



**Storie del ragno e della tela.
Trasformazioni di un *topos*
culturale dentro e oltre il testo**

a cura di Irene Zanot e Gabriele Quaranta



Storie del ragno e della tela.
Trasformazioni di un *topos* culturale
dentro e oltre il testo

a cura di Irene Zanot e Gabriele Quaranta

eum

Isbn 978-88-6056-890-8 (PDF)
Prima edizione: dicembre 2023
©2023 eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 7 Introduzione
di Irene Zanot e Gabriele Quaranta
- Francesca Chiusaroli
- 13 Ragni, vermi, bachi, pesci, uccelli, nelle maglie della rete digitale: referenza semantica e iconicità per la rappresentazione linguistica di un bestiario di animali non fantastici dell'universo di Internet
- Elisa Coletta
- 45 La poesia della trama e dell'ordito. Intervista a Sidival Fila
- Valerio Massimo De Angelis
- 53 Tele e storie: l'intreccio del reale in *Ceremony* di Leslie Marmon Silko
- Costanza Geddes da Filicaia
- 73 I ragni, inesauribile sorgente di meraviglia, nell'opera di Primo Levi
- John Mc Court
- 83 «Arachne starts with Ovid and finishes with me»: il mito di Aracne nella poesia di Michael Longley
- Claudio Micaelli
- 91 L'immagine del ragno nella tradizione culturale cristiana: spunti di riflessione da Tertulliano all'età moderna
- Gabriele Quaranta
- 119 Dialettica, Industria, Opera Vana: Aracne e la ragnatela nell'allegoria figurativa fra XVI e XX secolo

- Irene Zanot
141 Dalle «*toiles*» della legge ai «*plafonds*» baudelairiani:
osservazioni attorno al campo lessicale della *araignée*

Introduzione

Questo volume raccoglie alcuni dei contributi presentati in occasione della giornata di studi del Dottorato in Studi linguistici, filologici e letterari dell'Università di Macerata intitolata *Storie del ragno e della tela. Trasformazioni di un topos culturale dentro e oltre il testo* (14 maggio 2021). Il filo conduttore scelto per tale incontro è un tema da sempre presente con forti valenze simboliche e narrative in contesti geografici e culturali diversi, a volte tra loro connessi o viceversa autonomi, oltre che distanti nel tempo e nello spazio. Di volta in volta evocati come figure di perizia e ingegnosità, di fragilità o di minaccia, metafora dell'intreccio narrativo e del suo costruirsi per nodi e amplificazioni, il ragno e la sua opera percorrono difatti la tradizione testuale e quella figurativa, assumendo significati diversi e contrastanti: dall'antichissimo mito di Aracne al fumetto del XX secolo, essi costituiscono un *topos* poliedrico tanto ricco quanto ancora perfettamente attivo, come illustrano i vari interventi riuniti in questi Atti, i quali vengono presentati in ordine semplicemente alfabetico per autore, rinunciando alla costruzione di una sequenza che, nel suo disporsi in senso banalmente lineare, avrebbe contraddetto l'innervamento degli argomenti a snodi concentrici, a tela di ragno – appunto – che la nostra giornata, con le feconde discussioni che l'avevano animata, aveva assunto.

Ad aprire il volume è lo studio di Francesca Chiusaroli *Ragni, vermi, bachi, pesci, uccelli, nelle maglie della rete digitale: referenza semantica e iconicità per la rappresentazione linguistica di un bestiario di animali non fantastici dell'universo di Internet*, il quale propone in rassegna una serie di elementi lessicali e iconici impiegati per la concettualizzazione del paradigma digitale. La studiosa illustra l'applicazione di procedimenti del linguaggio

figurato per la rappresentazione simbolica del metalinguaggio di Internet soffermandosi, in particolare, sulla varietà espressiva del repertorio animalesco. Come scrive l'autrice, "connessioni", "collegamenti", "nessi", "correlazioni" costituiscono altrettanti termini che ben rappresentano la potenza di un ambiente, quello virtuale, il quale trova una consistente espressione nei termini *net* e *web*; questi ultimi, a loro volta, rappresentano delle «documentate manifestazioni» della metafora amplissima (e attestata da una tradizione secolare) dell'ordito e della trama la quale rinvia non più solamente alla «paziente opera del tessitore», ma altresì all'«intreccio di fibre e di cavi che rendono operativo il processo tecnologico, o fili aggrovigliati di una strada a struttura incrociata o labirintica». Il secondo contributo, *La poesia della trama e dell'ordito*, propone un'intervista all'artista Sidival Fila a cura di Elisa Coletta. Francescano di origine brasiliana e affermato autore di opere astratte (conservate a Parigi, New York, Roma, Milano, per citare solo alcuni luoghi), Fila illustra il ruolo centrale che nella sua opera rivestono i tessuti, siano essi pregiati o umilissimi, di fattura industriale o artigianali, recenti o antichi, o ancora, ricoperti di colore oppure restituiti nella loro fattura originale. Tale materiale si rivela «capace, di assorbire il tempo, lo spazio, la memoria, così come di rendere vitale la materia», come spiega questo artista le cui mani incontrano l'ordito e la trama per dare vita a lavori di mirabile fattura e di alto contenuto spirituale.

Il saggio di Valerio Massimo De Angelis, *Tele e storie: l'intreccio del reale in Ceremony di Leslie Marmon Silko*, introduce nel volume il tema della presenza aracnide in letteratura, e lo fa dal punto di vista solo apparentemente "decentrato" di una scrittrice nativa che sotto il segno di «Ts'its'ni'nako», definita nella mitologia Pueblo anche come «Donna-Pensiero» e quindi «Donna-Ragno», colei che pensa il mondo e, pensandolo, letteralmente lo tesse, portandolo a esistenza, narra la storia di ricomposizione della memoria e dell'identità del personaggio meticcio di Tayo; l'autore del saggio mette in luce come l'opera del ragno fornisca al romanzo una organizzazione per incroci e richiami che è propria della stessa concezione del mondo e della spiritualità dei nativi, ma che trova anche inattese convergen-

ze con quanto certa letteratura anglosassone – Elliot – e certa critica del Novecento – Bachtin, Campbell, Lacan – andavano enucleando attorno alla parola scritta fra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Novecento. Con *I ragni, inesauribile sorgente di meraviglia, nell'opera di Primo Levi*, Costanza Geddes da Filicaia traccia dapprima un quadro generale dell'interesse di Primo Levi per il mondo animale e l'universo degli insetti, per poi soffermarsi sull'ambivalente rapporto dello scrittore con i ragni, fonte di istintivo ribrezzo ma anche di ammirazione per le loro straordinarie capacità di “filatori”. A testimonianza di ciò, vengono convocati due elzeviri degli anni Settanta, *Paura dei ragni* e *Il segreto del ragno*, e l'intervista immaginaria *Amori sulla tela*, dai toni fortemente umoristici; ma Levi, ricorda Geddes da Filicaia, è altresì autore di *Aracne*, poesia del 1981 nella quale lo scrittore dà voce a una «ragna» descrivendone, con sottile vena ironica, le caratteristiche di vita e gli obiettivi. Un'altra composizione intitolata alla protagonista del mito di Ovidio è al centro del contributo successivo, «*Arachne starts with Ovid and finishes with me*»: il mito di *Aracne* nella poesia di Michael Longley, di John Mc Court. Considerato il più grande poeta irlandese vivente e autodefinitosi come un “classicista non praticante”, Longley, come evidenzia Mc Court, offre al lettore un'eroticizzazione della storia di *Aracne* la quale gioca sull'inquietudine che il ragno (il *creepy crawly* per definizione) suscita istintivamente. L'artista narra di una metamorfosi “a doppio taglio” nella quale la liberazione di *Aracne* diventa un mezzo per permettere alla stessa di prosperare; unendo familiare e grottesco, e mescolando un «linguaggio volgare e un vocabolario classicizzato», il poeta crea un senso di intimità tanto con l'eroina quanto con il lettore attraverso delle metafore inusitate e dalla forte icasticità (una tra tutte, l'immagine di *Aracne* che «porta i nostri bambini come spille sull'addome»).

Dopo questi interventi, tutti incentrati sulla letteratura contemporanea, l'attenzione viene ricondotta a un arco cronologico che si estende dal II secolo al Seicento grazie a *L'immagine del ragno nella tradizione culturale cristiana: spunti di riflessione da Tertulliano all'età moderna* di Claudio Micaelli. Nell'evidenziare come nei primi scrittori cristiani, da Tertulliano ad Ago-

stino, il ragno venga citato nell'ambito di considerazioni sulla provvidenza di Dio (la quale si manifesta anche nei piccoli animali), lo studioso ricorda altresì come i pochi passi biblici che fanno menzione del ragno vengano interpretati allegoricamente come «espressione della precarietà della vita umana, rappresentata dalla tela, oppure della malizia degli eretici o del diavolo, i quali irretiscono gli uomini con le false dottrine e con le tentazioni». Micaelli passa quindi ad illustrare la fortuna del mito ovidiano di Aracne e dell'immagine del ragno dal XII secolo sino al Seicento, epoca in cui Carlo Labia, come rammenta lo studioso, sfrutterà la sua profonda conoscenza dei testi classici e cristiani per delineare, attraverso la lettura morale ed allegorica dell'immagine del ragno, il ritratto ideale del pastore di anime. Sulla medesima linea, ma spostando l'attenzione sull'universo figurativo e sull'Età Moderna, si muove il saggio di Gabriele Quaranta, *Dialettica, Industria, Opera Vana: Aracne e la ragnatela nell'allegoria figurativa fra XVI e XX secolo*: prendendo le mosse da un celebre dipinto di Paolo Veronese, l'*Allegoria dell'Industria* nel Palazzo Ducale di Venezia, il testo cerca di rintracciare le apparizioni della mitica tessitrice ovidiana in chiave allegorica seguendone l'altalenante fortuna e le diverse, spesso opposte, interpretazioni fino alle soglie dell'Età Contemporanea, quando la figura di Aracne, come pure evocato da John Mc Court, subisce una ulteriore, inedita metamorfosi. Dall'anatomia delle immagini a quella delle parole, e seguendo anch'esso la traccia di una qualche "metamorfosi", infine, il contributo di Irene Zanot, *Dalle «toiles» della legge ai «plafonds» baudelairiani: osservazioni attorno al campo lessicale della araignée*, intreccia lessicografia e letteratura per illustrare brevemente la storia della parola francese *araignée* fotografando, al contempo, parte della costellazione semantica che si tesse attorno a questo zoonimo. L'autrice si sofferma nella fattispecie su due "stereotipi linguistici" (Schapira): una forma sapienziale originaria della Grecia la quale ha goduto di una certa fortuna in Francia sino al Settecento, *les lois sont des toiles d'araignée qui n'arrêtent que les mouches et sont rompues par les frelons*, e la locuzione *avoir une araignée dans le plafond*, un modo di dire nato in seno all'*argot* le cui prime attestazioni risalgono all'Ottocento, e

che si addensa di echi letterari risuonando, in particolare, nella poesia “aracnea” di Charles Baudelaire.

Lungi dal costituire una collezione di elementi disparati, dunque, i saggi raccolti in questo volume si addensano attorno a una serie di concetti-chiave, emersi con naturalezza dalla giornata di studi e dall’approfondimento che di quelle comunicazioni è stato fatto: se il ragno e la tela erano stati proposti come spunto iniziale, la costruzione della memoria e/o dell’identità, la meraviglia, l’ambiguità, la dicotomia fra perfezione e fragilità, l’incessante metamorfosi del *topos* pur nella conservazione profonda di un nucleo originario, si propongono al lettore come altrettante tracce che scorrono, per vie più o meno evidenti, più o meno carsiche, attraverso tutti gli interventi di questo libro, che – ci auguriamo – potranno essere di spunto e d’aiuto a future ricerche ed esplorazioni.

Irene Zanot
Gabriele Quaranta

Francesca Chiusaroli

Ragni, vermi, bachi, pesci, uccelli, nelle maglie della rete digitale: referenza semantica e iconicità per la rappresentazione linguistica di un bestiario di animali non fantastici dell'universo di Internet

And you, O my soul, where you stand,
Surrounded, detached, in measureless oceans of space,
Ceaselessly musing, venturing, throwing, — seeking the spheres, to
connect them

Walt Whitman, *A Noiseless Patient Spider*

Nominare il mondo

Nel dominio del cambiamento linguistico, i procedimenti onomaturgici che sottendono alla nascita di parole nuove non raramente prendono ispirazione dai realia, o da una relazione concreta con il piano della realtà, come dalla istituzione di nessi semantici tra i segni della lingua: attraverso un'utile operazione di collegamento tra i sensi si opera così un rinnovamento del lessico in chiave economica rispetto agli onerosi meccanismi della creazione ex novo.

L'invenzione linguistica può interessare il piano del significante e/o quello del significato, vuoi modificando (ampliando o specializzando) i significanti e/o i significati di termini già esistenti, tramite associazioni o slittamenti semantici (metafore, analogie, e così via), vuoi acquisendo parole da modelli alloglotti (prestiti, calchi), anche questi rispondenti ai parametri della edificazione dei legami di senso – tecniche che, alla fonte, soggiacciono alla funzionale istanza della ricerca di motivazione, o aggancio del “nuovo” al “noto”.

Scopo ed effetto sono di creare, per il parlante, un appiglio mentale per la appercezione e per la comprensione della nuova parola, e per la veloce acquisizione e memorizzazione di questa, riconducendo la nozione inedita a uno schema conoscitivo familiare, con richiami anche materiali alle forme dell'esperienza, procedimenti linguistici nomenclatori che vanno dal concreto all'astratto (e viceversa), e che si vedono bene allignati nei contesti delle lingue etniche, ma che non appaiono estranei alle lingue tutte¹.

Non si sottrae, esemplarmente, a tale prospettiva il lessico del comparto digitale, ambito d'uso dalla straordinaria forza creativa che, dal ventesimo secolo, ha comportato l'acquisizione di tecnologie e una nuova organizzazione e visione del mondo, altresì determinando l'istituzione di un lessico dedicato. L'operazione nomotetica creativa si è spesso efficacemente realizzata a partire da relazioni semantiche ispiratrici, già risonanti in epoche lontane e certamente antecedenti alla contemporaneità, ora rievocate dalla materialità e dal fare, attualizzate sui meccanismi sottesi alla nuova gamma esperienziale².

Il modello teorico computazionale applicato alla macchina per l'elaborazione dei dati ha innescato la così detta età dell'informatica, capace di rivoluzionare le modalità di acquisizione e di trasferimento dei contenuti della conoscenza. Dal punto di vista della comunicazione, il funzionamento dell'atto linguistico si è modificato con l'annullamento del divario spazio/tempo tra emittente e destinatario/ricevente tramite l'azione mediatrice del calcolatore elettronico, definitivamente superando i precedenti modelli della trasmissione via radio e via telegrafo/telefono, così realizzando i caratteri costitutivi della odierna società dell'informazione³.

¹ Giorgio Raimondo Cardona, *La foresta di piume: manuale di etnoscienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985; Id., *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

² Francesca Chiusaroli, *Procedimenti onomaturgici e "scritture brevi" della rete*, «AION, Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, N.S.», 3 (2014), pp. 57-93; Francesca Chiusaroli, *Scritture brevi e identità del segno grafico: paradigmi ed estensioni semiotiche*, in L. Mariottini (a cura di), *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, Roma, RomaTrE-Press, 2015, pp. 251-264.

³ Francesca Chiusaroli, Fabio Massimo Zanzotto (a cura di), *Scritture brevi di*

I meccanismi della globalizzazione attivati dagli strumenti dell'informatica comprendono con evidenza la condivisione dei contenuti, innanzi tutto di pensiero, un processo di "comunione" che si compie oltre le barriere linguistiche, adottando la lingua angloamericana come codice pivot della comunicazione internazionale⁴, creando i presupposti della conoscenza collettiva e compartecipata, potenzialmente universale⁵. Il funzionamento dei motori di ricerca, delle piattaforme digitali di crowdsourcing, oggi dei Large Language Models e dell'intelligenza artificiale, è reso possibile dalla messa a disposizione di elementi linguistici (unità parole, sintagmi, testi) che vanno a comporre il bagaglio pubblico delle informazioni, le quali si costituiscono in una trama concettuale che connette ogni lato del mondo.

La rete digitale: net e web

È sulla terminologia legata alla nozione di "rete" che si fonda la base più vitale del lessico dell'informatica, per denotare e connotare la dimensione relazionale che, nella versione "aumentata", ha portato alla società interconnessa.

"Connessioni", "legami", "congiunzioni", "collegamenti", "nessi", "concatenazioni", "correlazioni", "relazioni" sono parole che ben rappresentano la potenza di quell'ambiente detto "virtuale" che trova consistente espressione nei due termini "net" e "web", documentate manifestazioni della metafora dell'ordito e della trama, paziente opera del tessitore, ma anche intreccio di fibre e di cavi che rendono operativo il processo tecnologico, o fili aggrovigliati di una strada a struttura incrociata o labirintica. Una metafora, dunque, amplissima, attestata da una tradizione

oggi, Quaderni di Linguistica Zero, 1, Napoli, Università di Napoli L'Orientale, 2012; Francesca Chiusaroli, Fabio Massimo Zanzotto (a cura di), *Scritture brevi nelle lingue moderne*, Quaderni di Linguistica Zero, 2, Napoli, Università di Napoli "L'Orientale".

⁴ David Crystal, *English as a Global Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

⁵ Diego Poli, *Monoglobalismo o pluriglobalismo? Una sfida vista dalla parte della lingua*, in R. Bombi, P. Cotticelli Kurras, V. Orioles (a cura di), *L'eredità scientifica di Roberto Gusmani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 91-97.

secolare e da altrettanta letteratura dall'età antica alla moderna (e di cui parlano i contributi del presente volume), che, in più chiavi, tra cui quella digitale, dispiega lessicalmente l'immagine della "relazione sociale": "network".

Composto di origine non recente, l'inglese "network" veicola l'immagine della rete come struttura e come strumento, il primo elemento del composto trovandosi a quota antica⁶ specializzato per "rete da pesca" o "rete del ragno", entrambi significati legati all'idea della presa e della cattura⁷:

nett, es; n.

I. a net (for fowling, fishing, or hunting) :--

Net rete. Wrt. Voc. i. 285, 16. Nyt, 73, 41.

Ned cassis, [net, web, trap] ii. 14, 3. Hyra net wæs tóbrocen, Lk. Skt. 5, 6. Úres fisceres nett nostri piscatoris rete, Ælfc. Gr. 15; Som. 19, 57. Feallaþ on nette his cadent in retiaculo ejus, Ps. Spl. 140, II. Ic mín nett út læte laxabo rete, Lk. Skt. 5, 5; Mt. Kmb. 4, 18. Lætaþ ðæt nett on ða swiðran healfe. Jn. Skt. 21, 6. Ic bréde nett plecto, Ælfc. Gr. 28; Som. 32, 8. Óþ ðæt ðe hig (wildeór) cuman tó ðám nettan ... Ne canst dú huntian búton mid nettum? Coll. Monast. Th. 21, 15-21: 22, II. On feala wísan ic beswíce fugelas, hwilon mid nettum, 25, II. Hí forléton hyra nett (netta, Lind.) relictis retibus, Mt. Kmb. 4, 22; Homl. Th. i. 578, 21.

II. a mosquito-net:--Nette, fleógyfte conopio, Wrt. Voc. ii. 19, 18.

III. net-work, web: -- Swá tedre swá swá gangewifran nett, Ps. Th. 38, 12. Donne hió (the spider) geornast biþ ðæt beo áfære fleógan on nette, 89, 10. Folc gescylde hálgan nette (with a net-work of clouds), Cd. Th. 182, II; Exod. 74. [Goth, nati: O. Sax. netti, (fisk-)net: O. Frs. nette: Icel. net; gen. pl. netja : O. H. Ger. nezzi rete.] v. æl-, boge-, breóst-, deór-, drag-, feng-, fisc-, fleóh-, here-, bring-, inwit-, mycg-, searo-, wæl-nett, and next word.

⁶ E, a quota arcaica, cfr. Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern, Francke, 1959-1969: *ned-* e *n₁d-*.

⁷ Joseph Bosworth, Northcote Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary*. Dictionary, Supplement and Addenda, Oxford, Oxford University Press, 1st ed. n.d., reprinted 1983, 1966, 1972. Per le fonti online qui riportate la data di ultima consultazione è il 14 agosto 2023. Per "net" e derivati: Net e derivati: <<https://bosworthtoller.com/search?q=net>>.

nette, an;

f. The net-like caul :-- Nette (under the heading de membris hominum) disceptum i. reticulum (cf. hoc reticulum, pinguedo circa jecur, 704, 7), Wülck. Gl. 293,6. Nettae oligia, 35, 34. Nytte obligia [binding, bandage], Wrt. Voc. i. 45, 18. Nette, ii. 63, 39 : disceptum, 26,19. [Icel. netja the caul: cf. O. H. Ger. nezzi adeps [fat] intestini; pl. intestina.]

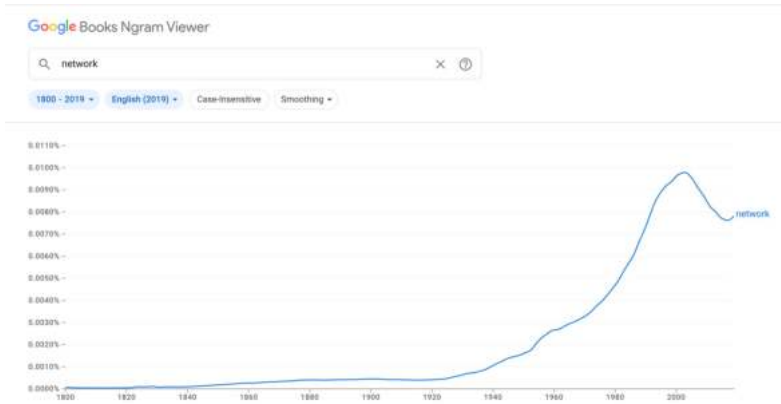
I repertori inglesi attestano per “network” ricorrenze terminologiche legate a impieghi tecnici per “strutture” e “impianti”, come nella *Bibbia di Ginevra* (1560) – “And thou shalt make unto it a grate like networke of brass” (*Exodus* 27, 4, per “craticulamque in modum retis”) – per poi, nel Seicento, registrare usi nell’ambito dei linguaggi scientifici moderni, da cui occorrenze legate a nozioni come l’anatomia di animali e piante (“reticulate structures in animals and plants”)⁸ e, per gli ambiti tecnologici, le strutture naturali di canali e condotti come quelli dei fiumi e, dal diciannovesimo secolo, le ferrovie, e i collegati strumenti e i processi della elettrificazione, fino a indicare, dai primi del Novecento (1914), i sistemi di trasmissione broadcasting⁹.

Con l’avvento del digitale, come vedremo, la fortuna della metafora fa osservare un eccezionale processo di espansione semantica della nozione di “network” come ambiente virtuale, e la sua specializzazione nella fortunata accezione tecnica che emblematicamente si prova nell’impennata nell’uso scritto soprattutto dopo gli anni Ottanta del Novecento¹⁰:

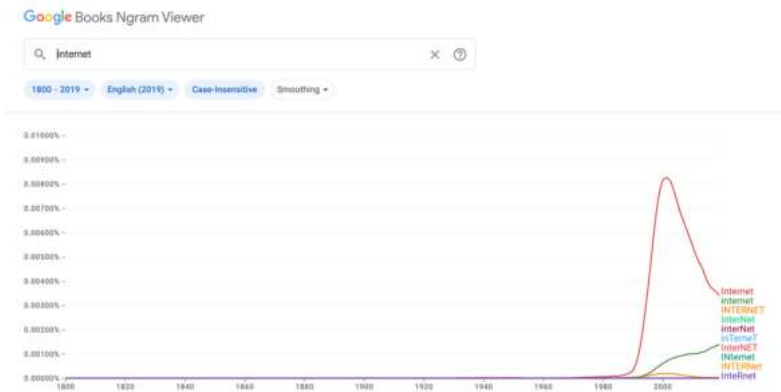
⁸ Ernesto Estrada, *The Structure of Complex Networks: Theory and Applications*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

⁹ <<https://www.oed.com/dictionary/network>>.

¹⁰ <<https://www.oed.com/search/advanced/Entries?q=network&sortOption=Frequency>>.



Negli anni Novanta la parola confluisce – attraverso un meccanismo di contrazione – nel neologismo “Internet”, da “inter-network”¹¹, che vale per “an international computer network connecting other networks and computers that allows people to share information around the world”:



La fortuna concettuale si osserva nel conio degli equipollenti, nonché alternativi, “The Internet” e, nella riformulazione specialistica dell’abbreviativo “(the) Net”¹², forma quest’ultima che decreta l’identificazione di “net” con l’universo digitale nel-

¹¹ <<https://www.computerhistory.org/timeline/networking-the-web>>.

¹² <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/net>> (significato a2).

la lingua comune: ora “net” è “la Rete”¹³ per eccellenza.

La specializzazione dell’elemento formante “-net” è affermata col conio della parola di statuto onomastico “Arpanet”, che nel 1969 anticipa la nascita di “Internet” come lemma: il composto deriva da ARPA-, acronimico dell’omonimo istituto di ricerca Advanced Research Projects Agency, agenzia intesa a sviluppare tecnologie delle telecomunicazioni per usi militari, governativi e accademici¹⁴:

Milestones: Birthplace of the Internet, 1969

Birthplace of the Internet, 1969

At 10:30 p.m., 29 October 1969, the first ARPANET message was sent from this UCLA site to the Stanford Research Institute. Based on packet switching and dynamic resource allocation, the sharing of information digitally from this first node of ARPANET launched the Internet revolution.

The plaque can be seen at the UCLA Henry Samueli School of Engineering and Applied Sciences, 405 Hilgard Ave., Los Angeles, California, U.S.A.

The deployment of the ARPANET set in motion a train of developments that led to the Internet as we know it today. The ARPANET was the first global packet-switching based network, and allowed remote network access to varied applications from multiple users among different computer platforms. It also applied the concept of protocol layering to communications. This development was the key to allowing a diverse set of users to operate over the telephone network of the time, which was optimized for voice and not suited to data traffic. With the introduction of a highly-adaptive and robust technology for network access, the ARPANET formed the foundation of today's Internet.

Date Dedicated	2009/10/29
Dedication #	96
Location	University of California, Los Angeles, California, U.S.A.
IEEE Regions	6
IEEE sections	Coastal Los Angeles
Achievement date range	1969

La metafora della “rete” si formula quasi contemporaneamente con la specializzazione dell’equivalente “web”¹⁵, allorché Tim Berners-Lee sviluppa la grande invenzione che, attraverso il computer domestico (“personal”), porterà il mondo nelle nostre case: nel 1989 nasce infatti il più potente servizio che si appoggi a Internet, portante l’idea di un sistema informativo universale interconnesso, capace di assicurare il tracciamento di tutte le informazioni e la loro condivisione. Linguisticamente l’invenzione si correda di un nuovo importante lemma che entra nel lessico della sfera digitale: “World Wide Web”.

L’operazione onomaturgica appare significativamente soggettiva quanto occasionale, nel momento in cui l’autore stesso¹⁶

¹³ <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/internet>>.

¹⁴ *Engineering and Technology History Wiki*: <https://ethw.org/Milestones:Birthplace_of_the_Internet_1969>.

¹⁵ Dall’inglese antico «web, woven stuff»: <<https://bosworthtoller.com/034900>>.

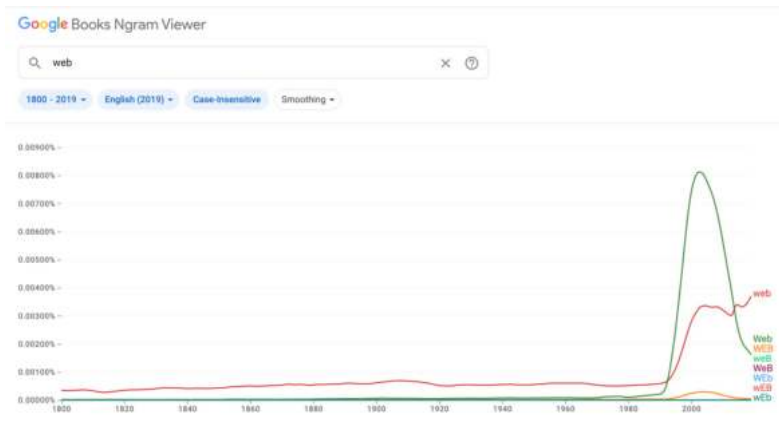
¹⁶ Tim Berners-Lee, Mark Fischetti, *Weaving the Web: the Past, Present and Future of the World Wide Web by its Inventor*, London, Orion Business, 1999.

racconta di avere formulato ipotesi alternative come “The Information Mesh” e “Mine of Information”, poi da lui stesso scartate per averne considerato autoreferenziali gli acronimi relativi: TIM sarebbe andato a corrispondere alle iniziali di Berners-Lee, MOI avrebbe parimenti evocato una inopportuna idea di “possession”, per il rinvio omonimico al pronome francese *moi*, lì dove “World Wide Web” «[...] stressed the decentralized form allowing anything to link to anything. This form is mathematically a graph, or web. It was designed to be global of course».

Allo stesso modo appare motivata dalla diretta volontà dall’inventore l’indicazione perentoria di trattare l’etichetta come tre parole separate, anche a dispetto della norma linguistica:

It should be spelled as three separate words, so that its acronym is three separate “W”s. There are no hyphens. Yes, I know that it has in some places been spelled with a hyphen but the official way is without. Yes, I know that “worldwide” is a word in the dictionary, but World Wide Web is three words.

È alla nascita del World Wide Web che deve farsi risalire la dilatazione della frequenza d’uso di “web” attestata nella letteratura dalla medesima epoca¹⁷. All’acronimico “WWW” si affianca infatti l’abbreviativo “(the) web” forma ridotta che, nella lingua comune, va a indicare primariamente “la rete Internet”:



¹⁷ A *Short History of the Web*, CERN: <<https://home.cern/science/computing/birth-web/short-history-web>; <https://www.w3.org/History/1989/proposal.html>>.

Nell'articolo fondativo di Berners-Lee, l'autore illustra con un diagramma ad albero l'immagine della connessione multipla, mentre la didascalia di presentazione riporta i concetti di "link" e di "ipertesto", rappresentazioni non lineari della testualità, ovvero della scrittura e della lettura, operanti non più orizzontalmente, ma per nodi, che favoriscono lo sviluppo delle odierne tecniche della ricerca in modalità online¹⁸:

CERN DD/OC

Tim Berners-Lee, CERN/DD

Information Management: A Proposal

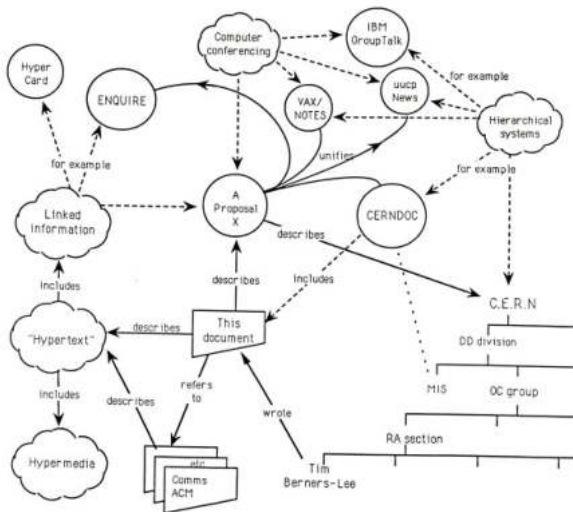
March 1989

Information Management: A Proposal

Abstract

This proposal concerns the management of general information about accelerators and experiments at CERN. It discusses the problems of loss of information about complex evolving systems and derives a solution based on a distributed hypertext system.

Keywords: Hypertext, Computer conferencing, Document retrieval, Information management, Project control



¹⁸ Tim Berners-Lee, CERN, marzo 1989, maggio 1990: <<https://cds.cern.ch/record/369245/files/dd-89-001.pdf>>.

Tipico esempio è quello dell'organizzazione di Wikipedia (2021)¹⁹, sommatoria di contenuti della conoscenza che si costituiscono in un repertorio enciclopedico a struttura labirintica e non lineare²⁰:

HomePage

[HomePage](#) | [Recent Changes](#) | [Preferences](#) | [Receive an article a day!](#)

Welcome to **Wikipedia**, a collaborative project to produce a complete encyclopedia from scratch. We started in January 2001 and already have over **19,000** articles. We want to make over 100,000, so let's get to work—**anyone** can edit any article—expand, expand an article, write a little, write a lot. See the [Wikipedia:FAQ](#) for information on how to edit pages and other questions.

The content of Wikipedia is covered by the [GNU Free Documentation License](#), which means that it is free and will remain so forever. See [open content](#) and [free content](#) for background.

Current Events and Breaking News
 Encyclopedic articles about topics behind the news.
 2001 U.S. Attack on Afghanistan - [More current events](#)

Philosophy, Mathematics, and Natural Science
 Astronomy and Astrophysics - Biology - Chemistry - Earth Sciences - Mathematics - Philosophy - Physics - Statistics

Social Sciences
 Anthropology - Archaeology - Economics - Geography - History - History of Science and Technology - Language - Linguistics - Parapsychology - Political Science - Psychology - Sociology

Applied Arts and Sciences
 Agriculture - Architecture - Business and Industry - Communication - Computer Science - Education - Engineering - Family and Consumer Science - Health Sciences - Law - Library and Information Science - Public Affairs - Technology - Transport

Culture
 Classics - Cooking - Critical Theory - Dance - Entertainment - Film - Games - Hobbies - Literature - Music - Opera - Painting - Recreation - Religion - Sculpture - Sports - Theater - Tourism - Visual Arts and Design

Other Category Schemes
 About Wikipedia category schemes - Complete list of encyclopedia topics - Library of Congress catalog scheme - Dewey Decimal System - Wikipedia arranged by topic - Historical timeline - Historical anniversaries - Reference tables - Biographical Listing - Current events

Wikipedia in other languages
 About the non-English Wikipedias - [Arabic / Arabii] - [Catalan / Català] - [Chinese / Hanyu] - [Danish / Dansk] - [Dutch / Nederlands] - [German / Deutsch] - [Esperanto] - [French / Français] - [Hebrew / עברית] - [Hungarian / Magyar] - [Italian / Italiano] - [Japanese / Nihongo] - [Polish / Polski] - [Portuguese / Português] - [Russian / Русский] - [Simplified English] - [Spanish / Español] - [Swedish / Svenska]

Wikipedia
 About the project: Announcements - How to edit a page - FAQ - Policy - Feature requests - Bug reports - Mailing list - Wikipedia and Nupedia - Wikipedians - Wikipedia:Chat
 Article pointers: Article news - New topics - Brilliant prose - [Receive articles daily by e-mail] - [Go to a random page] - [Index of all pages]
 Content requests: Requested articles - Help desk
 Useful resources for you: Wikipedia articles - [Tablets of Wikipedia data] - Public domain resources - Commentary, which is being transferred to [meta.wikipedia.com](#) - Sandboxes
 Selected press coverage: *The New York Times* - December 9, 2001 / *The New York Times* - September 20, 2001 - MIT's *Technology Review* (and *la lettre*)
 Links: Friends of Wikipedia

Today is Thursday, December 20, 2001, servertime (U.S. Pacific Time)

[Talk](#)

Note: Unless you have the administrator password, you cannot currently edit this page. While this is unfortunate, it has turned out to be necessary to prevent vandalism of this page, which has occurred on several occasions.

[HomePage](#) | [Recent Changes](#) | [Preferences](#) | [Receive an article a day!](#)
 This page is read-only | View other revisions
 Last edited December 20, 2001 5:45 pm by [Malcolm Farmer](#) (diff)
 Search:

La rappresentazione dell'esperienza di fruizione dello spazio digitale come percorso lungo fili interconnessi intersecantisi in una trama di nodi realizza l'immagine della conoscenza del reale pensato come struttura tassonomica e reticolato concettuale, un'idea di cui si riconoscono i prodromi diretti nella tradizione

¹⁹ <<https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>> (da cui la figura, che riproduce la prima home page, anno 2001).

²⁰ <https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Wikipedia>.

speculativa universalista²¹ che, in particolare nell'età moderna, si ritrova riflessa nella linguistica di stampo cartesiano dei progetti delle lingue artificiali, modelli precorritori dell'informatica per il tramite dell'influenza della teoria della mathesis di Leibniz²². Il programma universalista veicola l'immagine dello schema conoscitivo vuoi indotto dall'esperienza, vuoi aprioristico, organizzato in "tabulae", mappa reticolare di nozioni e contenuti rispecchianti la struttura logica della mente umana, in quanto tali, perfetti²³. Tale impostazione del sapere come rete non sempre assume accezione positiva, allorché se ne osserva una pericolosa potenzialità degenerativa nella limitatezza prodotta dall'incasellamento del pensiero nelle maglie della rete, inganno che linguisticamente si visualizza nella assimilazione della sterile conoscenza speculativa dei dogmatici alla fabbricazione autoindotta del ragno:

Qui tractaverunt scientias aut empirici aut dogmatici fuerunt. Empirici, formicae more, congerunt tantum, et utuntur: rationales, aranearum more, telas ex se conficiunt: apis vero ratio media est, quae materiam ex floribus horti et agri elicit; sed tamen eam propria facultate vertit et digerit. Neque absimile philosophiae verum opificium est; quod nec mentis viribus tantum aut praecipue nititur, neque ex historia naturali et mechanicis experimentis praebitam materiam, in memoria integram, sed in intellectu mutatam et subactam, reponit. Itaque ex harum facultatum (experimentalis scilicet et rationalis) arctiore et sanctiore foedere (quod adhuc factum non est) bene sperandum est. (Bacone, *Novum Organum*, 1, 95)

L'immagine della rete configura schemi conoscitivi che, ancora nella metafora esaltata da Bacone²⁴, sono paragonabili alle anguste celle monastiche e alle rigide strade percorse dal ragno. Le maglie della rete avviluppano e corrompono – "vermicolan-

²¹ Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York, Harper & Row, 1966.

²² Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

²³ Francesca Chiusaroli, *Una trafila secentesca di reductio*, in V. Orioles (a cura di), *Dal 'paradigma' alla parola: riflessioni sul metalinguaggio della linguistica*, Atti del convegno, Udine-Gorizia, 10-11 febbraio 1999, Roma, il Calamo, 2001, pp. 33-51.

²⁴ R. H. Boers, *Bacon's Spider Simile*, «Journal of the History of Ideas», 17,1 (1956), pp. 133-135; Silvia Parigi, *Mostri e mirabilia naturae da Francis Bacon a Athanasius Kircher*, «Lebenswelt» 18 (2021), pp. 59-97.

dola” – la conoscenza: utilmente dotati di capacità trasformativa e (ri)generativa in quanto congiungono l’animato con il non animato²⁵, “vermi” e “veleni”, nella definizione baconiana del metodo scientifico²⁶, altresì avvelenano e pervertono i processi della conoscenza (come oggi osserviamo nei meccanismi manipolatori del potere algoritmico)²⁷:

For he [San Paolo] assigneth two marks and badges of suspected and falsified science: the one, the novelty and strangeness of terms; the other, the strictness of positions, which of necessity doth induce oppositions, and so questions and altercations. Surely, like as many substances in nature which are solid do putrefy and corrupt into worms; so it is the property of good and sound knowledge to putrefy and dissolve into a number of subtle, idle, unwholesome, and (as I may term them) vermiculate questions, which have indeed a kind of quickness and life of spirit, but no soundness of matter or goodness of quality. This kind of degenerate learning did chiefly reign amongst the schoolmen, who having sharp and strong wits, and abundance of leisure, and small variety of reading, but their wits being shut up in the cells of a few authors (chiefly Aristotle their dictator) as their persons were shut up in the cells of monasteries and colleges, and knowing little history, either of nature or time, did out of no great quantity of matter and infinite agitation of wit spin out unto us those laborious webs of learning which are extant in their books. For the wit and mind of man, if it work upon matter, which is the contemplation of the creatures of God, worketh according to the stuff and is limited thereby; but if it work upon itself, as the spider worketh his web, then it is endless, and brings forth indeed cobwebs of learning, admirable for the fineness of thread and work, but of no substance or profit. (*Advancement of Learning*, 4,3-4,5)

²⁵ Doina-Cristina Rusu, *Abolishing the Borders Between Natural History and Natural Magic. Francis Bacon’s Sylva sylvarum and the Historia vitae et mortis*, «Society and Politics», 8 (2014), pp. 23-42; Ead., *Ants, Spiders, and Bees. Francis Bacon and the Method of Natural Philosophy*, «Journal of early Modern Studies», 9, 2 (2020), pp. 27-51. Dana Jalobeanu, *Spirits Coming Alive: The Subtle Alchemy of Francis Bacon’s Sylva Sylvarum*, «Early Science and Medicine», 23 (2018), pp. 459-486.

²⁶ Paolo Rossi, *Francesco Bacone*, Torino, Einaudi, 1957, 1974.

²⁷ Raffaele Simone, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano, Garzanti, 2012.

Muoversi in rete: ragni, vermi, bachi, pesci

In epoca odierna il modello metaforico della “rete” per indicare lo spazio digitale si rafforza nella diffusa fortuna lessicale di “net”/“web”, ad esempio annettendo ad essi le concettualizzazioni di “lingua della rete” (“netlingo”, “netspeak”)²⁸ e dei servizi e ambienti di/per gli utenti (“Usenet”, “Netscape”)²⁹. L’idea del “web” come ambiente libero e aperto confluisce inoltre consequenzialmente nella elaborazione di immagini linguistiche legate al movimento libero in spazi illimitati: si pensi, in inglese, a “to surf the Internet/the web”, da cui, in italiano, “navigare/surfare (in rete)”, il cui utente è il “cybernauta” (da “cyber-spazio”), “internauta” (forma contratta da “internet-nauta”), ma si pensi anche all’iconica idea di infinito che sta all’origine dell’invenzione del nome di “Google” (1998), storpiatura di “Googol”, il numero rappresentato da 1 seguito da cento zeri³⁰.

Spazio sconfinato praticabile senza limiti come il cielo e il mare, la rete è però anche, all’inverso, universo compreso entro una struttura organizzata, immagine che visualizza un movimento guidato dalla materialità dei fili, da cui la rappresentazione del soggetto come chi percorre le rotte del web seguendo l’architettura fisica dell’orditura, interpretazione che qui interessa particolarmente in quanto va a consolidare la speciale potenza della metafora animale legata all’informatica.

