardo alle facezie, che esse sono *condimenta* appropriati a ogni conversazione, e, in una visione ancora più ampia estesa all'*humanitas,* che «non c'è momento della vita in cui lo scherzo garbato e la gentilezza siano sconvenienti» (*de orat.* 2,270-271):

> Genus est perelegans et cum gravitate salsum cumque oratoriis dictionibus tum urbanis sermonibus accommodatum. 271. Et hercule omnia haec, quae a me de facetiis disputantur, non maiora forensium actionum quam omnium sermonum condimenta sunt. [...] Sic profecto se res habet, nullum ut sit vitae tempus, in quo non deceat leporem humanitatemque versari.

Di fronte a tali riflessioni e suggerimenti, applicabili anche a vari generi letterari, sembra verosimile che tra i lettori e, come crediamo, ammiratori del *De oratore* – pubblicato nel 55 a.C. –, vi fossero anche Virgilio e Orazio, e per più motivi. Essi erano contemporanei di Cicerone (alla cui morte nel 43 a.C. avevano rispettivamente 27 e 22 anni) e suoi concittadini

---

[9] Cicerone fu definito ironicamente "console facetto" da Catone l'Uticense nella causa *Pro Murena* del 63 a.C. (vd. Plut. *Comp. Demosth., Cic.* 1,5) e *consularis scurra* ("buffone consolare") da Publio Vatinio, testimone dell'accusa nella *Pro Sestio* del 56 a.C. (vd. Macr. *Sat.* 2,1,12). L'umorismo pervade anche le epistole ciceroniane; vd. MANZO 1969. Inoltre, circolavano tre raccolte di *facetiae* dell'oratore; vd. BOLDRER 2018 a, 8.
[10] MONACO (1964) lo definisce il "trattato *de ridiculis*".
[11] Anche nella struttura il *De oratore* appare ricercato, in quanto comprende sia una cornice esterna (nei proemi dei tre libri), in cui l'autore ricorda gli studi giovanili e riflette sull'oratoria a Roma, sia il dialogo tra i personaggi.
[12] Vd. *de orat.* 1,24; 1,26; 1,29 *solebat Cotta narrare*; 3,16 *nos enim, qui ipsi sermoni non interfuissemus et quibus C. Cotta tantum modo locos ac sententias huius disputationis tradidisset.* L'incontro descritto è probabilmente fittizio, ma verosimile per tempi e personaggi.
[13] Vd. MARROU 2016 (1948), 512-513. La prima scuola di retorica latina fu aperta nel 93 a.C. da Plozio Gallo, ma chiusa l'anno dopo per l'editto di censori aristocratici, che favorivano l'insegnamento in greco per mantenerne l'esclusività.
[14] Trad. di MARTINA *et al.* 1994 (qui e *infra*, salvo dove altrimenti specificato).

dopo il loro arrivo a Roma per svolgere studi di grammatica e retorica[15] in un ambiente in cui «tra tutti i letterati primeggiava Cicerone» (DELLA CORTE 1991, 28). Dunque ne conobbero la fama politica, forense e letteraria, e forse ebbero modo di ascoltare anche personalmente l'oratore, oltre che di leggerne le opere in prosa e in poesia.[16] Inoltre, essi appartenevano a quella *iuventus* cui Cicerone si rivolgeva innanzitutto nelle sue opere per rivelare «i segreti dell'arte» (MARROU 2016 [1948], 514), come egli stesso dichiara nella II Filippica, sottolineando di aver scritto ogni sua opera per contribuire all'*utilitas* dei giovani, oltre che alla fama di Roma (*Phil.* 2,20): *dicam* [...] *me* [...] *omni genere monimentorum meorum perfecisse, ut meae vigiliae meaeque litterae et iuventuti utilitatis et nomini Romano laudis aliquid adferrent.*
Ciò risulta già nel *De oratore*, in cui il dialogo prende avvio su richiesta e a beneficio dei giovani Sulpicio e Cotta, ansiosi e lieti di ascoltare le lezioni dei maestri Crasso e Antonio, che offrono un bell'esempio di trasmissione di saperi a meritevoli *iuvenes*[17] in un'implicita *traditio lampadis* ricca di valore umano, oltre che tecnico-retorico e letterario.[18]
Quanto alla distanza tra Cicerone retore e i due giovani poeti per la diversa scelta di prosa e poesia (peraltro parziale in Orazio, come si noterà più avanti), essa non costituisce un sostanziale impedimento a influssi e allusioni tra loro, giacché proprio nel *De oratore* si spiega, in un passo dedicato ai rapporti 'interdisciplinari' dell'oratoria,[19] quanto sia sottile il confine (a parte il metro) tra il poeta e l'oratore, l'uno "vicino" (*finitimus*), "unito e quasi uguale" all'altro (*socius ac paene par,* trad. dell'A.) per ingegno, ornamenti retorici e ricchezza espressiva (*de orat.* 1,70):

> est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quo minus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit.

Si tratta di un giudizio espresso con cognizione di causa da Cicerone, esperto in entrambe le forme e incline anche in prosa a poetismi[20] e citazioni poetiche, come emerge in questo stesso passo, in cui il lessico, ricco di valenze metaforiche (*liberior, nullis terminis, vagari*), suggerisce poeticamente (e audacemente) la comune 'libertà di movimento' spirituale e artistica di poeti e prosatori.
A loro volta, Virgilio e Orazio mostrano intenzionali contatti con la prosa e in particolare con il *De oratore*[21], diffuso e apprezzato ormai da alcuni anni al tempo della composizione di *Bucoliche* e *Satire*, iniziata con singoli componimenti, che circolarono anche indipendentemente, forse già a partire dal 45 a.C. (o nel 42 a.C.) per Virgilio[22] e nel 41 a.C. per Orazio.[23]

---

[15] Virgilio, giunto a Roma nel 50 ca. a.C., studiò presso il retore Epidio (vd. DELLA CORTE 1991, 26) per prepararsi all'attività forense, cui si rivelò però inadatto (Suet. *Vita Verg.* 15-16). Orazio apprese tra il 53 e il 49 a.C. (vd. GARUTI 1996, 227) le *artes* adatte ai rampolli di cavalieri e senatori (*sat.* 1,6,76-78).
[16] Cicerone compose fin dalla giovinezza opere in versi di vario genere e argomento, mitologico, storico-autobiografico, didascalico e forse elegiaco (*Thalia maesta*, ma dal titolo incerto).
[17] Vd. *de orat.* 2,1,25 e 34 (nelle parole di Crasso) *pergite ut facitis, adulescentes, atque in id studium in quo estis incumbite,* 2,96-110 e in part. 2,98 (Sulpicio) *date nobis hanc veniam ut ea quae sentitis de omni genere dicendi subtiliter persequamini.*
[18] Entrambi i maestri sarebbero morti poco dopo, Crasso di malattia nello stesso anno del dialogo, nel 91 a.C., e Antonio ucciso nell'86 (cfr. nota 57).
[19] Vd. BOLDRER 2019 c, 281-287.
[20] Vd. ad es. la definizione dell'oratore come *tinctus litteris* (di ascendenza lucreziana) in *De orat.* 2,85, per cui cfr. BOLDRER 2017, 25-50.
[21] Seguito da altre due opere retoriche, *Brutus* e *Orator*, pubblicate nel 46 a.C., ma con minore elaborazione letteraria.
[22] La datazione delle *Bucoliche*, composte in un triennio (Suet. *Vita Verg.* 25), è posta in genere tra il 42 e il 39 a.C., ma Asconio Pediano, citato da Probo (329,6-7 Hagen), indica il 42 a.C. come data di pubblicazione (*edidisse*). La composizione può essere iniziata nel 45 ed essersi conclusa nel 42 a.C., completata poi in una seconda redazione, che spiega riferimenti a fatti posteriori (come la confisca di terre dopo le battaglie di Filippi e Perugia in *buc.* I e IX). Vd. DELLA CORTE 1984, 542; BOLDRER 2019 b, 21-22.
[23] Vd. NISBET 1996, 218 "risalgono a questi anni (41-38) le prime satire".

2. In Orazio, come anticipato, il rapporto di vicinanza alla prosa di Cicerone appare più visibile, innanzitutto sul piano formale per la sua scelta di una musa 'pedestre',[24] come dichiara nelle sue satire programmatiche. Egli parla infatti della propria opera come *sermoni propiora*[25] e del singolo argomento trattato come *sermo* – con particolare entusiasmo in *sat.* 2,6,70-75 (*ergo/ sermo oritur* [...] *quod magis ad nos /pertinet et nescire malum est...*) –, alludendo con questo sia alla forma dialogica che allo stile colloquiale, di cui appunto Cicerone aveva offerto un brillante modello, ricorrendo anch'egli ripetutamente a quel termine per definire la conversazione riportata nel *De oratore*.[26] Orazio peraltro, in quanto poeta, riconosce la propria incoerenza al punto che, non volendo rinunciarvi, si esclude dal novero dei "veri" poeti con una mossa plateale quanto ironica (*sat.* 1,4,39-42):

> primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,
> excerpam numero: neque enim concludere versum 40
> dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos
> sermoni propiora, putes hunc esse poetam.

Altro possibile richiamo a Cicerone, e in particolare alla sezione sul *ridiculum*, traspare in *sat.* 1,10 in cui il concetto di *sermo* è associato all'uso di toni faceti (intrecciati a quelli seri) e alla retorica, con un accostamento tra oratore e poeta che ricorda da vicino quello indicato in *de orat.* 1,70. Orazio afferma infatti che «ci vuole un tono ora austero, spesso giocoso, che sostenga la parte dell'oratore e del poeta»[27] (*sat.* 1,10,11-12): *et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso,/ defendente vicem modo rhetoris atque poetae.* Ne risulta un probabile duplice riferimento e omaggio al *De oratore*, sia sul piano retorico che umoristico, avvalorato nel passo anche da un elemento lessicale, l'attributo *iocosus* (v. 11), che richiama il ciceroniano *iocus* all'inizio della sezione sul ridicolo (*de orat.* 2,216 *iocus et facetiae*).

Il rapporto intertestuale sembra aumentare nei versi successivi della stessa satira 1,10, in cui Orazio sostiene, come Cicerone, l'*utilitas* dell'umorismo – ora per scopi morali – e sembra anzi volerlo superare quando esalta il *ridiculum* più del tono serio e ne sottolinea la 'potenza' con l'incisiva metafora del 'taglio' (*secat*), scherzosamente minacciosa, affermando che «lo scherzo, il più delle volte, tronca questioni importanti con più energia ed efficacia del tono serioso» (*sat.* 1,10,14-15): *ridiculum acri/ fortius et melius magnas plerumque secat res.*

Questo invito alla varietà dei toni, con l'alternanza tra serio e faceto – ripresa anche in *sat.* 1,1,27 (*sed tamen amoto quaeramus seria ludo*) –, può ricordare peraltro a sua volta la conclusione della sezione sull'umorismo di Cicerone, in cui Cesare Strabone, rivolto a Crasso, consigliava a chi volesse «esprimersi in modo spiritoso» di «assumere un'indole, per così dire, e abitudini consone ai vari generi, in modo tale da adeguare anche l'espressione ai vari tipi di facezie», notando come l'effetto ironico si potesse ottenere e persino rafforzare con un'espressione severa (*de orat.* 2,289): *itaque imbuendus est is, qui iocose volet dicere, quasi natura quadam apta ad haec genera et moribus, ut ad cuiusque modi genus ridiculi vultus etiam accommodetur; qui quidem quo severior est et tristior, ut in te, Crasse, hoc illa, quae dicuntur, salsiora videri solent.*

La continuità tra Orazio e Cicerone appare, del resto, fin dalla prima satira del I libro nel passo celebre ed emblematico in cui si accenna all'importanza dell'umorismo, indicato con il termine *iocularia* (v. 23) – forse allusivo (come notato per *iocosus*) al ciceroniano *iocus et facetiae*[28] –, in quanto mezzo utile per "dire il vero sorridendo" (*sat.* 1,1,23-27):

---

[24] Vd. in proposito CITRONI 1989, 329-330.

[25] Come già Lucilio in *sat.* 1039 Marx *sermonibus nostris*. Il titolo di *Sermones*, dato alle *Satire* oraziane dalla tradizione, può spiegarsi con il fatto che che *satura* compare solo a partire dal II libro (2,1,1).

[26] Vd. *de orat.* 1,29 *solebat Cotta narrare Crassum sermonem quendam de studio dicendi intulisse*; 2,7 *quo etiam feci libentius, ut eum sermonem, quem illi quondam inter se de his rebus habuissent, mandarem litteris*; 3,14 *sermonemque L. Crassi reliquum ac paene postremum memoriae prodamus.*

[27] Trad. di LABATE 1981 (qui e *infra*).

[28] Propriamente *iocularia* assomiglia a *iocus* per la forma, ma a *facetiae* per il senso ("battute di spirito") e ricorda

praeterea, ne sic ut qui iocularia ridens
percurram: quamquam ridentem dicere verum
quid vetat? ut pueris olim dant crustula blandi
doctores, elementa velint ut discere prima:
sed tamen amoto quaeramus seria ludo.

Si nota in questo passo un altro possibile elemento comune tra il poeta e l'oratore per sostenere la propria *ars* umoristica, finalizzata a temi seri, nel ricorso a similitudini o metafore 'culinarie'. È proposto qui infatti il paragone tra *iocularia* e *crustula*[29] (v. 25), i pasticcini (o "ciambelline, confetti") che «maestri amorevoli» danno ai fanciulli «per invogliarli a imparare l'abbicci». Oltre che un possibile ricordo personale di scuola,[30] sembra esservi innanzitutto un omaggio a Lucrezio (anche per l'analogo riferimento ai *pueri*), ovvero alla celebre immagine del miele cosparso sul bordo del bicchiere per indurre a bere l'amara medicina,[31] con cui egli spiegava l'utilità della poesia per divulgare la filosofia epicurea. Tuttavia, Orazio aveva forse in mente anche la metafora ciceroniana dei *condimenta* – termine di uso plautino che indica ogni ingrediente adatto a insaporire i cibi (spesso anche in senso metaforico)[32] –, usata proprio riguardo all'umorismo in *de orat.* 2,271 (*quae a me de facetiis disputantur* [...] *omnium sermonum condimenta sunt*). Tra l'altro, con tale similitudine, Orazio assume indirettamente anche per sé un ruolo didattico, che può ricordare quello dei personaggi del *De oratore*, benché diversamente impegnati in dotte discussioni legate ai gradi alti dell'istruzione, mentre egli si paragona modestamente a un maestro di scuola elementare (v. 26).
A queste analogie si può aggiungere infine, nel II libro, l'imitazione, da parte di Orazio, dell'espediente narrativo per cui l'autore afferma di riferire il racconto di altri – come aveva fatto Cicerone, indicando come sua fonte Cotta –, che compare anche in *sat.* 2,2-3, dove il poeta nega che il discorso sia suo, bensì di un uomo di campagna (*nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus/ rusticus*).

3. Quanto a Virgilio, benché non utilizzi i termini *iocus* o *facetiae* (bensì *risus*),[33] anch'egli sembra alludere al *De oratore* e fare tesoro degli insegnamenti di umorismo, per lo più attraverso le parole e i toni dei suoi personaggi, benché in un caso anche direttamente nell'unico passo programmatico all'inizio della VI bucolica. Qui egli mostra inclinazione alle facezie (avvalorata da un mordace epigramma giovanile a lui attribuito)[34] nella scelta di Talia come propria musa "che non arrossisce", legata alla poesia leggera e alla commedia (*buc.* 6,1-2 *dignata est ludere* [...]/ *nostra neque erubuit silvas habitare Thalea*).[35]
D'altra parte, un preciso riferimento al *De oratore* sembra emergere già nella I bucolica in un dettaglio descrittivo comune riguardante il *locus amoenus* che fa da sfondo al dialogo rispettivamente degli oratori ciceroniani e di Titiro e Melibeo, ovvero l'ampio fogliame dell'albero sotto cui avviene la conversazione, con *variatio* botanica ma con lo stesso attributo *patulus*,

gli 'scherzi' della *fabula* preletteraria (vd. Liv. 7,2,5 e cfr. FEDELI 1994, 301 ad l.).
[29] Prima di Orazio cfr. solo in Plaut. *Stich.* 690 *comminuto crustulo* e Lucil. 1183 M. *gustavi crustula solus.*
[30] Come quello, seppur negativo, del severo maestro Orbilio in *epist.* 2,1,70-71.
[31] Lucr. 1,901-903 *sed vel uti pueris absinthia taetra medentes/ cum dare conantur, prius oras pocula circum/ contingunt mellis dulci flavoque liquore.*
[32] Cfr. Plaut. *Cas.* 219-221 in cui il termine compare tre volte in senso sia concreto che metaforico (riferito all'amore) *cocos equidem nimis demiror, qui lituntur condimentis,/ eos eo condimento uno non utier, omnibus quod praestat./ Nam ubi amor condimentum inerit...*; *Pseud.* 820 *cenas* (...) *non condimentis condiunt.*
[33] Vd. *buc.* 4,60; *georg.* 2,386.
[34] Riguardante un maestro accusato di furto e preso a sassate, per cui l'autore assicurava ora al viandante un viaggio sicuro; vd. Suet. *Vita Verg.* 17 *monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus;/ nocte die tutum carpe viator iter.*
[35] Cfr. CUCCHIARELLI 2012 *ad l.*

difficilmente casuale,[36] riferito da Cicerone ai rami di un platano (*de orat.* 1,28 *platanus... patulis est diffusa ramis*) e da Virgilio a un faggio (*buc.* 1,1 *patulae... sub tegmine fagi*).
Riguardo alla presenza dell'umorismo nelle *Bucoliche*, essa appare diffusa al punto da essere considerata uno dei suoi tratti distintivi, come risulta da un giudizio di Orazio, che in *sat.* 1,10, confrontando vari generi letterari, afferma riguardo alla poesia pastorale virgiliana che «le Camene liete della campagna accordarono a Virgilio una poesia molle e faceta» (vv. 43-45): *molle atque facetum/ Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae.* L'aggettivo *facetum*[37] sembra qui indicare appunto i toni arguti e ironici che si alternano a quelli "molli" (dolci, malinconici o patetici), talvolta anche all'interno dello stesso componimento, per gusto della *varietas*, ma anche per affrontare in modo accattivante temi seri, specie nelle bucoliche I e IX incentrate sul dramma delle confische di terre ai pastori.
In particolare nei primi versi di *buc.* I si nota, a ben vedere, una certa arguzia nelle parole di Melibeo, prima della rivelazione della sua partenza – forse anche per attrarre il lettore –, ovvero maliziose critiche alla melodia prodotta da Titiro, definita una "canzone boschereccia"[38] eseguita con un "gambo sottile di avena", come egli indica letteralmente al v. 2 in tono canzonatorio (*silvestrem tenui musam meditaris avena*). In seguito, appare umoristica anche l'incoerenza tra le risposte di Titiro, immerso nella gioia e gratitudine per la sua libertà e salvezza, e le domande o affermazioni del più realistico e acuto Melibeo nel loro singolare scambio di battute.[39]
D'altra parte, nonostante gli iniziali sforzi di leggerezza, i toni di Melibeo si inaspriscono con crescente (auto)ironia di fronte alla realtà della perdita dei campi, sia contro il veterano che li avrebbe occupati, definito con sarcasmo "empio" e "barbaro", sia persino contro se stesso nell'amara constatazione di aver seminato la terra per lui (v. 72 *his nos consevimus agros*). L'ultima risposta di Titiro, finalmente attento alla sorte dell'amico, non contiene commenti, ma un'offerta di ospitalità, come per smorzare la polemica con senso della misura (v. 79 *hic tamen mecum poteras requiescere*).
Lo stesso tema 'serio' della confisca, che toccava personalmente l'autore[40] e che potrebbe ricordare lo spirito di Cicerone nell'orazione *De domo sua* del 57 a.C., è unito all'(auto)ironia anche in *buc.* IX, specie nella riflessione del pastore Meri sull'impotenza dei propri carmi di fronte alle armi, paragonati a colombe all'arrivo delle aquile (9,11-13), e nella successiva immagine superstiziosa (e ironica) della cornacchia, che lo avrebbe ammonito «a troncare in qualsiasi modo nuove liti», allusiva a un reale alterco del poeta con un veterano[41] (*buc.* 9,14-16). Benché il ricorso all'umorismo sia qui amaro e pervaso di pessimismo, emerge comunque l'*utilitas* nella denuncia della questione sociale.
Altrove, invece, Virgilio lascia spazio, con drastico cambio di toni, al *lusus* o alla *suavitas*, specie nella III egloga, il canto amebeo cosparso di *facetiae* tra due combattivi pastori che si lanciano maliziose accuse, insulti e infine versi poetici in un'accesa gara di canto. Faceti sono poi alcuni aspetti del lamento d'amore di Coridone per Alessi (*buc.* 2), prima quando vanta i suoi beni rustici con comica enfasi, emulando l'analogo discorso del ciclope Polifemo, respinto da Galatea (in Teocrito, *id.* IX), e poi quando, con un comico *fulmen in clausula*,[42] si esorta da sé a trovare un nuovo amore. Scherzosa è anche la scena iniziale della bucolica VI, che descrive l'assalto di due fanciulli e della ninfa Egle ai danni del vecchio ed ebbro Sileno per costrin-

[36] Attestato prima di Virgilio, riguardo a piante, solo nel passo citato di Cicerone e in Varrone (per generici *arbores*).
[37] *Molle* e *facetum* si intendono come attributi di *opus*, che compare poco sopra al v. 43 (nel senso di "poesia esametrica"), secondo l'uso del termine (peraltro raro) in latino. Vd. BOLDRER 2021, 145-159.
[38] Trad. di GEYMONAT 1981.
[39] Per questa e altre forme di ironia e umorismo nella I bucolica cfr. BOLDRER 2020 a, 628-664.
[40] La questione della confisca della terra di Virgilio è controversa. Pare che il poeta l'abbia riacquistata (forse due volte) per intervento di amici, ma poi persa definitivamente; vd. DELLA CORTE 1991, 46-47.
[41] Secondo i biografi; vd. Suet. *Vita Verg.* 20 *in alterationne litis agrariae paulum afuit quin occideretur.*
[42] Vd. BOLDRER 2020 b, 6-9.

gerlo a raccontare loro una storia, o la VII che propone un'altra gara di canto tra un pastore fine e uno rozzo, mentre la VIII introduce il tema della magia in amore, non privo di tratti comici negli incantesimi descritti. Altre bucoliche sono invece, in parte o in tutto malinconiche o patetiche, o persino cariche di significati religiosi.
Ne risulta un'alternanza di toni che permette al poeta di introdurre, come detto, anche temi civilmente impegnati tra quelli leggeri, ludici o sentimentali. Peraltro, la scelta singolare di Virgilio di collocare proprio all'inizio della raccolta un componimento tra i più ironici come la I bucolica, quasi polemica verso la politica di confische causata di fatto da Ottaviano[43] (pur lodato per l'aiuto concesso a taluni, come Titiro),[44] e contro i suoi veterani, nonché priva di un proemio programmatico (presente invece in *buc.* VI), mostra nel giovane poeta spirito critico e coraggio, ribadito verso la fine del *volumen* in *buc.* IX, che mantiene alta l'attenzione sul problema sociale.
A distanza di tempo, Virgilio stesso appare consapevole della propria temerità quando, nella *sphragis* che conclude le *Georgiche*, ricordando le *Bucoliche*,[45] definisce queste un *lusus* e se stesso *audax iuventa*, come per giustificare con l'avventatezza giovanile l'audacia che aveva espresso attraverso Melibeo e Meri (*georg.* 4,565-566):

> Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
> Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
> carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa. 565
> Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

Quanto all'audacia di Orazio nelle satire, anch'egli 'spinge' l'umorismo in campi difficili e potenzialmente rischiosi, pur mantenendo un tono leggero, nel suo caso opponendosi ironicamente a detrattori minacciosi e non astenendosi da consigli morali, pur benevoli, verso i suoi potenti patroni, che sembrano manifestare a volte insofferenza, come in *sat.* 2,1, in cui il poeta immagina che un giureconsulto lo metta in guardia, dicendo, tra l'altro: «ragazzo mio, temo proprio che tu non abbia vita lunga e che qualcuno dei grandi, che oggi ti è amico, non abbia a ferirti con la sua freddezza» (vv. 60-62 *'o puer, ut sis/ vitalis metuo et maiorum nequis amicus/ frigore te feriat.'*).
Il suo carattere fiero e idealista si era del resto manifestato apertamente ai tempi del suo arruolamento in Grecia nelle fila di Bruto, di cui era divenuto *tribunus militum* nonostante le sue umili origini, come lui stesso afferma senza imbarazzo e anzi sbeffeggiando gli invidiosi in *sat.* 1,6,44-48: *nunc ad me redeo libertino patre natum,/ quem rodunt omnes* [...] *olim,/ quod mihi pareret legio Romana tribuno.*
D'altra parte, sul piano morale e letterario l'audacia si rivela nella difesa del diritto, e anzi dovere, di ricorrere all'attacco *ad personam* – un mezzo già caro anche a Cicerone[46] –, come dichiarato in *sat.* 1,4, in cui il poeta sostiene la propria la libertà di pensiero e di espressione.[47]
Lo scopo è innanzitutto difensivo, come già insegnava Cicerone nella trattazione dell'umorismo, affermando che «ricevono miglior accoglienza i motti con cui si replica a un attacco di quelli che si pronunciano senza essere provocati» (*de orat.* 2,230 *omnino probabiliora sunt, quae lacessiti dicimus, quam quae priores*). Così anche Orazio afferma che il suo stilo non avrebbe attaccato «per primo anima viva» (*sat.* 2,1,39-40 *hic stilus haud petet ultro/ quemquam animantem*). Egli doveva difendersi da accuse di maldicenza[48] – una critica che accomuna Orazio a Cice-

[43] Responsabile dell'amministrazione dell'Italia dopo la spartizione dell'impero tra i triumviri successiva alla battaglia di Filippi; vd. DELLA CORTE 1991, 46-47.
[44] Ottaviano è identificato in genere con il giovane benefattore di Titiro in *buc.* 1,42 e con il *deus* celebrato ai vv. 6-7. Vd. CUCCHIARELLI 2012 *ad l.*
[45] Un esempio di "Werkpolitik", il legame tra proprie opere da parte dell'autore; vd. SCHEIDEGGER LÄMMLE 2016, 121-123.
[46] Vd. CÈBE 1966, 179 e 184.
[47] Vd. CUCCHIARELLI 2001, 95, che nota però in *sat.* 1,4 il prevalere del tema dell'amicizia sulla *libertas* satirica.
[48] Vd. Hor. *sat.* 1,4,64-65 *nunc illud quaerum, meritone tibi sit/ suspectum genus hoc dicendi.*

rone –, nella consapevolezza, unita alla replica mordace, che «ci sono taluni, cui questa poesia va pochissimo a genio, giacché, per la maggior parte, si meritano d'essere messi alla gogna» (*sat.* 1,4,22-25 *quod sunt quos genus hoc minime iuvat, utpote pluris/ culpari dignos*). Seguono a questo punto, ad es. in *sat.* 1,4, attacchi esplici contro personaggi apparentemente reali (ma non facili da identificare), con trovate ingegnose per metterli alla berlina, quali battute a sorpresa[49] e domande provocatorie (v. 70 *cur metuas me?* "perché mi temi?"), interrotte all'improvviso da un'autocritica morale. In essa, tuttavia, il poeta si assolve candidamente affermando di essere «sano dai vizi che portano alla rovina» (vv. 129-130), anche se disposto a ricevere e dare consigli, elencati come un bravo allievo: «Questo è più giusto. Così agendo, vivrò più onestamente. In questo modo mi mostrerò gradevole agli amici. Quest'azione del tale non è bella: potrebbe forse capitarmi di fare, anche senza intenzione, qualche cosa di simile?» (vv. 134-137).

