Nikica Mihaljević
Antonela Marić
Marijana Alujević

IL PIANETA IN QUARANTENA:

la pandemia e la malattia, aspetti letterari e interdisciplinari

SVEUČILIŠTE U SPLITU ✦ FILOZOFSKI FAKULTET

Il pianeta in quarantena: la pandemia e la malattia, aspetti letterari e interdisciplinari

A cura di:

Nikica Mihaljević
Antonela Marić
Marijana Alujević

EDIZIONI DELLA FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI DELL'UNIVERSITÀ DI SPLIT / EDITIONES FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS SPALATENSIS

Nakladnik / Editore:
Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Poljička cesta 35, 21000 Split

Odgovorni urednik / Direttrice responsabile:
prof. dr. sc. Gloria Vickov, dekanica / prof.ssa Gloria Vickov, preside

Recenzenti / Referee:
prof. dr. sc. Milagro Martín-Clavijo, prof. dr. sc. Roberto Russi /
prof.ssa Milagro Martín-Clavijo, prof. Roberto Russi

Lektura tekstova na talijanskom jeziku / Revisore dei testi in lingua italiana:
Cinzia Guardigli

Lektura tekstova na engleskom jeziku / Revisore dei testi in lingua inglese:
Brian Daniel Willems

Grafička obrada / Progetto grafico:
Redak, Split

Recenzenti pojedinih priloga / Referaggio contributi:
Nedjeljka Balić Nižić, Ana Bukvić, Elis Degenghi Olujić, Linda Garosi, Srećko Jurišić, Adriana Jusup Magazin, Boško Knežić, Antonija Luketin Alfirević, Antonela Marić, Nikica Mihaljević, Irena Prosenc, Sara Lorenzetti, Maria Grazia Trobia, Andrea Rogošić, Brian Daniel Willems.

Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria da parte di due lettori/revisori esterni) di contributi basati sulle relazioni presentate al convegno *From Dante to the Present Day: Disease Outbreaks, Epidemics and Pandemics in Language, Literature and Culture / Da Dante ad oggi: malattie, epidemie e pandemie nella lingua, nella letteratura e nella cultura*, tenutosi a Spalato dal 23 al 24 settembre 2021.

ISBN (Tisak): 978-956-352-093-3

ISBN (Online): 978-953-352-156-5

Tiskano izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta u Splitu odlukom od 22 ožujka 2023

Online izdanje odobrilo Vijeće Filozofskog fakulteta odlukom od 17. lipnja 2026

Il pianeta in quarantena: la pandemia e la malattia, aspetti letterari e interdisciplinari

A cura di:

Nikica Mihaljević
Antonela Marić
Marijana Alujević

Filozofski fakultet u Splitu
2026.

Indice

Introduzione
di Nikica Mihaljević, Antonela Marić, Marijana Alujević 7

Mad for Love – Chivalric Hero's Deterioration of Mental health Due to Love
di Kosana Jovanović 19

La rappresentazione comica della peste nel Cinquecento
di Sara Lorenzetti 39

Per un 'petrarchismo' pestilenziale. Prime indagini sulle variazioni della canzone della peste nel tardo Cinquecento
di Edoardo Zorzan 55

Malori, dottori e umori nei libretti di Carlo Goldoni
di Katja Radoš-Perković 73

Il colera e lo scongiuro: malattia e pensiero magico nell'immaginario meridionale
di Alfredo Sgroi 93

«Lo svegliarsi la prima notte in carcere è una cosa orrenda!» Osservazioni sulla pandemia in base alla presenza della chiusura in Silvio Pellico e Luigi Settembrini
di Monika Kitti Farkas 111

Alcune riflessioni sulla vecchiaia
di Ivana Simić Ćorluka 127

La poliedricità e il concetto di malattia nella cinematografia pasoliniana
di Antonela Marić, Ana Plavša 145

La tematizzazione dei disturbi di personalità nelle opere di Niccolò Ammaniti
di Katarina Dalmatin 165

"Casa dolce casa" – Pensieri sull'effetto psicologico dell'isolamento ne I giorni dell'abbandono *di Elena Ferrante*
di Boglárka Bakai 183

Dal «*Là Fuori*» *verso il* «*Dentro di Testa*»*, dall'anoressia alla pandemia: la malattia come la fonte d'ispirazione nei romanzi di Chiara Gamberale*
di Nikica Mihaljević 203

Per una scena che contagia, dai Persiani di Eschilo ad oggi
di Paolo Puppa 221

Parla il virus
di Paolo Puppa 235

Indice dei nomi 247

Introduzione

di
Nikica Mihaljević, Antonela Marić, Marijana Alujević

Partendo dalla premessa che la malattia fisica e mentale dell'individuo e del collettivo nel corso della storia ha sempre suscitato l'interesse di vari artisti, letterati e altri studiosi, il presente libro si è proposto di esaminare i motivi che hanno favorito la presenza della malattia nei testi letterari lungo i secoli e il suo impatto sulla società. I riferimenti alle tematiche della malattia e della pandemia possono essere trovati già nei testi dei grandi precursori dell'Umanesimo, Dante, Petrarca e Boccaccio, che con le loro opere nel XIV secolo in Italia e in Europa, hanno contribuito allo studio di diversi aspetti fisici e spirituali dell'uomo. Autori come Manzoni, hanno visto la malattia come una forza distruttiva, capace di distruggere popoli e intere città. Mentre Sartre parla metaforicamente della malattia, vedendola come un indice dell'inutilità dell'esistenza umana, Kafka e Proust, attraverso manifestazioni della malattia, sono interessati all'annientamento e al fallimento generale dell'uomo. Per Moravia, la malattia rappresenta la metafora dell'irrazionale; Pirandello si riferisce al conformismo e al subconscio; Svevo inventa patologie per sfuggire ai disturbi interiori, mentre Morante verbalizza varie paranoie entrando nella fisionomia della malattia, simboleggiando processi di sublimazione. Una malattia può essere un sintomo di debolezza o la manifestazione fisica del degrado sociale; a volte anche, come in Camus, la metafora della guerra. I contributi presentati in questo libro, hanno voluto indagare sui modi in cui gli scrittori, in primo luogo italiani, ma anche mediterranei ed europei, abbiano affrontato il tema della malattia e della pandemia. Leggeremo nei contributi degli autori che hanno partecipato a questo progetto che la scelta dei temi è vasta, in quanto questa problematica è affrontata in numerosi testi letterari.

In tempi molto brevi, la pandemia di COVID-19 ha causato diversi cambiamenti nella società in tutto il mondo. La digitalizzazione della didattica contemporanea ha presentato molteplici sfide, metodologico-didattiche ma anche pedagogiche e psicologiche agli insegnanti e ai professori delle università. Ma se questo problema è stato affrontato prontamente e (nella maggior parte dei casi) con successo, gli studi che si sono occupati delle conseguenze che questo tipo di didattica ha comportato sugli studenti dimostrano che a questi ultimi tuttavia mancano le competenze, in particolare la capacità di organizzare il lavoro e la gestione del tempo. Inoltre, la didattica a distanza ha comportato un sentimento di solitudine e rafforzato la mancanza di socializzazione con i colleghi, mentre i vari social si sono dimostrati insufficienti per soddisfare queste esigenze.[1] La pandemia, quindi, ha suscitato diverse emozioni, particolarmente la paura e la sorpresa, e, conseguentemente, innescato alcuni sentimenti come ansia, inquietudine, panico. Bisogna mettere in rilievo che proprio tali sentimenti sono strettamente legati a vari disturbi psicosomatici, come lo sono lo stress, le angoscie, la costante paura, le forti preoccupazioni, nonché altre reazioni anomali del sistema immunitario. In tal modo, in un certo senso, 'il circolo vizioso si chiude': il virus causa la malattia e si diffonde in primo luogo come epidemia, per trasformarsi in pandemia. Ma, la pandemia stessa causa, proprio come conseguenza della trasformazione della quotidianità in eccezionalità, altri disturbi e altre malattie a livello mondiale.

La straordinarietà del periodo che l'intero mondo ha vissuto nel 2020, nel 2021 e in parte anche nel 2022, ha fatto riflettere gli studiosi sui molteplici risvolti di una malattia, al di là del suo significato per la salute dell'individuo. Conseguentemente, si sono iniziate varie indagini, sia per quanto riguarda le esperienze passate e la presenza del tema della malattia nei testi letterari fino ai giorni nostri, sia per quanto riguarda le reazioni che possano seguire e le azioni da compiere in futuro. È possibile notare che la malattia e la pandemia hanno spostato il focus, ancora una volta, sul corpo

[1] Cfr. Sandra Kučina Softić, Marko Odak, Jadranka Lasić Lazić, *Digitalna transformacija. Novi pristupi i izazovi u obrazovanju*, Koprivnica, Sveučilište Sjever, Centar za digitalno nakladništvo, 2021.

e sull'identità, ovvero sul come ci si rapporta con il proprio corpo. Partendo dal fatto che, come sottolinea Stanghellini, «[i]l corpo non è semplicemente un ente di natura ma un fenomeno sociale e culturale»[2], si è cercato di unire, inoltre, il tema della malattia a quello del corpo. Una delle conclusioni a cui si è arrivati, è che con la pandemia il rapporto con il corpo sia cambiato ulteriormente, facendo scomparire il rapporto spontaneo dell'io con il corpo e trasformandolo in un meccanismo di difesa. Di conseguenza, se, nell'affrontare il dolore, si potenzia il rapporto tra l'individuo e il proprio corpo, nella pandemia è avvenuto il processo opposto: al rapporto diretto con il corpo è subentrata la necessità di 'percepire' se stessi attraverso lo sguardo degli altri, pur distanti fisicamente, dando come risultato una depersonalizzazione marcata e la scissione tra corpo e Sé.

Il presente volume, che raccoglie contributi presentati in parte anche al Convegno *Da Dante ad oggi: malattie, epidemie e pandemie nella lingua, nella letteratura e nella cultura. From Dante to the present day: disease outbreaks, epidemics and pandemics in language, literature and culture* tenutosi a Spalato nel settembre del 2021, contiene dodici capitoli firmati dagli autori, professori e ricercatori di diverse università dell'Europa, tra cui undici in lingua italiana e uno in lingua inglese. Estendendosi gli argomenti dal Medioevo ai giorni nostri, da Petrarca agli autori del ventunesimo secolo, ogni contributo si è posto l'obiettivo di individuare le dinamiche legate al tema della malattia in un testo letterario. Come curatrici abbiamo cercato di far evidenziare, attraverso i capitoli, le problematiche inerenti all'uomo: gli eventi esterni a Sé, che inevitabilmente spronano una reazione, che può causare cambiamenti positivi o avere i risvolti negativi. Quindi, la certezza di un tale avvenimento esterno rimane la trasformazione e il cambiamento significativo sia dell'individuo sia della collettività.

Il presente volume si apre con l'unico intervento scritto in lingua inglese. In questo contributo, **Kosana Jovanović** esamina il deterioramento della salute mentale dell'eroe cavalleresco in seguito alla sofferenza amorosa. Durante il Medioevo, nella letteratura cortese emerse una

[2] Giovanni Stanghellini, *Selfie. Sentirsi nello sguardo dell'altro*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 26.

specie di sviluppo sofisticato nel carattere dell'eroe cavalleresco che fu il motivo della «follia amorosa» e che divenne il motivo dominante per la trasformazione dell'eroe in una sorta di «uomo selvaggio». L'autrice analizza tre tipi di tale trasformazione, esaminando il *Tristano in prosa*, il *Lancillotto in prosa* e *Yvain, il cavalliere del leone*. Dall'esamina della metamorfosi risulta che ciò che viene enfatizzato in tutte e tre le opere è sempre la condizione selvaggia dell'eroe pazzo. Quando credono di esser stati disprezzati in amore, questi guerrieri spezzano tutti i legami allo stesso modo: ricorrendo regolarmente all'esilio nei boschi, esprimono la loro tristezza e la condizione spiacevole che stanno vivendo conducendo una vita selvaggia. Avendo perso i legami che li legavano fortemente alla società cortese, nella natura selvaggia trovano l'unico ambiente adeguato al loro senso di disorientamento, evitando, di conseguenza, ogni contatto con altre persone. Quindi, l'autrice cerca di esaminare come il sentimento amoroso possa spronare e determinare il cambiamento dell'eroe cavalleresco trasformando tale emozione in una malattia e danneggiando la sua salute mentale.

Nel suo contributo intitolato "La rappresentazione comica della peste nel Cinquecento" **Sara Lorenzetti** esamina il *topos* letterario della peste, nella tradizione assunto come emblema del tragico. L'autrice indaga due casi di rappresentazione letteraria di questo argomento**:** *Rime* di Francesco Berni e *L'epistola della peste* di Niccolò Macchiavelli. L'autrice mette in rilievo come Berni individui la peste come il migliore periodo dell'anno al di là dell'alternarsi delle stagioni, e la rappresenta in sembianze femminili, trasformandola, in tal modo, in uno stereotipo di genere per suscitare il riso. Ancora più interessante risulta l'opera di Machiavelli, *L'epistola della peste*, tra le meno studiate dell'autore. Nell'opera scopriamo, attraverso la lettera rivolta da Machiavelli all'amico Lorenzo Strozzi nel 1523, la descrizione di una Firenze devastata dal morbo, rappresentata con pennellate grottesche, di cui l'autore formula una parodia del modello boccaccesco raggiungendo degli esiti di notevole originalità nell'ambito della scrittura comica. La conclusione dell'analisi eseguita è che su entrambi gli esemplari è possibile notare il rovesciamento di *topoi* collaudati, un tessuto citazionale che opera in modo corrosivo sul modello, la mescidanza di toni e linguaggi

nonché l'attitudine satirica che emergono come strumenti privilegiati della scrittura parodica.

Edoardo Zorzan, invece, esamina le variazioni delle canzoni della peste nel tardo Cinquecento. Zorzan parte dal fatto che durante la peste del 1576 – la prima grande epidemia dell'Età Moderna – si registra, un importante aumento delle scritture che hanno narrato e descritto la diffusione della pestilenza. Tra queste diverse forme di scrittura si ritrovano anche delle canzoni. Il divampare della peste negli anni '70 del XVI secolo rappresentò, secondo l'autore, un'occasione-spinta per diversi artisti, da Domenico Venier a Celio Magno, da Benedetto Leoni a Giovanni Battista Maganza, i quali trovarono proprio nella stesura di lunghe canzoni sul tema della pestilenza uno sfogo alla loro ansia creativa. Nell'analisi, Zorzan si sofferma soprattutto sulla produzione di Maganza, autore vicentino noto prevalentemente per la sua produzione rustica di stampo *ruzantiano*. I testi di Maganza appaiono come l'espressione di un rinnovamento del repertorio tematico tradizionale della lirica, che trova nell'occasione della peste una sua inedita modulazione. Zorzan si è proposto di mettere in luce l'aspetto formale e stilistico dei componimenti, apparsi soprattutto in area veneta, durante l'infuriare dell'epidemia di peste del 1576, nonché di offrire una più profonda riflessione sul senso della poesia lirica nel tardo Cinquecento.

Katja Radoš-Perković esamina la problematica della malattia nel '700, più precisamente, nei libretti di Carlo Goldoni. La produzione librettistica di Goldoni perdura ininterrottamente per tutto il corso della sua carriera, dal 1729 al 1779, rendendosi complementare alla produzione per il teatro. L'autore rimane, nella librettistica settecentesca, quasi del tutto ignorato, mentre la percezione e la critica moderna della produzione letteraria dell'autore, restano fondate quasi esclusivamente sulla sua attività di commediografo e riformatore. In tale ambito Radoš-Perković trova spazio per l'analisi, partendo proprio da alcuni intermezzi e libretti buffi di Goldoni che trattano direttamente o indirettamente il tema della malattia, dei rimedi, dei veri e falsi medici e farmacisti, per determinare la funzione drammaturgica di questi motivi e il loro tipo e livello di comicità nei testi. Nel corso dell'analisi l'autrice fa distinzione tra l'uso e la gestione

comica delle malattie psichiche e i malori fisici, nonché tra le opere la cui trama ruota attorno al malessere e quelle che invece lo introducono come espediente secondario convenzionale per facilitare lo scioglimento o come elemento di meccanismi drammaturgici tradizionali come il travestimento/riconoscimento, l'inganno, ecc.

Nel suo intervento "Il colera e lo scongiuro: malattia e pensiero magico nell'immaginario meridionale" **Alfredo Sgroi** esamina il tema della malattia e delle sue ripercussioni sui comportamenti popolari. Secondo l'autore, si tratta di uno dei campi di ricerca più fecondi, nel quale si incrociano diverse discipline. Questo tema, secondo Sgroi, attira in particolare l'attenzione di alcuni scrittori che si muovono sulla scia dell'avvento del positivismo e della nascita di nuove scienze, specie a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il primo e più classico modello, invece, secondo l'autore, è rappresentato dalla *Storia della colonna infame* e dalle pagine manzoniane dedicate alla peste del Seicento, mentre da lì traggono ispirazione il Verga della novella *Quelli del colera* o dei racconti dedicati alla malaria, Federico De Roberto, Luigi Capuana, Matilde Serao, Luigi Pirandello, e, in tempi più recenti, Carlo Levi, Gesualdo Bufalino e Andrea Camilleri. Sgroi parte dalla premessa che alla base dei meccanismi innescati dalle epidemie nella società meridionale c'è la dinamica studiata da Ernesto de Martino: il male è introdotto dal «diverso», da chi è estraneo dalla comunità (gli untori di turno), e per essere espulso richiede il sacrificio violento, la persecuzione dello stesso *diverso*, particolari pratiche esorcistiche appannaggio delle figure carismatiche della comunità (sacerdoti, maghi, fattucchiere), con cui evitare le conseguenze delle csd. «apocalissi culturali». Su questo terreno Sgroi esamina le interferenze che si sono create tra etno-antropologia, letteratura e psicologia delle masse.

Nel suo saggio «Lo svegliarsi la prima notte in carcere è *una cosa orrenda!*»[3]*. Osservazioni sulla pandemia in base alla presenza della chiusura in Silvio Pellico e Luigi Settembrini* **Mónika Kitti Farkas** esamina il sentimento della solitudine del prigioniero, protagonista delle narrazioni autobiografiche in *Le mie prigioni* (1832) di Silvio Pellico e nelle *Ricordanze*

[3] Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, Milano, Oscar Mondadori, 1986, p. 34.

della mia vita di Luigi Settembrini (1879). L'autrice parte dalla premessa che i due autori, oltre alle malattie fisiche provocate dalle miserabili condizioni del carcere, sperimentano anche uno stato mentale particolare, diverso da quello normale della vita esterna allo spazio chiuso, dovuto allo stato di reclusione e alla solitudine. Per certi aspetti, nella loro esistenza segnata dalla sofferenza, secondo Farkas, è possibile riconoscere l'uomo di oggi, quello della pandemia, incarcerato tra le quattro mura della sua casa-prigione, per il quale l'unico modo di sopravvivere sarebbe quello di elaborare le esperienze del male come occasione per il perfezionamento morale e spirituale dell'individuo. Perciò l'autrice deduce che proprio la sofferenza fisica, la solitudine intellettuale, la mancanza di contatti umani, dunque la reclusione e il carcere diventano lo strumento di un tale sviluppo spirituale e intellettuale che aiuta i protagonisti a scoprire il loro ruolo nella lotta per l'unità nazionale. Sia Pellico sia Settembrini, ritrovando la pace interiore e mettendo le doti individuali al servizio della collettività, diventano promotori e simboli degli sforzi fatti per l'Italia pre- e post-unitaria, e con i loro esempi personali propongono un dilemma attuale: la conciliabilità tra l'interesse individuale e quello collettivo.