La fauna digitale costituisce un comparto lessicale in cui possiamo annoverare, tra i campioni più popolari, l’inglese “mouse”³¹ e l’italiano “chiocciola”³², entrambi generati da accostamenti metaforici e di somiglianza iconica tra segno e senso,

²⁸ Erin Jansen, Vincent James, *NetLingo: The Internet Dictionary*, Boca Raton, Florida, NetLingo Inc., 2022; anche <<https://www.netlingo.com/>>; David Crystal, *A Glossary of Netspeak and Textspeak*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004; David Crystal, *Language and the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

²⁹ <<https://www.thefreedictionary.com/Usenet>; <http://archive.netscape.com/>>.

³⁰ *Da un garage a Googleplex*: <<https://about.google/our-story/>; <https://www.britannica.com/topic/Google-Inc>>.

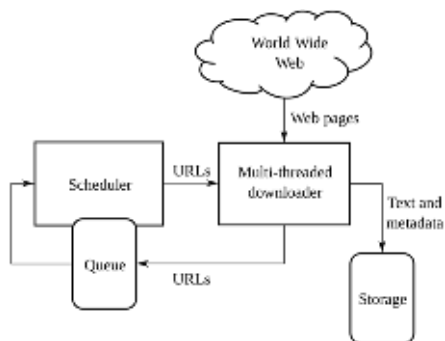
³¹ Per la prima volta in William K. English, Douglas C. Engelbart, Bonnie Huddart, *Computer-Aided Display Control*, Stanford, Stanford Research Institute, 1965.

³² Massimo Arcangeli, *Biografia di una chiocciola. Storia confidenziale di @*, Roma, Castelvecchi, 2015.

ma più specializzato e altrettanto potente è il vocabolario che si compone con la rappresentazione linguistica di un animato parco faunistico direttamente ispirato alla fisicità della tela di ragno.

Struttura di fili e di nodi, la rete appare infatti popolata e percorsa da creature animate del mondo naturale, a partire, naturalmente, dal ragno, fino a interessare un intrigante bestiario di artropodi. La genesi, in modo originale quanto consistente, è evidentemente legata a un immaginario trådito, non nuovo, ma i singoli atti onomaturgici comprendono interessanti momenti anche occasionali, tratti dall'esperienza e dall'osservazione del reale, sincronici. Figure non sempre positive della mediasfera, piccoli, quanto a dimensioni, ma capaci, per le loro ridotte moli e limitata visibilità, di insinuarsi entro l'intrico delle maglie, minuscoli animali percorrono i fili della rete, con ostinata costanza e sistematicità ne attraversano, perlustrano e conoscono ogni millimetro, e possono, infine, facilmente corromperla.

Un accostamento, in particolare nell'immaginario del "ragno", si afferma per procedimento analogico nel caso del conio del nome "WebCrawler" da parte di Brian Pinkerton (1994)³³, il quale intitola così il motore di ricerca che, per procedimento antonomastico, darà origine al nome comune "(web) crawler", indicante un bot, o programma informatico, la cui architettura consente la ricerca automatica, la mappatura e l'indicizzazione dei contenuti nel World Wide Web:



³³ Brian Pinkerton, *Webcrawler Timeline*: <<http://www.thinkpink.com/bp/WebCrawler/History.html>>.

From 590i-request@cs.washington.edu Wed Apr 20 23:11:17 1994
Date: Wed, 20 Apr 1994 23:10:35 -0700
From: bp@cs.washington.edu (Brian Pinkerton)
To: 590i@cs.washington.edu
Subject: WebCrawler server up

I finally got a forms query interface hacked together
for the WebCrawler index. Give it a try, at

<http://www.biotech/WebQuery.html>

This index was assembled in slightly less than 24hrs
of WebCrawling, so it's not particular deep. On the
other hand, it seems to have reasonable breadth, so
general search terms should work well. It's not fast
yet, either. MMOC (mere matter of code).

bri

From: bp@cs.washington.edu (Brian Pinkerton)
Newsgroups: comp.infosystems.announce
Subject: The WebCrawler Index: A content-based Web index
Date: 11 June 1994 21:33:42 GMT
Organization: University of Washington
Lines: 18
Approved: announce@ibm.cl.msu.edu
Message-ID: <2r0rnm\$ftj@news.u.washington.edu>
NNTP-Posting-Host: ibm.cl.msu.edu

The WebCrawler Index is now available for searching! The index is broad:
it contains information from as many different servers as possible. It's
a great tool for locating several different starting points for exploring
by hand. The current index is based on the contents of documents located
on nearly 4000 servers, world-wide.

Check it out at:

<http://www.biotech.washington.edu/WebCrawler/WebQuery.html>

Other information is available from there, including a description of the
WebCrawler (the robot itself), and a list of the 25 most frequently
referenced sites on the Web.

Brian Pinkerton
Dept of Computer Science and Engineering
University of Washington

Acquisito da *America Online* nel 1995, *WebCrawler* adot-
ta come mascotte “Spidey”, un ragno, naturale rappresentante
dell’azione evocata³⁴:



³⁴ Logo di WebCrawler dal 2018: <<https://www.webcrawler.com/>>.

L'immagine del “procedere strisciando, carponi, gattonando”, già adottata ed estremamente popolare nei linguaggi visivi del mondo della Marvel (Spider-Man)³⁵, determina, in entrambi i domini, la ridenominazione del “crawler” anche come “spiderbot” o semplicemente “spider”³⁶ e la diffusione di forme verbali sinonimiche come “web crawling”, “web spidering”, anche per analogia all'insetto omonimo³⁷, “web indexing”, e l'acclimatamento con la nascita di forme come “spider trap”, per indicare metodi tecnologici di contrasto:



L'immagine dell'insetto che attacca la rete minandone la sicurezza si può trovare rappresentata in altri termini zoomorfi dell'informatica, a partire da “worm”, nome di programma autoreplicante che infetta i computer attraverso, ad esempio, i servizi di posta elettronica³⁸:

³⁵ <<https://characters.fandom.com/wiki/Spider-Man>>; Peter Sanderson, *Marvel Universe*, London, Virgin, 1996.

³⁶ Scott Spetka, *The TkWWW Robot: Beyond Browsing*: <<https://web.archive.org/web/20040903174942/http://archive.ncsa.uiuc.edu/SDG/IT94/Proceedings/Agents/spetka/spetka.html>>; in *Wikipedia* i termini “web spider” e “spiderbot” sono entrambi reindirizzati su “crawler”: <https://en.wikipedia.org/wiki/Web_crawler>.

³⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Spider_web>.

³⁸ Thomas M. Chen, Jean-Marc Robert, *The Evolution of Viruses and Worms*, in W. V. S. Chen (ed.), *Statistical methods in computer security*, Statistics: A Dekker series of textbooks and monographs, Marcel Dekker, New York, 2005, pp. 265-286.

```

BBN-TENEX 1.25, BBN EXEC 1.30
@FULL
@login RT
JOB 3 ON TTY12 08-APR-72
YOU HAVE A MESSAGE
@SYSTAT
UP 85:33:19 3 JOBS
LOAD AV 3.87 2.95 2.14
JOB TTY USER SUBSYS
1 DET SYSTEM NETSER
2 DET SYSTEM TIPSER
3 12 RT EXEC
@
I'M THE CREEPER : CATCH ME IF YOU CAN

```

Nella nomenclatura “worm” si aggiunge e succede al precedente termine “creeper” (1971) («a computation that used the network to recreate itself on another node, and spread from node to node»)³⁹, per cui l’inventore Bob Thomas dichiara di essersi ispirato all’omonimo personaggio malvagio del cartone Scooby Doo⁴⁰:



³⁹ *IEEE Annals of the History of Computing*, Vol. 27–28, IEEE Computer Society, 2005.

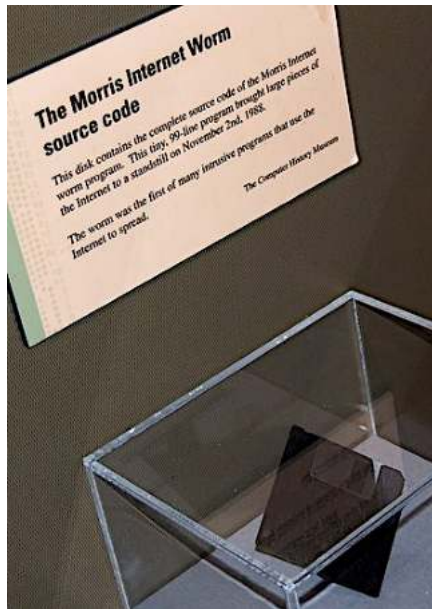
⁴⁰ <[https://scoobydoo.fandom.com/wiki/Creeper_\(Scooby-Doo,_Where_Are_You!\)](https://scoobydoo.fandom.com/wiki/Creeper_(Scooby-Doo,_Where_Are_You!))>; <<https://www.techslang.com/definition/what-is-the-creeper-virus/>>.

La radice “(to) creep” cristallizza intorno alla nozione l’idea dello “strisciare”, a cui di seguito si collega materialmente la forma “worm”, come prestito entrata anche in italiano.

Usato nell’accezione ampiamente tecnologica nel romanzo distopico *The Shockwave Rider* di John Brunner (1975),

You have the biggest-ever worm loose in the net, and it automatically sabotages any attempt to monitor it. There’s never been a worm with that tough a head or that long a tail! [...] Fluckner had resorted to one of the oldest tricks in the store and turned loose in the continental net a self-perpetuating tapeworm, probably headed by a denunciation group “borrowed” from a major corporation, which would shunt itself from one nexus to another every time his credit-code was punched into a keyboard. It could take days to kill a worm like that, and sometimes weeks.

“Worm” si insedia solidamente nel lessico dell’informatica con il caso divenuto celebre del “Morris worm”, un programma di malware che nel 1988 riesce a infettare circa 6000 computer, corrispondenti il 10% di tutti i computer collegati all’epoca in rete⁴¹:



⁴¹ US v. Morris, 928 F. 2d 504 - Court of Appeals, 2nd Circuit 1991: <https://scholar.google.com/scholar_case?case=551386241451639668>.

Richiama un elemento naturale, in questo caso un liquido, il nome “virus” a indicare un programma con capacità distruttive - accezione riportata nella cultura di fantascienza, come il romanzo *When H.A.R.L.I.E. was One* di David Gerrold (1972) e il film *Westworld* (1973), e citata nella letteratura accademica da Fred Cohen della University of Southern California in *Experiments with Computer Viruses* (1984), dove il termine è indicato come adattato dalla biologia ad opera di Leonard Adleman⁴².

Il primo virus che ha colpito i sistemi MS-DOS, dal nome C-Brain (1986) – è divenuto noto come “l’influenza pakistana” (“Pakistani flu”), dalla nazionalità dei programmatori, e percorre linguisticamente l’idea di “malattia infettiva”⁴³:

```

Welcome to the Dungeon

(c) 1986 Basit & Amjad (pvt) Ltd.
BRAIN COMPUTER SERVICES

730 NIZAB BLOCK ALLAMA IQBAL TOWN

LAHORE-PAKISTAN

PHONE :430791,443248,280530.
Beware of this VIRUS...
Contact us for vaccination.....
$#@!$@!!

```

Nel dominio dei contenuti virali, è mitologica la rappresentazione di “trojan”, inteso come l’intruso invasore dall’esterno (apparentemente non riconoscibile come nemico), riprodotto in una figura animale, estesamente “trojan horse”, il “cavallo di Troia”⁴⁴.

Direttamente o indirettamente legati al mondo animale sono termini del malware dell’ambito marino (accostamento facilmente sollecitato dalla terminologia del “surfing the web”): “clickbait” sfrutta l’immagine dell’“esca” (“-bait”)⁴⁵, precedentemente a In-

⁴² <<https://web.eecs.umich.edu/~aparaksh/eecs588/handouts/cohen-viruses.html>>.

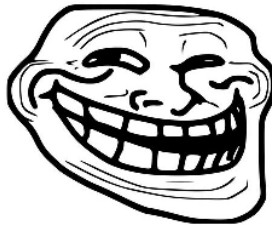
⁴³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_computer_viruses_and_worms>.

⁴⁴ <<https://web.archive.org/web/20200805171304/https://faqs.cs.uu.nl/na-dir/computer-virus/faq.html>>.

⁴⁵ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/bait>>.

ternet ricorrente nell'espressione "bait-and-switch"⁴⁶ (in italiano nell'equipollente "specchietto per le allodole"), una tecnica di frode ("baiting") sfruttata prima nel marketing poi in generale nei contesti online, per "catturare" l'attenzione (si pensi ai "titoli acchiappa-click") e indirizzare l'utente del web su contenuti (anche) falsi⁴⁷.

Il composto "catfish" (rimasto in forma di prestito in italiano) – soprattutto popolarizzato dal 2010 dalla fortuna dell'omonimo film⁴⁸ e dal 2012 per la serie televisiva⁴⁹ – etichetta la creazione di una falsa identità a scopo ingannatorio ispirata a un particolare uso del "pescegatto" nelle pratiche dei pescatori⁵⁰; all'ambito della pesca è ascrivito anche un valore semantico del verbo "to troll", come «to fish by trailing a lure or baited hook from a moving boat»⁵¹, significato prontamente soverchiato dall'immagine mitologica scandinava da cui deriva la prevalente rappresentazione visiva del "mostriciattolo fastidioso"⁵², che fa attività di "trolling for newbies" in rete, anche entro le dinamiche dello hate speech⁵³:



⁴⁶ <<https://en.wikipedia.org/wiki/Bait-and-switch>>.

⁴⁷ *Where Clickbait Came From, And Why It's Here to Stay*: <<https://www.naytev.com/insights/clickbait-101>>.

⁴⁸ <[https://en.wikipedia.org/wiki/Catfish_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Catfish_(film))>.

⁴⁹ *Catfish. The TV show*: <<https://www.mtv.com/shows/catfish-the-tv-show>>.

⁵⁰ Aisha Harris, *Who Coined the Term 'Catfish'?*, Slate, 18 gennaio 2016: <<https://slate.com/culture/2013/01/catfish-meaning-and-definition-term-for-online-hoaxes-has-a-surprisingly-long-history.html>>.

⁵¹ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/troll>>.

⁵² <[https://en.wikipedia.org/wiki/Troll_\(slang\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Troll_(slang))>.

⁵³ Scott Cromar, 9 ottobre 1992, *Trolling for Newbies*, Newsgroup: alt.folklore.urban: <<https://groups.google.com/g/alt.folklore.urban/c/9gXNdotYPVc/m/TaD3xbBv-IAJ>>; Raffaella Bombi, *Tra avatar, chatbot, troll. Riflessioni linguistiche su alcuni 'mostri' virtuali*, in F. M. Dovetto, R. Frías Urrea (a cura di), *Mostri, animali, macchine. Figure e controfigure dell'umano. Monstruos, animale, maquinas. Figuras y controfiguras de lo humano*, Roma, Aracne, 2019, pp. 315-337.

È chiamato “rabbit” (o “rabbit virus”) o anche “wabbit” (forse “web rabbit”), il tipo di malware che attacca il sistema per la capacità di duplicarsi (il richiamo è alla prolificità dei conigli), software malevolo intercettato in occasione dell’attacco informatico all’Università di Washington nel 1969 da cui è originato il nome⁵⁴.

Si torna invece alla metafora zoomorfa ispirata agli insetti con il sostantivo “bug”⁵⁵, fatto corrispondere a “baco” in italiano⁵⁶, nell’accezione specialistica indicante un “errore logico nella scrittura di un programma informatico”, un difetto tecnico funzionale capace di generare, anche involontariamente, falle nel sistema informatico⁵⁷.

Intitolata a una creatura del fantastico del tipo “folletto”, “spirittello” con caratteristiche di molestia (ricondotto a “bugbear”/“bugaboo”, figura dell’immaginario fantastico il cui nome si trova in inglese nell’epoca media⁵⁸), la forma inglese “bug” mostra in epoca moderna affiliazione all’idea di “insetto” come “pulce” o “cimice” o “blatta”, ma anche “bacillo”, cui si aggiunge un’interessante interpretazione legata al valore, di marca onomatopeica, del “fare paura”⁵⁹:

Bug.—Bugbear.—Boggart.—Bogle. The meaning of *Bug* is simply an object of terror, from the cry *Bo! Boo! Bok!* made by a person, often covering his face to represent the unknown, to frighten children. The use of the exclamation for this purpose is very widely spread. *W. bo! It. bau!* “*Far bau! bau!* — far paura a’ bambini coprendosi la volta.”—*La Crusca*. Alternately covering the face in this manner to form an object of sportive terror, and then peeping over the covering to relieve the infant from his terror, constitutes the game of *Bo-peep*, *Sc. Teet-bo*. A person is said to look as if he could not say *Bo!* to a goose, when he looks as if the goose would be more likely to frighten him than he the goose.

⁵⁴ <<http://catb.org/~esr/jargon/html/W/wabbit.html>>.

⁵⁵ <<https://en.wiktionary.org/wiki/bug>>.

⁵⁶ <<https://www.gdli.it/Ricerca/Libera?q=baco&page=1&as=1>>.

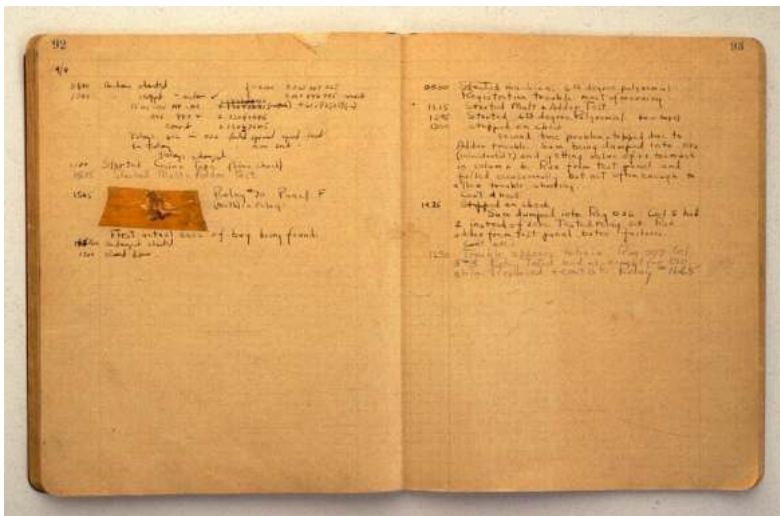
⁵⁷ <<https://www.treccani.it/vocabolario/baco2/>>.

⁵⁸ Katherine M. Briggs, *A Dictionary of Fairies*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1976.

⁵⁹ Hensleigh Wedgwood, *A Dictionary of English Etymology*, London, Trübner, 1859.

Bug. 2. The name of *bug* is given in a secondary sense to insects considered as an object of disgust and horror, and in modern English is appropriated to the noisome inhabitants of our beds, but in America is used as the general appellation of the beetle tribe. They speak of a tumble-bug, rose-bug. A similar application of the word signifying an object of dread, to creeping things, is very common. The *W. bucai* signifies what produces dread or disgust, and also a maggot. It. *baco*, a silk-worm, also a boa-peep or vain bug-bear; *baco-baco*, boa-peep.—Fl. Limousin *bobaou, bobal*, a bug-bear, is also used as the generic name of an insect.—Béronie. So in Albanian, *boube*, a bug-bear, and in child's language any kind of insect. Hung. *lulus*, bug-bear, Serv. *buba*, vermin. Lap. *râbme*, an insect, worm, any disgusting animal, also a bug-bear, ghost. Russ. *buka*, a bug-bear; whence the dim. *bukashka*, a beetle. A bug, or black maggot or bug-bear.—Torriano. Sp. *coco*, a worm, also a bug-bear.

Caso ha voluto che all'immagine del “bug” si colleghi l'episodio storico di una “falena” (“moth”) ritrovata intrappolata tra i circuiti del primo computer della Marina degli Stati Uniti nel 1947, tale da provocarne il malfunzionamento. La falena è stata poi incollata nel registro delle attività – oggi conservato al National Museum of American History – con una didascalia che l'ha definita, ovvero battezzata, come “First actual case of bug being found”⁶⁰:



⁶⁰ Log Book with Computer Bug, in National Museum of American History: <https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_334663>.

L'aneddoto attesta una operazione logica di generalizzazione semantica attivata tra iponimo ("moth") e iperonimo ("bug"), questo già utilizzato nel senso tecnico di "piccolo elemento che intralcia il percorso della ricerca". L'identificazione sinonimica tra "bug" e "insetto" conosce infatti un più che illustre caso autoriale nell'opera di Thomas Edison (1878)⁶¹, il quale ha più volte usato l'immagine per descrivere problemi nel processo di realizzazione del progetto dell'apparecchio telefonico⁶²:

You were partly correct, I did find a "bug" in my apparatus, but it was not in the telephone proper. It was of the genus "callbellum." The insect appears to find conditions for its existence in all call apparatus of telephones.

It has been just so in all of my inventions. The first step is an intuition, and comes with a burst, then difficulties arise — this thing gives out and [it is] then that "Bugs" — as such little faults and difficulties are called — show themselves and months of intense watching, study and labor are requisite before commercial success or failure is certainly reached.

L'accezione immateriale viene difatti accreditata da Thomas Sloane nel suo *The Standard Electrical Dictionary* (1892), dove "bug" è definito come «qualsiasi guasto o problema nelle connessioni o nel funzionamento di un apparato elettrico»⁶³:

Bug. Any fault or trouble in the connections or working of electric apparatus.

Bug Trap. A connection or arrangement for overcoming a "bug."

It is said that the terms "bug" and "bug trap" originated in quadruplex telegraphy.

così decretando per la parola il valore specialistico che, con il successo dell'informatica, ne costituisce un significato ampiamente noto e, per l'italiano, ne rappresenta il modello ugualmente fortunato sia per il prestito sia per il calco semantico⁶⁴. In

⁶¹ Lettera a William Orton, presidente della Western Union, del 3 marzo 1878: <<https://edisondigital.rutgers.edu/document/X099AT>>.

⁶² Lettera a Theodore Puskas del 13 novembre 1878: <<https://edisondigital.rutgers.edu/document/D7821ZAO>>.

⁶³ Thomas O'Conor Sloane, *The Standard Electrical Dictionary: A Popular Dictionary of Words and Terms Used in the Practice of Electric Engineering*, New York, Henley, 1892.

⁶⁴ Raffaella Bombi, *Un caso di frontiera nella tipologia dell'interferenza*:

particolare, una straordinaria circostanza di visibilità è occorsa nella nota vicenda, descritta come epocale, del “Millennium bug” (in italiano anche “baco del millennio”), nome volgarizzato del “Y2K bug”, il difetto informatico manifestatosi al cambio di data tra il 31 dicembre 1999 e l’1 gennaio 2000⁶⁵.

Cinguettare in rete: Larry T. Bird

Il caso del “Millennium bug”, come pure i termini “virus”, “trojan”, “clickbait”, “troll”, costituiscono esempi emblematici dei processi di espansione nell’uso della lingua del web, ovvero allorché, con l’evoluzione di Internet, la relazione dell’utente con gli ambienti digitali è divenuta sempre più attiva o, meglio, inter-attiva.

A partire dalla disponibilità di un computer personale in casa e ancor più con l’avvento del web 2.0, la progressiva familiarità dell’utente comune con tecnologie, applicazioni e comandi determina la popolarizzazione anche del relativo lessico, così che termini inizialmente per addetti ai lavori divengono presto di uso quotidiano, non raramente inseriti in fraseologie ordinarie (anche connotate da usi impropri, di inesperti), e come tali introdotti nella lingua di tutti e infine accolti dai dizionari⁶⁶.

A tale pluralità concettuale e terminologica si annette, ad esempio la sostanziale sinonimia istituita nel parlare comune tra “Internet” e “web”, così come ne deriva l’assimilazione della scrittura in rete a una naturale riproduzione del parlato, con conseguente allentamento della sorveglianza formale sulle espressioni scritte per via digitale⁶⁷.

dall’ingl. bug all’it. baco, «Plurilinguismo», 4,1997, pp. 119-125; <<https://www.treccani.it/vocabolario/bug>>; <<https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/millennium-bug/875>>.

⁶⁵ <https://www.treccani.it/enciclopedia/millennium-bug_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/>; <<https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/millennium-bug/875>>.

⁶⁶ Francesca Chiusaroli, *Le parole dell’atto linguistico nel web 2.0: un repertorio italiano tra interferenza, lessico speciale e pragmatica*, in R. Bombi, F. Costantini (a cura di), *Percorsi linguistici e interlinguistici. Studi in onore di Vincenzo Orioles*, Udine, Forum, 2018, pp. 119-133.

⁶⁷ Francesca Chiusaroli, “*Scritture brevi*” nel diasistema delle scritture digitali, in C. de Santis, N. Grandi (a cura di), *CLUB Working Papers in Linguistics*, 1, Bologna,

Tra i termini popolarizzati sicuramente va annoverato il caso di “network” allorché la parola viene rinforzata dall’elemento aggettivale “social”, come forma integrata alla comunicazione digitale attiva.

Sviluppata dalla fine dell’Ottocento negli ambiti della sociologia, della filosofia, della psicologia, l’accezione di “social network/community/group” come “to interact with others to exchange information and develop contacts” si incontra potentemente, agli inizi di questo secolo, con le innovazioni prodotte dal web 2.0 a indicare i legami relazionali online, caratteristici della comunicazione mediata dal computer (CMC)⁶⁸: in tal senso “social network” si plasma come iponimico di “social media”⁶⁹, arrivando a divenirne forma sinonimica con l’occasione della fondazione, dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso, delle prime piattaforme di condivisione in rete⁷⁰, al loro interno designando i vari gruppi di interesse⁷¹.

L’identificazione di “social media” con “social network” può dirsi definitivamente istituita con il successo planetario di Facebook, piattaforma che decreta l’effetto di globalizzazione dell’espressione “social network” secondo le tipiche strategie linguistiche del contatto, che vedono la forma riprodotta come prestito (es. italiano “social network”, anche abbreviato in “social”) o come calco (es. francese “réseau social”): non è un caso che alla storia di Facebook sia stato dedicato un film dal titolo quasi antonomastico: “The Social Network”⁷².

Circolo Linguistico dell’Università di Bologna, 2017, pp. 5-18.

⁶⁸ Susan C. Herring, *Virtual Community*, in L. M. Given (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*, Los Angeles - London - New Delhi - Singapore, Sage, 2008, pp. 920-921; Maria Laura Pierucci, *Con-vivere online. Per una storia semantica del termine “comunità”*, in F. Chiusaroli (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Diego Poli*, Roma, il Calamo, 2022, pp. 1183-1194.

⁶⁹ Jonathan A. Obar, Steven S. Wildman, *Social Media Definition and the Governance Challenge: An Introduction to the Special Issue*, “Telecommunications Policy”, 39, 9 (2015), pp. 745-750.

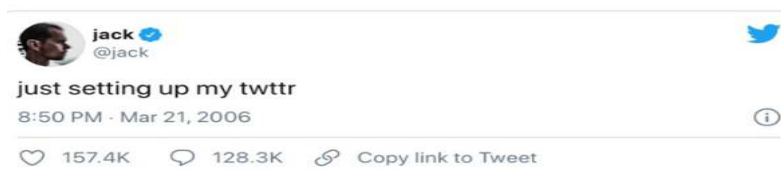
⁷⁰ Duncan J. Watts, *Six Degrees. The Science of a Connected Age*, New York, W. W. Norton & Co., 2004.

⁷¹ Danah M. Boyd, Nicole B. Ellison, *Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship*, «Journal of Computer-Mediated Communication», 13, 1 (2007), pp. 210-230.

⁷² <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Social_Network>.

Ed è dal dominio dei “social network” che, in questa sezione conclusiva della presente rassegna dedicata alla rete e agli animali della rete, prenderemo in analisi la piattaforma che, tra le varie, ha originalmente tratto le proprie caratteristiche e configurato la propria lingua speciale (o meglio gergale)⁷³ su una potente metafora zoomorfa: è il caso di Twitter.

Creato nel marzo 2006 da Jack Dorsey, il social network Twitter è la più celebre piattaforma di microblogging e deve il suo nome allo sviluppatore Noah Glass, che ha decretato la specializzazione del termine inglese “(to) tweet” per suggerire l’idea della veloce espressione vocale, evanescente, rappresentata in brevi testi di un massimo di 140 (in seguito raddoppiati a 280) caratteri⁷⁴: «a short inconsequential burst of information, chirps from birds. #twtrr»⁷⁵:



Già presente nel lessico inglese per indicare il “verso” e il “verseggiare” degli uccelli, il valore digitale di “tweet” viene integrato nel 2011 nell’Oxford English Dictionary come secondo significato, di seguito divenuto preminente:

⁷³ Francesca Chiusaroli, *Scritture Brevi di Twitter: note di grammatica e di terminologia*, in V. Orioles, R. Bombi, M. Brazzo (a cura di), *Metalinguaggio. Storia e statuto dei costrutti della linguistica*, Roma, il Calamo, 2014, pp. 435-448.

⁷⁴ Damien S. Pfister, ‘A Short Burst of Inconsequential Information’: *Networked Rhetorics, Avian Consciousness, and Bioegalitarianism*, «Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture», 9, 1, 2014: 118-136.

⁷⁵ Tweet di Jack Dorsey del 13 marzo 2011.

 **tweet**

noun

noun: **tweet**; plural noun: **tweets**

1. the **chirp** of a small or young bird.
"the gentle tweet of a bird can be heard"
2. a post made on the social media application **Twitter**.
"he started posting tweets via his mobile phone to let his parents know he was safe"

verb

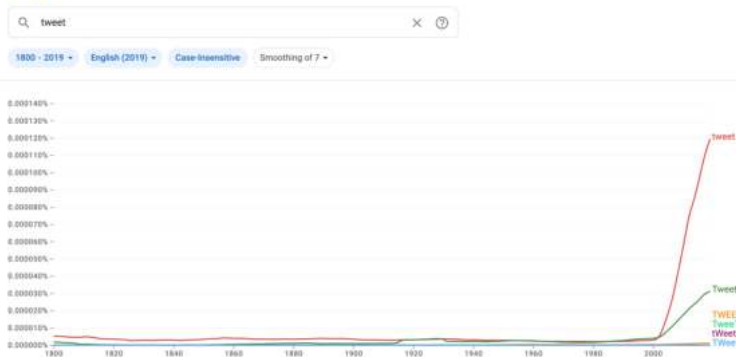
verb: **tweet**; 3rd person present: **tweets**; past tense: **tweeted**; past participle: **tweeted**; gerund or present participle: **tweeting**

1. make a **chirping** noise.
"the birds were tweeting in the branches"
 2. make a post on the social media application **Twitter**.
"she talks about her own life, but she's just as likely to tweet about budget cuts and Keynesian economics"
- communicate with (someone) on **Twitter**.
"email us, tweet us, go to our blog, and find us on Facebook"

Origine

mid 19th century: imitative.

Google Books Ngram Viewer



Il termine specializzato si rivela particolarmente efficace nella creazione di un lessico dedicato⁷⁶: “retweet” indica l’azione del “condividere” (tecnicamente “portare un tweet di altri nella

⁷⁶ Francesca Chiusaroli, *Scritture brevi e tendenze della scrittura nella comunicazione di Twitter*, in F. Bianchi, P. Leone (a cura di), *Linguaggio e apprendimento linguistico: metodi e strumenti tecnologici*, Studi AiTLA, Milano, AiTLA - Associazione Italiana di Linguistica Applicata, 2016, pp. 103-117; Francesca Chiusaroli, *La lingua speciale dei social media: scritture brevi digitali, repertori, norme e contesti d’uso*, in F. Zuin, D. Sidraschi (a cura di), *La lingua e i suoi contesti*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 29-52.

propria timeline”); “tweeter” è l’utente di Twitter, “tweetvert sary” è l’anniversario della propria iscrizione a Twitter; “twi tstar” è un “vip di Twitter”; “tweetstorm” e “tweetmob” inb dicano azioni collettive di pubblicazione in contemporanea di tweet intorno a temi caldi di vasto interesse in rete identificati tecnicamente attraverso il dispositivo dell’hashtag⁷⁷.

L’affermazione del marchio onomastico non oscura, anzi esalta, la semantica dei termini connessi e la annessa simbologia, anche iconica, che resta associata esplicitamente alla metafora ornitologica⁷⁸: l’uccellino (azzurro) è il logo della piattaforma, la cui identità unica è rafforzata dall’aver assegnato un nome proprio, “Larry T Bird”, scelto dal bostoniano Biz Stone, uno dei fondatori di Twitter, in omaggio al cestista campione dei Boston Celtics, per omonimia del cognome⁷⁹:



Over the past six years, the world has become familiar with a little blue bird. The bird is everywhere, constantly associated with Twitter the service, and Twitter the company.

Starting today you’ll begin to notice a simplified Twitter bird. From now on, this bird will be the universally recognizable symbol of Twitter. (Twitter is the bird, the bird is Twitter.) There’s no longer a need for text, bubbled typefaces, or a lowercase “t” to represent Twitter.

Our new bird grows out of love for ornithology, design within creative constraints, and simple geometry. This bird is crafted purely from three sets of overlapping circles — similar to how your networks, interests and ideas connect and intersect with peers and friends. Whether soaring high above the earth to take in a broad view, or flocking with other birds to achieve a common purpose, a bird in flight is the ultimate representation of freedom, hope and limitless possibility⁸⁰.

⁷⁷ Francesca Chiusaroli, *Sintassi e semantica dell’hashtag: studio preliminare di una forma di scritture brevi*, in R. Basili, A. Lenci, B. Magnini (eds.), *CLiC-it 2014: Proceedings of the First Italian Conference on Computational Linguistics*, Pisa, December, 9-10, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 117-121.

⁷⁸ <https://blog.twitter.com/en_us/a/2012/taking-flight-twitterbird>.

⁷⁹ Tweet di Biz Stone (@biz) dell’1 febbraio 2018.

⁸⁰ Doug Bowman, Creative Director di Twitter, 6 giugno 2012.

Analogamente, nelle prime fasi della storia del social network, l'uovo (“Twitter egg”) è l'avatar di default di ogni nuovo utente⁸¹, la “home” è rappresentata dalla casetta dell'uccellino, la scrittura del tweet è rappresentata dall'immagine della “piuma” (o “penna d'oca”)⁸²:



Home

Unitamente al logo, il nome della piattaforma viene naturalmente esportato in tutto il mondo, insieme al suo gergo: in italiano dal 2012 si adotta il prestito “tweet” e nascono i suoi derivati, come la forma integrata “twittero/a” per l'utente di Twitter e le forme verbali “twittare”, “retwittare”, ma sono ugualmente ammessi calchi, soprattutto in chiave informale di slang, come “cinguettio”, “cinguettare”, per indicare il “pubblicare su Twitter”⁸³.

La peculiarità del social network subisce uno storico arresto nel luglio del 2023⁸⁴, quando, acquisita da Elon Musk, la piattaforma conosce un processo drastico di rebranding, a partire dal nome, che oggi è “X”, con echi al sito “x.com” e dall'azienda omonima “X Holding Corps” entrambi di Musk.

L'innovazione determina, tra gli effetti, con evidenza, la rinuncia ai caratteri identitari del social network, in primis alla metafora zoomorfa che ne aveva connotato l'unicità concettuale: senza Twitter, non possono più esistere i tweet.

La novità si riscontra innanzitutto nei tentativi di rilessicalizzare – talvolta in modo improbabile o ambiguo – l'atto linguistico su Twitter:

⁸¹ *What does it mean to be an egg on Twitter?:* <<https://www.merriam-webster.com/wordplay/which-came-first-the-twitter-chicken-or-the-twitter-egg>>.

⁸² *Bird, feather, social, twitter Icon:* <<https://icon-icons.com/icon/bird-feather-social-twitter/127134>>.

⁸³ <<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/tweet/>>.

⁸⁴ Ringrazio la curatrice e il curatore del volume, i quali, in concomitanza con la ridefinizione dei tempi della pubblicazione, mi hanno consentito di aggiungere al contributo questo paragrafo riguardante il rebranding di Twitter.



Are these even called Tweets anymore?
Am I supposed to refer to them as my X's?

[@elonmusk](#)

03/08/23, 06:58

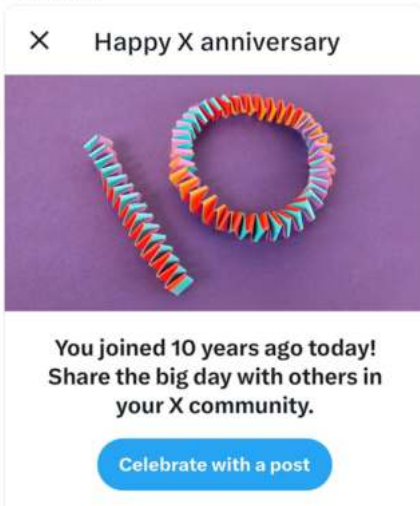


[@elonmusk](#) I can't x or reply to x's what's up with this
[@elonmusk](#)?

06/08/23, 19:41



X's X anniversary



Nella pratica, la terminologia viene ridefinita ufficialmente dagli amministratori⁸⁵, e prevede, in luogo di “tweet” e “to tweet”, le forme “(to) post” (e “repost”)⁸⁶: in italiano l’uso pre-

⁸⁵ La situazione è ad oggi in fieri, infatti alla data della mia ultima consultazione l’Help Center della piattaforma conserva ancora la terminologia originale ‘tweeting, retweet, following, reply’: <<https://help.twitter.com/en/resources/new-user-faq>>.

⁸⁶ *So What Do We Call Twitter Now Anyway?*, The New York Times, 3 agosto

vede i sostantivi “post/postare” e “ripostare” e “pubblicare” per l’azione, con espressioni parafrastiche come “pubblica la tua risposta”.

Radice generica non originale, “(to) post” ha l’effetto di equiparare X a ogni altra piattaforma (si “posta” su Facebook e su Instagram), con la conseguente rinuncia al valore evocativo e metaforico originale:



I knew birds weren't real
29/07/23, 19:35

Segno bianco su fondo nero, X appare come un logo minimalista ed essenziale, di cui è inevitabile notare – tra i tanti rimandi convenzionali traditi – gli ambigui possibili riferimenti all’equivalente numero romano, al simbolo medievale del nome di Cristo, all’immagine della firma dell’analfabeta, alla figurazione delle idee di “(variabile) indefinita”, quando non alle nozioni “eliminare”, “cancellare”, e all’idea di “vietato”⁸⁷.

La riconosciuta debolezza del marchio non ha arrestato la radicale trasformazione⁸⁸, né appare avere alcuna efficacia la disapprovazione diffusamente manifestata dagli utenti di lungo corso in occasione dell’aggiornamento che ha sostituito il nuovo logo nel comparto delle applicazioni dei dispositivi⁸⁹.

Questa sede è diventata così l’occasione per parlare di Twitter al passato, e per ricordarne la storia, che ci insegna come un’azione “dall’alto” improvvisamente possa cancellare un mondo, ancorché virtuale, estinguerne la fauna, eliminare la sua lingua.

2023: <<https://www.nytimes.com/2023/08/03/technology/twitter-x-tweets-elon-musk.html>>.

⁸⁷ <<https://www.treccani.it/enciclopedia/x/>>.

⁸⁸ Blake Brittain, *Meta, Microsoft, Hundreds More Own Trademarks to New Twitter Name*, Reuters, 25 luglio 2023: <<https://www.reuters.com/technology/problem-with-x-meta-microsoft-hundreds-more-own-trademarks-new-twitter-name-2023-07-25/>>.

⁸⁹ #ripTwitter su X: <https://twitter.com/search?q=%23riptwitter&src=typed_query>.

Elisa Coletta

La poesia della trama e dell'ordito. Intervista a Sidival Fila

Sidival Fila nasce in Brasile, Stato del Paraná, nel 1962. Adolescente si appassiona alle arti plastiche, prestando particolare attenzione ai movimenti artistici europei del primo Novecento. Nel 1985, alla ricerca di un'identità artistica personale, si trasferisce in Italia, ove approfondisce l'interesse per l'arte e matura una vocazione spirituale che lo porterà a entrare nell'Ordine dei Frati minori di San Francesco di Assisi. Ordinato a Roma nel 1999, Sidival Fila eserciterà il suo ministero presso il Policlinico Agostino Gemelli di Roma e il Carcere di Rebibbia, abbandonando l'arte per diciotto anni. La vocazione artistica tornerà a imporre la propria presenza con rinnovata consapevolezza nel 2006. Inizia qui un percorso non più interrotto che condurrà Fila a misurarsi con tecniche, materiali e soluzioni compositive difformi¹.

Sidival Fila ha tenuto personali presso il Convento San Bonaventura di Frascati, l'Ex GIL di Roma, la Galleria Helen Pastor di Montecarlo, la Sankt Peter Kunst-Station di Colonia, la Galleria San Fedele a Milano, e ancora presso il Palazzo Ducale di Sassuolo, Palazzo Merulana a Roma, la Galleria Barò a Palma di Maiorca e la Raccolta Lercaro di Bologna. Ha partecipato a mostre collettive – *TrasFormAzione* (Museo Carlo Bilotti,

¹ Per un'analisi della sua produzione una rassegna delle esposizioni si rinvia a: M. Bertin, *Fra' Sidival Fila*, Roma - Troina, Edizioni L'occhio, 2008; E. Coletta, *Sidival Fila*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Ed., 2018. Per una rassegna delle opere e dell'attività espositiva si rinvia anche ai seguenti siti (ultima consultazione: novembre 2023): <<http://www.sidivalfila.it>>; <<https://www.fondazioneidivalfila.org/bio>>; <<https://www.instagram.com/sidivalfila/?hl=it>>.

Roma), *Drôle de trames* (Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Lille), la 58° Biennale di Venezia – e ha preso parte a diverse fiere internazionali – Arco Madrid, Fiac Parigi, Art Basel Miami, ArtBO Bogotá. Le sue opere sono presenti in collezioni private e fondazioni in diversi Paesi del mondo, e sono parte della collezione permanente di arte moderna e contemporanea dei Musei Vaticani.

(L'intervista era preceduta dalla proiezione di un video volto a presentare una rassegna della produzione di Sidival Fila).

Elisa Coletta: Da sempre la materia è al centro della sua ricerca. La sua prima mostra, nel 2008, aveva come titolo *L'eloquenza della materia*. In quel caso, non figurava nessun tessuto. Di lì a poco, tuttavia, questo materiale sarebbe entrato prepotentemente nella sua ricerca, imponendosi per la sua centralità. Pregiati o umilissimi, di fattura industriale o artigianali, recenti o antichi, ricoperti di colore o restituiti nella loro fattura originale, dal 2009 le sue mani incontrano la trama e l'ordito. Non possiamo dunque non chiederci: perché il tessuto? Cosa, in questo materiale sollecita il suo sguardo? Cosa l'ha portata e la porta a sceglierlo?