Tuttavia, dopo un ragionamento tanto mite e saggio, il finale della satira 1,4 è in realtà di nuovo audace – pur scherzosamente – riguardo a un 'vizio minore' a lui attribuito, ma al quale non intende rinunciare, ovvero quello di "divertirsi a scrivere" (satire), per cui è pronto a minacciare di assalire il suo critico interlocutore con un "esercito di poeti" suoi alleati, per convincerlo a passare dalla propria parte, forse – come suggeriamo – con sottile e minacciosa allusione al suo passato di *tribunus militum,* anche se la scena comica stempera alla fine la tensione[50] (vv. 139-143):

> inludo chartis. hoc est mediocribus illis
> ex vitiis unum; cui si concedere nolis, 140
> multa poetarum veniat manus, auxilio quae
> sit mihi - nam multo plures sumus -, ac veluti te
> Iudaei cogemus in hanc concedere turbam.

Ne risulta, sia in Orazio che in Virgilio, una varietà di usi e intrecci di serio e di faceto che ricorda la multiforme e brillante eloquenza di Cicerone retore e oratore in discorsi giudiziari e politici. In particolare, la difesa virgiliana della comunità pastorale (italica) da confische anche violente e la denuncia oraziana di vizi e viziosi indegni e forse rischiosi per Roma potrebbero richiamare alla memoria rispettivamente le orazioni in cui Cicerone aveva difeso (da giovane) i siciliani oppressi dal violento governatore Verre o in seguito la *libertas* repubblica dalle ambizioni e dai vizi attribuiti a Catilina e ai suoi.

Nel complesso i poeti furono però più attenti, come detto, al senso della misura nell'uso del *ridiculum* applicato a temi seri, rispetto all'oratore, ritenuto un eccessivo amante del riso, non solo al di fuori delle aule di tribunale, ma anche nelle sue orazioni, e perciò accusato da alcuni di mancanza di *modus*, benché difeso da Quintiliano in un confronto con Demostene, criticato anch'egli da molti, all'opposto, per mancanza di umorismo (*inst.* 6,3,2-4):

> nam plerique Demostheni facultatem defuisse huius rei credunt, Ciceroni modum. […] Noster vero non solum extra iudicia sed in ipsis etiam orationibus habitus est nimius risus adfectator. Mihi quidem, sive id recte iudico sive amore inmodico praecipui in eloquentia viri labor, mira quaedam in eo videtur fuisse urbanitas.

Fu soprattutto nelle *Filippiche*[51] che Cicerone manifestò la sua vena satirica,[52] mostrando, oltre che abilità retorica, audacia nell'affrontare Antonio in difesa degli ideali repubblicani, anche correndo un estremo rischio personale. Esemplare del suo umorismo più mordace fu la replica ai sarcastici attacchi di Antonio – nella riunione del 19 settembre del 44 a.C., cui Cice-

[49] Su questa tecnica, ricorrente già in Cicerone, vd. PETRONE 1971.
[50] Cfr. DI VECCHI 2013, 241. Per la particolare efficacia del *fortum* in sede iniziale e finale vd. LA PENNA 1993, 66.
[51] Pronunciate in senato tra il settembre del 44 e l'aprile del 43 a.C., tranne la II.
[52] Vd. NARDUCCI 2009, 423-424.

rone peraltro non partecipò – riguardo alla massima ciceroniana *cedant arma togae*, tratta dal poema *De consulatu suo* (citata in *Cic. off.* 1,77). Antonio intendeva colpire sia l'invito al dialogo per risolvere i conflitti, annullando ogni speranza di pace, sia la stessa qualità poetica dell'opera letteraria e autobiografica dell'oratore. Cicerone replicò nella II *Filippica* (2,20)[53] – non pronunciata in senato, ma diffusa in forma scritta con ampio consenso – con altrettanto pungenti *facetiae* sulla mancanza di spirito dell'avversario, nonostante il suo legame fedifrago con una mima (Volumnia) esperta di comico, e sulla sua ignoranza in poesia, ricambiando degnamente l'attacco sul piano personale e culturale.[54]

Anche questa fu, verosimilmente, tra le cause per cui Antonio pretese, in un terribile accordo tra i triumviri (in cui ognuno sacrificò, a garanzia, un amico o parente), l'inserimento del nome di Cicerone nelle liste di proscrizione, nonostante l'iniziale opposizione di Ottaviano,[55] e ne ordinò non solo l'uccisione ma anche lo scempio del corpo perché aveva scritto le *Filippiche*.[56] La stessa barbarie era stata inflitta, con tragica analogia, ad alcuni oratori presenti come personaggi nel *De oratore*, ovvero Cesare Strabone, maestro di umorismo, e l'oratore Marco Antonio,[57] ma, come per loro, tale fine nulla tolse alla grandezza di Cicerone e anzi ne accrebbe il merito civile.

Dopo la sua morte – come di quella di altre personalità illustri, tra cui Bruto[58] – poteva sembrare che non ci sarebbe stato più spazio a Roma, a lungo, per *iocus et facetiae*, e tanto meno per la più rischiosa satira. Eppure, tale gusto e impegno non vennero meno, come visto, e furono raccolti pochi anni dopo anche e soprattutto dai poeti, grazie al loro coraggio e al mutato clima politico restaurato da Ottaviano che, formalmente rispettoso della *res pubblica*, riabilitò tra l'altro, pur indirettamente, la memoria di Cicerone[59] e si mostrò moderatamente aperto alle *facetiae*,[60] specie nel rapporto amichevole con Orazio.[61] Così giovani e intraprendenti letterati proseguirono un'antica tradizione romana applicando i precisi insegnamenti ciceroniani, e adattarono l'umorismo a nuovi temi e problemi con rinnovata fiducia nella sua *suavitas* e *utilitas*.

Bibliografia

ARICÒ GIUSEPPE (1997), s.v. *comico*, in "Enciclopedia Oraziana", II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 675-678

BARIGAZZI ADELMO (1997), s.v. *Cicerone*, "Enciclopedia Oraziana", II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 13-15

BOLDRER FRANCESCA (2015), *Umorismo e* gravitas *nel ritratto di Ottaviano Augusto*, "Fillide" 11, 1-8

BOLDRER FRANCESCA (2016), *Orazio tra guerra e pace: questioni di genesi e prospettive nelle Odi*

[53] Vd. Cic. *Att.* 16,11 *nostrum opus tibi probari laetor*, da cui risulta la lode di Attico, e cfr. Iuv. 10,125, in cui tale *Filippica* è definita *divina*.

[54] *At etiam quodam loco facetus esse voluisti. Quam id te, di boni, non decebat! In quo est tua culpa non nulla. Aliquid enim salis a minima accere trahere potuisti. 'Cedant arma togae'.* [...] *Nec vero tibi de versibus plura respondebo; tantum dicam breviter, te neque illos neque ullas omnino litteras nosse.* Cfr. Romeo 2019, 191-195.

[55] Vd. Plut. *Cic.* 46,5-6 «si dice che Ottaviano abbia sostenuto le difese di Cicerone per due giorni ed al terzo si sia dichiarato vinto ed abbia lasciato in balia della sorte l'oratore» (trad. di Magnino 1963, qui e *infra*).

[56] Vd. Plut. *Cic.* 48,6-49,2 «secondo l'ordine di Antonio, gli furono tagliate la testa e le mani con le quali aveva scritto le *Filippiche* [...] ordinò poi che il capo e le mani dell'oratore fossero poste sui rostri, al di sopra della tribuna, orrendo spettacolo per i Romani».

[57] Entrambi furono uccisi da uomini di Mario rispettivamente nell'87 e nell'86 a.C., e le loro teste vennero affisse ai rostri; vd. Liv. *per.* 80. Cicerone stesso compiange la loro morte in *de orat.* 3,10.

[58] Vd. DELLA CORTE 1996, 237 "maestro di coraggio, di onestà e di dirittura morale" per Orazio.

[59] Cicerone fu elogiato da Augusto dopo la morte e suo figlio Marco fu nominato console come suo collega; vd. Plut. *Cic.* 49,5-6.

[60] Vd. per la compresenza di umorismo e *gravitas* in Ottaviano (Augusto) BOLDRER 2015, 1-8.

[61] Come risulta soprattutto dalle epistole; vd. BOLDRER 2016, 44-45.

angustee del IV liber, "Vichiana" 53.1-2, 41-62
BOLDRER FRANCESCA (2017), *Cicerone e l'oratore* tinctus litteris *(*de orat. *2,85): questioni testuali e stilistiche,* "Ciceroniana on line" 1.1, 25-40
BOLDRER, FRANCESCA (2018 a), Iocus et facetiae *nel De oratore di Cicerone*, "Fillide" 17, 1-10
BOLDRER FRANCESCA (2018 b), *I due* horti *di Virgilio e il senex Corycius* (georg. *4,116-148): struttura, fonti romane e* humanitas *(Catone, Varrone, Cicerone)*, "RFIC" 146, 396-431
BOLDRER FRANCESCA (2019 a), *Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l'inventio tra* ars *e tradizione*, "Ciceroniana On Line" 3.2, 367-384
BOLDRER FRANCESCA (2019 b), *Il rapporto tra Cicerone e Virgilio: riscontri biografico-letterari, Servio e il ruolo della VI bucolica*, "Vichiana" 56.2, 11-32
BOLDRER FRANCESCA (2019 c), *Cicerone e l'approccio interdisciplinare*, "Ciceroniana On Line" 3.2, 281-287
BOLDRER FRANCESCA (2020 a), *L'umorismo pastorale di Virgilio nel giudizio di Orazio (*sat. *1,10,43 s.* epos… facetum*): problemi e contributi (tra Cicerone e Quintiliano) e l'esempio della I bucolica,* "Bollettino di Studi Latini" 50, 628-664
BOLDRER, FRANCESCA (2020 b), Fulmen in clausula *prima di Marziale: aspetti teorici e 'finali a sorpresa' in Catullo, Virgilio e Orazio*, "Fillide" 21, 1-13
BOLDRER, FRANCESCA (2021), *L'uso di* epos *nella letteratura latina*, in *Paulo maiora canamus*, Raccolta di studi in onore di Paolo Mastandrea, Venezia, Edizioni Ca' Foscari
CÈBE JEAN-PIERRE (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines a Juvénal*, Paris, De Boccard
CITRONI MARIO (1989), *Musa pedestre*, in "Lo spazio letterario di Roma antica", Roma, Salerno, 311-341
CUCCHIARELLI ANDREA (2001), *La satira e il poeta. Orazio tra* Epodi *e* Sermones, Pisa, Giardini
CUCCHIARELLI ANDREA (2012), Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Roma, Carocci
DELLA CORTE FRANCESCO (1984), s.v. *Bucoliche (La datazione)*, "Enciclopedia Virgiliana", I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 542-543
DELLA CORTE FRANCESCO (1991), s.v. *Virgilio*, "Enciclopedia Virgiliana", V.2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 3-97
DELLA CORTE FRANCESCO (1996), s.v. *La campagna militare di Bruto*, "Enciclopedia Oraziana", I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 231-237
DE VECCHI LORENZO (2013), Orazio, *Satire*, Roma, Carocci
FEDELI PAOLO (1994), *Q. Orazio Flacco, Le opere*, II, Roma, Istituto Poligrafico – Zecca dello Stato
GARUTI GIOVANNI (1996), s.v. *Gli studi ad Atene*, "Enciclopedia Oraziana", II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 227-229
GRILLI A. - CRAWFORD J. (1984), s.v. *Cicerone – Cicerone. Il poeta*, "Enciclopedia Virgiliana" I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 774-777
HAURY AUGUSTE (1955), *L'ironie et l'humor chez Cicéron*, Leiden, Brill.
LABATE MARIO (1981), Orazio, *Satire*, Milano, BUR
LA PENNA, ANTONIO (1993), *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni
LEEMAN ANTON D., PINKSTER HARM, RABBIE EDWIN (1989), M. Tullius Cicero, *De oratore libri III*, Heidelberg, Winter
LLOYD ROBERT B. (1984), s.v. *comico, stile*, in "Enciclopedia Virgiliana", I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 853-855
MAGNINO DOMENICO (1963) *Plutarchi Vita Ciceronis*, Firenze, La Nuova Italia
MANZO ANTONIO (1969), Facete dicta Tulliana, Torino, Scuola Grafica Salesiana
MARROU HENRI-IRÉNÉE (2016 [1948]), *Storia dell'educazione nell'antichità*, trad. di U. Massi, ed. riveduta e aggiornata da L. Degiovanni, Roma, Edizioni Studium
MARTINA MARIO, OGRIN MARINA, TORZI ILARIA CETTUZZI GIOVANNA (trad.) (1994), Cicerone, *L'oratore (De oratore)*, con un saggio introduttivo di E. Narducci, Milano, Rizzoli

MONACO GIUSTO (a cura di) (1964), Cicerone, *Il trattato de ridiculis (de oratore II 216-290)*, Palermo, Palumbo
NARDUCCI, EMANUELE (2010), *Cicerone. La parola e la politica*, Roma-Bari, Laterza
NISBET ROBIN G.M. (1996), s.v. *La rita*, "Enciclopedia Oraziana", II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 217-222
PETRONE GIANNA (1971), *La battuta a sorpresa nei oratori latini*, Palermo, Palumbo
ROMEO ALESSANDRA (2019), *Marco Antonio, un anti-oratore*, "Lexis" 37, 183-205
SCHEIDEGGER LÄMMLE (2016), *Werkpolitik in der Antike. Studien zu Cicero, Vergil, Horaz und Ovid*, München, Beck

Roberto Cresti

Quel che resta del marmo. Alberto Savinio

Abstract: Alberto Savinio is one of the least classifiable figures in the context of the Italian artistic twentieth century: a composer, essayist, painter, but also a dramatist and director, his work springs from an "ironic" relationship, of romantic source, with all forms of art, which he submits to a "rewriting" (in a broad sense) in order to create aesthetic syntheses in which the timelessness of classical mythology, which is its starting point, and of everything that constitutes the genetic heritage of European culture, are mixed with modern civilization (considered as a different repetition of the Hellenistic age). Savinio intends to bring out a subjectivity, an "I", free from any ideological constraint, and in itself "out of time" and predisposed to a "ghostly" (fantasmica) *and "metaphysical" synthesis of multiple aesthetic materials. A tendence which can be seen in the paintings by his brother Giorgio de Chirico, whom he inspired in the "metaphysical" period, and, from the twenties, in his own painting.*

Parole chiave: Alberto Savinio, Giorghio de Chirico, ironia romantica, pittura metafisica, fantasmico

Tutta la mitologia moderna ancora in
formazione ha le sue fonti nelle due opere,
quasi indiscernibili nello spirito,
di Alberto Savinio e di suo fratello Giorgio de Chirico.
A. Breton

La capacità di sintesi di Alberto Savinio – al secolo Andrea Alberto de Chirico, nato ad Atene nel 1891 – musicista, critico-scrittore e pittore, ha due fondamenti storici complementari: la memoria della civiltà ellenistica e l'ironia primo-romantica, di derivazione schlegeliana, ripresa da Friedrich Nietzsche.[1] Entrambi riflettono l'attitudine personale ad assumere una molteplicità di forme espressive da cui ricavare sintesi artistiche e concettuali insieme nuove e antiche, come spontaneamente Betti, così Alberto era chiamato in casa, aveva preso a fare, dagli anni della sua prima formazione, per l'incontro immaginativo coi miti e il contesto reale della Grecia – dove appunto era venuto al mondo, da famiglia italiana, tre anni dopo il fratello Giorgio.[2]

Savinio, come tutti i romantici, e molti autori di quei secoli di inesauribile ricchezza di pensiero e di forme che compongono il neo-ellenismo (dove il prefisso «neo» indica sempre qualcosa di più antico dell'originale), è un rivoluzionario conservatore. Vive cioè a contatto con le tendenze estetiche più innovative del suo tempo, ma vi cerca verità e valori a esse precedenti, come fossero l'inconsapevole ripetizione di modelli antichi. Non la pittura però né la letteratura furono il suo primo amore bensì il pianoforte, la musica, la cui pratica gli suggeriva accordi fra le arti, di là dai loro specifici linguaggi, e dalle loro manifestazioni storiche, come faceva, in parallelo, la lettura, foriera di progetti, di Nietzsche.
Tale sarebbe stata, in un tempo nietzschianamente «inattuale», fra il presente e quella che il

[1] VIEWEG 2009, 25-39, 57-69.
[2] Per le vicende personali e artistiche dei fratelli de Chirico, fino alla fine dagli anni Trenta, cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1988.

nostro Vico definisce «storia ideal eterna», la pittura metafisica, spartito senza note, fatta di immagini del puro intelletto, della quale Savinio fu l'artefice maggiore, si può dire addirittura l'inventore (ricordando però l'etimologia di «invenzione» dal latino *invenire*, «trovare»), in un tempo, la Grande Guerra, nel quale egli era ancora, perlopiù, un musicista.

Del resto, l'officina dei Dioscuri de Chirico, salpati nel 1906 da Corfù e transitati per timone materno a Monaco, Milano, Firenze e poi Parigi (1912), l'avrebbe retta sempre lui, così che proprio la metafisica deriva idealmente, quasi per manifesto, dalle incisioni di Max Klinger dette *Brahmsphantasie* (1894), ispirate da Arnold Böcklin, pittore amato dai due dal tempo della Grecia, in specie dall'immagine di una pedana che si sporge su un Mediterraneo ove un pianista suona il suo strumento, mentre alla base di una scaletta, lungo la cornice d'una grande arpa, pizzicata da due Nereidi, sta salendo dall'acqua un Tritone (fig. 1).

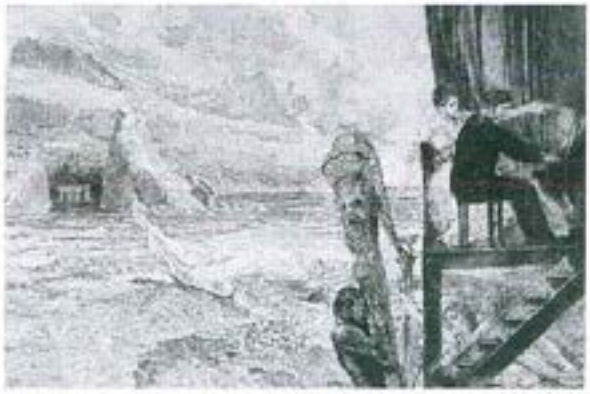


figura 1. M. Klinger, *Accordo*, da *Brahmsphantasie*, 1894)

Collegare tutto con tutto, restando nel mezzo, come sospesi, non prendere seriamente nulla per essere tutto e «ri-sonare» il tutto in sé stessi con un delfico «niente di troppo»: questo l'ideale saviniano *in nuce*, il quale assume la *mesòtes* aristotelica in senso estetico, e vi riconosce l'origine di quel *mezzo del cammin di nostra vita*, che unisce, con romantica «inattualità», lo spirito dell'Antico al primo Rinascimento. Come si riscontra, del resto, puntualmente nel primo quadro metafisico di Giorgio de Chirico, *Enigma di un pomeriggio di autunno* (1910) (fig. 2), il quale rappresenta piazza Santa Croce a Firenze con tanto di vela di una nave che s'intravvede approdata dietro un muro di fianco alla facciata della Basilica.

figura 2. G. de Chirico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910

Lo stile rimanda a Giotto, che trionfa «moderno», come diceva già Cennino Cennini nel XIV secolo, coi suoi seguaci nelle interne Cappelle Bardi e Peruzzi, e fonde la statua ottocentesca di Dante a una Venere mutila su un piedistallo monumentale alla cui base stanno le iniziali «G. C.», Giorgio de Chirico, ma che si possono leggere come quelle sue, di Alberto, capace di ironizzare fra i pentagrammi delle arti e delle epoche ben prima della stagione Metafisica vera e propria: fiorita a Ferrara (1916-1917) dall'incontro fatale, vissuto in uniforme, insieme all'inseparabile Giorgio, con Carlo Carrà, a sua volta coscritto, Filippo de Pisis (mai uniforme), il poeta Corrado Govoni e altri. Se ne ha conferma, subito dopo la guerra, che l'aveva visto distaccato da Ferrara a Salonicco con funzione d'interprete, dai fascicoli di "Valori Plastici", che ebbero inizio nel novembre del 1918.[3]

Su "V. P." lo trovi già perfetto «Alberto Savinio», maschera tolta forse dal nome di un curioso personaggio[4], in due articoli-saggio, *Arte=Idee moderne* e *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, che sono le colonne di un tempio ellenistico, svolato dal marmo ma intatto nella sua forma intellettuale. È in quelle pagine lo spirito greco, l'irrisione di Odisseo verso l'accecato Polifemo, il fantastico del poema omerico, fra i porci atroci di Circe e i proci sterminati, i travestimenti femminili di Achille sull'isola di Sciro, gli Argonauti di Apollonio Rodio fra Occidente e Oriente, e tutto l'immaginario che, dalle più profonde scaturigini elleniche, si rimodella e ironizza, fra il greco e il latino, in sintesi magistrali quali la *Storia vera* di Luciano di Samosata e le *Metamorfosi* di Ovidio, che Savinio rivive e rielabora, come le maschere d'un teatro, in metafore, paradossi e giudizi sull'arte contemporanea e sulla sua formazione a partire dal secolo diciannovesimo.

A quello spirito si aggiunge, come il «trovamento» di una sua celata potenza risorgente, il secondo moderno, la *modernité* baudelairiana[5], che egli trasforma nella nuova nave Argo in dinamica rotta fra ogni genere di memoria culturale, antica o nuova (non si può non ricordare il periodo parigino e la intensa frequentazione di Guillaume Apollinare e Max Jacob), ma anche con un processo di metaforizzazione degli eventi più drammatici del primo Novecento, dagli sviluppi del dominio della tecnica all'olocausto della guerra mondiale.
E qui emerge il confronto col primo romanticismo tedesco, che aveva avuto una lunga ripresa in "Leonardo" (1903-1907) e nella stessa "Voce" (1908-1916), riviste fiorentine, ma a diffusione nazionale e persino internazionale (sulla seconda, nella sua versione «bianca», diretta, non più da Giuseppe Prezzolini, ma da Giuseppe De Robertis, Savinio aveva anche contribuito con suoi testi da *Ermaphrodito*[6]), che riprendevano i propositi di Friedrich Schlegel, esposti nei folgoranti frammenti pubblicati sull' "Athenaeum»" (1798-1900):

[3] FOSSATI 1981.
[4] Si tratterebbe del soldato drammaturgo e narratore di vicende fantastiche Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), al quale Edmond Rostand (1868-1918) aveva ridato fama con una *pièce* di successo, *Cyrano de Bergerac* nel 1897.
[5] BAUDELAIRE 1973, 943-947.
[6] SAVINIO 1995.

> La poesia romantica [...] vuole e deve anche ora mescolare ora combinare poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua [...] riempire e saturare le forme dell'arte col più vario e schietto materiale di cultura, e animarle con variazioni di *humor*: [...] essa può anche librarsi a metà, sulle ali della riflessione poetica, libera da ogni interesse reale e ideale [...] come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e universale cultura, non solo dall'interno verso l'esterno ma anche dall'esterno verso l'interno, in quanto organizza in maniera armonica tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere un'Unità; per cui le si apre la prospettiva di una classicità che cresce illimitatamente.[7]

Questa moltiplicazione di punti di vista, questa «classicità che cresce illimitatamente», Savinio la porta a una sorta d'incandescenza immaginativa, come in una «infanzia ritrovata con la volontà» (BAUDELAIRE 1973, 939), e la denomina il «fantasmico», ovvero il crogiolo dell'Io, ove si riversano tutti i possibili materiali, anche i meno reputati degni all'arte, che ne escono rifatti in nuclei di analogie: «dalla montagna alla tabacchiera» (SAVINIO 1918 a, 3).[8]

> Fantasmico, per incipiente fenomeno di rappresentazione; genesi di ogni aspetto. E, rispetto all'uomo: stato iniziale del momento di scoperta, allor che l'uomo trovasi al cospetto di una realtà ignota a lui dapprima.
> Il mondo è di continuo – come Venere – anadiomenon: ché di continuo, su da qualche mar che lo gestiva in un travaglio misterioso, si suscita un novello dio.
> Ogni mente, in pieno assetto spirituale – o, tanto per dire, cosmico non si scompagna mai dalla ragione, parimenti cosmica, del continuo divenire. E, perciò, in essa non sarà mai sordo il senso del fantasmico, ch'è come il punto, in continuo trasformarsi, del continuo appalesarsi degli aspetti. È come il petto dello spirito che tocchi il lembo della zona inesplorata.[9]

Nascono dunque, dentro e fuori dal tempo, nuovi dei: «Ovunque sono dei e regnano», diceva Eraclito ricevendo i suoi ospiti in cucina. E, una volta assunto che non ci sono limiti esteriori alla nascita delle forme, o meglio al loro continuo 'trovamento', l'ironia si mostra il *solve et coagula* dell'intero processo espressivo dell'arte messa a contatto con il 'Tutto'.

> Convergono a quel petto gli estremi degli ingranaggi che funzionano a condurre all'uomo ogni ricchezza dal difuori; ed, afferrato il nuovo aspetto, lo accolgono, lo macinano e se ne nutrono, e alfine lo risolvono nella dolcezza esatta dell'elemento assimilato.
> Tale è la genesi dell'arte, nella sua verità precisa.
> Stabilita questa linea unica, si colmano le zone neutre che, pel comune, separano il reale dall'irreale, il fatto dal supposto, il fisico dal metafisico[10].

In questi passi, che sono come frammenti dell'"Athenaeum", soltanto un poco più colorati, e che hanno anche un sapore nietzschiano che, del resto, da quei frammenti era derivato, si dà una lezione preziosa, che Savinio ha svolto con coerenza, allineando, dal 1927, il pennello alla musica e alla scrittura critica e creativa (va ricordata la sua collaborazione, dal 1924, con la Compagnia del Teatro dell'Arte, diretta da Luigi Pirandello, per la quale scrisse il *Capitano Ulisse*), con una «macinazione» che appare così fina da avere assorbito, anche il futurismo, ironizzato quasi all'esordio dei suoi voli aeropittorici e messo al suo posto nella infinita stanza dei giochi (sede dell'infanzia eterna di un Dioniso fanciullo), come appare chiaramente dal dipinto *I Re Magi* (1929) (fig. 3), immagine senza tempo, che trasforma in una zattera o in un tappeto volante l'antica pedana di Klinger, la quale de Chirico aveva dipinto a fondamento delle *Muse inquietanti* (1917).

---

[7] SCHLEGEL 1967, 64-65.
[8] SAVINIO a 1918, 3.
[9] SAVINIO b 1918, 6-7.
[10] Ivi, 7.

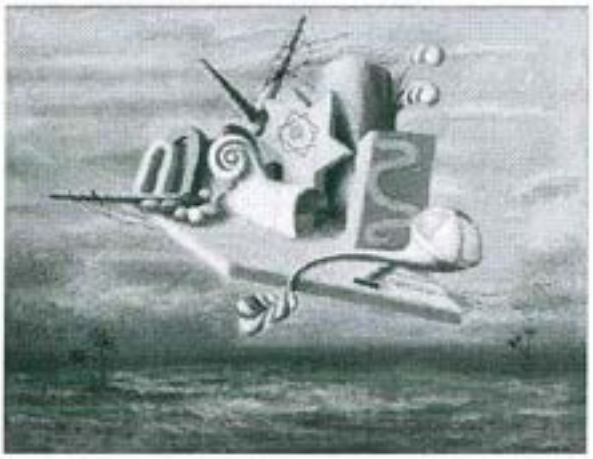


figura 3. A. Savinio, *I Re Magi*, 1929

Savinio allora era già più avanti, e adesso lo faceva vedere, al proprio esordio, anche da classico della pittura del Novecento, al cui svolgimento avrebbe contribuito in modo decisivo[11], sviluppando uno stile «fantastico» inconfondibile. Continuò comunque nella produzione letteraria e critico-giornalistica prima della Seconda guerra mondiale (André Breton pose l'*Introduzione a una vita di Mercurio* nella sua *Antologia dello humor nero*, 1939[12]) e dopo essa.