Ivana Simić Ćorluka prende in esame la transitorietà della vita e la malattia nell'opera sveviana. Nel suo intervento, l'autrice parte dalla tesi del protagonista di Svevo, Zeno Cosini, che, «a differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale», l'esistenza umana nel capolavoro dell'autore italiano assume una forma insolita perché, sin dal suo inizio, possiede una natura patologica. Secondo l'autrice, l'inesorabile scorrere della vita e il suo declino, trasfigurato dalla fase della vecchiaia, rappresentano una metaforica pandemia dalle conseguenze fatali. Analizzando una novella boccacciana, Simić Ćorluka cerca di tracciare il concetto della vecchiaia stessa e di alcune sue caratteristiche che esulano dalle rappresentazioni consuete e stereotipate, focalizzando l'attenzione sul rapporto tra il corpo, la mente, il desiderio e le passioni, tradizionalmente legati alle fasi più giovani della vita umana. Anche se questi fenomeni vengono innanzitutto connessi ai primi stadi della vita umana, proprio nelle considerazioni del Boccaccio medievale sulle conseguenze che essi hanno sul binomio vita-morte, Italo Svevo trova un degno interlocutore. L'intervento, quindi,

dimostra come la vecchiaia - la forma tangibile di tale patologia - nel corso del tempo perde sempre di più i suoi tratti corporali, si interiorizza, diventando più una caratteristica che una realtà fisica.

Antonela Marić e **Ana Plavša** focalizzano la loro analisi sull'opus cinematografico del grande poeta, regista e scrittore italiano del Novecento, Pier Paolo Pasolini. Nell' intervento intitolato "La poliedricità e il concetto di malattia nella cinematografia pasoliniana" esaminano il concetto metaforico di malattia come drammatica conseguenza dello sviluppo di una borghesia corrotta e della società capitalista degli anni '60. Il concetto pasoliniano di malattia, secondo le autrici, si manifesta attraverso un sistema artistico poliedrico che rappresenta le realtà marginalizzate e decadenti, l'autodistruzione e il degrado sociale. Al contrario, nella *Trilogia della vita* si possono notare elementi di spensieratezza e di gaiezza che ormai non caratterizzano la società dell'epoca di Pasolini, priva di innocenza e di libertà. Marić e Plavša dimostrano come, per Pasolini, il cinema rappresenta un'esperienza liberatoria dal simbolismo letterario, dandogli la possibilità di catturare le realtà delle periferie romane e la passione cruda e libera, ossia l'ultimo elemento non corrotto della società. Inoltre, nel loro saggio le autrici prestano una particolare attenzione all'analisi dei rapporti emotivi, talvolta malati, e della distruttiva natura dell'eros che caratterizza la maggior parte dei film di Pasolini e che porta spesso a conseguenze fatali.

"La tematizzazione dei disturbi di personalità nelle opere di Niccolò Ammaniti" è il titolo del saggio di **Katarina Dalmatin** in cui l'autrice indaga le modalità di tematizzazione di diversi aspetti del narcisismo e del disturbo antisociale di personalità nella raccolta di racconti *Fango* e nel romanzo *Che la festa cominci* di Niccolò Ammaniti. Dalmatin nota come i tratti di carattere fortemente narcisistici definiscono tutta una serie di personaggi già nel primo racconto, *L'ultimo capodanno dell'umanità,* della raccolta *Fango*, in cui è possibile notare, sia nella struttura narrativa dei racconti, sia nei comportamenti dei partecipanti al triangolo amoroso, il tipico modello di disgregazione della relazione narcisistica e di trasformazione identitaria del partner del narciso. Alla triangolazione amorosa va ad aggiungersi anche la costante presenza delle menzogne nonché lo sviluppo

della dipendenza totale del partner narciso. L'autrice indaga le dinamiche principali del rapporto narcisistico tra i protagonisti di Ammaniti, nonché altre forme di manipolazione e controllo del partner, tipici di questo disturbo di personalità, come il *gaslighting*. Oltre al disturbo narcisistico, nei racconti e nel sopraccitato romanzo di Ammaniti, secondo Dalmatin, è presente anche il disturbo antisociale di personalità, simile al primo, di cui l'autrice evidenza le caratteristiche. Inoltre, si analizza anche il legame tra i tipi di disturbi di personalità trattati da Ammaniti e l'ambientazione della trama nella Roma mondana dei primi anni del XXI secolo.

Boglárka Bakai, invece, esamina gli effetti psicologici dell'isolamento involontario della protagonista del romanzo di Elena Ferrante *I giorni dell'abbandono*, partendo dai disturbi sul benessere mentale che il lockdown ha avuto durante la pandemia. Bakai affronta i temi dell'isolamento e dell'abbandono insieme con le emozioni della protagonista, come paura, ansia, depressione, ecc., ma anche in relazione agli spazi in cui la protagonista soggiorna, come, ad esempio, il suo appartamento, il quale diventa il luogo di proiezione del subconscio. L'autrice conclude che lo spazio dell'appartamento è direttamente coinvolto nella disintegrazione della realtà e che gioca un ruolo attivo nella creazione del senso di isolamento della protagonista, ovvero, all'inizio di dissociazione da se stessa, e più tardi, nell'attivazione del suo processo di auto-costruzione. La casa, Bakai riassume, da un lato riflette la solitudine e la tristezza di Olga, dall'altro essa stessa cade a pezzi.

Un altro esempio della sopraccitata problematica presente nei testi di un'altra scrittrice italiana contemporanea, Chiara Gamberale, lo troviamo nell'intervento di **Nikica Mihaljević**. L'autrice focalizza l'attenzione su due opere della scrittrice italiana: sul primo romanzo di Gamberale, *Una vita sottile* (1999) e sul penultimo in ordine di pubblicazione, *Come il mare in un bicchiere* (2020). Secondo Nikica Mihaljević, Chiara Gamberale racconta l'esperienza della malattia, delineata come il percorso introspettivo dei personaggi intrapreso con lo scopo di affrontare un profondo malessere. Tuttavia, Mihaljević è interessata, oltre alla funzione che la malattia assume nella narrazione, al legame della malattia con lo spazio circoscritto e limitato, in cui la protagonista si trova chiusa, partendo dal presupposto

che ci debba essere una relazione (causa e consequenza) tra il malessere dei protagonisti e i luoghi in cui soggiornano. La scrittrice problematizza la malattia e la pandemia per dimostrare come i personaggi sviluppino un rapporto particolare con il tempo e lo spazio nel contesto di un'esperienza inconsueta: la malattia avanza nel tempo e "invade" gli spazi ed è posta in contrapposizione all'immobilità in quanto chi affronta l'esperienza di una malattia o di un malessere dispone del tempo e dello spazio ridotto e circoscritto, il che causa certi cambiamenti mentali, spirituali ed emotivi tra i protagonisti. Si conferma, allo stesso tempo, che il concetto della quarantena, come anche quello della pandemia, siano strettamente legati al tempo e allo spazio.

Il volume si chiude con l'intervento di **Paolo Puppa** *Per una scena che contagia, dai Persiani di Eschilo ad oggi* seguito dal copione*:* «*Parla il Virus*». Puppa parte dal fatto che il tema che mette in relazione il teatro e il contagio sia un tema quanto mai adatto in tempo di pandemia, quando i palcoscenici tendevano a chiudersi. Puppa rileva che la morte del teatro, tante volte ipotizzata e attesa, proprio nel periodo della pandemia sembra plausibile, in quanto i sipari paiono sigillarsi ermeticamente dappertutto mentre contemporaneamente avviene il tentativo di rimpiazzarli con nuovi e vecchi *media*, dalla serie televisiva al docu-sceneggiato e alla video performance, ecc. Tuttavia, nella "storia della relazione tra palco e contagio", secondo Puppa, bisogna considerare innanzitutto l'incertezza tra visioni culturali diverse riguardo alla peste stessa, vista quale dinamicità assoluta, caos distruttivo, entropia senza limiti oppure all'opposto quale occasione di un ordine sistematico, di una stasi organica e centripeta. Attraverso l'analisi e una serie di osservazioni interessanti riguardo alla condizione in cui si trova il teatro oggi, Puppa ci dimostra come teatro è peste e viceversa. Ne risulta la conclusione che nessun tipo di *media* possa causare e ancor meno determinare la fine del teatro finché vi rimanga la possibilità, e questo inevitabilmente e indubbiamente, di un nuovo virus. In tal senso, la peste può essere considerata l'opportunità liberatoria di uno svelamento, di un azzeramento-rinascita, allo stesso modo in cui lo possa essere il teatro. L'intervento racchiude una parte (*Parla il virus*) del copione scritto dall'autore e intitolato *Non rinuncio a te per un pipistrello*

ovvero Diario del Virus, pubblicato per intero nel 2021 ne *Il teatro della pandemia*.

Mad for Love – Chivalric Hero's Deterioration of Mental Health Due to Love

di
Kosana Jovanović

1. Source material

The Tristan story is among the oldest of the French Arthurian romances and is probably one of the most well-known in the modern world. It has generally been agreed that the extant versions of the Tristan romance have been derived from a lost French version of the story, now commonly known as the 'estoire', and dated to the middle of the twelfth century at the latest. There are two existing verse romances that are thought to have been closest to the original: the Middle High German version of Eilhart von Oberg thought to have been composed around 1170,[1] and a French poem, written around the last decade of the twelfth century by Beroul, a poet of Normandy. Regrettably, the only surviving copy of Beroul's version is incomplete, a fragment from the middle of the poem. Historiography concludes that Eilhart's poem, which has survived in three twelfth-century fragmentary manuscripts, three fifteenth-century manuscripts, two of which are complete, and a prose version, corresponds for the most part to the version given by Beroul, although the latter does contain certain episodes not found in Eilhart's poem. It has been suggested that, while how Beroul ended his poem is still a matter of conjecture, the versions of Eilhart and Beroul were both based on a common original.[2] The poem written by

[1] Eilhart Von Oberge, *Tristrant und Isalde*, DANIELLE BUSCHINGER, WOLFGANG SPIEWOK (eds.), Göppingen, Kümmerle, 1986. For more on the German version of Tristan see in MARIANNE E. KALINKE, "*Eilhart von Oberge*", in NORRIS J. LACY (ed.) *The New Arthurian Encyclopedia*, New York, Garland, 1991, pp. 127-128.

[2] BEROUL, *The Romance of Tristan*, introduction and translation by ALAN S. FEDRICK, New York, Penguin Publishing Group, 1978.

an Anglo-Norman cleric known only as Thomas d'Angleterre and believed to have been composed between 1155 and 1185, also only exists in fragmentary form, and, in fact, only 3, 150 lines have survived. This version of the Tristan romance diverges from the others in its courtly treatment of the story and in the psychological approach towards its characters which the author employs.[3]

Until the rediscovery of Beroul's and Thomas' poems, it was chiefly through the French prose version of Tristan, generally called *Le Roman de Tristan de Leonois*, that the romance of Tristan and Yseut was made known to the modern world. Immensely popular in the Middle Ages, as is evident from the great number of surviving manuscripts, this work of monumental proportions, written between 1215 and the second half of the thirteenth century, only devotes a small portion to the original Tristan story, which it combines with the knightly tradition of Arthurian romance.[4]

The greatest influence upon the composition of the *Prose Tristan* has been judged to have been the *Prose Lancelot* since the author borrowed from this latter many characters and episodes for his romance and has considerably enlarged the character of Tristan to elevate him to the level of Lancelot in matters of chivalry. The *Prose Lancelot*, which comprises *Lancelot proper*, *Queste del Saint Graal*, and *Mort Artu*, was probably written between 1215

[3] THOMAS, *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XIIIe siècle*, BARTINA H. WIND (ed.), Paris, Minard, Geneva, Droz, 1960. For more on the French versions of Tristan see KEITH BUSBY, JANE H.M. TAYLOR, *French Arthurian Literature* in NORRIS J. LACY (ed.) *A history of Arthurian scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 95-121.

[4] *Le Roman de Tristan en prose*, vols. 1–3, RENÉE L. CURTIS (ed.), Cambridge, D. S. Brewer, 1963-1985; *Le Roman de Tristan en Prose*, vols. 1-9, PHILIPPE MÉNARD (ed.), Geneva, Droz, 1987-1997; *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan*, translated by RENÉE L. CURTIS, Oxford, Oxford University Press, 1994. For more on the prose version of Tristan see KEITH BUSBY, *Prose Tristan* in NORRIS J. LACY (ed.) *The New Arthurian Encyclopaedia*, cit., pp. 374–375.

and 1230, and forms the central part of the *Vulgate Cycle*.[5] Although there are two other sections of the *Vulgate Cycle* that precede the *Prose Lancelot*, *Estoire del Saint Graal* and Vulgate *Merlin*, these are not considered to have been included in the original plan and are thought to have been added later to round out the *Cycle*. Out of all the five books in the *Vulgate Cycle*, which span over a thousand pages, *Prose Lancelot* occupies the largest part, and its length exceeds the volume of all the other books put together. Although not formally divided into several separate parts, this large corpus of stories within a cycle can be thematically divided into three, sometimes even five parts.[6] Although part of the *Lancelot* is influenced by Chretien de Troyes' *Le Chevalier de la Charrette* the Prose version differs from the original as it contains a vital part of the Lancelot story, and that is the search for the Grail.

Chrétien de Troyes wrote *Yvain, Le Chevalier au Lion* between 1177 and 1181, simultaneously with his *Lancelot, Le Chevalier de la Charrette*. It survives in eight manuscripts and two fragments.[7] Although we do not know the source for this Old French poem, the story seems to bear many similarities to the hagiographical *Life of Saint Mungo* (also known as Saint Kentigern). The *Life* was written by Jocelyn of Furness in c. 1185 and is thus slightly younger than Chrétien's text, but not influenced by it.[8] *Yvain* had a huge impact on the literary world, with medieval authors from Germany, Wales, England and Scandinavia all comprising their versions of the story.

---

5 *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, vols. 8, OSKAR H. SOMMER (ed.), Washington, Carnegie Institution, 1908-1916. For more on the Vulgate cycle see KEITH BUSBY, JANE H.M. TAYLOR, "*French Arthurian Literature*" in NORRIS J. LACY (ed.) *A history of Arthurian scholarship*, cit., pp. 95-121.

6 See more in ELSPETH KENNEDY, *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Oxford University Press, New York, Clarendon Press 1986.

7 CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain*, DAVID HULT (ed.), Paris, Lettres Gothiques, 1994. For more on the story of Yvain see KEITH BUSBY, JANE H.M. TAYLOR, *French Arthurian Literature*, in NORRIS J. LACY (ed.) *A history of Arthurian scholarship*, cit., pp. 95-121.

8 JOSEPH J. DUGGAN, *Afterword*, in CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain, the Knight of the Lion*, BURTON RAFFEL (ed.), Yale, Yale University Press, 1987.

2. Madness as a disease in the Middle Ages

A study of medieval madness requires an analysis of the contemporary understanding of body, mind, and 'bodily spirits'. Not only does such understanding elucidate medical theories of madness, but it is also a necessary primer to considerations of Canon Law. The medieval concept of 'bodily spirits' can be traced back to the Stoic school of the fourth century BC, which was influenced by Aristotle. An answer was needed to the question of how the material body was made physically animate under the control of the immaterial soul. The explanation offered by Stoic philosophers was that the soul operated through the agency of *pneuma* (spiritus), or bodily spirits. These animating spirits could be witnessed by the physician in the air that was breathed in and out of the body. *Pneuma* was material, but its form was finer than that of other elements, allowing it to express the soul's intentions through the physicality of the body. The Stoics placed the source of *pneuma* in the heart (the hydraulic model), but Hippocratic thought located it in the brain and connected it with the three faculties of imagination, reason, and memory.[9] The Galenic understanding of cognitive processes involved a tripartite model of the brain, where imagination was in the warm and dry front, reason in the warm and moist middle, and memory in the cold and dry back. Thus, the areas of the brain also correspond to three of the four humors (only phlegm is left out), with imagination associated with choler, reason associated with blood (a sanguine nature), and memory associated with melancholy.[10] Isidore of Seville, in his sixth-century *Etymologies*, used the tripartite model of the brain to provide a model of mental illness under the heading of Chronic Diseases, dividing the general category of madness into three specific types: epilepsy, mania, and melancholy, which arise from imagination, memory, and reason, respectively. Bartholomeus Anglicus followed this same effort to tie types of madness to different areas

[9] CLAIRE TRENERY, PEREGRINE HORDEN, *Madness in the Middle Ages in* GREG EGHIGIAN (ed.) *The Routledge History of Madness and Mental Health*, London, Routledge, 2017, p. 64.

[10] ALEKSANDRA PFAU, *Medieval Communities and the Mad - Narratives of Crime and Mental Illness in Late Medieval France*, Amsterdam, Amsterdam University Press B.V., 2021, p. 57.

of the brain, but for him, mania, otherwise known in medical discourse as *amance*, was an injury to the imagination, melancholy was an injury to the reason, and lethargy was an injury to the memory.[11]

According to the humoral theory, madness, like any other disease, was caused by an imbalance of the humors, but particularly an extreme excess of any one of them. Thus, madness could result from an increasingly serious case of another disease. In this sense, the illness was understood to be physiological. Although madness was concentrated in the brain, where they believed the mind was located, physicians also saw it as a disease that affected the entire body of the individual.[12] Medical texts described four distinct types of madness: frenzy, mania, melancholy, and lethargy, each of which corresponded to an excess in one of the humors. Avicenna's work on melancholy made it the source for all types of madness, breaking down the separation of the humors and explaining that all four humors, when burnt, could turn into melancholy. Each type of burnt humor created a particular type of madness, however, with blood creating joy and laughter, phlegm creating sloth, yellow bile creating frenzied violence, and black bile creating 'great thoughtfulness and less agitation and frenzy except when the patient is provoked and quarrels or nourishes a hatred which he cannot forget'.[13]

Constantine the African's *Liber Pantegni* gives us insight into the symptoms and healing techniques of these afflictions. Frenzy was caused by a hot brain abscess, most often comprised of yellow bile, which upset the natural coolness of the brain. Primarily affecting the imaginative faculty at the front of the head, the face and head would usually become warm to the touch. Sleep was disturbed and the patient could awaken in the night, screaming. In this state of unrest, the patient was prone to bouts of inexplicable laughter or crying and breathlessness. Treatment relied upon the medieval principle that opposites cure, thus the coolness of the brain could be restored by lowering the temperature of the head. One technique

11 *Ibid*.