Sidival Fila: La stoffa mi ha sempre attratto; ho sempre avuto un'attrazione per la *texture*, per quei fili che si intrecciano, si saldano, per l'energia che la loro unione trasmette. Trovandomi al cospetto di tessuti realizzati a telaio ho scoperto un materiale fortemente espressivo. La potenza della stoffa tocca la mia sensibilità; il modo in cui questa è costruita mi emoziona, così come mi sollecita il tempo che essa porta con sé. Credo infatti che la materia sia capace di assorbire il tempo, lo spazio, la memoria, così come ritengo sia in grado di raccontarsi, di restituire il proprio vissuto.

Elisa Coletta: I suoi tessuti sono sempre tesi. All'inizio, materiali di vario tipo li bloccavano sul telaio, mentre erti fili di spago ne serravano alcuni lembi. Molto presto, quegli stessi tessuti hanno iniziato a vivere liberi sul telaio, retti unicamente dalla trazione e dalla contrazione operata dalle sue mani. Indipenden-

temente dai cambiamenti legati alle diverse fasi della ricerca, i tessuti delle sue opere sono tuttavia sempre tesi. Le chiedo dunque: perché tende i tessuti? Quale la ragione di quella tensione, come della sospensione che li connota?

Sidival Fila: La tensione rende vitale la materia. Essa infonde alla materia un'energia che la vivifica. Un tessuto teso è un tessuto vivo, mentre uno non teso è come se fosse morto. Per questo, per me, è fondamentale la trazione del tessuto sul telaio. Quei tessuti tesi sono l'immagine di un desiderio, quasi estatico, di essere dinanzi alla vita, dinanzi alle cose. La sospensione riflette ugualmente uno stato interiore di consapevolezza. È come se il tessuto indicasse la propria presenza; una presenza che contiene tuttavia un distacco.

Davanti a queste opere sono portato anch'io a fare esperienza della mia presenza; sento il bisogno di stare in questo stato di consapevolezza, di presa di coscienza del mio io. Sono queste le sensazioni, le emozioni che mi trasmettono questi quadri; le stesse che spero di trasmettere agli altri.

Elisa Coletta: Un altro aspetto fondamentale del suo lavoro sono le cuciture. Dalle prime cuciture, che rendevano evidente il lavoro fisico di sutura, alle tessiture, fitte e impercettibili, che schermano le introflessioni più mature o sospendono le tele sul telaio, nelle sue opere il filo dialoga da sempre con il tessuto. Che rapporto stabiliscono l'ago, il filo, la cucitura con la trama e l'ordito del tessuto sul quale lei opera? E ancora, che ruolo ha il gesto del cucire nell'economia della sua opera?

Sidival Fila: L'azione di cucire è il risultato di un atteggiamento. In quel gesto c'è la ricerca di un contatto con la materia, la volontà di prendersene cura, l'esigenza di costruire. Questa gestualità continua, ripetitiva, che mi permette di ricreare una superficie, traduce un atteggiamento positivo verso la vita, verso la materia.

Le cuciture mi permettono inoltre di creare una forma; una forma che è determinata dalla tensione e dalla trazione, dunque è energia pura. La piega non esiste se non nella misura in cui è

tesa, contratta; la forma che ne risulta è frutto di una tensione, di una trazione.

Il passaggio del filo attraverso la stoffa, così come le velature che schermano le pieghe hanno inoltre un effetto cromatico. Le cuciture amplificano il colore e, aspetto più importante, lo liberano. Il colore del filo, come della stoffa che esso attraversa, non è più legato alla materia, non è più ancorato alla superficie. Questo diventa quasi un'emissione cromatica, un vapore cromatico. Il colore si solleva e circola. Libero dalla materia entro la quale si muove, esso rivela il suo essere energia.

Elisa Coletta: Nei lavori più recenti lei scompone il tessuto che successivamente ricompone, quasi a costruire un nuovo ordito, una nuova trama, un nuovo tessuto. Che valore ha questa decostruzione? In che modo quest'operazione, che di fatto attenta la continuità della trama, dialoga con il tessuto? Cosa ci dice di esso?

Sidival Fila: La maggior parte dei tessuti che lavoro in questa fase – fase che definisco della destrutturazione – sono tessuti macchiati, rovinati, tessuti non più belli o che non lo sono mai stati. Spesso sono tessuti pensati per rimanere celati – ad esempio le fodere dei vestiti o delle tele; tessuti che, nel nascondimento hanno svolto la loro funzione e nell'anonimato hanno elaborato la loro identità. A questi tessuti, a quell'identità, alla storia iscritta in quelle trame, attraverso la scomposizione, cerco di offrire una visibilità, un riscatto, una nuova vita.

La destrutturazione fa sì che quello che era il limite della stoffa, ad esempio una macchia, diventi un elemento di valore. Sottratta dalla continuità con il colore, la macchia rivela la sua qualità cromatica. Essa non si dà più, o meglio non è più percepita come assenza o perdita di colore, ma come colore. Del tono, dal quale a causa del tempo e dell'usura si è allontanata, essa offre una sfumatura; con questo dialoga, svelandone la qualità cangiante, dunque la vita.

Senza tentare di ristabilire una similarità, dunque una continuità tra la macchia e il colore, attraverso la destrutturazione, cerco di portare l'attenzione sul colore della macchia. Stabilisco

così una nuova relazione tra la cromia della zona alterata e quella dell'insieme di cui questa faceva parte. Ciò che interrompeva l'integrità del tessuto originario e ne comprometteva la bellezza diventa l'elemento di una nuova armonia.

Ciò che mi interessa è proprio questo passaggio dal limite al pregio; un passaggio che non necessita di intervento, ma anzi presuppone un profondo rispetto per la materia, per il carattere che essa ha assunto, per l'aspetto che il tempo le ha dato. Non voglio aggiungere nulla a ciò che il tempo ha fatto, non voglio nascondere la sua opera. Questi tessuti non hanno bisogno di colore, sono stati già dipinti.

In questo senso, più che un artista mi sento un artigiano. Non dipingo per creare, non utilizzo la tela quale sostrato di una rappresentazione. Lavoro perché il tessuto possa raccontare la propria storia, perché possa raccontarsi in quanto tessuto, in quanto materia, perché esso possa svelare il carattere che, nell'esercizio della propria funzione, esso ha assunto. Tutto ciò che si sovrappone o si interpone in questo lavoro rappresenta, per me, una violenza. Il mio desiderio è riscattare la materia, permettere alle cose di raccontarsi. Che si tratti di oggetti o tessuti, stoffe pregiate o materiali umili, il mio obiettivo è mettere ognuno di essi nella condizione di parlare di sé. Ciò che questi raccontano è ciò che essi sono, non quello che io cerco di raccontare attraverso di essi.

Mostre personali

(RE)VERSVS: Riuso e riscatto nel patrimonio della Biblioteca Vaticana e nell'arte di Sidival Fila, Biblioteca Apostolica Vaticana (28 aprile al 14 luglio 2023).

Tessere la vita, Fondazione Raccolta Lercaro (23 Ottobre 2021 - 30 Gennaio 2022), Bologna.

Sidival Fila, Casa Museo Can Marquès, Galleria Barò, Chiesa di Sant Antoniet (2 Settembre - 3 Ottobre 2021), Palma di Maiorca.

Amazonia, ART BASEL Miami (4-8 Dicembre 2019), Miami.

La materia svelata, Fondazione Cerasi, Palazzo Merulana (6 settembre - 5 ottobre 2019), Roma.

58° Biennale di Venezia, Padiglione Venezia, (11 Maggio - 24 Novembre 2019), Venezia.

Sidival Fila. Prospettive Relative, cura di Gianfranco Ferlisi, Palazzo Ducale di Sassuolo (15 Settembre - 4 Novembre 2018), Sassuolo (Mo).

Il filo della grazia, a cura di Padre Andrea Dall'Asta, Galleria San Fedele (21 febbraio - 4 aprile 2018), Milano.

Sidival Fila, Galerie Jérôme Poggi-Chiesa di Saint Eustache (7 dicembre 2017 - 13 gennaio 2018), Paris.

Ri-Nascita. Sidival Fila, Palazzo Papale (2 dicembre 2017 - 6 gennaio 2018), Rieti.

Sidival Fila, a cura di Guido Schlimbach, Kunst-Station Sankt Peter (5 maggio - 2 luglio 2017), Köln.

Metafora, a cura di Cinzia Fratucello, Palazzo Pamphilj, Ambasciata del Brasile, Galleria Candido Portinari, (27 gennaio - 19 febbraio 2016), Roma.

TrasFormAzione, a cura di Cinzia Fratucello, Museo Bilotti (8 luglio - 11 ottobre 2015), Roma.

Metafora, a cura di Elena Marioni, Galleria Incontro d'Arte (6-30 ottobre 2014), Roma.

Le pieghe della luce, a cura di Carlo Ciccarelli e Silvia Pegoraro, ex GIL (4 -20 aprile 2012), Roma.

Oltre la trama, Museo Civico di Gubbio, in occasione del festival "Life in Gubbio" (26-29 agosto 2009), Gubbio (PG).

Sidival Fila. Opere 2008-2009, a cura di Cinzia Fratucello, Galleria Le Passage de Russie, Hotel de Russie, (1-17 maggio 2009), Roma.

L'éloquence de la matière, Galerie du Gildo Pastor Center (5-30 gennaio 2009), München.

L'eloquenza della materia, Convento San Bonaventura, (18 dicembre 2008 - 14 gennaio 2009), Frascati (Roma).

Sidival Fila, Basilica di Sant Eustachio in Campo Marzio (20 settembre - 31 ottobre 2008), Roma.

Fra" Sidival Fila ofm, Convento di San Bonaventura, (24 giugno - 9 luglio 2006), Frascati (Roma).

Mostre collettive

Frammentazioni, a cura del Collettivo Curatoriale Master of art VII, LUISS Creative Business Center (2-20 dicembre 2017), Villa Blanc, Roma, Italia.

Drôles de trames!, a cura di Dominique Païni et Pascale Pronnier, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains (4 marzo - 8 maggio 2016), Lille.

Dittico sull'orlo dell'infinito, dialogo con Agostino Bonalumi, a cura di Silvia Pegoraro e Carlo Ciccarelli, Ulisse Gallery (27 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012), Roma.

Lo splendore della verità, la bellezza della carità. Omaggio degli artisti a Benedetto XVI per il 60mo di sacerdozio, a c. del Pontificium consilium de Cultura, Atrio Aula Paolo VI (5 luglio - 4 settembre 2011), Città del Vaticano.

Trasparenze. L'Arte per le energie rinnovabili, a cura di Laura Cherubini, MACRO (2 luglio - 22 agosto 2010), Roma, Museo MADRE (15 settembre - 11 ottobre 2010) Napoli.

Arte del presente nei luoghi sacri del passato. Invito a otto artisti contemporanei per la Madonna del Saluto, Basilica dei Santi Cosma e Damiano (7 - 15 ottobre 2010), Roma.



Fig. 2. S. Fila, *Senza titolo*. *Corallo e Fiori Antichi 01*, lino del XVIII secolo tessuto a telaio e fiori ricamati in seta del XVIII secolo, cuciti, su telaio, 97 × 47,5 cm, 2020

Fig. 1. S. Fila, *Senza titolo*, seta antica proveniente da abito liturgico in sospensione su telaio, 253x23 cm, 2017

Valerio Massimo De Angelis

Tele e storie: l'intreccio del reale in *Ceremony* di Leslie Marmon Silko

Il primo personaggio (se così possiamo definirlo) di *Ceremony* di Leslie Marmon Silko appare in uno degli inserti poetici che costellano il romanzo, un canto che in questo caso è una sorta di prefazione in versi cui spetta il compito di tracciare l'orizzonte complessivo dell'universo rappresentato nel romanzo. Anzi, il romanzo inizia proprio con una doppia denominazione del personaggio, «Ts'its'tsi'nako, Thought-Woman», sia in keres (la lingua delle popolazioni pueblo del New Mexico) sia in inglese, con il nome nativo che opera come vero nome proprio e quello inglese che invece è la traduzione di uno dei tanti nomi che in molte tradizioni native americane vengono assegnati a un individuo nel corso della sua vita, perché ne rispecchiano la personalità o perché rimandano a qualche particolare episodio:

Ts'its'tsi'nako, Thought-Woman,
is sitting in her room
and whatever she thinks about
appears¹.

Ts'its'tsi'nako è definita Donna-Pensiero perché, assieme alle sorelle Nau'ts'ity e I'tcts'ity'i, secondo la mitologia pueblo ha creato letteralmente l'universo pensandolo, nominandolo, e raccontandolo. Nel momento in cui si passa dalla fase del pensiero a quella della parola, la Donna-Pensiero acquisisce un altro appellativo:

¹ Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, New York, Penguin, 1977, p. 1.

Thought-Woman, the spider,
 named things and
 as she named them
 they appeared².

La figura della Donna-Ragno è centrale in «a number of Native American traditions», in cui è «creator of the universe and an important source of cultural wisdom and social values. Also called Thought Woman and Grandmother Spider, this divine figure uses the power of her imagination, womb, abdominal spinneret glands, intellect, emotions, and voice to bring humans into existence and help them develop balanced identities and harmonious communities»³.

Il passaggio successivo è dal nominare al raccontare, ma nell'ultima strofa del canto questa azione non è compiuta dalla Donna-Pensiero o Donna-Ragno, ma dalla voce narrante: «I'm telling you the story / she is thinking»⁴. Questo significa che l'intero romanzo si presenta come il racconto verbale di un racconto mentale, la "traduzione" in termini linguistici e narrativi della rete di vicende che la Donna-Pensiero sta intrecciando nella sua mente.

In effetti, *Ceremony* può essere considerato la storia di come si costruisce una storia, o meglio di come ogni storia sia un intreccio di altre storie, una tela infinita in cui tutto è potenzialmente collegato a tutto. Anche la cerimonia che dà il titolo al romanzo più che qualcosa di "agito" è qualcosa di "narrato" – più che un rito, che replica mimeticamente sul piano dell'azione drammatica un qualche mito fondativo, è appunto un mito, il racconto che è il nucleo di significato del rito, e che si basa, come tutti i racconti, sul principio dell'intreccio, ovvero di quella interconnessione tra eventi e personaggi che non necessariamente

² Ivi.

³ Matthew Teorey, *Spinning a Bigendered Identity in Silko's Ceremony and Puig's Kiss of the Spider Woman*, «Comparative Literature Studies», 47, 2010, p. 1. La Donna-Ragno ha il potere di intessere reti di linguaggio e di significato che aiutano a «make communal, transcendent meaning out of human experience» (Paula Gunn Allen, *Introduction*, in *Spider Woman's Granddaughters: Traditional Tales and Contemporary Writing by Native American Women*, ed. By Paula Gunn Allen, New York, Random House, 1989, p. 1).

⁴ Silko, *Ceremony*, cit., p. 1.

te rispetta le norme della immediata consequenzialità logica e cronologica (quelle della *fabula*) e che invece è il risultato di una complessa operazione di scomposizione e ricomposizione del flusso temporale.

Il racconto-cerimonia di *Ceremony* segue le varie fasi del tragitto tutt'altro che lineare e unidirezionale attraverso il tempo e soprattutto dello spazio compiuto dal protagonista Tayo, un *mixed-blood* pueblo che ha combattuto nel Pacifico durante la Seconda guerra mondiale e che all'inizio del romanzo è ricoverato in un ospedale psichiatrico perché affetto da stress post-traumatico, innescato dall'aver assistito alla morte del cugino, Rocky. La riserva di Laguna dove è ambientata gran parte della vicenda si trova in New Mexico, nei pressi del più antico insediamento urbano nordamericano, Ácoma, e confina con i territori della nazione navajo, più a ovest. Al tempo dell'ambientazione del romanzo l'area ospitava una delle più grandi miniere di uranio a cielo aperto del mondo, la Jackpile Mine, e a poca distanza c'è Los Alamos, il sito del Manhattan Project che creò e testò la prima bomba atomica. Per una felice ironia della storia, l'attuale "Secretary of the Interior", ovvero la titolare del ministero che si occupa di terra e risorse naturali, Debra Anne Haaland, è una pueblo di Laguna...

La cerimonia che dovrà curare Tayo (da che cosa, lo vedremo meglio più avanti) comporta una serie di spostamenti attraverso lo spazio del territorio che si estende attorno alla riserva, nel corso dei quali il giovane incontra varie figure di *medicine men* (e *women*), ovvero di sciamani e sciamane che lo spingeranno a riconsiderare il suo rapporto conflittuale con entrambe le tradizioni culturali di cui è innervata la sua identità ibrida ma dalle quali si sente escluso, quella bianca e quella indiana. L'obiettivo finale di questa cerimonia è, fondamentalmente, quello di permettere a Tayo di *raccontare* una sua storia, in cui lui non sia più vittima di circostanze che vanno oltre il proprio controllo e che hanno determinato il suo destino fino ad allora: l'essere figlio illegittimo di un messicano che non conosce, l'aver subito il trauma dell'abbandono da parte della madre, la condizione di "figliastro" male accettato dalla sorella della madre («Auntie»), la perdita del cugino Rocky (per lui più che un fratello) e dello

zio Josiah (quasi un padre vicario, per Tayo), il rapporto autodistruttivo di amicizia con altri nativi dediti all'alcol, il senso di colpa prodotto dalla convinzione di aver causato la siccità che sta affliggendo la riserva quando, nella giungla delle Filippine, ha pregato affinché la pioggia incessante che tormentava lui e i suoi commilitoni avesse fine.

Questo nuovo racconto non può essere semplicemente una “ricostruzione” – deve essere qualcosa di nuovo, un’“invenzione”, che non ambisce a rappresentare la “realtà” ma a modificarla creativamente utilizzando i frammenti del passato non solo di Tayo, ma di tutta la sua comunità e con essa anche dell’America “bianca”, di cui volenti o nolenti Tayo e i pueblo fanno parte⁵. È ciò che gli insegna a fare il *medicine man* Betonie, che colleziona calendari ed elenchi telefonici, alcuni di prima della guerra (cioè, prima della “malattia” di Tayo), e li usa per le tradizionali pratiche sciamaniche – unendo quindi elementi delle due culture. Betonie ha infatti la funzione fondamentale di ricordare a Tayo «that his recovery depends on a ceremony that incorporates medicine/stories from different cultures and worlds because healing rituals need to adjust to the modern world with its multiple and interdependent racial groups»⁶ – cioè, al mondo considerato come una rete, o una tela, di relazioni.

Per Betonie paradossalmente essere fedele alla tradizione significa cambiarla continuamente, perché questo è ciò che è sempre, “tradizionalmente”, successo:

⁵ L’inestricabile interconnessione tra cultura nativa e cultura euroamericana così com’è presentata e anche promossa da *Ceremony* è stata criticata da una serie di intellettuali appartenenti alle comunità nativo-americane, come per esempio Paula Gunn Allen, secondo la quale la storia mitica delle origini della tribù pueblo non dovrebbe essere «told outside the clan», per rispettare «the protectiveness of native people, particularly Pueblos, toward their traditions» (Paula Gunn Allen, *Special Problems in Teaching Leslie Marmon Silko’s Ceremony*, «American Indian Quarterly», 15, Fall 1990, p. 383). Per una attenta analisi della complessità del dibattito sull’“apertura/chiusura” della cultura nativa rispetto a quella “bianca” v. John Hunt Peacock, Jr., *Origin Story: On Being a White Native American(ist)*, in *Beyond the Borders: American Literature and Post-colonial Theory*, ed. by Deborah L. Madsen, London, Pluto Press, 2003, pp. 51-64.

⁶ Michelle Satterlee, *Landscape Imagery and Memory in the Narrative of Trauma: A Closer Look at Leslie Marmon Silko’s Ceremony*, «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», 13, Summer 2006, p. 89.

The people nowadays have an idea about the ceremonies. They think the ceremonies must be performed exactly as they have always been done. [...] But long ago when the people were given these ceremonies, the changing began, if only in the aging of the yellow gourd rattle or the shrinking of the skin around the eagle's claw, if only in the different voices from generation to generation, singing the chants. You see, in many ways, the ceremonies have always been changing⁷.

Ma il personaggio che sancisce il completamento di questo processo è una donna, il cui nome, Ts'eh, richiama come per abbreviazione quello della Donna-Pensiero, o Donna-Ragno, Ts'its'tsi'nako. E in effetti a livello metaforico Ts'eh può essere considerata come una sorta di "incarnazione" della figura mitologica della Donna-Ragno, una sua manifestazione umana. Non casualmente, Ts'eh appare nel romanzo subito dopo un lungo inserto che riporta la storia di come «Spiderwoman» abbia aiutato suo nipote, «Sun Man», a ritrovare le nuvole rubate dal «Gambler», e quindi a riportare alla terra resa arida dalla siccità la benedizione della pioggia. Qui sembrerebbe evidente un'influenza dal mito della *Waste Land* eliotiana – e del resto molti e molte esponenti della *Native American Renaissance* hanno studiato letteratura all'università in un periodo, tra gli

⁷ Silko, *Ceremony*, cit., p. 126. Questa visione plurima e mobile della tradizione ha suscitato reazioni controverse anche all'interno della comunità pueblo, e in particolare nel villaggio di Mesita, dove alcuni residenti "tradizionalisti" di Laguna si trasferirono quando l'arrivo del bisnonno bianco di Leslie Marmon Silko e di suo fratello nel 1870 per tracciare i confini della riserva e il loro successivo "mescolamento" interetnico con donne native produssero «all kinds of factions and trouble [that] complicate[d] the already complex politics at Laguna [and] upset Laguna ceremonialism» (Leslie Marmon Silko, *Storyteller*, New York, Seaver, 1981, p. 256). Dopo la pubblicazione del romanzo, due cittadini di Mesita, Tony e Wilma Purley, dichiararono che le cerimonie in esso rappresentate non erano autentiche, ma «like TV, just for entertainment» (cit. in Jane Sequoya, *How (!) Is An Indian? A Contest of Stories*, in *New Voices in Native American Literary Criticism*, ed. by Arnold Krupat, Washington, Smithsonian Institution, 1993, p. 469). Del resto, come è stato osservato, le «violations *Ceremony* makes in its use of Laguna ceremony do not preclude the novel's worth as a measure of the vitality of Native existence in the contemporary world. Indeed, [Silko's] appropriation of Laguna tradition and her imagination of it as emergent and transformative is in line with the spirit of experimentation and adaptability» che è centrale per la cultura pueblo e navajo (David A. Rice, *Witchery, Indigenous Resistance, and Urban Space in Leslie Marmon Silko's Ceremony*, «Studies in American Indian Literatures», 17, Winter 2005, p. 138).

anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, in cui Eliot era ormai un ineludibile punto di riferimento. Ma questa mitologia nativa *precede* quella eliotiana, e anche l'incontro con la religione cristiana. La scoperta di Eliot e più in generale del modernismo europeo e americano, per molti autori e molte autrici della letteratura nativa, è stata una sorta di *shock of recognition* – la rivelazione che la più sofisticata cultura letteraria angloamericana condivideva con la tradizione nativa tutta una serie di modalità di concettualizzazione e rappresentazione della realtà, a partire dalla sostituzione del principio della linearità temporale con quello della simultaneità per arrivare alla concezione dinamica della tradizione, intesa proprio da Eliot (in *Tradition and the Individual Talent*, del 1919) come rete mobile di relazioni che cambia la sua articolazione *a ritroso*, ogni volta che una nuova opera fa il suo ingresso: «the existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new»⁸. Sembra di sentire Betonie...

Allo stesso modo, nella costruzione del personaggio di Tayo potrebbero risuonare echi delle teorie di Michail Bachtin, se non fosse per il fatto che esse sono arrivate negli Stati Uniti solo nei tardi anni Sessanta. Ma il linguaggio usato dal teorico russo nel definire la differenza tra l'eroe classico e quello romantico sembra particolarmente adatto a illustrare le opposte tensioni cui è sottoposto Tayo – e a comprendere come egli infine si ridefinisca come personaggio moderno e anche postmoderno, caratte-

⁸ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1934, p. 15. Ma per smantellare l'usuale contrapposizione tra tradizione nativa americana e modernità "occidentale" si possono chiamare in causa anche i concetti di simultaneità tra tempo storico e tempo mitico e di interconnessione immediata tra entità che si trovano in spazi anche molto distanti tra loro. Queste nozioni di "entanglement" si trovano infatti sia nelle più ancestrali tradizioni native sia nella più avanzata fisica quantistica, come Leslie Marmon Silko stessa ha sottolineato in un'intervista con Laura Coltelli: «I am most intrigued in how, in many ways, there are many similarities in the so-called post-Einsteinian view of time and space and the way old people looked at energy and being and space-time» (Laura Coltelli, *Leslie Marmon Silko*, in *Conversations with Leslie Marmon Silko*, ed. by Ellen L. Arnold, University Press of Mississippi, Jackson, 2000, pp. 54-55).

rizzato dalla dinamicità del rapporto tra individualità e collettività, da una “reticolarità” che va riarticolata in modo positivo, dopo essere stata rappresentata all’inizio del romanzo come un intreccio inestricabilmente e oppressivamente aggrovigliato, che impedisce al soggetto di acquisire una sua autonomia:

He could get no rest as long as the memories were tangled with the present, tangled up like colored threads from old Grandma’s wicker sewing basket when he was a child, and he had carried them outside to play and they had spilled out of his arms into the summer weeds and rolled away in all directions, and then he had hurried to pick them up before Auntie found him. He could feel it inside his skull – the tension of little threads being pulled and how it was with tangled things, things tied together, and as he tried to pull them apart and rewind them into their places, they snagged and tangled even more. So Tayo had to sweat through those nights when thoughts became entangled; he had to sweat to think of something that wasn’t unraveled or tied in knots to the past – something that existed by itself, standing alone like a deer⁹.

Per Bachtin, l’eroe classico è inesorabilmente rinchiuso in un sistema che lo precede e che ne determina (non necessariamente in termini negativi, e anzi sovente in termini positivi) il destino. Questa tipologia di personaggio è del tutto consapevole che tanto la sua identità quanto la sua *agency* sono in qualche modo “già date”:

Io non comincio la vita, non sono l’iniziatore responsabile dei suoi valori, non dispongo neppure dei valori che mi diano la possibilità di *cominciare attivamente la sequenza responsabile, di valore e di senso, della vita*; posso agire e valutare sulla base di una vita già data e valutata; *la sequenza degli atti non comincia da me*, io la continuo soltanto (gli atti-pensieri, gli atti-sentimenti, gli atti-opere); io sono legato da un inscindibile *rapporto di filialità* alla paternità e maternità della stirpe (della stirpe in senso ristretto, della stirpe-popolo, della stirpe umana)¹⁰.

In questo senso, l’intreccio principale di *Ceremony* potrebbe anche essere ritenuto come costituito dalla serie di tentativi che Tayo deve compiere per liberarsi dell’intreccio di cui si sente prigioniero, e che però non prevede un inscindibile legame con

⁹ Silko, *Ceremony*, cit. pp. 6-7.

¹⁰ Michail Bachtin, *L’autore e l’eroe: Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1988, p. 161 (corsivi nell’originale).

la “stirpe”, ma proprio il suo contrario, a causa della rottura del rapporto di filialità – sia con il padre, mai conosciuto, sia con la madre, che lo ha abbandonato. La vita appare a Tayo come una tela aggrovigliata a cui lui non riesce a dare un ordine e un senso (un intreccio coerente), e di cui non può che essere vittima passiva.

Per cambiare il corso della sua esistenza, Tayo sembra dover assumere l’incarico di compiere una *quest* fondamentalmente solitaria che non può non ricordare quella celebrata prima dalla cristianità con il mito di Parsifal e della ricerca del Graal (che del resto è alla base dell’intreccio principale di *The Waste Land*), e poi, dopo le rielaborazioni di tale mito nella letteratura cavalleresca medievale, fissata dal Romanticismo in forme private della dimensione eminentemente religiosa. L’obiettivo della ricerca dell’eroe romantico, di norma, non è infatti il ristabilimento di un qualche ordine sociale infranto come per l’eroe classico, che non di rado, come ricorda Bachtin, è l’inconsapevole autore di quella infrazione (basti pensare a Edipo, il tipico eroe che ha commesso una colpa «senza sospettare il significato di ciò che sta facendo»)¹¹. Il fine *ultimo* della *quest* dell’eroe romantico («un vagabondo, un pellegrino, un cercatore»)¹² è in realtà l’*inizio* stesso della ricerca, perché la sua identità di soggetto dotato di iniziativa (appunto...) si afferma nel momento «in cui l’eroe *incomincia responsabilmente* la sequenza dotata di valore e di senso della sua vita»¹³. Anche la presenza della serie di *medicine men* e *women* che aiutano Tayo lungo il suo percorso è coerente con il mito dell’eroe romantico, se non dell’eroe *tout court* delle culture del Vecchio mondo e poi del Nuovo mondo postcolombiano, secondo quel modello dell’“eroe dai mille volti” codificato da Joseph Campbell¹⁴ che prevede il supporto di uno o più “mentori” dotati di una conoscenza superiore e più profonda di quella dell’eroe.

¹¹ Ivi, p. 160.

¹² Ivi, p. 162.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ In *L’eroe dai mille volti* (ed. or. *The Hero with a Thousand Faces*, 1948), trad. it. di Franca Piazza, Milano, Feltrinelli, 1958.

Uscito per la prima volta solo nel 1978 in Unione Sovietica, *L'autore e l'eroe* in realtà fu composto tra il 1920 e il 1924, e quindi le teorie di Bachtin non arrivano ad affrontare in modo esaustivo la nuova figura di (anti-)eroe che si afferma con il Modernismo, e si fermano all'eroe "realistico", derivazione dell'eroe (e soprattutto dell'eroina) "sentimentale": per entrambi l'autonomia d'azione (la loro "mobilità", potremmo dire) viene severamente ridotta in quanto del tutto dipendente dal sistema sociale e culturale, e in un certo senso il Tayo che incontriamo all'inizio di *Ceremony* appare, "realisticamente", come vittima passiva di una storia enormemente più grande di lui, e a lui incomprensibile, dopo aver cercato, con la guida del cugino Rocky, di diventare letteralmente un "eroe" (di guerra) e acquisire quindi una propria autonoma individualità (sancita dal pieno riconoscimento della sua cittadinanza da parte di una cultura che ha reso l'individualismo uno dei suoi miti fondativi, continuamente rigenerato). Il fallimento di questo tragitto eroico precipita Tayo nella condizione abietta di "rifiuto", di soggetto non riconosciuto ed espulso sia dalla società d'origine, quella nativo-americana, sia da quella statunitense, che dovrebbe accoglierlo. La sua condizione di partenza è quella che troviamo alla conclusione di tanti romanzi realistici e naturalistici – la condizione della sconfitta, che non prevede successivi riscatti. Per questo motivo, la *quest* che Tayo inizia dopo essere stato dimesso dall'ospedale psichiatrico per veterani non è in realtà quella dell'eroe romantico, che inizia quasi dal nulla, dall'assenza di un passato significativo. È invece una ricerca moderna e "modernista", il tentativo (come scriveva Eliot a proposito del "metodo mitico" usato da Joyce in *Ulysses*), da parte di un soggetto che si sente escluso e marginalizzato, di dare un ordine al caos insensato della vita contemporanea: per Tayo, della *sua* vita. O meglio, così sarebbe se Tayo fosse soltanto un eroe, o un anti-eroe, della letteratura modernista "bianca", che in fondo, non diversamente dalla letteratura romantica, disegna per lui (o per lei) un percorso che solo di rado comporta la ricostituzione di una qualche identità sociale e culturale fondata sulla riattivazione della rete di relazioni tra soggetto e comunità, e che invece di norma termina o con l'esaltazione del suo statuto di individuo

eccezionale (nel bene come nel male) o viceversa in una qualche forma di autodissoluzione.

Il compito specifico di Ts'eh, da raggiungere anche attraverso una relazione sentimentale e sessuale, è appunto quello di reintegrare il senso di “completezza” dell'io di Tayo, intessendo una rete di interconnessioni tra i vari frammenti dell'identità apparentemente perduta del giovane, che all'inizio del romanzo si sente privo addirittura di un corpo, o invisibile – e poi immagina di essere il fantasma della persona che sarebbe dovuta morire nelle Filippine al posto del cugino:

It didn't take Tayo long to see the accident of time and space: Rocky was the one who was alive, buying Grandma her heater with the round dial on the front; Rocky was there in the college game scores on the sports page of the *Albuquerque Journal*. It was him, Tayo, who had died, but somehow there had been a mistake with the corpses, and somehow his was still unburied¹⁵.

La descrizione dello stato di Tayo all'uscita dell'ospedale è quella di un soggetto profondamente traumatizzato, privo di autoconsapevolezza, e addirittura di un corpo:

For a long time he had been white smoke. He did not realize that until he left the hospital, because white smoke had no consciousness of itself. It faded into the white world of their bed sheets and walls; it was sucked away by the words of doctors who tried to talk to the invisible scattered smoke¹⁶.

La soluzione a questo dolore insopportabile che Tayo ipotizza all'inizio è quindi quella, tipicamente “americana”, di abbandonare ogni connessione con il passato e di reinventare un io totalmente individuale, unico e separato, che esiste solo nel presente. Ma nel fantasticare questa via di fuga, Tayo non fa che replicare il momento traumatico originario, che *non* è quello della prigionia presso i giapponesi o della morte di Rocky, ma la perdita della madre – la perdita della relazione fondamentale, che l'ha reso appunto un soggetto del tutto isolato per via della

¹⁵ Silko, *Ceremony*, cit., p. 26.

¹⁶ Ivi, p. 14.

sua origine “mista”, respinto sia dai bianchi perché nativo, sia dai nativi perché di padre messicano.

L’atteggiamento di Tayo sembra rispondere ai caratteri del trauma così come sono stati delineati (in modo tutt’altro che coerente, va detto) da Jacques Lacan, per il quale ogni soggetto è fondamentalmente traumatizzato, e deve trovare un modo per elaborare questa esperienza traumatica, che in definitiva coincide con quel che Lacan chiama il “Reale” (Lacan teorizza l’equivalenza tra trauma e Reale nella prima metà degli anni Sessanta del Novecento, nei Seminari X e XI, rispettivamente sull’angoscia e sui quattro concetti fondamentali della psicoanalisi)¹⁷. Semplificando all’estremo, il Reale è uno dei tre ordini che determinano il rapporto del soggetto col mondo, assieme all’Immaginario (il sistema delle immagini, nelle quali il soggetto si riflette o rispetto alle quali viceversa si distingue) e al Simbolico (il sistema dei segni e del linguaggio). Il Reale è di per sé inesorabilmente *irrappresentabile* tanto attraverso l’Immaginario quanto attraverso il Simbolico – la sua è una *presentia in absentia*, un vuoto all’interno degli altri due ordini che però ne determina l’articolazione. Nel caso di Tayo, il trauma originario è letteralmente un’assenza, un vuoto – quello lasciato dalla madre, che si riflette nella percezione distorta che Tayo ha di sé stesso (una nebbia bianca, un uomo invisibile, un fantasma...). Non è però un vuoto “non-narrativizzato”, non percepito e non riconosciuto da Tayo come parte della propria “storia”, perché chi legge viene continuamente proiettato all’indietro nei suoi ricordi (vivi e privi di “vuoti”) delle esperienze traumatiche che ha vissuto, da bambino, da soldato in guerra e da veterano tornato alla riserva¹⁸: in questo Tayo si distanzia dalla concezione di soggetto traumatizzato che tradizionalmente, per buona parte dei *trauma*

¹⁷ V. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro X: L’angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi, 2007; e *Il seminario. Libro XI: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁸ Ma anche da una più globale esperienza traumatica che accomuna tutti gli esseri viventi, quella della crisi climatica causata dall’antropocene, che nel romanzo è rappresentata dalla miniera di uranio dove ha luogo il climax conclusivo dell’intreccio (v. Martin Premoli, «*His Sickness Was Only Part of Something Larger*»: *Slow Trauma and Climate Change in Leslie Marmon Silko’s Ceremony*, «*American Imago*», 77, Spring 2020, pp. 173-191).

studies “occidentali”, non può gestire «an experience that, because it appear[s] to shatter the victim’s cognitive-perceptual capacities, [makes] the traumatic scene unavailable for a certain kind of recollection»¹⁹. Più generalmente, il suo è un esempio di quell’«historical trauma» che è tuttora condiviso da gran parte dei membri delle comunità native del Nord America, «a form of embodied vulnerability to mental health problems stemming from ancestral suffering that has accrued across generations into formidable legacies of disability for contemporary descendants»²⁰. Le culture native americane ricordano fin troppo bene il loro passato, anche se non sono ossessivamente interessate a periodizzarlo, ma trovano enormi difficoltà nel dare un senso a ciò che è successo dopo l’arrivo dei colonizzatori europei.

Il percorso che Tayo deve seguire per ricomporre una qualche coerenza identitaria non può ambire a eliminare questo nucleo privo di senso (e inesprimibile) del trauma, ma deve reinserirlo in una narrazione – in un intreccio, in una storia, in una tela – che al livello fantastico conceda un significato e una funzione al Reale: nel caso di Tayo – oltre alla somma opprimente del trauma storico, del trauma della guerra, e di quelli della perdita del cugino Rocky e dello zio Josiah – il vero trauma del Reale è quell’assenza materna che si riproduce e si ripete nella *sua stessa assenza*, nel suo non-esistere, e nel collocare Tayo né qui né lì, ma costantemente *in-between*. Da condizione di assoluta marginalità, la *in-betweenness* di Tayo deve diventare un principio attivo di mediazione, di interconnessione, di attraversamento dei confini che separano ed escludono. Lacan descrive questo processo di elaborazione fantastica del trauma proprio con la metafora spaziale e dinamica dell’attraversamento – la *traversée du fantasme*²¹. Tayo impara ad attraversare il fantasma e lo fa appunto grazie a Ts’eh, che gli insegna come “intrecciare” le

¹⁹ Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 8.

²⁰ Joseph Gone, *Colonial Genocide and Historical Trauma in Native North America: Complicating Contemporary Attributions*, in *Colonial Genocide in Indigenous North America*, ed. by Andrew Woolford, Jeff Benvenuto and Alexander Laban Hinton, Durham, NC, Duke University Press, 2014, p. 274.

²¹ V. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VI: Il desiderio e la sua interpretazione (1958-1959)*, Torino, Einaudi, 2016.

fila del suo passato traumatico in qualcosa che possa essere un sogno, e non un incubo. Anziché dimenticare, lasciare alle spalle un passato finora vissuto come insopportabile, Tayo adesso può recuperare tutto, e ricomporlo non per ricordarlo con esattezza (già lo sa fare), ma per riarticolarlo in una nuova storia coerente e significativa – in un mito, in cui il suo stesso corpo, da vuoto ed evanescente che era, diviene un tutto, un cosmo onnicomprensivo, una rete (un racconto) dove ogni cosa si tiene:

The terror of the dreaming he had done on the bed was gone, uprooted from his belly; and the woman had filled the hollow spaces with new dreams... The dreams had been terror at loss, at something lost forever; but nothing was lost; all was retained between the sky and the earth, and within himself²².

Come sovente accade nel corso del romanzo, anche qui per Tayo la dimensione temporale del rapporto con un passato traumatico e al tempo stesso da recuperare e rielaborare viene sostituita dalla dimensione spaziale, tanto quella del viaggio che informa tutto l'intreccio del romanzo quanto quella del mondo come spazio reticolare di cui finalmente è consapevole. Questa prevalenza dello spazio sul tempo è del resto caratteristica peculiare delle culture native del Nord America (non del Centro o del Sud America, che notoriamente erano ossessionate dal tempo e lo calendarizzavano anche proiettandolo sul futuro), in opposizione alla tradizionale teleologia delle religioni monoteiste del "Vecchio mondo", che tendono tutte a rappresentare l'esperienza umana come una traiettoria temporalmente lineare che conduce al/la fine della Rivelazione conclusiva, l'Apocalisse: Vine Deloria Jr. sottolinea appunto come le "tribù" nordamericane «combine history and geography so that they have a "sacred geography", that is to say, every location within their original homeland has a multitude of stories that recount the migrations, revelations, and particular historical incidents that cumulatively produced the tribe in its current condition»²³ – il risultato è una "mappa" (o una tela...), più che una storia.

²² Silko, *Ceremony*, cit., p. 219.

²³ Vine Deloria, Jr., *God Is Red: A Native View of Religion*, Golden (CA), Fulcrum, 2003, p. 121.

In realtà Tayo inizia a essere preparato a questa nuova concezione di sé stesso, a ripensarsi in termini relazionali, già poco dopo il suo ritorno alla riserva, grazie a un altro *medicine man*, Ku'oosh, che usa proprio l'immagine del ragno e della tela per fargli comprendere come il mondo sia fatto di intrecci di relazioni, che sono delicate e resistenti al tempo stesso (come una ragnatela, appunto):

«But you know, grandson, this world is fragile».

The word he chose to express «fragile» was filled with the intricacies of a continuing process, and with a strength inherent in spider webs woven across paths through sand hills where early in the morning the sun becomes entangled in each filament of web. It took a long time to explain the fragility and intricacy because no word exists alone, and the reason for choosing each word had to be explained with a story about why it must be said this certain way²⁴.

Il viaggio di guarigione di Tayo è una esplorazione dello spazio geografico cui corrisponde una esplorazione interiore, entrambe fondate su questa nozione di relazionalità narrativa – di “intreccio”. Tayo viaggia in una molteplicità di direzioni e non si dirige, come accade nel mito dominante americano, verso una meta ultima del tutto differente dallo spazio di partenza. Tayo viaggia verso sud all'inseguimento del bestiame fuggito che alla fine ritroverà e potrà accudire, verso ovest per andare da Betonie, verso est e *in basso* (i punti cardinali nella cultura pueblo sono sei, perché si aggiungono l'alto e il basso) quando la polizia lo porta ad Albuquerque dopo che ha tentato di uccidere il suo rivale Emo (un indiano purosangue, come suggerito già dal nome, che odia i bianchi ma detesta anche tutto ciò che è nativo) e lo getta in cella, verso nord e *in alto* quando va a trovare Ts'eh sul Mount Taylor (verso le origini e verso il mondo dei morti), e infine indietro verso il centro quando torna alla *kiva* (la casa familiare) di Laguna. Come scrive William Bevis, la narrativa *Native American* contrappone alle fantasie di fuga dalla società che dominano il *romance* americano archetipico (quello definito da Leslie A. Fiedler in *Love and Death in the American Novel*) gli intrecci «centripetal, convergent, contracting» dell'«homing

²⁴ Silko, *Ceremony*, cit., p. 35.

in» di un eroe che va alla ricerca non del suo io *personale*, ma di un io «a transpersonal self that includes a network of relationships to a culture, history, and place»²⁵. E questi intrecci centripeti non possono non essere immaginati, in termini spaziali, che come ragnatele...