Se ne andò troppo presto, nel 1952, per un infarto da iper-lavoro. Non riusciva a fermarsi e le necessità della vita l'avevano sottoposto a una pressione continua di impegni, fra il giornalismo di «terza pagina» e l'attività di drammaturgo, regista e scenografo teatrale (la produzione pittorica del fratello ne ebbe un tracollo di «macinato» e «humor»).
In realtà non si era mai trovato al suo posto, ma si prendeva grande cura dei due figli avuti dall'attrice Maria Morino, Angelica, scomparsa nel 2020, nota gallerista romana, e Ruggero, divenuto a sua volta un affermato pittore, il quale colgo l'occasione per ringraziare della cortesia mostratami nel corso di una telefonata di alcuni mesi fa. Parlare con il figlio di Savinio è un'esperienza che rende «fantasmico» e «metafisico» persino il cellulare.

Bibliografia

BAUDELAIRE CHARLES (1973), *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori
BRETON ANDRÉ (1977), *Antologia dello humor nero*, a cura di M. Rossetti e I. Simons, Torino, Einaudi
FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO (1988), *Come divenire pictor optimus. Vita di Giorgio de Chirico*, Torino, Allemandi & Co
FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO (1989), *De Chirico e Savinio: dalla Metafisica al Surrealismo*, in *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, a cura di P. Hulten e G. Celant, Milano, Bompiani
FOSSATI PAOLO (1981), *«Valori Plastici». 1918-1922*, Torino, Einaudi
SAVINIO ALBERTO (1918) a, *Arte=Idee moderne*, in "Valori Plastici", I, I (rist. in SAVINIO 2007)
SAVINIO ALBERTO (1918) b, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'Arte contemporanea*, "Valori Plastici", I, I. (rist. in SAVINIO 2007)
SAVINIO ALBERTO (2007), *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano, Adelphi

[11] FAGIOLO DELL'ARCO 1989, 135-150.
[12] BRETON 1977, 303-308; e SAVINIO 1995.

SAVINIO ALBERTO (1995), *Opere*, vol I, *Hermaphrodito e altri romanzi* [*Hermaphrodito, La casa ispirata, Angelica o la notte di maggio, Tragedia dell'infanzia, Infanzia di Nivasio Dolcemare, Signor Dido, Introduction à une vie de Mercure*], a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi
SCHLEGEL FRIEDRICH (1967), *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni
VIEWEG KLAUS (a cura di) (2009), *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen*, Schlegel-Studien, vol. I, Schöningh, Paderborn (D); E-Book (PDF) 12 Jul 2019

Crescenzo Formicola

Ironia e lamento, sberleffo ai miti della storia: Ovidio in esilio e Rushdie autoemarginato

Abstract: With subtle irony Ovid relegated by Tomi leads the direction of an unlikely encounter of his wife with the 'first lady', Livia, in Ex Ponto *III 1. There is a sophisticated affinity between Ovid's tale, in his exilic poetry but also in many episodes of the* Metamorphoses, *and some novels of Salman Rushdie, especially* Shame *and* The Satanic Verses. *This acquisition of that irony, inspiring of Rushdian satirical humor, leads us to recognize a post-ideology in Ovid's work and allows us to interpret an ingenious manipulation of the classic by the Anglo-Indian writer. This very particular re-use of Ovidian inspiration generates in the interpreter the belief that there is an interchangeability of text and hypotext between classic author and modern storyteller.*

Parole chiave: irony, myths of history, realism of myths, Ovid's exile, self-emarginated Rushdie

> *[…] these poems [Ovid's exilic poetry] would provide a starting point and even an inspiration for writers in various forms of internal and external exile for the next two thousand years.*
> Patricia J. Johnson, *Ovid's Livia in Exile*, "CW" 90, 1997, 420

Nella *novel Shame* del 1983,[1] come imprigionato sullo sfondo immediatamente post-coloniale della *Partition* tra India e Pakistan, il racconto mira alla parodia di un quadro, politico sociale privato, convulso, e, nella lunga fase iniziale, fallimentare.[2] *Vergogna* è un *reportage* letterario romanzato, scritto nell'"inglese degli altri', la 'lingua dell'impero', nella sua diramazione indiana, da Salman Rushdie, nativo di Bombay.
Il lamento, spesso nutrito di un impasto di sentimenti, paura, angoscia, stupore, indignazione, ha una risonanza, soprattutto se espresso in ambito letterario, pericolosa perché si sostanzia di strisciante disapprovazione, sottile contestazione, fine ironia, che, largamente ascoltate, disvelano, condannano e penalizzano manchevolezze e ambiguità del destinatario, soprattutto se questo è il detentore del potere politico. Noi ci occupiamo in questo lavoro del 'lamento' proveniente dal verso di un poeta come Ovidio e dalla pagina di uno *storyteller* come Rushdie.

Nella seconda età augustea il più grande poeta del momento aveva con insistenza espresso dissenso sull'orientamento morale del regime,[3] osando finanche, in modo implicito, tentarne la correzione attraverso il suggerimento di un percorso alternativo, senz'altro più aderente alla realtà, e, soprattutto, almeno a suo modo di vedere, intellettualmente più onesto. Il linguaggio poetico, asservito a questa funzione enunciativa, per certi versi post-ideologica, è ancorato a manovre di una tecnicalità già diffusamente sperimentata, eppure ugualmente geniale per una metodica intra- e intertestuale che dà l'impressione di essere addirittura

[1] Il romanzo, edito a New York, Knopf, fu tradotto in italiano da Ettore Capriolo.
[2] Segnalo riferimenti bibliografici essenziali: AHMAD 1991, 1461-471; CHANDRA 1992, 77-85; COREY 1997, 1; ADAMSON 1999, 1-34; FARIS 2002, 101-19; KENNEDY 2002, 320-35; SERANI 2010 (*passim*).
[3] Si veda *Nuova poesia nuova e personalizzazione del mito archetipale*, in FORMICOLA 2018, 19-28 (*Introduzione*).

sperimentale. Prelievi frequenti da realtà testuali, proprie e/o altrui, che hanno segnato stili e configurato γένη, ne consacrano una sorta di re-investitura in quanto ne rinnovellano la memoria poetica, ma, nel contempo, ne testimoniano la duttilità nella potenziale ampia rideterminazione semantica.
I poteri forti di un *princeps* che si fa chiamare *Augustus* o di un ayatollah che si chiama Khomeini sono incrollabili; contro di essi si può lottare, e solo per perdere. Niobe e Aracne, che, ove si accetti il punto di vista che ne fustiga senza riserve il comportamento, commettono lo stesso ἁμάρτημα τῆς ὕβρεως si sentono inferiori agli dèi – questo il racconto nel l. VI delle *Metamorfosi* ovidiane –,[4] e gareggiano con loro: vedono forse riconosciuto, silenziosamente e intimamente, il loro valore da un'opinione pubblica che il loro poeta allerta,[5] ma sono destinate alla sconfitta, comunque. A dare senso autentico alla vittoria saranno, però, a suo tempo l'opinione del lettore e l'analisi storica. «The Sword wins almost all the battles, but the Pen eventually rewriters all these victories as defeats»;[6] «she was rampant. With Sword as well as Pen».[7] I 'miti', i falsi miti crollano sotto il peso della ridicolizzazione e dell'ironia. La loro denuncia nella poesia esilica di Ovidio e nella caustica prosa di Salman Rushdie, in una fascinosa convergenza di intelletti e di contenuti, è espressa con i modi dell'ironia. Ovidio non è impegnato evidentemente in una opposizione tecnicamente politica al sovvertitore finale della *res publica*; piuttosto si propone 'principe' egli stesso, dotandosi dell'autorità di veicolare le menti; usurpa il potere di incidere in maniera decisiva sull'opinione pubblica, appannaggio, questo, esclusivo del titolare del potere politico. Rushdie ha osato assumere posizioni ostili al Corano, mettendo in discussione l'ineludibilità della interpretazione ufficiale, garantita dall'autorità religiosa e politica. La *fatwa* a lui, autore di *The Satanic Verses*, inflitta, condanna, come si sa, la ridicolizzazione dell'Islam celebrata in questo romanzo.

La ricollocazione mitologica coinvolge molti attori della vicenda metamorfica dell'epos di Ovidio, egli stesso da esule disponibile a un personale calco odissiaco: Ovidio/Ulisse. Augusto/Giove, Fabia/Andromaca-Evadne-Penelope, Livia (*femina princeps*)/Venere-Giunone sono al centro di una tessitura panegirica iperbolica e amaramente ironica. Nella prima epistola del III libro delle *Ex Ponto* il parossismo, sviluppato da un'intenzione evidentemente irridente,[8] raggiunge livelli elevati: il lettore è introdotto nella sfera solenne, esoterica, degli oracoli, che *non semper* annunciano le *sortes* all'orante; Livia è ora una sacerdotessa (*coniunx … sacerdos* a *ex P.* IV 9, 107), la sua *domus* è un *fanum*, *non omni tempore* accessibile e disponibile al fedele.
L'individuazione del tempo opportuno per Fabia di chiedere udienza a Livia, per parlarle di una questione assolutamente privata e personale, rientra in un'iperbolica *amplificatio* che, per la sola parte introduttiva, occupa addirittura due distici (vv. 133-36), ma, soprattutto, è un pretesto per svelare, poi, al vasto pubblico, con note di sofisticata irrisione, la giornata-tipo della *first lady*,[9] di cui Fabia è al corrente; il marito ormai da tempo assente, e comunque inibito a cognizioni riguardanti la *privacy* della consorte del *princeps*, può solo congetturarla. A rendere

[4] Cfr. le pagine (35-66) da me dedicate alla trattazione di questi due miti nel poema 'epico' del Sulmonese, in FORMICOLA 2019.
[5] Cfr. *met.* VI 14-18: *huius [i.e. Aracnes] ut aspicerent opus admirabile saepe / deseruere sui nymphae dumeta Tmoli, / deseruere suas nymphae Pactolides undas. / nec factas solum uestes, spectare iuuabat / tum quoque cum fierent (tantus decor adfuit arti)*; 201-203: [*Niobes uerba*] *«infectis propere ite sacris laurumque capillis / ponite». deponunt et sacra infecta relinquunt. / quodque licet, tacito uenerantur murmure numen.*
[6] RUSHDIE 1991, 291.
[7] RUSHDIE 1988, 373.
[8] Rinvio per questo aspetto e per le caratteristiche qui appresso enunciate dell'epistola al mio comm. citato, FORMICOLA 2018, 48-78, al quale sono legati, evidentemente, vari concetti qui rielaborati ed in parte ampliati per una più avvertita concentrazione sul tema specifico.
[9] Come è noto, la locuzione, significativa e appropriatissima (almeno dal punto di vista tacitiano), è nel sottotitolo del libro di BARRETT 2002.

gustoso il gioco sottile è un supporto retorico rievocativo di un patrimonio lessicale e di un apparato semantico e ideologico al lettore cólto già noti. Ora, trasferiti dalla sede dei *praecepta amoris* dell'*Ars* a questa dei *praecepta suae salutis* dell'epistola dal Ponto, essi scaricano il loro peso sullo straniamento che lascia senza parole chi legge, quando ricorda che una volta il suggerimento della giusta scelta del tempo per agire era rivolto al giovane impegnato a conquistare disponibili *puellae*.

Sarà necessario verificare che le condizioni della Città siano ottimali, quando i cittadini romani non saranno attanagliati da nessuna sofferenza che contragga il loro volto (*contrahet ora*, una creazione ovidiana, ripresa solo da Marziano Capella)[10] quando la famiglia imperiale, raccolta nell'augusta dimora, venerabile come la casa di Giove Ottimo Massimo, nel Campidoglio, celebrata *location* delle cerimonie ufficiali, mostrerà gioia e godrà di una pace sicura, *plena … pacis*, v. 136, un sintagma che in *met.* XV 103[11] qualifica la mitica *aurea aetas* : dunque, un miraggio, un'utopia! Allora gli dèi potranno concedere a Fabia di avvicinare la principessa per parlarle e per ottenere che le sue richieste siano esaudite. Bisogna anche avere l'intelligenza e la sensibilità di capire se sia il caso di rinviare l'iniziativa, *differ tua coepta*, v. 139, che richiama *differ opus* di *ars* I 409. La coincidenza di una serie di condizioni, legate allo *status* della città, dei cittadini e della famiglia imperiale profila un καιρός davvero prodigioso. Si direbbe che una congiuntura di tal genere, politica e familiare, sia praticamente inverificabile, e che la perspicuità del messaggio, dato il massiccio riuso del linguaggio e del timbro didascalico dell'*Ars*, risieda nella considerazione, canzonatoria e graffiante, che la 'conquista' della *femina princeps* sia molto più ardua della conquista della *dura puella* elegiaca, e che il poeta denunci il suo fallimento come novello *praeceptor* di *suasoriae* diplomatiche e politiche.

La letterarietà del testo ultimo, con i suoi scoperti rimandi intratestuali a opere incriminate, segnatamente l'*Ars amandi*, diventa uno strumento apologetico della produzione poetica che ha contribuito a determinare la condanna. L'esule, infatti, coinvolgendo nel gioco della *Werbung*, non della *werbende Dichtung*, la stessa Livia, per certi versi assimilata alla *dura puella* della realtà erotico-elegiaca, ne cerca, ne provoca in qualche modo la complicità. Ad attivare però la *Werbung* non è più la vecchia poesia elegiaca, alle cui modalità espressive ora è demandato, tutt'al più, il cómpito di indicare a una figura terza un ruolo di mediazione al fine di ottenere il risultato sperato; il poeta affida all'*azione di altra persona*, sì, da lui precettata e istruita, ma agente con la propria sensibilità e le proprie virtù, e con tutta probabilità le proprie studiate convenienze, il ruolo di osservare un comportamento che si spera possa risultare felicemente terapeutico. Ma chiediamoci: queste persone di così alto rango avevano bisogno dei consigli del poeta per scegliere tra una strategia comportamentale e un'altra? La stessa Fabia, se avesse effettivamente bisogno delle indicazioni che le fornisce il marito relegato, si rivelerebbe personaggio di scarsissime capacità umane; quei suggerimenti, in realtà, sono uno schermo dietro il quale si nasconde il poeta per offrire una ridicolizzante rappresentazione della *first lady*, con i suoi capricci, le sue fisime, le sue vacuità.

Ora, guardando a posteriori (a lettura di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto* ultimata) ai risultati negativi della strategia di Ovidio, improbabile *conqueror* della benevolenza della *empress* e del perdono della famiglia imperiale, si direbbe che, se la scelta del genere poetico è caduta sullo strumento elegiaco, ciò comporti un messaggio assai significativo. Ovidio non ricorre a un genere letterario che si fondi sulla persuasività del messaggio poetico; egli focalizza la sua poesia sul lamento: il «vocabulary of defiance and endurance», redatto dalla Claassen,[12] mostra con molta evidenza che le lettere delle eroine hanno fatto scuola. Il *Klagelied* è destinato a non essere rimosso data la costante permanenza dei motivi che lo provocano, identificabili nella inamovibilità delle posizioni censorie del principe e forse non solo sue.

[10] Cfr. *de nuptiis Philologiae et Mercurii*, 9, 888, 6, *et moster pallens contrahit ora puer*.
[11] Col commento di HARDIE 2015, 497-98.
[12] Cfr. CLAASSEN 1999, 134-71.

Oltretutto, riproponendosi poeta elegiaco, egli dimostra anche come i *praecepta* della poesia di allora fossero solo un *lusus*, senza propositi di rivoluzionare la morale collettiva, senza reali risultati che ne dimostrassero una concreta efficacia, tant'è che, riconvertiti, puntualmente inefficaci purtroppo si rivelano anche ora. La poesia rimane identica nella sua funzione comunicativa; tutt'al più si riadattano le situazioni; il significato di un segno è subordinato al rapporto con altri segni, ed è destinato a sempre rinnovarsi. I contenuti della cosiddetta "elegia lieta", che escludevano l'autenticità di un diretto e sofferto coinvolgimento autoriale e autobiografico, ora rivivono in un genere che si propone rinnovato proprio grazie al soggettivismo, alla presenza partecipativa del pathos personale, privato, dell'autore, che vive affanni *in propria persona*. Il *Leitmotiv* della sofferenza si coniuga inizialmente con quello della speranza; ma la progressiva evaporazione della stessa speranza ricade con ulteriori effetti sulle istanze poetiche, che prendono il sapore di uno sberleffo beffardo per la loro ironica malizia. Ovidio non chiede più, a un certo punto, alla sua poesia di trionfare dove finse di trionfare il *praeceptor amoris*; l'antica forma poetica assume un aspetto ancora nuovo e diverso da quello di una vittoriosa *Werbung*: diventa strumento per esprimere amarezza, e poi disillusione, e poi finanche acredine, esorcizzate dal sarcasmo. Il destinatario dell'epistola, sia egli un personaggio con una sua realtà storica, sia esso l'orgoglio stesso del relegato, detta la forma e indirizza il fare poetico, addita séguiti, fornisce aggiornamenti e soprattutto determina inediti inveramenti di antiche fantasie.

Dunque, Fabia e Livia. Sembra che nemmeno la fortunatissima e perciò molto improbabile coincidenza di circostanze favorevoli ipotizzata dal poeta sia sufficiente a creare le condizioni perché Fabia sia ricevuta da Livia. La moglie del principe potrebbe essere assorbita da impegni di una certa serietà, e questi devono scoraggiare ogni iniziativa della moglie premurosa dell'esule, che a causa della fretta (*festinando*: un *hapax* poetico) vedrebbe svanita ogni speranza: come se questa concreta speranza risiedesse tutta nella scelta del tempo giusto per intervenire presso Livia, e del tutto essa crollasse se quella richiesta d'incontro fosse intempestiva. Livia non deve essere avvicinata, ammonisce Ovidio, nemmeno quando sia *nacuissima*, del tutto libera, circostanza quasi impossibile se la regina a stento trova il tempo da dedicare alla cura del proprio corpo: un motivo, questo, sufficiente a distinguere Livia dal modello della *domina* elegiaca e a escluderne una totale riducibilità. Il punto è che Ovidio, intenzionalmente (come credo) o non intenzionalmente, propone quella analogia, e, peggio, denuncia un comportamento esteriormente esemplare, ma nella sostanza più condannabile di quello della *domina*, che, oltretutto, non pretende velleitari riconoscimenti di morigeratezza, né esibisce di sé un'immagine che miri ad essere indicata come esemplare.
Il '*praeceptor*' insiste sulla inarrivabilità di Livia, che è, sì, la moglie del *princeps*, personaggio pubblico, ma che ha anche un privato. L'ostentata estrema difficoltà di trovare il momento opportuno è caricata dalla vena polemica di un Ovidio stanco di chiedere, piegato a riciclare le sincere istanze di un tempo in un commento amareggiato sulla vanità di esse, che vengono così come risemantizzate in chiave critica e ironica.
Dunque, la scelta del momento (*quaeras*) è impresa estremamente impegnativa: Livia non deve essere disturbata né quando è troppo indaffarata, per motivi ufficiali o personali, né quando, ma accade con assoluta rarità, è troppo libera, e a malapena riesce a pensare alla cura personale (*corporis ad curam*): un tocco di ironia di grande efficacia da parte dell'autore del *de medicamine faciei femineae*! E a Ovidio certamente non sfuggiva che una schiera di *unctrices*, come risulta da una *inscriptio Latina*, provvedeva al *fitness* di Livia. Forse si insinua sulla eccessiva cura del corpo[13] che la moglie di Augusto osservava. Il ruolo molto attivo di Livia tra le *matronae* e gli *equites* ne fa un modello per le donne di Roma. Il *relegatus* sta confrontando Fabia con un paradigma femminile quale lui vorrebbe che la moglie fosse, sia pur limitatamente a una auspicata alacrità, probabilmente inesistente perché non voluta. C'è un'evidente

[13] Segnalo ROSATI 2022, spec. il primo dei cinque capp.: *L'oggetto del desiderio e l'invenzione del corpo-feticcio*, 17-40.

contrapposizione tra l'attivismo di Livia, quasi frenetico, e l'urtante immobilismo contestato a Fabia. Infine, si ammette che arrivi il momento che la donna vada al cospetto della regina; di lei, identificata in Giunone, viene ritratto il *vultus* al quale Fabia deve guardare per scrutarne l'umore, la disponibilità d'animo prima di indossare la maschera della teatrante, *fac sis personae, quam tueare memor*, v. 146. Finalmente il poeta impartisce le sue disposizioni: è tassativo nel disporre silenzio sul *crimen* commesso, il *factum*, come frequentemente lo definisce, perché una qualsiasi forma di difesa sarebbe inutile a fronte di una *mala causa*, che *silenda est*. Siano pronunciate parole di preghiera accompagnate dal pianto, da gesti di prostrazione a terra, dall'abbraccio dei piedi *non mortales*. È il rituale di devozione compiuto davanti al simulacro di una divinità presso gli altari. Nella sua PhD Dissertation in cui esamina il punto di vista del poeta esule Ovidio sulla famiglia imperiale un professore del Colorado College dimostra che Ovidio, verso la fine della vita di Augusto, conformemente alla iconografia imperiale, gestisce Livia alla stregua di una divinità.[14] L'unica richiesta ammessa è la *recessio* del condannato dal *saeuus hostis*. La lunga sequenza di suggerimenti a Fabia è espressa con una serie, insistente, di imperativi, positivi o negativi (*fac, nec defende, tende, pete*), che conferisce a questa parte della lettera il tono del *praeceptum*.

Al v. 153, *plura quidem subeunt, sed sunt turbata timore*, «svariati pensieri, ecco, sovvengono, ma li sconvolge il timore», il regista/*magister* suggerisce alla sua discepola una vera e propria battuta, forse quella di esordio, che Fabia, assecondando i suggerimenti ricevuti in questa misera teatralità, dovrà pronunciare *uix* e *tremente uoce* al cospetto di Livia. Il pianto, motivo che attraversa tutta l'epistola, diventa strumento di conquista del supplicante. Il *magister* ha già ricordato a Fabia, a v. 149, *tum lacrimis demenda mora est*, di rompere gli indugi e di abbandonarsi al pianto; poco dopo, a v. 157, *nec, tua si fletu scindentur uerba, nocebit*, osserverà che dalle lacrime viene giovamento; che le lacrime hanno un peso pari a quello della parola, a v. 158, *interdum lacrimae pondera uocis habent*, dove Ovidio ripete quel che Briseide scrive ad Achille in *her.* 3, 4, *sed tamen et lacrimae pondera uocis habent* : son lacrime altre, ma le due elegie vivono la stessa tristezza. Il reimpiego del testo 1 nel testo 2 dimostra che l'uno può presupporre l'altro, che nel primo è in qualche modo anticipato quanto è presente nel secondo (o in infiniti altri), e come nel secondo (o in infiniti altri) fosse vivente e agente una potenzialità intrinseca di accogliere quel che è nel primo. Forse mai lacrime più burlesche!

Lo scopo del suggerimento, che finisce con il risultare fittizio, è quello di offrire, nel gran finale, un ulteriore tocco al ritratto di Livia, una donna potente ma che prova godimento constatando che un'altra donna, in lacrime (*fletu scindentur uerba*, un *hapax* assoluto), mostri di essere timorata della sua *maiestas* : *pertimuisse*, v. 156, che richiama *timore* di v. 153, è il verbo che si addice alla moglie dell'esule, anzi al ruolo 'teatrale', *partes supplicis*, che il regista le sta assegnando.

Anche il regista sta svolgendo una parte in questa sorta di metateatro, fingendosi tale, fingendo di dare consigli, suggerimenti, precetti, fingendo che l'attrice lo segua e fingendo di confidare che ella li rispetterà. Il tratteggio successivo, che rasenta il comico, sembrerebbe far raggiungere alla *lectio* lo sviluppo ultimo: Fabia deve scegliere una giornata buona, un'ora adatta, un auspicio propizio: la leonina di v. 160, *horaque conueniens auspiciumque fauens*, un pentametro di 14 sillabe (dattilico in entrambi i kola) asseconda il tono direi canzonatorio con cui il poeta propone le coordinate temporali e astrali, si potrebbe dire, in cui inscrivere lo scenario per *talia coepta*, "imprese di tal fatta": aggettivo e sostantivo caricano un evento privato con un'enfasi quasi epica: *coepta* godrà di gran fortuna nell'epica flavia. E invece esso è propedeutico al vero finale, esplosivo: tutta la terminologia presente nel distico 159-160 ha un timbro di sacralità e di liturgia, *adsit, conueniens, auspicium, fauens* : il linguaggio sta annunciando la mossa conclusiva, un rito propiziatorio con tanto di fuoco, incenso e vino puro per un atto di adorazione sui sacri altari – *sanctis altaribus*, un altro *hapax* assoluto.

[14] THAKUR 2014, 176-77; 179. Lo studioso coglie un ulteriore segno associativo della *femina princeps* con una divinità nel fatto che «Livia's hair tresses are not bound in a *nodus* […].» (cfr. 179, n. 19).

Si tratta di adorare la divinità di Augusto, della sua progenie e della stessa Livia, e tutto ciò dopo aver provveduto ad assicurare all'evento una *bona luce*, 'una bella giornata'. Ovidio aggiunge un'altra importante congiuntura: la Livia che Fabia deve propiziarsi è ora la *particeps tori* di Augusto: l'auspicio, insomma, è che, oltre a tutte le circostanze favorevoli sospirate, l'umore della *domina*, 'partecipe del letto' dell'Augusto, possa essere dei migliori. Forse una circostanza, peregrina, addirittura 'unica', come il sintagma che la esprime, *participem tori* : la connotazione erotica del *torus* è ben nota, e fa riflettere, nel contesto, l'età non proprio più giovanile della *first lady*. Ebbene, nel nesso *participem tori* si coglie una sorta di tensione operativa, assente, ad es., nello statico epiteto 'istituzionale', *socia tori*, che si legge, ad es., a *Pont.* II 8, 29. Queste divinità, conclude il poeta, siano clementi verso la moglie, *solito more*, «come sempre»: è la stoccata finale. L'espressione si presta ad un duplice senso, in ogni caso permeato di ironica arguzia. Il senso più immediato del messaggio induce alla considerazione che, se veramente le divinità fossero state sempre clementi con Fabia, non sarebbero veramente necessarie tutte quelle schizzinose concomitanze situazionali previste dal 'regista', perciò presentate solo a scopo derisorio, quasi fossero *adynata*. Il sovrasenso è: come sempre le richieste di Fabia sono esaudite dalle 'divinità' imperiali, ma quando e purché esse pertengano a vicende di suo stretto, personale interesse; non così quando riguardano un miglioramento della sorte del marito esule.
Le critiche a Livia, e ad Augusto ora meno direttamente, pur da vari studiosi rilevate ed enfatizzate, sono senz'altro presenti, ma non rappresentano il motivo conduttore dell'elegia: quell'augurio finale che i reali guardino *non duris nultibus* (si noti la litote) le lacrime di Fabia rivela il disincanto dell'uomo che si sente abbandonato a se stesso, sopraffatto da forze troppo a lui superiori. L'immagine dello sguardo, che si spera benevolo, è tutto concentrato nell'intero secondo emistichio: il non frequente abbinamento di parola dattilica e parola coriambica (*nultibus aspiciant*, v. 166) sembra riflettere il contributo assicurato dai significanti per esprimere l'eccezionalità della sospirata corrispondenza. L'epistola forse vuole essere un addio alla speranza nell'aiuto di Fabia.