12 EDITH A. WRIGHT, "Medieval attitudes towards mental illness", *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 7, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 1939, pp. 352-356.

13 ALEKSANDRA PFAU, *Medieval Communities and the Mad - Narratives of Crime and Mental Illness in Late Medieval France*, cit., p. 59.

was to shave the head and drench it in water or oil. If the patient's general health allowed for it, the artery to the head could be phlebotomized to draw hot blood away from the brain.[14] Both mania and melancholy were chronic conditions. Mania was characterized by frantic behaviour. It was associated with the stupor of the mind, a condition also connected with frenzy. Physicians observed that, because the symptoms of mania often seemed inexplicable, the condition could be associated with a demonic or divine activity. One theory put forward by medical writers themselves was that mania was the result of an excessive diet, and thus purgatives that would induce vomiting or sweating were used to restore humoral balance. Melancholy could also result from a humoral imbalance. Excess black bile in the form of vapour could rise from the stomach to the brain, affecting a patient's understanding of the rational faculty. Melancholic patients were often sad and suspicious, and their inability to rationalize the world around them left many in a worrying predicament. Hallucinations and delusions were common, with some patients barking like dogs and others crowing like roosters. Various herbal remedies could be applied with the intention of restoring humoral balance to the patient through purging.[15]

[14] CONSTANTINE THE AFRICAN, '*Liber Pantegni*' in ISAAC ISRAELI (ed.) *Opera Omnia*, Lyons, Trot, 1515, pp. I-CXLIV, fol. xljv., fol. xcviijr.

[15] Ivi, fol. xcicv, fol. xliv, fol. xcixv, fol. xlijv, fol. xlijr, fol. xcixv.

3. Mad hero trope

The study of madness in French literature is the focal work of Sylvia Huot, who explores literary madness as a form of 'otherness', which triggered various responses, including 'fascination, fear, laughter, pity, and revulsion'.[16] Huot uses this starting point to unravel the role of the literary madman/madwoman, who could both be employed as a figure of comedy and as a vehicle of tragedy.[17] She also discusses the function of 'madness' as a literary metaphor for 'death'.[18] The mad character 'dies' a symbolic death and a new identity is constructed for him/her, which allows the narrative to take a different trajectory.[19] This was a common trope in Arthurian literature. Madness could be used as a form of redemption for the mad character who, after alienating himself or herself from society, was able to find spiritual renewal.[20] Renée Curtis has explored the role of feigned madness in this process.[21] Madness, even when feigned, resulted in rejection from human society, and thus could act as a moral punishment and a means by which the character could reconnect with God.[22]

So how does a hero become afflicted by such illness? The entire plot of a 'mad hero' arises because the hero is driven mad through desperation in his love for the Queen or a lady. Emphasized here is the wild condition of the mad hero. When they believe that they have been slighted in love, these warriors have a way of breaking all bonds, sometimes stripping themselves and, regularly resorting to exile in the woods, expressing their sadness and

16 SYLVIA HUOT, *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 1-9.

17 Ivi, p. 2.

18 Ivi, pp. 136-209.

19 Ivi, p. 180.

20 CORINNE SAUNDERS, "*The thoughtful maladie": Madness and Vision in Medieval Writing*, in CORINNE SAUNDERS, JANE MACNAUGHTON (eds.) *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005, p. 74.

21 RENÉE L. CURTIS, *Tristan forsené: the Episode of the Hero's Madness in the Prose Tristan*, in ALISON ADAMS, ARMEL H. DIVERRES, KAREN STERN, KENNETH VARTY (eds.) *The Changing Face of Arthurian Romance: Essays on Arthurian Romance in Memory of Cedric E. Pickford*, Woodbridge, Boydell, 1986, pp. 10–22.

22 Ivi, p. 11.

degradation by leading the life of the wild man. Having lost the ties that bound them most strongly to courtly society, they find the wilderness the only environment congenial to their sense of disorientation and often shun contact with other humans. Superhuman strength and violent nature are also characteristics of this state.

The motif of the hero's madness in medieval literature is considered within the sphere of study of the literary and artistic creation which denotes the so-called 'wild man'. This originally ape-like version of man came to be dealt with by the medieval writer as a degenerated specimen of humanity, not created by God in this wild state, but reduced to it by floss of mind, by upbringing among beasts, or by outrageous hardships, all conditions which tended to depress man into something less than human. From this view of the ' wild man' arose the introduction of insanity as a rational explanation for the wild man's behaviour.[23] One of the earliest medieval examples of the application of this conception of the insane wild man is Merlin, a creation of Geoffrey of Monmouth, who, in the *Vita Merlini*, describes Merlin's insanity and its cure. The kind of insanity portrayed here is intermittent, punctuated by periods of lucidity.[24]

Another example of folie present within the Arthurian literature is that of a 'fou' at King's Arthur court, Dagonet. This character appears in the *Lancelot* and *Tristan Prose*, as well as other works, such as *Les Prophecies de Merlin* and *Guiron le Courtois*, and in all of them it embodies another aspect of madness. From being recognised as a 'fou naturel' and 'fol par amour' in *Lancelot* and *Tristan* Prose, this tragic character's destiny becomes a source of amusement, sometimes sent to provoke another knight.[25] However, his role changes in *Les Prophecies de Merlin* where this mad hero is given rule over Arthur's court in the king's absence, and here his madness becomes a

[23] For more on the topic of wild man see RICHARD BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages, A study in art, sentiment, and demonology,* Cambridge, Harvard University Press, 1952.

[24] GEOFFREY OF MONMOUTH, *Life of Merlin (Vita Merlini)*, translated by BASIL CLARKE, Cardiff, University of Wales Press, 1973, pp. 121–123.

[25] *Lancelot do Lac: The Non-Cyclic Old French Prose Romance,* ELSPETH KENNEDY (ed.), Oxford, Clarendon, 1980, pp. 267–268; *Le Roman de Tristan en Prose*, PHILIPPE MÉNARD (ed.), Geneva, Droz, 1987-1997, vol. I, pp. 248-249.

reflection of the decaying court and chivalric values.[26] In *Guiron le Courtois* his role is once again transformed into a mad hero who has lost his sanity through the loss of his beloved wife. Here Dagonet becomes 'fol par amour' or mad for love. [27]

Apart from these examples of folie, a more sophisticated development about mental illness in the courtly romances was the motif of 'love madness', which became a standard cause for the transformation of the hero into a wild man. Yvain, Lancelot, and Tristan are particular examples of this category. When they encounter love problems, these warriors have a way of breaking all bonds, shunning contact with other humans, sometimes stripping themselves naked, and invariably taking camp in the woods, expressing their sadness and degradation by leading the life of the wild man. In the delirium that gripped them, the heroes usually either refuse to eat or drink or survive on the raw flesh of wild animals, which further aggravates the situation. It is interesting to emphasize that the method of refusing food and drink is used as the most common motive to describe the physical deterioration of the character, or possible desire to end their own lives. There they wander aimlessly through the glades, subsisting on wild animals or having the alms handed to them by pious hermits.

But how did the heroes find themselves in such conditions? In the case of Yvain, the hero seeks to avenge his cousin Calogrenant. To avenge his cousin, Yvain defeats the knight who slighted him, Esclados, and in the process falls in love with the knight's widow Laudine. With the aid of Laudine's servant Lunete, Yvain wins his lady and marries her. However, their marital bliss is short-lived because his cousin Gawain convinces him to embark on a chivalric adventure. Laudine assents to her husband's departure but demands he return after a set period of time. Yvain becomes so enthralled in his knightly exploits that he forgets his lady, and Laudine

[26] *Les Prophecies de Merlin*, LUCY ANN PATON (ed.), London, OUP, 1926, vol. I, p. 389.

[27] *Guiron Le Courtois: Roman Arthurien En Prose Du XIIIe Siècle*, VENCESLAS BUBENICEK (ed.), Berlin, De Gruyter, 2015. For more examples of mad heroes see SARAH LOWSON, *Madness in Medieval Arthurian Literature* in CATHERINE DOUSTEYSSIER-KHOZE, PAUL SCOTT (eds.) *(Ab)Normalities*, Durham, University of Durham, 2001, pp. 77-86.

bars him from returning. Desolate from the refusal of his lady, Yvain goes mad with grief and lives naked in the woods living on wild animals.[28]

In *Lancelot*, our hero, tricked by a servant named Brisiane into lying with her mistress, the daughter of King Pelles, is discovered in *flagrante delicto* by Guinevere. With the arrival of King Pelles's daughter at court, Guinevere has allowed her and her ladies to share part of her quarters. That same evening, she planned to have Lancelot come to spend the night with her, and these plans are overheard by Brisiane, who, having promised her mistress that she would bring Lancelot to her, pretends to be the Queen's messenger, and takes him to the bed of her mistress. Believing her to be Guinevere, he is duped and only when Guinevere discovers them later, Lancelot realises that he has been tricked. The Queen, naturally enough, believing that her lover has deliberately betrayed her love, harshly rejects him, and dismisses him from her presence forever. Overcome by grief and remorse Lancelot leaves Camelot to wander in the forest nearby.[29]

Tristan's friend Kahedin, who has fallen in love with the beautiful and gracious Yseut, becomes ill from his love for her and sends her a letter begging her to save his life by returning his affections. Not wishing to offend her lover's friend by harsh rejection nor to lose his friendship, she replies kindly to him. Tristan, however, discovering Yseut's letter of reply, is convinced that she has betrayed him by showing affection for Kahedin, and crazed with jealousy, he attempts to kill his friend. Due to Kahedin's quick action, he fails, but he then confronts Yseut, accusing her of infidelity. Tristan is then banished from court by King Mark for his violent behaviour. Upon his departure from the court, the hero seeks refuge in the forest and spends a period of time there lamenting his misfortune, before finally becoming insane.[30]

All these incidents arise out of the same circumstances: the hero is driven mad through desperation in his love for the Queen or lady, reducing

[28] CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain,* cit., pp. 69-80.

[29] *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, cit., vol. 5, 380, pp. 15-17.

[30] *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., pp. 202-226.

him to a pitiful, almost bestial, state in his insanity, which results from frustrations in his all-consuming love for the Queen or lady.

The parallels between the three stories are most evident in the episode of the hero's time spent in the woods, as a wild man. All three heroes shun their previous chivalrous appearance and became a beast-like madman.

Yvain's madness is caused by a multitude of emotions. He is affected by shame, dishonour, sorrow, regret, and the loss of his lady's love. Yvain's despair is so immediate and deep that he abandons his fellow knights, along with all trappings of knighthood and courtliness, and lives as a wild man in the forest where he hunts with the bow and arrow taken from a villein, consuming his kills raw. Yvain's state is clearly caused by the shock, guilt and despair that suddenly overcame him, and his behaviour can be interpreted as a rejection of courtly society and the expectations placed on knights such as himself.[31]

In the same instances, Lancelot and Tristan also wander the woods, first without any sustenance (Lancelot for three days, and Tristan for eight), and later face even more dire circumstances. The heroes roam like wild animals in the forest, and with Lancelot's condition becoming progressively worse, as does Tristan's, their appearance changes at this point to approximate that of a 'wild man'. Dishevelled, malnourished from eating raw animals, naked or dressed in rags the heroes abandon every aspect of their past lives, and slowly descend into madness. In their utter despair at their mental state, the heroes sometimes attempt drastic measures. For instance, Tristan tries to commit suicide, but finding no weapon with which to do away with himself, he finally becomes completely insane.[32]

The violent nature of these heroes is often emphasized during these episodes. The heroes engage in several battles, with men, animals (Lancelot with a boar), or even mythical creatures (Yvain with a dragon, Tristan with a giant), resulting more often than not in heroes being harmed. Mad

[31] ALEXANDRIA KRAUSE, *The Problem of Chivalry: Yvain's Suffering in Chrétien de Troyes' Le Chevalier au Lion*, in ANJA A. DRAUTZBURG, JACKSON OLDFIELD (eds.) *Making Sense of Suffering: A Collective Attempt*, London, Brill, 2013, pp. 107-116.

[32] *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., p. 229.

heroes often respond violently and challenge sometimes completely non-threatening characters to unnecessary combat, which the heroes mostly fail to win.

These wild men often lament their misfortunes, attracting attention. Some of that attention is unwanted by the hero, who, even in the state of progressing madness, still holds a modicum of lucidity. Tristan's lamentations for example attract the attention and pity of a maiden, who tries to comfort the sorrowing hero, but those unwanted attentions are repeatedly rejected.[33] However, sometimes the offered help is well received by the hero. They mostly stumble upon a benefactor or a hermit that provides assistance or in some cases even cures the hero of his madness. During his wanderings, Lancelot arrives at Bliant 's tent, and Bliant decides that it could be a good deed to try to cure him of his madness. On the advice of his brother, Bliant takes Lancelot to his castle and takes care of him for two years.[34] Similarly, Tristan also resides with a benefactor for some time.

However, after a period of time, the heroes in their frail mental state abandon their benefactors. Lancelot leaves Bliant's castle in pursuit of a boar with an insane urge to overcome it. In this ill-matched combat, Lancelot is almost killed by the boar which, having mauled to death the hounds that pursued it, as well as Lancelot's horse, turns on Lancelot, who is seriously wounded in the thigh before being able to kill the wild animal.[35]

In a similarly uneven combat, Tristan begins to contend with a giant, Taulas de la Montagne. Yseut has previously forbidden Tristan to fight this giant, fearing for her lover's life. Taulas, however, having learned that Tristan is missing, and quite possibly dead, gives free rein to his wrath, doing as much damage as he can in Cornoaille, an activity hitherto prevented by his great fear of Tristan. He attacks a knight at the fountain frequented by Tristan and the shepherds, and so Tristan, goaded by the shepherds, attacks Taulas.[36] His madness accounts for the facility with which they can persuade him.

[33] Ivi, p. 231.

[34] *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, cit., vol. 5, pp. 17-20.

[35] Ivi, pp. 1-5.

[36] *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., pp. 290-292.

As a result of his wounds, Lancelot is unable to rise to his feet, and he is offered assistance by a hermit who asks him to accompany him to his hermitage for aid for his wounds. Lancelot refuses violently and the hermit realises he is mad and has even more pity for him. He has Lancelot brought to the hermitage regardless, where he is taken care of.[37] Tristan also encounters a hermit who gives him food,[38] and this occurrence parallels more directly that described in Chretien de Troyes *Le Chevalier de la Charette*.

As can be observed, the hermit, in both instances, willingly helps the mad hero and risks his life to save the hero from himself, as, for example, in the case where the hermit takes Tristan's sword from him.[39] In *Lancelot*, however, the hermit takes much more care of the ailing Lancelot and eventually cures him of his wounds.[40]

After he departs from the hermitage, Lancelot makes his way to Corbenic, where, when it is noticed that he is insane, he is mocked.[41] Tristan is similarly received when he arrives in Tintagel. Mark, who has not yet recognised his nephew, takes him back to court, so that he may serve as an amusing diversion, a jester.[42]

Finally, the hero is recognised and is cured of his madness. In the case of Yvain, the hero is cured by Morgan's healing balm rubbed on his temples. Yvain is helped out of his melancholy through the power of massage.[43] Interestingly, in some of the versions of the Yvain story, he is depicted as Morgan's son.

In another heroic episode, Yvain rescues a lion from a dragon, and the wild animal proves to be a loyal companion as well as a symbol of knightly

37 *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, cit., vol. 5, pp. 26-29.

38 *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., p. 289.

39 *Ibid*.

40 *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, cit., vol. 5, pp. 34-37.

41 Ivi, pp. 5-19.

42 *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., p. 301.

43 'She rubbed so well in that hot sun his temples and his whole body, that from his brain issued all the rage and the melancholy'. CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain,* cit., pp. 79-80.

virtue and helps him complete his quest, which includes defeating the giant Harpins and two demons. A cured hero, along with his faithful companion, the lion, returns to his wife.[44] Interestingly, it is the women of the tale and not Yvain's comrades-in-arms who restore him to his former state and reconcile him with Laudine, as without their wisdom and noble actions, Yvain would remain in a state of suffering.[45]

In Lancelot's case, it is King Pelles's daughter who recognises the hero. He is taken to the Corbenic (Palais Aventureux) where he is miraculously cured of his insanity by the Holy Grail.[46] Less spectacularly perhaps, Tristan is recognised by his faithful dog Hudenc and sometime after this, a cure is effected for him by Yseut. Tristan is so changed by his suffering and long separation from his love that he is actually mad, or on the point of madness. This explains why even Yseut cannot recognize him, as he appears so weakened, vulgar, and dishevelled due to his reduced state.[47]

After he is cured, the hero sometimes leaves and goes into exile. In Lancelot's case, exile is self-imposed. On awakening after a night's sleep in the Palais Aventureux (Corbenic), Lancelot learns of the condition he has been in, and, humiliated and ashamed, he decides that he cannot return to Logres without the Queen's permission but must retreat alone to hide his shame.[48] He retires to the Isle de Joie accompanied only by King Pelles's daughter. Tristan however is forced into exile by Mark, who commands him to leave Cornoaille forever. Accompanied by his companion Gouvernal, he sets off for King Arthur's court.[49]

---

44 Ivi, pp. 111-120.

45 ALEXANDRIA KRAUSE, *The Problem of Chivalry: Yvain's Suffering in Chrétien de Troyes' Le Chevalier au Lion*, cit., pp. 107-116.

46 *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, cit., vol. 5, pp. 5-30.

47 *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., pp. 296-297.

48 *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, cit., vol. 5, pp. 15-20.

49 *The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan,* cit., pp. 298-304.

4. Mad for love and love mad

As shown earlier in the paper, the Middle Ages regarded psychosis and mental illness as curable illnesses, caused primarily by an emotional upset, but frequently complicated by physical elements. In line with this perspective medieval romances reflected the views on mental illness. The romances presented both physical and emotional causes for the state of insanity, and accordingly often advised a combination of physical and mental treatment such as sleep, rest, baths, ointments, etc. In addition, a magical aspect of curing the illness is not uncommon.

Out of the four distinct types of madness that medieval physicians considered (frenzy, mania, melancholy, and lethargy) our heroes display all four. Melancholy is the most common type of madness present in romances, with the heroes' exhibiting signs of sadness, emotional instability and most of all irrational, often violent, behaviour. These "betrayed" knights demand that they be left alone so that they can mourn the love they consider lost. Gradually, such behaviour, where they slowly withdraw from their social surroundings, i.e. now enter the shadow realm, will lead them to forget and deviate from their own identity, living literally and figuratively on the edge of society. Thus, they now become those who reject social conventions and orders, and in their disturbed state of mind live like half-humans, savages.