Alla fine Tayo avrà imparato a non odiare la sua metà bianca (sempre che tale debba essere considerata – suo padre è un messicano, e ripetutamente il romanzo distingue tra bianchi e messicani): non restituirà al bianco l'odio che egli prova per l'indiano, perché si ritorcerebbe, come finora ha fatto, su sé stesso (e come succede alla fine ai suoi “amici” Emo, Harley, Leroy e Pinkie, che nell'odiare i bianchi sono diventati *come* i bianchi). Alla fine, la marginalità/liminalità di Tayo si rivelerà essere il suo contrario – una *centralità*, che non esclude i due termini tra i quali si pone come intermediario, il mondo dei bianchi e quello degli indiani, quello della modernità e quello della tradizione, che però, come abbiamo visto, non possono nemmeno essere categorizzati secondo un'opposizione così semplicisticamente binaria. Diventa quindi, «a metaphor for the dynamic, syncretic, adaptive qualities of Indian cultures that will ensure survival»²⁶. Secondo Giorgio Mariani, l'“epica post-tribale” della narrativa *Native American* contemporanea si distacca dalla nozione convenzionale di tradizione epica non solo perché non è un'opera collettiva e non è trasmessa oralmente, ma anche perché la conclusione del suo intreccio non può ambire a restaurare il primato della cultura tribale sulla civiltà moderna, ma deve di necessità configurarsi come *uno* «of the many possible narrative paradigms»²⁷ grazie ai quali si può dare ordine all'universo – come uno dei tanti possibili intrecci.

Tayo infatti supera la prova decisiva trattenendosi dall'uccidere Emo, il vero “cattivo” della storia, laddove nella narrativa angloamericana la tipica conclusione delle prove decisive contro

²⁵ William Bevis, *Native American Novels: Homing In*, in *Recovering the Word*, ed. by Brian Swann, Berkeley, University of California Press, 1987, p. 585.

²⁶ Louis Owens, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, p. 25.

²⁷ Giorgio Mariani, *Post-tribal Epics: The Native American Novel Between Tradition and Modernity*, New York, Mellen, 1996, p. 40.

l'avversario consiste nell'uccisione di quest'ultimo. Tayo sarebbe la vittima designata di una sorta di macabro contro-rituale per l'equinozio d'autunno²⁸ messo in opera dai suoi cosiddetti amici, ma riesce a sfuggire al tradimento di Harley, che non lo sorveglia a dovere dopo averlo fatto ubriacare. Emo e gli altri si vendicano allora di Harley torturandolo, e usandolo come esca per far uscire allo scoperto Tayo. Tayo sta per lanciarsi, nonostante tutto, in suo soccorso, ma capisce che se lo facesse resterebbe vittima della storia che la «witchery» ha approntato per lui, quella che lo vede nelle vesti tanto di vittima sacrificale quanto di assassino rituale.

In questa scena che è il climax del romanzo, Tayo diviene consapevole che la realtà è appunto strutturata come una rete, in cui tutto è collegato con tutto, a livello tanto spaziale quanto temporale:

He had been so close to it, caught up in it for so long that its simplicity struck him deep inside his chest: Trinity Site, where they exploded the first atomic bomb, was only three hundred miles to the southeast, at White Sands. And the top-secret laboratories where the bomb had been created were deep in the Jemez Mountains, on land the Government took from Cochiti Pueblo: Los Alamos, only a hundred miles northeast of him now, still surrounded by high electric fences and the ponderosa pine and tawny sandrock of the Jemez mountain canyon where the shrine of the twin mountain lions had always been. There was no end to it; it knew no boundaries; and he had arrived at the point of convergence where the fate of all living things, and even the earth, had been laid. From the jungles of his dreaming he recognized why the Japanese voices had merged with Laguna voices, with Josiah's voice and Rocky's voice; the lines of cultures and worlds were drawn in flat dark lines on fine light sand, converging in the middle of witchery's final ceremonial sand painting. From that time on, human beings were one clan again, united by the fate the destroyers planned for all of them, for all living things; united by a circle of death that

²⁸ Erroneamente indicato nel romanzo come «autumn solstice» (Silko, *Ceremony*, cit., p. 253) – ma l'errore è di per sé significativo, perché dopo esser partito simbolicamente da un punto di assoluta negatività, «a solstice, an extreme, a winter», infine l'intreccio si risolve nel «balance of equinox, thus an "autumn solstice"» (David L. Moore, «*Accept This Offering*»: *Introduction to Part One*, in Leslie Marmon Silko, *Ceremony, Almanac of the Dead, Gardens in the Dunes*, ed. by David L. Moore, London, Bloomsbury, 2016, p. 31).

devoured people in cities twelve thousand miles away, victims who had never known these mesas, who had never seen the delicate colors of the rocks which boiled up their slaughter²⁹.

È un mondo dominato dalla “witchery”, dalla stregoneria che non è soltanto la tecnologia autodistruttiva della modernità “bianca”, ma più in generale una concezione dell’universo come dominato da rapporti di potere. Betonie aveva già spiegato a Tayo «the trickery of the witchcraft», e aveva addirittura imputato alla «Indian witchery» stessa la responsabilità d’aver “inventato” i bianchi:

They want us to believe all evil resides with white people. Then we will look no further to see what is really happening. They want us to separate ourselves from white people, to be ignorant and helpless as we watch our own destruction. But white people are only tools that the witchery manipulates; and I tell you, we can deal with white people, with their machines and their beliefs. We can because we invented white people; it was Indian witchery that made white people in the first place³⁰.

Tayo infine comprende di essere sempre stato consapevole del disegno complessivo della sua storia:

He cried the relief he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together – the old stories, the war stories, their stories – to become the story that was still being told. He was not crazy; he had never been crazy. He had only seen and heard the world as it always was: no boundaries, only transitions through all distances and time³¹.

Adesso, però, Tayo è pronto a essere protagonista della sua storia, e rifiuta di essere la vittima e al tempo stesso il carnefice della storia intrecciata per lui dalla “witchery”:

²⁹ Silko, *Ceremony*, cit., p. 246. Paradossalmente, quindi, è proprio la *witchery* a “riunire” in un’unica e interconnessa ragnatela collettiva l’umanità intera, che può sopravvivere al potere distruttivo della stregoneria tecnologica solo se impara a superare le divisioni e a collaborare. In un’intervista Silko ha affermato: «Whether you were a Hopi who believed in traditional ways or [...] a Madison Avenue Lutheran, all human beings faced the same possible destruction [...] the day after the first [atomic] bomb was detonated» (James Fitzgerald, *Interview: Leslie Silko, Storyteller*, «Persona», 1980, pp. 34-35).

³⁰ Silko, *Ceremony*, cit., p. 132.

³¹ Ivi, p. 246.

It had been a close call. The witchery had almost ended the story according to its plan; Tayo had almost jammed the screwdriver into Emo's skull the way the witchery had wanted, savoring the yielding bone and membrane as the steel ruptured the brain³².

Il canto finale che sancisce la vittoria di Tayo ripete quattro volte che la stregoneria «is dead for now»³³, a ribadire con forza da un lato che appunto è morta, e dall'altro che lo è solo “per ora”, così come il trionfo del sole sull'oscurità degli ultimissimi versi del canto cerimoniale e del romanzo («Sunrise, / accept this offering, / Sunrise»)³⁴ non può che essere provvisorio. Tayo viene comunque riconosciuto come “guarito” dalla nonna e dall'altro *medicine man* Ku'oosh dopo aver raccontato la storia della propria guarigione, che per la nonna è simile ad altre storie già udite, «only thing is, the names sound different»³⁵. Quel che si ripete sempre è il cambiamento, la trasformazione, lo slittamento delle identità – «the repetition that will not return as the same», per dirla con Homi Bhabha, perché è il risultato di quella «sum of knowledge of the signifying position of the minority that resists totalization»³⁶ proprio grazie alla sua capacità di adattarsi alle nuove condizioni. Tornare alle origini non significa quindi ristabilire una “immobilità” identitaria, ma recuperare una mobilità transculturale. La cerimonia cui Tayo si è dovuto sottoporre non è un convenzionale rito d'iniziazione: non lo è nella versione “euro-americana” del “Nuovo Adamo”, della rinascita di un io totalmente nuovo nello spazio vergine del “Nuovo Eden”; e non lo è nella versione indiano-americana (o almeno in quella che tale ritiene essere la cultura bianca) di reintegrazione nella comunità tradizionale *tout court*, di rinsaldamento di un legame statico con lo spazio dell'origine che nell'America d'oggi non è più auspicabile né possibile. È invece un rito che destabilizza e ridefinisce le nozioni medesime di cambiamento e di tradizione, prefigurando una modalità di rapporto con lo spazio che non lo consideri semplicemente un proscenio per lo spostamento pro-

³² Ivi, p. 253.

³³ Ivi, p. 261.

³⁴ Ivi, p. 262.

³⁵ Ivi, p. 260.

³⁶ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 162.

gressivo e bidimensionale dell'eroe verso un qualche obiettivo ultimo (nel futuro della promessa o nel passato della memoria) ma piuttosto come *ambiente*, universo che deve essere attraversato e riattraversato in tutte le direzioni (e abitato a tutti i livelli) per consentire all'individuo di forgiare un'identità non costretta entro i limiti predefiniti dalle mitologie di questa o quella cultura dominante. In questo Tayo è eroe del tutto moderno, o addirittura postmoderno, grazie al suo nuovo potere che non solo ne cambia lo statuto di personaggio, da sconfitto a trionfante, ma lo trasforma addirittura in autore del suo racconto, in tessitore della propria rete di storie.

Costanza Geddes da Filicaia

I ragni, inesauribile sorgente di meraviglia, nell'opera di Primo Levi

La figura di scrittore e intellettuale di Primo Levi è legata in maniera prevalente, presso il grande pubblico, al suo ruolo di testimone e straordinario narratore dell'orrore di Auschwitz. Se questo nucleo costituisce sicuramente il fulcro della produzione leviana che trova la sua sostanza e la sua primaria ragion d'essere nel dovere della memoria perpetuato attraverso una scrittura "chiara e distinta" e una non comune potenza descrittiva ed evocativa, non va tuttavia trascurato il fatto che Levi, nella sua lunga attività letteraria e intellettuale, ha spaziato in altri ambiti. Ciò grazie alla sua sempre vivacissima curiosità verso il mondo e la società circostanti ma anche in forza della sua formazione professionale: egli era infatti laureato in chimica, chimico di professione e nutriva un acceso interesse per le scienze naturali e per i meccanismi biologici alla base della vita.

Come noto, Primo Levi viene a mancare improvvisamente l'11 aprile 1987 allorché precipita, forse per gesto volontario, nella tromba delle scale del palazzo torinese nel quale viveva. È in particolare dopo la sua scomparsa che cominciano ad essere indagati anche gli altri profili costitutivi della sua personalità e della sua attività narrativa, oltre a quello prevalente e già ampiamente noto di testimone della Shoah.

Come ricorda Mario Porro, facendo anche riferimento a giudizi critici espressi da Cesare Cases¹, Levi fu anche esploratore

¹ Si vedano i saggi di Cases su Primo Levi raccolti nel volume dello stesso Cases, *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.

dei cammini della fantascienza, osservatore dei vari mestieri, indagatore dei legami fra cultura umanistica e scientifica, erudito, custode della ricchezza della identità ebraica² della quale, come ricorda lo stesso Levi, egli era divenuto pienamente consapevole solo a causa delle leggi razziali³, provvedimento che gli aveva mostrato in maniera incontrovertibile «il volto sciocco del fascismo»⁴.

Infine egli fu anche etnologo, etologo ed entomologo: l'interesse per il mondo degli animali⁵ e degli insetti nasce in Levi dalla idea che esso possa rappresentare anche una chiave di volta per comprendere l'organizzazione sociale e la stessa natura umana⁶, ma trova la sua antica e salda origine in un Primo bambino, affascinato dalle immagini, talora perfino angosciose, che gli trasmette il microscopio regalatogli dal padre, per poi transitare nel Levi adulto, chimico di professione ma scrittore «nottetempo»⁷. In nome di questa duplice identità di scienziato

² Cfr. Mario Porro, *Primo Levi*, Bologna, il Mulino, 2017.

³ È sempre Porro a ricordare come nella famiglia Levi si era conservata la tradizione dei principali riti ebraici e si frequentava la sinagoga in occasione delle feste importanti, ma a dominare era uno spirito laico, tipico della borghesia post-risorgimentale. In una intervista televisiva trasmessa dalla RAI il 25 gennaio 1975 Levi ha dichiarato che, fino alle leggi razziali, l'origine ebraica costituiva, per lui e i suoi familiari, «un fatto pressoché trascurabile ma curioso, una piccola anomalia allegra, come chi abbia il naso storto o le lentiggini».

⁴ Levi si sofferma su tale questione nella già ricordata intervista del 1975: «Le leggi razziali furono provvidenziali per me, ma anche per gli altri: costituirono la dimostrazione per assurdo della stupidità del fascismo. Si era ormai dimenticato il volto criminale del fascismo (quello del delitto Matteotti, per intenderci): rimaneva da vederne quello sciocco...».

⁵ Nel volume *Primo Levi*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, 1997, lo stesso Belpoliti si sofferma sulle raffigurazioni di animali nell'opera di Primo Levi. Si ricordi inoltre il convegno svoltosi nel 2016 alle università di Bergamo e Milano dal titolo *L'uomo e altri animali. Primo Levi etologo e antropologo*, i cui atti sono in corso di pubblicazione.

⁶ Come ha ricordato Mario Porro in *Un etologo nel lager*, in *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, a cura di Enrico Mattioda, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 33-45, Levi è consapevole che l'intolleranza razziale non è propria solo degli esseri umani, ma, come anche gli studi di Konrad Lorenz hanno dimostrato, si ritrova ad esempio negli istinti primordiali degli animali e perfino nella divisione in caste adottata da api e formiche. L'osservazione dei modi di vita dei ragni sui quali, come meglio vedremo nel prosieguo di questo saggio, Levi in particolare si sofferma, costituisce per lui la dimostrazione che in natura esiste una gigantesca, sanguinaria competizione.

⁷ Tale «doppia vita» si risolverà poi nel 1975 quando Levi potrà andare in

e letterato, che si riflette poi anche nella sua italianità coniugata alla sua ebreità nonché ai diversi registri tematici e letterari che egli esplorò, oltre al filone primario della narrazione della Shoah, Levi si autodefinì «centauro»⁸ figura a cui egli peraltro dedica un racconto, *Quaestio de centauris*, apparso per la prima volta nella rivista «Il Mondo» nel 1961 e poi riproposto nella raccolta *Storie naturali* del 1966⁹. È proprio in questa raccolta che confluiscono molti racconti leviani dedicati agli animali e in particolare quelli, su cui ci soffermeremo, che vedono protagonisti i ragni. Benché fosse universalmente noto che Primo Levi ne era l'autore, fu utilizzato lo pseudonimo «Damiano Malabaila». Tale scelta fu concordata con la casa editrice Einaudi nel timore che potesse creare perplessità nei lettori, e risultare addirittura fonte di imbarazzo, l'esplicitazione del nome di Levi, legato indissolubilmente alla memoria della Shoah, quale autore di narrazioni i cui contenuti avrebbero potuto apparire disimpegnati e fors'anche frivoli.

In realtà, pur nella evidente e naturale maggior levità dei temi e dei toni rispetto ai testi dedicati alla Shoah, anche queste opere corrispondono comunque a quello che è uno degli obiettivi riconosciuti della indagine letteraria e intellettuale di Levi, cioè, come già si accennava, comprendere, stavolta attraverso l'osservazione degli animali, i comportamenti della specie umana¹⁰ e

pensione e dedicarsi completamente alla attività di scrittore.

⁸ Non concorda in toto con questa definizione Alberto Cavaglion che nel suo saggio *Primo Levi era un centauro?*, in *Al di qua del bene e del male. La visione di Primo Levi*, cit., pp. 23-32, sostiene che la scelta operata da Levi, negli anni Sessanta, di trattare temi diversi rispetto a quello della Shoah sia stata condizionata da un contesto storico-culturale "vacanziero" e dalla necessità di confrontarsi con il fantastico sulla scia della produzione di Italo Calvino che peraltro lo aveva esortato in questo senso.

⁹ L'opera non è comunque estranea alla tematica della Shoah che è infatti affrontata in alcuni di questi racconti, denominati «tedeschi», nei quali Levi rievoca gli orrendi esperimenti chimici dei nazisti. Egli osserva peraltro come tali pratiche abbiano stravolto il ruolo dei laboratori di chimica, che fino a quel momento erano stati per Primo, nella sua esperienza di studente e poi di giovane chimico, luoghi ammantati di un valore etico in quanto deputati a comprendere molti meccanismi alla base della nostra realtà biologica.

¹⁰ Osserva giustamente Ernesto Ferrero (*Introduzione a Primo Levi, Ranocchi sulla luna e altri animali*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, 2016) che gli animali non sono, nell'opera di Levi, un divertimento accessorio, una curiosità

sono sostenuti dalla consueta cristallina capacità narrativo-descrittiva, che sempre sostanzia la prosa di Levi, nonché da una sottile vena ironica. È però vero che questo filone avvicina Levi, per certi aspetti, alla poetica di Italo Calvino, peraltro suo amico e grande estimatore, il quale infatti apprezzò tutta la produzione leviana ed espresse un particolare plauso per questi racconti.

Già si è accennato come la visione di Levi dell'universo animale non sia affatto idilliaca e pacificante. Inoltre, Levi esprime ammirazione per le capacità adattative degli animali. Tuttavia prova per alcuni di essi, fra cui i ragni, ribrezzo, ed è estremamente distante da una visione consolatoria della natura e dall'idea che Dio abbia creato tutte le sue creature come "buone": egli ritiene anzi che la natura obbedisca a un cinico disegno darwiniano di gigantesca, sanguinaria competizione. Di tale disegno sono ad esempio testimonianza proprio i ragni con i loro crudeli agguati e quella che Levi definisce la loro «raffinata chirurgia»¹¹.

Primo Levi dedica specificamente ai ragni quattro scritti: *Paura dei ragni* e *Il segreto del ragno* sono degli elzeviri entrambi pubblicati su «La Stampa» nella seconda metà degli anni Settanta e poi riproposti ne *L'altrui mestiere*, raccolta pubblicata da Einaudi nel 1985. L'intervista immaginaria *Amori sulla tela* è stata scritta nel 1987 ed è stata pubblicata nella rubrica *Zoo immaginario* di «Airone» e successivamente raccolta nell'edizione delle *Opere* a cura di Marco Belpoliti (Einaudi, 1988); la poesia *Aracne* appartiene alla raccolta *Ad ora incerta* (Garzanti, 1984).

marginale o un *otium* saltuario, bensì parte integrante di un suo abito mentale. Degli animali Levi ammira in particolare le soluzioni adattative e certamente non gli è estranea una ispirazione dal lucreziano *De rerum natura*.

¹¹ Si osservi, a latere, come Levi sviluppi altresì una vena umoristica, ad esempio paragonando se stesso a molti animali in alcuni passi di questi racconti. Egli però dissente assolutamente dalla riduzione dell'uomo in bestia, opponendosi così alle teorie del libro di Desmond Morris *La scimmia nuda* del 1967, che ebbero all'epoca un notevole successo (per questa posizione di Levi si veda il racconto *Romanzi dettati dai grilli*, in *Ranocchi sulla luna e altri animali*, cit., pp. 121-122). Naturalmente Levi ha lucida consapevolezza del fatto che, in determinate condizioni, quali ad esempio quelle del lager, l'uomo possa essere ridotto alle pulsioni più elementari e dunque appunto bestiali, ma ciò non intacca comunque, egli sostiene, la sua peculiare natura umana, totalmente distinta da quella bestiale.

In *Paura dei ragni* Levi affronta un tema sia individuale che generale. Perché, si chiede Levi, molte persone, e anch'io fra queste, hanno paura dei ragni? L'elzeviro, il cui tono di fondo è senza dubbio quello umoristico, parte dall'enunciare una motivazione frequentemente addotta dagli aracnofobi, per giustificare la loro paura, cioè che i ragni hanno otto gambe. Tuttavia, osserva Levi, non si può individuare un motivo razionale per il quale le otto gambe dei ragni possano indurre più paura di quattro o sei. Anche il secondo motivo addotto dagli aracnofobi, cioè di odiare i ragni perché crudeli non ha, afferma l'autore, una logica: è vero che sono crudeli, ma non più di altri animali quale per esempio un gatto, animale generalmente amato e capace di suscitare tenerezza, il quale stia giocando con un topolino con l'intenzione di ucciderlo.

Un altro motivo addotto per giustificare la repulsione verso i ragni e che gli stessi sono pelosi. Ma gli esseri umani, come noto, toccano con piacere molti animali coperti dal pelo, per esempio i già ricordati gatti. Relativamente alla supposta bruttezza dei ragni, Levi sottolinea che il termine «bruttezza» è ambiguo e connotato di un portato di soggettività.

Quanto all'odio per i ragni in quanto tendono agguati, Levi afferma che questo è moralismo e che al contrario la loro tela andrebbe ammirata: anzi, assistere a una schiusa di ragnetti che, appena nati, si sparpagliano e cominciano ciascuno a tessere la propria tela è uno spettacolo non orribile, bensì meraviglioso.

Formulate queste osservazioni, l'autore si sofferma anche su alcune teorie para-freudiane atte a spiegare la diffusa repulsione per i ragni: le modalità con cui catturano la preda, cioè avvolgendola nella loro tela, ci farebbe individuare il ragno come una mostruosa madre, tanto più che il termine «ragno» è femminile nella gran parte delle lingue, la quale, fasciando la preda, vuole riportarla alla impotente sottomissione infantile. Causerebbe inoltre turbamento il fatto che, a quanto pare, a volte le femmine del ragno uccidono il maschio durante l'accoppiamento. Lo scrittore liquida però queste spiegazioni come fantasiose ovvero cervelotiche tanto più, egli dice, che l'orrore per questo assassinio perpetrato durante l'atto sessuale è solo teorico non avendolo verosimilmente nessuno mai visto.

Levi preferisce dunque spiegazioni che definisce più semplici: riconduce così la paura dei ragni alla credenza del «tarantismo», diffusa in Italia meridionale ma anche in Spagna, secondo la quale chi era punto dalla tarantola, in realtà innocua, contraeva una malattia mortale da cui sarebbe guarito solo ballando freneticamente. Inoltre, le tele del ragno, che si formano facilmente in luoghi disabitati, trascurati, non puliti, diventano per questo il simbolo dell'abbandono umano. E, aggiunge Levi, un elemento di fobia nasce probabilmente anche dal fatto che i ragni non annunciano con un rumore il loro arrivo ma entrano in scena «col passo lento e senza suono dei fantasmi [...] e spettrali sono anche le loro tele notturne che non si vedono ma si sentono vischiose sul viso quando al mattino passiamo fra le siepi su un sentiero che nessuno ha ancora percorso»¹².

Ma come è nata la personale repulsione di Primo Levi per i ragni? Egli l'attribuisce alla visione della incisione di Gustave Doré che rappresenta l'episodio del canto XII del *Purgatorio* in cui Dante osserva, «mezzo disgustato, mezzo voyeur», la metamorfosi di Aracne in ragno: Doré coglie nella sua opera il momento in cui alla fanciulla sono sbucate sei zampe, che diventeranno otto sommandosi alle braccia umane, ma ha ancora i seni di donna e rappresenta così una sorta di inquietante, terribile ibrido atto a provocare istintiva, angosciata repulsione.

Il segreto del ragno è un elzeviro in cui più propriamente si trasfonde la competenza di chimico di Levi il quale, dopo aver parlato di vari processi di solidificazione a cui ha assistito nel suo mestiere, si sofferma sulla più mirabile in cui si sia mai imbattuto, quella del filo del ragno. Levi è peraltro incuriosito dalla circostanza che la spiegazione scientifica di questa solidificazione sia giunta solo in tempi recenti grazie alla scoperta che le ghiandole del ragno producono un liquido destinato a diventare solido quando è sottoposto a trazione. Tuttavia, nonostante gli sforzi messi in atto, i chimici non sono riusciti a riprodurre questa procedura in maniera analogamente elegante, semplice e pulita, fatto che attribuisce dunque al ragno una capacità peculiare, straordinaria e, per così dire, inimitabile.

¹² Primo Levi, *Paura dei ragni*, in *Ranocchi sulla luna e altri racconti*, cit., p. 151.

Amori sulla tela è un'intervista immaginaria dai toni fortemente umoristici. Essa è condotta da un giornalista a una «signora ragna» che viene interrogata sulle varie abitudini dei ragni perché le stesse possano essere adeguatamente chiarite.

Alla domanda «perché sta a testa in giù» la ragna risponde «per concentrarmi: ho pochi pensieri, e così tutti fluiscono nel cervello, e le cose le vedo più chiare»; alla richiesta di spiegare come faccia a tessere degli indiscussi capolavori come le tele, prive di imperfezioni, essa risponde, contro voglia, che i ragni ripetono metodicamente un iter, fame-tela-mosche-digestione, che si replica senza soluzioni di continuità e in maniera sostanzialmente meccanica.

Quanto all'abitudine di uccidere il partner e divorarne il corpo, la ragna conferma l'usanza, spiegandola con il fatto che i ragni maschi sono timidi e magrolini, neppure troppo bravi a farsi le tele, e piacciono alle ragne come e più delle mosche, sia nel loro ruolo di "mariti" sia, una volta adempiuto ed esaurito il primo ruolo, come carne fresca. Tuttavia, precisa la ragna, alcuni maschi previdenti si presentano all'incontro erotico con un dono mangereccio che così placa la fame della ragna evitando che questa uccida e mangi il partner dopo l'accoppiamento. Diversamente altri ragni, di certe specifiche tipologie, si tutelano dall'essere assassinati e mangiati legando la femmina prima dell'accoppiamento. Essi raggiungono lo scopo ingannandola con un'apparente danza di tripudio intorno a lei; in altri casi, rapiscono giovani ragne allevandole con poco cibo per renderle poco forti e quindi incapaci di uccidere dopo l'amplesso. L'intervista immaginaria si chiude con una domanda dal forte sapore freudiano, che costituisce in qualche modo una ripresa dei temi freudiani già ironicamente affrontati in *Paura dei ragni*: «perché», chiede il giornalista, «le ragne si accontentano di un solo amplesso?» Alla provocatoria domanda l'intervistata risponde cripticamente: «ognuno a suo modo, beninteso»¹³.

Ci soffermiamo quindi sulla poesia *Aracne*, datata 29 ottobre 1981, in cui Levi dà voce a una «ragna» descrivendone, con sottile vena ironica, le caratteristiche di vita e gli obiettivi:

¹³ Id., *Amori sulla tela*, in Ivi, p. 201.

Mi tesserò un'altra tela,
 Pazienza. Ho pazienza lunga e mente corta,
 Otto gambe e cent'occhi,
 Ma mille filiere mammelle,
 E non mi piace il digiuno
 E mi piacciono le mosche e i maschi.
 Riposerò quattro giorni, sette,
 rintanata dentro il mio buco,
 Finché mi sentirò l'addome gravido
 Di buon filo vischioso lucente,
 E mi tesserò un'altra tela, conforme
 A quella che tu passante hai lacerata,
 Conforme al progetto impresso
 Sul nastro minimo della mia memoria.
 Mi siederò nel centro
 E aspetterò che un maschio venga,
 Sospettoso ma ubriaco di voglia,
 A riempirmi ad un tempo
 Lo stomaco e la matrice.
 Feroce ed alacre, appena sia fatto buio,
 Presto presto, nodo su nodo,
 Mi tesserò un'altra tela¹⁴.

Come ben si vede, la poesia comincia e termina con un proposito, «mi tesserò un'altra tela», a sottolineare ancora una volta come proprio questo intreccio meraviglioso, paziente e sapiente, simbolo ed essenza prima dei ragni, affascinino tanto il Primo Levi scienziato quanto il Primo Levi scrittore.

Andrà infine ricordato come Levi dedichi ai ragni un passo compreso nell'elzeviro *Romanzi dettati dai grilli*:

I ragni, in specie, sono una inesauribile sorgente di meraviglia, di meditazioni, di stimoli e di brividi. Sono (non tutti) geometri metodici e fanaticamente conservatori: il comune ragno dei giardini, il ragno dal Diadema, costruisce da decine di milioni di anni la sua tela raggata, simmetrica e conforme a un rigido modello. Non sopporta imperfezioni: se la tela viene danneggiata, non la ripara. La distrugge e ne tesse una nuova¹⁵.

Emerge da queste righe una descrizione del ragno caratterizzata da timorosa ammirazione: essere capace di provocare

¹⁴ Id., *Aracne*, in Ivi, p. 209.

¹⁵ Id., *Romanzi dettati dai grilli*, in Ivi, p. 124.

brividi ma anche sorgente di meraviglia, generalmente metodico e conservatore, intollerante delle imperfezioni tanto da preferire distruggere e ricostruire una tela danneggiata piuttosto che tentare improbabili rammendi, esso potrebbe quasi condensare in sé alcune possibili caratteristiche dell'animo umano. E tuttavia Primo Levi sempre ha rifuggito dalla antropomorfizzazione degli animali ovvero dal cercare di individuare in loro meccanismi mentali umani: li attribuisce qui, in chiave evidentemente ironica e fors'anche antifrastica, a un animale come il ragno palesemente lontano, per le sue caratteristiche, dal rischio della umanizzazione. E, oltre che ai fini ironici già citati, egli lo fa certamente per cercare di esorcizzare la sua personale paura del peloso artropode, ma fors'anche per indurre nel lettore il debito rispetto per la tela, quel capolavoro del quale i chimici non sono riusciti a fornire una versione del tutto analoga, e che gli esseri umani distruggono con nonchalance senza cogliere la straordinaria operosità necessaria per la sua tessitura e senza considerare il terribile stato di frustrazione in cui tali gesti gettano i ragni, novelle Penelopi non per scelta ma per necessità, stante la loro già ricordata incapacità di rattoppare i danni che li induce a tessere nuovamente da principio, ogni tela danneggiata.

John Mc Court

«Arachne starts with Ovid and finishes with me»:
il mito di Aracne nella poesia di Michael Longley

Michael Longley fa parte dell'ultima generazione di scrittori irlandesi ma più in generale di scrittori di lingua inglese – principalmente poeti – che sono ancora in grado di leggere i classici nella loro lingua originale. Nacque nell'Irlanda del Nord, a Belfast, nel 1939 come i suoi due colleghi forse più famosi – Seamus Heaney e Derek Mahon, entrambi morti di recente (Heaney nel 2013, Mahon nel 2020). Per completare questo quartetto di scrittori irlandesi che hanno saputo utilizzare i testi classici come fonte e ispirazione bisogna aggiungere la poetessa dublinese, Eavan Boland, morta anche lei nel 2020. Longley, considerato il più grande poeta irlandese vivente, è stato meno celebrato dai suoi contemporanei anche se recentemente l'Accademia dei Lincei gli ha assegnato il Premio internazionale “Antonio Feltrinelli” (ha vinto altri prestigiosi riconoscimenti come il T.S. Eliot Poetry Prize, il Queen's Gold Medal for Poetry, e il Pinter Pen Prize).

Figlio di genitori inglesi trasferiti a Belfast, da ragazzo Longley si trovava in una situazione non semplice. Per non trovarsi fuori contesto, doveva comportarsi da inglese a casa e da irlandese per strada. Trovava entrambe le opzioni problematiche e limitanti e cercava spazio e libertà nella letteratura e soprattutto nei testi classici. Finita la scuola, si trasferì a Dublino, presso il Trinity College, dove si laureò in Letteratura Classica anche se, a suo dire, aveva impiegato più tempo a vagabondare per Dublino che a studiare. Furono gli anni in cui scoprì un altro appassionato classicista, James Joyce, e si mise a leggere l'*Ulisse* che

lo portò, «by a commodius vicus of recirculation», ad Omero, e a scrivere le sue prime versioni di elementi presi dall’Odissea. Sempre in Longley, come per Joyce prima, c’è una tensione tra un’immaginazione formata attraverso un’educazione classica e il fascino del moderno e del contemporaneo. Ma dove Joyce ha cercato di conservare la forma e il raggio dell’epico, Longley trasforma l’eredità classica in miniatura, in una serie di liriche spesso sfuggenti ed episodiche.

Spesso Longley si autodefinisce un “lapsed classicist” (di solito si parla di “lapsed Catholic”, espressione usata per connotare un cattolico non praticante) per descriversi come una sorta di “classicista non praticante”. Nel senso stretto è vero: ha abbandonato la vita accademica da classicista, ma tutta la sua vita da poeta è connotata dalla sua formazione nei classici. Ha iniziato la carriera di poeta con versioni in inglese di poesie liriche, elegie e poesie d’amore di Sesto Properzio, Sulpicia e Tibullo per poi passare una vita a leggere, tradurre, interpretare e inventare versioni moderne e circoscritte di Omero, Virgilio e Ovidio. Ha sempre elogiato il lavoro di traduzione come una sorta di critica finale, l’apprezzamento di un poeta da parte di un altro.

Spesso ha utilizzato queste riscritture libere dei frammenti classici per affrontare il tema del conflitto nell’Irlanda del Nord senza farlo in modo troppo diretto. Le sue poesie spesso coniugano la situazione contemporanea dell’Irlanda del Nord – una situazione per più di trenta anni di guerra – con la prima guerra mondiale e entrambe queste realtà trovano corrispondenze nella letteratura classica. Le analogie tra la prima guerra mondiale e il conflitto in Irlanda del Nord sono attualizzate dall’uso di Longley del materiale greco. Sono tre elementi che spesso viaggiano insieme nelle sue poesie. Citando la poesia, *Dead Man’s Dump* di Isaac Rosenberg, Longley afferma: «I feel as though it’s the young Aeschylus or the young Sophocles walking on the muddy duckboards... I think that the poets here needed some kind of shape with which to deal with the emerging nightmare of the Troubles»¹. Ma fu il poeta stesso *in primis* ad aver bisogno di

¹ Citato in Fran Brearton, ‘Walking Forwards into the Past’: An Interview with Michael Longley, in «Irish Studies Review», 18, Spring 1997, pp. 35-39, qui p. 37.

una forma poetica per affrontare la dura realtà dei *Troubles* e la trovò nei classici. In una recente intervista pubblicata sull'*Avvenire*, sottolinea, ancora una volta, le difficoltà linguistiche vissute a Belfast e il suo ricorso ai classici latini:

Sono profondamente invidioso dei miei colleghi bilingui, perché credo che abbiano accesso a un retroterra culturale e a fonti di ispirazione per me inaccessibili. La scuola che ho frequentato in Irlanda del Nord non mi offrì l'opportunità di imparare l'irlandese, poiché era considerato un simbolo del nazionalismo. Forse il mio interesse nella traduzione della poesia greca e latina è un modo per compensare questa mancanza linguistica. Recentemente ho tradotto di nuovo dall'*Iliade*, che considero il più grande poema di guerra mai scritto in Europa².

Le raccolte di poesie pubblicate da Longley utilizzano la poesia greca e latina come base per le sue esplorazioni della memoria culturale. Il poeta trova efficace trasporre scene, parole e risonanze da un contesto storico e culturale a un altro, spesso interrompendo o invertendo la cronologia per creare un momento di intuizione che scuote il lettore in un inaspettato riallineamento del presente, del passato e del futuro. Il suo uso di episodi specifici, di scene e immagini dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, fa di Omero una voce presente in una conversazione attuale.

Longley dedica anche molto spazio a Ovidio. Infatti una delle sue poesie è intitolata *Spiderwoman* e apre così: «Arachne starts with Ovid and finishes with me» e dimostra la consapevolezza del fatto di rappresentare, in Irlanda almeno, la fine di una lunga tradizione di poeti e scrittori in grado di leggere e interpretare i testi classici nella lingua originale, perché anche il latino, come già era successo prima al greco, non viene più studiato nelle scuole secondarie irlandesi.

Allo stesso tempo, Longley è solo uno dei tanti poeti Irlandesi contemporanei e di lingua inglese che prendono ispirazione da

Si veda anche Lorna Hardwick, *Singing across the Faultlines: Cultural Shifts in Twentieth-Century Receptions of Homer*, in Barbara Graziosi, Emily Greenwood (a cura di), *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, OUP Oxford, 2007, pp. 47-71.

² Citato in Riccardo Michelucci, *Belfast. Longley: la mia poesia al servizio della pace*, in «L'Avvenire», 8 settembre 2019 <<https://www.avvenire.it/agora/pagine/longley-la-mia-poesia-al-servizio-della-pace>> (ultima consultazione: novembre 2023).

Ovidio. Come scrivono Michael Hoffmann and James Lasdun nell'introduzione alla loro importante antologia *After Ovid* (1994), parlando di poeti inglesi e irlandesi e del loro rapporto con Ovidio:

There are many reasons for Ovid's renewed appeal. Such qualities as his mischief and cleverness, his deliberate use of shock – not always relished in the past – are contemporary values. Then, too, the stories have direct, obvious and powerful affinities with contemporary reality. They offer a mythical key to most of the more extreme forms of human behaviour and suffering³.

Nella poesia, *Spiderwoman*⁴, troviamo molte di queste caratteristiche:

Spiderwoman

Arachne starts with Ovid and finishes with me.
Her hair falls out and the ears and nostrils disappear
From her contracting face, her body miniscule, thin
Fingers clinging to her sides by way of legs, the rest
All stomach, from which she manufactures gossamer
And so keeps up her former trade, weaver, spider
Enticing the eight eyes of my imagination
To make love on her lethal doily, to dangle sperm
Like teardrops from an eyelash, massage it into her
While I avoid the spinnerets – navel, vulva, bum –
And the widening smile behind her embroidery.
She wears our babies like brooches on her abdomen.

Per facilitare l'analisi di questa poesia, qui una mia traduzione del testo originale:

Donna Aracne

Aracne inizia con Ovidio e finisce con me.
I suoi capelli cadono e le orecchie e le narici scompaiono

³ Michael Hofmann, James Lasdun (a cura di), *After Ovid: New Metamorphoses*, London, Faber & Faber, 1994, p. xi: «Ci sono molte ragioni per il rinnovato interesse in Ovidio. Qualità come la sua malizia e intelligenza, il suo uso deliberato dello shock – non sempre apprezzato in passato – sono valori contemporanei. Inoltre, le storie hanno affinità dirette, evidenti e potenti con la realtà contemporanea. Offrono una chiave mitica alla maggior parte delle forme più estreme di comportamento e di sofferenza umana».

⁴ Michael Longley, *Spiderwoman*, in *The Ghost Orchid*, London, Jonathan Cape, 1995, p. 205.

Dal viso contratto, il suo corpo minuscolo, magro
 Dita aggrappate ai suoi fianchi da usare come gambe, il resto
 Tutto stomaco, dal quale produce ragnatela
 E così continua il suo precedente mestiere, tessitrice, ragno
 Attirando gli otto occhi della mia immaginazione
 Per fare l'amore con il suo centrino letale, per far penzolare lo sperma
 Come le lacrime da un ciglio, massaggiato dentro di lei
 Mentre evito le filiere – ombelico, vulva, sedere –
 E il sorriso che si allarga dietro il suo ricamo.
 Porta i nostri bambini come spille sull'addome.

La poesia di Longley ci offre un'erotizzazione della storia di Aracne. *Spiderwoman* segna per l'autore un ritorno all'eziologia ed è una delle poesie più riuscite del volume; gioca apertamente con il fatto che la maggior parte delle persone trova che i ragni siano creature inquietanti. Il ragno è il *creepy crawly* per definizione. La prima riga della poesia – «Aracne inizia con Ovidio e finisce con me» – mostra un Longley che condivide le sue conoscenze: a parte un breve riferimento nelle *Georgiche* di Virgilio (G. 4.246), Ovidio è infatti il primo poeta dell'era classica a offrire un trattamento esteso dello spaventoso mito di Aracne (nel VI libro delle *Metamorfosi*). Ecco perché Aracne “inizia” con Ovidio. Longley sottolinea l'importanza della tradizione e dell'eredità letteraria e si pone alla fine di una lunghissima serie di poeti che hanno attinto al mito di Aracne. Ovidio, un po' come Aracne stessa, vuole sfidare un dio letterario, ma lui, a differenza di lei sa bene il debito che gli deve. La sua poesia è anche un atto di gratitudine.

La prima riga della versione di Longley ha un tono finto-serio, in cui viene esplorato il rischio nel giocare con i ragni, che a volte sono velenosi e mortali. La versione del mito di Longley offre ancora una volta una riflessione molto personale sulle conseguenze del cambiamento di forma di Aracne.

Il poeta segue da vicino il modello di Ovidio, riproducendo il processo di trasformazione fisica che accompagna la metamorfosi di Aracne in ragno. Non menziona, tuttavia, la storia della gelosia di Atena o la causa originale della terribile punizione di Aracne. Nella riga finale della prima strofa – «And so keeps up her former trade, weaver, spider» («E così mantiene il suo precedente mestiere, tessitrice, ragno») – interpreta il terribile

destino di Aracne in un modo che è almeno parzialmente positivo. Nella sezione successiva, Longley va oltre la sua fonte e immagina un ragno maschio che rischia di essere divorato da una vedova nera, che trasporta cuccioli di ragno nella sua tela. Alla fine del poema, il poeta amplia il racconto di Ovidio sulla vendetta divina e l'origine dei ragni, e così facendo ridà potere alla prima tessitrice (ignorando Atena), trasformandola in una pericolosa e spietata predatrice.

Nella poesia, la metamorfosi è a doppio taglio. La “liberazione” di Aracne, che in Ovidio risulta dalla concessione di Minerva, diventa nel poema di Longley un mezzo per permetterle di prosperare. Il lettore vede sia Aracne che il poeta trasformati. Entrambi sono rapaci e pericolosi:

While I avoid the spinnerets - navel, vulva, bum –
And the widening smile behind her embroidery.
She wears our babies like brooches on her abdomen.