La moglie di Abu Simbel divenuta, dopo un'orgia di festa, una delle concubine di Mahound, scriveva epistole ammonitrici agli abitanti della città di Jahilia, che molto meglio si riconoscevano nelle parole della loro eroina; «Hind's posters were more influential than any poet's verses»,[15] «i manifesti di Hind avevano un impatto con l'opinione pubblica maggiore dei versetti di qualsiasi poeta»; «she was rampant. With Sword as well as Pen». In questi due frammenti, tratti rispettivamente dal capitolo delle *Imaginary Homelands* dedicato a Christoph Ransmayr (autore di *Die letzte Welt*)[16] e dal cap. VI di *The Satanic Verses*[17] si avverte, sia pur per ragioni diverse e in diverse situazioni, la stessa forza d'animo manifestata nella σφραγίς del poema ovidiano delle *Metamorfosi* : sono dichiarazioni che sottolineano la prepotenza della scrittura sul gesto armato, *flashes* che illuminano la nostra memoria poetica. Non è catalogabile – è evidente – questa sottile affinità come caso di intertestualità tecnicamente intesa; in realtà si tratta di una latente intersecazione di intellettualità, di un sentire comune a chi risponde allo stesso modo quando dissente dagli abiti mentali imposti da un regime, qualunque esso sia, e dovunque a vario titolo si impianti, grazie, talvolta, solo a fortunose, e da certi punti di vista fortunate, da cert'altri sfortunate, congiunture. Che Baal, il poeta che scriveva poesie d'amore non corrisposto, non desse credito alle parole di Hind che sapeva parlare alle orecchie della gente al momento non aveva importanza; ne avrebbe avuta poi. È questa la dimensione ovidiana che trova nella *novel* rushdiana una collocazione e una visibilità che richiedono l'impegno del lettore per essere scoperte. Rushdie avverte il lettore dei modi

[15] Cfr. RUSHDIE 1988, 373.
[16] Cfr. RANSMAYR 2009.
[17] Cfr. RUSHDIE 1989, 381-419.

profondamente diversi con i quali Ovidio e le sue *Metamorfosi* hanno agito sulla sua ispirazione, nella scrittura soprattutto di *Shame* e di *The Satanic Verses*, e delle tecniche, tutt'altro che adiacenti, con le quali egli ha manipolato il classico latino che ha funzionato come ipotesto, ottenendo lo sbalorditivo risultato di una possibile interscambiabilità dei ruoli di testo e ipotesto, perché l'universalità di certi motivi consente l'incontro tra i due grandi *in campo neutro*, se così possiamo dire, destinato a diventare *area comune*. Ovidio si compiace di vivere l'autentico *Zeitgeist* della nuova età dell'oro nella Roma di fine I secolo a.C., un 'anno zero' non unanimemente concepito nella sua positività; egli è in una dimensione post-ideologica: il suo punto di vista, per certi aspetti, non è né augusteo né anti-augusteo; egli è oltre, per lui l'ideologia è scomparsa dietro una visione che rimane isolatamente sua, pur originando dai tempi che molti negavano o fingevano di negare di riconoscere; la percepiamo nei suoi versi, ma essa non avrebbe trovato una sistemazione immediata e una definizione categoriale, consacrata da una ufficialità.

Nel VI delle *Metamorfosi* Procne indossa gli attributi dell'invasata, esce di casa, va alla stalla, sfonda la porta, rapisce la sorella, le pone addosso le insegne di Bacco, la conduce a palazzo, dove le due sorelle smettono le vesti bacchiche, *non più necessarie*. La reazione infanticida delle due sorelle non è effetto di un furore bacchico. Il *color Bacchicus* è limitato alla scena del travestimento. Ebbene, il loro travestimento, utilizzato per sfuggire all'attenzione e sottrarsi allo sguardo e al controllo degli altri, suggerisce… a Bilquis Hyder di raccogliere indumenti senza forma, «a selection from the work of her isolated years. Burqas»,[18] i mantelli, i veli, che sottraggono totalmente alla riconoscibilità chi li indossa. «*The living wear shrouds as well as the dead*».[19] La stessa donna infila il nero tessuto sulla testa del marito, non senza scaricargli addosso una battuta che, nella sua energia ironica, ha il sapore di una vendetta liberatoria: «Your son became a daughter, so now you must change shape also»[20] («tuo figlio divenne una figlia, e quindi ora devi cambiar forma anche tu»), e da donne si comportano: Shakil e Hyder vivono l'umiliazione di entrare nelle latrine riservate alle signore. L'operazione sventa la cattura: «nobody expects a fleeing President to be found in women's clothing on a rutputty third-class bus»,[21] ma lo *slogan* dei vivi e dei morti sopra riportato è una drammatica anticipazione della piega che gli eventi prenderanno, quasi un *mourning ritual*. Non diversamente da Procne e Filomela[22] che indossano ora le vesti dionisiache per poi assumere le forme di uccelli. Il *burqa* sono i *furialia arma* indossati da Procne, la *mitis* che le copre la testa, i *nellera cernina* che le scendono sul fianco, la *lenis hasta* appoggiata alla spalla. Rushdie racconta di non voler scrivere un romanzo realistico sul Pakistan, e aggiunge: «But suppose this were a realistic novel! Just think what else I might have to put in»,[23] e a questa affermazione segue un corposo elenco di casi di corruzione e ingiustizie avvenuti in Pakistan in tempi vicini alla data di composizione del romanzo e in questo denunciati: qui è Ovidio che presta a Rushdie parole che egli non può pronunciare, e, quindi, è Rushdie che parla al posto di Ovidio e, appunto, dice parole per il Sulmonese impronunciabili.

Nel mito raccontato da Ovidio il presupposto ispirativo è storico e politico: lo scontro tra civiltà, l'ateniese e la tracia, segna una fase del percorso verso la civilizzazione; il prezzo che gli attori protagonisti, colpevoli e vittime, pagano è la loro trasformazione, la perdita della loro identità esteriore, la distruzione del loro autentico sé visibile. Il poeta latino abbraccia la

[18] RUSHDIE 1983, 290.
[19] "I vivi portano sudari proprio come i morti» (trad. Capriolo 1985).
[20] "Your son became a daughter, so now you must change shape also» (*ibid.*).
[21] «Nobody expects a fleeing President to be found in women's clothing an a rutputty third-class bus» (RUSHDIE 1983, 295).
[22] Su questo celeberrimo episodio delle *Metamorfosi* ovidiane cfr. FORMICOLA 2019, 66-86.
[23] RUSHDIE 1983, 71.

tesi filoateniese e antitracia di Sofocle: è qui il risvolto ideologico condiviso dal Sulmonese, per il quale il destino avrebbe voluto una relegazione proprio nella terra del criminale Tereo. Ovidio, forse soprattutto per questo *relegatus*, richiama l'attenzione del regime sugli errori che sta commettendo, e sollecita l'emotività del lettore invitato a riflettere sul significato dei suoi racconti. Il silenzio imposto alle donne potrebbe riflettere il silenzio indirettamente impostogli da Augusto, eluso, però, con irrinunciabile orgoglio e intramontabile coscienza della potenza del suo veridico sentire, espresso con il linguaggio di un'ironia educata dalla tecnica di un genialissimo *innuendo*.

Per comodità del lettore riporto testo e trad. (mia) dei versi di Ov. *Ex Ponto* III 1 sui quali ho più particolarmente voluto fermare la sua attenzione:

eligito tempus captatum saepe rogandi,
exeat aduersa ne tua nauis aqua. 130
non semper sacras reddunt oracula sortis,
ipsaque non omni tempore fana patent.
cum status Vrbis erit, qualem nunc auguror esse,
et nullus populi contrahet ora dolor,
cum domus Augusti, Capitoli more colenda, 135
laeta (quod est et sit) plenaque pacis erit,
tum tibi di faciant adeundi copia fiat,
profectura aliquid tum tua uerba putes.
si quid aget maius, differ tua coepta caueque
spem festinando praecipitare meam. 140
nec rursus iubeo, dum sit uacuissima, quaeras:
corporis ad curam uix uacat illa sui.
omnia …
per rerum turbam tu quoque oportet eas.
cum tibi contigerit uultum Iunonis adire, 145
fac sis personae, quam tueare, memor,
nec factum defende meum: mala causa silenda est,
nil nisi sollicitae sint tua uerba preces.
tum lacrimis demenda mora est, summissaque terra
ad non mortalis bracchia tende pedes. 150
tum pete nil aliud, saeuo nisi ab hoste recedam:
hostem Fortunam sit satis esse mihi.
"plura quidem subeunt, sed sunt turbata timore";
haec quoque uix poteris uoce tremente loqui.
suspicor hoc damno fore non tibi: sentiet illa 155
te maiestatem *pertimuisse* suam.
nec, tua si fletu scindentur uerba, nocebit:
interdum lacrimae pondera uocis habent.
lux etiam coeptis facito bona talibus adsit
horaque conueniens auspiciumque fauens. 160
sed prius imposito sanctis altaribus igni
tura fer ad magnos uinaque pura deos,
e quibus ante omnis Augustum numen adora
progeniemque piam participemque tori.
sint utinam mites solito tibi more, tuasque 165
non duris lacrimas uultibus aspiciant.

«scegli il momento spesso cercato di chiedere,
perché la tua nave non esca con acque avverse. 130
Non sempre gli oracoli rendono le sacre sorti
ed anche i templi non in ogni tempo son aperti.
Quando lo *status* dell'Urbe sarà quale ora auspico sia,
e non ci sarà dolore che contragga il volto dei cittadini,
quando la casa d'Augusto, venerabile come il Campidoglio, 135
sarà lieta (così è e così sia) e pienamente in pace,
allora gli dèi ti diano la possibilità di andar da lei,
allora considera che le tue parole avranno un successo.
In caso di suoi impegni più seri, rinvia il piano, ed attenta
a non far precipitare per la fretta la speranza mia. 140
E ancora, non te la faccio cercar quando sia del tutto libera:
a stento ha tempo per la cura del suo corpo.
Tutto …
nel turbinio dei suoi impegni devi inserirti anche tu.
Quando ti toccherà avvicinarti al volto di Giunone, 145
non dimenticare la parte che devi sostenere;
non difendere quel ch'ho fatto: su cause sbagliate silenzio,
non altro che ansiose preghiere sian le parole tue.
Allora via remora alle lacrime, e prostrata a terra
tendi le braccia a piedi non mortali. 150
Allora non chiedere altro se non ch'io sfugga al nemico spietato:
mi sia sufficiente l'ostilità di Fortuna.
"Svariati pensieri, ecco, sovvengono, ma li sconvolge il timore";
con tremula voce e a fatica anche questo potrai dire.
Questo non ti danneggerà, immagino: lei avvertirà 155
il tuo timore della sua maestà.
Né, se la parola sarà rotta dal pianto, nuocerà:
talvolta le lacrime pesano come la voce.
Fa' che sia anche una bella giornata per tal impresa
e un'ora giusta ed un propizio auspicio. 160
Ma prima poni sui sacri altari il fuoco
e porta incenso e vino puro ai grandi dèi;
di loro adora innanzi tutti il nume d'Augusto
e la pia progenie e la compagna del talamo.
Oh, siano clementi come sempre verso te, e senza 165
broncio in volto guardino le tue lacrime.

Bibliografia

ADAMSON JOSEF, CLARK HILARY (1999), *Introduction: Shame, Affect, Writing. Scenes of Shame: Psychoanalysis, Shame and Writing*, Albany, suny University Press, 1-34

AHMAD AIJAZ (1991), *Rushdie's* Shame*: Postmodernism, Migrancy and Representation of Women*, "Economic and Political Weekly", 26, 1991, 1461-1471 (poi in Id., *In Theory: Classes, Nations, Literatures (Radical Thinkers)*, London, ws Bookwell, 1992, 123-158

BARRETT ANTHONY A. (2006), *Livia. La* first lady *dell'impero*, introd. di L. Canfora, tr. it., Roma, Ed. dell'Altana (ed. orig., *Livia. First Lady of Imperial Rome*, Yale University, 2002)

CHANDRA SURESH (1992), *The Metaphor of* Shame: *Rushdie's Fact-Fiction*, in G. R. Taneja, R. K. Dhawan (eds.), *The Novels of Salman Rushdie*, "Indian Society for Commonwealth Studies", New Delhi, 77-85

CLAASSEN JO-MARIE (1999), *The Vocabulary of Exile in Ovid's* Tristia *and* Epistolae ex Ponto, "Glotta" 75, 134-171

COREY BINNS (1997), *Morality and Mirror Imagery in Salman Rushdie's* Shame, "The Literature and Culture of Pakistan", The Postcolonial Web, 1
FARIS WENDY B. (2002), *The Question of the Other: cultural critiques of Magical Realism*, "Janus Head", 101-119
FORMICOLA CRESCENZO (2018), *Epistulae ex Ponto, Libro III*, introd., testo, trad. e comm., Biblioteca di "Vichiana" 1, Pisa-Roma, F. Serra ed.
FORMICOLA CRESCENZO (2019), *Figure ovidiane, controfigure rushdiane (Aracne, Niobe, Flomela ...)*, Biblioteca di "Vichiana" 2, Pisa-Roma, F. Serra ed.
HARDIE PHILIP (2015), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. VI, *libri XIII-XVI*, a c. di Philip Hardie, trad. di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori
KENNEDY DUNCAN F. (2002), *Recent Reception of Ovid*, in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press (reprint. 2003)
RANSMAYR CHRISTOPH (2009), *Il mondo estremo*, tr. it., Milano, Feltrinelli, Univ. Econ (ed. orig. Nördlingen, Greno, 1988; tr. ingl. *The last World*, a c. di J. Woods, New York 1990)
ROSATI GIANPIERO (2022), *Ovidio e il teatro del piacere*, Roma, Carocci
RUSHDIE SALMAN (1983), *Shame*, New York, Knopf (*Vergogna*, tr. it. di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1985)
RUSHDIE SALMAN (1988), *The Satanic Verses*, London, Viking (*I versi satanici*, tr. it. di Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1989)
RUSHDIE SALMAN (1991), *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991* London, Granta Books & Penguin Books (tr. it., a c. di Carola Di Carlo, *Patrie immaginarie*, Milano Mondadori)
SERANI CHIARA (2010), *Salman Rushdie. La storia come sperectomia*, Roma, Aracne
THAKUR SANJAYA (2014), Femina princeps*: Livia in Ovid's Poetry*, "EuGeStA", 4, 175-213

Costanza Geddes da Filicaia

«Chi ha il coraggio di ridere è padrone del mondo». Umorismo, ironia, sarcasmo nell'*Epistolario* di Giacomo Leopardi

Abstract: The essay investigates the forms of sarcasm and irony expressed by Leopardi in his Epistolario, *with a particular focus on the markedly dialogic and heterodirected character of this writing. It also mentions some significant passages on this theme in the* Operette Morali *and in the* Zibaldone. *The analysis proceeds through the main leopardian correspondences (in particular with family members and friends such as Pietro Brighenti and Pietro Giordani), also focusing on the linguistic register and on some interesting collateral notations, such as on Roman society and on women's costumes and character. The conclusions are focused on a connection between Arimane, an evil divinity to whom in 1833 Leopardi dedicates an unfinished hymn, and his quotation in the letters in a comic-satirical key.*

Parole chiave : Leopardi, ridere, ironia, sarcasmo

Disegno di Tullio Pericoli

L'*Epistolario* di Giacomo Leopardi è costituito, nella più recente edizione integrale,[1] da 1969 lettere, equamente divise fra missive composte dal poeta e missive da lui ricevute. Esso è inaugurato da una lettera al padre, Monaldo, del 16 ottobre 1807,[2] in cui un Giacomo di appena dieci anni gli si rivolge in latino impetrando la sua indulgenza per le proprie mancanze di figlio. Si conclude, almeno relativamente a quanto scritto da Leopardi, con una lettera ugualmente indirizzata al padre, del 27 maggio 1837, precedente pertanto di soli diciotto giorni alla morte del poeta, nella quale egli esprime la convinzione «che il termine prescritto da Dio alla mia vita non sia molto lontano» e formula l'augurio che una volta rivisti i famigliari «una buona e pronta morte ponga fine ai miei mali fisici che non possono guarire altrimenti».[3]

[1] LEOPARDI 1998.
[2] Ivi, 3.
[3] Ivi, 2106. In realtà la morte colse Leopardi a Napoli il 14 giugno 1837 senza che egli avesse la possibilità di

Dunque l'arco temporale entro il quale si snoda la raccolta delle lettere leopardiane è particolarmente ampio, quasi trent'anni, e financo superiore a quello relativo alle pagine zibaldoniche,[4] benché naturalmente l'intensità e costanza degli scambi epistolari sia molto varia, essendo peraltro influenzata dalla biografia del poeta, con particolare riferimento alla sua residenza a Recanati ovvero in altre città italiane, a partire dal primo soggiorno romano del 1822-23, per giungere ai periodi relativamente brevi trascorsi a Bologna, Milano, Pisa e agli anni spesi a Firenze, dove visse in due distinte fasi, e Napoli, intervallati dal biennio recanatese del 1828-30 e da un secondo soggiorno romano.

Va poi da sé che, come qualsiasi autentica raccolta di reali missive, vale a dire non costruita a priori e nel suo complesso a mo' di artificio letterario, l'epistolario leopardiano è spiccatamente eterodiretto poiché le modalità di espressione delle proprie opinioni, pur naturalmente sempre ammantate dall'arte retorica tipica del genere, risultano fortemente influenzate dal rapporto in essere fra mittente e destinatario e dagli obiettivi del mittente relativi alle informazioni da trasmettere ovvero alle richieste da rivolgere al destinatario.[5] Ciò non toglie tuttavia che anche entro le trame dell'*Epistolario*, e pur considerando questa modalità espressiva, sia possibile ricostruire lo svilupparsi di alcuni dei nuclei tematici fondamentali del pensiero leopardiano, con particolare riferimento alle categorie del dolore, delle illusioni, dell'infelicità, della malinconia, della noia e senza trascurare le numerose riflessioni sulla natura, sulla società, sul rapporto con la cultura classica.

Ma l'*Epistolario* leopardiano è anche provvisto di spunti umoristici ed è portatore di una ironia percepibile anche al lettore contemporaneo? Va innanzitutto premesso che in generale la scrittura leopardiana non è esente da spunti satirici: ciò in particolare nelle *Operette morali*[6] e nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*,[7] senza dimenticare le significative occasioni in cui, entro le pagine zibaldoniche Leopardi formula riflessioni sulla potenza del riso.[8] Bisogna tuttavia sottolineare come tali spunti satirici risultino perlopiù venati di sarcastica malinconia e siano pertanto funzionali a corroborare, appunto entro una dimensione satirica, il pervasivo pessimismo che sostanzia la teoresi leopardiana.

Di genere diverso è invece il portato ironico-umoristico nell'*Epistolario* : se infatti non mancano, anche in esso, i tratti amari del sarcasmo, prevale tuttavia entro la struttura marcatamente dialogica delle lettere ed entro il quadro di affetti e relazioni amicali e familiari che in esse ben spesso si delinea, quello che la critica ha giustamente definito «lo scintillio del riso leopardiano».[9] Se dunque la lettura dell'*Epistolario* di Giacomo Leopardi costituisce, fra le altre cose, un viaggio entro le quotidiane relazioni intrattenute dal poeta e delinea altresì uno spac-

rivedere i genitori e i fratelli.

[4] Gli appunti zibaldonici sono infatti compresi nell'arco di tempo 1817-1832.

[5] Sulla intrinseca "infedeltà" delle lettere, vale a dire sul fatto che il mittente tenda a modificare le modalità e i toni con cui tratta gli stessi argomenti a seconda del destinatario e dei suoi rapporti con esso, si veda la sempre attuale monografia di BONIFAZI 1975.

[6] Il pensiero va, innanzitutto, al *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere* (1827) in cui all'ingenuo ottimismo del venditore fa da contraltare la pacata disillusione del passeggere, venata da sottile ironia. Ma si ricordi anche come nella operetta *Elogio degli uccelli* (1824), Amelio «filosofo solitario» esprima l'intenzione di scrivere una «storia del riso» e affermi inoltri che gli uccelli siano gli unici, fra gli esseri viventi, a condividere con gli uomini la capacità di ridere.

[7] I *Paralipomeni* sono, come noto, un ampio poemetto satirico in ottave il cui oggetto satirico sono i moti del 1820-21 con la trasposizione degli austriaci in granchi, dei Borbone loro alleati in rane e dei liberali napoletani in topi.

[8] Si ricordi in particolare come alla p. 4391 dello *Zibaldone*, datata 28 settembre 1828, Leopardi scriva «Chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire». Similmente, nel LXXVIII dei *Pensieri* egli afferma «Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire».

[9] Il riferimento è al saggio di PALMIERI 2001, 13-32.

cato delle contingenze pratiche in cui egli si trovò a vivere, l'opera dà anche voce alla ironia, talvolta bonaria, talaltra tagliente, con cui Leopardi in certi casi si rapporta ai suoi interlocutori.

Procediamo dunque, qui di seguito, ad analizzare alcuni fra i passi più significativi della ironia leopardiana in sede epistolare.
Si potrà prendere le mosse dalla lettera del 25 novembre 1822 che Leopardi indirizza da Roma al fratello Carlo. Giacomo è giunto nella Capitale da pochi giorni e vi si tratterrà, ospite dello zio materno Carlo Antici, fino all'aprile del 1823. Il poeta riponeva grandi speranze nell'arricchimento umano e culturale che avrebbe potuto derivargli da questo soggiorno. Ne restò tuttavia amaramente disilluso, sviluppando in breve tempo sentimenti di ripulsa nei confronti della società romana che egli giudicò gretta e retrograda. Proprio su questi aspetti Giacomo si sofferma con salace ironia, nonché con un linguaggio tutt'altro che forbito,[10] in questa lettera a Carlo nella quale prende di mira in particolare l'abate Francesco Cancellieri, erudito e poligrafo, che aveva avuto occasione di conoscere la sera precedente: «Ieri fui da Cancellieri, il quale è un coglione, un fiume di ciarle, il più noioso e disperante uomo della terra». Si può qui constatare, da parte di Giacomo, una certa ingratitudine nei confronti di Cancellieri. Infatti nella sua dissertazione *Intorno agli uomini di gran memoria*, risalente al 1815, Cancellieri aveva elogiato gli scritti dell'allora giovanissimo Leopardi, mostrando quindi sensibilità e lungimiranza nel coglierne le straordinarie doti. Ma ciò non bastò, come evidente, a risparmiargli l'impietoso giudizio del poeta.
Sempre scrivendo a Carlo il 16 dicembre 1822, Giacomo espone un quadro decisamente forte delle trame che governerebbero la vita della curia romana:

> Il santo Papa Pio VII deve il Cardinalato e il Papato a una civetta di Roma. Dopo essere andato in estasi, si diverte presentemente a discorrere degli amori e lascivie de' suoi cardinali e de' suoi Prelati, e ci ride, e dice loro de' *bons-mots* e delle galanterie in questo proposito. La sua conversazione favorita è composta di alcuni secolari, buffoni di professione, de' quali ho saputo i nomi, ma non me ne ricordo (LEOPARDI 1998, 592).

Ma il più accentuato quadro polemico e sommamente ironico sulla società romana è tratteggiato da Leopardi non già nella corrispondenza con il fratello Carlo, bensì in una missiva indirizzata al padre e datata 9 dicembre 1822 in cui appare evidente che l'oggetto del sarcasmo siano innanzitutto le discipline archeologico-antiquarie, secondo Giacomo eccessivamente esaltate entro i circoli intellettuali della Capitale:

> Secondo loro, il sommo della sapienza umana, anzi la sola e vera scienza dell'uomo è l'Antiquaria. Non ho ancora potuto conoscere un letterato Romano che intenda sotto il nome di letteratura altro che l'Archeologia. Filosofia, morale, politica, scienza del cuore umano, eloquenza, poesia, filologia, tutto ciò è straniero in Roma, e par un giuoco da fanciulli, a paragone del trovare se quel pezzo di rame o di sasso appartenne a Marcantonio o a Marcagrippa (LEOPARDI 1998, 584).

Quanto invece all'uso del termine «coglione» utilizzato nella già citata lettera a Carlo Leopardi, un'ulteriore occorrenza è presente nel frammento *Novella di Senofonte e Machiavello* (probabilmente composto nel 1820 e inserito in appendice alle *Operette morali* da Francesco Moroncini nell'edizione del 1928 da lui curata) in cui Senofonte si domanda se non sia vero «che la virtù è il patrimonio dei coglioni». Vi sono tuttavia, anche nell'*Epistolario*, almeno altre tre occorrenze del termine che qui di seguito evidenziamo.

[10] Relativamente all'uso di termini volgari nell'*Epistolario* leopardiano, si veda il saggio di FORCONI 1995.

Nella già citata lettera al fratello Carlo del 16 dicembre 1822, per riferirsi al cugino Giuseppe Melchiorri, figlio di Ferdinanda, sorella di Monaldo, così si esprime Giacomo «…pratico tuttogiorno con quel coglione di Peppe».[11]
Pietro Brighenti, giurista ed editore modenese, mantenne con Leopardi, che aveva conosciuto per il tramite di Pietro Giordani, una corrispondenza costante negli anni[12] che, dopo i toni formali e ossequiosi delle prime missive risalenti all'autunno del 1818, assume tratti sempre più amichevoli e confidenziali. È entro questa atmosfera di cameratesca amicizia che, il 22 giugno 1821, così scrive Giacomo: «Amami, caro Brighenti, e ridiamo insieme alle spalle di questi coglioni che possiedono l'orbe terraqueo. Il mondo è fatto a rovescio come quei dannati di Dante che avevano il culo dinanzi e il petto di dietro; e le lagrime strisciavano giù *per lo fesso*».[13]
Se il riferimento dantesco è relativo al XX canto dell'*Inferno* nel quale è descritta la quarta bolgia dell'ottavo cerchio dove sono puniti gli indovini e i maghi, il tono complessivo della epistola appare chiaramente ironico laddove, onde porre rimedio alla supremazia dei «coglioni che possiedono l'orbe terraqueo» il poeta propone di affidarsi alla potenza del riso, la cui causa scatenante appare proprio la disincantata osservazione delle azioni dei «coglioni».
Antonio Papadopoli, nobile veneziano fondatore della Tipografia del Gondoliere e del relativo gabinetto letterario, anch'egli conosciuto da Leopardi per il tramite di Pietro Giordani, scambiò con Giacomo un numero relativamente limitato di lettere (ventinove quelle pervenute) entro il quinquennio 1825-1830. In una missiva a lui indirizzata e datata 25 febbraio 1828 il poeta dà sfoggio, nuovamente utilizzando il termine «coglione», di una vena di sarcasmo, con tutta evidenza amaramente autodiretta allorché egli constata: «Con questa razza di giudizio e di critica che si trova oggi in Italia, coglione chi si affatica a pensare e a scrivere».
L'ironia entro l'*Epistolario* trova poi voce attraverso l'uso di un altro termine, quello di «befana». Va ricordato che fra le prime lettere composte da Leopardi, ve ne è una, datata 6 gennaio 1809, indirizzata a Volumnia Roberti. Costei era una marchesa recanatese alla quale Giacomo, poco più che decenne, d'intesa con Monaldo, indirizzò una curiosa e brillante epistola, forse composta a sei mani con i fratelli Carlo e Paolina, nella quale egli si finge la Befana, infatti così firmandosi, ed elargisce alla marchesa una serie di esilaranti consigli su come distribuire i regali e le leccornie ricevute e sulla disposizione d'animo da assumere per l'anno appena iniziato: «Frattanto state allegri, e andate tutti dove io vi mando, e restateci finché non torno ghiotti, indiscreti, somari scrocconi dal primo fino all'ultimo».[14]
Ma l'uso del termine «befana» ricorre anche in altre lettere leopardiane non già in riferimento alla festa dell'Epifania ovvero alla dimessa vecchietta incaricata, nell'immaginario popolare, di portare doni e dolciumi in quella ricorrenza, bensì onde indicare, per estensione di significato, donne particolarmente brutte e sgradevoli. Ad esempio, in una lettera al fratello Carlo del 6 dicembre 1822, Giacomo, riferendosi alle donne romane, da lui ritenute scontrose, così si esprime: «…mi ristringerò solamente alle donne, e alla fortuna che voi forse credete che sia facile di far con esse nelle città grandi. V'assicuro che è propriamente tutto il contrario. Al passeggio, in Chiesa, andando per le strade, non trovate una befana che vi guardi».[15] Ancora, sempre scrivendo al fratello Carlo il 12 marzo 1823, così dice Leopardi: «Ho domandato a donna Marianna della vostra Sinfonia, della quale non so perché questa befana m'avesse finora fatto un mistero. Mi ha risposto che l'ha ricevuta… Questo mi ha detto quella befana». La signora menzionata in maniera così poco lusinghiera è Marianna Mattei Antici, moglie di Carlo Antici e dunque zia acquisita di Giacomo, verso la quale

[11] LEOPARDI 1998, 592.
[12] La lettera conclusiva di questo carteggio, inviata da Leopardi a Pietro Brighenti, risale al 31 maggio 1832 (LEOPARDI 1998, 1919).
[13] LEOPARDI 1998, 513.
[14] Ivi, 5.
[15] Ivi, 580.