However, the romance narratives also provide them with opportunities to regain their identity and re-express their courage and values. By affording defence to their benefactors who are slowly healing them, they are reintroduced into the society from which they fled for love. This draws a parallel between the selfless love shown to the knights by their saviours, which has no romantic connotation, and the selfish one. The first type of love returns the knight to the right path, towards the realization of the knightly ideal, while the other, the selfish or romantic one, by its destructive nature, distances him from that ideal.

Furthermore, as medieval medical texts suggest, there must be a remedy implemented so that the hero can be brought back to his original state of mind and body, be it herbal remedies or magical interventions. As is the case with Yvain, there is a suggestion of fullness, where the melancholy

and rage filled his brain and must therefore be removed by a medicinal remedy so that he can return to his balanced state. In addition, a connection between mental disturbance and emotion as rage and melancholy were both also associated with passions. The same can be seen in the Tristan and Lancelot stories, driven mad by love problems these heroes experience a mental breakdown, that must be cured by a remedy. Tristan receives a cure when he drinks a potion made and administered by Yseut, while Lancelot is cured by the mere presence of the Holy Grail.

As shown earlier the predominant cause of the heroes' madness and wild-man state is love or lack thereof. Incidentally, the narratives once again fall in line with the medieval medical practice of opposites cure, and state that the hero can be fully cured only by receiving the love he once lost. This brings us to question whether the narratives were moralizing about heroes, who construct a part of their chivalric identity as suffering protagonists, aided and abetted by love, or do they simply view them as men who descend into madness because of unrequited love? The narratives suggest that the romance's reasoning leans towards the first premise as they emphasize the cathartic transformation of the hero after his wild-man episode. This transformation is in turn with the chivalric ideal, which requests the hero to display faith, prudence, temperance, truth, diligence, and valour, to name a few. Without the suffering caused by love, the hero would not become mad, and subsequently, there would be no need for a transformative step towards his embodying the true essence of a chivalric ideal.

In conclusion, we can state that the three stories, although different in their narratives possess a certain degree of similarity in that they attempt to convey particular messages to their intended audiences. To connect the three main points of this thesis, madness as the heroes' true identity, madness seen as a pivotal moment in the heroes' transformation, and madness understood as a panacea for the heroes' illness, we can draw a parallel with Foucault's view on madness and the way it is perceived as a social construct.[50] At first,

[50] MICHEL FOUCAULT, *History of Madness*, translated by JONATHAN MURPHY, JEAN KHALFA, New York – London, Routledge, 2006, pp. 100-135.

madness was thought of as a physiological problem, like other diseases that affected the body. As we mentioned earlier in the text, during the Middle Ages theories developed of nerve damage and humors, or fluids circulating in the body that might get blocked and lead to madness. Eventually, Foucault states, madness was viewed as a more psychological phenomenon, related to people's mental lives rather than physical bodies. This led to theories about becoming mad out of a feeling of guilt over something they had done wrong, for instance. Such a psychological view also made it possible to think of madness as a sign of moral failure, more than physiological weakness. But at the same time, Foucault argues, this distinction which is apparent to us today was blurred during the defined by him as the classical period. That's because madness was thought of as a language that included the body and the mind together. During the Middle Ages madness was taught as something divine and sacred, and thus something beyond reason. Madness is usually defined as something outside of civilization, something that breaks from the social norm, equating madmen with poor vagabonds, criminals, and deranged minds. If we associate this theory with the presented narratives, we can see the resemblance. The isolation, shunning any social contact, transforming into a beastlike state, and transforming their appearance and speech to the point of being unrecognizable gave the heroes a way to reform their past lives. This madness is portrayed as a hero's true, albeit hidden state, which causes madness to become a part of his identity for this moment in the story. This makes sense as a hero is madly in love, as is seen by his symptoms of lovesickness and losing any ability to reason. This madness serves also as a transition point, allowing the hero to lose all aspects of his humanity in order to construct himself anew. This is most evident in Yvain where the new identity and name the hero makes for himself as the Knight with the Lion is reflective of such a change, eventually serving to bring him back into the graces of Laudine. And lastly, love is the cause of the hero's mental deterioration and his subsequent descent into insanity, but it also presents itself as a cure for the mad hero, regardless if that love represents a quasi-maternal love (Yvain-Morgan), a transcendent love (Lancelot-Holy Grail), or the love of an unattainable lady (Tristan-Yseut). Love, as a way of curing

the hero of this wretched state, signals his re-entrance into society at which point the stabilization of the social structure occurs.

Bibliography

RICHARD BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages, A Study in Art, Sentiment, and Demonology,* Cambridge, Harvard University Press, 1952.

BEROUL, *The Romance of Tristan*, introduction and translation by ALAN S. FEDRICK, New York, Penguin Publishing Group, 1978.

KEITH BUSBY, JANE H.M. TAYLOR, *French Arthurian Literature*, in NORRIS J. LACY (ed.) *A history of Arthurian scholarship*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 95-121.

KEITH BUSBY, *Prose Tristan* in NORRIS J. LACY (ed.) *The New Arthurian Encyclopedia*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 374-375.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion ou Le roman d'Yvain*, DAVID HULT (ed.), Paris, Lettres Gothiques, 1994.

CONSTANTINE THE AFRICAN, '*Liber Pantegni*,' in ISAAC ISRAELI (ed.) *Opera Omnia*, Lyons, Trot, 1515, pp. I-CXLIV.

RENÉE L. CURTIS, *Tristan forsené: the Episode of the Hero's Madness in the Prose Tristan*, in ALISON ADAMS, ARMEL H. DIVERRES, KAREN STERN, KENNETH VARTY (eds.) *The Changing Face of Arthurian Romance: Essays on Arthurian Romance in Memory of Cedric E. Pickford*, Woodbridge, Boyell, 1986, pp. 10-22.

JOSEPH J. DUGGAN *Afterword* in CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain, the Knight of the Lion*, BURTON RAFFEL (ed.), Yale, Yale University Press, 1987.

EILHART VON OBERGE, *Tristrant und Isalde*, DANIELLE BUSCHINGER, WOLFGANG SPIEWOK (eds.) Göppingen, Kümmerle, 1986.

MICHEL FOUCAULT, *History of Madness*, translated by JONATHAN MURPHY, JEAN KHALFA, New York – London, Routledge, 2006.

GEOFFREY OF MONMOUTH, *Life of Merlin (Vita Merlini)*, translated by BASIL CLARKE, Cardiff, University of Wales Press, 1973.

Guiron Le Courtois: Roman Arthurien En Prose Du XIIIe Siècle, VENCESLAS BUBENICEK (ed.), Berlin, De Gruyter, 2015.

SYLVIA HUOT, *Madness in Medieval French Literature: Identities Found and Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

MARIANNE E. KALINKE, "*Eilhart von Oberge*", in NORRIS J. LACY (ed.) *The New Arthurian Encyclopedia*, New York, Garland, 1991, pp. 127-128.

ELSPETH KENNEDY, *Lancelot and the Grail: A Study of the Prose Lancelot*, Oxford, Oxford University Press, New York, Clarendon Press 1986.

ALEXANDRIA KRAUSE, *The Problem of Chivalry: Yvain's Suffering in Chrétien de Troyes' Le Chevalier au Lion*, in ANJA A. DRAUTZBURG, JACKSON OLDFIELD (eds.) *Making Sense of Suffering: A Collective Attempt*, London, Brill, 2013, pp. 107-116.

Lancelot do Lac: The Non-Cyclic Old French Prose Romance, ELSPETH KENNEDY (ed.), Oxford, Clarendon, 1980.

Le Roman de Tristan en prose, vols. 1–3, RENÉE L. CURTIS (ed.), Cambridge, D.S. Brewer, 1963-1985.

Le Roman de Tristan en Prose, PHILIPPE MÉNARD (ed.), Geneva, Droz, 1987-1997, vol. I.

Le Roman de Tristan en Prose, vols. 1-9, PHILIPPE MÉNARD (ed.), Geneva, Droz, 1987-1997.

Les Prophecies de Merlin, LUCY ANN PATON (ed.), London, OUP, 1926, vol. I, 389.

SARAH LOWSON, "*Madness in Medieval Arthurian Literature*" in CATHERINE DOUSTEYSSIER-KHOZE, PAUL SCOTT (eds.) *(Ab)Normalities*, Durham, University of Durham, 2001, pp. 77-86.

ALEKSANDRA PFAU, *Medieval Communities and the Mad - Narratives of Crime and Mental Illness in Late Medieval France*, Amsterdam, Amsterdam University Press B.V., 2021.

CORINNE SAUNDERS, '"*The thoughtful maladie": Madness and Vision in Medieval Writing,*" in CORINNE SAUNDERS, JANE MACNAUGHTON (eds.) *Madness and Creativity in Literature and Culture*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 65-85.

The Romance of Tristan: The Thirteenth-Century Old French Prose Tristan, translated by RENÉE L. CURTIS, Oxford, Oxford University Press, 1994.

The Vulgate Version of the Arthurian Romances, vol. 5, OSKAR H. SOMMER (ed.), Washington, Carnegie Institution, 1912, pp. 5-37.

THOMAS, *Les fragments du Roman de Tristan, poème du XIIIe siècle*, BARTINA H. WIND (ed.), Paris, Minard, Geneva, Droz, 1960.

CLAIRE TRENERY, PEREGRINE HORDEN, *Madness in the Middle Ages* in GREG EGHIGIAN (ed.) *The Routledge History of Madness and Mental Health*, London, Routledge, 2017, pp. 62-80.

EDITH A. WRIGHT, "Medieval attitudes towards mental illness", *Bulletin of the History of Medicine*, vol. 7, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 1939, pp. 352-356.

La rappresentazione comica della peste nel Cinquecento

di
Sara Lorenzetti

La recente pandemia che, a partire dal marzo 2020, ha travolto la popolazione mondiale (non ancora conclusasi al momento della redazione del presente saggio), ha suscitato interessanti riflessioni filosofiche sulla capacità dell'individuo di gestire, ieri e oggi, le situazioni di emergenza, così come sugli effetti dell'isolamento e della solitudine sulla psiche umana. Anche la *fiction* ha trovato nuovi spunti creativi, rielaborando in modo fantastico *topoi* narrativi intorno a eventi catastrofici e situazioni claustrofobiche, patrimonio del genere fantascientifico sin dalla sua nascita.[1]

Nel panorama della critica si è assistito a un intenso fervore di studi sulle rappresentazioni artistiche e letterarie delle malattie nei secoli, con l'intento di individuare consonanze tematiche e stilemi ricorrenti tra passato e presente. La peste, a partire dalle descrizioni di Tucidide e Lucrezio sulla diffusione del morbo nell'Atene del VI secolo a.C, è divenuta il paradigma del flagello provocato dall'epidemia; proprio intorno a essa si annoverano, infatti, numerose ricerche di autori, il cui acume interpretativo ha sfidato quelle opere letterarie che ospitassero una descrizione tragica del fenomeno.[2] Meno frequenti risultano, invece, le risultanze sulla

[1] Nell'ambito di una vasta produzione, tra i saggi usciti appena esplosa la pandemia si possono ricordare i contributi di Noam Chomski, *Crisi di civiltà. Pandemia e capitalismo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2020; Slavoj Žižek, *Virus. Catastrofe e solidarietà*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2020; Donatella Di Cesare, *Virus sovrano. L'asfissia capitalistica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2020; Ilaria Capua, *Il dopo. Il virus che ci ha costretto a cambiare mappa mentale*, Milano, Mondadori, 2020; tra le opere di Fiction, Éric Chevillard, *Sine die. Cronaca del confinamento,* Varese, Prehistorica Edizioni, 2020; Lawrence Wright, *Pandemia,* Milano, Piemme, 2020*;* Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchier*e, Milano, Feltrinelli, 2020.

[2] Una ricognizione esaustiva sulla peste dall'antichità greca e latina (Omero, Tucidide, Lucrezio) fino al Medioevo (Boccaccio) e alla modernità (Berni, Defoe, Manzoni,

rappresentazione comica del contagio, su cui manca uno studio completo e sistematico.

Questo saggio si propone di intervenire in questa lacuna critica analizzando due occorrenze del Cinquecento, i capitoli in terza rima di Francesco Berni (*Rime*, XXI e XXII) e l'*Epistola della peste*, di incerta attribuzione. L'indagine sui testi permetterà di enucleare delle costanti tematiche, strutturali e formali e costituirà un tassello della letteratura comica sull'epidemia.

Sin dal suo inizio, il Rinascimento faceva registrare un folto lavorio di espressioni letterarie nonché di elaborazioni teoriche intorno al comico, da cui traluce un atteggiamento oscillante e incerto, sotto certi profili ambiguo, nel gestire l'eredità trasmessa dal Medioevo. Infatti, nei secoli precedenti, la letteratura alta aveva escluso il riso dal canone, ritenendolo (così come qualsiasi manifestazione artistica a esso collegata) come indegno dell'uomo saggio; pertanto, sulla base della teoria della separazione degli stili, il comico trovava una legittimazione solo come travestimento che permettesse la rappresentazione di quelle realtà basse e volgari altrimenti escluse dai soggetti poetabili, se non in uno stile espressivo consono, che privilegiasse il valore meramente referenziale e denotativo del lessico.

Come mette in luce Antonio Corsaro[3] nella sua attenta ricognizione, proprio mentre rispondeva all'istanza di normare che interveniva sia nella lingua volgare sia nella codificazione dei generi letterari, il Rinascimento rivelava incertezza e disagio nel rielaborare la concezione ereditata dall'epoca precedente. Pertanto, «una ricerca sistematica intorno al comico cinquecentesco dovrà prima di tutto verificare quanto e con quale efficacia i limiti e le censure, ma soprattutto la nuova attitudine a regolamentare, operano nella costituzione e nella pratica dei generi».[4]

Leopardi, Camus) si deve a Sergio Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012, mentre per un contributo recente si può vedere Siegmund Ginzberg, *Racconti contagiosi*, Milano, Feltrinelli, 2020.

3 Antonio Corsaro, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in *Le forme del comico,* atti del convegno (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di Simone Magherini, Anna Nozzoli, Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 73-82.

4 Ivi, p. 83.

Sotto il profilo teorico, alla radicale censura operata da Bembo (*Prose della volgar lingua*) e da Della Casa (*Galateo*), che escludevano del tutto il comico dal canone riconosciuto, si contrapponeva la posizione più conciliante di Castiglione (*Cortegiano*) il quale, sulla scorta delle prescrizioni di Aristotele e Cicerone sul "ioca seriis miscere", ammetteva la facezia purché rientrasse nel rispetto della "convenienza".

Nell'ambito della poesia, si procedette ad una revisione consapevole delle pratiche dell'epoca passata e si lavorò per esclusioni, aggiustamenti e normalizzazioni. La letteratura rinascimentale fu segnata innanzi tutto dall'enorme fortuna di Burchiello, quel barbiere Domenico di Giovanni, che nel secolo precedente era stato inventore di un nuovo codice e di una delle manifestazioni più tipiche della letteratura popolare fiorentina, il "rimare alla burchia" da cui sarebbe scaturito il suo soprannome: l'uscita nel 1552 della prima edizione critica dei suoi sonetti, se da un lato lo consacrò come autore classico, dall'altro ne propose un'imitazione riduttiva che lo cristallizzò e quasi lo sclerotizzò. Di una stagione molto fertile godettero anche le Pasquinate, che tuttavia si devono ritenere un fenomeno circoscritto e isolabile al contesto romano.[5]

Sul fronte opposto, quello delle esclusioni, il panorama del comico fece registrare la scomparsa di alcuni componimenti molto popolari, come la poesia nenciale e la poesia di canzone, ma anche il venir meno dei metri dello strambotto e della ballata, esempi anch'essi molto diffusi nella tradizione popolare fiorentina del '400.

Al di là dei casi particolari e delle fortunate riprese, strumento elettivo d'espressione del comico divenne la parodia, già ampiamente diffusa nel Medioevo: studiata nelle sue implicazioni teoriche e applicata in modo estensivo, si rivolge ora anche ai modelli consacrati del canone lirico, da Petrarca a Bembo. Come precisa Silvia Longhi,

[5] Per un approfondimento in merito si può vedere il volume *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti e pasquinate*, Atti del Colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Roma, Vecchiarelli, 2006. Secondo Ferroni, uno degli obiettivi polemici che si nascondono dietro il disimpegno ludico di Berni sono proprio le Pasquinate, cfr. Giulio Ferroni, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizione del Prisma, 2012, p. 250.

> Parodia, in senso non generico ma puntuale, significa capovolgimento o comunque alterazione del senso di un testo letterario preesistente di altro autore, conseguita attraverso vari procedimenti di sostituzione e spostamento: il testo parassita non potrà mai avere vita autonoma, ma riceverà la propria piena intelligibilità solo dalla simbiosi col modello.[6]

Proprio Francesco Berni, che mostrava piena consapevolezza di appartenere a una tradizione consolidata e già all'epoca era ritenuto un caposcuola della poesia burlesca, divenne il riferimento imprescindibile della parodia, a cui fa ampio ricorso nelle sue *Rime*.

L'iniziativa più vistosa che la critica gli riconosce nell'ambito della poesia giocosa è proprio l'assunzione del capitolo in terza rima, che in questo periodo cominciò ad affiancare il sonetto fino poi a soppiantarlo. «Il capitolo che, negli stessi anni, veniva avviato dall'Ariosto a un fortunato destino di satira di stampo oraziano, riceveva per opera del Berni una caratterizzazione burlesca cui pure sarebbe toccata ampia e lunghissima vita».[7] In particolare, come risulta dalle ricognizioni effettuate, le due forme metriche sembrano in questo periodo assumere una sorta di specializzazione e, nella misura in cui il sonetto si fa veicolo di attacchi personali così come strumento di vendetta e rappresaglia, divenendo portavoce di una spinta polemica e di un atteggiamento aggressivo, il capitolo esprime invece una poesia "immune dal dir male", innocente e giocosa.

In questa sede, nell'ambito della produzione bernesca, si circoscrive l'analisi ai capitoli celebrativi della peste (*Rime*, XXI e XXII) che, redatti a Verona nel 1532, diedero inizio alla fase matura e decisiva della produzione dell'autore.[8]

---

[6] Silvia Longhi, *Francesco Berni. Nota introduttiva*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 2001, p. 629.

[7] Ivi, p. 630.