Qui la ragna non è solo carnivora e predatrice ma anche colei che dà o crea la vita. La precisione dell'erotismo di Longley, esaltata dal suo senso di pericolo e dalla sua mescolanza del volgare *bum* accanto al vocabolario classicizzato, crea un senso di intimità sia con Aracne che con il lettore. Si arriva così al verso finale in cui riprende l'apertura della poesia in cui Aracne, pur partendo da Ovidio, finisce con il poeta moderno: porta i nostri bambini come spille sull'addome. Questo è un altro utile esempio della tecnica di successo di Longley che risiede nella sua capacità di spostare scene, parole, risonanze da un contesto storico ad un altro. La linea unisce il familiare e il grottesco. Affina anche la metafora sviluppata nel poema per il rapporto tra la creazione di Ovidio e quella di Longley. Longley sa benissimo di aver bisogno dell'immagine di Ovidio, ma sa anche il rischio che ciò gli comporta: rischia di restare intrappolato nella sua tela. Desidera Aracne ma è consapevole del pericolo di essere ucciso nel momento in cui feconda le sue uova. La poesia intreccia così con il suo testo di superficie un commento al processo di coinvolgimento con il testo di Ovidio e con le idee che codifica. Prese insieme, le due sezioni di cinque righe mettono in scena in sequenza le attrazioni e la necessità dell'immagine antica e della

poetica di Ovidio e l'imperativo per il poeta moderno di riprendere Aracne da Ovidio, per citare e ripetere senza perdere la vita creativa. La precisione quasi chirurgica del rapporto fisico e immaginativo di Longley con Aracne e con Ovidio è radicata nella sequenza di stretta traduzione che abilita e controlla il suo erotismo metapoetico. I bambini e le spille vengono infine visualizzati come emblemi del successo del poeta.

Claudio Micaelli

L'immagine del ragno nella tradizione culturale cristiana:
spunti di riflessione da Tertulliano all'età moderna

Il ragno fa la sua comparsa nella letteratura cristiana antica proprio negli scritti del suo primo grande autore di lingua latina: Tertulliano. Il Cartaginese menziona il piccolo animale nella sua opera più ampia e impegnativa, vale a dire l'*Adversus Marcionem*, i cui cinque libri sono dedicati alla puntuale confutazione della dottrina diteista di Marcione, che viene attaccata da Tertulliano sia sul piano filosofico-razionale sia su quello dell'esegesi della Sacra Scrittura. Nella sua difesa dell'opera del Creatore, identificato da Marcione con il dio dell'Antico Testamento, dalla cui tirannia di giudice duro e inflessibile gli uomini sarebbero stati liberati dalla pura bontà del dio ignoto, manifestatosi nel suo Cristo, Tertulliano esalta le meraviglie della sapienza dell'unico Dio, che si manifesta anche negli animali più piccoli e apparentemente privi di valore:

Tertulliano, *Adv. Marc.* 1, 14, 1: At cum et animalia inrides minutiora, quae maximus Artifex de industria ingeniis aut viribus ampliavit, sic magnitudinem in mediocritate probari docens quemadmodum virtutem in infirmitate secundum apostolum, imitare, si potes, apis aedificia, formicae stabula, aranei retia, bombycis stamina, sustine, si potes, illas ipsas lectuli et tegetis tuae bestias, cantharidis venena, muscae spicula, culicis et tubam et lanceam¹.

Il Cartaginese menziona gli animali di piccola dimensione anche nel *De anima*², sempre mettendo in risalto la sapienza di

¹ Tert. *Marc.* 1, 14, 1.

² Cfr. Tert. *an.* 10, 6: *Si vero non putas capere tam minuta corpuscula dei*

Dio, senza tuttavia nominare esplicitamente il ragno. Nel suo magistrale commento al trattato tertulliano Jan Hendrick Waszink cita il passo dell'*Adversus Marcionem* da noi prima riportato, insieme ad altri brani di Girolamo³ ed Agostino, ipotizzando una possibile dipendenza di Tertulliano da Plinio il Vecchio *n. h.* 11, 2 ss.:

in magnis [...] corporibus aut certe maioribus facilis officina sequaci materia fuit. In his tam parvis atque tam nullis quae ratio, quanta vis, quam inextricabilis perfectio! Ubi tot sensus collocavit (natura) in culice? -et sunt alia dictum minora-, sed ubi visum in eo praetendit? Ubi gustatum adplicavit? Ubi odoratum inseruit? Ubi vero truculentam illam et portione maximam vocem ingeneravit? [...] sed turrigeros elephantorum miramur umeros taurorumque colla et truces in sublime iactus, [...] cum rerum natura nusquam magis quam in minimis tota est⁴.

L'ultima frase di Plinio è assai vicina, per il concetto espresso, ad un verso pentametro dattilico, falsamente attribuito ad Agostino, che sarà trasmesso e citato per secoli: *Eminet in minimis maximus ipse Deus*⁵. Sempre Waszink fa riferimento, per l'idea secondo la quale anche i piccoli animali come gli insetti sono utili, alla dottrina Stoica⁶, la quale fu criticata da

ingenium, sic quoque magnificentiam eius agnoscas, quod modicis animalibus sine necessariis membris nihilominus vivere instruxerit, [...].

³ Per la presenza di questo tema negli scritti di Girolamo si veda G.J.M. Bartelink, *Hieronymus über die Minuta Animalia*, «Vigiliae Christianae», 32, 4, 1978, pp. 289-300.

⁴ *Quinti Septimi Florentis Tertulliani De Anima*, By J.H. Waszink (Supplements to Vigiliae Christianae Texts and Studies of Early Christian Life and Language, Volume 100), Leiden-Boston, Brill 2010, p. 188. Anche Seneca non mancava di porre in evidenza la presenza di un istinto naturale negli animali più piccoli. Cfr. *ep.* 121, 22-23: *Non vides quanta sit subtilitas apibus ad fingenda domicilia, quanta dividui laboris obeundi undique concordia? Non vides quam nulli mortalium imitabilis illa aranei textura, quanti operis sit fila disponere, alia in rectum inmissa firmamenti loco, alia in orbem currentia ex denso rara, qua minima animalia, in quorum perniciem illa tenduntur, velut retibus implicata teneantur? Nascitur ars ista, non discitur.*

⁵ Cfr., in proposito, G.J.M. Bartelink, *Augustinus über die minuta animalia: eminent in minimis maximus ipse deus*, in "Aevum inter utrumque": *Mélanges offerts à Gabriel Sanders*, edited by Marc Van Uytvanghe and Roland Demeulenaere (Instrumenta Patristica 23), Steenbrugge, In Abbatia S. Petri, 1991, pp. 11-19.

⁶ Cfr. *Quinti Septimi Florentis Tertulliani De Anima*, By J.H. Waszink, cit., p. 189: lo studioso cita *SVF* 2, frg. 1163 (Plut. *De Stoic. Repugn.* 21), dove è riportato un passo di Crisippo.

Carneade e Filone di Larissa⁷. È da rilevare, tuttavia, che nei filosofi e nei retori dell'età imperiale si trova frequentemente citata l'idea secondo la quale la intelligenza degli animali deriva da un istinto naturale: a riprova di ciò si menzionano, principalmente, la formica, l'ape, il ragno e la rondine (talvolta gli uccelli in generale)⁸.

Il ragno, tuttavia, avrebbe attirato l'attenzione dei filosofi ben prima di Aristotele e degli Stoici, se vogliamo prestare fede a una interessante ma discussa testimonianza di Hisdosus Scholasticus:

Alii autem dicunt quod mundi medietas est sol, quem cor totius mundi esse volunt. Quemadmodum enim, inquit, anima hominis sedem et domicilium in corde habet, unde per membra corporis vires suas spargens in omibus corporis membris tota sua membra vegetat, ita vitalis calor a sole procedens omnibus quae vivunt vitam subministrat. Cui sententiae Heraclitus adquiescens optimam similitudinem dat de aranea ad animam, de tela araneae ad corpus. Sicut aranea, ait, stans in medio telae sentit quam cito musca aliquem filum suum corrumpit, itaque illuc celeriter currit, quasi de fili praesectione dolens, sic hominis anima aliqua parte corporis laesa, illuc festine meat, quasi impatiens laesionis corporis, cui firme et proportionaliter iuncta est⁹.

⁷ Per quest'ultimo autore si veda Cic. *Acad.* 2, 38, 120: *Cuius (dei) quidem vos maiestatem deducitis usque ad apium formicarumque perfectionem, ut etiam inter deos Myrmecides aliquis minorum opusculorum fabricator fuisse videatur.*

⁸ Cfr. S.O. Dickerman, *Some Stock Illustrations of Animal Intelligence in Greek Psychology*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», 42, 1911, pp. 123-130. Tra gli esempi citati a p. 123 figura anche il passo dell'*Adversus Marcionem* di Tertulliano da noi riportato.

⁹ Hisd. Schol., *De anima mundi platonica*. Citiamo secondo l'edizione di A.J. Hicks, *Hisdosus Scholasticus, De anima mundi platonica: an Edition*, «Mediaeval Studies», 78, 2016, pp. 1-64, p. 21, 138-151. Può essere interessante il confronto con quanto si legge in un testo attribuito a Beda, *Sententiae, sive axiomata philosophica ex Aristotele et aliis praestantibus collecta*: Anima est in corde sicut aranea in tela: Ex de sensu et sensato. *Intelligitur quod anima sedet in corde principaliter et originaliter, et minus principaliter in aliis membris. Quo si obicias: Sed aranea non est in qualibet parte telae, igitur anima non est in qualibet parte corporis. Respondetur quod Philosophus loquitur opinative de illis qui dixerunt animam tantum esse in corde, et dirigere suas operationes per omnia membra, sic quod illae operationes regerent tota membra. Sed illa opinio reprobatur per Philosophum ibidem, quia nullum agens instrumentale potest producere aliquam operationem, non coagente agente principali: unde non oportet hic omnimodam similitudinem quaerere inter animam et araneam* (PL 90, 975 B-C). Un interessante confronto tra l'immagine del ragno presente nel passo di Hisdosus e la cultura vedica è proposto in un contributo di R.

Una utilizzazione, tra il naturalistico e il teologico, delle opinioni più o meno scientifiche circa la natura del ragno, è presente nella corrispondenza tra Agostino e il suo amico e meno celebre collega nell'episcopato Evodio, vescovo di Uzalis. Quest'ultimo, nella epistola 161, interpella il Dottore di Ippona circa la concezione verginale di Gesù da parte di Maria, a proposito della quale il grande teologo aveva scritto, nella epistola 137 a Volusiano, *Si ratio quaeritur, non erit mirabile; si exemplum poscitur, non erit singulare*¹⁰. Evodio, a tale riguardo, espone ad Agostino i propri dubbi circa le eventuali obiezioni che potrebbero essere mosse dagli scettici (*ep.* 161, 2):

Si exemplum poscitur: ecce et de vento dicuntur equae, et de cinere gallinae, et de aqua anates, et alia nonnulla animalia, sine virili semine, fetus proprios edere. [...] Tamen et in generatione est aliquid tale invenire quod sic edat partus, ut integritas naturae non violetur. Soleo enim audire quod aranea sine ulla virili conceptione et partus corruptione, illa omnia fila ex quibus tentis haerere solet, secundum naturae suae modum proferat

Ronzitti, Sicut aranea in medietate cassis *Osservazioni su nomi e miti del 'ragno' nella cultura vedica e in quella greca*, in *Linalaukar: Lino e Porro*. Scritti in onore di Rita Caprini a cura di Rosa Ronzitti-Caterina Saracco (Collectanea), Aicurzio, Virtuosa-Mente, 2021, pp. 36-52, in particolare pp. 49 ss.: «Per tre volte il ragno ricorre nelle *Upanishad* in modo del tutto coerente e omogeneo. La modalità espressiva è ancora quella della similitudine, il contenuto quello di un paragone fra il ragno e il principio vitale che pervade ogni creatura [...] Al centro della tela, in posizione di assoluta dominanza, il ragno-anima diffonde e riassorbe l'essere in un moto incessante, che somiglia a quello del respiro. [...] Non vi è chi non veda la somiglianza fra tali passi e la sentenza eraclitea (?) che assimila il ragno all'anima (fr. 67a Diels-Kranz)». Alle pp. 50-52 la studiosa illustra accuratamente le varie posizioni espresse dalla critica circa l'autenticità eraclitea del passo di Hisdosus, non escludendo la possibilità che l'autore medievale abbia avuto accesso a fonti a noi sconosciute, le quali forse si trovavano nella ricca biblioteca della scuola di Guglielmo di Conches a Chartres (p. 50).

¹⁰ Per maggiore chiarezza riportiamo quanto scrive Evodio, a proposito della lettera di Agostino a Volusiano, in *ep.* 161, 1: *Per lobinum qui ad possessionem Marcianensem missus erat, dudum unam quaestionem de ratione et Deo missa epistola mea interrogavi; cuius adhuc responsum non merui. Sed quia epistolas Sanctitatis tuae, unam ad illustrem virum Volusianum, et alteram ad Italicam illustrem in Christo feminam, in manibus legentes habuimus, occurrit quod in priore epistola de Domini Iesu Christi Dei nostri carnali in Virgine conceptione, et ex ea nativitate posuisti, "Si ratio quaeritur, non erit mirabile; si exemplum poscitur, non erit singulare", et visum est posse de omni nativitate, et hominis vel cuiuslibet animantis vel seminis tale aliquid dici. [...] Non enim et hoc mirabile non est vermem unum sine ullo parente, si ad singularitatem aliquid requiratur, intra pomum virgineo conceptu formatum, perfectum inveniri [...] Non ergo de conceptione Virginis tantum non redditur, sed de nulla quidem arbitror conceptione posse persolvi rationem.*

mirabiliter, et sibi tantum quasi singulari praestitum esse demonstret. Ergo si et hoc quaeratur, non tantum mirabile est, sed exempla talia rerum dari nullatenus possunt¹¹.

Il Dottore di Ippona risponde criticando amabilmente, secondo il suo stile, le osservazioni dell'amico e collega nell'episcopato:

Quod autem adieci in eadem epistola: *Si exemplum poscitur, non erit singulare*; frustra tibi visus es velut exempla invenisse de vermiculo qui in pomo nascitur, et aranea quae filum tetrinae suae corpore velut integro parit. Dicuntur enim aliqua argute cuiusdam similitudinis gratia, alia remotius, alia congruentius; sed solus Christus natus est ex virgine: [...] (*ep.* 162, 7)¹².

Sorge legittimo, a questo punto, un interrogativo: quali passi biblici potevano ispirare i cristiani ad attribuire al ragno qualche significato non puramente naturalistico? Due di questi presen-

¹¹ Un elenco di esempi di generazione al di fuori dell'ordine naturale si ha anche nelle pseudo-clementine *Recognitiones*, dalle quali citiamo il seguente passo nella versione di Rufino: *Sed ne, ut putant homines, viderentur haec naturae quodam ordine et non dispensatione fieri conditoris, pauca quaedam ad indicium et documentum providentiae suae, mutato ordine genus servare iussit in terris, verbi gratia ut per os conciperet et per aurem mustela generaret, ut aves nonnullae sicut et gallinae interdum ova vel vento vel pulvere concepta parerent, alia quaedam animalia marem vicibus alternis in feminam verterent et sexum per annos singulos commutarent, ut lepores et yaenae, quas beluas vocant, alia etiam et terra orirentur atque inde sumerent carnem, ut talpae, alia ex cinere, ut viperarum, alia et putrefactis carnibus, ut vespae quidem equinis, apes autem bubulis, alia ex fimo bouum, ut canthari, alia ex herbis, ut de ocimo scorpios, et rursus herbae ex animalibus, ut ex cornu cervi vel caprae apii et asparagi* (Ps. Clem., rec. 8, 25, 4-6, GCS 51 pp. 231, 23-232, 7. Sull'argomento si può consultare Ch. Hünemörder, *Studien zur Wirkungsgeschichte biologischer Motive in den Pseudo-Klementinen*, «Medizinhistorisches Journal», 13, 1/2, 1978, pp. 15-28. Esempi simili, peraltro, si trovavano menzionati anche in autori come Varrone e Virgilio. Cfr. Varro, *rust.* 2, 1, 19: *In fetura res incredibilis est in Hispania, sed est vera, quod in Lusitania ad Oceanum in ea regione, ubi est oppidum Olisipo, monte Tagro quaedam e vento concipiunt certo tempore equae, ut hic gallinae quoque solent, quarum ova hypenemia appellant*; Verg. *georg.* 3, 272-277: [...] *illae / ore omnes versae in Zephyrum stant rupibus altis, / exceptantque levis auras, et saepe sine ullis / coniugiis vento gravidae (mirabile dictu) / saxa et per scopulos et depressas convallis / diffugiunt, [...]*.

¹² È da rilevare, peraltro, che la similitudine della generazione del verme avrà una lunga fortuna in età medievale. Si veda in proposito il recente studio di I. Draelants, *Ego sum vermis: De l'insecte né de la pourriture, à la conception du Christ sans accouplement. Un exemple de naturalisme exégétique médiéval*, in B. Gauvin, M.A. Lucas-Avenel (éd.), *Inter litteras et scientias. Recueil d'études en l'honneur de Catherine Jacquemard* (Miscellanea), Caen, PUC, 2019, pp. 151-184.

tano, entrambi, problemi testuali: si tratta, nell'ordine, di *Prov.* 30, 24-28 e di *Ps* 90 (89), 9-10, che citiamo secondo la Vulgata:

Quattuor sunt minima terrae, et ipsa sunt sapientiora sapientibus: formicae populus infirmus, quae praeparant in messe cibum sibi; lepusculus plebs invalida, qui collocat in petra cubile suum; regem locusta non habet et egreditur universa per turmas suas; stellio manibus nititur et moratur in aedibus regis (*Prov.* 30, 24-28).

Anni nostri sicut aranea meditantur; dies annorum nostrorum in ipsis, septuaginta anni [*Ps* 90 (89), 9-10].

Nel primo passo il problema riguarda il termine *stellio*, presente anche nelle *Georgiche* di Virgilio, dove è ben distinto dal ragno¹³. Da un contributo di I. Aharoni è confermata l'esattezza della Vulgata, che ha *stellio* e non *aranea*¹⁴. L'incertezza terminologica, peraltro, in passato si è registrata anche nei primi trattati moderni di entomologia, come in quello dell'italiano Ulisse Aldrovandi, che cerca di orientarsi tra le varie testimonianze bibliche, tenendo presente il testo ebraico e le versioni greca e latina¹⁵. In pieno Cinquecento, tuttavia, il tedesco Friedrich Dedekind, nella sua parafrasi poetica in distici elegiaci del Libro dei Proverbi, non aveva dubbi a nominare il ragno:

*Gens formicarum parva, sine viribus ullis, / messe sibi gratos convehit ore cibos. / Et fodit exiguus secreta cuniculus antra, / rupibus in duris aedificatque domum. / Agmine collecto volitant iunctumque locustae, / nec tamen hae regem quem comitentur habent. / Pendula sollicitas contextit aranea telas, in regumque aulis obtinet illa locum*¹⁶.

Un autore non oscuro del nostro Seicento letterario, Emanuele Tesaurò, ci offre una interessante interpretazione simbolica del passo dei *Proverbi*, non senza una dettagliata discussione

¹³ Cfr. Verg. *georg.* 4, 242-247.

¹⁴ Cfr. I. Aharoni, *Note de zoologie biblique*, «Revue Biblique», 48, 4, 1939, pp. 554-556, in particolare pp. 554 ss.: «D'autre part, le *stellio* des naturalistes, [...] n'a pas pour habitude de s'introduire dans les habitations, et ne peut donc pas être la *semamith* de *Prov.* XXX, 28, que la Vulgate traduit d'une manière excellente: *Stellio manibus nititur, et moratur in aedibus regis*. Il ne peut s'agir que du gecko».

¹⁵ Cfr. U. Aldrovandi, *De animalibus insectis libri septem*, Bononiae, 1602, lib. V, cap. XII *De araneis*, pp. 601 ss.

¹⁶ *Liber Proverbiorum Salomonis regis Israel*, carmine Elegiaco redditus per Fridericum Dedekindum, Magdeburgae 1612, *Caput* XXX, f H.

testuale. L'intento dell'autore è quello di identificare il ragno con il Demone della Superbia:

Et questo apunto è quel Demonio, che il Re Salomone ci dipinse in sembianza di un Ragno venenifero, che rampicando su per le tarsiate Pareti, e ricchi Arazzi, nelle Sale Regali si fa il suo nido. *Aranea manibus nititur, et moratur in Aedibus Regis*. Dove però (come notano gli Scritturali) non parla Salomone di que" Ragni comuni, che negli angoli oscuri delle Casette vili filandosi con ritorte mani le viscere, a debil lume di povera lucernetta, stansi tessendo fragilissime reti per uccellare alle Farfalle: no, di questi Ragateli plebei qui non parla il Savio Re: peroche questi, mercè alla cura de' diligenti Valletti, *Non morantur in Aedibus Regis*. Ma parla di un'altra più venenosa specie di Ragni, *Falangi*, o *Stellioni*; onde quelle precitate parole, *Aranea manibus nititur*, nella nostra Vulgata si leggono, *Stellio manibus nititur*. Mostro fiero e rigonfio; che ne" luoghi più chiari ed esposti al fervido Sole, non prende mosche, ma morde gli Huomini; e coloro che ne son tocchi, da un giocondo veneno gonfiati ed ebrì, danzando e ridendo per le Pugliesi campagne miseramente consuma¹⁷.

L'accenno fatto dal Tesauo ai cosiddetti "tarantolati" pugliesi ci spinge ad aprire una piccola parentesi per mettere in evidenza come l'effetto del morso della tarantola, considerata a tutti gli effetti come una specie di ragno, si trova già descritto da autori dell'Umanesimo e del Rinascimento come il Perotti¹⁸

¹⁷ E. Tesauo, *Panegirici et ragionamenti*, Volume Terzo, Torino, 1660, pp. 142 ss.

¹⁸ Cfr. N. Perotti, *Cornucopiae latinae linguae*, Basileae, 1536, col. 52 ss: *Est et alius stellio ex araneorum genere, qui simili modo ascalabotes a Graecis dicitur, et colotes, et galeotes, lentiginosus in caverniculis debiscentibus, per aestum terrae habitans. Hic maiorum nostrorum temporibus in Italia visus non fuit, nunc frequens in Apulia visitur. Aliquando etiam in Tarquinensi et Corniculensi agro, et vulgo similiter tarantula vocatur. Morsus eius perraro interemit hominem, semistupidum tamen facit, et varie afficit, tarantulam vulgo appellant.* Il Perotti sarà citato, in pieno Settecento, dal medico napoletano Francesco Serao, che lo considera il primo testimone della esistenza di quel particolare tipo di ragno e degli effetti prodotti dal suo morso. Cfr. Francesco Serao, *Della tarantola o sia falangio di Puglia Lezioni Accademiche*, Napoli, 1742, p. 7: «Intanto, per le molte ricerche da me fatte, io trovo aver parlato prima di ogni altro del nostro Falangio, secondo il dettame della popolar credenza di oggidì, Niccolò Perotto da Sassoferato Arcivescovo Sipontino nella sua *Cornucopia*.» Il Serao si chiede, successivamente (p. 19), se il Perotti avesse avuto conoscenza dei fenomeni da lui descritti per esperienza diretta o attraverso la lettura di testi antichi. «Fin qui il lodato Niccolò Perotto: a cui io non so se avesse dato luogo di saper queste cose l'esser egli stato Arcivescovo di Siponto, città posta nel territorio della Puglia; che è il paese infestato dalle Tarantole. Inchinerei io bene a crederne tanto: ma nello stesso tempo è pur vero, che in questo libro egli è stato solito di rammentare le cose lette quà e là in autori di lui più antichi, massime Greci e Latini.

e il Pontano¹⁹.

Per il Salmo 90 (89) rimandiamo al lavoro, molto accurato, di Camillo Neri²⁰: il testo del salmo secondo la *hebraica veritas* si dovrebbe intendere, a parere dello studioso, «Sì, tutti i nostri giorni si sono volti, alla fine, alla tua collera, abbiamo completato i nostri anni proprio come un singhiozzo»²¹; il testo greco dei LXX, invece, è così reso: «Ché tutti i nostri giorni vennero meno, e noi venimmo meno alla tua ira; i nostri anni si davano cura, per così dire, di una ragnatela»²². È sulla base di questa interpretazione che gli antichi autori cristiani, in *primis* Agostino, hanno sviluppato le loro considerazioni pessimistiche circa la condizione umana: *Anni nostri, inquit, sicut aranea meditantur. In rebus corruptibilibus laboramus, corruptibilia opera texebamus, quae nos, secundum Isaiam prophetam,*

Ma, senza avvolgersi più in questa non gran fatto imprtante disputa, può ben dirsi a fidanza, ch'egli ragioni di cosa già divulgata, e ricevuta: altrimenti avrebbe avuto a significare la sua maraviglia, o ad apparecchiare almeno in qualche modo l'animo de' lettori per render credibile il suo detto.» Anche Isidoro fa menzione di un ragno dal morso pericoloso, ma lo colloca in Sardegna. Cfr. *Isid. orig.* 12, 3, 4: *Mus araneum cuius morsu aranea. Est in Sardinia animal perexiguum, aranei forma, quae solifuga dicitur quod diem fugiat.* Isidoro sembra qui dipendere da Solino, *Collectanea rerum memorabilium* 4, 3: *Sed quod aliis locis serpens, hoc solifuga Sardis agris, animal perexiguum aranei forma, solifuga dicta quod diem fugiat.* Cfr. F.P. Moog, *Zur "Hornissen-Spinne" des Plinius*, «Sudhoffs Archiv», 86, 2, 2002, pp. 220-228, in particolare p. 223. Nella sua traduzione del testo isidoriano C. Cremonini identifica il ragno della Sardegna con la tarantola: «In Sardegna vive la *tarantola*, animale piccolissimo avente forma di *ragno*: è detta *solifuga* perché rifugge la luce del giorno.» Cfr. *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, a cura di Francesco Zambon. Con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa (Classici della letteratura europea), Firenze-Milano, Bompiani, 2018, p. 435.

¹⁹ Cfr. G. Pontano, *I Dialoghi, La Fortuna, La Conversazione*, Traduzioni, note introduttive e note ai testi di Francesco Tateo, Milano, Bompiani, 2019, *Antonius I*, p. 134: COMPATER. *Etenim coeteros quidem homines, cum nulli non stulti essent, vix stultitiae suae ullam satis honestam afferre causam posse, Apulos vero solos paratissimam habere insaniae excusandae rationem: araneum illum scilicet, quam tarantulam nominant, e cuius ammorsu insaniant homines; idque esse quam felicissimum, quod, ubi quis vellet, insaniam quem suae fructum cuperet, etiam honeste caperet.*

²⁰ C. Neri, *Il Salmo 90. Testi, topoi, paralleli*, in *La lira di Davide. Esegisi e riscritture dei Salmi dall'Antichità al Medioevo* (Percorsi di esegesi antica e medievale 4), a cura di Daniele Tripaldi, Canterano, Aracne, 2018, pp. 29-64.

²¹ Ivi, p. 33.

²² Ivi, p. 35.

*minime contegebant (enarr. Ps. 89, 10)*²³. Il passo di Isaia a cui allude Agostino è l'unico a non presentare difficoltà di carattere testuale circa la presenza del ragno: *Ova aspidum rumpunt et telas araneae texunt; qui comederit de ovis eorum, morietur, et, quod fractum est, erumpet in regulum. Telae eorum non erunt in vestimentum, neque operientur operibus suis; [...] (Is. 59, 5-6)*. Girolamo, nella epistola 140 al presbitero Cipriano, nota puntualmente la differenza tra il testo della versione dei Settanta e quello da lui stabilito sulla base dell'originale ebraico, non mancando di inserire una esegesi spirituale:

*Omnes enim dies nostri transierunt, in furore tuo consumpsimus annos nostros quasi sermonem loquens. Septuaginta: quoniam dies nostri defecerunt, in ira tua defecimus; anni nostri sicut aranea meditati sunt. [...] pro "sermone loquentis" Septuaginta "meditationem araneae" transtulerunt. Quomodo enim loquentis sermo praetervolat, ita et opus araneae incassum textitur. de quo super persona haereticorum in Isaia scriptum est: telam araneae texunt, quae parva et levia potest capere animalia, ut muscas, culices et cetera istius modi, a fortioribus autem rumpitur, instar levium in ecclesia simpliciumque, qui eorum decipiuntur erroribus, cum viros in fidei veritate robustos non valeant obtinere*²⁴.

Il Dottore di Stridone, peraltro, si preoccupa di trovare una interpretazione che consenta una "convivenza pacifica" tra le due versioni, diverse nella forma verbale ma non inconciliabili quanto al senso. Nell'età della Controriforma, invece, le varie traduzioni del testo del Salmo saranno oggetto di polemica tra le opposte confessioni cristiane. Ne è eloquente testimonianza un ampio trattato del gesuita Jakob Gretser, nel quale si trova, tra l'altro, una *Refutatio eorum, quae Witackerus ex Psalmo octogesimo nono criminatur*. La polemica del dotto religioso è diretta contro il teologo inglese William Whitacker²⁵, del quale sono riportate le seguenti obiezioni:

Quoniam omnes dies nostri defecerunt, et in ira tua defecimus. Anni nostri sicut aranea meditabuntur; dies annorum nostrorum in ipsis

²³ Aug. *enarr. Ps. 89, 10*.

²⁴ Hier. *ep. 140, 12. CSEL 56, p. 281, 6-10.21-28*.

²⁵ William Withacker (1548-1595) fu un teologo protestante inglese, ricordato soprattutto per la sua *Disputatio de Sacra Scriptura contra huius temporis papistas, in primis Robertum Bellarminum*, Cambridge, 1588.

septuaginta anni: si autem in potentatibus, octoginta anni, et amplius eorum labor, et dolor: quoniam supervenit mansuetudo, et corripiemur. Quid haec sibi tandem volunt? Aut, quis tam peritus interpret est (unum excipio Genebrardum) qui se haec commode interpretari posse promittat? Verba Hebraea alium sonum, sensumque habent. Quoniam omnes dies nostri declinaverunt in ira tua: consumpsimus annos nostros tamquam sermonem. Dies annorum nostrorum, in ipsis septuaginta anni sunt, aut ad summum octoginta anni: etiam excellentissimum eorum, labor, et molestia: cum abierit, avolamus illico²⁶.

La replica di Gretser chiama in causa, tra le altre testimonianze, anche l'autorità di Girolamo, di cui riporta un ampio passo dall'epistola a Cipriano²⁷.

I passi biblici fin qui esaminati, a dire il vero, non esprimono concetti peculiari di una specifica esperienza religiosa, ma piuttosto alcuni aspetti di quello che potremmo definire un patrimonio sapienziale dai confini ben più ampi. L'immagine della tela del ragno, ad esempio, intesa come metafora del vano affaticarsi dell'uomo per cose effimere, trova cittadinanza addirittura in un testo del grammatico di età tardoantica Marcello Nonio, che nel suo trattato *De compendiosa doctrina* I, 212 così illustra il significato del lemma *cassum*:

CASSUM veteres inane posuerunt et arbitrandum est eius verbi proprietatem magis ab aranearum cassibus dictam, quod sint leves ac nullius ponderis, non, ut quibusdam videtur, quasi quassum.

L'inizio del quinto libro dei *Pensieri* di Marco Aurelio, inoltre, contiene una esortazione a non trattenersi pigramente a letto, ma ad iniziare presto la giornata lavorativa seguendo l'e-

²⁶ J. Gretser, *Defensio Controversiae de Verbo Dei scripto et non scripto*, in *Jacobi Gretseri Societatis Jesu Theologi Opera omnia* [...] Tomus VIII, *Defensio Operum Bellarmini*, Ratisbonae, 1736, p. 354.

²⁷ Cfr. Ivi, pp. 354 ss.: *Mendacium est, neminem, praeter Genebrardum, commodam vulgatae lectionis interpretationem promississe; quia plurimi ante Genebrardum, et in his etiam Jansenius, commodissimam interpretationem attulerunt; ut et olim D. Hieronymus epist. 139 ad Cyprianum. Mendacium itidem est, alium esse sensum verborum Hebraicorum; nam si quis dissensus esset; is maxime esset in illis: Anni nostril sicut aranea meditabuntur: dissidere enim videntur ab illis ex Hebraeo: consumpsimus annos nostros, tamquam sermonem. At non dissident; teste ipso D. Hieronymo, qui utramque lectionem epistola ad Cyprianum explicans sic scribit: (segue la citazione del passo geronimiano di ep. 140, 12, CSEL 56, p. 281, 10-28).*

sempio di piccoli animali quali la formica, l'ape e il ragno²⁸: difficile resistere alla tentazione di un confronto con *Prov.* 6, 6: *Vade ad formicam, o piger*. È negli scritti *Moralia in Iob* 8, 44 di Gregorio Magno che si comincia ad ampliare la gamma di interpretazioni di carattere morale e spirituale, con un parallelo tra la tela del ragno e il comportamento degli ipocriti:

Et sicut tela araneorum fiducia eius. Bene hypocritarum fiducia araneorum telis similis dicitur, quia omne quod ad obtinendam gloriam exsulant ventus vitae mortalis dissipat. Nam quoniam aeterna non quaerunt, bona temporalia cum tempore amittunt. Pensandum quoque est quod fila aranae per ordinem ducunt, quia sua hypocritae quasi sub discretionem opera disponunt. Araneorum tela studiose textitur, sed subito flatu dissipatur, quia quidquid hypocrita cum labore peragit aura humani favoris tollit; et dum in appetitu laudis opus deficit, quasi in ventum labor evanescit. Saepe namque et usque ad praesentis vitae terminum hypocritarum facta perdurant, sed quia per haec auctoris laudem non quaerunt, bona ante Dei oculos nunquam fuerunt²⁹.

Dopo Gregorio Magno troveremo spunti di interpretazione allegorica nel *De Universo* di Rabano Mauro, che per le notizie di carattere zoologico attinge alle *Origines* di Isidoro di Siviglia³⁰:

Aranea vero humanam fragilitatem significat: Unde est illud in Psalmo: *Et tabescere fecisti, sicut araneam, animam eius* (ps. 38, 12)³¹. Aranea vero

²⁸ Cfr. Marco Aurelio, *Pensieri*, 5, 1, in *Scritti di Marco Aurelio* [...] a cura di Guido Cortassa (Classici Latini), Torino, UTET, 1984, p. 307: «All'alba, quando sei restio a svegliarti, abbi subito presente questo pensiero: "Mi desto per compiere il mio dovere di uomo; dovrei dunque lamentarmi ancora di andare a compiere ciò per cui sono nato e sono stato messo nel cosmo? O forse sono fatto per starmene a godere il calduccio del letto?". – Ma questo è più piacevole. – Allora sei nato per godere, per essere passivo, insomma, per non agire? Non vedi che gli arboscelli, i passerotti, le formiche, i ragni, le api assolvono la funzione che è loro propria e cooperano per la loro parte all'ordine universale? E tu allora non vuoi compiere ciò che è dovere degli uomini?».

²⁹ Greg. M. *mor.* 8, 44, 72, CCL 143, p. 437, 1- 438, 14.

³⁰ Cfr. Raban. *univ.* 8, 4 PL 111, 235 B: *Vermis est animal quod plerumque carne vel de ligno vel de quacumque re terrena sine ullo concubitu gignitur, licet nonnumquam et de ovis nascantur, sicut scorpio. Sunt autem vermes aut terrae, aut aquae, aut aeris, aut carni, aut frondium, aut lignorum, aut vestimentorum. Aranea, vermis aeris, ab aeris nutrimento cognominata, quia exiguo corpore longa fila deducit, et telae semper intenta, numquam desinit laborare, perpetuum sustinens in sua arte dispendium*. Rabano riprende *ad verbum* Isid. *orig.* 12, 5, 1-2.

³¹ Cfr. Eucher. *form.* 4, CSEL 31, p. 29, 18 ss.: *Aranea humana fragilitas; in psalmo: et tabescere fecisti velut araneam animam eius*.

corpus habet tenue, in terra non habitat, sed per loca altiora telas quasdam tenuissima viscerum digestionem contexit: sicut et a quibusdam vermibus sericum dicitur exfiliari. Huic ergo exiguo corpusculo recte conversi et afflicti anima comparatur, quae longis observationibus vigiliisque fatigatur, terrena deserens, subtilissimas operationes virtutum divino timore vivificatas efficit. Post haec revertitur ad illud suae propositionis initium, quae licet increpetur, licet tabefiat, tamen fragilitate humanitatis scilicet diversarum varietate confunditur adversitatum³². Item aranea fraudem diaboli designat, ut in Isaia: *Telas araneae texuerunt* (59, 6)³³.

Visto lo scarso apporto delle fonti bibliche all'elaborazione di un immaginario legato al ragno e alla sua tela, ci domandiamo ora se le fonti classiche abbiano o no incontrato una migliore fortuna presso gli autori cristiani. Pensiamo, in particolare, alle *Metamorfosi* di Ovidio, il cui sesto libro si apre con la narrazione del mito di Aracne (vv. 1-145): la fanciulla, che viveva nella città di Colofone, nella Lidia, era figlia del tintore Idmone. Ebbe l'ardire di sfidare a una gara Atena, protettrice dell'arte della tessitura: la dea si tramutò allora in una vecchia e la esortò ad essere modesta, ma poiché Aracne non volle darle ascolto Atena riprese il suo aspetto consueto, accettò la sfida e approntò un tappeto sul quale erano raffigurati, oltre alla sua vittoria su Poseidone, anche scene in cui dei mortali venivano puniti per la loro superbia (*hybris*). Aracne tessé un tappeto raffigurante gli dei e soprattutto scene di adulterio di Zeus. Atena si adirò per quell'opera di valore eguale alla sua, la lacerò e gettò la spola addosso ad Aracne. Questa, allora, volle impiccarsi, ma Atena la trasformò in un ragno e la condannò a continuare a esercitare la propria arte appesa ad un filo. Sulla fortuna di questo mito abbiamo una recente ed ampia monografia di Udo Reinhardt³⁴. Dalla ricerca emerge che gli autori cristiani dei primi secoli, principalmente gli apologeti, si sono concentrati non tanto sulla figura di Aracne e sulla metamorfosi da lei subita, quanto piuttosto sui miti rappresentati nel tappeto tessuto da lei, i qua-

³² La fonte di Rabano sembra essere Cassiod. *exp. ps.* 38, 12 CCL 97, p. 360, 267-277.

³³ Raban. *univ.* 8, 4 PL 111, 236 B-C.

³⁴ U. Reinhardt, *Arachne und die Liebschaften der Götter, Eine Mythennovelle aus Ovids Metamorphosen mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Gegenwart*, Freiburg i.Br. - Berlin - Wien, Rombach, 2013.

li fornivano un utile prontuario di argomenti polemici contro l'immoralità degli dei pagani³⁵. Il personaggio di Aracne, come nota Giampiero Rosati, ha invece suscitato «una nuova e particolare attenzione fra i letterati della tarda antichità e dell'alto medioevo, quando la ricercatezza dell'elaborazione poetica, e la consapevolezza che la sostiene, raggiungono livelli davvero molto avanzati. Il personaggio di Aracne come figura del poeta raffinato tessitore di ricami verbali sarà presente all'autocoscienza letteraria di un poeta come Venanzio Fortunato, autore fra l'altro di quei veri arazzi di parole che sono i carmi figurati (per cui egli richiama espressamente la tecnica del ragno: *quod velut aragnaea arte videmur picta fila miscere, carm. 5, 6 praef. 16*)³⁶». L'articolo di Rosati, alle cui pagine rimandiamo, ci offre, tra l'altro, una puntuale analisi del carme 15 di Sidonio Apollinare, un epitalamio che celebra le nozze della nobile Araneola (*nomen omen*) con Polemio, intessuto di sottili riferimenti all'ipotesto ovidiano, come lo studioso ben mette in luce. Bisognerà attendere il XII secolo, la cosiddetta *aetas ovidiana*, perché si sviluppi una sistematica lettura allegorizzante del poema ovidiano, con Arnolfo di Orléans prima e, successivamente, con l'anonimo autore dell'*Ovide Moralisé*, ampia parafrasi delle *Metamorfosi* nella quale occupano uno spazio preponderante le interpretazioni dei miti narrati, articolate, come accadeva da secoli per l'esegesi biblica, in più livelli di lettura. Il significato allegorico, o per meglio dire i due significati allegorici della morte di Aracne sono illustrati ai versi 884-972 del sesto libro. Vengono ripresi, di fatto, dei motivi già presenti in Gregorio Magno e in Cassiodoro: il primo è quello dell'ipocrisia:

-Araigne note et signifie / Home folz, plain d'ypocrisie, / Qui se contient honestement / Voiant gentes et vit santement / Pour aquerre mondaine grace, / Si n'a talent que nul bien face / Fors pour le siecle decevoir, / Et pour vaine loenge avoir / Assez soeuffre de penitance; / Aumosne fet et abstinance; / Ore et veille et sa chair asproie / Par icünes, mes toute voie / Ses

³⁵ Ivi, pp. 62-77.

³⁶ G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardoantica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, «Dictynna», 1, 2004, mis en ligne le 15 novembre 2010, <<http://journals.openedition.org/dictynna/174>>, gennaio 2023.

oeuvres sont sans charité, / Plaines de fainte vanité. / Teulz homs resamble bien l'iraigne, / Qui de soi trait la bele ouvraigne / Qu'ele tist assiduelment. / Aussi fet il, quar voirement / Il ne croit pas que de Dieu viengne / Fors de soi seul la bone ouvraigne / Qu'il oeuvre, et trop s'i glorefie / Et se delite en sa folie / Ou ses folz cuers vait entendant, / Si se vait a ses las pendant, / Ausi com l'iraigne se pent³⁷.

L'altra interpretazione inizia al verso 917:

-Autre sens puet avoir la fable. / Araigne note le dyable, / Qui ne cesse de ses las tendre / Pour les gens engignier et prendre, / Si com l'iraigne ses las tent, / Qui aus mousches prendre s'atent³⁸.