peraltro il poeta mostra di provare, a quanto emerge dall'*Epistolario*, sentimenti di netta e viscerale antipatia.
Una delle corrispondenze più significative e corpose nell'*Epistolario* leopardiano è quella con Pietro Giordani. La prima missiva, indirizzata da Leopardi a Giordani, è datata 21 febbraio 1817,[16] mentre l'ultima, inviata da Giordani a Leopardi, risale al 5 giugno 1837e precede dunque di pochi giorni la morte del poeta, tanto che è incerto se essa sia giunta al destinatario prima del suo decesso. Benché la relazione epistolare fra i due letterati sia connotata da grande intensità in alcuni periodi mentre si faccia, in altre circostanze, più rarefatta, essa appare estremamente significativa sia per la levatura intellettuale di Pietro Giordani, con il quale dunque Leopardi affronta talvolta, nelle missive, tematiche di rilevante spessore teoretico, sia per la sua estensione quantitativa e temporale. Relativamente al tema del riso, ci si può innanzitutto soffermare sulla lettera inviata da Leopardi a Giordani il 26 settembre 1817 nella quale il poeta inserisce una ironica allusione alla ristrettezza di orizzonti e di opportunità che caratterizzerebbe la realtà recanatese: «Ditemi di grazia almeno i nomi di cotesti uomini insigni che avete in patria. Qui ne abbiamo da settemila tutti insigni per la pazienza che hanno di stare a Recanati, la quale molti Nobili vanno perdendo».[17] Risulta inoltre interessante la missiva del 22 dicembre 1827, sempre indirizzata da Giacomo all'amico piacentino, in cui, riferendosi alla penuria di libri a Roma, Leopardi afferma: «Ho certe opere io nella mia porca bicoccaccia che non si sono potute trovare in tutta la nostra veneranda e arcidottissima capitale, avendocele fatte cercare».[18] È peraltro curioso come questa notazione, palesata con toni confidenziali e cameratesch particolarmente evidenti nella espressione «porca bicoccaccia», anticipi le polemiche verso la pochezza umana e culturale dei circoli intellettuali romani che, come già visto, viene rilevata ed esplicitata da Giacomo in molte lettere inviate durante i suoi soggiorni romani e in particolare durante il primo.
La missiva di Leopardi a Giordani inviata da Recanati il 18 giugno 1821 contiene invece una interessante riflessione di ordine teorico: «Ma dimmi, non potresti tu di Eraclito convertirti in Democrito?[19] La qual cosa va pure accadendo a me che la stimava impossibilissima. Vero è che la Disperazione si finge sorridente».[20] Quanto alle sue occupazioni quotidiane, Giacomo così le descrive all'amico: «Vo lentamente leggendo, studiando e scrivacchiando. Tutto il resto del tempo lo spendo in pensare, e ridere meco stesso».[21] Il poeta accenna quindi a una sorta di dimensione ironica e fors'anche autoironica nella quale, si può presumere, egli trovi una almeno parziale consolazione ai tanti incomodi di salute e al tedio provocatogli, a suo dire, dagli stretti e soffocanti orizzonti recanatesi.
Sul tema del riso consolatorio Leopardi torna d'altronde pochi giorni dopo nella già citata lettera a Pietro Brighenti del 22 giugno 1821: «Io sto qui, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l'intera vita in una stanza, in maniera che se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia m'avvezzo a ridere, e ci riesco».[22] Infine, in una lettera a Pietro Giordani del 6

[16] In quella stessa data Giacomo invia una lettera a Vincenzo Monti per preannunciargli il dono, per il tramite dell'editore Stella, della traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide*. In questo contesto egli adotta un evidente procedimento di *diminutio* tramite il quale fa riferimento a una tipologia di riso, quello compassionevole, che Monti, rinomato traduttore della *Iliade*, potrebbe riservare al lavoro del giovane Leopardi. Stesso procedimento adotta Giacomo in una missiva a Pietro Giordani del 21 marzo 1817 in cui, riferendosi alle proprie opere, che aveva sottoposto al giudizio di Giordani, così si esprime: «Le quali cose Ella leggendo, avrà riso, ma quel riso certo non fu maligno, e di ciò son contento» (LEOPARDI 1998, 70).
[17] LEOPARDI 1998, 143.
[18] Ivi, 171.
[19] Come noto, la tradizione opponeva i due filosofi, rappresentando il primo in atto di piangere e il secondo in atto di ridere. Dunque Leopardi evidentemente invita Giordani ad abbandonare uno stato d'animo triste e malinconico per affidarsi invece alla potenza del riso.
[20] LEOPARDI 1998, 511.
[21] *Ibidem*.
[22] Ivi, 512.

agosto 1821 Leopardi afferma «di combattere la negligenza degli italiani con armi di tre maniere, che sono le più gagliarde; ragione, affetti, e riso».[23]
Fra le varie corrispondenze leopardiane quella con Paolina, la sorella, risulta accentuatamente improntata su un registro ironico-affettivo, d'altronde in armonia con la confidenza, ma anche con l'atteggiamento paterno e protettivo che il poeta aveva nei confronti di Paolina, più giovane di lui di due anni.
Ad esempio, benché siano numerosi i casi in cui, entro l'*Epistolario*, Giacomo si sofferma sulle sue precarie condizioni fisiche, è solo scrivendo alla sorella che egli esplicitamente si riferisce, pur per allusioni e sottintesi, alla sua deformità. In un caso, quello della missiva del 3 dicembre 1822, tale allusione è intrisa di una ironia forse atta ad "anestetizzare" momentaneamente il dolore per la propria situazione:[24] «Dite a Carlo che qualunque sia il baule di cui parla Luigi, la mia testa non istava sopra il baule; ma che un altro baule, del quale io intendo di parlare, l'ebbi sempre di dietro».[25]
Ancora relativamente agli scambi epistolari con i fratelli, mentre ha scarso rilievo la corrispondenza con Luigi, morto improvvisamente e prematuramente nel 1828, mostrano toni giocosi e allegri le lettere a Pierfrancesco, di ben quindici anni più giovane di Giacomo e al quale dunque il poeta si rivolge con i toni del piccolo padre. Appare fra tutte particolarmente scherzosa la lettera del 19 dicembre 1825, inviata al fratello per congratularsi della sua nomina onorifica ad abate:

> Caro Pietruccio. Questa lettera che io vi scrivo sia di vostra proprietà assoluta, e Paolina non ci abbia nessun diritto; anzi io ne faccio un fidecommisso, e intendo che non si possa alienare, barattare, vendere, regalare, sotto pena di caducità ec. ec. Mi rallegro della vostra abbazia, e quando sarete un abate ricco, ogni volta che avrò bisogno di piastre, ricorrerò a voi [...]. Io non mi posso ricordar di voi quando vado a cena, perché non ceno, ma in vece me ne ricordo quando vado a pranzo, e quando faccio colezione, che una volta la facevo nella camera del vostro studio (LEOPARDI 1998, 1029).

Tornando infine sulla corrispondenza con il fratello Carlo, se il tono confidenziale e complice caratterizza largamente questo nucleo dell'*Epistolario*, si ricordino in particolare le notazioni bonariamente ironiche espresse da Giacomo, scrivendo a Carlo il 30 aprile 1827 da Bologna, su un tale Elia Finocchio, verosimilmente un ex inserviente di casa Leopardi:

> Dì a Mamma che vidi a Imola Elia Finocchio, che venne a trovarmi alla locanda, e mi pregò di far sapere al padre le sue notizie, cioè che sta bene, che ha moglie, e cinque o sei figli; che fa il barbiere con applauso; che è matto come prima, perché mi parlò della nobiltà della casa Finocchio, ma in questo non si distingue dagli altri Imolesi che tutti sono scemi; e in fatti il cameriere della locanda mi disse che il sig. Elia era un bravissimo giovane (benché paia vecchio) e che parlava benissimo (LEOPARDI 1998, 1315).

Fuori dall'ambito dei rapporti con i fratelli, l'aspetto bonariamente ironico si ritrova principalmente in alcune lettere ai già ricordati Pietro Brighenti e Giuseppe Melchiorri.

---

[23] Ivi, 519.
[24] Appare invece più caustico, e anzi quasi rabbioso, un altro riferimento alla propria deformità contenuto in una lettera a Paolina del 18 maggio 1830. Infatti Leopardi, parlando di un ritratto che gli era stato fatto, evidentemente a motivo del prestigio da lui raggiunto in alcuni ambienti, e convinto della scarsa considerazione in cui i suoi compaesani lo avevano tenuto, facendolo evidentemente anche oggetto di scherno per tale deformità, così si esprime: «Cara Pilla. Il ritratto è bruttissimo: nondimeno fatelo girare costì, acciocché i Recanatesi vedano cogli occhi del corpo (che sono i soli che hanno) che *il gobbo de Leopardi* è contato per qualche cosa nel mondo, dove Recanati non è conosciuto pur di nome» (LEOPARDI 1998, 1731).
[25] LEOPARDI 1998, 577.

Nei confronti di Melchiorri, dopo l'iniziale pessima opinione espressa su di lui su cui già ci siamo soffermati, il poeta sviluppa un sentimento affettuoso e quasi fraterno. Scrivendogli, assume a volte anche toni di schietto cameratismo dando altresì prova di un certo misoginismo di maniera,[26] ma anche della convinzione che entro la dimensione del riso possa trovarsi il conforto di molte tribolazioni. Ad esempio, nella lettera del 19 dicembre 1823 Leopardi esprime queste considerazioni al cugino evidentemente angustiato da pene d'amore:

> Farei torto al vostro buon giudizio se vi ricordassi che le donne non vagliono la pena di amarle e di patire per loro. Non posso credere che mi rispondiate che la vostra è diversa dall'altre. Questa è la risposta di tutti gl'innamorati, e non sarebbe degna di voi. Voi ed io dobbiamo tenere per assioma matematico che non v'è né vi può esser donna degna di essere amata da vero [...]. Allegramente, caro Peppino; ridiamoci del mondo e sopra tutto delle donne, che son fatte a posta per questo. (LEOPARDI 1998, 769-770)

Improntata alla sola vena misogina è invece la lettera del 2 febbraio 1824, sempre indirizzata a Melchiorri: «A' tempi nostri, in questi costumi, con questo carattere di donne, coi disinganni che ci hanno procurato tante cognizioni d'ogni genere intorno al cuore umano, non è possibile che un uomo di senno sia per lungo tempo la vittima di una passione ispirata da oggetti pieni di vanità e d'ogni sorta di tristizie».[27]
Interamente giocata sul filo dell'ironia e dei *calembours* è poi la lettera a Pietro Brighenti del 23 marzo 1826:

> Caro amico. Mi pare che tu mi dicessi una volta che qui erano graditi i formaggi della Marca. Se questo è, posso io ardire di offrirtene un saggio? Noi ne offriamo al nostro Curato quando prendiamo pasqua. Io che non prendo pasqua, ne offro al mio P. Abate, e lo prego di assolvermi senza curarsi di sentire i miei peccati, che non se varrebbero la pena, perché, fuori di quello già scancellato col battesimo, non hanno niente di originale. Desidero poi che non sia meno indulgente del nostro Curato, il quale ci perdona la libertà che noi ci prendiamo di offrirgli queste bagattelle. E dandogli la buona pasqua, mi dichiaro suo umile servitore e suddito fra Jacopo da Monte Morello (LEOPARDI 1998, 1119).

A completamento di questo quadro ci soffermiamo infine su una notazione ironica espressa da Leopardi, nella sua intensissima attività di studioso e critico attento, esigente e talvolta sarcasticamente severo. Rispondendo a una lettera del filologo Louis De Sinner che gli chiedeva un'opinione su un autore e la sua opera, così scrive il poeta, concedendosi un gustoso *calembour*:

> Io conosco quel Franc. Fuoco, e volendovi servire, mi sono proccurato il suo Metodo graduale ed. 4° ediz. e l'ho presso di me, e voleva mandarvelo; ma guardandone qualche

[26] Va ricordato che, nella già citata lettera a Carlo del 16 dicembre 1822 in cui Giacomo dava del «coglione» al cugino Melchiorri, il poeta tratteggiava anche un quadro desolante, e per molti versi misogino, della consorte di Melchiorri: «...per quanto pessima idea possiate aver della moglie, non è possibile che arriviate a concepire che razza di donna misera e nulla sia questa. Figuratevi una servaccia sciocchissima, bruttissima, goffissima, senza una grazia negli occhi o nel portamento o in alcuna parte della persona, senza una parola in bocca, insomma senza un *attrait* immaginabile al mondo; e tutto questo, essendo puttana, o se non altro, civetta. Io non conosco le puttane d'alto affare, ma quanto alle basse vi giuro che la più brutta e gretta civettina di Recanati vale per tutte le migliori di Roma» (LEOPARDI 1998, 592). Inoltre, nella già ricordata lettera al fratello Carlo del 6 dicembre 1822 così si esprime Giacomo relativamente all'universo femminile romano: «[...] queste bestie femminine, sono piene d'ipocrisia, non amano altro che il girare e divertirsi non si sa come, non la danno (credetemi) se non con quelle infinite difficoltà che si provano negli altri paesi» (LEOPARDI 1998, 580-581).
[27] Ivi, 784.

> pagina, l'ho trovato pieno di così grossi, così terribili, così innumerabili errori, che per pietà dell'onore italiano, non solo non ve lo mando, ma vi prego di avvertire ogni forestiero a cui lo vediate in mano, che lo consegni all'omonimo del suo autore, cioè al *fuoco* (LEOPARDI 1998, 2068).

Al termine di questo percorso entro le forme dell'ironia nell'*Epistolario*, resta da chiarire se, a fronte di un pensiero che è, nel suo complesso, pervasivamente pessimistico, lo «scintillio del riso» leopardiano sia un elemento episodico, occasionale, marginale, oppure assuma un diverso statuto, diventando a volte, per così dire, una sorta di antidoto al «pensiero dominante».
Pur non ritenendo di esprimere una risposta netta a tale interrogativo, si desidera tuttavia esporre una riflessione conclusiva. Come noto, fra i componimenti poetici leopardiani più disperati e disperanti vi è l'*Inno ad Arimane*, composto nel 1833 e legato al così detto «Ciclo di Aspasia», costituito da una serie di poesie ispirate all'infelice amore per Fanny Targioni Tozzetti. Arimane è principio maligno, sorta di essenza stessa dei mali del mondo, a cui Giacomo, dando per l'appunto sfogo ad amaro sarcasmo, dedica un inno incompiuto di cui qui di seguito si riporta l'incipit:

> Re delle cose, autor del mondo, arcana
> malvagità, sommo potere e somma
> intelligenza, eterno
> dator de' mali e reggitor del moto

A fronte di queste premesse parrebbe impossibile ridere di Arimane con quel riso scintillante poco fa evocato.
Eppure, nella dimensione fortemente dialogica ed intensamente affettiva dell'*Epistolario* anche Arimane può diventare oggetto di riso. Scrivendo infatti alla sorella Paolina nel gennaio 1832, quando verosimilmente egli già stava lavorando all'*Inno a Arimane*, così Leopardi chiude la lettera:
«Addio, cara mia Pilla: da Babbo avrai potuto sapere ch'io ti scrissi già il 12 o 13 dicembre una lettera che Arimane si è mangiato per colazione».[28]
E dunque, mentre il principio del male esercita, nell'Inno, la sua crudele tirannia sugli uomini e sul mondo, in sede epistolare esso viene ridotto a una dispettosa divinità epistolofaga che si diverte a far sparire lettere nutrendosi di esse per uno dei suoi pasti.
Ciò a ulteriore dimostrazione che proprio per la sua dimensione dialogica, affettiva, confidenziale, occasionale, la sede epistolare è il luogo dove, in Leopardi, il tragico tende a stemperarsi, il pessimismo tende ad attenuarsi e dove il consiglio rivolto a Pietro Brighenti nella già citata lettera del 22 giugno 1821 («Amami, caro Brighenti, e ridiamo insieme alle spalle di questi coglioni che possiedono l'orbe terraqueo»)[29] potrebbe forse estendersi anche ai rapporti con l'altrimenti terribile Arimane.

Bibliografia

BONIFAZI NEURO (1975), *Le lettere infedeli: Ariosto, Leopardi, Manzoni*, Roma, Officina
FORCONI AUGUSTA (1995), *Ti scrissi con la maggiore libertà possibile*, in «Italiano e oltre», n. 3, 154-158
LEOPARDI GIACOMO (1998), *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri
PALMIERI PANTALEO (2001), *Lo scintillio del riso nella scrittura epistolare di Leopardi*, in Id., *La lingua degli affetti e altri studi*, Cesena, Società Editrice Il Ponte Vecchio

[28] Ivi, 1871.
[29] Ivi, 513.

Gianna Petrone

Tra commedia, retorica e oratoria. Riecheggiamenti plautini in Cic. *Sest.* 19-21*

Abstract: In Cicero's pro Sestio, *the portrait of Piso is built through the reinterpretation of comic places and patterns and through a vocabulary that, at times, borders on citations. A clear example is provided by the description of the physical appearance of the hated consul, defined as* truculentus, *which alludes to the character who gives the title to a plautine comedy, or by his ironic portrait as a* columen rei publicae, *according to a metaphor used by Plautus. Other comic elements confirm the employment of a type of theatrical ridicule.*

Parole chiave: Cicerone, Plauto, memorie comiche

Nelle orazioni di Cicerone è molto frequentemente praticato lo strumento del ridicolo per screditare gli avversari e non solo. D'altra parte, *iocus et facetiae* sono raccomandati per l'uso retorico nella teoria che li riguarda direttamente nel cosiddetto *excursus de ridiculis* nel II libro del *de oratore*, costruito, oltre che con acutezza intellettuale e schemi brillanti, con ricchezza di esempi tratti dalla pratica dei tribunali e dalla vita vissuta[1]. Il breve e vivace trattato perciò, insieme a una rassegna organizzata e a una tassonomia delle tipologie e dei generi del ridicolo, ci dà anche un affresco potente sul senso dell'umorismo dei romani nella realtà storica delle relazioni pubbliche.

Per tutto questo campo d'azione e di riflessione il repertorio comico costituiva un precedente importante e ineludibile, anche se problematico da assimilare all'attività del retore, che vi doveva osservare certi limiti, per non correre il rischio di avvicinarsi troppo ai modi mimici dell'attore. L'esperienza del teatro comico forniva infatti ispirazione per gli atteggiamenti e i paradigmi che aveva elaborato, tramandando i grandi archetipi dei personaggi tipici della commedia a tutti noti e quindi riconoscibili dal pubblico: battute indirizzate a rievocarli sarebbero state particolarmente efficaci. Va sempre considerato infatti il punto di vista utilitaristico dell'oratore (*utilis* è aggettivo chiave a introduzione dell'*excursus*), che, mirando allo scopo reale della vittoria nella causa, riutilizza memorie comiche non certo per sfoggio culturale ma per attirare simpatia e consenso su di sé, potendo contare ovviamente sulla competenza dei destinatari e sulla loro capacità di ambientarsi nell'insieme 'teatrale' ricontattato tramite l'allusività di qualche tratto.

Si dà dunque il caso che luoghi comici si manifestino e vengano inclusi nell'oratoria e nella retorica; né avrebbe potuto essere altrimenti, poiché la commedia aveva costruito alcune forme culturali del modo di ridere. In fondo ne ritroviamo un segnale simbolico, per esempio, nell'apprezzamento con cui Cicerone in *de off.* 1, 103 s. giudica l'umorismo plautino come

* Riprendo qui in una diversa prospettiva alcune osservazioni presentate in LUCARINI, MELIDONE, RUSSO 2021.

[1] L'attenzione su questa parte del dialogo fu portata molto originalmente dal mio maestro, Giusto Monaco (MONACO 1964). Alla teoria retorica della comicità ha dedicato una serie di interessanti studi M.S. Celentano, tra cui vd. CELENTANO 2014. Sulla trattazione ciceroniana del ridicolo torna con un ampio riesame BOLDRER 2018, che la inserisce nelle tensioni caratteristiche dell'oratoria romana, approfondendone originalmente il ruolo, cfr. anche BOLDRER 2019.

elegans, urbanum, ingeniosum, facetum, cioè valutandolo negli stessi termini elogiativi adoperati per il ridicolo retorico, non senza la forzatura di una sorta di mimetismo che accomuna i due fenomeni.

Un cliché comico tra i più usati da Cicerone è per esempio quello che corrisponde alla tipologia dell'*adulescens* da commedia, il giovane libertino che si rovina nella vita di piacere e s'indebita irrimediabilmente, scialacquando il patrimonio: Cicerone vi si fonda più volte. Un tale schema regge e si rende utile per tutto il corso dell'attività oratoria dell'Arpinate, dall'iniziale *pro Roscio Amerino*, dove Cicerone si preoccupa subito di frapporre tutta la distanza possibile tra il giovane accusato e il tipo scenico dell'*adulescens* spendaccione[2] , alle finali *Filippiche*, dove Antonio, rappresentato come dedito alle bevute e alla gozzoviglia, ripropone ancora quell'antica immagine.

Non ci stupiamo quindi di trovare la riproposizione di questo luogo comune nella *pro Sestio*, dove i colori comici del giovane sregolato, sprofondato nei debiti sono profusi a proposito di Gabinio, uno dei due odiati consoli dell'anno in cui a Cicerone fu comminato l'esilio.

Ma è invece il ritratto di Pisone, collega di Gabinio nel consolato, che si distingue per una più intensa e originale rivisitazione comica, alla luce di un vocabolario che a tratti sembra quasi proporsi come una criptocitazione.

Cicerone elabora infatti nella *pro Sestio* un'interpretazione del suocero di Cesare in chiave di personaggio da commedia e letteralmente di 'maschera' teatrale[3], che appare molto ben riuscita e come tale costituisce una sorta di 'confezione' che lo stesso oratore adopererà con energia nella successiva *Invectiva in Pisonem*[4]. La relazione tra il ritratto di Pisone e la commedia non fa perno, come nel caso dell'*adulescens* depravato, su un solo tasto, ma appare un riutilizzo più complesso e sofisticato, che si articola su numerose coincidenze e richiede qualche spiegazione ulteriore.

Per quanto riguarda *pro Sest.* 19-21 penso si possa uscire dalla genericità e addurre 'fonti' plautine per il vocabolario con cui Cicerone riveste di gustosi accenti comici Pisone, creandogli intorno una trama fitta di allusioni e riferimenti in un discorso che genera analogie, inventa affinità e riesce davvero a dar conto della specificità di una persona vera, con il suo aspetto fisico, le caratteristiche familiari e morali, mediante la rifrazione multipla di specchi comici. L'operazione dà vita a un quadro omogeneo e senza apparenti forzature, dove i parallelismi funzionano e i richiami comici rovesciano sul personaggio un'ilarità che ne distrugge del tutto l'autorevolezza, sul filo di una perfidia molto ben sostenuta da spiritose trovate.

---

[2] Nel caso della *pro Roscio Amerino* fa buon gioco a Cicerone la *palliata* di Cecilio Stazio intitolata *Hypobolimaeus*, da cui trae spunto per confutare un'obiezione dell'accusa, contrapponendo in questo quadro la vita di campagna, condotta dal suo assistito, a quella di città, sulla quale incombe invece per i giovani il pericolo della *luxuria*; cfr. VASALY 1993. L'orazione è fortemente coinvolta nei paradigmi teatrali, non solo comici ma anche e soprattutto tragici; cfr. CASAMENTO 2015.

[3] Il ricco commento alla *pro Sestio* di KASTER 2006) illumina tutti gli aspetti; rimando a questo studio per le notizie storiche e per i raffronti con le altre orazioni. La relazione con la commedia del 'ritratto' di Pisone è tanto impegnativa da varcare i confini della realtà per coincidere con una precisa maschera comica alla quale vengono riportati i tratti del volto del personaggio vero: il trait-d'union consiste nel sopracciglio inarcato, oggetto di derisione spassosa nella *pro Sestio* e ancora più compiutamente nell'*invectiva*. Qui infatti, Cicerone, per denunziare l'ambiguità dell'uomo, ne raffigura il viso secondo la fisiognomica della maschera del *personatus pater*, distinta dalla difformità dei sopraccigli, l'uno rialzato a significare l'ira, l'altro disteso a significare la calma (*altero ad frontem sublato, altero ad mentum depresso supercilio*, *Pis.* 14); lo ha messo in evidenza HUGHES 1992. Cfr. anche BONSANGUE 2004.

[4] In quest'ultima orazione, a proposito delle ruberie di Pisone, si fa poi apprezzare una citazione dal *Trinummus* plautino: Pisone ha riempito di denaro la sua casa ma ha mandato all'erario i registri, per cui lo scriba perplesso commenta con il verso comico di Plaut. *Trin* 419, *ratio quidem hercle apparet, argentum oichetai*, "i conti sono chiari, il denaro se ne è andato" (*Pis.* 61); cfr. PETRONE 2006.