[8] Per le citazioni si utilizzerà come riferimento Silvia Longhi, *Francesco Berni. Rime*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., pp. 756-768. Pregevole anche l'edizione curata da Danilo Romei: Francesco Berni, *Rime*, a cura di

L'intento di questo saggio è perlustrare le modalità con cui si declina nei capitoli berneschi la parodia, che attiva una scrittura raffinatissima, costruita attraverso un fitto intarsio di riferimenti, ed è perciò comprensibile solo attraverso uno studio attento del contesto letterario: il rovesciamento di *topoi* collaudati, un tessuto citazionale che opera in modo corrosivo sul modello, la mescidanza di toni e linguaggi nonché l'attitudine satirica emergeranno come strumenti privilegiati della scrittura parodica.

Rime, XXI e XXII rappresentano una declinazione particolare dei capitoli in lode e appartengono alla categoria dell'elogio paradossale, che consisteva nell'esaltazione di oggetti inutili e insignificanti (per esempio, l'uovo sodo, il fango) ovvero di realtà oggettivamente deprecabili (così il mal francese, la carestia).[9] Nel caso in analisi, la lode della peste rappresenta un capovolgimento paradossale del *topos* del farmaco che spazza via il morbo, dal momento che nel tessuto argomentativo dei versi berneschi è invece la "moria" a trasformarsi nella medicina assunta dalla Natura per liberarsi da ciò che la sta intossicando, proprio come avviene in un corpo che necessita di un processo di purificazione.

Questa strategia discorsiva introduce alla poetica di Berni, che Bàrberi Squarotti individuava acutamente proprio nell'«inversione anarchica dei valori» e nella «grandiosa invenzione di un mondo capovolto».[10]

Come emerge dalla ricostruzione minuziosa di Silvia Longhi, quando ci si accinga a prendere in esame un'opera che appartenga all'ambito delle celebrazioni assurde (uno dei *divertissement* a cui si dedicavano gli scrittori burleschi) si deve tener conto del folto repertorio di esemplari che esisteva e che va a costituire un sotto-testo imprescindibile di riferimenti, talvolta espliciti, in altri casi allusi o nascosti. Sul tema dell'elogio della malattia si possono individuare, infatti, una serie di significative occorrenze tra i

Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985; più di recente il medesimo studioso ha curato un'edizione digitale: Francesco Berni, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Nuovo Rinascimento, edizione digitale, 2012 (disponibile al sito https://archive.org/stream/dromei_dromei_Rime_201807/rime_djvu.txt, 20 ottobre 2022).

9 Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983, pp. 138-181.

10 Giorgio Bàrberi Squarotti, *Introduzione alle «Rime burlesche»*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 25-26.

contemporanei, come la celebrazione del legno santo in Agnolo Fiorenzuola e del "mal francese" in Giovan Francesco Bini, i quali a loro volta vanno letti alla luce di alcuni precedenti, come il poema di Girolamo Fracastoro sulla sifilide e le ottave di Nicolò Campani (detto Strascino da Siena) sul mal francese.[11] Un riferimento intertestuale esplicito compare proprio nel secondo capitolo bernesco di elogio della peste: proprio perché non hanno letto l'opera di Bini, molti deplorano una malattia che invece dovrebbero agognare: «Piange un le doglie e le bolle franciose,/ perché gli è pazzo, e non ha ancor veduto/ quel che già messer Bin di lor compose./ Ne dice un ben che non saria creduto;/ leggi, maestro Pier, quella operetta,/ che tu arai quel mal, se non l'hai avuto» (*Rime*, XXII, vv. 34-39).[12]

Queste scritture costituiscono un sistema di variazioni che trova il modello ma anche la fondazione teorica in Erasmo da Rotterdam: nell'*Elogio della follia*, il filosofo riconduce l'origine del genere alla Sofistica greca, che aveva mostrato la potenza del virtuosismo retorico proprio nel denigrare ciò che è elevato (Socrate) o nell'elogiare ciò che è esecrabile (Elena). Posto che a tutte le condizioni umane è concessa una forma di divertimento, questa funzione per i letterati è assolta proprio dalla scrittura paradossale, che pertanto si pone come un *lusus* dell'ingegno, ma ricco di significati riposti.[13]

I capitoli berneschi XXI e XXII svolgono dunque il tema dell'*encomium moriae* aderendo perfettamente allo schema ricorrente attuato dagli esempi coevi, secondo cui la trasformazione operata la malattia si presenta come il passaggio da una situazione negativa ad una positiva: riprendendo il frequentato luogo classico della medicina che cura la malattia e applicando le argomentazioni ad un oggetto diverso (la peste anziché la medicina), Berni ne capovolge il senso (*Rime*, XXII, vv. 40-42 e vv. 61-75):

[11] Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., pp. 37 e ss. e pp. 154 e ss.

[12] Silvia Longhi, *Francesco Berni. Nota introduttiva*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., p. 764.

[13] Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, cit., pp. 37 e ss. e pp. 139 e ss. Sul tema della follia nel Rinascimento vedi anche Paolo Valesio, *The Language of Madness in the Renaissance*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 199-234.

Non fu mai malattia senza ricetta,
La natura l'ha fatte tutt'a due:
Ella imbratta le cose, ella le netta.

[...]

Come si crea in un corpo indigesto
Collora e flemma e altri mali umori,
Per mangiar, per dormir, per istar desto,

E bisogn'ir del corpo e cacciar fuori
Con riverenza, e tenersi rimondo
Com'un pozzo che sia di più signori,

Così a questo corpaccio del mondo,
Che per esser maggior più feccia mena,
Bisogna spesso risciacquare il fondo;

E la natura, che si sente piena,
Piglia una medicina di moria,
Come di reubarbaro o di sena,

E purga i mali umor' per quella via:
Quel che' medici nostri chiaman crisi
Credo ch'appunto quella cosa sia.[14]

Il primo e più rilevante effetto benefico attivato dall'epidemia è senza dubbio quello di aver liberato il mondo dai furfanti, un'operazione di ripulitura che viene enfatizzata, dal momento che l'argomento è ripetuto in entrambi i capitoli (*Rime*, XXI, vv. 94-96 e XXII, vv. 55-60):

Trovò la peste perché bisognava:
Eravamo spacciati tutti quanti,
Cattivi e buon', s'ella non si trovava,

[14] Silvia Longhi, *Francesco Berni. Rime*, XXII, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, cit., pp. 764-766.

Tanto multiplicavano i furfanti:
Sai che nell'altro canto io messi questo
Tra i primi effetti, della peste, santi.[15]

Dalla descrizione di tali effetti scaturisce la conclusione, anch'essa capovolta, per cui anziché deprecare l'arrivo dell'epidemia gli uomini dovrebbero rallegrarsene e metterla nel libro paga, come un capitano assoldato per liberare il paese dai furfanti (*Rime*, XXI, vv. 76-81).

La seconda modalità con cui Berni costruisce il discorso parodico coinvolge il profilo formale e consiste nell'attivare un fitto tessuto di citazioni, ciascuna delle quali, decontestualizzata e applicata a un differente luogo, produce di nuovo un effetto di rovesciamento. L'*incipit* del capitolo XXI rinnova un *topos* tematico collaudato nella letteratura a partire dai classici, come la discussione su quale sia la stagione migliore dell'anno, ed è organizzato secondo una struttura retorica rigorosa: dopo l'introduzione al problema («disputare/Qual era il miglior tempo e la più bella/ Stagion che la natura sappia fare»,[16] vv. 4-6), si esaminano le varie posizioni («Cominciano e poeti dalla destra/Parte dell'anno...»,[17] vv. 10-11; «Altri hanno detto che gli è me' la state»,[18] v. 22; «Son altri ch'hanno detto...»,[19] v. 37; «Non è mancato ancor chi abbia detto/ Gran ben del verno, allegando ragioni»,[20] vv. 52-53) e a ciascun momento dell'anno vengono dedicati uno stesso numero di versi, 15, con una lieve asimmetria nel caso della primavera che ne registra solo 12. Dopo la conclusione provvisoria, secondo cui in ogni periodo si può rinvenire una ragione di piacevolezza (il tono richiama la tolleranza bonaria delle *Satire* ariostesche, di oraziana memoria), si enuncia la tesi, che scardina le previsioni: «Or piglia insieme tutte quante queste/ Oppinïoni, e tien che tutto è baia,/ A paragon del

15 Ivi, *Rime*, XXI, p. 765.
16 Ivi, *Rime*, XXI, p. 756.
17 Ivi, *Rime*, XXI, p. 757.
18 *Ibid*.
19 Ivi, *Rime*, XXI, p. 758.
20 *Ibid*.

tempo della peste»[21] (*Rime*, XXI, vv. 79-81). La tenuta retorica elevata del discorso si pone in contrasto stridente con l'elogio paradossale della "moria" e comporta un nuovo effetto di rovesciamento conseguito proprio attraverso il contrasto tra contenuto e livello stilistico e formale.

Oltre alla costruzione retorica, manifestazione vistosa di un'elaborazione che rivela il suo debito con i modelli letterari classici, il testo costituisce un mosaico di citazioni dantesche, tra cui si segnalano i puntuali riferimenti a passi didascalici del poema che, inseriti in un contesto straniante, assumono il valore di un'allusione ironica. Per una ricostruzione completa delle occorrenze si rimanda al lavoro di Silvia Longhi, che mette in luce la valenza dell'operazione citazionale «Si tratta [...] di allusioni discrete ma inequivocabili soprattutto a momenti "didattici" della *Commedia*, che insinuano nel lettore l'attesa di enunciati dottrinali gravi e immediatamente lo deludono nello stridente contrappunto di enunciati umili o addirittura grotteschi».[22]

Infine, tutto il capitolo XXI assume di fatto la funzione di rovesciamento parodico del modello per eccellenza della descrizione tragica della peste nel Medioevo ossia l'*Introduzione* al *Decameron* di Boccaccio: la sospensione delle norme ovvero l'instaurazione di una legislazione capovolta in cui qualsivoglia piacere sia concesso con predilezione della soddisfazione fisica dei sensi; una vita da cui siano finalmente esclusi fatica e sacrificio e, soprattutto, la libertà che scaturisce dalla situazione eccezionale condensano un eccesso, il tripudio della gioia sfrenata, che si contrappone al modello trecentesco.

La fitta rete di citazioni da cui è tramato il testo attiva un'altra strategia veicolata dal discorso comico, che consiste nella mescolanza di toni e registri linguistici: l'attingere a varie fonti permette, infatti, all'autore di accostare liberamente voci colte (così, le espressioni dantesche desunte dai passi dottrinali) con espressioni modulate sul parlato: senza alcuna pretesa di esaustività e a puro titolo esemplificativo, si consideri l'*incipit* del capitolo XXI: da un lato, l'appello a «maestro Piero» simula i moduli di

[21] Ivi, *Rime*, XXI, p. 759.

[22] Ivi, *Rime*, XXI, p. 756, nota.

una conversazione intrattenuta a tavola tra amici in un registro familiare (confermato poi da numerosi lessemi disseminati nelle terzine), dall'altro, in modo dissonante, l'attacco di conio dantesco «Non ti maravigliar» rimanda a un luogo (*Paradiso*, III, v. 25) in cui si prometta la soluzione di un dubbio dottrinale.[23]

Il discorso comico ospita anche alcuni inserti di satira di costume che, in modo bonario, sulla scorta del modello ariostesco, prendono di mira debolezze umane o svelano comportamenti improntati all'ipocrisia sociale e guidati da bassi interessi materiali: la paura pervasiva del morbo annebbia le menti e induce a considerare qualsiasi malessere come un sintomo della peste (*Rime*, XXII, vv. 88-90 «Ogni maluzzo furfante e mendico/ È allor peste, o mal di quella sorte,/ Com'ogni uccel d'agosto è beccafico»).[24] Una delle ragioni che inducono a ritenere invidiabile la morte provocata dall'epidemia è non solo l'occasione di evitare la folla di petulanti notai pronti a redigere testamento, ma soprattutto la possibilità di liberarsi dai conoscenti che fingono ipocritamente di interessarsi alla salute di un malato (XXII, vv. 91-97 «Se tu vuoi far le faccende corte,/ Avendosi a morir, come tu sai,/ Muorti, maestro Pier, di questa morte:/ Almanco intorno non arai notai/ Che ti voglin rogare il testamento,/ Né la stampa volgar del "come stai",/ Che non è al mondo il più crudel tormento»).[25] Soprattutto, il morbo riveste la funzione di "cartina da tornasole" per sondare l'autenticità delle relazioni affettive, che spesso mascherano vili ragioni di tornaconto (*Rime*, XXII, vv. 98-99 «La peste è una prova, uno scandaglio,/ Che fa tornar gli amici ad un per cento...»[26] e *Rime*, XXII, vv. 103-108 «Allor fanno li amanti il fatto loro:/ Vedesi allor s'è uom di sua parola/ Quel che dicea: "Madonna, io spasmo, i' moro!";/ Che s'ella ammorba, et ei la lasci sola,/ S'e' non si serra in conclavi con lei,/ Si vede ch'ei mentiva per la gola»).[27]

I medesimi elementi che concorrono a costruire un discorso parodico all'interno di una rappresentazione comica della peste ritornano in

[23] *Ibid*.

[24] Ivi, *Rime*, XXII, p. 766.

[25] *Ibid*.

[26] *Ibid*.

[27] Ivi, *Rime*, XXII, p. 767.

un'epistola letteraria di incerta attribuzione, su cui recente ha riportato l'attenzione l'edizione curata da Pasquale Stoppelli,[28] che la ritiene un'opera di Machiavelli e identifica pertanto quest'ultimo come mittente e Lorenzo Strozzi come destinatario della missiva. Lo studioso ricostruisce la complessa vicenda filologica del testo attraverso il manoscritto Banco Rari 29, custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.[29]

Non si ritiene opportuno addentrarsi nelle questioni di autenticità per cui si rimanda all'accurata disquisizione di Stoppelli, che richiama l'attenzione degli studiosi sull'opera epistolare, già da fine Ottocento esclusa dall'orizzonte degli studi critici sull'autore fiorentino e ora non compresa nell'edizione nazionale delle opere di Machiavelli. In questa sede ci si limita ad analizzare il testo come una testimonianza letteraria del Rinascimento, che si reputa significativa per il discorso intrapreso in merito al comico a prescindere da chi ne sia l'autore.

Nel Calendimaggio 1523,[30] mentre a Firenze infuria la peste, lo scrivente si rivolge ad un amico, allora lontano dalla città, per raccontargli quanto gli è occorso di vedere durante la giornata attraversando le vie e le piazze del centro, uno spettacolo molto lontano dai rituali festeggiamenti in onore della primavera che si tenevano di solito in quella ricorrenza.

L'epistola si configura come un testo letterario molto raffinato che risulta costruito come un gioco a intarsio di citazioni e, di nuovo, l'intento comico si realizza attraverso una ripresa parodica dei modelli.

L'*incipit* è costituito da un preambolo che, redatto in uno stile sostenuto, condensa una serie di elementi rituali tipici della tipologia testuale: il rammarico per la lontananza dell'amico, la riconoscenza per i benefici ricevuti e, quindi, da un lato il desiderio di far cosa gradita nell'aggiornarlo

28 Niccolò Machiavelli, *Epistola della peste*. *Edizione critica secondo il manoscritto Ms. Banco Rari 29*, a cura di Pasquale Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.

29 Biblioteca Nazionale di Firenze, Ms. Banco Rari 29 (ex. Magl. VIII 1451 bis; ex Strozzi 4° n. 366).

30 Nella prima edizione settecentesca e poi in tutte quelle ottocentesche si faceva riferimento alla peste del 1527, mentre Roberto Ridolfi (che Stoppelli segue) ricondusse i fatti narrati al Calendimaggio del 1523 (cfr. Niccolò Machiavelli, *Epistola della peste*. *Edizione critica secondo il manoscritto Ms. Banco Rari 29*, cit., p. 20, n. 15).

sulla situazione di Firenze, dall'altro l'apprensione timorosa per la situazione del corrispondente, sulla cui salute si chiedono notizie. A questa premessa segue la parte più ampia, che comprende il racconto vero e proprio con la descrizione comico-grottesca della città appestata durante la giornata del Calendimaggio.

La ripresa del modello boccacciano opera su diversi aspetti, a partire dal contesto finzionale che coinvolge i corrispondenti, una Firenze colpita di nuovo, dopo due secoli, dal morbo che l'aveva devastata nel 1348. La descrizione della città appestata attinge all'*Introduzione* alla prima giornata del *Decameron*: la città sembra deserta e abbandonata (molti abitanti sono morti, alcuni ne sono fuggiti), le attività economiche sono sospese, è venuto meno qualsiasi vincolo di solidarietà umana e addirittura familiare; le strade, sporche, ospitano turbe di straccioni vocianti e sono teatro di furti e omicidi.[31]

Al di là della mera corrispondenza tematica, sembra interessante rilevare che anche questo testo, come il *Decameron*, è strutturato su due livelli discorsivi, che sono improntati a registri tonali differenti: il preambolo sta al racconto nell'epistola come in Boccaccio la cornice sta alle novelle e, se alla rappresentazione tragica dell'epidemia è delegata la parte introduttiva, il tessuto narrativo svolge la funzione di un *lusus* comico, che non solo ne rovescia i *topoi*, ma assolve una funzione di controcanto alla drammaticità della situazione.

Infine, un'altra analogia riguarda proprio la funzione della scrittura, che in entrambe le opere svolge il ruolo di conforto e di salvezza spirituale di fronte alla catastrofe.

> Onde, poi che il cielo non ci permette, unico e dilecto compare, per la mortifera pestilenza pascere più le orecchie di quei dolci ragionamenti et gli occhi di quei grati obiecti che già soleano ogni noiosa cura alleggierirne, non ci priviamo almeno di visitarci con lettere, conforto non piccolo in tutte le miserie humane.[32]

[31] Ivi, p. 22.

[32] Ivi, pp. 50-51.

Il testo è costruito, in effetti, su un fitto tessuto citazionale, che diventa strumento primario della funzione parodica. Ci si limita in questa sede, a puro titolo esemplificativo, ad alcuni rimandi e si rinvia all'edizione critica di Stoppelli per la ricostruzione di tutte le occorrenze. Oltre alla ripresa puntuale di luoghi tematici dal *Decameron,* nel *Preambolo* l'autore «...mima con assoluta padronanza la sintassi boccacciana, anzi talora ne esaspera la retorica...»[33] e, a parere dello studioso, proprio questa strategia imitativa spiegherebbe perché i critici di Machiavelli non abbiano riconosciuto lo stile dello scrittore che si esibisce qui a parodizzare il modello trecentesco.

Inoltre, nel corso della narrazione, di estremo interesse è la descrizione della fanciulla che il protagonista incontra nella chiesa di Santa Maria Novella dove l'autore, modulando il *topos* della *descriptio puellae*, attinge alla rappresentazione della figura femminile nella tradizione della lirica d'amore da Petrarca fino alla maga Alcina di Ariosto.[34] Un'ulteriore occorrenza esibita, che non può sfuggire al lettore, si rinviene nella scena che si svolge nella piazza di Santa Croce, dove i becchini danzano componendo un girotondo e intonando le parole "Ben venga il morbo, ben venga il morbo", che riecheggiano la celebre canzone a ballo di Poliziano "Ben venga maggio".