Nel *Reductorium morale* di Pierre Bersuire (Petrus Berchorius), altro autore del quattordicesimo secolo, convivono l'interpretazione allegorica del mito ovidiano di Aracne e la raccolta enciclopedica di varie fonti letterarie relative al ragno, visto sia nella sua concreta realtà fisica sia nella sua significazione allegorica. Il primo elemento è presente nel quindicesimo libro dell'opera, comunemente diffuso e conosciuto con il titolo di *Ovidius moralizatus*³⁹. Il secondo, invece, si trova nel decimo

³⁷ *Ovide Moralisé*, Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus par C. De Boer, Tome II (Livres IV-VI), VI, vv. 884-911, Amsterdam, 1920, pp. 309 ss. U. Reinhardt, *Arachne und die Liebschaften der Götter*, cit., p. 118, sottolinea la distanza tra l'immaginazione poetica di Ovidio e la limitazione allegorica dell'anonimo dotto autore dell'*Ovide Moralisé*, pur riconoscendo l'importanza di questa parafrasi in versi per la diffusione della conoscenza delle *Metamorfosi*: «Auch dieser Abschluss macht noch einmal die Divergenzen zwischen poetischer Imagination bei Ovid und allegorischer Begrenztheit des gelehrten Verfassers deutlich. Doch alle berechtigten Vorbehalte relativieren sich mit der Tatsache, dass gerade der *Ovide Moralisé* jene große Zeit der Ovidrezeption (*aetas ovidiana*) einleitete, die vom Hoch- und Spätmittelalter über die italienische Früh- und Hochrenaissance bis in den europäischen Barock und zum Ende des *ancien régime* reichen sollte».

³⁸ Ivi, vv. 917-922, p. 310.

³⁹ Cfr., in proposito, F. Ghisalberti, *L'«Ovidius Moralizatus» di Pierre Bersuire*, Roma, Tip. Cuggiani, 1933, pp. 6 ss.: «L'*Ovidius moralizatus* del dotto monaco bendettino Pierre Bersuire si può infatti considerare piuttosto come una delle ultime manifestazioni di quel lavoro che non solo tendeva alla giustificazione allegoricomorale della favola profana, ma addirittura mirava ad incorporarla nel complesso delle dottrine sacre studiandola come una espressione figurata, e apparentemente contraria allo spirito del cristianesimo, eppure in sostanza riducibile, mediante l'applicazione dell'allegoria scritturale, a quella "verità di ragione" che Dio, innanzi la rivelazione, aveva voluto adombrare nelle profane visioni del vate latino. Esso non sta in rapporto quindi colle compilazioni dei grammatici. Sorse anzi come espressione

libro del *Reductorium*, al cap. 7. La cosa che qui ci preme sottolineare è la continua mescolanza tra dati di carattere scientifico e interpretazioni allegorizzanti di carattere prevalentemente morale. Questo aspetto è particolarmente evidente fin dall'inizio del capitolo in questione (*De Aranea*), nel quale non mancano interessanti accenni alla realtà quotidiana:

Aranea secundum Isidorum lib. 12 vermīs est ab aeris nutrimento dicta, quae exiguo tempore longa fila deducit et semper telae intenta, numquam cessat a labore, perpetuumque sustinet in suo opere dispendium, quia quod multo tempore conficit, modico vento vel stilla rumpitur, et sic labor eius cassus efficitur, et inanis. Tales sunt seculum diligentes, [...], quia numquam quiescunt ab angustia vel labore, ut patet generaliter in omnibus statibus. Esa. 57. In multitudine viae tua elaborasti, non dixisti, quiescam. Et licet modico tempore faciant telam magnam, hoc est dictum, acquirant multas divitias, et possessions, tamen modico vento tribulationis totum eis subripitur, quicquid habent, ut patet in morte, vel etiam vento, id est ab ipsis raptoribus, et mundi principibus quicquid de divitiis eis subito aufertur, ut patet de cupidis, et mercatoribus, quia principibus, et ballivis spoliantur, et sic efficitur cassus labor suus Sap. 3. Labores eorum sine fructu. Esa. 59. Telas araneae texuerunt⁴⁰.

Il mito di Aracne, tuttavia, sembra essere stato fonte di ispirazione più per le arti visive che per la letteratura, come ben emerge dalla monografia del Reinhardt. L'immagine del ragno, peraltro, al di fuori del contesto mitico, ha trovato una duratura sopravvivenza nel genere della favola: non vogliamo addentrarci nel complicato ambito della favolistica medievale, ricco di questioni di difficile soluzione, ma ci limitiamo a rilevare che un autore della statura artistica del Petrarca riporta, in una delle

del pensiero dei circoli religiosi, mentre quelle, pur nell'ossequio della fede, erano opera di laici e perseguivano una finalità meramente esegetica, secondo le tradizioni scolastiche.» Per una più aggiornata illustrazione dell'opera di P. Bersuire si può consultare M.T. Kretschmer, *L'“Ovidius moralizatus” de Pierre Bersuire. Essai de mis au point*, «Interfaces: A Journal of Medieval European Literatures», 3, 2016, pp. 221-244. Non ci è stato possibile consultare Bersuire, Pierre (Petrus Berchorius), *Reductorium morale*, Bk XV, chapters II-XV: *Ovidius moralizatus*, ed. J. Engels. (Werkmaterial 2), Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, Utrecht, 1962.

⁴⁰ Petr. Berch. *Reductorii Moralis Petri Berchorii Pictaviensis [...] Libri Quatuordecim*, lib. X, cap. 7, Venetiis, 1583, p. 345. Nel brano notiamo, in particolare, il termine del latino medievale *ballivi*, con il quale si indicavano funzionari dotati di poteri amministrativi e giudiziari.

Familiares (III, 13), l'apologo *De aranea et podagra*⁴¹. La *fabel-la* in questione avrà una lunga fortuna fino a La Fontaine⁴², ma in questa sede ci interessa soprattutto rilevarne la presenza nello scritto di un umanista italiano del Cinquecento: Celio Secondo Curione. Nel 1540 egli dava alle stampe l'*Aranei Encomion*⁴³, ripreso e ampliato nel 1544 con il titolo di *Araneus seu de providentia Dei*⁴⁴. Sotto la veste apparente del *divertissement* in-

⁴¹ L'apologo narra di un immaginario colloquio tra un ragno e la podagra, che si incontrano per strada: la podagra riferisce al suo interlocutore di essere fuggita dalla casa di un povero e rozzo contadino, nella quale non riusciva ad avere il necessario sostentamento; il ragno, a sua volta, riferisce di essersi allontanato dalla dimora di un uomo ricco e ozioso, dedito alla crapula e all'ozio, nella quale era costantemente minacciato dalla servitù. Quest'ultima, infatti, sempre intenta a mantenere la casa perfettamente pulita e ordinata, non gli consentiva di tessere tranquillamente la tela con la quale procacciarsi il cibo. Il ragno e la podagra, sulla base di questo scambio di informazioni, capiscono che i loro problemi sarebbero risolti con il semplice scambio delle rispettive dimore. A conclusione dell'apologo il Petrarca pone la seguente conclusione: *Placuit consilium, mutant domos; et ex illo obtinuit ut podagra inter delitias et in palatiis divitum, aranea in squalore et pauperum tuguriis habitaret*. Il poeta, peraltro, all'inizio della digressione si riferisce esplicitamente non tanto alla favolistica antica e medievale, quanto all'esempio di Orazio: "*Anilem fabellam*", sed "*ex re*", ut Flaccus ait, "*garrus*". (Cfr. *Serm. II, 6 Cervius haec inter vicinus garris anilis / ex re fabellas*. Segue subito la favola del topo di campagna e del topo di città).

⁴² Si può consultare, in proposito, P. Marson, "*La Goutte et l'Araignée*" di Jean de La Fontaine (1621-1695), ovvero le metamorfosi di un apologo reumatologico, «Reumatismo», 54, 4, 2002, pp. 372-380. Sul rapporto tra l'autore francese e il Petrarca cfr. pp. 374.376: «La fonte dell'apologo di cui ci stiamo occupando è, senza ombra di dubbio, un testo di Francesco Petrarca (1304-1374), inserito in una delle "*Epistolae de Rebus Familiaribus et Variis*" (Libro III, 13), [...] Come si può notare, molte sono le differenze rispetto al testo di La Fontaine. Innanzitutto, il racconto di Petrarca è certamente più ricco nei dettagli, in un gioco minuzioso di particolari, che lo caratterizza come un modello di novella trecentesca in miniatura. Ancora, la podagra, che nell'apologo di La Fontaine si accanisce contro un prelato, qui va a colpire "*hospitem effoeminatum et mollem*", rappresentato a tutto tondo nelle sue grasse, estetizzanti e quasi "decadenti" vanità. Ma sono soprattutto le motivazioni di indole morale, una sorta di precettistica, tipiche dello stile didascalico che attraversa molte opere del Petrarca, a connotare fortemente il breve racconto: "*Ignorantia, caecitas mentis est; negligentia, torpor est animi. Aperire oculos oportet, et quae salutaria sese offerunt non differre*".

⁴³ *Aranei Encomion in quo Aranei erudita natura Rhetorico Schemate explicatur: Et in eo loci Communes de Ente supremo et unico, de divina Providentia, de Spiritu humani perpetuitate, aliisque nonnullis scitu dignis*, Coelio Secondo Curione Autore, Venetiis, 1540.

⁴⁴ Coelij Secundi Curionis *Araneus, seu de Providentia Dei, libellus vere aureus, cum alijs nonnullis eiusdem Opusculis, lectu dignissimis, nuncque primum in lucem editis*, [...], Basileae (nel colofone: Basileae, ex Officina Ioannis Oporini, Anno Salutis M.D. XLIII. Mense Iulio).

tellettuale l'umanista, che era tra i principali esponenti italiani della Riforma protestante, lascia trasparire la propria polemica anti-curiale, come nel passo in cui si affida alla giustizia divina affinché gratifichi il ragno per la sua solerzia, lasciando inoperosa la mosca⁴⁵. Curione allude al papa con la sua curia, nonché agli oziosi monaci. Sempre per la critica nei confronti del cattolicesimo, in particolare per un attacco al culto dei santi, si può far riferimento a un altro passo dell'*Araneus*: Curione collega il culto superstizioso dei santi all'opinione erronea di una qualche efficacia delle cause seconde⁴⁶. Nelle pagine iniziali dell'opuscolo, peraltro, Curione allude anche ad altre opere dello stesso genere, alcune delle quali avevano visto la luce nel sedicesimo secolo:

De Araneo igitur nos hodie, eiusque moribus et operibus, vobis [...] verba facere statuimus, cum ut veterem declamandi morem in huius tam mirifici animantis laudem revocemus, tum ut voluptatem aliquam ex nostra oratione, fructumque capiat. Nos enim non febrem quartanam⁴⁷, non

⁴⁵ Citiamo il testo dell'*Araneus seu de Providentia Dei* da E. Canone-D. von Wille, *Araneus, seu de Providentia Dei*, «Bruniana & Campanelliana», 21 (2), 2015, pp. 475-525, in particolare p. 515: *Nos malum patramus, quia mali contra legem eius facimus. Ille semper bonum, quia bonus, nullique legi astrictus. [...] Sinamus illum Abellum occidere, et parricidam servare Cainum: [...] Pompeium una cum Senatu populoque Romano subdere, et Caesari habenas imperii committere: araneum tanta donare solertia, muscam inertem relinquere.*

⁴⁶ Ivi, p. 514: *Quid hic dicent, qui secundas quasdam finxerunt, atque adiuvantes causas? Easque vocant propinquoires, Deum vero causam remotam? Quid ipsi Deo respondebunt, dicenti: «Ego sum Deus prope, non autem procul. Ego primus, et idem novissimus.» Hic dicit, se esse primam et propinquam causam.*

⁴⁷ Curione sembra alludere all'opuscolo dell'umanista francese Guillaume de l'Isle. Cfr. *Encomium febris quartanae*, Gulielmo Insulano Menapio Grevibrugensi autore, Basileae (nel colofone si legge: Basileae, ex Officina Ioannis Oporini. Anno M.D.XLII. Mense Novembri). Nella lettera dedicatoria a Wilhelm Dobboeus, tuttavia, l'autore menziona uno scritto di Favorino di Arelate, non pervenuto a noi, relativo allo stesso argomento: *Estque ille communibus omnium suffragiis tunc summam adeptus laudem, qui rem a populari sensu opinioneque abhorrentem, dicendo effecisset credibilem. Quo quidem in numero unus aliquis postea extitit Phavorinus, qui laudationem conscripserit quartanae febris, scite multum et argute, quemadmodum proditum legimus ab Aulo Gellio in Noctibus illis Atticis, libro XVII. [...] Caeterum constat, opus illud Encomiasticon quartanae febris, sicuti alia pleraque, quum ipsius, tum aliorum doctissimorum hominum, intercidisse, temporum iniuria quidem, [...]*(ivi, f a ii r-v). Successivamente G. de L'Isle, quasi a voler giustificare il carattere paradossale dell'argomento scelto, cita una serie di esempi illustri che lo hanno preceduto: *Quod si a quoquam mea reprehendetur*

fungos, non calvitium, non Busyridem, non Stultitiam huc accessimus laudaturi, sed Araneum, pusillum quidem corpore, sed virtute magnum⁴⁸.

Un interessante saggio di Luca D'Ascia⁴⁹ mette bene in luce la duplice ascendenza, erasmiana e zwingliana, dell'opuscolo di Curione:

Come precocemente intuì Cantimori, la fonte letteraria della declamazione in lode del ragno è il commento erasmiano all'adagio *Scarabeus aquilam quaerit*⁵⁰. Nell'edizione del 1508 l'umanista di Rotterdam si era limitato a considerazioni etiche (nessun avversario, per quanto spregevole, deve essere sottovalutato; anche una persona debole e inerme, secondo le circostanze, può arrecare gran danno), [...] Ma nella ristampa frobeniana degli *Adagia* [...] l'elogio paradossale si carica di implicazioni «sapienziali». Il geroglifico dello scarabeo è considerato simbolo della divinità. L'aspetto ripugnante dell'insetto, immerso nello sterco, acquista un alto pregio per chi sappia oltrepassare le apparenze appuntando lo sguardo alla perfezione dell'universo, vivificato da Dio in ogni sua umile «minuzzaria». [...] L'*Aranei encomion* dell'umanista piemontese contamina *Scarabeus aquilam quaerit* con un passo significativo della *De magnitudine misericordiarum Domini concio* del 1524⁵¹, dove perfino i ragni e le zanzare appaiono «emblemi» della potenza e provvidenza divina⁵².

L'opuscolo di Curione, tuttavia, come sottolinea Luca D'Ascia, è anche l'opera dell'umanista piemontese in cui più forte si

*opera, quasi in puerili aliquo declamationis genere versata: huic ego multorum doctissimorum virorum opponam exemplum simile. Nam, ut illos nimium veteres omittamus, Synesius Graeciae antistes aliquis laudes composuit calvitij: quanquam ego interim non video singularem ac magnam aliquam causam quare a vituperatione debeat vindicari calvitium: [...] Verum detur ea disceptationis libertas tanto et viro et antistiti, ac ludicrae exercitationi quoque multum fere sibi solitae permittere. Venio ad recentiores. Dedit Encomium stultitiae minime stultus Erasmus Roterodamus, magna cum sermonis gratia. (ivi, f a iii r). Anche Curione allude, senza nominarli, a Sinesio (*calvitium*) ed Erasmo (*Stultitiam*), includendo nell'elenco anche Isocrate (*Busyridem*).*

⁴⁸ *Araneus seu de Providentia Dei*, cit., pp. 492 ss.

⁴⁹ L. D'Ascia, *Tra platonismo e Riforma: Curione, Zwingli e Francesco Zorzi*, «Bibliothèque d'Humanisme et renaissance», 61/3, 1999, pp. 673-699.

⁵⁰ Cfr. *Adagiorum Chilias tertia*, 601.

⁵¹ Cfr. *De magnitudine misericordiarum Domini concio* in Erasmi, *Opera*, ed. J. Clericus, Lugduni Batavorum, 1703-1706, V, 560 D: *Summam potentiam declaravit solo nutu condito hoc opere mirabili, cuius nulla pars est non plena miraculis, ipsis etiam culicibus et araneis clamitantibus opificis immensam virtutem.*

⁵² L. D'Ascia, *Tra platonismo e Riforma*, cit., pp. 674 ss.

percepisce la presenza di Zwingli⁵³. Il tutto reso piacevole con digressioni (*De aranea et podagra*), allegorie mitologiche (Ovidio) e punte satiriche tanto più efficaci quanto più dissimulate fra le pieghe dell'elogio paradossale. Non è questa la sede per una analisi approfondita del testo di Curione, ma vogliamo tuttavia inserire alcune nostre brevi considerazioni su un passo della lettera dedicatoria dell'*Araneus*, indirizzata al vescovo francese Guillaume Pellicier (ambasciatore di Francesco I a Venezia dal 1539 al 1542), e sulla ripresa, da parte di Curione, dell'apologo *de aranea et podagra*. Nella lettera al Pellicier l'umanista piemontese così racconta come fosse nata in lui l'idea di dedicare un opuscolo alla figura del ragno:

Dum apud Physitheim, virum humanarum divinarumque rerum Scientia instructissimum, mihi que amicissimum, ruri animi causa agerem, iamque ad te venire cogitarem, neque facile invenirem, quod tanto esset dignum patrono, viroque principe: oculos attollere coepi, ut solent ii qui suspensi aliquid anxie quaerunt. Et ecce araneolum quendam extemplo video, textrinae suae, quam inter lacunaria fixerat, enixius incumbentem: et mox exiguas volucres non tam reticulis quam astu venantem: aliaque molientem, quae longum nimis foret epistola complecti. Mirificam nos ex eo spectaculo voluptatem capiebamus. Ac Physitheus, (aderat enim una mecum admirans:) «En Coeli, iam habes quod Antistiti tuo feras, araneum scilicet istum tam solertem atque eruditum. [...]». Tanti igitur ac talis amici oration persuasus, Araneum illum cepi, quem vitilibus hisce septum virgis tuae Amplitudini fero et dono⁵⁴.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 676 ss.: «Il ragno provvidenziale non venne partorito senz'altro dallo scarabeo erasmiano: questa genealogia di animalletti umili e sacri non potrebbe fare a meno del riccio e del topo montano della Turgovia. [...] Il confronto fra le due redazioni dell'elogio paradossale del Curione e uno degli ultimi testi del Riformatore zurighese, il *De providentia Dei anamnema* pubblicato nell'agosto 1530 dall'editore zurighese Christoph Froschauer, consente di riconoscere un chiaro rapporto di derivazione. Curione trasformò un arduo trattato filosofico-teologico in una declamazione di tipo retorico, ma ne conservò intatto il nucleo teoretico. La struttura concettuale del *De providentia* può essere schematizzata in una serie di *loci*: l'unità della sostanza, l'attribuzione dell'Essere a Dio solo e la negazione dell'essere pieno degli enti particolari; la rivalutazione della metempsicosi come enunciazione fantastica del principio dell'indistruttibilità della materia; il determinismo collegato alla teologia della predestinazione e il rifiuto di ammettere l'esistenza di cause seconde; l'insistenza sull'onnipotenza divina e, pertanto, sulla possibilità della grazia in assenza di segni visibili dell'elezione».

⁵⁴ *Araneus seu de Providentia Dei*, cit., pp. 487 ss.

Nel brano di Curione riscontriamo una allusione, che definiremmo antifrastica, ad un passo delle *Confessiones* di Agostino, nel quale il Dottore di Ippona confessa di essere frequentemente attratto, dalla sua curiosità, alla contemplazione di cose di poca importanza, come un ragno che cattura altri insetti. La momentanea distrazione è tuttavia riscattata dalla successiva elevazione della mente verso la sapienza ordinatrice del Creatore, anche se resta comunque presente il rammarico per quella che Agostino percepisce come una vana curiosità⁵⁵, dimostrandosi, in questo, all'opposto dell'atteggiamento di Curione. Per quanto concerne, invece, la ripresa dell'apologo *de aranea et podagra*, vogliamo notare l'abilità con la quale l'umanista piemontese riesce ad inserirla in un contesto di sottile allusione alla realtà politica. Lo spunto è tratto dalla *communis opinio* secondo la quale la podagra era una malattia incurabile: a tale proposito Curione osserva che la sola presenza del ragno è invece in grado di apportare dei benefici, come è dimostrato dall'assenza della malattia nelle persone le cui case sono abitate da tali insetti⁵⁶. Un tempo, prosegue l'autore, i ragni erano comunemente presenti anche nelle dimore dei re, secondo quanto testimonia anche Salomone:

O rarum naturae miraculum, o beatos divites, principesque, si tam praesenti bono uti, fruique vellent, quo veteres passim reges utebantur. Unde illa regum sapientissimi Solomonis vox, tanquam de aranei contubernio gloriantis. «Araneus (inquit) industrius est, manumque promptus, et incolit domos regum». Qua voce ad vigilantiam, ad sedulitatem et virtutem eos qui Rempubicam gerunt, excitare voluit⁵⁷.

Contrariamente a quanto accadeva nel passato, osserva ancora il Curione, i ragni non possono più risiedere nelle dimore dei ricchi, dove sono fatti oggetto di una caccia spietata: per

⁵⁵ Cfr. Aug. *conf.* 10, 35, 57: *Quid cum me domi sedentem stelio muscas captans vel aranea retibus suis irruentes implicans saepe intentum facit? [...] Pergo inde ad laudandum te, creatorem mirificum atque ordinatorem rerum omnium, sed non inde esse intentus incipio. Aliud est cito surgere, aliud est non cadere.*

⁵⁶ *Araneus seu de Providentia Dei*, cit., p. 519: *Huic (podagrae) tamen vel sola praesentia araneum mederi, exploratum est. Nam tutos fere a podag[r]ae insidiis eos esse videmus, quorum aedes frequens araneus colit, suisque aulaeis ac peristromatis munit.*

⁵⁷ Ivi, p. 519.

questo si sono trasferiti nelle case dei poveri, dove trovano piena e tranquilla ospitalità. A riprova di tutto ciò viene introdotto l'apologo del ragno e della podagra: *Ut autem noritis quonam pacto ista resciverim, vobis podagrae atque araneae quondam congressum enarrabo*⁵⁸. Se il Petrarca, nella sua versione dell'apologo, si era inizialmente richiamato, in modo esplicito, ad Orazio, l'umanista piemontese, nel narrare la decisione dei ragni di trasferirsi nelle case dei poveri, tacitamente utilizza alcune espressioni del poeta di Venosa⁵⁹. Un altro tributo alla tradizione classica è rappresentato dalla menzione del mito ovidiano di Aracne, certamente più noto in ambito letterario di quanto non lo fosse l'apologo. Curione, peraltro, lo riporta in forma estremamente sintetica e se ne serve per giustificare, comparativamente, il peso argomentativo di quella che poteva apparire come una favola priva di qualunque verità:

Puella quaedam Lydia olim fuit, nomine Arachne, quam Minerva nendi omne et suendi, texendique artificium docuerat. Quibus dotibus illa superbiens, negabat se a Minerva doctam; ac o recessit arrogantiae, ut Palladi se non vereretur aequare, deamque in certamen vocare. Idcirco indignata dea venit, virgineque acriter obiurgata, opus miris imaginibus intertextum ac varium, radio discidit. Quod virgo aegerrime ferens, laqueo vitam finire decreverat. Sed Pallas illius casum miserata, non quidem statim eam mori voluit, sed ita tenuissimo funiculo pendentem in araneam transformari: [...] Iam videtis (opinor) non esse mirum, si araneam cum podagra sermocinantem audistis, utpote quae homo quondam extiterit. Verumenimvero qui seu fabulam, seu historiam hanc interpretati sunt, aiunt, Arachnem linum nendi, suendi, omneque textrini artificium invenisse, sumpto ab araneis argumento: quod minime cuiquam videri absurdum debet⁶⁰.

L'opuscolo di Celio Secondo Curione incontrò, tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, una singolare fortuna nell'opera scientifica di due insigni naturalisti, vale a dire l'italiano Ulisse Aldrovandi e l'inglese Thomas Muffet, autori entrambi di importanti trattati di entomologia, i quali contengono non solo una ampia mole di dati scientifici, ma anche una

⁵⁸ Ivi, p. 520.

⁵⁹ Ivi, p. 520: *Qua de re posteaquam mature deliberatum inter ipsas fuit, in hanc pedibus sententiam iverunt, ut aranea deinceps pauperum tabernas et tuguria, podagra vero divitum aulas, regumque turres incoleret.* Cfr. Hor. *carm.* 1, 4, 13 ss.

⁶⁰ Ivi, pp. 521 ss.

raccolta, incredibilmente ricca e variegata, di testimonianze letterarie, antiche e moderne, aventi qualche attinenza con le varie tipologie di insetti di volta in volta illustrate. Ecco allora che l'Aldrovandi, nel capitolo dedicato alla formica, per magnificare lo straordinario istinto che sembra guidare le azioni di questo insetto, non manca di citare il brano di Tertulliano dal quale ha preso le mosse il presente contributo⁶¹; successivamente, nel capitolo relativo al ragno, riporta l'apologo *De aranea et podagra* nominando esplicitamente l'opuscolo del Curione come la propria fonte, ma al contempo ricordando, in conclusione, che il suddetto apologo era già presente nell'epistolario del Petrarca⁶². Il Muffet, dal canto suo, apre il capitolo *De Araneo Cicure sive domestico* dichiarando come proprie principali fonti Plinio il Vecchio e il Curione⁶³, dal quale ultimo riprende, con maggiore libertà rispetto all'Aldrovandi, anche il già citato apologo. Questa presenza di fonti squisitamente letterarie, nell'ambito di opere di argomento scientifico, non è un fatto isolato, ma è l'espressione di una ricerca di significati più profondi anche nelle realtà apparentemente meno importanti della natura, attraverso l'uso di quello che, a proposito del teatro elisabettiano, è stato definito *paradoxical encomium*⁶⁴. Vogliamo citare, come

⁶¹ U. Aldrovandi, *De animalibus insectis libri septem*, cit., lib. V, cap. I, p. 512: *Quam vero Deus immortalis admirabilem sese praeberit in creaturis minutissimis in primis nos docuit doctissimus Tertulianus (sic), dum ait: Animalia minutiora maximus artifex de industria ingeniis, aut viribus ampliavit, sic magnitudinem in mediocritate probari docens, quemadmodum virtutem in infirmitate secundum Apostolum imitare (si potes) Apis aedificia, Formicae stabula, Araneae retia, Bombycis stammina.*

⁶² Ivi, lib. V, cap. XII, pp. 630 ss: *Podagrae, & Araneae apologum a Cael. Secundo Curione in suo Araneo Confictum hic libuit ascribere. [...] Eundem apologum est legere apud Petrarcham in epistolis epist. 39.*

⁶³ Cfr. Th. Muffet, *Insectorum sive Minimorum Animalium Theatrum*, Londini ex Officina typographica Thom. Cotes 1634, Lib. 2, Cap. XIII, p. 226: *Inter Insecta ipsa etsi multa inveniri possint, (ut rectissime Plinius atque Caelius Curio secundus, ex quibus horum plurima desumimus) quae exercere magna ingenia possint; Araneorum tamen naturam, vel praecipua admiratione dignam, eruditaque opera conspiciam quisquis sani luminis dijudicat.*

⁶⁴ Cfr. Alexander H. Sackton, *The Paradoxical Encomium in Elizabethan Drama*, «The University of Texas Studies in English», 28, 1949, pp. 83-104, in particolare p. 85: «There was a significant publication in 1619 of a collection entitled, *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae joco-seriae, hoc est, Encomia et Commentaria Autorum, qua veterum, qua recentiorum prope omnium: ...* This work in two folio volumes contains over six hundred examples arranged according to subject and writ-

esempio di questa tendenza culturale, una silloge di testi curata da Caspar Dornau, la quale contiene, fin dal frontespizio, una chiara indicazione dei suoi principi ispiratori⁶⁵. Basta un rapido esame del *Syllabus Autorum et Argumentorum*, posto all'inizio del volume, per rendersi conto di come, tra gli autori più spesso citati, figure proprio Ulisse Aldrovandi, i cui trattati di entomologia e ornitologia si trasformano in una miniera di suggestioni letterarie, una delle quali è riportata con un titolo analogo a quello dell'opuscolo, prima citato, di Celio Secondo Curione: *Ulyssis Aldrovandi Aranei Encomium* (p. 111).

Anche nei testi di argomento filosofico è possibile trovare interessanti riferimenti al ragno e ad altri insetti. Ci soffermiamo, in particolare, su di un passo dell'*Atheismus Triumphatus* di Tommaso Campanella, nel quale l'osservazione del mirabile istinto naturale di alcuni insetti non è impiegata, come spesso era accaduto nella tradizione filosofica e teologica, per esaltare l'opera del Creatore, bensì per affermare, attraverso la comparazione, la superiorità dell'uomo su ogni altro essere vivente:

Operantur quidem mirifice animalia quicquid eorum prodest usibus: aranea retia, apes cellas, aves nidos: habent Reipub. Et religionis quondam imaginem, ut Elephanti: sed haec omnia facit homo longe Melius, et adeo

ten mostly by authors of the Renaissance. Frogs, fleas, worms, hair, straw, dung, injustice, the gout, poverty, old age, war, infamous persons, and many other such topics are given whatever praise the ingenuity of an author can invent. Works of this kind appeared also in Italian, French, and English». Il Sackton, a p. 84, nota 3, rimanda anche ad uno studio di carattere generale di A.S. Pease, *Things Without Honour*, «Classical Philology», 21, 1926, pp. 27-42.

⁶⁵ *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae joco-seriae, hoc est, Encomia et Commentaria Autorum, qua veterum, qua recentiorum prope omnium: quibus res, aut pro vilibus vulgo aut damnosis habitae, styli patrocinio vindicantur, exornantur: Opus ad mysteria naturae discenda, ad omnem amoenitatem, sapientiam, virtutem, publice privatimque utilissimum: in duos Tomos [...] congestum tributumque, a Caspare Dornavio Philos. Et Medico, Hanoviae 1619.* Il Dornau fa una evidente allusione a questa raccolta nell'*Alloquium* premesso al suo opuscolo *Invidiae Encomium*, nel quale giustifica l'importanza del suo breve scritto chiamando in causa la lunga e universale tradizione in materia. Cfr. Casparis Dornavi *Invidiae Encomium* [...], Gorlici 1614 (data indicata alla fine dell'*Alloquium*), f. A iii v: *Hic scriptio meae in hoc genere est animus; quem facile observabunt pii, boni, prudentes. Eum si quisquam in malae mentis argumentum rapiet: is aut non intelligit, quid sit, operari liberalissimis Musis; aut damnabit ultra quadraginta autores, qua Graecos, qua Latinos; veteres, recentiores; Ethnicos, Christianos: quos uno volumine complectendos, quatenus res sive viles, sive perniciosas laudarint, publicae editioni destinamus.*

plura, ac Meliora, quod non potest videri nisi Deus, si comparetur illis. Inspice, quae fabricantur retia ad capiendos aves, et elaborates texturas, picturasque sericeas mulierum, quod non modo cum Aranea contendunt, sed cum tota natura. Caellae autem, a cementariis aedificatae, et arcae, et vasa, nunquid apificio Apum cedunt? Quid de navibus, horologiis, typographia, bombardis, de equestri, aliisque artibus non mireris Divinitatem? Et tamen haec omnia rudes homines tractant. Scientiae autem insuper Deo simillimum faciunt hominem. At ingratus homo caecusque, aestimat se belluis persimilem: negatque divinam, et durabiliorem sibi inesse animam. Sibi quidem, et Creatori magnam infert iniuriam quilibet Epicuraeus⁶⁶.

È tuttavia nella letteratura di ispirazione religiosa, particolarmente in quella di carattere spirituale e omiletico, che si registra, nel corso del Seicento, un interesse per la valenza simbolica ed allegorica dell'immagine del ragno. Non potendo sintetizzare in questo breve spazio una materia tanto vasta, soffermiamo la nostra attenzione su una figura di religioso italiano del Seicento, una figura non di primissimo piano, ma che tuttavia ha delle pagine di sicuro interesse per il tema che stiamo trattando: si tratta del vescovo Carlo Labia (Venezia 1624-Rovigo 1701), che dal 1677 fino alla morte fu titolare della sede vescovile di Adria⁶⁷.

⁶⁶ T. Campanella, *Atheismus Triumphatus seu Reductio ad Religionem per Scientiarum Veritates* [...], Romae, 1631, Cap. VII, 5 p. 41. Sul trattato di Campanella si può consultare, nella vasta bibliografia ad esso dedicata, A. Cassaro, *L'Atheismus Triumphatus di Tommaso Campanella: genesi, sviluppo e valore dell'opera*, Napoli, D'Auria, 1983; V. Frajese, *L'Atheismus Triumphatus come romanzo filosofico di formazione*, «Bruniana & Campanelliana», 4/2, 1998, pp. 313-342.

⁶⁷ Delle sintetiche note biografiche relative a Carlo Labia e alla sua famiglia si possono trovare in *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle Provincie Venete* [...] compilato da Francesco Schröder Segretario di Governo, Venezia, 1830, p. 470 ss.: «Originaria questa nobile e ricca Famiglia di Girona città in Catalogna di Spagna, si trova nel 1400 passata in Avignone di Francia e trasferita poscia in Firenze, donde finalmente venne a fissare il suo stabile domicilio in Venezia da più di tre secoli, erigendosi vasto e magnifico palazzo e facendo grandiosi acquisti di case e campagne nelle venete provincie di Terraferma. Ascritti alla veneta originaria cittadinanza si adoperarono i Labia ne' bisogni della nuova lor patria, [...] e Gio. Francesco di Paolo fu il primo che diede l'esempio in occasione della guerra di Candia di offerire all'Erario ducati 100, 000, implorando l'aggregazione al Veneto Patriziato, che sotto il giorno 29 luglio 1646 venne amplamente concesso alla sua famiglia imparentata già colle più cospicue ed illustri della Repubblica, la quale poi [...] lo investì nel 1649 del Feudo di Villa Marzana in Polesine [...] fregiandolo del titolo di Conte [...]. Nella numerosa figliolanza del detto nuovo aggregato Gio. Francesco, che fu di tredici Individui, fiorirono soggetti distinti per servigi renduti allo Stato, e per la stima che si conciliarono in onorevoli officj

In una delle sue opere, *Imprese pastorali estratte dalla Divina Scrittura che rappresentano l'Immagine del Vescovo Perfetto*⁶⁸, l'immagine del ragno è largamente impiegata, con una grande dovizia di dotte citazioni, per illustrare l'argomento della Impresa XXI: *Il Vescovo non deve abbandonar la sua Chiesa, per starsene alla Corte, dovendo vivere come Ecclesiastico, non come Cortigiano*⁶⁹. È un tema che, per certi versi, ci richiama alla mente la battaglia combattuta da un antico Padre della Chiesa, e grande oratore, come Giovanni Crisostomo⁷⁰. Il discorso si apre con un piacevole apologo, nel quale il Labia non rifugge dall'utilizzazione del mito classico:

Per inviarmi all'applicazione del presente corpo d'Impresa, mi torna molto ben'in acconcio quell'altrettanto gentile, quanto moral Apologo, che introduce a ragionar assieme que' due teneri vermicelli, minuti insetti, piccoli animaletti; il Ragno voglio dire, ed il Bombice; racconta quello a questo le sue miserie, narra questo a quello le sue glorie. Il primo le sue disgratie racconta, il secondo le sue fortune esagera; l'uno de' suoi infelici successi si lagna, l'altro della sua buona sorte si pregia. Doppo che Pallade

civili ed ecclesiastici. Si contano infatti: [...] 9. Un Carlo, Arcivescovo di Corfù, poscia Vescovo di Adria, che per 19 anni governò quella Diocesi con edificazione e pietà singolare, lasciando di pubblico diritto alcune sue operette scritte con molta erudizione, che contengono ammaestramenti basati sulla più pura morale cristiana». Sul contesto storico-sociale nel quale ebbe luogo l'ascesa alla nobiltà della famiglia Labia si può consultare D. Raines, *Strategie d'ascesa sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento: le aggregazioni alla nobiltà*, «Studi Veneziani», N.S. 51, 2006, pp. 279-317

⁶⁸ C. Labia, *Imprese pastorali estratte dalla Divina Scrittura che rappresentano l'Immagine del Vescovo Perfetto* [...] *Opera non meno utile che dilettevole non tanto per li Pastori, e Curati d'Anime quanto per li Predicatori, e professori di belle lettere*, Venezia, 1685.

⁶⁹ Per meglio comprendere il contesto storico-ecclesiastico nel quale si colloca questa presa di posizione da parte del dotto religioso si veda il contributo di A. Menniti Ippolito, «Sudditi d'un altro stato»? *Gli ecclesiastici veneziani*, in *Storia di Venezia*, vol. VII: *La Venezia barocca*, a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, pp. 325-365.

⁷⁰ Cfr. C. Labia, *Imprese pastorali*, cit., p. 227: «Ci leva dal dubbio un nobile riflesso, che fa san Giovanni Grisostomo sopra l'oblazione fatta da questi Magi al Signore, che fu oro incenso, e mirra, ch'è simile a quella che fanno i Sacerdoti della nuova legge, [...] sicché conchiude il Santo, che i Magi vennero, come Re, e tornarono come Sacerdoti: *Puerum reges adorando facti fuerant Sacerdotes*; che meraviglia dunque, che s'intimi loro non ritornino più alla Corte, *Ne redirent ad Herodem?* poiché Sacerdoti, e Sacerdoti coronati massime di Mitra, non devono trattenersi in Corte, ma starsene applicati al governo delle loro Chiese, *Quia Praelati semper debent intendere suarum Ecclesiarum regimini, et non stare in Curiis Regum, vel principum nisi in casu necessitatis, et ad hoc vocati.*»

l'invidiosa mi tramutò in questa infelice specie, altro non provo, che miserie, ed oltraggi, disse il Ragno; ed io, replicò il Bombice, doppo che Nettuno mi consegnò a Venere l'amorosa, altro non esperimento, che gratie, ed honori⁷¹.

Il senso dell'Apologo è così illustrato:

Hor eccovi con quest'ingegnoso Apologo rappresentate al vivo due sorti di vescovi; Poiché nel Ragno io ravviso quello, che abbandonando la sua Chiesa se ne sta alla Corte, nel Bombice l'altro, che trasandando la Corte se ne sta alla sua Diocesi; il primo altro non tesse, che tele fragilissime d'opere vane per pigliar mosche d'honori mondani, il secondo nobilissimi stami ordisce d'opere sante per far preda d'honori celesti⁷².

Il discorso prosegue per molte pagine in quella che saremmo tentati di definire "aracnologia teologica", ma ci limiteremo a poche ulteriori osservazioni. In primo luogo è da notare il sistematico elenco che ci è offerto dal Labia dei vari usi metaforici del ragno e della tela nei vari settori del sapere umano:

So che i Rettorici tele di Ragno chiamano le false accuse contra gl'innocenti tramate, perché sì come quelle facilmente si squarciano, così queste di leggieri svaniscono, [...] So che i Giurisperiti tele di Ragno appellano le Leggi, perché sì come quelle avviluppano i piccoli animalletti non i grandi, così queste le persone deboli non le prepotenti travagliano; [...] So che i Logici tele di Ragno addimandano i loro sofismi, perché sì come quelle quanto sono più artificiosamente tessute, tanto più facilmente i deboli volanti imprigionano, così questi quanto son più artificiosi tanto più i semplici ingannano, e gl'idioti; [...] So che i Filosofi tele di ragno dicono le questioni frivole, e di niun momento, perché sì come quelle per nulla vagliono, così queste a niente servono, [...] M'è molto ben noto in fine che i Teologi alle tele di Ragno assomigliano l'heresie, perché sì come quelle i deboli pennuti arrestano, non i robusti; così queste i semplici sogliono sovvertire, non i dotti, [...] ⁷³.

L'Apologo narrato da Carlo Labia sembra trarre ispirazione, come dimostrano anche alcune evidenti corrispondenze verbali, da alcune pagine del trattato *La Cour Sainte*, del gesuita france-

⁷¹ Ivi, p. 222.

⁷² Ivi, p. 223.

⁷³ Ivi, p. 224.

se Nicolas Caussin, opera che ebbe grande fortuna nel Seicento e che fu anche tradotta in italiano: rispetto al modello francese, tuttavia, il racconto di Labia è alquanto amplificato e adattato specificamente alla polemica nei confronti dei vescovi cortigiani, mentre lo scopo generale del trattato francese è diverso (lo si evince chiaramente dal sottotitolo: *Institution Chrestienne des Grands. Avec les exemples de ceux qui dans les Cours ont fleury en Saincteté*). Riportiamo due brevi passi dal testo di Caussin come termine di confronto:

Un brave Apologue fait parler l'Araignée, et le ver à soye, qui comptent leur fortune d'une façon fort gentile, et remplie d'une instruction grandement morale. La pauvre Araignée se plaint qu'elle travaille iour et nuit à faire des toiles, avec tant de ferveur et d'assiduité qu'elle s'eventre, espuisant sa substance et ses forces pour fournir à son ouvrage, et neantmoins son travail luy reüssit si peu, qu'après qu'elle a conduit sa pièce à la perfection, viendra une servante avec un balay qui en deffait plus en une heure, qu'elle n'en sçauroit produire en dix ans. [...] Le ver à soye tout au contraire se vant d'estre l'un des plus fortunez animaux qui soit sur la terre car, dit-il, on me recherche comme si i'estois quelque diamant bien precieux, on me fait venir des pays estrangers, c'est à qui me sçaura mieux loger, nourrir entretenir, et mignarder. [...] si ie travaille, mon travail est bien employé, car, pauvre Araignée; si tu ne prends que des moucherons, moy ie prends des Rois⁷⁴.

Et de fait, il y a bien de la différence entre le travail de l'Araignée, et celui du ver à soye. L'employ de ces deux bestioles nous figure naïvement deux sortes de personnes, dont les unes travaillent pour la vanité, les autres pour la verité⁷⁵.

La ricca serie di interpretazioni spirituali ed allegoriche dell'immagine del ragno, elaborate dal Labia, è certamente da collocare in una plurisecolare tradizione esegetica, come dimostrano i frequenti espliciti richiami all'opera di Pierre Bersuire (Petrus Berchorius)⁷⁶, ma è nel Seicento che si dimostra particolarmente intenso il ricorso, da parte dei predicatori e dei teorici

⁷⁴ N. Caussin, *La Cour Sainte*, Tome Premier, Livre II, 16, Lyon, 1662, pp. 182 ss.

⁷⁵ Ivi, p. 183.