Dopo il ritratto di Gabinio, quello di Pisone, proposto in sequenza secondo un ideale dittico 'differenziale' (*Alter… Alter*), prende da subito avvio mediante un andamento teatrale, quasi in senso tecnico, nel senso che è scritto secondo una formula che assomiglia a quella con cui sulla scena si descrive e sottolinea l'ingresso di un personaggio:
Alter, o di boni, quam taeter incedebat, quam truculentus, quam terribilis aspectu! (*Sest.* 19). La formula è quella della presentazione, 'a vista', di chi sta entrando in scena (i corrispettivi casi simili dell'uso di *incedo* nella commedia plautina sono catalogati dal lessico del Lodge sotto la dicitura *praemonstrat intrantem*): si può portare il confronto con Plauto *Mer.* 600, *tristis incedit* o, per l'enfasi, con *Mi.* 872, *quam digne ornata incedit*, e con molti altri luoghi consimili (per es. *Poe.* 577, *basilice ornatus incedit et fabre*, dove è più dettagliata la descrizione).
Il punto d'interesse è però un altro: in questa serie di aggettivi che in successione allitterante e omofonica esprime la ripugnanza suscitata dall'aspetto fisico di Pisone, insistendo sulla sfera semantica dell'incuria, ne compare uno, *truculentus*, di significato forte e radicale, che coincide con il titolo di una commedia di Plauto, il *Truculentus*, dove è appunto lo schiavo rozzo e incivile, scorbutico e misogino[5]. Cicerone stesso citerà questa commedia nel famoso passo del *de senectute* che ci permette di calcolare la cronologia plautina, quando, dando indicazione della operosa vecchiezza di Nevio e Plauto, sostiene che quest'ultimo poteva 'rallegrarsi' del suo *Truculentus*…: *quam (scil. gaudebat) Truculento Plautus*… (*Cato* 50). L'adozione di un simile lemma non poteva essere quindi insignificante, né cadere nell'anonimato ma comportava al contrario degli effetti come quello, inevitabile, che si riattivasse la memoria del tipo plautino corrispondente.
Una conferma che dovesse essere proprio così e che la 'costellazione' dei tratti pertinenti al personaggio plautino ne venisse risuscitata nella sua completezza ci viene da un passo analogo, dove la bruttezza di Pisone è declinata in chiave di una brutalità inurbana che però avrebbe potuto all'apparenza almeno escludere la dissipazione morale. Infatti così Cicerone osserva a proposito di Pisone in *Red. sen.* 13: *Quem praeteriens cum incultum horridum maestumque vidisses, etiam si agrestem et inhumanum existimares, tamen libidinosum et perditum non putares.*
Agrestis e inhumanus, insieme alle altre caratteristiche di rozzezza, pertengono propriamente al personaggio plautino che è uno schiavo di campagna, le cui marche distintive sono perfettamente sintetizzate da questo insieme. L'uso di *agrestis* riferito a Pisone, non può avere altra spiegazione se non appunto l'incrocio della raffigurazione ciceroniana di Pisone con il preciso paradigma del *Truculentus* plautino, perché solo il personaggio di questa commedia, a rigore, può definirsi *agrestis*. Lo è in quanto propriamente classificato tra i *rustici*: gli schiavi di campagna contrapposti a quelli di città. Per un appartenente all'antica nobiltà e all'alta società cittadina il contraccolpo dell'insulto di essere *truculentus* non potrebbe essere più forte ma è la presenza, nota, del precedente comico a colmare le distanze e a rendere plausibile un parallelo che certamente è molto audace.
Il profilo di deprimente trascuratezza fisica offerto da Pisone, continua la descrizione ciceroniana, parrebbe tuttavia segno di serietà e di rassicurante conservatorismo: *unum aliquem te ex barbatis illis, exemplum imperi veteris, imaginem antiquitatis, columen rei publicae diceres intueri.* È questo il bluff con cui il console si è imposto con la sua ipocrisia e l'ingannevole apparenza: quello di dar a vedere una incuria che sembrava indizio di *mores* antichi e sanità morale, mentre in realtà copriva vizi inconfessabili. La frase è spiritosa (si ride dell'ossessione romana per la bontà dei tempi antichi), dettata da un elegante anticonformismo, in fondo anche autoironico, perché Cicerone in più punti ammette di essere caduto anche lui vittima dell'imbroglio di Pisone. Vi spicca, oltre all'evocazione dei *barbati*, gli antichi conservatori, dalle lunghe barbe, custodi dei rigidi costumi[6], la notazione del valore civico di questa noncuranza

[5] Su questa commedia cfr. adesso RAFFAELLI, TONTINI 2017. L'esagerazione del carattere del servo eponimo *Truculentus* fa sì che il personaggio non abbia, come pare, un nome proprio; in questa direzione cfr. PENTHERICCI 2019.
[6] Significativamente s'intitolava *Barbatus* una togata di Titinio; cfr. GUARDI 1985.

dell'esteriorità, in quanto garanzia di *gravitas* e di attaccamento alle istituzioni politiche: Pisone appare, ma non è, esempio di antica autorevolezza, immagine di venerabile antichità, infine, a conclusione di una climax, 'colonna dello stato', *columen rei publicae*.
Quest'ultima espressione rimanda ancora una volta all'immaginario plautino, dove una formula simile dipinge contrastivamente e ironicamente (dicendo cioè il contrario) il vecchio che ha rinunziato alla *gravitas* per acconciarsi a ruffianerie: *sed eccum egreditur, senati columen, praesidium popli, / meu' vicinus, meo viro qui liberum praebibet locum* (*Cas.* 536 s.). È Cleostrata, la moglie che il marito si appresta a tradire, che così commenta la venuta del vicino di casa, il vecchio Alcesimo che, compiacente con gli amori tardivi dell'amico coetaneo, si sta industriando per prestargli la casa. L'immagine mette in conflitto l'autorevolezza dei vecchi, che, in quanto tali, dovrebbero seguire i comandamenti della *gravitas*, con la degradazione prodotta invece da discutibili comportamenti, molto romanamente contrapponendo la dimensione politica 'alta' alle bassezze personali.
Si registra un'ulteriore occorrenza plautina dell'espressione in *Ep.* 189, dove è ancora scatenata dalla vista di due vecchi, disprezzati e futuro oggetto di beffa, *...atque eorum exsugebo sanguinem, senati qui columen cluent.* Qui lo iato è tra la rappresentatività sociale e politica dei vecchi e lo scempio che di questa dignità si sta apprestando a fare il furbo schiavo.
Mi sembra che Cicerone con *columen rei publicae* debba essersi ricordato dello scherzo plautino, che denunciava i vizi senili nascosti dietro la facciata rispettabile, smascherandoli ridicolmente con l'espressione *senati columen*. Il detto, che in Plauto appuntava i suoi strali sulla gerontocrazia e sull'equivalenza tra vecchiaia da una parte e potere e saggezza dall'altra, mettendola in discussione, difficilmente, si può immaginare, per questo suo contenuto, sarebbe sfuggito all'attenzione di Cicerone, vigile su questo punto e pronto a contestarlo: ma qui non siamo nel *de senectute* e peraltro Pisone non è un vecchio. L'analogia funziona perfettamente sul piano della finzione di autorità: come i vecchi comici, che dietro l'apparenza di pubblica affidabilità nascondono le loro debolezze, anche il suocero di Cesare cela con una serietà esteriore del tutto posticcia, che apparentemente si confà al suo ruolo pubblico, la sua natura invece abietta.
Nel gioco dell'irrisione nei confronti di Pisone, la metafora, plautina, del 'pilastro' dello stato si continua nell'attribuzione di questa funzione di 'appoggio' al sopracciglio inarcato del console, definito *pignus rei publicae* e fondamento su cui poggiare l'anno consolare, *ut illo supercilio annus ille niti tamquam vade videretur.* A poco a poco, sviluppando un filo metaforico presente in Plauto, ricamandovi sopra nuove volute, si giunge a un ridicolo quasi surreale ma di grande impatto sarcastico nella distruzione della figura del console dell'anno 58: un anno la cui evoluzione corretta avrebbe dovuto sostenersi sulla pretesa pensosità del sopracciglio aggrottato di Pisone.
In questa ripresa di un vocabolario comico ai fini del discredito di un avversario, un travestimento da commedia tocca pure all'indubbia nobiltà della famiglia di Pisone.
L'accusa di aver goduto della raccomandazione della nobiltà per l'accesso alle cariche pubbliche è più volte mossa. Nell'*invectiva* le *imagines* annerite degli antenati di Pisone sono per questo chiamate in causa, con la precisazione che il discendente non ha però niente in comune con esse, se non il colore scuro, mentre il suo *cursus honorum* è stato invece strisciante: *Obrepsisti ad honores errore hominum, commendatione fumosarum imaginum, quarum simile habes nihil praeter colorem* (*Pis.* 1). Nella *pro Sestio* per questo uguale rilievo Cicerone trova una sintesi tanto spietata quanto sorprendente nella sua acuminata durezza, paragonando le lusinghe provenienti dalla condizione nobiliare alla vischiosa mediazione di una mezzana:

> *erat enim hominum opinioni nobilitate ipsa, blanda conciliatricula, commendatus.*

Il lessico comico è qui prestato inaspettatamente per connotare, quasi come con una prosopopea, la nobiltà, i cui uffici per favorire la carriera sono identificati con le ruffianerie di una *conciliatricula* (la cui spregevolezza è enfatizzata dal diminutivo). Anche questa è persona plau-

tina e soprattutto il termine, raro, ricorre in *Mi.* 1410: Pirgopolinice, quando nel finale della commedia corre il rischio di essere evirato per adulterio, si giustifica dicendo che credeva che la donna con cui stava per intrattenersi fosse vedova, così almeno gli aveva detto l'ancella, *ancilla, conciliatrix quae erat.* La genealogia illustre di Pisone, in quanto tramite di contatti e di successo, viene ribaltata attraverso l'immedesimazione nel turpe mestiere e nelle ambigue manovre della *blanda conciliatricula* (tale quale si comporta la Milfidippa plautina, che attira il *miles* nella trappola erotica della padrona).

A queste tessere comiche, rilevabili a un'indagine lessicale, aggiungerei un'ultima, di tenore un po' diverso.

Un'*interpretatio nominis* figura nel disteso ragionamento che segue i periodi esaminati, dove, attraverso un'esegesi e una sintesi di quanto sinora avanzato attraverso immagini e metafore. Cicerone spiega con tranquillità come Pisone sia stato agevolato nel dare la scalata agli onori: vedendolo così serio, taciturno, trascurato e ruvido, poiché la frugalità era iscritta nel nome stesso della sua famiglia, i *Frugi*, come una qualità ereditaria, tutti lo favorivano con la speranza che avrebbe rinnovato l'integrità dei suoi avi. Questa razionale considerazione decodifica il soprannome *Frugi*, come *nomen/ omen* di *frugalitas*, attribuendogli un ruolo nelle immeritate fortune del personaggio. Di per sé non c'è qui alcuna battuta, e d'altronde il nesso era chiaro, quel soprannome era un marchio guadagnato mediante quella virtù, ma il sottolinearlo *e contrario*, volergli dare un senso, sembra quasi venire incontro all'uso della commedia e a quel suo fare affidamento su una corrispondenza tra le parole e le cose: una costante dell'universo comico.

Su questa abitudine al *nomen /omen* e sulla sua praticabilità oratoria Cicerone ha riflettuto; tanto è vero che lo riconosce come generatore di ridicolo in *de or.* 2, 257*: Etiam interpretatio nominis habet acumen, cum ad ridiculum convertas, quam ob rem ita quis vocetur.*

D'altronde non manca di metterlo a frutto, a volte con un richiamo specifico ai luoghi comuni della commedia, come in *Phil.* 13, 27, dove a esser distorto e curiosamente interpretato è il nome di un'altra grande famiglia: *est etiam ibi Decius ab illis, ut opinor, Muribus Deciis; itaque Caesaris numera rosit*; il rodere è attività tipicamente praticata nella commedia dai parassiti, 'topi' per l'inesauribile edacità[7].

Il campo delle evocazioni teatrali ciceroniane non è ancora del tutto esaurito e offre ancora alla ricerca motivi di interesse.

Su Gabinio e Pisone i tratti comici si ripetono e più volte ritornano gli stessi schemi. In *Sest.* 19-21 mi sembra si sommino più cortocircuiti con la commedia e l'aggiunta, particolarmente notevole, del tratto di *truculentus* a proposito della trascuratezza di Pisone (il dettaglio della capigliatura irta e negletta è un delizioso tributo all'esasperazione della maschera). È infatti un'acrobazia intellettuale identificare un console di famiglia illustre con un subumano e belluino schiavo di campagna. Dai dettagli raccolti nel passo esaminato della *pro Sestio* ricaviamo un esempio degli immancabili influssi della commedia sull'oratoria, in cui vediamo inoltre agire l'ironia, secondo le prescrizioni fissate nel *de ridiculis*. Infatti il pesante ma divertente sarcasmo con cui Cicerone aggredisce i difetti fisici e morali di Pisone, mettendo in gioco per lui il prototipo del *truculentus* della commedia, si incanala con la sua oltranza nelle regole dettate dal *de ridiculis*, secondo le quali è lecito servirsi dei 'caratteri' comici se li si può attribuire all'avversario e se si può mettere in beffa il suo 'vizio': … *si eius stultitia poterit agitari* (*de or.* 2, 229). A patto che lo stereotipo comico venga adoperato per investirne i propri oppositori, senza che invece l'oratore si provi a recitarne la parte: … *quas personas agitare solemus, non sustinere* (*de or.* 2, 252). Vuol dire che l'oratore suscita e ' movimenta' le caratteristiche del personaggio scenico per ricavarne un 'ritratto' da assegnare alla controparte, laddove non dovrà egli stesso trasformarsi in una maschera comica.

[7] Per l'identificazione dei parassiti in topi cfr. GUASTELLA 1988.

Bibliografia

BOLDRER FRANCESCA (2018), Iocus et facetiae *nel* De oratore *di Cicerone*, "Fillide" 17, 1-9.
BOLDRER FRANCESCA (2019), *Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l'inventio tra ars e tradizione*, "Ciceroniana On Line" III.2, 367-384.
BONSANGUE VALENTINA (2004), *Il cipiglio del console. Allusioni e riscritture comiche nell'* in Pisonem *di Cicerone*, "Pan" 22, 201-221
CASAMENTO ALFREDO (2015), *Oreste a Roma. Fra teatro e retorica*, in M.S. Celentano, P. Chiron, P. Mack (eds.), *Essays in Honour of Lucia Calboli Montefusco*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 221-241
CELENTANO MARIA SILVANA (2014), *Performance oratoria e spazio comico: il punto di vista di Cicerone e Quintiliano*, in L. Calboli Montefusco, M.S. Celentano (eds.), *Papers on Rhetoric XII*, Perugia, Editrice Pliniana, 19-35
GUARDÌ TOMMASO (a cura di) (1985), *Titino e Atta. Fabula togata*, Milano, Le Edizioni Universitarie Jaca
GUASTELLA GIANNI (1988), *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, Giardini
HUGHES JOSEPH J. (1992), *Piso's eyebrows*, "*Mnemosyne*" 45, 234-237
KASTER ROBERT A.(ed.) (2006), *Cicero. Speech on behalf of Publius Sestius*, New York, Oxford University Press
LUCARINI CARLO MARTINO, MELIDONE CRISTIANA, RUSSO SALVATORE (a cura di) (2021), *Symbolae Panhormitanae: Scritti Filologici in onore di Gianfranco Nuzzo*, Palermo, Palermo University Press, 321-331
MONACO GIUSTO (a cura di) (1964), *Cicerone. Il trattato* de ridiculis, Palermo, Palumbo
PENTERICCI CATERINA (2019), *Il servo senza nome del* Truculentus*: storia d'un aggettivo che divenne titolo*, "Dyonisus ex Machina" 10, 237-260
PETRONE GIANNA (2006), *Incrocio di fabulae nell'orazione contro Pisone*, in G. Petrone, A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo, Palumbo, 165-180
RAFFAELLI RENATO, TONTINI ALBA (a cura di) (2017), *Lecturae Sarsinates XX-XXI*. Truculentus. Vidularia, Urbino, Quattroventi
VASALY ANN (1993), *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press

Bernhard Zimmermann

Ironia nella commedia aristofanea?

Abstract: The article shows that, contrary to communis opinio, dramatic irony already occurs in various forms in Aristophanic comedy.

Parole chiave : Aristofane, ironia, commedia antica, commedia nuova

I

L'ironia nelle sue varie manifestazioni – sia ironia verbale, o intellettuale, o drammatica – è una delle principali caratteristiche dei drammi di Menandro e probabilmente della Commedia Nuova nel suo insieme, se si considera in generale la commedia greca. Oltre all'ironia verbale limitata alla singola parola – «un bel tipo» (καλὸς κἀγαθός,[1] o χρηστός,[2] o con un sottofondo sarcastico γενναῖος[3]) – o alla singola frase,[4] incontriamo qui soprattutto l'ironia drammatica, che si verifica «quando gli enunciati linguistici o il comportamento extralinguistico di un personaggio acquisiscono per il destinatario, a causa del suo superiore grado di informazione, un ulteriore significato, che contraddice l'intenzione del personaggio».[5] L'ironia drammatica è presente in tutti quei drammi in cui lo spettatore nel prologo viene informato da una divinità a proposito del corso degli eventi e, soprattutto, dell'esito della commedia.[6] Con la sua conoscenza superiore, può quindi guardare rassicurato e ridacchiare delle azioni sbagliate che derivano dalle opinioni fallaci dei personaggi in scena.

L'*Archaia* invece, la commedia del V secolo a.C., non è generalmente associata all'ironia, che può essere rintracciata solo nei drammi di transizione, nelle *Ecclesiazuse* e nel *Pluto*, in cui «l'ironia nel senso di una ironizzazione delle azioni, dei personaggi e degli eventi rappresenta nell'opera tarda di Aristofane la categoria effettiva del comico, secondo la quale si modella ogni volta lo svolgimento del dramma».[7] Crudi giochi di parole, oscenità e ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, cioè le caratteristiche essenziali delle commedie del V secolo, non si lasciano associare a una sottile ironia. Significativamente, l'ironia verbale si trova in pochi casi di derisione *ad personam* realizzata sfruttando l'espediente del *makarismos*, la dichiarazione della beatitudine di qualcuno: nelle *Vespe* (vv. 1275s.) si trova la lode di Automene, felice a causa dei

Il contributo è stato tradotto da Beatrice Gavazza.

[1] *Aspis* 311, *Dis Exoxpaton* 91, Alessi fr. 112 PCG; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 89; WANKEL 1961, 86s.
[2] *Epitr.* 1066, *Sam.* 408, *Aspis* 75; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 376, 590.
[3] *Sikyonios* 275; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 660; BELARDINELLI 1994, 189.
[4] *Dyst.* 162, 868, *Sam.* 413, 680, *Georgos* 34; cfr. GOMME–SANDBACH 1973, 161, 625, 89.
[5] Da PFISTER 1977, 88: «wenn die sprachlichen Äußerungen oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält».
[6] Sull'ironia drammatica in *Dyst.*, *Epitr.* e *Aspis* cfr. BLUME 1998, 102, 107, 150s.
[7] Da FLASHAR 1975, 410: «Ironie im Sinne einer Ironisierung der Handlungen, der Figuren und des Geschehens im Spätwerk des Aristophanes die eigentliche Kategorie des Komischen darstellt, nach der jeweils das Stück in seinem Ablauf gestaltet ist».

suoi figli buoni a nulla, e nella *Pace* (v. 864) Trigeo è detto più felice dei figli di Carcino,[8] o sempre nella *Pace* (v. 1297) Cleonimo è definito σώφρων.[9] Nella stessa categoria di ironia si può annoverare la beffarda definizione di «eroe» dello stratega Lamaco negli *Acarnesi* (vv. 575, 579). L'ironia che nella *Nea* investe le *dramatis personae*, in Aristofane è legata soltanto a ben precisi personaggi della vita pubblica. Infine, l'uso dell'ironia nei dialoghi è molto raro nelle commedie aristofanee di V secolo.[10]

Invano si potrebbe cercare nell'*Archaia* l'ironia drammatica tipica della tragedia e della Commedia Nuova, che fu influenzata da Euripide in termini di contenuto e struttura, poiché il programma poetologico di Aristofane e dei suoi contemporanei consisteva nel καινὰ λέγειν, nel portare sulla scena sempre qualcosa di nuovo. Certo, anche nella commedia del V secolo c'è un «mito comico», ci sono alcune situazioni fondamentali spesso bipolari che determinano grosso modo la σύστασις τῶν πραγμάτων, come le coppie di opposti guerra e pace, individuo e società, uomo e donna, e c'è una trama ricorrente: a partire da un'idea critica, cioè una situazione attuale deplorevole che colpisce tutta la città, il protagonista è spinto a ideare un piano ingegnoso, fantastico, a volte grottesco (e questo è il tema comico),[11] da lui messo in atto tra scene di litigi e discussioni nonostante la resistenza di solito del coro, e difeso contro una folla di scrocconi nella seconda parte della commedia, nelle cosiddette *Abfertigungsszenen*, scene in cui gli scocciatori sono liquidati.[12] Infine, nella Commedia Antica ci sono una serie di strutture tradizionali e fisse – soprattutto le forme epirrematiche dell'agone e della parabasi – che in teoria dovrebbero garantire al pubblico almeno il vantaggio di conoscere lo schema: dopo l'ascolto delle sezioni A e B, ci si dovrebbe aspettare la risposta nella successione delle parti A^1 e B^1. Ma i poeti – o per lo meno Aristofane, poiché non si dovrebbero fare affermazioni a priori sugli altri autori a partire dalla magra base costituita dai frammenti – si sono sempre sforzati di svelare la fallacia di questo apparente vantaggio del pubblico attraverso continui e sorprendenti cambiamenti delle strutture tradizionali e della trama considerata comune.

Tuttavia, nell'esodo di alcune commedie aristofanee si può scoprire un caso particolare di ironia drammatica. Non si tratta qui dell'incongruenza tra la conoscenza superiore del pubblico e quella limitata delle *dramatis personae*, ma della collisione tra il sistema di valori o l'esperienza di vita del pubblico e la situazione risultante alla fine della commedia, e soprattutto i mezzi con cui si giunge a questa situazione.

Negli *Uccelli* dell'anno 415 a.C. l'eroe comico di nome Pisetero, colui «che persuade gli *hetairoi* (cioè i membri di un'eteria)», fonda un impero che domina persone e dei. In realtà la sua intenzione era di fuggire dal trambusto di Atene, in particolare dall'ossessione per i tribunali, e trovare un luogo tranquillo (v. 44: τόπον ἀπράγμονα). Tuttavia, appena si accorge dell'eccellente posizione strategica del regno degli uccelli, ricade nell'innata πολυπραγμοσύνη ateniese, riesce a detronizzare Zeus e in un finale trionfante sposa Basilea, garante divina del potere.

Ma forse per questo – dato il trionfo finale dell'eroe comico – dovremmo considerare la commedia come una brillante affermazione della natura ateniese, della sua *polypragmosýne* e della politica di potenza della città? Giocando su contrappunti e sottili sfumature, Aristofane

---

[8] Stando ai vv. 788–791 questo può essere inteso soltanto ironicamente; cfr. OLSON 2002, 236. Non è sicuro invece se anche *Vesp.* 1243 (in riferimento a Eschine) ricada in questa categoria; un paragone si trova in Eupoli fr. 231 (a proposito del veggente Ierocle: Ἱερόκλεες βέλτιστε χρησμῳδῶν ἄναξ). Cfr. eventualmente anche *Eccl.* 806 (sulla decadenza delle ricchezze di Callia), *Ran.* 55 (DOVER 1993, 197), con molti dubbi *Ran.* 320 (il testo è discusso; DOVER 1993, 233 contrario a una lettura ironica). La maggior parte dei casi portati da FROEHDE 1898, 178s. non devono essere intesi come forme ironiche.

[9] Cfr. OLSON 2002, 310. Sul termine σώφρων cfr. anche *Nub.* 1005–1007 e NORTH 1966, 97–100.

[10] Cfr. *Ach.* 71, *Nub.* 1366, *Eccl.* 773–776; per l'uso di γάρ nell'introduzione di risposte ironiche, cfr. OLSON 2002, 93.

[11] Secondo la terminologia di KOCH 1968.

[12] Cfr. ZIMMERMANN 2006, 41–43.

mette ripetutamente in discussione il trionfo dell'eroe. Nel finale riprende così il tema aristocratico-oligarchico già accennato nel prologo con la parola *apragmon* e il nome del protagonista Pisetero: alla fine Pisetero si innalza a tiranno degli uccelli, e fa questo davanti a un pubblico che nel 415/414 a.C. era pervaso da una paura maniacale di rovesciamenti oligarchici o di ascese tiranniche. In particolare, il comportamento dell'eroe comico nella scena finale cozza completamente contro le idee religiose del pubblico. Sforzarsi di diventare come Zeus, o voler sposare una dea, è sacrilegio religioso, e la mitologia ha ben presente casi di bestemmiatori che hanno dovuto pagare amaramente la loro *hybris*. Tocca allo spettatore guardare al di là del finale della commedia e scoprirne la dimensione oscura nascosta dietro a quella luccicante. Già un anno prima, al momento della partenza della flotta, Euripide aveva dimostrato nelle sue *Troiane* quanto tremenda possa essere la caduta dal sommo del potere, quanto amara sia la sconfitta per i potenti di un tempo.

Bisogna brevemente citare anche un secondo esempio di questa ambiguità a volte presente nei finali delle commedie aristofanee. Nell'esodo delle *Rane*, il tragico Eschilo, guidato dalle benedizioni del coro dei misti, è rispedito ad Atene dal dio degli inferi Plutone, in modo che possa giovare alla città con i suoi consigli, nel momento del più alto bisogno politico e militare (vv. 1500ss.). Anche in questo caso c'è un divario tra il lieto fine interno al dramma e la realtà extra-drammatica. Al momento della messa in scena della commedia, Atene era sull'orlo di una devastante sconfitta da parte degli spartani e dei loro alleati. Il fantastico ritorno del vecchio tragediografo, simbolo dei bei tempi delle guerre persiane, quando la piccola Atene si difendeva con successo dallo strapotere dei Persiani e prevalevano virtù civiche come l'unità (ὁμόνοια), è possibile solo nel circoscritto spazio comunicativo comico, ma non nella realtà.

Sia il finale degli *Uccelli* che quello delle *Rane* sfruttano la discrepanza tra l'esperienza religiosa e politica del pubblico da un lato e il successo finale del protagonista dall'altro. Sullo sfondo delle esperienze del pubblico, l'esodo può quindi acquisire un retrogusto stantio o, come nelle *Rane*, può abbattere le illusioni e avere un effetto illuminante.

II

Oltre a questa ironia drammatica, che nasce dallo scontro tra comunicazione infra-drammatica ed extra-drammatica e che, a differenza dell'ironia tragica, non può essere facilmente accertata – e infatti la lettura delle conclusioni delle due commedie qui presentate non corrisponde alla *communis opinio* – ci sono alcuni esempi eclatanti di ironia infra-drammatica, la quale a sua volta ha un impatto sul sistema di comunicazione extra-drammatico.

Aristofane certo conosceva bene l'idea di un comportamento ironico inteso nel senso della teoria filosofica successiva, nel modo in cui la troviamo nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, nei *Caratteri* di Teofrasto o nella retorica: «L'εἴρων [l'ironico] è colui che nega le sue buone qualità, o le sminuisce» – così la definizione di Aristotele (*EN* 1127 a22f.). L' ἀλαζών, il millantatore, finge di possedere qualcosa che in realtà non ha, quindi, per usare la terminologia latina, *simulat*, «fa come se…», l'εἴρων invece *dissimulat*, «finge di non…».[13] Quindi entrambe sono qualità negative – l'ironia forse un po' meno della ἀλαζονεία – poiché entrambe sono inferiori all'ideale di μεσότης. In un *pnigos* delle *Nuvole* c'è un elenco comico di tutti i possibili termini negativi che hanno a che fare con la retorica, tra cui nello stesso verso anche la coppia di opposti εἴρων[14] e ἀλαζών. Nelle *Vespe* (vv. 174s.) compare l'avverbio εἰρωνικῶς in riferimento alla discrepanza tra affermazione e effettiva intenzione di parafrasare – Filocleone afferma di voler vendere l'asino, ma di fatto vuole proseguire con la sua passione per i tribu-

[13] Cfr. BOTA 2004, 247. Sulla figura dell'*alazón* cfr. ancora oggi RIBBECK 1882.

[14] Su εἴρων cfr. lo scolio *ad loc.*: ἀπατεὼν καὶ ὑποκριτής

nali – e infine, negli *Uccelli* (v. 1211) il verbo εἰρωνεύομαι è usato nel senso di «fare l'innocente».[13]

Il tipo dell'εἴρων, tuttavia, può anche essere la figura portante delle commedie di Aristofane. La trama dei *Cavalieri*, in cui Aristofane affronta il problema della demagogia, è costruita dopo il prologo e la parodo secondo il principio di scacciare il diavolo con Belzebù, cioè cacciare il malvagio conciatore, che sarebbe Cleone, con l'ancor peggiore salsicciaio. Sostenuto dal coro dei cavalieri, il salsicciaio deve impegnarsi in una serie di prove – tutte dimostrazioni della sua soggezione al signor Demos – contro il capo schiavo paflàgone, Cleone – e con successo. In una gara di favori e lusinghe, si dimostra assolutamente superiore al conciatore Cleone, cosicché Demos lo sceglie come suo nuovo capo schiavo, come nuovo demagogo. A questo punto della trama, Aristofane ha in serbo una sorpresa. In un canto alternato (amebeo) con il coro dei cavalieri, Demos rivela che la sua precedente stoltezza e l'obbedienza fiduciosa ai demagoghi è una mera tattica, una finzione. Mentre i politici si affannano per compiacerlo, lui può osservare con calma i loro movimenti e servirsene:

Χορός
ὦ Δῆμε καλήν γ' ἔχεις
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄνθρωποι
δεδίασί σ' ὥσπερ
ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
θωπευόμενός τε χαίρεις
κἀξαπατώμενος,
πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
παρὼν ἀποδημεῖ.

Δῆμος
νοῦς οὐκ ἔνι ταῖς κόμαις
ὑμῶν, ὅτε μ' οὐ φρονεῖν
νομίζετ'· ἐγὼ δ' ἑκὼν
ταῦτ' ἠλιθιάζω.
αὐτός τε γὰρ ἥδομαι
βρύλλων τὸ καθ' ἡμέραν,
κλέπτοντά τε βούλομαι
τρέφειν ἕνα προστάτην·
τοῦτον δ', ὅταν ᾖ πλέως,
ἄρας ἐπάταξα

Χορός
χοὕτω μὲν ἂν εὖ ποιοῖς,
εἴ σοι πυκνότης ἔνεστ'
ἐν τῷ τρόπῳ, ὡς λέγεις,
τούτῳ πάνυ πολλή,
εἰ τοὐσδ' ἐπίτηδες ὥσπερ
δημοσίους τρέφεις
ἐν τῇ πυκνί, κᾆθ' ὅταν
μή σοι τύχῃ ὄψον ὄν,
τούτων ὃς ἂν ᾖ παχύς,
θύσας ἐπιδειπνεῖς.