L'altro aspetto caratterizzante questo testo è la mescolanza di comico e tragico e la sapiente capacità che l'autore dimostra di trapassare dall'uno all'altro tono. Le sequenze che si succedono nella narrazione tendono, infatti, a rovesciare la tensione drammatica del *Preambolo,* come dimostra la prima tappa nella chiesa di Santa Reparata: la scena di alcuni devoti che rivolgono sguardi ammiccanti alle vecchie abbassa il discorso in direzione della dimensione materiale tipica del tema erotico.

Questo filone tematico si rivela senza dubbio il più corposo che attraversa il racconto e sembra interessante notare che le scenette a più forte tensione sessuale si svolgono sempre in luoghi sacri: così, a Santa

[33] Ivi, p. 22.

[34] «...gli intrecci intertestuali in questa sorte di *enclave* all'interno dell'*Epistola* sono fittissimi, si direbbe addirittura un *puzzle*: Petrarca, Boccaccio (*Filocolo*, *Comedìa delle ninfe fiorentine*, *Rime*) Pulci, Poliziano, Sannazaro, Ariosto.», ivi, p. 37. Nelle note di commento al testo lo studioso annota puntualmente le citazioni letterarie individuate.

Croce, il protagonista incontra una donna non onorata, ora prostrata dalla morte dell'amante e desiderosa di redimere la propria reputazione; a Santa Trinita il medesimo osserva un uomo preso dalla passione per una fanciulla in preghiera; infine, a Santa Maria Novella, dove numerosi fedeli amoreggiano incuranti del morbo, anche l'io scrivente incontra una vedova che lo cattura completamente.

Nel corso della narrazione questi siparietti erotici sono intervallati da momenti tragici, ma spesso anche nella medesima scena si verifica il trapasso subitaneo dall'uno all'altro tono: per esempio, la seconda tappa del percorso del narratore è la piazza di Palazzo dei Signori, coperta da cadaveri e percorsa da un movimento di croci, bare e barelle; dopo la cupa descrizione, il discorso vira verso il grottesco nel passo in cui il banditore del comune, non riuscendo a trovare persone a sufficienza per svolgere l'ufficio di testimoni per l'entrata in carica dei magistrati, decide di convocare anche i defunti.

L'ultima strategia che si attiva nell'epistola e che contribuisce alla creazione di un discorso comico è l'inserzione di scene di satira di costume, come il quadro che il protagonista immortala a Santa Reparata: qui il sacerdote, impegnato nella confessione, «in una sedia quasi di mura cinta nel mezo della prima nave si posava, tenendo i ferri in gamba nondimeno et alle braccia le manette, ché così dal vicario ordinato stato gli era acciò potesse le canoniche tentazioni meglio in tanta solitudine schivare».[35] Il frate che, in ossequio ad un ordine del superiore, adempie al suo dovere con gli arti legati, per evitare di lasciarsi andare a gesti inappropriati verso le fedeli, richiama, del resto, un tema, quello della condotta immorale dei religiosi, molto frequentato in chiave comica sin dalle novelle di Boccaccio. Sullo stesso tono discorsivo sembra convergere anche la rappresentazione dei religiosi nella chiesa di Santo Spirito, intenti a lanciare al Cielo tali maledizioni che il protagonista fugge nel timore di una punizione divina: in un luogo sacro quasi deserto e senza alcun segno di cerimonia religiosa, i pochi frati rimasti «... delle candele accendevono [...] tale che io mi parti'

[35] Ivi, pp. 56-57.

bene tosto, cacciato più dal timore del cielo che del morbo, tante erano de' frati le spesse beneditioni».[36]

[36] Ivi, p. 62.

Bibliografia

Ex marmore. Pasquini, pasquinisti e pasquinate, Atti del Colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli, Angelo Romano, Roma, Vecchiarelli, 2006.

Giorgio Bàrberi Squarotti , *Introduzione alle «Rime burlesche»*, Milano, Rizzoli, 1969.

Francesco Berni, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Nuovo Rinascimento, edizione digitale, 2012, https://archive.org/stream/dromei_dromei_Rime_201807/rime_djvu.txt, (20 ottobre 2022).

Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986.

Antonio Corsaro, *Esegesi comica e storia del comico nel Cinquecento*, in *Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, a cura di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Roma, Vecchiarelli editore, 2002, pp. 33-48.

Antonio Corsaro, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in *Le forme del comico,* atti del convegno (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di Simone Magherini, Anna Nozzoli, Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 73-82.

Giulio Ferroni, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizione del prisma, 2012.

Siegmund Ginzberg, *Racconti contagiosi*, Milano, Feltrinelli, 2020.

Sergio Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012.

Silvia Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Editrice Antenore, 1983.

Silvia Longhi, *Francesco Berni. Nota introduttiva*, in *Poeti del Cinquecento. Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di Guglielmo Gorni, Massimo Danzi e Silvia Longhi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 2001, pp. 625-631.

Niccolò Machiavelli, *Epistola della peste*. *Edizione critica secondo il manoscritto Ms. Banco Rari 29*, a cura di Pasquale Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.

Paolo Valesio, *The Language of Madness in the Renaissance*, in «Yearbook of Italian Studies», I, 1971, pp. 199-234.

Per un 'petrarchismo' pestilenziale. Prime indagini sulle variazioni della canzone della peste nel tardo Cinquecento

di
Edoardo Zorzan

Due sono le questioni che vorrei oggi sollevare con il mio intervento in merito alle canzoni sulla peste nel tardo Cinquecento: la prima riguarda più strettamente l'aspetto formale e stilistico di questi componimenti apparsi – soprattutto in area veneta – durante l'infuriare dell'epidemia di peste del 1576;[1] mentre la seconda riguarda una più profonda riflessione sul senso della poesia lirica nel tardo Cinquecento, periodo in cui evidente appare lo sforzo di alcuni letterati di superare una certa idea di lirismo unicamente dominata dalla sfera amorosa.[2]

---

1 Della vastissima bibliografia sulla di peste nel Cinquecento mi limito qui a segnalare solo alcuni titoli che affrontano con particolare attenzione l'epidemia in Veneto: Paolo Preto, *Peste e società a Venezia,* Vicenza, Neri Pozza, 1976; Carlo M. Cipolla, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nel Rinascimento,* Bologna, Il Mulino, 1986; Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia,* Bari, Laterza, 1987; Paolo Preto, *Epidemia, paura e politici nell'Italia moderna,* Bari, Laterza, 1988; Grazia Benvenuto, *La peste nell'Italia della prima età moderna*, Bologna, Cleub, 1996; e Samuel K. Cohn, *Cultures of plague. Medical thinking at the end of Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

2 Sulla ricerca di nuovi argomenti per la lirica tardo cinquecentesca si vedano le osservazioni in Andrea Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001. In particolare, quanto scritto a p. 206.: «Ma è ben ribadire che la rivisitazione delle origini da parte di Tasso e degli altri non porta a rifiutare Petrarca. Questi, al contrario, può ancora parlare e insegnare come un maestro, come un padre forte, soprattutto attraverso tre canzoni – *Italia mia, benché parlar sia indarno, Spirto gentil, che quelle membra reggi, O aspetta in ciel beata e bella* – canzoni, cioè, non amorose *ne le quali* – dice il Tasso nella *Cavaletta – egli ha sì pochi imitatori, quantunque n'abbia tanti ne le materie amorose*. È un passo, a mio avviso, importantissimo. Quelle tre canzoni, così insistentemente votate nell'orizzonte cinquecentesco a paradigma

Nella piena affermazione dell'Età della Controriforma e nella piena crisi dei valori rinascimentali, l'epidemia di peste – una delle grandi paure dell'Occidente[3] – dilaga nell'Italia settentrionale e, durante il suo infuriare, diventa oggetto di interesse sia per diversi avventurieri della penna sia per alcuni letterati di professione.[4] Notai, guardie urbane, medici, ma anche artisti e "addetti ai lavori" si cimentarono infatti nella stesura di testi che hanno per tema proprio la drammatica esperienza della peste e tra questi compaiono anche delle canzoni, che – seppur in misura ridotta rispetto alla grande quantità di relazioni e cronache che entrano nella galassia Gutenberg – si mostrano come espressione di una certa moda letteraria iscrivibile nel gusto del manierismo per il quale il candore rinascimentale lentamente trascolorava verso le tinte dell'arte secentesca.

Di queste canzoni, vorrei oggi focalizzare la mia attenzione su due casi ancora in buona parte ignorati dagli studi,[5] ovvero la *Canzone nel calamitoso stato di Venezia l'anno* MDLXXVI e la *Canzone nella quale si priega per la magnifica città di Vicenza. L'anno della sua calamità*

di gravità, funzionano da sineddoche e innescano due opposizioni correlate: Petrarca amoroso – non grave (-) vs. Petrarca non amoroso-grave (+); Petrarca amoroso-imitato da molti (-) vs. Petrarca non amoroso-imitato da pochi (+)». Inoltre, sul ruolo giocato dalle canzoni politiche di Petrarca e in generale sulla linea politico-grave della lirica tardo cinquecentesca si veda Chiara Natoli, *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2021.

3 Cfr. Jean Delumeau, *La paura in Occidente: Storia della paura nell'Età Moderna*, Milano, Il Saggiatore, [1978] 2018. In particolare, si segnala qui il capitolo III della prima parte, *Tipologia dei comportamenti collettivi in tempo di peste.*

4 Per un censimento sulle scritture sulla peste del 1576 si veda Samuel K. Cohn, *Cultures of Plague Medical thinking at the end of Renaissance*, op. cit., pp. 96ss.

5 Due sono gli studi che hanno approfondito finora le canzoni sul tema della peste nel secondo Cinquecento: Valnea Rudmann, *Lettura della canzone per la peste di Venezia*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXI, (1962-1963), pp. 599-641; Pietro Pagan, *Venezia e il «Decameron» durante la peste del 1575-76*, «Studi sul Boccaccio», VII, (1973), pp. 318-351. In nessuno dei due contributi si analizzano, però, i testi del Maganza. Rudmann focalizza, infatti, il suo interesse solo sulla canzone di Maffeo Venier; invece, Pagan, pur offrendo un buon inquadramento generale sulle canzoni della peste, orienta la sua analisi soprattutto sulla canzone del medico Benedetto Leoni, e sul compianto funebre di Celio Maglio per la morte di Elena Mazza, madre di Orsatto Giustian.

MDLXXVII[6] di Giovanbattista Maganza,[7] intellettuale "in affanno" e membro dell'Accademica Olimpica di Vicenza.

Sulla produzione di Maganza molto è stato detto per quanto riguarda i suoi versi in lingua rustica – le *Rime rustiche di Magagnò* – mentre nulla è stato finora scritto sulla sua produzione in lingua italiana. I suoi versi vernacolari sono stati definiti come evoluzione colta della poesia ruzantiana, che, calata nella dimensione accademica, perse la sua originaria spontaneità "popolareggiante" per tingersi di sfumature colte e profondamente letterarie.[8] La poesia del Magagnò – solo apparentemente

[6] I testi qui analizzati sono stati letti nelle loro prime edizioni cinquecentesche, dalla quali sono state anche estrapolate le porzioni di testo presenti in questo contributo. Nella trascrizione dei testi si sono adottati criteri che hanno adattato le grafie antiche all'uso moderno, in particolare si sono normalizzate le maiuscole, le minuscole, la punteggiatura e gli apostrofi; sono stati sostituiti sulla base dell'uso odierno: -j- con -i-, -ß- con -ss-, -bs- in -ss-, -nb- e -np- con -mb- e -mp-, -ti- e -tti- con -zi-; la congiunzione *et* anche sotto forma di nota tironiana è stata sostituita con *e* o *ed* a seconda dei casi, si sono corretti i palesi refusi di stampa senza darne segnalazione. Le edizioni di rifermento sono: *Canzone | di Gio. Battista | Maganza | Nel calamitoso stato di Venetia | M. D. LXXVI | Stampata in Vicenza, Apresso Giorgio Angelieri |* M. D. LXXVI, da ora in poi citata con Giovanbattista Maganza, *Canzone a Venezia*; e C*anzone | nella qval si priega | per la magnifica città | di Vicenza. | L'anno della sua calamità M. D. LXXVII* |Di Gio. Battista Maganza | In Vicenza | Appresso Giorgio Angelieri | M. D. LXXVII, da ora in poi citata con Giovanbattista Maganza, *Canzone a Vicenza*.

[7] Per un inquadramento sul Maganza si veda Lorenzo Carpané, Alessandro Serafini, v. *Maganza*, *Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, 2006, consultabile online: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-maganza_(Dizionario-Biografico)/; Fernando Bandini, *Lingua e cultura di Magagnò, Menon e Begotto,* in «Odeo olimpico», VIII, (1969-1970), pp. 46-64, ora ristampato in Id., *Studi sul Rinascimento. Lingua e cultura a Vicenza*, a cura di Ivano Paccagnella, Padova, Cleup, 2020; Edoardo Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 231ss.; Fernando Bandini, *I versi pavani del Magagnò*, in *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 235-43; Id., *La letteratura pavana dopo il Ruzzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta* IV, Vol. 1. *Il Seicento*, Giorgio Arnaldi, Manlio Pastore Stocchi (a cura di),Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 327-62; Lionello Puppi, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni),* in «Storia dell'arte», LXI, (1987), pp. 189-200; Marisa Milani, *I preruzzantiani e quale post*, in «Quaderni veneti», XXVII-XXVIII, (1998), pp. 279-84; Elisabetta Selmi, *Aspetti della ricezione del Ruzzante nel secondo Cinquecento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita di Angelo Beolo il Ruzante*, Piermario Vescovo (a cura di), Ravenna, Longo, 1998, pp. 319-67.

[8] Sul rapporto di Magagnò con la cultura accademica, e sull'evoluzione colta della poesia

ingenua e spontanea – è stata infatti interpretata come forma di *variatio* di ascendenza bembiana, per la quale il modello petrarchesco, violentemente inserito nell'ecosistema rustico della poesia ereditata dal Ruzante, torceva il linguaggio espressivo del dialetto e lo cristallizzava in geometrie stilistiche del tutto lontane dalla originaria natura della lingua vernacolare.[9]

Del tutto comprensibile, allora, il motivo per cui ho deciso di volgere il mio interesse proprio alle canzoni sulla peste del Maganza: non solo la sua produzione è stata finora descritta come declinazione del tutto peculiare della sensibilità classicista di marca bembesca, ma anche, e soprattutto, perché la sua figura si iscrive in quel *milieu* – radicato nella cultura accademica, in particolare dell'Olimpica di Vicenza –, presso il quale gravitavano diverse figure (Orsatto Giustinian, Angelo Ingegneri, Luigi Groto, ecc.) che, eredi in buona parte del circolo veneziano di Domenico Venier, rappresentano gli esponenti maggiori di quel *manierismo* veneto[10] di cui ancora oggi si sta cercando di esplorare le dinamiche artistiche, soprattutto per quanto concernente l'esperienza lirica.[11] Passiamo allora per prima cosa alla lettura e alla comprensione delle canzoni. La prima si apre con l'implorazione a Venezia – «Alma città, città diletta ascolta» (v. 1) – affinché essa ripensi ai suoi passati errori e ritorni a vivere secondo la buona condotta cristiana. Venezia, «lontana dal gran Re, dal gran Dio

ruzantiana nell'ambiente vicentino si veda Ivano Paccagnella, *Menon, Magagnò e la Cadiemia limpica*, in *«Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro». Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di Marco Biffi, Francesca Cialdini e Raffaella Setti, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 749-61.

9 Cfr. Fernando Bandini, *Studi sul Rinascimento*, op. cit., pp. 145-46.

10 Cfr. Edoardo Taddeo, *Il manierismo letterario*, op. cit, p. 203: «non sembra dunque arbitrario dedurre che poeti, artisti e autori di lettere e arti nella Venezia del tardo Cinquecento non solo parteciparono, come era inevitabile, a un comune clima di civiltà, ma anche vissero gli stessi problemi di cultura perseguendo soluzioni in qualche modo omogenee nei diversi campi. Di questa feconda collaborazione l'evento emblematico è senza dubbio la rappresentazione dell'Edipo Re, che ebbe luogo a Vicenza il 3 marzo 1585. Patrocinato dall'Accademia Olimpica, della quale era stato *magna pars* Gian Giorgio Trissino, il primo protettore del Palladio […]».

11 Tra i recenti lavori sui lirici veneziani del tardo Cinquecento si segnalano i lavori di Martina Dal Cengio, la quale ha curato l'edizione delle *Rime* di Girolamo Molin per il suo lavoro di tesi di dottorato, nonché il recente volume di Jacopo Galavotti, *«Spento era il gran Bembo». Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

d'huomini, e Dei» (v. 10), appare infatti ingrata al Signore, che, per lungo tempo, è venuto in suo soccorso, e così merita il suo castigo: la peste. Nella sezione centrale della canzone (stanze IV-VIII), Maganza, abbandonata la dimensione *realistica* dell'implorazione alla città, si finge nella mente di Dio e ne trascrive i rimproveri. Con stile incalzante, caratterizzato dall'alta presenza di frasi interrogative, si ricorda quante volte in passato Venezia, nata fra i giunchi e le alghe, è stata soccorsa dall'aiuto divino (vv. 51-60):[12]

> Che giove ch'io con le mie man formassi
> l'huom con la front'eretta incontra 'l cielo,
> s'a me non s'erge mai con puro zelo?
> E solo è avolto in pensier foschi e bassi?
> Gli affetti havevi tu sì privi, e cassi
> del vero ben, che s'io
> che salvarti desio,
> talhor con verga pia non ti toccassi,
> ben volgeresti a me del tutto il tergo,
> e diverresti di demoni albergo.

Senza fede, l'alma città rischia così di divenire albergo di demoni, luogo perduto e dominato dal male. Ed ecco che allora Maganza, tornato in sé dopo aver trascritto i pensieri di Dio, lascia la parola a Venezia personificata, che «di sacco cinta e con la faccia a terra» (v. 91), si mostra pentita dei suoi errori. Grazie all'uso della prosopopea, il poeta ci mostra Venezia che, come una rosa divelta, languisce ferita, implora il perdono di Dio e lo invita a guardare ai sopravvissuti dell'epidemia, i quali, consapevoli delle loro colpe, benediranno la sua grazia. La canzone si chiude con l'immagine del Maligno che ride della separazione tra gli uomini che, a causa del contagio, sono costretti a lasciare i propri affetti. Il diavolo, che ha tentato l'uomo e che lo ha spinto al peccato, è causa quindi del male compiuto dall'umanità, e dunque dell'ira di Dio che ha provocato la peste. Venezia, consapevole dell'infinita bontà del Signore, non può far altro che appellarsi a lui e

[12] Giovanbattista Maganza, *Canzone a Venezia*, c. 2r-3v.

chiedergli di scacciare il morbo mentre guida la città verso la giusta fede (vv. 151-160):[13]

> E per amor di lui, che 'l sangue sparse
> su l'alta croce, e qual celeste Adamo
> cancellò il fallo del vietato ramo,
> e volle in nostro sacrificio darse.
> Non sian, Signor, non sian le tue man scarse
> a far che da me lunge
> stia lo stral, che mi punge,
> l'aspro velen, la fiamma ria, che m'arse;
> e perch'io segua il lume, e fugga l'ombra
> da me il peccato, e l'ignoranza sgombra.