⁷⁶ Brani tratti dal *Reductorium morale* sono citati in *Imprese pastorali*, cit., alle pp. 131 e 257. Si veda anche, dello stesso Labia, *Simboli predicabili estratti da sacri Evangelii*, Ferrara 1692, alle pp. 6, 14, 19, 35, 40, 46, 47, 48, 52, 66, 71, 153, 154, 156, 160, 172, 194, 199, 204, 223, 237, 248, 249, 282, 286, 290, 293, 294, 307, 320, 322, 335, 342, 349, 358, 390, 393, 394, 395, 404, 409, 416, 418, 424.

della predicazione, agli “emblemi” o “simboli”. Riportiamo, in proposito, un illuminante brano tratto da un recente studio:

In sermon theory and homiletic practice during the first half of the seventeenth century, the hermeneutical approach, interpreting the Scriptures and nature allegorically, was transformed into a specifically emblematic method. Its basic principle was the spiritual interpretation of images and subjects taken from the Bible and/or from nature, of references to God and the history of Man's redemption, and of the events and people involved in that history. Its practical expression is the sermon adorned with clear emblematic elements, and the so-called >emblematic sermon< structured around an unswerving concentration on a single picture, object, or creature and its spiritual interpretation⁷⁷.

Con queste osservazioni si conclude la nostra breve indagine, nella consapevolezza che molto resta ancora da esplorare ed approfondire. Ci auguriamo soltanto di essere riusciti a fornire almeno un'idea della straordinaria ricchezza e complessità del tema da noi affrontato.

⁷⁷ E. Knapp, G. Tüskés, *Emblematics in Hungary. A study of the history of symbolic representation in Renaissance and Baroque literature* (Frühe Neuzeit 86), Tübingen, De Gruyter, 2003, p. 168. Il Labia è espressamente citato a p. 187.

Gabriele Quaranta

Dialettica, Industria, Opera vana: Aracne e la ragnatela nell'allegoria figurativa fra XVI e XX secolo

Mito affascinante di creazione e narrazione, di ribellione all'autorità, autodeterminazione e punizione, la storia di Aracne narrata nel VI libro delle *Metamorfosi* (vv. 1-145) punteggia la produzione figurativa di Età Moderna con apparizioni centellate quanto intense e problematiche, anche quando si tratta dell'ambito meramente allegorico: e il titolo dai margini fin troppo ampi di questo intervento trova in realtà i propri, angusti limiti nella realtà di una serie di *exempla* limitata e ambigua, collegata da passaggi che mancano o che ancora devono essere ricostruiti.

Il percorso che tratteremo parte da – e per certi versi ruota intorno a – un dipinto straordinario per bellezza e per concezione: l'allegoria dell'*Industria* (fig. 1) inserita da Paolo Veronese nel soffitto della Sala del Collegio in Palazzo Ducale, a Venezia. Questo ambiente era stato danneggiato dal grande incendio del 1571 e venne rinnovato negli anni 1573-74 con un apparato decorativo sontuosissimo, progettato da Andrea Palladio – a cui dobbiamo anche il disegno del soffitto ligneo – e arricchito da una complessa serie di dipinti a tema allegorico e storico a opera appunto di Veronese e della sua bottega¹. Il soffitto celebra la

¹ Gloria Tranquilli, *Ridipinture fantasiose sulle tele del soffitto della Sala del Collegio di Paolo Veronese: le ansie dell'ispettore Pietro Edwards fra scelte metodologiche, problemi tecnici e ... qualche piacevole sorpresa*, «Progetto restauro», 13, 2007, 41, pp. 27-35; Ettore Merkel, *Gli "Exempla virtutis": una riconsiderazione dopo il restauro del soffitto del Collegio*, in Massimo Gemin (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale Ed., 1990, pp. 380-390.

potenza di mare e di terra della Serenissima, ma anche il suo potere in ambito religioso: gli scomparti laterali, in particolare, con cornici a forma di lettera T e di L, ospitano una serie di allegorie di virtù, riferite ovviamente allo stato veneziano.

L'allegoria che qui ci interessa raffigura una fanciulla dai capelli biondi, vestita di una pesante tunica in broccato bianco e di una sopravveste verde, dai risvolti purpurei, decorata sul petto e sul fianco da medaglioni e nappe dorate; nella mano destra tiene un'asticella di legno da cui si sviluppa una sottile ragnatela scura che sembra sparire nelle dita della mano sinistra: ella la contempla con sguardo di meditazione sorpresa; accanto a lei, su di un basso plinto, giace un panierino vimineo, da cui spuntano stoffe e le punte di un paio di cesoie. Questa immagine è stata lungamente interpretata in passato – e ancor oggi, in verità² – come allegoria della *Dialettica*: e in questo senso al dipinto veronesiano si lega anche una delle allegorie che decorano la non lontana *Stanza dell'Udienza*; qui infatti, nel fregio pittorico attribuito a Giulio del Moro e datato ai primissimi del Seicento³, compare fra le altre una figura femminile assisa, che guarda con simile espressione una ragnatela tenuta nella mano destra, e che sembra evidentemente esemplata sul modello offerto da Veronese, venendo per questo identificata anch'essa con la *Dialettica*. Si tratta tuttavia di una lettura che andrebbe quantomeno ridiscussa, perché tutte le altre figure del fregio appaiono ispirate – in maniera più o meno stringente – all'*Iconologia* di Cesare Ripa, mentre questa *Dialettica* non ha nulla a che vedere con quella fonte e anzi, proprio da un confronto con quanto si legge in Ripa, a proposito di un'allegoria dalle simili caratteristiche, scaturisce un corto-circuito fra significanti e significati che sta anche – in parte – all'origine del nostro discorso.

In realtà, infatti, l'immagine proposta da Veronese nella Sala del Collegio era stata letta come allegoria della *Dialettica* sulla scorta di quanto si ritrova fra le pagine degli *Hieroglyphica* di

² La legge ancora così Sergiusz Michalski, *The spider and its web in the European intellectual tradition from antiquity to modern times*, in Shai-Shu Tzeng (a cura di), *Agents of modernity*, Taipei, SMC Publishing, 2021, pp. 1-31.

³ E. Comastri, *Profilo di Giulio del Moro*, «Arte Veneta», 42, 1988 (1989), pp. 87-97.

Pierio Valeriano che, com'è noto, sono opera stampata a metà Cinquecento ma lungamente redatta negli anni precedenti, una *summa* di quella che era la cultura antiquaria dell'epoca: un libro dalla struttura enciclopedica che è pure, a suo modo, un vero e proprio *bestiario* rinascimentale, dove al ragno e alle sue tele vengono dedicate un paio di pagine scarse, ma dai contenuti di non poco interesse ai fini del nostro ragionamento; in esse infatti c'è proprio una definizione della *Dialettica* che riprende un tema classico, reperibile nella *Vita di Zenone* di Diogene Laerzio, nella quale si attribuiva al filosofo Aristione di Chio l'affermazione secondo cui «tele di ragno sono i discorsi dei dialettici, i quali benché artificiosi ed elaborati non servono in realtà ad alcuno scopo»⁴.

Questa non è però l'unica suggestione reperibile nel testo di Valeriano che ebbe modo di confluire anche nell'ambito della arti figurative: in quelle stesse pagine, per fare un esempio e per rimanere in tema, appare anche il *topos* della «legum inæqualitas», sul quale non sarà necessario qui soffermarsi, perché affrontato in altri contributi di questo volume⁵, ma su cui si potrà quantomeno segnalare la sopravvivenza nell'ambito della produzione emblematica – per esempio nell'emblema *In corruptos iudices* inserito nel *Pegma* di Pierre Cousteau (1555)⁶, oppure nel *Recueil des plus illustres proverbes*, redatto da Jacques Lagniet e illustrato da Jérôme David e Esme de Boulonois (1657-1663), in cui si trova pure il detto «Le noble est l'araignée et le paysan la mouche»⁷, che ne è di fatto una variante. Altri temi riportati da Valeriano sono poi quello della tela di ragno come annunciatrice di pioggia, che si rifà a Plinio e a Catullo, e quello

⁴ Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive, De sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, [Michael Isengrin], 1566, p. 193v: «Per araneas Ariston Chius Dialecticorum sermones intelligebat, quæ quidem artificiose admodum elaboratæ essent, nulli vero inservient usui».

⁵ Si veda in proposito il saggio di Irene Zanot in questo volume.

⁶ Pierre Cousteau, *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lugduni, apud Matthiam Bonhomme, 1555, p. 43: *Ad araneam, vulgatum ex Diogene. In corruptos iudices*.

⁷ *Recueil des plus illustres proverbes divisés en trois livres: le premier contient les proverbes moraux, le second les proverbes joyeux et plaisans, le troisieme représente la vie des gueux en proverbes; mis en lumière par Jacques Lagniet*, [Paris], [s.n.e.], 1657-1663, l. I, tav. 44.

che, in realtà, è invece citato in apertura del capitolo: l'*Inane opus*, cioè è appunto l'*Opera vana*, che è un altro concetto piuttosto tradizionale. Lo troviamo infatti già negli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam:

*Aranearum telas texere, est in re frivola nulliusque frugis infinitum atque anxium capere laborem. Refertur proverbii vice a divo Basilio in initio enarrationis Hexameron. Unde et apud Diogenem Laertium in Vita Zenonis philosophus quidam rations dialecticas aranearum textis similes esse dicebat, qua cum operosum quiddam atque exactum præ se ferant, tamen nugatoriae sint atque imbecilles. Et alias quispiam leges cum aranearum textis comparabat, quae cum a magni avibus facile discinderetur, muscas duntaxat irretirent*⁸.

tessere tele di ragno diventa in queste righe innanzitutto immagine di uno sforzo tanto intenso quanto inutile, perché volto a costruire qualcosa di fragile e temporaneo, ma Erasmo non esita a condensare subito dopo anche gli altri concetti che abbiamo già incontrato: la ragnatela come figura del ragionamento dei dialettici, tratta da Diogene Laerzio, e come figura delle leggi ingiuste, che irretiscono i piccoli – le mosche – ma non riescono a trattenerne i potenti – gli uccelli. Le fonti sono di fatto le stesse di Piero Valeriano ed è da questa stessa filiera che deriva anche la definizione di *Opera vana* che troviamo, ormai alla fine del Cinquecento, nell'*Iconologia* di Cesare Ripa:

Donna che stia con sembiante attonito a riguardare molte tele di Ragno, che essa tiene con ambe le mani, per dinotare, che queste Tele sono tessute con gran diligenza, e fabricate con fatica per la sottigliezza loro, nondimeno sono sottoposte ad ogni picciolo intoppo, perché ogni cosa le guasta, come l'Opere vane non havendo fondamento di vere, e perfette ragioni, per ogni vile incontro dissipate, vanno per terra⁹.

Se accostiamo a questa definizione il dipinto di Veronese e più ancora il suo disegno preparatorio (Parigi, collezione privata)¹⁰, dove manca il dettaglio del bastoncino e la fanciulla tiene

⁸ Erasmo da Rotterdam, *Adagi*, prima traduzione italiana completa a cura di E. Lelli, Milano, Bompiani, 2013, pp. 406-407, n. 347.

⁹ Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero, Descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, in Roma, per gli eredi di Gio. Gigliotti 1593, p. 184.

¹⁰ Alessandro Bettagno (a cura di), *Paolo Veronese: disegni e dipinti*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio maggiore, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di

la ragnatela con entrambe le mani, si potrebbe quasi avere l'impressione che esso sia esemplato sul testo di Ripa: suggestione ingannevole, visto che Ripa scriveva quasi vent'anni più tardi rispetto alla realizzazione del dipinto, e tuttavia spia di un *fil rouge* carsico che dovette pur esistere, tra l'immagine e il testo, anche se oggi difficile da rintracciare.

Peraltro, questa allegoria dell'*Opera vana* proposta da Ripa non sembra aver avuto fortuna presso gli artisti e non sono reperibili in ambito figurativo personificazioni esemplate direttamente su di essa: vi sono semmai delle derivazioni, ad esempio nel campo delle cosiddette *vanitas* a tema botanico dove spesso, celati tra i fiori e insieme ad altri insetti, fanno la loro comparsa il ragno e la sua ragnatela con chiaro riferimento alla fragilità dell'oggetto¹¹; ma si tratta appunto di riferimenti a un più vasto *topos* culturale che, come abbiamo visto, percorreva i testi rinascimentali: con questo significato l'elemento del ragno e della tela tornano in diversi dipinti, fino ad approdare a immagini di tutt'altra tipologia ma di spirito affine, come ad esempio una bellissima incisione di David Kaspar Friedrich, *Donna con ragnatela fra i rami* (fig. 3), datata 1803, dove il tema è evidentemente non più solo quello della *vanitas* ma anche ormai quello già romantico e poi decadente dello *spleen*.

Tornando alle pagine di Pierio Valeriano e alla tela di ragno come immagine del «discorso dialettico», inteso nell'accezione aristotelica che lo assimilava – negativamente – al discorso sofistico, noteremo che anche in questo caso esiste una nutrita tradizione di tipo emblematico, da cui si può citare ad esempio l'emblema LXIV *In Sophistas* della raccolta di Florens Schoonhoven¹² oppure l'impresa CLXVII, *De Negotiatore fraudolento*, dal volume delle *Imprese sacre* di Paolo Aresi¹³, in cui

Storia dell'Arte: 26 marzo - 10 luglio 1988), Vicenza, Neri Pozza, 1988, pp. 65-66, cat. 23.

¹¹ Ricardo de Mambro Santos, *Le trame sospese dell'arte. Metafore, meta-linguaggio e natura nella rappresentazione di ragni nelle arti visive*, «Bruniana & Campanelliana», 2015, 21, 2, 2015, pp. 528-544.

¹² Florens Schoonhoven, *Emblemata*, Gouda, apud Andream Burier, 1618, n. LXIV.

¹³ Paolo Aresi, *Delle Sacre Imprese di Monsignor Paolo Aresi, vescovo di*

però la *subscriptio* opera uno slittamento di significato in ambito morale, interpretando l'immagine del ragno che, nel tessere pervicacemente la tela, finisce per consumare se stesso, come figura anche dell'avarizia umana.

Tuttavia è chiaro come, tanto nel caso dell'*Opera vana* quanto nel caso della *Dialettica*, l'immagine della tela di ragno assuma un sapore sostanzialmente negativo, che male si attaglia al contesto del soffitto della Sala del Collegio, dove invece si celebravano le virtù della Repubblica. Tra l'altro, se si guarda a quella che è la vera tradizione iconografica dell'allegoria della *Dialettica*, ci si accorge che in realtà essa non è mai rappresentata con ragni e ragnatele, ma ad esempio con l'attributo del serpente, come si vede in un dipinto di Francesco Montemezzano proveniente probabilmente dal Palazzo Barbarigo *della Terrazza a San Polo*, a Venezia, e oggi a Lille, Musée des Beaux-Arts¹⁴ – elemento che, in realtà, deriva in ultima analisi da Marziano Capella – oppure come una donna armata, con l'elmo piumato, una freccia nella mano, accompagnata da un corvo, come in effetti la descrive l'*Iconologia* di Cesare Ripa, secondo varianti che cambiano anche in base alle traduzioni in altre lingue a cui il testo fu sottoposto¹⁵, ma che mostrano come, in questo caso,

Tortona. Libro VI, in Tortona, per Pietro Gio. Calenzano, stampato episcopale, 1534, vol. I, pp. 514-542, CVLXVII.

¹⁴ Si veda in proposito Olivier Le Bihan, Patrick Ramade (a cura di), *Splendeur de Venise, 1500 - 1600: peintures et dessins des collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 14 dicembre 2005-19 marzo 2006, e Caen, Musée des Beaux-Arts, 1 aprile - 3 luglio 2006), Paris, Somogy Éditions d'Art, 2005, p. 136, cat. 54, e in seguito la scheda di Laura Sabbatini, *Montemezzano, Allegorie*, in Antonella Di Marzo, Saverio Pansini, Rosanna Gnisci (a cura di), *Veronese, Tintoretto e la pittura veneta: capolavori del Palais des Beaux-Arts di Lille*, catalogo della mostra (Conversano, Pinacoteca Paolo Finoglio, Castello Acquaviva d'Aragona, 9 maggio - 21 luglio 2010), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 70-75, cat. 6.

¹⁵ Cesare Ripa, *Iconologia*, cit., p. 59: «Donna, giovane, che porti un elmo in capo con due penne, l'una bianca, e l'altra nera, e con uno stocco nella mano dritta, che d'ambidue le parti punge, e tagli, pigliandosi con la mano in mezzo fra l'una, e l'altra punta. Tenga le due prime dita della mano manca alte, e stese, stando in piedi con prontezza, e ardire [...]». Si veda ad esempio l'*Allégorie de la Dialectique* di Laurent de La Hyre (1650, collezione privata), parte di una serie dedicata alle Arti Liberali.

il testo dell'autore italiano fosse invece ben presente a pittori e committenti.

Rispetto a questa tradizione, la figura dipinta da Veronese ha effettivamente davvero poco a che fare con l'allegoria della *Dialettica*, e del resto oggi sappiamo per certo che quell'immagine rappresenta non la *Dialettica* ma l'allegoria dell'*Industria*: nel 2016 Martin Gaier ha pubblicato un disegno di mano del Veronese stesso – non un progetto del soffitto, ma qualcosa redatto comunque dal pittore, sebbene in un momento ulteriore – che ci testimonia senza ombra di dubbio che la fanciulla con la tela di ragno rappresenta l'*Industria*¹⁶; il dettaglio del paniere ricolmo di stoffe e sormontato dalle cesoie rimanderebbe quindi all'attività della tessitura, un'attività *produttiva*, così come produttivo e *industrioso* è il lavoro del ragno che tesse la propria tela.

Ma questa stessa tela, tenuta tra le mani e quasi filata con le proprie dita dalla fanciulla, che la contempla basita, non può non evocare la figura di Aracne, la mitica tessitrice narrata da Ovidio: e in questo senso sembrerebbe andare anche il dettaglio – in realtà pressoché invisibile dal basso, ma bene in evidenza addosso al personaggio – della grande fibula purpurea che serra il mantello della giovane e sulla quale, come incisa in un prezioso cammeo, parrebbe intravedersi l'immagine di Atena, armata di elmo e lancia.

Al di là di tale possibile suggestione, che davvero questa allegoria dell'*Industria* passi attraverso l'immagine anche di Aracne può essere confermato, in maniera piuttosto inattesa ma flagrante, da un'opera di Federico Zuccari: infatti tra i disegni preparatori per un ciclo dipinto, purtroppo smantellato e disperso, che il pittore volle dedicare alla vita e alle opere del fratello Taddeo¹⁷, vi è anche una serie di soggetti allegorici e fra questi, accoppiate, le figure della *Saggezza* e dell'*Industria*,

¹⁶ Martin Gaier, *Il programma iconografico della Sala del Collegio: un disegno inedito di Veronese*, in Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini (a cura di), *Paolo Veronese. Giornate di studio*, atti delle giornate di studio (Verona, 26-28 settembre 2014), Venezia, Lineadacqua, 2016, pp. 39-52.

¹⁷ Julian Kliemann, *Bilder für eine Akademie: die malerische Ausstattung des Palastes unter Federico Zuccari*, in Elisabeth Kieven (a cura di), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. 2. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590 - 2013*, München, Hirmer, 2013, pp. 138-181, in part. pp. 142-155.

raffigurate rispettivamente da un putto recante arco, lancia e scudo decorato dal *Gorgoneion*, e da un putto recante invece un badile, un fascio di spighe di grano e uno scudo ornato da una ragnatela con al centro l'insetto artefice; se il primo, attraverso i suoi attributi, richiamava evidentemente la figura di Pallade Atena, dea della sapienza, lo scudo del suo compagno non poteva che funzionare in controcanto, evocando nel ragno e nella sua tela non solo le capacità produttive dell'animale, ma anche la memoria di Aracne.

D'altronde la mitica tessitrice compare nella produzione incisoria cinquecentesca anche come immagine del senso del tatto, ad esempio nella serie dei *cinque sensi* di Georg Pencz, datata circa 1544¹⁸: la stampa dedicata al tatto mostra una fanciulla discinta al telaio, sormontata in alto da una ragnatela tesa nell'angolo superiore dello spazio; la legenda, in realtà, non allude ad Aracne ma si concentra sull'animale: «sed aranea tactus», cioè «come il ragno il tatto», alludendo alla sua capacità di percepire immediatamente e senza l'ausilio della vista qualunque presenza o movimento si verificasse sulla propria tela; anche in questo caso, quindi, come per il dipinto di Veronese, si tratterebbe della mitologizzazione ulteriore di un *topos* culturale altrimenti diffuso, quello appunto del ragno e della sua tela intesi come figura e poi come attributo nelle allegorie del tatto¹⁹, e non è improbabile – sia detto per inciso – che l'origine di questo *topos* sia da ricercare anche in quella similitudine, accennata in altro saggio di questo volume, per cui il ragno sta alla tela come l'anima sta al corpo, e come l'anima *sente* tutto quel che accade al corpo così anche il ragno rispetto alla sua opera²⁰.

¹⁸ Si vede ad esempio l'esemplare conservato a New York, Metropolitan Museum: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/432539>> (ultima consultazione: novembre 2023).

¹⁹ Il ragno appare infatti come attributo nelle allegorie del tatto indipendentemente dalla figura di Aracne, come mostra – ad esempio – l'incisione di Raphael Sädeler da Marten de Vos (1581), sempre parte di una serie dedicata ai cinque sensi: «Tactus habet sensusque suos, discriminat et res» (Amsterdam, Rijksmuseum: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-7578>>, ultima consultazione: novembre 2023). Sulle immagini del senso del tatto si veda Sharon Assaf, *The Ambivalence of the Sense of Touch in Early Modern Prints*, in «Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme», n.s., 29, 1, 2005, pp. 75-98.

²⁰ Si veda in questo volume il saggio di Claudio Micaelli.

Tornando al dipinto del Veronese, tra le sue fonti si è voluto vedere anche un celebre passo delle *Imagines* di Filostrato (II, 28) che inizia descrivendo la tela/quadro di Penelope per passare poi a lodare la perfezione dei ragni e delle loro tele²¹: è tuttavia possibile, invece, che la scelta di mitologizzare l'allegoria dell'*Industria* con l'allusione ad Aracne – anziché a Penelope – sia venuta al pittore da un'altra direzione, da una filiera forse più esile al nostro occhio retrospettivo ma forse più presente al pubblico del passato di quanto non possa oggi apparire.

Infatti un'allegoria dell'*Industria* come donna intenta a filare, con tanto di tessuti ammonticchiati accanto a essa e cesoie in bella vista, appariva già ne *Le Sorti di Francesco Marcolino da Forlì, intitolate Giardino di Pensieri* (fig. 2), volume pubblicato a Venezia nel 1540 e dunque senz'altro di facile reperibilità da parte di Veronese. Ma l'incisione di Marcolino da Forlì, derivata da Lambert Sustris e poi ripresa anche da Enea Vico, è da considerare a sua volta come l'esito cinquecentesco di un'assai più datata tradizione, che si materializza ai primi del Trecento nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, ed è presentata in quelle pagine e nelle relative miniature come una fanciulla in atto di ricamare: immagine che verrà ripresa senza alcuna variante rimarchevole anche nelle incisioni allegiate all'edizione a stampa seicentesca del poema, voluta dalla famiglia Barberini²². La proposta di Francesco da Barberino è tanto più interessante in quanto è intesa come pura allegoria, cioè immagine astratta e priva – almeno in apparenza – di allusioni mitologizzanti. Il riferimento alla tessitura, però, conduceva inevitabilmente con sé anche il richiamo a Pallade Atena e ai miti a essa connessi,

²¹ Judith Dundas, *Arachne's Web: Emblem into Art*, «Emblematica», 2, 1, 1987, pp. 109-137, in part. pp. 117-118.

²² I due manoscritti originali dei *Documenti d'Amore* sono conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4076 (completo e con miniature) e Bibl. Vat., Barb. Lat. 4077 (incompleto e con disegni non miniati). L'edizione seicentesca è *Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino*, in Roma, Nella Stamperia di Vitale Mascardi, 1640. Sulle illustrazioni si veda Valeria Nardi, *Le illustrazioni dei "Documenti d'amore" di Francesco da Barberino*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 49, 1993, pp. 75-92 ma anche l'ormai lontano saggio di Francesco Egidi, *Le miniature dei codici Barberiniani dei "Documenti D'Amore": I e II*, «L'Arte», 5.1902, pp. 1-20, 78-95.

come appare patente negli affreschi di Palazzo Schifanoia, dove accanto al trionfo della dea appare il bellissimo gruppo delle fanciulle tessitrici, ricamatrici e filatrici, armate di fusi, telai e cesoie: fanciulle che non sono Aracne, ma che non possono non richiamare quella storia, dove la vicenda della singola eroina si staglia sullo sfondo di un'attività condivisa con le compagne.

È possibile che il passo ulteriore, nell'accostamento fra il personaggio-Aracne e l'idea della "industriosità", fosse stato già compiuto all'epoca delle pitture di Schifanoia e sia da ravvisare nelle pagine che ad Aracne dedicava Christine de Pizan, l'autrice che più di ogni altra tentò di sganciare la fanciulla dal mito di *ybris* entro il quale Ovidio, ma più ancora gli epigoni medievali di Ovidio, Boccaccio *in primis*, l'avevano relegata: in Christine de Pizan, in particolare ne *La Cité des dames*, Aracne diventa esplicitamente immagine delle capacità manuali e finanche *imprenditoriali* del sesso femminile²³, tant'è vero che le miniature corrispondenti al testo non alludono mai al mito della trasformazione in ragno, alla questione della punizione, ma al suo lavoro e alle sue capacità artigianali; l'illustrazione del manoscritto Add MS 20698 della British Library, addirittura, non solo rappresenta l'arazzo di Aracne come un tipico *mille-fleur* quattrocentesco, ma mette bene in evidenza il dettaglio dei gomitoli di lana messi nel paniere come su di una tavolozza, quasi alludendo alla natura *pittorica* dell'arte della tessitura²⁴. Christine de Pizan, in esplicito e dichiarato contrasto con Boccaccio, sottolinea le capacità tecniche di Aracne, la natura positiva del suo lavoro²⁵, e questa può essere una traccia utile da seguire per risalire alle motivazioni che condussero Veronese alla sua raffi-

²³ Laura Rinaldi Dufresne, *The Fifteenth-Century Illustrations of Christine de Pizan's 'The Book of the City of Ladies' and 'The Treasure of the City of Ladies': Analyzing the Relation of the Pictures to the Text*, Lewiston (NY), Mellen, 2012.

²⁴ Orlanda Soei Han Lie, *Christine de Pizan in Bruges: le Livre de la Cité des Dames as Het Bouc van de Stede der Vrouwen (London, British Library, Add. 20698)*, Hilversum, Verloren, 2015.

²⁵ Philippe Guérin, *Quand l'image excède le texte pour «parler» des images (autour de Boccace et Christine de Pizan)*, in Philippe Guérin, Anne Robin (a cura di), *Boccaccio e la Francia / Boccace et la France*, atti del convegno internazionale (Paris, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3, 24.-26 ottobre 2013), Firenze, Franco Cesati editore, 2017, pp. 201-215.

gurazione dell'Industria.

Certo, l'industriosità e le capacità di Aracne si collocavano pur sempre su di un crinale sottilissimo e fragilissimo, perché il *topos* della punizione, lo stigma della tracotanza verso la divinità rimaneva vivissimo e pressoché preponderante.

Se leggiamo la riscrittura delle *Metamorfosi* redatta da Giovanni Andrea dell'Anguillara e stampata proprio a Venezia nel 1563 – dunque una decina d'anni *prima* dei dipinti di Veronese –, se leggiamo le parole che Aracne stessa pronuncia:

Venga, dicea, la Dea saggia, e pudica,
 S'osa di starmi al par qui meco in prova,
 Che con ogni sua industria, ogni fatica,
 Troverà l'arte mia più rara, e nova,
 Buona fu già la sua scientia antica,
 Ma il mio lavor l'uso moderno approva.
 E se meglio la Dea vuol, ch'io gliel mostri
 Armisi, e comparisca, e meco giostri²⁶

ritroviamo tutto un richiamarsi esaltante di termini cavallereschi – prova, àrmisi, giostri – e letterari – *arte rara e nova* vs *scientia antica*, quasi un'eco del celebre passo dantesco di Purgatorio XI, 73-108 – misti a un lessico non casuale, che snocciola parole come *lavoro*, *fatica* e – appunto – *industria*, parole che caratterizzano esse stesse l'opera di Aracne, come umana costruzione di un prodotto. Ma se si guarda invece al commento aggiunto al testo da Giuseppe Orologgi, tutto cambia e la riflessione ruota indefettibilmente intorno al peccato di Aracne e alla natura imperfetta di ogni umana azione:

[...] che non sappiamo far cosa alcuna, né intellettiva né meccanica, qua giù, che la non sia fragile come una tela de ragno, come s'avide Aranne, quando essendo stata vinta da Minerva, fu trasformata in così piccolo, e vile animaluccio, che continuando nella sua ostinatione, non cessa di tessere le sue vane, e inutili, tele, forse per suo castigo [...] L'aconito colto nel monte Citoriaco e parso sopra Aranne trasformata in ragno è quello sdegno che ingombra quelli che veggono spregiare, e distruere l'opra sua, fatta con molta industria, e con longa fatica, come era la tessitura d'Aranne²⁷.

²⁶ Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio di Gio. Andrea dell'Anguillara*, Venezia, presso Giovanni Griffio, 1561.

²⁷ Giovanni Andrea dell'Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio di Gio. Andrea*

Con il commento di Orologgi torniamo in sostanza a quell'idea del ragno e della tela come figure dell'*opera vana* da cui eravamo partiti: e non è improbabile che Ripa avesse in mente anche questo testo, celeberrimo all'epoca, assai letto fino al XVIII secolo e oltre. È però anche evidente che, agli occhi del pubblico cinquecentesco, l'immagine di Aracne tessitrice potesse funzionare pure come figura positiva di capacità di lavoro umano; non è forse un caso se, in ambito allegorico, l'immagine della *Diligenza*, della *Sedulitas* e cioè tutto ciò che attiene al lavoro duro e alla caparbità, prenda le forme di una fanciulla che fila: non è detto che questa fanciulla sia Aracne, molto spesso in tali immagini non c'è nessun elemento – come ad esempio la ragnatela – che lasci intravedere un'esplicita allusione a lei, e tuttavia ancora Marten de Vos, tradotto in incisione da Crispin de Passe, non esita a raffigurare una giovane che fila come *Typus Diligentiae et Sedulitatis*, figura del lavoro che produce anche ricchezza così come lo è l'immagine del ragno.

Il ragno, la ragnatela, Aracne e la tessitura sono dunque i vertici di un poligono in realtà sghembo, aperto, che non funziona sempre perfettamente, ma in cui questi elementi si combinano per rappresentare appunto l'*Industria*, la «ingegnosa assiduitate» come ad esempio nel tardo emblema di Jacob van der Schley (1746), dove compaiono le api ma anche il ragno, che costruendo la sua tela dà una prova di perfezione²⁸; si tratta sempre, però, di raffigurazioni giocate “sul filo del rasoio”, perché la stessa accoppiata ragno-api era stata usata in precedenza in senso oppositivo, ad esempio nell'emblema *Diverso usu* di Jacob Bruck, in cui le api operano bene, il ragno invece male: entrambi si nutrono di fiori, ma da quelli le api producono il miele, i ragni invece producono veleno²⁹.

dell'Anguillara, con gli argomenti di Giuseppe Horologi, in Venezia, presso Francesco de Franceschi, 1563.

²⁸ Amsterdam, Rijksmuseum: lo si veda in <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.335575>> (ultima consultazione: novembre 2023).

²⁹ Jacob à Bruck Angermundt, *Emblemata moralia et bellica*, Argentorati, per Iacobum ab Heiden iconographum, 1615, c. 21; anche in questo caso se ne veda la discussione in Dundas, *Arachne's Web*, cit., pp. 109-111 e Michalski, *The spider and its web*, cit., pp. 16-19.

Sul ragno del resto gravava – e grava tutt’oggi, nell’immaginario occidentale – uno stigma di animale operoso, perfezionista ma anche di animale pericoloso, velenoso, negativo: ed è anche per questo, forse, che una sottile ambiguità pervade le raffigurazioni del mito di Aracne. Non potremo affrontare qui – e del resto c’è chi lo ha fatto assai più autorevolmente, in altre sedi³⁰ – il caso celeberrimo del dipinto *Las Hilanderas* di Velazquez, che si muove volutamente sull’ambiguo crinale tra la raffigurazione “di genere” di un affollato atelier e l’allusione al mitico scontro fra Pallade e Aracne; ci limiteremo a notare come, un secolo e mezzo più tardi, quando toccherà a Francisco Goya affrontare il tema della *Alegoría de la Industria* (1800-1801, Madrid, Prado), anch’egli si troverà a riprendere il tema della tessitura, sebbene del tutto de-mitologizzato, inserendosi evidentemente sul percorso che stiamo cercando di tracciare.

La raffigurazione dell’idea di “industria”, dunque, sta alla tessitura *prima e oltre* Aracne, e da questo punto di vista è evidente come la scelta di Veronese abbia a che fare con un contesto ben determinato e culturalmente definito.

Quando infatti Frans Floris (1517-1570) dipingeva la facciata della propria casa, ad Anversa, con una serie di figure allegoriche³¹, ivi compresa l’*Industria*, inserite entro finte nicchie e accompagnate dagli strumenti propri a ciascuna di esse, ricorreva a un’immagine che nulla aveva a che fare con quanto abbiamo visto fin qui: l’allegoria, che conosciamo grazie a una serie di incisioni di dettaglio, dovute al cosiddetto Monogrammista TG,

³⁰ La letteratura sul celebre dipinto di Velazquez è sterminata. Segnaliamo qui gli interventi più recenti: Victor Stoichita, *Las hilanderas: textos, texturas, imágenes*, in María Cruz de Carlos, Felipe Pereda, José Riello (a cura di), *La mirada extravagante: arte, ciencia y religión en la Edad Moderna: homenaje a Fernando Marías*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2020, pp. 375-399, e Claudia Cieri Via, *Il mito di Aracne: elogio delle immagini silenziose*, «Rassegna Europea di letteratura italiana», 53/54, 2019 (2021), pp. 167-182.

³¹ Catherine King, *Artes Liberales and the Mural Decoration on the House of Frans Floris, Antwerp, c. 1565*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 52, 2, 1989, pp. 239-256, e più recentemente Petra Maclot, *Artists’ houses and workshops in 16th century Antwerp: the cases of Frans & Cornelis Floris*, in Andreas Tacke, Thomas Schauerte, Danica Brenner (a cura di), “*Wohnen wie Könige und Götter*” - *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Nürnberg, Veranstaltung, 2015, pp. 115-124.

mostrava un personaggio dai tratti maschili, sebbene abbigliato di una lunga tunica, con in testa un copricapo dalla singolare forma di imbuto e colto nell'atto di portare la mano alla fronte, a sottolineare l'aspetto intellettuale e creativo dell'operosità; tra gli attributi, raffigurati nello spazio sottostante la finta nicchia, compaiono – forse per la prima volta – le ruote dentate: elemento che sarebbe diventato tipico emblema dell'*Industria* a partire dall'Ottocento, quando non a caso l'allegoria assume definitivamente e pervasivamente forme maschili, mentre si perde il riferimento alla tessitura e s'impone invece quello agli elementi meccanici, come appunto ruote dentate e mantici. L'allegoria plasmata da Frans Floris attende di essere studiata più a fondo, anche alla luce del fatto che lo stesso autore, in altra occasione non esitò ad utilizzarne una tutta diversa, di aspetto femminile, con in mano una torcia e il morso di un cavallo, oltre ad altri elementi di non immediata comprensione, come il vecchio barbuto seduto sotto di essa. Qui potremo solo notare che, tanto le immagini di Frans Floris, quanto quelle viste in precedenza, non hanno nulla a che vedere con le diverse – ben quattro – proposte che Ripa inseriva nella sua *Iconologia*: proposte che anch'esse non sembrano aver avuto seguito nelle arti figurative, esattamente come avvenne per l'allegoria dell'*Opera Vana*, e che lasciano intravedere anche l'ampia percentuale di “fallimenti” a cui andò incontro il testo dell'*Iconologia*, pur nella sua vastissima e secolare fortuna.

Se dunque la raffigurazione dell'allegoria dell'*Industria* si avvale spesso dell'immagine della tessitrice, pur non alludendo per forza di cose ad Aracne, la fanciulla artista del telaio continuò a godere, nel corso del Sei-Settecento, di una certa fortuna come figura allusiva della tessitura, dei tessuti, della loro produzione e del loro commercio.

Lo dimostra innanzitutto il bellissimo frontespizio del trattato di Richard Heidecke, *A Tracte containig the art of curious Painting, Carvinge & Building* (1598), che è in realtà la prima traduzione in inglese del trattato d'arte di Lomazzo³²; attorno

³² Margery Corbett, Ronald W. Lightbown, *The Comely Frontispiece: the Emblematic Title-Page in England 1550 - 1660*, London, Routledge & Kegan Paul,

al cartiglio con il titolo e i ritratti di Lomazzo e Heidocke, sono raffigurati quattro personaggi del Mito, in rappresentanza di altrettante arti: la pittura è rappresentata da Giunone, che accarezza accanto a lei il pavone, sul quale aveva disposto – come un pittore i colori – gli occhi innumerevoli Argo, la scultura è raffigurata da Prometeo, colto nell'atto di vivificare col fuoco la propria statua, l'architettura da Dedalo, col compasso in mano e accanto la vacca di legno, destinata a Pasifae, e ovviamente il labirinto; il quarto personaggio, nell'angolo superiore destro, è Pallade Atena, armata di corazza, elmo, lancia, con in mano un arazzo istoriato, colta nell'atto di contemplare un ragno al centro della tela: l'immagine si riferisce evidentemente al mito di Aracne e, attraverso di esso, all'arte della tessitura, che quindi il frontespizio di Heidocke mette in scena come arte distinta dalla pittura e al pari delle tre arti maggiori; altri due ragni appaiono alla destra di Pallade, mentre si calano dalla loro tela, rischiando di finire nelle fauci di un drago, che attende accanto alla dea: tale dettaglio è stato spiegato con un riferimento, ancora una volta, alla cultura emblematica, e cioè all'emblema *Custodiendas virgines*, raffigurato nell'edizione francese dell'*Emblematum liber* di Alciati proprio da una immagine di Pallade affiancata da un drago³³.

Lo stesso Frans Floris, che abbiamo poco sopra citato, a dispetto delle originali interpretazioni dell'Industria, quando si trovò a raffigurare invece l'arte della tessitura, in un ciclo di affreschi per il municipio di Anversa, non esitò a ricorrere platealmente alla figura di Aracne, il cui nome compare esplicitamente nell'incisione di Philipp Galle tratta dal dipinto, ma sulla cui identità non avremmo comunque dubbi, vista la ragnatela che si palesa con grande evidenza all'angolo superiore sinistro della scena³⁴. Tale idea dovette entrare nell'uso comune in ambito fiammingo, come dimostra ormai in pieno Settecento una serie di etichette, cioè di piccole stampe prodotte a scopo pratico,

1979, pp. 67-78.

³³ Judith Dundas, *Arachne's Web*, cit., pp. 115-116.

³⁴ Holm Bevers, *Das Rathaus von Antwerpen (1561-1565): Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim, Olms, 1985; Edward H. Wouk, *Frans Floris (1519/20-1570): Imagining a Northern Renaissance*, Leiden-Boston, Brill 2018.

provviste di spazi vuoti dove inserire – a penna – il numero di lotto, la tipologia delle stoffe imballate: erano state realizzate infatti con tutta evidenza per produttori e/o mercanti di stoffe, visto che la scena mitologica raffigurata è quella di Pallade che visita un gruppo di fanciulle intente al telaio; e che si tratti di una scena allusiva ad Aracne ce lo dice la sottile tela di ragno, delicatissima e tuttavia impossibile da non notare, inserita nella parte alta della scena, come tesa fra i bordi della cornice architettonica che racchiude la scena.

Come accennavamo, questa tradizione si chiude con l'Ottocento: l'allegoria dell'*Industria* ottocentesca, successiva alla *Rivoluzione industriale* – mi si perdonerà, qui, l'inevitabile gioco di parole – diventa per lo più maschile, e si accompagna a ruote dentate, martelli, argani.

Quel che resta, è fenomeno di nicchia, apparizione episodica in un contesto ormai totalmente altro: come ad esempio un misterioso ex-libris (fig. 4), che raffigura Aracne col fuso in mano, ignuda, stante all'interno di una ragnatela; difficile reperire qualcosa su questa operetta minima: chi ne fosse l'autore, chi fosse – che professione praticasse – il misterioso titolare committente, che rispondeva al nome di Martin Sachs; la presenza del vascello, nella parte inferiore, l'architettura visibilmente *Cape Dutch* della villa nel settore superiore, fanno pensare anche in questo caso a un produttore o, meglio, un mercante di tessuti, di ambiente olandese o boero...

Ma con questo ex-libris siamo ormai alle soglie della contemporaneità, e a questo punto effettivamente l'idea del ragno-tesitore diventa, in Italia, il nome e il marchio di una nota azienda di maglieria, la Ragno, che nelle più antiche versioni mostra l'animale al centro della tela col motto eloquente «Humilis artifex, mirabile opus», mentre negli Stati Uniti degli anni Venti, un'altrettanto nota – all'epoca – casa produttrice di intimo femminile, la Ipswich Hosiery, pubblicizzava le calze da donna della stagione autunno-inverno 1927 con l'immagine di una seducente streghetta con cappello a punta e nella mano destra un ragnetto pendente dal suo filo: il testo di accompagnamento recitava «The modern witch waves a spell in fine, full-fashioned hosiery» giocando sul nome dell'azienda – Ipswich (Massachusetts), a trenta

miglia da Salem, è una città nota, fra le altre cose, per alcuni celebri episodi di “caccia alle streghe” nel corso del XVII e XVIII secolo – ma anche sul *topos* dell’incantesimo che la strega tesse come una tela per irretire la propria vittima, incantesimo in questo caso tutto intessuto di fascino e sensualità femminile.