Δῆμος
σκέψασθε δέ μ', εἰ σοφῶς
αὐτοὺς περιέρχομαι
τοὺς οἰομένους φρονεῖν
κἄμ' ἐξαπατύλλειν.

[13] Sul neologismo comico διειρώξενοι cfr. OLSON 2002, 199: «thoroughly disingenuous toward foreigners».

τηρῶ γὰρ ἑκάστοτ᾽ αὐτοὺς
οὐδὲ δοκῶν ὁρᾶν
κλέπτοντας· ἔπειτ᾽ ἀναγκάζω
πάλιν ἐξεμεῖν
ἅττ᾽ ἂν κεκλόφωσί μου,
κημὸν καταμηλῶν.

Coro
O Demo, grande è il tuo potere: tutti gli uomini ti temono al pari di un tiranno. Ma è facile sedurti: ti piace essere adulato e ingannato; e sempre resti a bocca aperta a sentire chi parla; e la tua mente, pur presente, vaga altrove.

Demo
Non avete cervello sotto le vostre chiome, se pensate che io non ragiono: a bella posta faccio lo sciocco. Mi piace fare la pappa tutti i giorni; e di proposito mi allevo un solo ministro che ruba: quando è satollo, lo afferro e lo sbatto per terra.

Coro
In questo caso fai bene e nel tuo comportamento c'è, come tu dici, moltissima sagacia, se di proposito allevi costoro in parlamento come vittime pubbliche, e, quando ti trovi senza cibo, sacrifichi il più grasso di loro e te lo pappi.

Demo
Vedete se sono capace di raggirare costoro che credono di fare i furbi e di ingannarmi. ho sempre gli occhi su di loro, ma non do l'impressione di guardarli mentre rubano. poi, li costringo a vomitare tutto quanto mi hanno rubato.

(Aristoph. *Eq.* 1111–1150; trad. di G. Mastromarco)

Il coro dei cavalieri e i demagoghi sono quindi ingannati in egual misura dal vecchio signor Demos, che si finge ingenuo, ma in realtà non lo è affatto. La radicale resa dei conti con il popolo di Atene verso cui la commedia – presentando il Demos nei panni di un vecchio pazzo che si lascia prendere per il naso dai suoi demagoghi – stava puntando almeno fino a questo amebeo, è così evitata all'ultimo secondo. Demos è riabilitato, la sua ingenuità è solo una recita, il suo comportamento verso i demagoghi una raffinata strategia. Tuttavia, rimane la questione se questo comportamento possa essere effettivamente considerato sotto una luce positiva e, come ho cercato di mostrare prima con l'esempio degli *Uccelli*, possa trasformare la commedia in un dramma dal finale ambiguo.
Anche il coro nelle *Nuvole* è εἴρων, nel senso di una finzione voluta. Quando Strepsiade nel secondo Agone si confronta con il figlio Fidippide, con il quale l'educazione sofistico-socratica ha avuto fin troppo successo, deve rendersi conto che il suo ingegnoso piano di usare la dialettica e la retorica per liberarsi dei debiti che il figlio ribelle ha accumulato è miseramente fallito e gli si è rivoltato contro, accusa così il Coro delle Nuvole:

Στρεψιάδης
ταυτὶ δι᾽ ὑμᾶς ὦ Νεθέλαι πέπονθ᾽ ἐγώ,
ὑμῖν ἀναθεὶς ἅπαντα τἀμὰ πράγματα.

Χορός
αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος,
1455στρέψας σεαυτὸν ἐς πονηρὰ πράγματα.

Στρεψιάδης
τί δῆτα ταῦτ᾽ οὔ μοι τότ᾽ ἠγορεύετε,
ἀλλ᾽ ἄνδρ᾽ ἄγροικον καὶ γέροντ᾽ ἐπῄρετε;

Χορός
ἡμεῖς ποιοῦμεν ταῦθ' ἑκάστοθ' ὅταν τινὰ
γνῶμεν πονηρῶν ὄντ' ἐραστὴν πραγμάτων,
ἕως ἂν αὐτὸν ἐμβάλωμεν ἐς κακόν,
ὅπως ἂν εἰδῇ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.

Strepsiade
Nuvole, i guai che ora mio capitano li debbo a voi: a voi ho affidato tutte le mie faccende.

Coro
Sei stato tu a procurarti questi guai: ti sei volto a losche faccende.

Strepsiade
Perché non l'avete detto prima, invece di illudere un vecchio cafone?

Nuvole
Ci comportiamo così ogni qual volta ci accorgiamo che ad uno piacciono le cattive azioni: lo facciamo precipitare nei guai, perché impari a temere gli dei.

(Aristoph. *Nub.* 1452–1462; trad. di G. Mastromarco)

Accusando le dee, Strepsiade reagisce a una situazione tragica di base che può essere chiamata, seguendo Hegel e Schelling, dialettica, nel senso che si risolve con «la trasformazione dell'uno nel suo contrario».[16] Strepsiade, per liberarsi dei suoi debiti, segue con veemenza fin dall'inizio dell'opera la strada di una presunta salvezza attraverso la dialettica socratica, ma è un percorso che alla fine si rivela portare proprio a quella caduta che avrebbe dovuto evitare. In linea con il genere della commedia, Aristofane sposta questa situazione fondamentale nell'*oikos* privato e piccolo-borghese di Strepsiade, facendolo vacillare fin nelle fondamenta e portandolo alla disgregazione. L'ingegnoso piano del protagonista non salva e non conserva l'unità familiare tradizionale; anzi, il figlio può ora dimostrare al padre perplesso che, disattendendo le norme e le regole tradizionali della convivenza (v. 1400: καθεστῶτες νόμοι), è giusto punire il padre (vv. 1404s.) e picchiare la madre (v. 1446).[17] Le nuvole, sotto accusa, fanno tuttavia notare all'eroe comico che per la sua disgrazia deve biasimare sé stesso – in linea con la massima teologica espressa nei *Persiani* eschilei (v. 742) – «quando un uomo smania di agire, anche il dio coopera» (trad. di F. Ferrari). La grazia violenta (χάρις βίαιος) arriva anche a chi non vuole e gli insegna la σωφροσύνη. Zeus, somma divinità, mette gli uomini sulla via della lucidità e dà così all'idea del πάθει μάθος, la conoscenza attraverso la sofferenza, illimitata validità. Le frasi centrali dell'Inno a Zeus (vv. 176–183) sembrano applicarsi perfettamente a Strepsiade, in una scena il cui colorito tragico è accentuata dall'interpretazione etimologica data dalle Nuvole al nome di Strepsiade a partire dalla situazione tragica in cui è caduto (v. 1455: στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα).[18]

[16] SZONDI 1978, 213 descrive questa struttura fondamentale del tragico, rappresentata esemplarmente dall'*Edipo Re* di Sofocle, con le seguenti parole: «Wie kein anderes Werk erscheint der *König Ödipus* in seinem Handlungsgewebe von Tragik durchwirkt. Auf welche Stelle im Schicksal des Helden der Blick sich auch heftet, ihm begegnet jene Einheit von Rettung und Vernichtung, die ein Grundzug alles Tragischen ist. Denn nicht Vernichtung ist tragisch, sondern daß Rettung zu Vernichtung wird, nicht im Untergang des Helden vollzieht sich die Tragik, sondern darin, daß der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen. Diese Grunderfahrung des Helden, die sich mit jedem seiner Schritte bestätigt, weicht erst zuletzt allenfalls einer anderen: daß es der Weg in den Untergang ist, an dessen Ende Rettung und Erlösung stehen.»

[17] Cfr. ZIMMERMANN 1998, 21–32.

[18] Si pensi soltanto alla ricostruzione dell'etimologia di Aiace in Sofocle (*Ai.* 430, 432), o alla derivazione del nome di Penteo da πένθος nelle *Baccanti* di Euripide (vv. 367, 508).

Ma qual è invece l'intuizione che Strepsiade ottiene dalla sua sofferenza?: «Strepsiade: Ohimè, è duro, o Nuvole, ma è giusto! Avrei dovuto restituire il denaro preso in prestito» (vv. 1462–1464; trad. di G. Mastromarco). La sofferenza sembrerebbe essere stata utile dal punto di vista didattico, e Strepsiade parrebbe essere giunto alla *sophrosyne*. *Sophrosyne* è in fondo il tema centrale dell'Agone dei due *Logoi* (vv. 962, 1060s.). Ma l'apparenza inganna, perché la violenza a cui le nuvole incitano Strepsiade (vv. 1508s.) non può certo essere vista come un'espressione della ritrovata *sophrosyne* del protagonista; piuttosto, si potrebbe supporre, le nuvole sono scivolate di nuovo nel loro ruolo di divinità seducenti e ingannevoli che prima incoraggiano coloro che mostrano troppo σπουδή e poi li precipitano nella rovina. Così, alla fine del percorso che porta Strepsiade alla caduta, non c'è salvezza né redenzione, come invece nell'*Edipo a Colono* sofocleo, ma solo la disperazione e la violenza di Strepsiade, che è stato deluso nelle sue speranze. Il finale, destinato a turbare lo spettatore e quindi a stimolarne la riflessione, è già preparato dalla parabasi, in cui Aristofane commenta il pessimo gusto dell'esodo delle sue *Nuvole* e ne prende decisamente le distanze (v. 543 «e non si presenta in scena con torce, né si mette a ululare»); eppure, al v. 1489, Strepsiade chiede una torcia, e al v. 1492 l'allievo di Socrate grida disperato ἰοὺ. La violazione delle proprie convinzioni poetologiche, tanto più che la parabasi e l'esodo appartengono molto probabilmente alla seconda versione, non può essere una svista del poeta in questa commedia sofisticata, bensì ha lo scopo di scuotere, di segnalare qualcosa. La funzione dell'esodo delle *Nuvole* corrisponderebbe alle scene di *deus ex machina* in Euripide: trattandosi di soluzioni imposte dall'alto, come nell'*Oreste*, e non derivanti dalla σύστασις τῶν πραγμάτων, esse indicano che lo scioglimento sviluppato nell'esodo non è altro che una soluzione fittizia.

Se si ripercorre tutta la commedia tenendo presente la rivelazione della vera natura delle Nuvole nella scena finale,[19] diventa chiaro che Aristofane sta preparando questo finale tragico nelle parti corali fin dalla parodo, e soprattutto si scioglie anche la contraddizione che vede le Nuvole come divinità socratiche e allo stesso tempo eschilee. Le Nuvole, vedendo la sfrenata arroganza di Strepsiade, che vuole diventare il miglior oratore della Grecia, e per di più con cattive intenzioni (vv. 429s.), gli danno una mano in senso eschileo esaudendone il desiderio, e lo consegnano ai loro servi, Socrate e i suoi allievi, che, senza sospettarlo, sono strumenti nel piano didattico degli dei. Ne consegue che anche Socrate si sta ingannando sul conto delle dee; la loro natura, sempre mutevole, è male interpretata anche da lui.

Vediamo ora le parti corali più importanti delle *Nuvole*, in cui lentamente si rivela la vera natura del coro. Nell'amebeo (vv. 457–477) che segue la sezione anapestica in cui Strepsiade viene iniziato alla loro indole (vv. 314–456), le dee tributano a Strepsiade un elogio che si rivelerà ironico e gli prospettano qualcosa di ancora più grande di quanto egli desideri (cfr. vv. 443–456 e 467–475). La forma dell'encomio, la lode dell'eroe e delle sue conquiste, però, non è affatto tipica. Mentre negli altri drammi gli encomi del coro reagiscono a uno stato di felicità che l'eroe ha già raggiunto, qui è invece dipinta una felicità futura (tempo futuro nei vv. 462, 465, 467). Con le loro promesse, le Nuvole invogliano Strepsiade ad avanzare sempre di più lungo la via dell'errore, e questo anche nell'amebeo ai vv. 707-722, 804-813. Una volta che tutti i tentativi del vecchio di imparare qualcosa da Socrate sono falliti (lamento tragico, vv. 707ss.), egli si rivolge disperato al Coro (v. 793), che gli dà il buon consiglio di mandare da Socrate suo figlio (vv. 794–796). Quando il vecchio esce di scena per esaudire la richiesta, il Coro espone a Socrate i proprio meriti mettendoli sotto la giusta luce: grazie alle parole del coro Strepsiade si è convinto a obbedire volentieri (vv. 804–807). Hanno fatto in modo che «si esaltasse» (v. 810: ἐπηρμένος),[20] e Socrate, al quale lo consegnano, diventa una vera sanguisuga. Le parole del figlio – quando entra a malincuore nel Pensatoio – a proposito del fatto che suo padre rimpiangerà tutto questo, sono una prefigurazione del secondo Agone. L'aberrazione del vecchio, la sua prigionia nel dominio della *doxa*, emerge chiaramente nelle

[19] Cfr. LANDFESTER 1977, 117.
[20] Cfr. NEWIGER 1957, 66 n. 2.

due monodie (vv. 1154–1170 e 1206–1211) cantate da Strepsiade. Il vecchio, dopo aver appreso da Socrate i successi del figlio nell'apprendimento, intona un canto di gioia (vv. 1154–1170). Come un coro sofocleo, giudicando erroneamente la situazione reale, è solito lanciarsi in un canto di gioia poco prima della catastrofe (cfr. *Aj.* 693ss., *Trach.* 633ss., *Ant.* 1115ss., *OT* 1086ss.),[21] anche Strepsiade si lascia andare a un canto trionfale. Oltre a numerosi echi linguistici,[22] il metro, soprattutto i docmi (vv. 1162–1164), rimanda alla forma tragica. La scena seguente, in cui Strepsiade si assicura del successo formativo di Fidippide, anticipa dunque la catastrofe del secondo Agone. Il padre conclude la messa alla prova delle capacità del figlio con un encomio a sé stesso, pensando, nel suo delirio, di sentirlo presto da tutti i suoi amici e conoscenti. Come il coro prima di lui, anche Strepsiade anticipa così il tipico encomio del coro della commedia – un encomio che il vecchio non sentirà mai.

Le due monodie di Strepsiades forniscono importanti intuizioni sulla struttura e la composizione delle *Nuvole*, e citano due canti tipici del coro secondo la tradizione del genere. Entrambe mostrano chiaramente come Strepsiade sia un illuso intrappolato da ἄτη. A conferma di questo si considerino gli avvenimenti successivi: dopo che Strepsiade ha fatto sgombrare due dei suoi creditori (vv. 1214–1302), il pubblico ora si aspetta effettivamente un *makarismos* dal coro e invece arriva a sentire proprio un'inversione di questo tipo di canto, un avvertimento per l'eroe comico. Naturalmente la *paratragodia* ai vv. 1154ss. è utilizzata anche per scopi prettamente comici; il suo vero effetto, tuttavia, si esercita a un altro livello. Il linguaggio e il metro del canto evocano una forma tragica, familiare soprattutto alla tragedia sofoclea, che rappresenta una preparazione alla catastrofe imminente.

Il terzo encomio straniante si trova dopo la spedizione dei creditori ai vv. 1303–1310, 1311–1320. Il canto antistrofico presenta tutte le caratteristiche di un encomio: l'apertura sentenziosa, il deittico ὅδε (v. 1304) e le espressioni al futuro (cfr. *Ach.* 836ss.). Ma mentre con questi mezzi si rappresentano di solito i piaceri che verranno, nelle *Nuvole* tutto ciò annuncia il disastro imminente. In questa commedia il pubblico non riesce a identificarsi con l'eroe comico, cosa che si verifica invece di solito nei *makarismoi* e negli encomi. Il pubblico è destabilizzato. Invece di confermare il godimento del piacere derivato dallo sbarazzarsi dei creditori, le Nuvole rammentano la depravazione morale delle azioni di Strepsiade. Il riferimento al precedente auto-encomio del vecchio è dato a livello metrico dal ritmo giambico, che viene in un certo senso ripreso come metro associato alla sventura nelle odi del secondo agone.

Esaminando la struttura delle *Nuvole* a partire dalle rivelatrici parole del coro ai vv. 1452–1464, si può vedere che Aristofane non solo usa il coro di nuvole per rappresentare un contenuto astratto, come Hans-Joachim Newiger ha sostenuto in modo convincente in «Metapher und Allegorie» (1957, pp. 50–74), ma che la natura nebulosa, intangibile e mutevole delle nuvole è anche una componente importante della trama della commedia. Strepsiade si lascia ingannare a proposito della loro natura tanto quanto lo spettatore, che non sa in che modo gli elementi tradizionali esibiti dal coro, soprattutto nella parodo e in parte nella parabasi, si adattino ai tratti illuministici.[23]

Se consideriamo i *Cavalieri* e le *Nuvole* dal punto di vista dell'ironia intra- ed extra-drammatica, le somiglianze tra i drammi rappresentati nel 424 e nel 423 sono impressionanti. In entrambe le commedie abbiamo un εἴρων, uno che finge e inganna non solo le altre *dramatis personae*, ma anche gli spettatori, che ne sanno tanto quanto i personaggi. Tuttavia, in particolare nelle *Nuvole*, il poeta ha seminato nell'opera numerosi segnali di ironia, che possono essere riconosciuti come tali solo alla fine, dopo che il coro ha rivelato il suo vero ruolo e la sua natura. La conseguente ironizzazione della trama della commedia, che H. Flashar[24] ha individuato come un carattere tipico dell'opera tarda aristofanea, ha le sue radici nella concezione tragica

[21] Cfr. RAU 1967, 148s.
[22] RAU 1967, 149s.
[23] Sulla parodo e la parabasi cfr. ZIMMERMANN 1985a; ZIMMERMANN 1985b.
[24] Cfr. FLASHAR 1975, 410.

su cui Aristofane fonda la sua commedia, alla quale il termine τρυγῳδία, coniato negli *Acarnesi* (v. 500), si adatta al massimo grado.

Bibliografia

BELARDINELLI ANNA MARIA (1994), *Menandro. Sicioni*, Bari, Adriatica Ed.
BETA SIMONE (2004), *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane*, Roma, Accad. Nazionale dei Lincei
BLUME HORST-DIETER (1998), *Menander*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
DOVER KENNETH J. (1993), *Aristophanes, Frogs*, Oxford, Clarendon Press
FLASHAR HELLMUT (1975), *Zur Eigenheit des aristophanischen Spätwerks*, in: Newiger Hans-Joachim (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
FROEHDE OSKAR (1898), *Beiträge zur Technik der alten attischen Komödie*, Leipzig, Reisland
GOMME ARNOLD W., Sandbach Francis H. (1973), *Menander. A Commentary*, Oxford, Oxford University Press
KOCH KLAUS DIETRICH (1968²), *Kritische Idee und Komisches Thema*, Bremen, Röver
LANDFESTER MANFRED (1977), *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin–New York, de Gruyter
NEWIGER HANS-JOACHIM (1957), *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, Beck
NORTH HELEN F. (1966), *Sophrosyne*, Ithaka, NY, Cornell University Press
OLSON S. DOUGLAS (2002), *Aristophanes, Acharnians*, Oxford, Oxford University Press
PFISTER MANFRED (1977), *Das Drama*, München, Fink
RAU PETER (1967), *Paratragodia. Untersuchungen zu einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck
RIBBECK OTTO (1882), *Alazon*, Leipzig, Teubner
SZONDI PETER (1978), *Versuch über das Tragische*, in: Id., *Schriften I. Theorie des modernen Dramas (1880 - 1950)*, Frankfurt/M., Suhrkamp
WANKEL HERMANN (1961), *ΚΑΛΟΣ ΚΑΙ ΑΓΑΘΟΣ*, Münster, Würzburg, Univ., Diss.
ZIMMERMANN BERNHARD (1985a), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, Bd. 1, Königstein, Hain
ZIMMERMANN BERNHARD (1985b), *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien*, Bd. 2, Königstein, Hain
ZIMMERMANN BERNHARD (1998), *Generationenkonflikt im griechisch-römischen Drama*, "Würzburger Jahrbücher" N.F. 22, 1998, 21–32
ZIMMERMANN BERNHARD (2006), *Die griechische Komödie*, Frankfurt/M., Verlag Antike

Gino Tellini

Aldo Palazzeschi: l'allegria del saltimbanco

Intervista di Giovanni Accardo

Aldo Palazzeschi nella casa romana di via dei Redentoristi 9 nei primi anni Sessanta

Gino Tellini, professore ordinario emerito di Letteratura italiana all'Università di Firenze, è uno dei massimi studiosi di Aldo Palazzeschi, di cui ha a curato l'edizione di Tutti i romanzi, *per i "Meridiani" Mondadori (2004-2005). Ha coordinato un gruppo di lavoro per il numero monografico di "Studi italiani":* La «difficile musa» di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite *("Studi italiani", XI, 1-2, 1999). Ha organizzato il Convegno Internazionale* L'opera di Aldo Palazzeschi *(Firenze, 22-23-24 febbraio 2001) e ne ha curato gli Atti (Firenze, Olschki, 2002). Ha collaborato all'organizzazione del Convegno* Aldo Palazzeschi e i territori del comico, *presso l'Università di Bergamo (dicembre 2004). Ha organizzato il Convegno Internazionale* Palazzeschi europeo, *il 30-31 maggio 2005, all'Università di Bonn e all'Istituto Italiano di Cultura di Colonia e il Convegno Internazionale* L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie, *il 29-30 settembre 2006, all'Università di Toronto e all'Istituto Italiano di Cultura a Toronto. A lui ci rivolgiamo con alcune domande su comico e umorismo in Aldo Palazzeschi.*

Palazzeschi definisce se stesso un saltimbanco: cosa intende?

Nel periodo in cui è in voga D'Annunzio e quindi dominano un'idea di letteratura come culto estetizzante della bellezza, come superomismo, come grandiosità e magniloquenza, in un periodo in cui il Vate, cioè il poeta nazionale, è celebrato come guida e maestro spirituale, proporsi in veste di «saltimbanco» (nel componimento *Chi sono?* nella raccolta *Poemi*, 1909: «Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima», vv. 20-21) significa oltraggiare l'idea comunemente accettata di poesia, per proporne un'altra, antitetica. La nuova idea si basa non su un "io" sublime e superomistico, bensì desublimato, degradato in chiave autoironica, tanto da riconoscersi legittimità soltanto come regista d'una spettacolarizzazione comica, multiforme, pluriprospettica della realtà. Dire «saltimbanco», significa mettere in discussione la superbia, l'unicità, la fissità, la stabilità del soggetto e rendersi invece disponibile per una prospettiva più ampia, più disponibile alla tolleranza, al rispetto verso l'altro, verso il diverso da sé.

Il suo è un comico strettamente legato al dolore, una reazione ad esso, come ricaviamo dal manifesto del *Controdolore*, come si legano le due cose e che tipo di comicità è quella di Palazzeschi?

Il manifesto che s'intitola *Il controdolore* esce sulla rivista "Lacerba", espressione del Futurismo fiorentino, il 15 gennaio 1914. Si tratta di un testo comico e paradossale, nel quale il poeta invita a ridere delle cose che comunemente fanno piangere, per non soccombere dinanzi alle mille occasioni di dolore e di sofferenza, che non risparmiano nessuno. Palazzeschi, nella sua primissima giovinezza (come omosessuale non accettato in famiglia, specie dalla madre rigorista e tradizionalista, poi emarginato nella benpensante società di fine Ottocento), ha conosciuto la «disperazione» (vedi *Premessa* alle *Opere giovanili*, 1958). Da essa si è salvato imparando a coltivare l'«allegria», ovvero la capacità di ridere delle voci della gente, del conformismo morale e delle convenzioni sociali. Il «saltimbanco» fa ridere, ma è un riso che nasce dall'esperienza del dolore, del male, della «disperazione». Dietro il suo riso, si avverte la familiarità con la sofferenza, con la «disperazione», come privata «cognizione del dolore». In ballo è sempre la poetica del «controdolore», che non è soltanto il tema del manifesto del 1914, ma è la molla che tiene insieme, nelle sue innumerevoli variazioni, l'intero orizzonte artistico di Palazzeschi, come terapia di resistenza dinanzi al male di vivere. Il padre di Perelà si conferma lo scrittore che conosce il modo di trasformare la «disperazione» in «allegria». Questa è la magia del suo registro comico.

Una delle sue poesie più note è *E lasciatemi divertire!*, la possiamo leggere come il modo di prendere le distanze dalla lunga tradizione poetica che parte da Petrarca, in cui è centrale l'io del poeta?

Certo. Palazzeschi, nel nostro Novecento, è uno dei poeti più lontani da Petrarca. Non coltiva nessun culto dell'io né della propria gelosa e segreta interiorità. Nei versi della «canzonetta» *E lasciatemi divertire!* (così nella prima edizione nel volume *L'Incendiario*, 1910, poi *Lasciatemi divertire*) si assiste all'animazione scenografica delle lettere dell'alfabeto, alle capriole spassose di uno spericolato giocoliere che si diletta di suoni verbali. Ma non sono parole in libertà di tipo futurista. Il divertimento funziona (secondo etimologia) come scarto dalla norma e come segnale d'una nuova rivelazione prospettica. Per il poeta-saltimbanco la serietà della poesia consiste nel non prendersi sul serio, perché sa che il ruolo del Vate è esaurito. La chiave della «canzonetta» e la legittimazione di senso riconosciuta al suo ludismo verbale risiedono nei versi di congedo, che tengono dietro alla risata finale, che si espande per tre versi (vv. 86-93):

Ahahahahahahah
Ahahahahahahah
Ahahahahahahah.
Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!

Ecco che l'antisublime del «saltimbanco» rinnova il catalogo degli oggetti, dei luoghi, delle situazioni poetabili, e dunque del linguaggio. Ecco allora l'imprevisto d'una nuova sceneggia-

tura, d'una nuova drammatizzazione comica. Palazzeschi, com'è noto, dedica una lunga poesia a un luogo per eccellenza impoetico, l'interno d'una pizzicheria, scandito dalla messinscena d'un vocabolario liricamente inusuale:

> Etto grammo kilo mezzokilo,
> cacio burro prosciutto salame
> acciughe salacche baccalà…
> son parole del gergo
> di questo untuoso reame.
> (*Pizzicheria*, vv. 1-5, in "Lacerba", 1° novembre 1913).

Sono i versi più antipetrarcheschi del nostro Novecento. L'ironia e l'autoironia denunciano l'usura della selezione liricizzante della realtà e riscattano la sgraziata quotidianità d'un «untuoso reame». È abolito il canone selettivo della poeticità preventiva, riservata a temi esclusivi, a temi elettivamente poetici, e viene applicato invece il canone d'una coraggiosa, sorridente, disinibita democrazia del poetabile.

Che legame c'è con la sua omosessualità e la sua diversità?

Il tema della diversità, centrale nell'opera di Palazzeschi, trae l'origine prima proprio dalla sua esperienza biografica di omosessuale (introverso, non estroverso come l'amico De Pisis), ma poi diventa questione più generale e più complessa.

E a proposito di diversità, Palazzeschi si dichiarò neutralista nel dibattitto sulla partecipazione dell'Italia alla Prima guerra mondiale, quando invece poeti e scrittori furono interventisti e si arruolarono in massa.

Occorre tenere conto delle private sofferenze patite nel 1914 e nel 1915 da Palazzeschi come antibellicista all'interno del gruppo fiorentino ardentemente interventista di lacerbiani e vociani: emarginato e isolato, accusato di viltà e di codardia, magari con sottinteso astio omofobico. Poi Palazzeschi esprime ampiamente le proprie idee nel notevolissimo libro, troppo poco ricordato, *Due imperi... mancati* (1920), che è una vibrante denuncia di ogni guerra, senza distinzione.

Come scrive egli stesso: «La cosa più difficile alla quale possa un uomo arrivare è liberarsi di tutti i cenci, vestiti e vestitini, mantelli e mantellini, sciarpe coccarde fiocchi, gale nappette e nastri». Ovvero liberarsi dai pregiudizi, dalle maschere, direbbe Pirandello, che pubblica il suo saggio sull'umorismo nel 1908, stesso anno di *riflessi*, romanzo di esordio di Palazzeschi. Possiamo trovare dei punti di contatto tra i due autori riguardo alla comicità?