La seconda canzone, rivolta a Vicenza, si apre con un richiamo alla canzone precedente: Maganza dice di aver pianto per Venezia con *caldo zelo* e si domanda cosa deve fare, ora che la peste è giunta a Vicenza. Mentre contempla la città desolata a causa della fuga dei suoi abitanti, il poeta viene raggiunto da Amore il quale lo invita a compiangere lo *scempio* di Vicenza. Consapevole che il dolore provato non può nulla contro l'infuriare del male, il poeta decide allora di rivolgersi a Dio e di pregarlo affinché venga in soccorso della sua città afflitta dall'epidemia. Recuperando l'immagine del Maligno che tenta l'uomo e lo conduce al peccato, Maganza accusa l'incapacità umana di contrastare il male, e si domanda quindi quando mai arriverà l'aiuto della mano di Dio, fonte sempre viva di clemenza e unica salvezza per l'umanità (stanze I-VIII). Dopo una breve critica dal sapore dantesco mossa verso gli antichi profeti *empi* e *bugiardi*, il poeta interrompe bruscamente la richiesta d'aiuto a causa dell'irrompere di una scena di *meraviglioso* cristiano: l'angelo di Dio scende su Vicenza e, ricoprendo con le sue ali Monte Berico, scaccia via le Erinni, le larve e i demoni che funestavano la città (vv. 81-90):[14]

[13] *Ivi*, c. 4v.

[14] Giovanbattista Maganza, *Canzone a Vicenza*, c. 3r.

Mentre così io dicea, ne l'aria apparve
l'angel di Dio, che le grand'ali aperse,
e Campo Marzio, e il Monte ricoperse,
si ch'Aletho, e Megera indi disparve,
e di Vicenza paventosa larve
fuggiro, e gli altri tutti
mostri infernali e brutti,
con cui morte crudel solea impiagarve.
Onde a voi, servi di Giesù, mi volsi,
e lieto anchor, così la lingua sciolsi.

Al poeta allora non resta che invitare la popolazione tutta a gioire per la salvezza concessa da Dio, e a offrirgli lodi e preghiere. Il buon Dio, che allontana l'umanità dal male e dal peccato, ha scacciato via la peste dalla città e pertanto è doveroso ringraziarlo offrendo un canto di lode (vv. 121-130):[15]

Hor non pur noi cantiam con lieti accenti;
ma l'universa terra, al suo gran nome
dia eterno honor. Dica ogni lingua come
libera i servi suoi d'aspri tormenti:
i bei lumi del ciel chiari, e lucenti,
le selve, i prati, e i monti
i mari, i fiumi, e i fonti,
e gli angeli, le sfere, e gli elementi,
e ciò, che la sua voce e le sue sante
mani crear, lui benedica, e cante.

Una prima considerazione generale sui testi è rivolta alla forma metrica. Le canzoni non solo sono accomunate dalla scelta dello stesso tema, ma anche dalla medesima struttura metrica: ABBAACCADD, schema petrarchesco che ha goduto di una discreta fortuna nel Cinquecento[16] e che

[15] *Ivi*, c. 3v.

[16] Come esempi del recupero cinquecentesco dello schema di *Rvf* 70 si vedano *Candida rosa mia, rose beata* di Girolamo Molino, *Che giova rincrespar le chiome d'oro* di Sebastiano Erizzo, *L'alta, e vera beltà formata in cielo* di Ludovico Paterno; *Seguendo il vano error del volgo stolto* di Landolfo Pighini, *Tacquimi un tempo, e hor mi spinge*

mi sembra una valida spia per orientare l'analisi dei testi dentro a quei confini di torsione e modulazione tipici del Maganza rustico, che, in questo caso, non fa reagire la lingua vernacolare con lo stilema colto, ma sfrutta un tema tradizionalmente estraneo alla lirica italiana per farlo reagire con tessere di marca petrarchesca, e, allo stesso tempo, con spunti *gravi* che innalzano la materia bassa, legittimando così la sua cittadinanza nel dominio della poesia lirica. Lo schema – *hapax* metrico del *Canzoniere* – si trova utilizzato da Petrarca nel componimento *Lasso me! Ch'io non so in qual parte pieghi*. Posto a metà della prima parte dell'opera, il testo è stato letto come «passaggio da una concezione sensuale e pessimistica di amore a una visione spiritualeggiante *stilnovistica*».[17] Canzone-centone, *Rvf* 70, prelude, per i temi affrontati, al pentimento religioso di Petrarca, e si iscrive in un orizzonte formale del tutto orientato verso l'asprezza e la gravità, come testimoniato dalla riutilizzazione del verso dantesco a chiusura della III stanza (vv. 29-30): «onde come nel cor m'induro e 'naspro: / *così nel mio parlar voglio esser aspro*».[18] Testo quindi di un Petrarca meno leggero e più espressionista, la canzone vede un suo importante recupero nel Tasso encomiastico, il quale la utilizza – in modo molto più fedele del Maganza, che non recupera la struttura a centone – nella canzone indirizzata alla signora Vittoria Cybo Bentivoglio, *Di pregar lasso e di cantar già stanco*.[19] Il richiamo al testo tassiano, del quale è difficile provarne la conoscenza da parte del vicentino, è comunque un dato di non poco rilievo, soprattutto alla luce del dichiarato apprezzamento che nel 1579 Magagnò muoveva nei

Amore di Bernardino Rota; e infine *Di pregar lasso e di cantar già stanco* di Torquato Tasso. Per un'analisi più accurata si rimanda a Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* (*REMCI*), Firenze, Franco Cesati, 2008; e il più recente *Repertorio Digitale della Canzone italiana* (*RDCI*), consultabile on-line: https://www.rdci.it/schema/abba-accadd/.

17 Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 347.

18 *Ivi*, p. 345.

19 La canzone si legge in Torquato Tasso, *Le Rime*, ed. a cura di Angelo Solerti, Vol. IV, Bologna, Romagnoli Dell'Acqua, 1902, pp. 283-85. La datazione del testo è problematica, tuttavia in una lettera datata al tempo della prigionia Tasso stesso informa il padre della Bentivoglio di averle scritto la canzone. Cfr. *Lettera num. 538*. in Torquato Tasso, *Lettere*, a cura di Cesare guasti, Vol. II, Firenze, Le Monnier, 1852-55, p. 536. Altre informazioni in Angelo Solerti, *Vita del Tasso*, Vol. I, Torino, Loescher, 1895, p. 546.

confronti della produzione del Tasso da poco rinchiuso presso Sant'Anna: «O Torquato beò / an mi torave a star sempre in preson / e saer far de le vostre canzon».[20] Proprio la produzione giovanile del Tasso – che era stata sicuramente letta dal Maganza, almeno nella raccolta collettanea in memoria a Irene Spilimbergo,[21] raccolta nella quale appaiono proprio alcuni dei primi versi italiani del Maganza – potrebbe infatti essere un modello forte, almeno in sede teorica, sul quale puntare lo sguardo per comprendere meglio la fisionomia delle poesie qui analizzate, rintracciando in esse alcune tendenze formali e ideologiche che fanno sistema con il generale panorama lirico tardo-cinquecentesco. Dalla lezione ferrarese degli anni '60, sul sonetto del Casa, fino al *Cataneo* del 1585 è possibile rintracciare una linea di continuità della poesia tassiana, continuità per la quale si registra un'evoluzione «in direzione spirituale <del>la giovanile vocazione allo stile *eroico* sia in sede epica che in sede lirica».[22] Tasso, in questi anni, andava infatti ricercando un nuovo stile solenne di declinazione cristiana, che, nella sua apparizione lirica, doveva configurarsi come «*meditatio* sublime, pervasa dall'oggetto divino, percepito come accesso ineffabile, guidata dalla parola, spesso *lacrimosa*, sempre interiorizzata, di un soggetto lirico universale, quasi impersonale […] costruita con mezzi stilistici artificiosi, del tutto innovativi rispetto alle forme ben equilibrate»[23] della lirica *piacevole* di stampo bembesco. L'orizzonte sacro verso cui si orientava Tasso – in parte esito della sua personale

[20] Giovanbattista Maganza, *Sonaggitto del Segnor Magagnò al so caro segnor Torquato Tasso*, vv. 15-17. Il testo è riprodotto in Fernando Bandini, *A Zirlanda. Contro la guerra e in ricordo di Marco Thiene. Consolazione a Torquato Tasso*, Vicenza, Errepiduevento, 2005. Oggi raccolto in Id., *Studi sul Rinascimento*, op. cit., pp. 260-63.

[21] Sulla raccolta a Irene Spilimbergo e alla presenza delle rime tassiane si veda Antonio Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, in «Italica», lxxv 1, (1998), pp. 41-61. Per il presente contributo è interessante sottolineare come Corsaro individui come tratto distintivo delle rime tassiane nella raccolta una certa volontà di orientare il discorso lirico verso una *dimensione della trascendenza* (p. 54), dimensione caratteristica del Tasso della maturità.

[22] Francesco Ferretti, *Fuggendo saturno. Note alla canzone 'Alma inferma e dolente'*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 160.

[23] *Ivi*, p. 162.

esperienza di reclusione – era certamente dettato da un generale clima di tensione spirituale, lascito della Controriforma. Tasso, come molti letterati dell'epoca, sentiva infatti il bisogno di trovare nuove strade da percorre, nuovi sentieri, diversi da quelli dell'amore profano e dalla seduzione della *piacevolezza*, sentieri diversi, insomma, da quelli *dominanti* nella rimeria del primo Cinquecento. La poesia doveva allora indirizzarsi verso temi nuovi, più seri o comunque non solo amorosi, e adattare di conseguenza il proprio registro a quel tono grave e solenne con cui conveniva parlarne. Proprio in merito allo stile del Tasso sacro, Erminia Ardissino – sulla scia dei lavori di Marc Föcking[24] – ha rintracciato alcune caratteristiche che ritengo utile qui ricordare dal momento che ben descrivono una più generale attitudine artistica, diffusa nel tardo Cinquecento, nel trattamento della materia cristiana e di quei temi che, come la peste, subiscono una palese lettura orientata verso la spiritualità. Elementi prominenti delle canzoni spirituali rintracciati da Ardissino sono una diffusa tendenza alla teatralizzazione della voce lirica, che, come da un pulpito, si rivolge al pubblico con tono persuasivo e carico di espedienti propri della retorica sacra.[25] Altro elemento attestato nella rimeria sacra del Tasso è il *parlar disgiunto* di tipo sublime, insieme di forme e soluzioni stilistiche per cui il modello petrarchesco veniva tendenzialmente disatteso in virtù di una più libera sperimentazione della canzone-ode, che, lasciando da parte la tradizione profana, cercava di ricalcare le forme bibliche dei Salmi e degli Inni, frantumando e scomponendo il dettato poetico.[26]

---

[24] Cfr. Marc Föcking, *«Rime sacre» und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Steiner, 1994.

[25] Per un affondo sulle tendenze omiletiche del secondo Cinquecento si rimanda a Marc Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002 [1980]; e a Lina Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Vol. II. La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-74. Sulla retorica sacra durante l'epidemia di peste nel secondo Cinquecento si rinvia alla lettura di Laura Zanette, *Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, in «Lettere Italiane», XLII, 3, (1990), pp. 430-59.

[26] Cfr. Erminia Ardissino, *L'aspra tragedia: poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, p. 159.

Tornando ora alle canzoni del Maganza, credo sia possibile ritrovare proprio questi elementi – tipici del sublime cristiano tassiano – insieme ad altri meccanismi stilistici tipici della rimeria spirituale, tanto in voga in quegli anni,[27] nei testi da noi analizzati, i quali si configurano come vere e proprie preghiere alla divinità per scongiurare il dilagare dell'epidemia.

Si vedano, ad esempio, l'uso di verbi imperativi che imitano la retorica devozionale "dal pulpito": «ascolta» (*Canzone a Venezia,* v. 1), «odi» (*Canzone a Venezia,* v. 4), «rivolgi e gira» (*Canzone a Venezia,* v. 85), «giubilate» (*Canzone a Vicenza,* v. 91), «date laude» (*Canzone a Vicenza,* v. 95) «venite lieti» (*Canzone a Vicenza,* v. 108), «cantiam» (*Canzone a Vicenza*, v. 121). Si veda poi l'alto tasso di interrogative che frantumano le stanze, scomponendo così la voce lirica, soprattutto laddove essa trascrive le parole di Dio: «Qual fu de' tuoi, che dritt' occhio scorse / il vero culto […]? E che con tutto 'l cor, con tutti i sensi / in holocausto l'alma unqua mi porse? / […] a, che fur pochi; onde con giusta verga / convien, ch'ogni ostinato in te disperga» (*Canzone a Venezia*, vv. 71-80). E, ancora, frequenti sono le figure di ripetizione: «alma città, città ascolta» (*Canzone a Venezia*, v.1); «dal gran Dio […] da quel gran Dio» (*Canzone a Venezia*, v.10); «e in mezzo 'l mare, un mar di pianto» (*Canzone a Venezia*, v.102); di parallelismo sintattico: «sei sì saggia, che fosti hor così stolta» (*Canzone a Venezia*, v.5); di iperbato: «s'empia la terra, e' il ciel d'alto stupore» (*Canzone a Venezia*, v. 41); e, infine, di accumulo lessicale: «conosce l'ovile, il prato, e'l fiume» (*Canzone a Venezia*, v. 49), «i bei lumi del ciel chiari, e lucenti, / le selve, i prati, i monti, / i mari, i fiumi, i fonti / e gli angeli, le sfere, e gli elementi» (*Canzone a Vicenza*, vv. 125-128).

[27] Per un inquadramento puntuale sull'evoluzione della rimeria sacra nel corso del XVI secolo si rimanda ad Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (prima parte),* in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-211; e al più recente Pietro G. Riga, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, in «*Italique*», XXI, (2018), pp. 59-98, Doi: https://doi.org/10.4000/italique.621. Per un'analisi delle strategie compositive, per i recuperi e le innovazioni del *petrarchismo spirituale*, nonché sullo statuto stesso della rimeria sacra nel Cinquecento si veda la parte quarta di Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica del classicismo*, Ferrara, Franco Panini, 1991, pp. 203-89.

Retorica devozionale e retorica disgiunta sembrano quindi gli ingredienti principali di questi esperimenti sul tema pestilenziale. Tuttavia, la presenza di certe scelte stilistiche forti non è di certo sufficiente a comprendere a pieno tale produzione. Voglio dire: è cosa nota che il cosiddetto sistema della *gravitas* non è definibile solo come serbatoio di scelte stilisticamente marcate in opposizione ad altre che, invece, sono state indicate da Bembo e dagli altri trattatisti cinquecenteschi sotto il segno della *piacevolezza*. Serve qualcosa in più, serve una ricomposizione di *res* e *verba* per la quale la facciata, l'apparenza della forma venga sostanziata dalla materia e da quei contenuti solenni, diversi da quelli con cui – osservava già all'epoca lo Speroni – i «Padri Thoscani, li quali non curando le *cose gravi* che alle dottrine pertengono, solamente delle amorose con novellette e con rime si dilettarono di parlare».[28] E proprio tra queste cose gravi, opposte a quelle solamente amorose, mi sembra che la peste, letta e compresa dalla cultura post-tridentina, abbia pieno diritto di cittadinanza. La spiritualizzazione dell'epidemia permette infatti di affrontare il tema non solo come materia degna della lirica "alta", ma anche di ampliare lo spettro delle possibili declinazioni del tema, già codificate da una lunga tradizione non lirica – l'abbandono degli affetti, la città desolata, il dilagare della morte –, attraverso l'inserzione di veri e propri motivi sacro-devozionali, che iscrivono questi testi nell'ambito di quel *petrarchismo* spirituale tanto di moda nel tardo Cinquecento. I testi del Maganza sembrano quindi espressione di un rinnovamento, o quantomeno di un ampliamento, del repertorio tematico tradizionale della lirica, che trova nell'occasione della peste, letta con lo sguardo cristiano controriformistico, una sua inedita modulazione. Mi limito qui a segnalare tre principali elementi che credo possano ben illustrare la presenza del *sacro* nelle canzoni in questioni: 1. l'interesse collettivo del senso di colpa che da una prospettiva squisitamente individuale passa a una dimensione universale; 2. l'assenza diffusa di referenzialità tipica della lirica alta, ma presente invece nella *descriptio* del meraviglioso cristiano; 3. la posa dell'*io*

[28] Sperone Speroni, *Dialogo della retorica*, in Id., *Opere,* introduzione di Mario Pozzi, Vol. I, Manziana, Vecchiarelli, 1989, p. 213.

del Maganza, che, quasi colto da visioni estatiche, si finge nella mente di Dio e sottolinea la sua individualità "appartata" dalla punizione divina.

Relativamente allo spostamento della colpa dall'*io* a un più generale e indistinto *noi*, si vedano, ad esempio, le stanze XIII e XIV della canzone dedicata a Venezia. La città personificata parla al Signore e lo avvisa che i sopravvissuti all'epidemia lo benediranno con calde preghiere. Proprio gli abitanti, infatti, sono stati *tutti* vittime dei tranelli del maligno, che ride del male che non a caso viene definito *nostro* (v. 131), e che costantemente tenta di seminare l'odio e il peccato *in noi* (v.141). La colpa e il sentimento dell'errore, motori principali del "romanzo" petrarchesco, e dunque figure ben sedimentate nella topica della lirica, deviano allora la loro traiettoria – tradizionalmente identificata con lo stesso *io* lirico del poeta – e si diramano in una indistinta pluralità, il *noi*, che, pur presentato sotto la voce della città personificata, individua nell'umanità tutta una più profonda e cristiana colpevolezza che risale al «primo Padre», Adamo, il quale il maligno «tentò seco di tirar nel basso inferno» (vv. 143-144).