D'altronde Aracne stessa aveva mutato la propria immagine nel corso del XIX secolo, mentre emergeva a poco a poco un'altra figura, destinata a grandissima fortuna da allora in avanti: quella della donna-ragno, colei che – al centro della tela che ha teso – attende le proprie vittime e le irretisce senza pietà. Immagine fascinosa quanto misogina, essa è ben esemplata da una magnifica incisione di Joseph Apoux datata 1885, intitolata non a caso *Un drame*; non è facile stabilire chi, dove e come inventò questa immagine di donna predatrice al centro della tela: l'ipotesi che essa derivi da un passo, peraltro brevissimo, del romanzo *L'Homme qui rit* di Victor Hugo, proposta da Bruno Castoldi, andrebbe verificata attraverso una ricerca approfondita nell'ambito della produzione grafica, oltre che letteraria, ottocentesca³⁵. Quel che qui ci interessa, e che non può che concludere questa altalenante divagazione allegorica, è che tale nuova figura prende il sopravvento e conduce a mutazione anche l'immagine di Aracne, l'operosa fanciulla che nella tela esprimeva la propria capacità creativa, la propria industriosità, ma che nel corso del XIX secolo si trasforma anch'essa. Nell'incisione di Henry Baker (fig. 5), datata al 1884 – il gioco di date con l'acquaforte di Apoux è sorprendente – anche Aracne prende ormai le forme della donna-ragno, della bellezza ammaliatrice, e quella che sta tessendo è una ragnatela che non serve ad abbigliare, non serve a rappresentare o a narrare, serve invece a irretire, a incastrare qualcuno: non più Pallade Atena, ma il lettore/spettatore.

³⁵ Bruno Castoldi, *In carenza di senso. Logiche dell'immaginario*, Milano-Torino, Bruno Mondadori 2012; il passo del romanzo di Hugo racconta: «Au centre de la toile, à l'endroit où est d'ordinaire l'araignée, Gwynplaine aperçut une chose formidable, une femme nue» (V. Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982, II, p. 206.). Ma sulla nutrita presenza di riferimenti al ragno e alla tela nell'opera di Victor Hugo si veda Federica Casini, *Mostruosità e desiderio metafisico: il tema del ragno nell'opera di Victor Hugo*, «Studi Francesi», 148, XLXI, 2006, pp. 35-42 (<<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.29833>>, ultima consultazione: novembre 2023).



Fig. 1. Paolo Veronese e bottega, *Allegoria dell'Industria*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Collegio, circa 1573 (foto Sailko, Creative Common 3.0 modified)



Fig. 2. Francesco Marcolino da Forlì, da Lambert Sustris, *Industria* (da: *Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì, intitolate Giardino di Pensieri*, Venezia 1540, tav. XXV)



Fig. 3. Caspar David Friedrich, *Donna seduta con ragnatela*, 1803, New York, Metropolitan Museum (public domain)

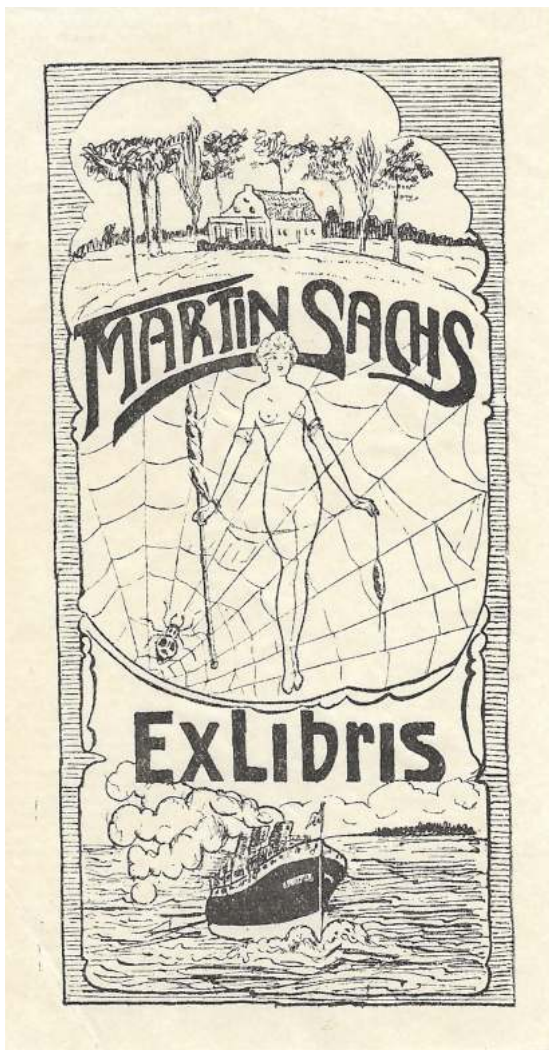


Fig. 4. Ignoto XX sec., *Ex Libris per Martin Sachs* (collezione privata)



Fig. 5. Otto Henry Bacher, *Arachne*, 1884, New York, Metropolitan Museum (public domain)

Irene Zanot

Dalle «*toiles*» della legge ai «*plafonds*» baudelairiani:
osservazioni attorno al campo lessicale della *araignée*

L'intervento di oggi si propone di raccontare a grandi linee la storia della parola francese che rappresenta il tema del nostro convegno: *araignée*, ossia ragno. Attorno a questo zoonimo viene di fatto a tracciarsi una costellazione semantica ricca e vasta; una rete, diremmo chiamando in causa un termine strettamente connesso alla *araignée*, la cui fitta geometria può essere illustrata attraverso le vicende di due espressioni, una a tutt'oggi ancora in uso in Francia e l'altra oramai desueta, che catalogheremo con un certo margine di approssimazione rispettivamente come un proverbio (o apoftegma, a seconda dei casi) e come una locuzione: *les lois sont des toiles d'araignée qui n'arrêtent que les mouches, et qui sont rompues par les frelons*, paremia di cui esistono diverse varianti, e *avoir une araignée au plafond*. La nostra riflessione verrà avviata da alcune considerazioni di carattere lessicografico con le quali ci soffermeremo sulle definizioni offerte da opere come i *Dictionnaires* dell'Académie Française e il *Trésor de la langue française informatisé*. Tali osservazioni si faranno altresì occasione per gettare luce sull'intricata questione etimologica, la quale vede una sorta di interscambiabilità tra il nome dell'animale e la sinapsi ad esso correlata *toile d'aragnée*, ossia ragnatela. La nostra analisi si avvarrà di alcune nozioni della semantica interpretativa di François Rastier; nella fattispecie, ci richiameremo al concetto di isotopia, che lo studioso, ispirandosi a Greimas e Pottier, definisce come la «ricorrenza di

uno stesso tratto semantico»¹. Differenzieremo altresì, sempre con Rastier, tra sema inerente, ossia quel «sema che appartiene al significato-tipo» il quale si trova «attualizzato nel contesto a meno che non venga attuata una virtualizzazione (neutralizzazione)», e sema afferente: quest'ultimo, secondo il critico, viene «attualizzato unicamente nei significati in contesto, per esempio in una determinata frase», come ad esempio avviene nel gruppo «corvo bianco», nella quale il sema inerente /nero/ viene a neutralizzarsi a favore del sema afferente //bianco//².

Una prima ricognizione delle voci relative al lemma *araignée* riportate da alcune fonti selezionate tra molte altre meritevoli di interesse mette in evidenza la presenza, nel francese medievale, delle forme *iraigne* (anche attestata come *araigne* o, ancora, *araigne*, per citare due delle possibili grafie del termine) e *iraignee*, atte a designare rispettivamente il ragno e la ragnatela, come osservano Matsumura e il *Trésor informatisé de la langue française*:

iraigne, araigne [FEW 25, 77b *araneus* ; DEAF I 414] s.f., araignée : *Aranne müa an iraigne*, Eneas² 4536 ; - *pan d'iraigne*, filet de fil très fin : *Regarde ou il perche et pren deux pans d'iragne a trois verges*, ModusT 123, 31 ; - *toile* ou *toile d'iraigne*, v. *toie* ; *toile* ; - *araigne marine*, vive (poisson de mer) ; *cepes*, *arany marine*, *anchues*, Rec-CulChiquS 16v°.

iraignee [FEW 25, 78 b *araneus*] s.f. *toile d'araignée* : *Li nostre an si cume irainede serunt purpensed*, Ps-OxfM 89, 10 ; - *araignée* : *or esgardeiz la fromis et l'aranhie ki entendant sont a oeuvre*, SermsapF 293, 6³

ETYMOLOG. ET HIST. 1. Début XIIIe s. « toile d'araignée » (Psautier Oxford, Lib. Psalm., XXXVIII, 15 ds GDF. Compl. : E defirre fesis sicume iraignee l'aneme de lui) ; début XIIIe s. (Psautier, B.N. 1761, fo 55d, ibid. : Sire, tu l'as ensi pugni que tu as fait s'arme atenuir ausi coume l'areignee) 1740 Ac. ; 2. 1er quart XIIIe s. « arachnide qui file une toile destinée à

¹ François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 108; in questa come in altre citazioni in italiano tratte da saggi o da dizionari francesi, la traduzione è nostra.

² Ivi, pp. 80-83; l'esempio del corvo è tratto da Id., *Arts et science du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 302. Facciamo nostro il metodo di notazione del critico, che indica i semi inerenti con la barra obliqua singola e quelli afferenti con le barre oblique doppie.

³ Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 1951.

prendre les insectes dont elle fait sa proie » (G. DE COINCY, Mir. Vierge, ms. Brux., fo 67c, ibid. : Areignie ne barbelote); 1530 arigner (PALSGR.). Dér. de araigne*; suff. -ée*⁴

Sulla questione della somiglianza, nonché della confusione, tra il nome dell'animale e della tela da esso intrecciata (che poteva comunque essere chiamata *toile d'iraigne* sin dal Medio Evo) avrebbe fatto il punto anche Littré nel suo celebre *Dictionnaire*. Nel ricordare come l'antico francese presentasse sia il termine *araignée*, ovvero “ragnatela”, che il lessicografo fa derivare da *aráneata*, «chose faite par l'aragne», sia la parola *aragne* (zoonimo usato per indicare «l'animal même» e che proverrebbe invece da *aránea*), Littré deplora l'impoverimento della lingua francese avvenuto nel XVI secolo; fu proprio in tale epoca, difatti, che tale binomio sarebbe andato perso a vantaggio della forma *araignée*, sola a conservarsi:

L'ancien français a aragne et les formes qui en dépendent, et araignée. Aragne signifie l'animal même et vient de aránea, avec l'accent sur ra; araignée, qui ne peut venir de aránea et qui vient de aráneata, chose faite par l'aragne, signifie toile d'araignée; la nouvelle langue s'est appauvrie et défigurée en confondant l'ouvrière et l'œuvre; cette confusion paraît être venue dans le XVI^e siècle⁵

La teoria di Littré doveva essere in parte corretta, tra gli altri, da Alain Rey. Nel *Dictionnaire historique de la langue française*, Rey ricorda come in realtà tutte le varianti antiche del nostro zoonimo (*iraigne*, *iraignée*, *irègne*, *araigne*, *aragne* e così via) siano degli esiti di *aranea*, vale a dire “ragnatela”, e che il latino usava piuttosto il maschile *araneus* per riferirsi all'animale. Quanto ad *araignée*, tale sostantivo rappresenta un derivato formato con l'aggiunta del suffisso *-ée* (atto ad indicare «ciò che viene prodotto da») che, originariamente, indicava appunto l'opera tessuta dall'aracnide, ma che, nel XVI secolo, doveva soppiantare il lessema *araigne* come designazione dell'animale, come

⁴ TLFi : *Trésor de la langue française informatisé*, <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, giugno 2023, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1169848455>>, giugno 2023.

⁵ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 1, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 182.

osserva Rey raggiungendo Littré; successivamente, esso avrebbe dato origine al composto *toile d'araignée*⁶. Le notazioni del lessicografo attirano tanto più la nostra attenzione in quanto, con esse, vediamo tracciarsi un primo abbozzo della costellazione semantica che intendiamo esplorare: «la forma caratteristica di numerosi ragni dalle zampe lunghe e ricurve posizionate attorno al corpo», osserva Rey, ha dato luogo a metafore come *doigts d'araignée*, con l'idea secondaria (o sema afferente, diremmo con Rastier) di avidità. Tale connotazione colora anche le espressioni *araignée de comptoir* e *araignée de trottoir*, due metafore che potevano rinviare rispettivamente a un commerciante (un “ragno da bancone”) oppure a una prostituta, ovvero “un ragno da marciapiede”, con riferimento all'andirivieni delle *filles* in cerca di clienti (il nomignolo, lo sottolineiamo perché torneremo a breve sull'argomento, era ancora in uso alla fine del 1800). Il linguista rammenta inoltre altre accezioni oggi cadute in disuso per cui, nel XVI e XVII secolo, *araignée* poteva indicare per metonimia una rete da pesca o una rete per catturare uccelli; infine, Rey conclude alludendo ai «valori simbolici negativi» attribuiti all'animale e alla fraseologia da essi scaturita. Nella fattispecie, vengono evocati il campo semantico della tristezza attraverso la locuzione *araignée du matin*, *chagrin*, e quello della follia, il quale è convocato dall'espressione cui dedicheremo la seconda parte del nostro intervento : *avoir une araignée dans le* (oppure *au*) *plafond*⁷.

Collegando le parole di Rey ad alcune elementari osservazioni entomologiche, vediamo disegnarsi una prima «molecola se-

⁶ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 183: «C'est un dérivé de *araigne*, *aragne*, *iraigne*, *irègne*, “araignée” au sens actuel. Toutes ces variantes sont issues (début XIIe s.) du latin *arana*, “toile des arachnides”. L'animal se disait *araneus* [...] Le couple *araigne-aragnée*, où le suffixe *-ée* vaut pour “ce qui est produit par”, a disparu avec son premier terme (XVIe-XVIIe s.), *araignée* prenant le sens de l'ancien mot [...] C'est au XVIe s. que le dérivé *araignée*, d'abord “toile d'araignée”, se met à désigner l'animal [1549], éliminant peu à peu la forme simple *araigne*, *aragne* (maintenue dans les dialectes et encore attestée en français central au XIXe s.). *Araignée* étant seul usuel, c'est le syntagme *toile d'araignée* qui a occupé le premier sens du mot, alors quel les dialectes occitans utilisent plutôt *toile aragne*».

⁷ *Ibidem*.

mica»: la *araignée* appare difatti come un /animale/ /predatore/ di forma /tonda/ che cattura le sue prede con dei /fili/, diremo indicando alcuni dei semi inerenti che vengono ad addensarsi attorno al nostro zoonimo⁸. Le paremie *araignée du matin*, *chagrin*, *araignée du soir*, *espoir* e *avoir une araignée dans le plafond* vengono inoltre ad immettere, nella costellazione immaginaria della *araignée*, i semi afferenti della //tristezza// e della //follia//, i quali ci proiettano al di là del concreto collocandoci sull'orizzonte simbolico e figurativo che è stato finemente scandagliato da Ballestra-Puech nel suo monumentale studio sulle *Métamorphoses d'Arachné*⁹. Va messa in dubbio, sottolinea con forza l'autrice, l'esistenza di una «simbolica universale del ragno»; al punto che, se dovessimo isolare un «nucleo comune» alle varie rappresentazioni e rielaborazioni della figura, questo si ridurrebbe, in ultima istanza, all'animale in sé: «sola evidenza: il ragno cattura le sue prede grazie alla tela che tesse. Dallo stupore suscitato da questo fenomeno nascono delle elaborazioni immaginarie la cui varietà e complessità sono di grande interesse», e che mutano, prosegue la studiosa, in ogni lingua, poiché ciascuna lingua è «portatrice di un immaginario che le è proprio»¹⁰.

Ballestra-Puech ripercorre l'evoluzione tracciata dalla tradizione lessicografica francese sottolineando come la «storia di questo immaginario linguistico» concordi «pienamente con tutto ciò che si può estrapolare dalla storia letteraria». Il punto di avvio della studiosa è la comparazione delle due voci *araignée* inserite nelle edizioni del *Dictionnaire de l'Académie française* del 1694 e del 1798, confronto dal quale, osserva Ballestra-Puech, balza immediatamente agli occhi come, da una «definizione abbastanza neutra» e priva di elementi che «potessero favorire della *rêverie* aracnee», si sia approdato a tutt'altro genere di descrizione¹¹. Se la prima edizione del *Dictionnaire* adduce in effetti

⁸ Rastier, *Arts et sciences* cit., p. 302.

⁹ Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné, l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Librairie Droz, 2006.

¹⁰ Ivi, pp. 13-14.

¹¹ Ivi, p. 14; si tratta, rispettivamente, della prima e della quinta edizione del *Dictionnaire*.

solamente la già ricordata metafora delle *doigts d'araignée* ad esemplificazione di un uso figurato del lemma, il *Dictionnaire* dell'età rivoluzionaria si apre su un *incipit* degno di un racconto gotico: «vi sono in America dei grossi ragni che succhiano il sangue di piccoli uccelli», narra il volume coniugando «i progressi dell'osservazione entomologica» alle *relations de voyages* ed inserendo il tema, di grande fortuna nel secolo del romanticismo, del vampirismo. Tale motivo viene poi sviluppato e amplificato con quello del cannibalismo e del sesso in un'osservazione dalle tinte fosche: «i ragni si mangiano tra di loro e non osano fare l'amore se non usando infinite precauzioni», prosegue il *Dictionnaire* prima di ricordare, a sua volta, l'immagine delle *doigts d'araignée* e il detto *j'en ai horreur comme d'une araignée*, il quale indica una spiccata antipatia nei confronti di qualcuno o qualcosa. A suggellare questa pittura *mauvais genre* giunge, infine, una frase in corsivo, la quale, in verità, compariva già nella seconda edizione del *Dictionnaire* (1718); una paremia che, nel chiamare in causa altri piccoli animali più o meno prede del ragno quali le mosche e le vespe, prendeva spunto dal sema inerente del /filo/ per collegare il nostro zoonimo al sema afferente della //(in)giustizia//: «Et on dit proverbialement et figurément, que *Les lois sont des toiles d'araignée qui n'arrêtent que les mouches, et qui sont rompues par les frelons*»¹².

Appare interessante soffermarsi su tale formula, la quale potrebbe a tutto titolo rientrare nella generica classe degli adagi che fungono da «fari (*lumières*) per il diritto» di cui parla Cornu: se dovessimo operare una categorizzazione seguendo il fondatore della linguistica giuridica, essa potrebbe essere collocata fra i «consigli pratici», ovvero quei *dictons* e apoftegmi che «esprimono con un tono lucido e a volte disilluso le verità dell'esperienza», sebbene occorra precisare che, nel caso specifico, si tratta più di una «osservazione» di cui si è appropriata la saggezza popolare che non di un detto nato in seno a tale serbatoio¹³. L'edizione del 1798 era, in realtà, l'ultima in cui il

¹² *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^{ème} éd., tome 1, A-K, Paris, J. J. Smits, 1798.

¹³ Gérard Cornu, *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 2005 (1990), pp. 370-372.

proverbio sulla ragnatela delle leggi doveva figurare prima di scomparire dai *Dictionnaires* dell'Académie Française e, a poco a poco, dall'uso comune; sarà Balzac a restituirgli un fugace lustro proprio nel secolo in cui esso sarebbe caduto definitivamente nell'oblio, mettendolo in bocca al Blondet di *La maison Nucingen* sotto le vesti di una presunta citazione da Montesquieu: «*Les lois sont des toiles d'araignées à travers lesquelles passent les grosses mouches et où restent les petites*»¹⁴. In verità, l'adagio è assente dall'*Esprit des lois* così come rare sono le sue attestazioni nel Seicento, ma esso godeva senz'altro di vitalità ai tempi di Rabelais, il quale lo cita nel suo *Cinquième et dernier livre*, e anche prima¹⁵. Molti studiosi ne hanno indicato le origini antichissime rintracciandone le prime manifestazioni in Plutarco e Valerio Massimo, i quali narrano di come Anacarsi, nel trovare Solone intento a scrivere la sua costituzione, avesse pronunciato tale frase per irridere il giurista ateniese. Quello che tuttavia qui importa sottolineare è che la ragnatela di Anarcasi, nel darsi come immagine dell'//ingiustizia// e nel declinare il motivo del /predare/ nell'accezione nefasta dell'//insidia//, rinvia ad un altro *topos* centrale nel mito di Aracne il quale era destinato ad avere lunga fortuna nel medioevo e oltre. L'utilizzo allegorico che tale epoca doveva fare dell'animale sarebbe difatti stato «fortemente influenzato dalla tradizione biblica e patristica», la quale, nella ragnatela, individuava una figura della //fragilità// e dell'//ipocrisia//, esattamente come avveniva nell'aneddoto di Anacarsi; si rammenterà difatti con Ballestra-Puech che già San Girolamo, nel commentare il salmo penitenziale di Isaia (Isaia 59-5,6), associava le parole del profeta al *Leitmotiv* della ragnatela che «può prendere gli animali piccoli e leggeri» ed «è rotta da quelli più forti»¹⁶. *Mutatis mutandis*, l'immagine sarebbe tornata nella *Battaglia tra i libri* narrata da Swift e riportata in auge da Rigault per perorare la causa degli *anciens* contro i

¹⁴ Honoré Balzac, *La maison Nucingen*, in Id., *La Comédie humaine*, t. 4, *Études des mœurs*, Paris, Gallimard, 1977 (1837), p. 535; il corsivo è nel testo.

¹⁵ François Rabelais, *Cinquième et dernier livre*, in Id., *Œuvres complètes*, Huchon M., Moreau F. (éds.), Paris, Gallimard, 1994 (1562), p. 753.

¹⁶ Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné*, cit., pp. 125 ss.; rinviemo altresì al denso studio di Claudio Micaelli presente in questo volume.

modernes: essa veniva a rappresentare «l’emblema più completo e più inesauribile» dell’illustre *querelle*, come osserva Fumaroli rammentando il dettaglio scatologico degli *anciens* «come l’ape, che trae dalla natura il miele che fabbrica; laddove i secondi, alla maniera del ragno, attingono ai loro stessi escrementi di che filare la propria scienza»¹⁷.

Per un rovesciamento semantico, l’“operaia” di Littré viene dunque a incorporare, nella propria costellazione immaginaria, il sema afferente della //vanità//. È, questo, un motivo cruciale nel mito di Aracne, il quale, a seguito della «riduzione morale» messa in atto dai commentatori della Bibbia e da testi come l’*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire e l’*Ovide moralisé*, doveva perdere ogni traccia dell’empatia palpabile nella scrittura dell’autore latino per essere letto come massimo esempio di *hybris* giustamente punita¹⁸. Questo singolare «sincretismo tra il mito greco e la simbologia biblica del ragno»¹⁹ doveva riecheggiare in un’altra tipologia di testi che convoco per avviare la riflessione attorno alla seconda locuzione proverbiale segnalata da Rey che aveva attratto la nostra attenzione, vale a dire *avoir une araignée dans le plafond*. Mi riferisco ai bestiari, vere guide al pensiero medievale nate in seno alle enciclopedie²⁰, i quali, nel continuare l’opera di “moralizzazione” del mito ovidiano, portano alla luce altri semi afferenti della *araignée* e offrono

¹⁷ Marc Fumaroli, “Les abeilles et les araignées”, in Id., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 201. Rinviamo altresì a Jonathan Swift, *An Account of a Battle between the Ancient and Modern Books in St. James’s Library*, London, John Nutt, 1704, e a Hippolyte Rigault, “La Bataille des livres”, in Id., *Ceuvres complètes*, t. 1, Paris, Hachette, 1859, pp. 339 ss.; notiamo che il discorso è pronunciato da uno dei personaggi più agguerriti della *Battle* swiftiana, Esopo.

¹⁸ Ballestra-Puech, *Métamorphoses d’Arachné*, cit., p. 69.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 11: «partant d’observations ou des croyances concernant tel ou tel animal, voire plus simplement de son nom ou de son aspect, il procède par comparaisons, métaphores, étymologies ou similitudes pour se livrer à des considérations morales et religieuses [...]. Pour les bestiaires, étudier l’animal consiste donc d’abord à le décrire puis à rechercher et dévoiler ses significations cachées (ses *senefiances*) en s’appuyant sur la Bible – les bestiaires sont truffés de citations bibliques –, sur les pères de l’Église et sur les auteurs anciens faisant autorité (Aristote, Plin, Solin, Isidore de Séville et quelques autres). Chaque animal apparaît comme la figuration d’une autre chose qui lui correspond sur un plan supérieur ou immuable et dont il est le symbole» (ivi, p. 24).

alcune possibili chiavi di interpretazione di quella che, con Kleiber, chiameremo una «metonimia integrata»²¹. Non mi addenterò in un campo magistralmente indagato da Pastoureau se non per saccheggiarne due esemplari su cui si soffermava Cavell in un saggio dall'eloquente titolo *Spiders behaving badly in the Middle Age*²², che ritengo possano essere funzionali alla nostra analisi. Mi riferisco, in primo luogo, al capitolo *De Araneo* del *Physiologus Theobaldi*, estratto da considerare come una delle composizioni più originali di questo autore misterioso vissuto nell'anno mille, come evidenzia Eden trovandone la fonte in Isidoro di Siviglia; in esso, si parla del minuscolo «verme ragno» che annota assiduamente moltissimi fili tessendoli con ingegno:

Vermis araneus exiguus
 Plurima fila net assiduus,
 Texere que studet artificus.
 Retia sunt ea, musca, tibi,
 Ut volitans capiaris ibi,
 Dulcis et utilis esca sibi.
 Huic placet illud opus tenue,
 Sed sibi nil valet ut fragile :
 Quelibet aura trahit patulum;
 Rumpitur et cadit in nihilum.
 Hos sequitur homo vermiculos,
 Decipiendo suos socios,
 Quos comedit faciens miseros;
 Et placet inde sibi nimium,
 Quando nocere potest alium.
 Ille tamen mala queque facit,
 Cum moritur, quasi tela cadit,
 Qua modo dictus araneus it²³.

²¹ Georges Kleiber, *La figure d'un proverbe n'est pas toujours celle d'une métaphore*, «Scolia», 31, 2017, <<http://journals.openedition.org/scolia/400>>, giugno 2023.

²² Megan Cavell, *Spiders Behaving Badly in the Middle English Physiologus, the Bestiaire Attributed to Pierre de Beauvais and Odo of Cheriton's Fables*, «Neophilologus», 104, 2020, pp. 567-583.

²³ «Il verme ragno minuscolo annoda assiduamente moltissimi fili, che si impegna a tessere con ingegno. Quelle sono reti, o mosca, per te tali che mentre svolazzi sia tu catturata, cibo piacevole e utile a lui. A costui piace quell'opera sottile ma non ha forza perché è labile: ogni alito di vento la distende, si rompe e diventa nulla. L'uomo segue questi vermicelli in quanto inganna i suoi prossimi, che divora rendendoli miserabili; e se ne vanta moltissimo allorché può nuocere a qualcuno. Tuttavia costui,

Ancora più significativo appare il secondo brano. Intitolato *Aragni et Mosche* e tratto dalla versione lunga del *Bestiaire* dello pseudo-Pierre de Beauvais (XIII secolo), il passaggio (che, come rileva Baker, «appears to have worked with French sources, rather than Latin»)²⁴, fa del ragno una terrificata figura satanica: attratto dalle grida disperate della mosca impigliata nella sua tela, questo animale «sporco e malvagio» cattura e divora la povera preda esattamente come fa il diavolo con il peccatore, scrive l'anonimo autore convocando i temi, già evidenziati dal *Dictionnaire de l'Académie Française* del 1789, dell'inganno, del cannibalismo, della lussuria e del vampirismo:

Physiologes nos dist de l'araingne que ce est une orde beste et malvaise; et si dist que la salive d'ome en jun tue le bot et l'araingne se il en gostasent poune grant. Si nos fait ci a entendre que li araigne trait de ses entrailles le fil qu'ele file, de coi ele fait sa roi. Et si a tel nature: quant ele a sa roi ovree, ele se muce en i. angle et repont soi, que on ne le voit, et ascoute adés a sa roi, se mouche i vole ens ou autre petit ver que sa roi puet tenir. Et quant ce avient que la mouche i vole ens, ele crie durement et se paine molt por issir. Et quant l'araingne l'ot crier, ele cort a la mosche et le devore et [o]cist, et li mangüe le sanc qu'ele a en soi./ Tot altresi a Deables adés sa roi apareillie et tendue por prendre l'ame de l'home. Quant li hom peche par luxure, par ivrece ou [h]omecide ou par covoitise ou en altre manière coment que ce soit, dont l'a Deables en sa roi. Et si tost comme Deables l'a en sa roi, il cort cele part: se il l'i trueve dedens, il l'estrange et ocist, si comme l'araingne fait la mosche, et li mangüe le sanc hors del cors, c'est a entendre l'ame que il li prent hors du cors; et l'en porte avoec lui en infer et la est ele doveree de diables a tos jors vivre en dolor sans morir. Et iluec brait et crie entre les mains d'anemis, comme la mosche fait en la roi quant li iraigne le tient et devore²⁵.

mentre fa atti malvagi quali che siano, quando muore fa la fine della tela, al modo che va il ragno di cui sopra» (Peter T. Eden (ed.), *Theobaldi "Physiologus"*, Leiden, Brill, 1972, p. 52).

²⁴ Craig Baker (ed.), *Le Bestiaire: version longue attribuée à Pierre de Beauvais*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010, pp. 13, 21.

²⁵ «Il *Physiologus* ci dice del ragno che è un animale sporco e malvagio; e dice che la saliva di un uomo a digiuno uccide il rospo e il ragno, sia che ne assaggino molta o poca. E ci dà a intendere che il ragno trae dalle sue interiora il filo che tesse, con il quale fa la sua rete. Ed ha siffatta natura: quando ha fatto la sua tela, si nasconde in un angolo e resta nascosto, affinché non lo si veda, e rimane in ascolto della sua rete, per vedere se ci vola dentro una mosca o un vermicello che la rete può trattenere. E quando capita che la mosca ci vola dentro, essa grida forte e si dà molta pena per uscire. E quando il ragno la sente urlare, corre dalla mosca e la divora e la uccide, e

Per ricollegare questi estratti alla paremia dei ragni nel *plafond*, si osserverà anzitutto che questo sostantivo è un termine di architettura atto a designare il soffitto: attestato dal dizionario dell'Académie Française sin dalla sua prima edizione (ma in uso, in realtà, anche prima), la parola, nell'*argot* del diciannovesimo secolo, veniva ad indicare metaforicamente la testa, come suggerisce altresì la locuzione *avoir un hanneton dans le plafond* (ossia “avere un maggiolino, un millepiedi in testa”), la quale significava “essere pazzo per qualcosa” o per “qualcuno”, come spiega il *Dictionnaire de la langue verte* di Alfred Delvau (1866)²⁶. Riallacciandosi a Delvau, Rey ricorda l'esistenza di altre varianti quali *avoir l'araignée* oppure *avoir une araignée dans le/au cerveau*, che veicolano lo stesso senso di «être fou» proprio alla locuzione *avoir une araignée dans le/au plafond*: la tesi abbracciata dai due lessicografi è che la nostra espressione fosse nata «nell'*argot* di Breda Street», ovvero nel gergo in uso presso le prostitute che esercitavano il loro mestiere in tale notoria strada²⁷. In realtà, per rendere pieno conto del significato della paremia ci sembra importante tenere a mente la presenza del fondo più ampio costituito dal *Physiologus Theobaldi* e dallo pseudo-Pierre de Beauvais, nonché soffermarci sul sema afferente della //follia// già messo in luce in altri saggi di questo volume. Insita nel mito greco e nella rielaborazione di Ovidio, nonché nelle riletture quali l'*Ovide moralisé*, l'associazione *araignée-folie* doveva acquisire una grande risonanza nell'800, secolo in cui viene tra l'altro alla ribalta anche un altro motivo già rammentato da Claudio Micaelli e da Costanza Geddes da

le mangia il sangue che ha dentro. Allo stesso modo il Diavolo tiene sempre pronta e tesa la sua rete per prendere l'anima dell'uomo. Quando l'uomo pecca per lussuria, per ubriachezza o per cupidigia o in qualsiasi altra possibile maniera, allora il Diavolo lo prende nella sua rete. E non appena il Diavolo lo ha nella sua rete, egli corre in quel punto e se lo trova dentro, lo strangola e lo uccide, proprio come il ragno fa con la mosca, e gli mangia tutto il sangue fuori dal corpo, il che vuol dire che gli porta via l'anima dal corpo; e lo porta con lui all'inferno, e lì verrà divorato dai diavoli vivendo sempre nel dolore senza morire. E lì quello si lamenta e grida nelle mani del suo nemico, come fa la mosca nella rete quando il ragno la afferra e la divora» (ivi, p. 182; traduzione nostra. Si osservi come nel brano ricorrono le varianti *araingne, iraigne*).

²⁶ Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Dentu, 1866, p. 247, 378.

²⁷ Rey, *Dictionnaire historique* cit., p. 183.

Filicaia al quale possiamo riservare soltanto un brevissimo cenno: il nesso tra il ragno e la //malattia// (sottolineiamo *en passant* che, in realtà è veramente raro che si stia male per un morso di ragno).

Resa celebre dal monumentale lavoro di De Martino²⁸, l'idea per cui il morso di un ragno, o meglio, di un particolare tipo di aracnide, potesse indurre la pazzia così come patologie di vario genere era una credenza diffusa e antichissima: già Isidoro da Siviglia scriveva del «piccolissimo toporagno» che trasmette «una malattia gravissima a chi per imprudenza vi si siede sopra», localizzando in Sardegna la pestifera bestiola, mentre nel 1100 Geffroi da Malaterra avrebbe narrato le sciagure cagionate da questi esseri, da lui identificati come *tarantæ*, collocandoli in Sicilia²⁹. L'*habitat* di elezione del temibile animale, il quale sarebbe finito proprio per coincidere con la specie detta “tarantola” (zoonimo il cui referente è in verità quanto mai ambivalente)³⁰, doveva però divenire la Puglia narrata, tra gli altri, dal Kircher del *Magnus sive de arte magnetica*. Anche questa opera estremamente popolare in tutta Europa istituiva un'ulteriore connessione tra il ragno e la musica, e, invero, il motivo del “morso della taranta” avrebbe conosciuto in Francia un altro momento di gloria proprio nell'Ottocento, grazie a un popolarissimo *vau-deville* di Scribe e Coralli intitolato per l'appunto *La Tarentule*: non è un caso se il dizionario di Littré registra le espressioni figurate *piqué de la tarentule*, ossia “essere pizzicati, morsi dalla tarantola”³¹. Ancora più importante, tuttavia, è rilevare la contiguità dei motivi del morso della Taranta e della malinconia, come attestato dalla vasta letteratura sul tema (si pensi, a puro titolo di esempio, al *Sertum papale de venenis*)³², la quale ad-

²⁸ Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, il Saggiatore, 2013 (1961).

²⁹ Isidorus, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum*, liber XII, W.M. Lindsay (ed.), Toronto, Oxford University Press, 1911 (636); rinviando altresì a Marie-Agnès Lucas-Avenel (éd.), *Geoffroi Malaterra, Histoire du Grand Comte Roger et de son frère Robert Guiscard*, vol. 1, livres I et II, Caen, Presses universitaires de Caen/Craham (Fontes et paginæ), 2016.

³⁰ Penny Eley, Philip Shaw, *A tarantula in your bed? A lexical problem in Partonopeus de Blois*, «Neuphilologische Mitteilungen», 107, 2006, pp. 307-322.

³¹ Littré, *Dictionnaire de la langue française*, cit., p. 182.

³² Daniela Rota, *I gesuiti e le tarantole*, Lucca, Biblioteca musicale LIM, 2012,

ditava l'umor nero tra i possibili effetti collaterali comportati dal contatto con il pericoloso aracnide. Ora, la malinconia è evocata anche da Rastier in un passaggio che propongo di prendere come ulteriore chiave di lettura per la locuzione *avoir une araignée dans le plafond*: qui il critico tratteggiava la molecola semica dell'*Ennui* citando proprio la *araignée* come possibile «co-occorrente» in cui essa può manifestarsi:

Si l'on nomme Ennui la molécule sémique qui comprend les traits / privation/ (notamment: /inactivité/), /imperfectif/, /itératif/ (souvent combiné en /monotonie/), on relève que ce thème peut se manifester par araignée, dimanche ou monotonie [...] Par exemple, parmi les cooccurrents d'ennui, dimanche et araignée se sélectionnent mutuellement dans le contexte d'inaction. Ils lexicalisent un des composants du thème recherché, et c'est à ce titre qu'ils sont qualifiés³³

Per tornare un'ultima volta sull'immagine del *plafond*, è significativo osservare come questo nuovo sema afferente della *araignée* venga a legarsi a tale figura attraverso due aggettivi cari a un poeta con cui l'*Ennui* doveva prendere le raffinate forme dello *spleen*, Charles Baudelaire. Ci riferiamo, anzitutto, alla parola *aranéoux*, *aranéeuse*, in italiano traducibile con la perifrasi “ricoperto da ragnatele”:

ARANÉOUX, ÉEUSE, adj.

A. Vx. [En parlant d'un obj.]

1. Qui est couvert de toiles d'araignée (cf. arachnéen) :

1. Il n'est pas rare de trouver chez un poète un plafond aranéoux (couvert de toiles d'araignée). (Domergue).

MERCIER, Néologie, t. 1, 1801, p. 44.

[...]

Rem. Attesté ds BESCH. 1845, Lar. 19e, GUÉRIN 1892, QUILLET 1965.

PRONONC. Seules transcriptions ds LAND. 1834 et LITTRÉ : a-rané-eû, fém. eû-z' (LITTRÉ).

ÉTYMOL. ET HIST. 1801, supra.

Dér. du rad. du lat. aranea (aragne*); suff. -eux*³⁴

pp. 6 ss.: datato 1362, il *Sertum papale de venenis* era una sorta di “instant book” per mettere in guardia il neoeletto papa Urbano V da possibili tentativi di avvelenamento, come spiega la studiosa.

³³ François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 200.

³⁴ *TLFi*, cit., *araignée* <<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced>

«Non è raro trovare in casa di un poeta un soffitto coperto di ragnatele»: la citazione da Domergue era riportata da un autore ben presente nelle *Fleurs du Mal*, ovvero Mercier, ed è interessante notare come Baudelaire riprenda questo derivato da *araignée*, alla sua epoca oramai desueto, nella traduzione della più malinconica tra le *Nouvelles histoires extraordinaires* di Edgar Allan Poe, come indica ancora il *TLFi*. La parola compare difatti in luogo dell'inglese *web-like* a caratterizzare il ritratto del protagonista della *Chute de la maison d'Usher*; più per la precisione, essa descrive lo strano *malestrom* formato dalla capigliatura del personaggio: «il avait laissé croître indéfiniment ses cheveux sans s'en apercevoir, et, comme cet étrange tourbillon aranéux flottait plutôt qu'il ne tombait autour de sa face»³⁵. Intimamente connesso alla malinconia è altresì il secondo aggettivo gravitante nella costellazione semantica e lessicale della *araignée* cui facevamo riferimento poc'anzi, ovvero il termine *arachnéen*, la cui invenzione è stata attribuita proprio a Baudelaire. Il neologismo ricorre nelle righe di *Le Flacon*, una poesia "olfattiva" tra le più oscure delle *Fleurs du mal* nella quale si erge l'immagine di «quelque armoire/sentant l'odeur d'un siècle, arachnéenne et noire»:

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse; – on dirait qu'ils pénètrent le verre.
Quelquefois en ouvrant un coffre d'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,
Ou dans une maison déserte quelque armoire,
Sentant l'odeur d'un siècle, arachnéenne et noire,
On trouve un vieux flacon jauni qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient³⁶

L'ipallage con cui Baudelaire assegna all'«armoire» un attributo proprio al «siècle» (presumibilmente il suo, ma nulla vieta di pensare a un'altra epoca) ben si presta a dare un saggio dell'utilizzo che il poeta faceva di questo simbolo teriomorfo e del ricco plesso semantico-lessicale disegnatosi attorno ad es-

exe?8;s=1169848455>, giugno 2023.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), tome 1, Paris, Gallimard Pléiade, 1975, pp. 920-921.

so. Quest'ultimo avrebbe trovato un'altra, impressionante illustrazione in *Sépulture*, una composizione macabra zeppa di *topoi* del gotico in cui l'evocazione della «araignée» che «fera ses toiles» nel «corps vanté» richiama alla mente i già ricordati versetti di Isaia 59-5,6, «ova aspidum ruperunt et telas araneae texuerunt qui comederit de ovis eorum morietur»³⁷. Ma è soprattutto il quarto e ultimo *Spleen* a rappresentare l'esempio più compiuto della poetica “aracnea” dello scrittore: l'allegoria atroce della Speranza, che, simile a un pipistrello, sbatte la testa su dei «plafonds pourris», e la successiva immagine del «peuple muet d'infâmes araignées» che viene a «tendre ses filets au fond de nos cerveaux» possono difatti essere interpretate, a nostro avviso, come una potente raffigurazione letteraria della paremia *avoir une araignée dans le plafond*. Larchey stesso, nel precisare il significato della locuzione, ricordava che «la boîte du crâne est ici le plafond, et l'araignée-folie y tend ses toiles»: era, questo, un richiamo aperto alla lugubre pittura di *Spleen IV*, poesia che veniva ad offrire una rielaborazione memorabile di quel sema della //follia// così profondamente iscritto nella costellazione della *araignée*.

³⁷ Ivi, p. 69.

Storie del ragno e della tela. Trasformazioni di un *topos* culturale dentro e oltre il testo

Questo volume raccoglie alcuni dei contributi presentati nella giornata di studi del Dottorato in Studi linguistici, filologici e letterari dell'Università di Macerata *Storie del ragno e della tela. Trasformazioni di un topos culturale dentro e oltre il testo*. Figura di perizia e ingegnosità, di fragilità o minaccia, il ragno e la sua opera percorrono la tradizione testuale e quella figurativa assumendo significati diversi: dall'antichissimo mito di Aracne al fumetto del XX secolo, essi costituiscono un *topos* poliedrico ricco e perfettamente attivo.

Storico dell'arte, Gabriele Quaranta si occupa di rapporti fra arte e letteratura, della fortuna iconografica di opere come la *Gerusalemme Liberata* e *Don Chisciotte*, di emblematica e iconografie bibliche. Le sue pubblicazioni includono una monografia sul Palazzo Ducale di Alvito (FR) e saggi su Genazzano, Zagarolo, Cori.

Professore associato di Lingua e Traduzione Francese presso l'Università di Macerata, Irene Zanot ha pubblicato saggi su Verne e su Poe (incluso il libro *L'arte del cadere*), articoli di linguistica e su autori come Queneau, Leroux, Balzac, Simonin, e la monografia *Dalle toiles della legge ai plafonds baudelairiani* (2022).



eum edizioni università di macerata

In copertina: Jan Mankes, *Kruisspin in zijn web*, xilografia, 1916, Amsterdam, Rijksmuseum (public domain)

ISBN 978-88-6056-890-8



9 788860 568908