Il binomio antitetico («comicità» e «tristezza»), che ricorre in molti personaggi di Palazzeschi, richiama l'umorismo di Pirandello, che però è altra cosa dal «buffo» palazzeschiano. Anche lo scrittore siciliano coglie il volto «tragicomico» della realtà, ma a lui importa scavare nelle pieghe della vita quotidiana per metterne in luce la convenzionalità artificiosa e alienante, per denunciare la rete di vincoli opprimenti che imbrigliano l'individuo come in una prigione

(«forma» o «maschera») e lo soffocano, gli tolgono autonomia, libertà, gioia di vivere. In questo modo Pirandello sgretola la «forma» e la «maschera» del personaggio, che infine si rivela ribelle sconfitto. La genesi dell'umorismo pirandelliano è di matrice risentitamente polemica. Il «buffo» di Palazzeschi non muove dalla passione polemica né dagli aspri risentimenti che pungolano Pirandello. Il padre di Perelà non ha alle spalle la coscienza d'una sconfitta storica che incide sul presente con taglio graffiante. Anche la sua angoscia, al pari di quella pirandelliana, riflette un disinganno generazionale. Ma in lui, fiorentino e toscano, lontano da Girgenti e dalla Sicilia, gli aculei della scrittura non sono aguzzati da animosità di riscatto storico, né di appartenenza geografica. Pesano invece, in modo risolutivo, circostanze ambientali, personali, familiari, come circostanze di tradizione culturale, che rendono acuminato il suo sguardo, tanto da farlo apparire impietoso e sarcastico, perfino crudele. Ma la crudeltà è funzionale non a un giudizio di condanna, bensì a un verdetto liberatorio di redenzione, o comunque a un sentimento di profonda *pietas* umana. Infatti peculiare di Palazzeschi è che il suo «tragicomico» sa essere anche splendidamente aereo e leggero, perché pronto al riso tagliente e in pari tempo (come di rado accade a Pirandello) altrettanto pronto all'abbandono incantato dinanzi agli aspetti naturali del vivere, come dinanzi a innocenti bizzarrie capaci di rendere felici esistenze che sono emarginate e faticose.

O forse il comico di Palazzeschi è più affine a quello di Zeno Cosini, che ride delle sue stesse debolezze?

Indubbiamente Palazzeschi è un ammiratore di Svevo (al quale dedica un breve ma significativo intervento su "Solaria" nel 1929). Da notare che Svevo è sensibile alla lezione di Boccaccio e per Palazzeschi l'autore del *Decameron* è il massimo maestro delle lettere italiane.

La leggerezza dell'uomo di fumo, protagonista del *Codice di Perelà*, può legittimare un collegamento con la leggerezza di cui scrive Calvino nella prima delle sue *Lezioni americane*?

Certamente. Calvino attinge alla leggerezza di Palazzeschi, anche se non lo cita nelle *Lezioni americane* (ma lo cita negli appunti preparatori, come mostra il commento alle *Lezioni* nell'edizione dei Meridiani). Ma c'è leggerezza e leggerezza. La leggerezza di Palazzeschi non è pacificatrice ma è trasgressiva; non è una difesa dalla vita sentita come confusa dispersione e caos, è bensì un inno alla vita; non è un sofisticato e intellettualistico gioco postmoderno come la leggerezza di Calvino: dietro Calvino s'intravedono lo scetticismo della ragione e il tragico disincanto di chi osserva con sgomento la vertigine del vuoto, dietro la leggerezza palazzeschiana s'intravedono il piacere di vivere, la speranza e la fiducia in un mondo migliore.

Lei ritiene che uno degli ingredienti del comico di Palazzeschi sia la parodia. Ci può fare qualche esempio?

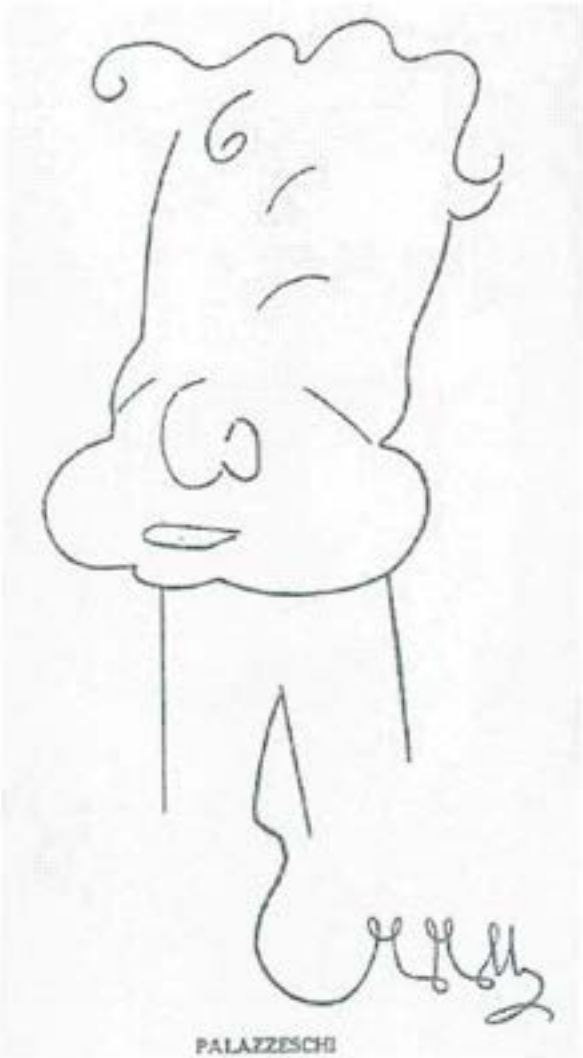
Nel mio libro *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana* (Milano, Oscar Mondadori, 2008, pp. 344-357) ho dedicato molte pagine a Palazzeschi. Ricordo in particolare il romanzo postumo *Interrogatorio della Contessa Maria*, che contiene una brillantissima parodia dell'episodio manzoniano della monaca di Monza, e *I fiori*, parodia, sul tema floreale, della millenaria tra-

 creative commons

dizione di stilizzazione lirica e di simbologia idealizzante: la purezza della rosa («Rosa fresca aulentissima» canta Cielo d'Alcamo e «Fresca rosa novella» Guido Cavalcanti), l'eleganza del garofano, il candore del giglio, la modestia della viola (rose e viole coniugate da Leopardi). Palazzeschi parodizza, a modo suo, il repertorio dei fiori come «angelica carezza di frescura | esseri puri della natura» (vv. 67-68). Sono versi che splendidamente si prestano alla recitazione e presentano un gaudente giardino delle meraviglie, dove la rosa fa la prostituta, il girasole il mantenuto e i garofani i ruffiani, il giglio è pederasta, la vaniglia lesbica, il narciso si masturba e la violetta, tra l'erbetta, corrompe il ciclamino, povero bambino.

Crede possibile trovare una forma di eredità del poeta saltimbanco che gioca con le parole e dissacra il ruolo del poeta in Sanguineti?

Sanguineti è senza dubbio un autore molto sensibile alla lezione palazzeschiana, come studioso (che ha dedicato a Palazzeschi tante pagine memorabili) e come poeta (ricordo la poesia *Cataletto 12*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, p. 344, dove ritorna, aggiornata e vitalissima, in modo clamoroso, la figura del «saltimbanco», qui detto «il pagliaccio»: «faccio il pagliaccio in piazza, sopra un palco»).



Disegno di Filiberto Scarpelli, "Lacerba", III, 9, 28 febbraio 1915, p. 70

[Luisa Bertolini]

Paolo Albani, *Visionari. Briciole critiche su Carlo Dossi* Trieste - Roma, Italo Svevo, 2022

La citazione in copertina è tratta dall'ultima pagina dello scritto *I mattòidi al primo concorso pel monumento in Roma a Vittorio Emanuele II* di Carlo Dossi, pubblicato nel 1884 dalla raffinata casa editrice Sommaruga. Si tratta di una satira pungente nei confronti dei progetti presentati al primo concorso, indetto nel 1880, al quale aveva partecipato anche l'amico architetto Luigi Conconi con una relazione redatta in parte dallo stesso scrittore. La palma della vittoria andò poi ad Antonio Sacconi, il progettista dell'"Altare della Patria"; l'opuscolo di Dossi è quindi «una spiritosa rivincita», come commenta Dante Isella nelle note al testo delle *Opere* (Milano, Adelphi, 1995) e, insieme, una lucida descrizione della cialtroneria che pervade gran parte delle proposte (e possiamo aggiungere noi: e del progetto vincente).

Paolo Albani ricostruisce l'origine del termine *mattoide* : l'opuscolo aveva inizialmente come titolo *La pazzia al primo concorso…*, ma venne mutato dall'autore in *I mattoidi* su suggerimento dell'amico Cesare Lombroso al quale viene dedicato. Non si tratta quindi di una vera e propria pazzia, ma di un disturbo circoscritto: essa si limita alla stanzetta sottosopra, locale unico e isolato nella metafora dell'appartamento della nostra intelligenza, come nella citazione riportata da Albani in copertina. Questi mattoidi esprimono la loro bizzarria in testi bislacchi che non escludono, scrive Dossi, qualche linea o qualche pagina buona e si comportano con buon senso e ordine nella normale loro vita civile. Alla base di quelle loro invenzioni paradossali sta però sempre un'eccessiva ammirazione di sé e l'assoluta convinzione della propria genialità.

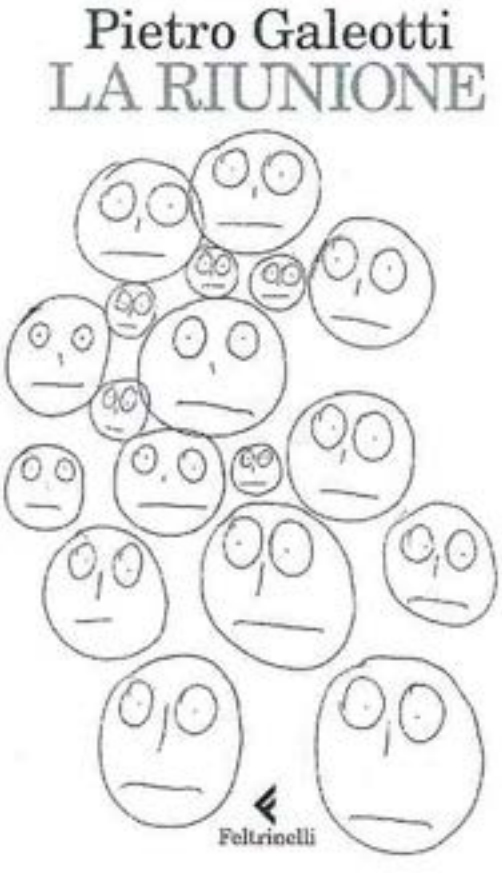
Albani analizza il complesso rapporto di Dossi con Lombroso. Lo scrittore lombardo gli aveva dedicato un'epigrafe nel "portico dell'amicizia" dentro il giardino del Dosso Pisani, la villa a Cardina sul lago di Como, che egli aveva fatto costruire ispirandosi alle pitture simboliste di Arnold Böcklin. L'ammirazione non escludeva qualche appunto critico, ma univa i due intellettuali la passione per gli aspetti anomali, per la bizzarria, per la stravaganza e per la follia, quella vera che in qualche momento di profonda malinconia Carlo Dossi sente anche in se stesso.

Molti degli autori dei progetti presentati al concorso per il monumento romano rientrano piuttosto nella categoria dei mattoidi. Dossi giudica positivamente soltanto sei proposte su 296, ritiene molti altri opera mediocre, se non cretina; si concentra poi sui trentanove che «pèndono decisamente alla follia, ossia all'eccesso del disòrdine»: bozzetti sovraccarichi di simboli e di allegorie, accompagnati da commenti prolissi e sgrammaticati, privi di qualsiasi competenza tecnica, «un Cottolengo monumentario» che provoca il sarcasmo tagliente di queste pagine esilaranti.

Anche Paolo Albani, poeta visivo e scrittore, curioso di bizzarria e stravaganza, si intende di mattoidi: a quelli italiani, divisi per categorie – linguisti, scienziati, poeti e scrittori, filosofi, architetti, medici ecc. – ha già dedicato un gustoso libro, *I mattoidi italiani*, pubblicato nel 2012 da Quodlibet. Nei *Visionari*, dopo le osservazioni su Dossi, riprende la sua raccolta. Confessa però che il suo mattoide preferito – e come dargli torto – è tale Francesco Becherucci, fisiologo ottocentesco che propone, per garantirsi vita longeva, di nutrirsi di uova di gallina prima che queste vengano deposte. Il procedimento è delicato (per la gallina): consiste nell'avvolgerla in una salvietta, nell'introdurle «in seno» una cannula, sorbire l'interno dell'uovo e, infine, lasciarla libera di espellere da sé il guscio.

Ludovico Fiamozzi

Scrivere Sanremo. Su *La riunione* di Pietro Galeotti



Tutti, o quasi tutti, guardano il Festival di Sanremo. Ma pochi, molto pochi, scrivono il Festival di Sanremo. E questi infelici pochi fanno parte di una branca rara e poco analizzata del lavoro intellettuale: l'autore televisivo.

Una figura, quella dell'autore televisivo, quasi mitologica, in cui la scrittura viene dopo. Dopo interminabili riunioni che non concludono nulla; dopo i capricci delle star in camerino; dopo le richieste – impossibili da esaudire – di manager, ministri, capi struttura, autisti, conduttori. È di questo mondo di dopo, che si svolge dietro le quinte degli studi televisivi o all'interno di decadenti palazzi romani di epoca fascista, che parla *La riunione*, pubblicato da Feltrinelli

nel settembre 2021. L'autore è Pietro Galeotti, uno degli autori di fiducia di Fabio Fazio fin dai suoi esordi.
Galeotti inizia a fare questo lavoro per caso e molto presto, firmando a 19 anni il primo contratto accanto proprio a Fabio Fazio. Da quel momento (era il 1983), ha scritto programmi importanti quali *Diritto di replica*, *Che tempo che fa*, *Quelli che il calcio*, oltre a sette edizioni del Festival di Sanremo. E soprattutto ha assistito ai profondi cambiamenti di un media che costruisce, giorno dopo giorno, l'immaginario popolare italiano.
La riunione riassume in 189 pagine questa storia, ma lo fa in modo eccentrico. Non è un trattato sociologico né tantomeno una riflessione personale che vuole arrivare a un bilancio finale di quanto vissuto. È piuttosto uno zibaldone di pensieri, note minute, battute, frasi assurde dette con tono grave e solenne. Come esplicitato dall'autore a *Il Tascabile*:

> è un estratto delle noterelle che da anni scrivo prevalentemente di sera, sui taccuini che ho sempre con me, e dove riporto fatterelli, cose divertenti, incontri, ovviamente anche piccole o grandi amarezze del lavoro. Per il libro ho fatto una selezione di alcune cose che mi divertivano o mi sembrava potessero interessare, a cui ho aggiunto qualche ricordo estemporaneo e ovviamente molte cose di pura invenzione. (iltascabile.com/linguaggi/intervista-galeotti/)

Il concetto chiave è brevità. Le note raccolte da Galeotti in questi trentotto anni di lavoro vanno dalle due righe di un motto fulminante all'apologo di una pagina e mezzo. Mai questi frammenti di testo si legano l'uno all'altro, mai si indulge a una linearità che conduca alla riflessione: è sempre l'osservazione spontanea a condurre il passo del libro, ed è dalla somma di queste osservazioni che si può ricostruire un quadro d'insieme. In più, la riunione dove vengono vergati questi appunti non è una riunione qualsiasi: è la Riunione, in un'unità spazio-temporale che ha una precisa intenzione espressiva. Come dice l'autore nell'intervista a Link, «la riunione del 1983 e del 2021 è la stessa cosa perché, certo, cambiano le tecnologie e i ruoli, ma in fondo sei sempre in un posto di merda a dire cose strane e convincere gli altri che invece sono intelligenti».
È quindi l'estemporaneità del commento sagace la cifra stilistica per capire un lavoro che i comuni mortali (come il padre dell'autore) faticano a comprendere e giustificare. C'è un frammento tra pagina 20 e 21 irresistibile, che accomuna chiunque abbia lavorato in un ambito "creativo" con una qualifica dall'improbabile nome inglese:

> Anche se mio padre che fu operaio, dunque una persona seria, ogni volta che cercava di spiegare a qualcuno il mio lavoro non sapendo cosa dire, e neppure cosa facessi esattamente, per troncare il discorso diceva "il giornalista", che più o meno capiscono tutti. (pp. 20-21)

Unica eccezione: le e-mail mandate a Michelle Obama, per convincerla a partecipare a un programma tv di cui sappiamo molto poco. Michelle Obama viene blandita con cesti di primizie italiane o con biglietti gratuiti per le partite del Milan. Queste e-mail si ripetono più volte nel libro, come un refrain che presenta ogni volta delle piccole variazioni, in un'escalation sempre più grottesca che porterà al nettissimo rifiuto di Michelle (senza che questo rifiuto faccia desistere gli autori).

Tornando allo zibaldone di appunti. Qui ci concentriamo su due temi: l'uso della lingua italiana e lo spreco degli ideali e dell'intelligenza che il lavoro in televisione può portare con sé. Partiamo dall'uso della lingua italiana, nel parlato delle riunioni e nello scritto dei testi per i programmi tv. Pietro Galeotti nota come il microcosmo surreale della riunione pieghi la lingua a suo piacimento, diffondendo tic e luoghi comuni che poi diventano standard linguistici accettati che nessuno nota più.
C'è spazio per assistere all'esordio di un prestito da lingua straniera (in questo caso, la diffusione di un anglismo poi diventata parola corrente): «per una di quelle circostanze fortunate

che capitano raramente nella vita, ero presente il giorno in cui in riunione si è stabilito ufficialmente che i ballerini non si chiamano più ballerini ma *performer* (corsivo mio)» (p. 166). Oppure per nomi propri d'arte e di fantasia che sono in sé piccoli trattati antropologici, perché riassumono i connotati del concorrente televisivo medio: «dei provini di oggi la sola cosa che mi pare degna di nota è il nome d'arte scelto da un concorrente siciliano: Raul Tabù» (p. 131). C'è la nota sulle mode linguistiche contemporanee: «quest'anno va di moda la locuzione "e quant'altro"» (p. 82), o «da tempo trionfa l'espressione "vestire l'intervista" per la quale proporrei una pena variabile dai 15 ai 30 anni di studio» (p. 138). E, infine, c'è la riflessione metalinguistica che assume un'inflessione ironica: «*Ottimismo*: s.m. sentimento verso il quale non devo mai mostrare in riunione alcuna vocazione. (*cit.* in *Enciclopedia del Conduttore televisivo*)» (p. 38).
In generale si può notare un'insofferenza per i continui attacchi alla lingua italiana, che abbondano tra gli studi televisivi e le stanze delle riunioni. Un'insofferenza che nasce da una sensibilità fine per la lingua da parte dell'autore e cresce verso chi quella sensibilità non ce l'ha. In alcuni frammenti del libro, l'osservazione per la poca cura con cui viene maneggiata la lingua procede per accumulazione, sotto forma di elenco dal tono accusatorio:

> Comunicazione di servizio: chiunque usi l'espressione "briffare gli ospiti" è espulso con effetto immediato da questa Riunione. L'uso dell'aggettivo "distopico" per un massimo di due volte a giornata e comunque mai pronunciato dalla stessa persona. Chi esclama "Tanta roba!" è passabile di querela in sede civile e penale. (p. 32)

Tuttavia, ancora più interessanti sono le riflessioni linguistiche sui testi per la TV: quando passiamo, dalla notazione sulla lingua parlata e ascoltata in riunione alla riflessione sulla lingua scritta dagli autori. Perché è pur sempre di autori che stiamo parlando, e quindi il testo scritto (recitato, interpretato, in alcuni casi stravolto) è il punto d'arrivo di un lavoro che sembra invece travolto da mille distrazioni.
È esilarante la registrazione di un momento catartico di scrittura che, appena incontra il dato di realtà (cioè il personaggio che quel testo dovrà recitarlo), subisce un abbassamento comico:

> Siamo estenuati, stiamo lavorando da ore a limare asciugare perfezionare questo testo. Ora ci sembra finalmente buono, si tratta solo di scrivere la battuta di chiusa, quella che nelle intenzioni dovrebbe strappare un sorriso al pubblico in sala e ai telespettatori. Ne esce una, che ci sembra particolarmente efficace. In effetti tutti ridiamo e conveniamo che "funziona". Ma dall'altra parte del tavolo arriva, implacabile, la sentenza di morte: "Topo Gigio queste cose non le dice". (p. 135)

Il discorso su lingua e scrittura non riguarda solo la televisione o i suoi interpreti; riguarda anche la riflessione linguistica da un punto di vista teorico. Galeotti propone notazioni metalinguistiche che esprimono non una regola o un'idea di lingua; piuttosto un sentimento di amarezza per un lavoro autoriale che potrebbe essere fatto in modo diverso, con più cura e intelligenza. L'annotazione linguistica è un segnale evidente di questo sentimento: «C'è stato un tempo in cui chi scriveva per mestiere usava con cura la lingua italiana. Pare addirittura che alcuni sapessero che si usa "domando" se voglio sapere e "chiedo" se voglio avere». L'amarezza emerge anche nel piccolo trattato linguistico dell'appunto a pagina 107:

> In ogni declinazione della scrittura l'autore sceglie con cura le parole. Tranne che in tv. In tv le parole sono una possibilità tra le altre, sono parole catastali. E invece la parola va difesa perché la lingua italiana è una delle più belle. E si sta depauperando per colpa di ognuno di noi, quindi propongo che chi scrive senta il preciso dovere di adottare una parola, tenersela cara, di provvedere che non venga imbrattata dall'uso che se ne fa. Per quanto mi riguarda, oggi scelgo "FUTILE" (p. 107).

Questa invocazione alle responsabilità nei confronti della lingua italiana ci porta al secondo tema del libro: cosa fare degli ideali e della propria intelligenza nei gironi televisivi.
La riunione televisiva non è certo il luogo per l'elevazione del destino dell'uomo: lo si poteva immaginare, e lo si può confermare nelle parole di Pietro Galeotti.
C'è un'aria di occasione mancata, di lieve pentimento, di destini che potevano prendere una strada diversa: si percepisce in molti frammenti, dove l'autore prende coscienza dell'inutilità di tutti i suoi sforzi: «tutto quello che c'è da decidere si deciderà altrove» (p. 13). Scontro con i vertici quindi, ma anche un conflitto persistente con i gusti del pubblico. Perché il testo dell'autore ha un destinatario, i cui interessi si temono:

> Quinta Legge Fondamentale della Riunione. *Il picco d'ascolto della trasmissione cui stai lavorando coincide immancabilmente con quello che giudicavi il minuto di televisione più brutto mai visto in vita tua.* (p. 67)

Perché – giusto dirlo – con il pubblico è anche conflitto aperto: «non sono quasi mai d'accordo con il pubblico dei programmi che scrivo» (p. 81). Questa è una verità che si vince nelle sottigliezze, nelle pieghe di un lavoro che non lascia scampo: «Soprattutto provare sempre a infilare le proprie convinzioni in prodotti sfacciatamente d'intrattenimento. I contenuti seri, per passare, hanno bisogno di leggerezza» (p. 111).
Uno scontro che spesso si traduce in disincanto e rinuncia volontaria della propria intelligenza: «non ho mai biasimato, né considerato pazzo chi decide di rinunciare al suo clamoroso talento in cambio di una qualità della vita migliore per sé e per gli altri» (p. 116), e «bisogna essere grati a chi spreca il proprio ingegno, sciupando idee e mancando occasioni per non aver saputo sfruttare il proprio talento» (p. 95). Lo spreco di ingegno si trasforma in volubilità: «non ho desideri che non possa cambiare entro la mezzanotte di oggi» (p. 132), e in cinismo: «sono la persona meno interessata al futuro della mia persona» (p. 134). Senza però rinunciare del tutto alle proprie idee: «il programma non deve piacere a te, ma a chi lo guarda. Va bene, ma allora chi lo guarda deve piacere anche a me» (p. 171).
Una sensazione che solo in un frammento, quello a pagina 99, sembra assumere il tono di una presa di coscienza:

> Questo precario equilibrio tra ciò che avremmo voluto fare e la cosa che invece stiamo facendo, questo tentativo di restare disperatamente agganciati allo spunto di partenza, questa nostalgia dell'istante in cui siamo riusciti ad afferrare uno dei fili che avevamo tirato prima di perderlo definitivamente è, mi sembra, la sensazione più ricorrente del nostro lavoro. (p. 99)

In questa battaglia si è soli. Anzi, si è spesso in conflitto con gli altri. Ma c'è anche spazio per qualche raro momento di congiunzione con le persone che lavorano con te, e per l'ammirazione nei confronti di chi questo lavoro l'ha fatto con intelligenza e originalità.
Lo zibaldone di Pietro Galeotti evoca situazioni, episodi, ricorrenze. Tuttavia, come detto all'inizio, i nomi sono rarissimi. Tranne per due casi: Tommaso Labranca (autore anche dello schizzo di "Meeting Art" in copertina) e Enrico Vaime.
Non approfondiremo qui queste due figure, troppo complesse. Ma il loro ricordo, per Galeotti, rappresenta un concetto importante: anche dove non sembra esserci speranza, la speranza c'è, e viene da chi ha uno sguardo diverso sulle cose. Perché, dice Galeotti parafrasando Pier Vittorio Tondelli, «bisogna fare il possibile, sapendo che è inutile» (p. 14).

Φ Fillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

ALTRO

editoriale numero 25 – ottobre 2022

Il n. 25 di "Fillide" ha come titolo *Iocus et facetiae* e presenta una serie di contributi che rielaborano alcune relazioni tenute al convegno che si è tenuto lo scorso anno ai primi di dicembre all'Università di Macerata, organizzato da Francesca Boldrer, docente di letteratura latina nella facoltà di lettere. I temi dei diversi contributi consistono nel mettere in luce, nell'antico e nel moderno, il filone umoristico, comico oppure ironico, rivelando caratteristiche rimaste in ombra e connessioni e collegamenti inusuali tra i diversi autori.

Così nell'analisi della commedia di Aristofane Bernhard Zimmermann, professore di Filologia classica alla Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg, individua, contrariamente all'opinione comune, la presenza dell'ironia drammatica nella commedia di Aristofane. Crescenzo Formicola, docente emerito di letteratura latina all'Università "Federico II" di Napoli, accosta arditamente Ovidio e Rushdie nel comune "lamento", sberleffo beffardo e ironico che contesta il potere politico e politico-religioso. Gianna Petrone, docente all'Università di Palermo e studiosa del teatro latino, esamina l'influsso della commedia di Plauto nel ritratto di Pisone del *Pro Sestio* di Cicerone, mentre Francesca Boldrer illustra la continuità tra Cicerone e i poeti Virgilio e Orazio nel comune gusto per l'umorismo, l'arguzia, l'ironia e la salacia.

Per il periodo moderno Luisa Bertolini, direttrice della rivista, esamina il concetto di sublime rovesciato nel *Perì Bàthous* dello Scriblerus Club e in Jean Paul Richter, e Costanza Geddes da Filicaia, docente di letteratura italiana all'Università di Macerata, analizza alcuni passi dell'*Epistolario* di Leopardi e l'incompiuto *Inno ad Arimane*.

Infine lo storico dell'arte Roberto Cresti, docente nell'Università di Macerata, ripropone la figura di Alberto Savinio (a cui abbiamo dedicato un numero monografico nel 2018 numero-16) analizzandone il riferimento all'estetica di Schlegel.

Il tema del gioco e della facezia viene ripreso nell'intervista a Gino Tellini, professore emerito di

Letteratura italiana all'Università di Firenze e uno dei massimi studiosi di Aldo Palazzeschi. Alle domande che gli rivolge il nostro redattore Giovanni Accardo, Tellini risponde spiegando la definizione di "saltimbanco" che Palazzeschi dà a sé stesso e definendo come «magia del suo registro comico» la sua capacità di trasformare la disperazione in allegria.

ISSN: 2281-5007 - Rivista semestrale iscritta al nr. 20/09 del Registro stampa del Tribunale di Bolzano dal 24/12/09 - Un progetto a cura CLAB società cooperativa sociale Bolzano - P.IVA 00880940218 L'ANVUR ha riconosciuto la scientificità per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e per l'area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche).

creative commons