Seppur plurali, e dunque distanti dal lirismo piacevole di ascendenza petrarchesca, le diverse voci del canto – quelle del poeta, della città personificata e di Dio – rimangono comunque ben radicate nel solco di una certa sublimazione poetica per la quale le scorie del reale, la contingenza, il mondo esterno difficilmente entrano nella trama del canto. In particolare, lo scioglimento dell'*io* in una dimensione corale, individuata nella voce della stessa città, non chiama a sé dettagli caratterizzanti di uno sfondo urbano degradato e sofferente per l'infuriare dell'epidemia. Immagini del tutto convenzionali vengono infatti usate per definire la sofferenza della città: si veda, ad esempio, il richiamo alla tradizionale immagine della «rosa languente» (v. 101) nella similitudine con Venezia. Si registra però un'eccezione a questa rarefazione lirica del disastro, eccezione che non solo permette al lettore di individuare delle ben precise coordinate geografiche dell'evento calamitoso, ma che scompone anche la funzione del canto lirico di stampo petrarchesco verso una cornice cristiana dal visibilissimo sapore epico e solenne. Mi riferisco, nello specifico, all'apparizione dell'angelo, che, sceso sopra Vicenza, scaccia via le Erinni, le larve e i demoni, possibili allusioni metaforiche sia al peccato dilagante nella città sia alla peste come

male invisibile causato proprio dalle creature infernali. La stanza, posta a metà dell'intero testo, e caratterizzata dalla presenza di referenti precisi della città di cui si sta parlando – «e Campo Marzio, e il Monte ricoperse» (v.83) –, così come dall'inserimento di figurazioni proprie del *meraviglioso* cristiano – la lotta tra l'angelo che scende dal cielo e i mostri infernali –, appare quindi evidentissima innovazione tematico-ideologica nel tracciato della canzone di stampo petrarchesco, che – recuperata fedelmente dal Maganza nella forma quanto nello stile in generale – viene fatta così reagire con il tema della peste e del castigo divino.

Ultimo elemento che voglio qui considerare è relativo alla voce del poeta, che, soprattutto nella canzone a Venezia, appare come una "voce fuori scena", la quale dirige e orchestra le altre che si alternano: quella di Dio e quella della città personificata. La postura del poeta è quindi quella di un osservatore esterno, che non solo appare distante dagli eventi, ma che si propone anche di essere testimone delle voci altrui, in particolare quella divina. Tale scelta, atta a definire una ben precisa separazione tra il poeta e l'oggetto del canto, sottolinea una forte quanto peculiare presenza soggettiva dell'*io* poeta, che, assorto da visioni estatiche, non partecipa mai alla conversazione tra le altre voci delle canzoni, ma, folgorato da visioni catastrofiche e celestiali, si lascia possedere dalla voce della divinità:[29]

> Così, Venezia, nel pensier m'inspira
> e così parmi udir, ch'entro il mio petto
> parli l'alto Signor, via più d'affetto
> paterno acceso, che di sdegno, e d'ira,
> tu l'alma, e gli occhi a lui rivolgi e gira,
> ch'ei mai grazia non nega
> a chi l'invoca, prega,
> a chi pentito del suo error sospira,
> e disposta di gir dietro a quell'orma,
> ch'ei ti mostrò, lui prega in questa forma.

[29] Giovanbattista Maganza, *Canzone a Venezia*, cc. 3v-3r.

Il poeta guarda la città malata e sente, lui solo, la voce di Dio, che "leopardianamente" lo *inspira* nel pensiero. Il poeta davanti allo scempio sente le parole del Signore, irato e sdegnoso, e rivolgendosi alla città, che prenderà parola dalla stanza successiva, la esorta, quasi come fosse un predicatore o un profeta, a rivolgere lo sguardo a Dio. Fortissima quindi la separazione tra l'*io* poeta e l'*io* collettivo, che, celato sotto la personificazione di Venezia, appare così unico bersaglio del castigo divino, dal quale sembra, invece, escluso il poeta. La forte presenza della voce dell'io lirico-profeta mi sembra ulteriore congiunzione tra la poesia del Maganza e quella del Tasso spirituale. È stato infatti notato come proprio nelle *Rime sacre* tassiane – contrariamente ad altri casi di rimeria spirituale come quella del Fiamma, del Magno, e del Contile –, «grande risalto acquista il portato personale dell'autore» e, parimenti, come «il poeta si sottrae, e non si sa se inconsciamente o no, a ogni proposito didascalico per dare vita a un dettato poetico quasi del tutto scevro di intenti moraleggianti, insieme alla rinuncia di ergersi a modello di comportamento».[30] Assente anche in Maganza il tentativo di *docere*: quello che appare sembra piuttosto un canto di preghiera alimentato dal dolore per le città colpite dalla peste, la quale, nella sua assurdità e nella sua incomprensibile manifestazione, si fa accesso per una rimodulazione della tradizionale funzione della poesia lirica, e dunque terreno su cui poter mettere in atto una personale volontà di sperimentazione, che, con lo sguardo probabilmente rivolto verso il Tasso, tentava nel contesto – diciamo pure – "provinciale" di Vicenza di realizzare quel «nuovo modello di *meditatio* in versi», che condividendo «i *patterns* patetici della moderna *rethorica sacra*» e trasponendoli «nel teatro interiore dell'io, si imponeva «come un sovvertimento radicale del genere lirico per eccellenza, quello del codice amoroso petrarchista, sostituendo all'intenzione dialogica e all'ornamento sensuale di quest'ultimo l'ansia di una nuova assolutezza spirituale e di una nuova misura espressiva, tale da alterare il rapporto di *convenientia* fra *verba* e *res* stabilito dalla misura armonica del Bembo».[31]

[30] Angelo A. Piatti, *«Su nel sereno de' lucenti giri». Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 86-88.

[31] Francesco Ferretti, *Fuggendo saturno, Note alla canzone 'Alma inferma e dolente'*, op.

Bibliografia

Andrea Afribo, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.

Angelo Solerti, *Vita del Tasso*, Vol. i, Torino, Loescher, 1895.

Erminia Ardissino, *L'aspra tragedia: poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.

Fernando Bandini, *Lingua e cultura di Magagnò, Menon e Begotto,* in «Odeo olimpico», viii, (1969-1970), pp. 46-64.

Fernando Bandini, *I versi pavani del Magagnò*, in, *Vicenza illustrata*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 235-44.

Fernando Bandini, *La letteratura pavana dopo il Ruzzante tra manierismo e barocco*, in *Storia della cultura veneta* iv, Vol. 1*. Il Seicento*, a cura di Giorgio Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 327-62.

Fernando Bandini, *A Zirlanda. Contro la guerra e in ricordo di Marco Thiene. Consolazione a Torquato Tasso*, Vicenza, Errepiduevento, 2005.

Fernando Bandini, *Studi sul Rinascimento. Lingua e cultura a Vicenza*, a cura di Ivano Paccagnella, Padova, Cleup, 2020.

Grazia Benvenuto, *La peste nell'Italia della prima età moderna*, Bologna, Cleub, 1996.

Lina Bolzoni, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Vol. ii. La prosa*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-74.

Carlo M. Cipolla, *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture sanitarie nel Rinascimento,* Bologna, Il Mulino, 1986.

Samuel K. Cohn, *Cultures of plague. Medical thinking at the end of Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 2009*.*

Antonio Corsaro, *Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso*, in «Italica», lxxv 1, (1998).

Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia,* Bari, Laterza, 1987.

cit., p. 162.

Jean Delumeau, *La paura in Occidente: Storia della paura nell'Età Moderna*, Milano, Il Saggiatore, [1978] 2018.

Francesco Ferretti, *Fuggendo saturno. Note alla canzone 'Alma inferma e dolente'*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005.

Marc Föcking, *«Rime sacre» und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, Steiner, 1994.

Marc Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, [1980] 2002.

Jacopo Galavotti, *«Spento era il gran Bembo». Metrica e sintassi nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento* (*REMCI*), Firenze, Franco Cesati, 2008.

Giovanbattista Maganza, *Canzone del calamitoso stato di Venezia mdlxxvi*, Vicenza, Angelieri, 1576.

Giovanbattista Maganza, *Canzone nella qual si priega per la magnifica città di Vicenza*, Vicenza, Angelieri, 1577.

Marisa Milani, *I preruzzantiani e quale post*, in «Quaderni veneti», xxvii-xxviii, (1998), pp. 279-84.

Chiara Natoli, *Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2021.

Ivano Paccagnella, *Menon, Magagnò e la Cadiemia limpica*, in *«Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro». Scritti per Nicoletta Maraschio*, a cura di Marco Biffi e Francesca Cialdini, Raffaella Setti, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 749-61.

Pietro Pagan, *Venezia e il «Decameron» durante la peste del 1575-76*, «Studi sul Boccaccio», vii, (1973), pp. 318-51.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. a cura di Marco Sanagata, Milano, Mondadori, 1996.

Angelo A. Piatti, *«Su nel sereno de' lucenti giri». Le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Paolo Preto, *Peste e società a Venezia,* Vicenza, Neri Pozza, 1976.

Paolo Preto, *Epidemia, paura e politici nell'Italia moderna,* Bari, Laterza, 1988.

Lionello Puppi, *I costumi per la recita inaugurale del teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni),* in «Storia dell'arte», lxi, (1987), pp. 189-200.

Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica del classicismo*, Ferrara, Franco Panini, 1991.

Amedeo Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (prima parte),* in *Paradigmi e tradizioni*, Amedeo Quondam (a cura di), Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-211.

Pietro G. Riga, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, in «*Italique*», xxi, (2018), pp. 59-98, Doi: https://doi.org/10.4000/italique.621.

Valnea Rudmann, *Lettura della canzone per la peste di Venezia*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», (1962-1963), cxxi, pp. 599-641.

Elisabetta Selmi, *Aspetti della ricezione del Ruzzante nel secondo Cinquecento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi per il v centenario della nascita di Angelo Beolo il Ruzante*, Piermario Vescovo (a cura di), Ravenna, Longo, 1998, pp. 319-67.

Sperone Speroni, *Opere,* introduzione di Mario Pozzi, Vol. i, Manziana, Vecchiarelli, 1989.

Edoardo Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1973.

Torquato Tasso, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, Vol. ii, Firenze, Le Monnier, pp. 1852-55.

Torquato Tasso, *Le Rime*, ed. a cura di Angelo Solerti, Vol. iv, Bologna, Romagnoli Dell'Acqua, 1902.

Laura Zanette, *Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, in «Lettere Italiane», xlii 3, (1990), pp. 430-59.

Malori, dottori e umori nei libretti di Carlo Goldoni

di
Katja Radoš-Perković

1. Introduzione

Il motivo medico-sanitario nelle opere di Goldoni, sia per il teatro parlato sia per quello cantato, si riduce nella stragrande maggioranza dei casi all'effimero e scientificamente irrilevante "mal d'amore", che viene curato con il bramato contratto di matrimonio. Anche se la medicina è stata parte integrante dell'infanzia e della gioventù dell'autore, e ne parla spesso nelle *Memorie*,[1] tra il gran numero di commedie di Goldoni se ne trovano relativamente poche incentrate su motivi propriamente medico-sanitari. Tra queste la più famosa rimane *La finta ammalata,* ispirata all'ipocondria della prima donna della compagnia di Girolamo Medebach, sua moglie Teodora Medebach.[2] L'altro tipo di teatro di cui si occupa Goldoni, quello degli intermezzi prima e, dagli anni '40 del Settecento in poi, dei libretti per opere serie (in totale neanche una decina) e per opere buffe (circa una quarantina), offre più spazio e libertà per fuoriuscire dagli schemi drammaturgici della commedia borghese alla quale auspica la sua riforma, ed è in questo segmento che troviamo alcuni testi di riferimento per il tema di questo saggio. L'indagine prenderà in analisi l'intermezzo *L'ippocondriaco* e i libretti buffi *Lo speziale, I bagni d'Abano* e *Arcifanfano, re dei matti.* È doveroso sottolineare che questi non sono gli unici testi

[1] Nelle *Memorie* Goldoni narra in chiave comica di come suo padre, medico di professione, avrebbe voluto fargli studiare medicina, ma il nostro autore si oppose fortemente a questa potenziale carriera e alla fine riuscì a ottenere il permesso di studiare giurisprudenza. Cfr. Carlo Goldoni, *Memorie*, a cura di Paolo Bossisio, traduzione di Paola Ranzini, Milano Mondadori, 1993, p. 39 e pp. 54-55.

[2] Ma anche in titoli quali *Il medico olandese, L'apatista, Torquato Tasso* ecc.

per musica che offrono elementi medico-sanitari, ma sono quelli che permettono di elaborare il tema da angolazioni diverse. L'importanza dei titoli nell'interpretazione delle opere di Goldoni è stata da tempo rilevata da Franco Fido,[3] per cui, in base ai titoli proposti, vediamo che i temi medico-sanitari affrontati saranno rispettivamente: l'ammalato, il professionista, il luogo di cura e la diagnosi.

[3] Cfr. Franco Fido, *I titoli delle commedie goldoniane,* in «Studi goldoniani 8», a cura di Nicola MANGINI, Venezia, 1988, pp. 185-193.

2. L'ammalato (L'ippocondriaco)

Questo intermezzo risale al 1735, si colloca agli inizi assoluti della carriera teatrale di Goldoni e appartiene a una quindicina di intermezzi antecedenti ai suoi libretti per l'opera buffa degli anni Quaranta. Oltre agli intermezzi, la produzione giovanile di Goldoni abbraccerà alcune tragicommedie, poco meno di una decina di libretti seri d'autore e dei rifacimenti, come quello di *Griselda,* un libretto di Apostolo Zeno musicato da Antonio Vivaldi. Questo periodo sarà essenziale per Goldoni, in quanto gli permetterà di sperimentare con i temi, con la lingua, con la drammaturgia e con l'elemento comico, in una specie di apprendistato librettistico.[4] Va ricordato che l'intermezzo era un genere teatrale non autosufficiente, veniva introdotto di solito tra gli atti delle tragedie parlate o delle opere serie ed era un momento di riposo e svago, non di identificazione, ovvero una «rappresentazione che occupa un tempo, vuoto rispetto alla rappresentazione maggiore, […] a sua volta vuota (di intrigo e caratteri complessi, di peripezie sorprendenti, di identificazione e di catarsi) […]».[5] La dipendenza formale del genere, quindi, veniva compensata da una totale indipendenza e libertà di contenuto che spesso si riduceva a brevi burle e satire sulla quotidianità borghese (in antitesi con i temi storico-mitologici delle opere serie alle quali veniva solitamente interpolato), senza nessi logici e causali, in prevalenza amorali e scostumate. La brevità e la semplicità del genere dell'intermezzo non permettevano elaborazioni drammaturgiche di nessun tipo. Il titolo e il recitativo-monologo iniziale fungevano da resoconto dei fatti essenziali per poter seguire la vicenda. Nell'*Ippocondriaco* questa esposizione viene svolta dal personaggio di Melinda, che descrive la sua vita con un marito ipocondriaco chiamato significativamente Ranocchio.[6]

---

4 Da notare che Goldoni scriverà intermezzi fino alla fine degli anni Cinquanta e gli ultimi titoli verranno musicati ed eseguiti tra gli atti delle sue stesse commedie, rappresentate a Roma, al teatro Capranica. Cfr. Gian Giacomo STIFFONI, *Introduzione,* in Goldoni, Carlo, *Intermezzi e farsette per musica,* a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 36-43.

5 Cfr. FRANCA ANGELINI, «In maschera voi siete/senza maschera al volto?»; Le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-36), in «Studi goldoniani 6», a cura di Nicola Mangini, Venezia, 1982, p. 116.

6 Come ci spiega Ginette Herry, il nome vuole dire che «patisce le *rane* (immagini e ossessioni malinconiche in linguaggio veneziano)». Ma l'autrice sottolinea anche l'autobiografismo scherzoso del titolo dell'intermezzo. Troveremo un personaggio

L'intermezzo è suddiviso in due parti[7] completamente dissimili per quanto riguarda l'intreccio, l'ambientazione e gli espedienti drammaturgici, e soltanto la prima parte interessa il tema di questo saggio.[8] La complicazione della trama è motivata dall'insoddisfazione della moglie stufa delle conseguenze della malattia del marito e decisa a porre fine alla sua schiavitù matrimoniale. La parodia del motivo medico-farmaceutico si esaurisce con la moglie cacciata di casa alla fine della prima parte e nella seconda si passa al tema del recupero del matrimonio attraverso motivi del tutto estranei all'antefatto.[9] Gli effetti comici che si creano grazie all'uso di motivi medico-sanitari possono essere classificati in due tipologie diverse: il comico fisico e il comico della parola. Il comico fisico è presente nelle vivide descrizioni del protagonista: «è grasso come un porco / ei mangia a più non posso», «aperte io le lasciai[10] / per esalar la puzza / dell'oglio, dell'empiastri e degl'unguenti / e del pessimo odore degli escrementi». Il comico della parola si manifesta nelle numerose espressioni pseudo-scientifiche[11] oppure in vere e proprie nozioni di medicina[12] inserite a caso nel recitativo e finalizzate a sottolineare l'ignoranza sia dell'ammalato sia del falso chimico/medico/farmacista, ovvero la moglie travestita. Sicuramente l'effetto comico viene ulteriormente stimolato dalla fredda crudeltà e dalle esplicite intenzioni omicide che

definito ipocondriaco anche nel libretto *I bagni d'Abano,* di cui si parlerà più avanti in questo saggio. Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo I 1707-1744,* Venezia, Marsilio, 2007, pp. 251-252.

7 Stiffoni ritiene questa una scelta, di averlo in sole due parti, meno innovativa e limitativa per quanto riguarda lo sviluppo dell'argomento, ma nota che in compenso troviamo una maggiore attenzione rivolta alle dinamiche personali dei personaggi, che sfocia in un relativo approfondimento specialmente della psicologia dell'ipocondriaco. Cfr. GIAN GIACOMO STIFFONI, *Introduzione,* cit., p. 24.

8 Non è superfluo ripetere che il tema dell'intermezzo prende spunto dal *Malade imaginaire* di Molière.

9 La seconda parte è ambientata nelle strade di Venezia, quindi all'esterno, e vede il personaggio di Melinda, travestita da sensale di matrimoni, che tenta e infine riesce a convincere il marito a riprenderla in casa.

10 Si parla delle finestre.

11 Espressioni quali «in petto mi crepò una vena»; «So che mi troveran l'ossa d'argento» e simili.

12 Espressioni quali «Mi batte il cor, mi palpita il polmone, la sistole, la diastole, il diafragma, il pancreate e gl'intestini si rivoltan sossopra»; «che mi venga nel capo un apostema» e simili.

caratterizzano il personaggio di Melinda. In sostanza, la malattia è soltanto un mezzo drammaturgico per arrivare alla rottura del matrimonio alla fine della prima parte e non ha nessuna funzione nel processo di riconciliazione dei coniugi nello scioglimento dell'intermezzo. Nonostante l'esiguo spazio dedicato all'ammalato e alla malattia, questo è l'unico testo per musica che tratta propriamente una malattia, le cure e i rimedi e crea il suo contenuto comico attraverso questi motivi, anche se solo nella prima parte.

3. Il professionista (Lo speziale)

Il libretto buffo dello *Speziale*, eseguito per la prima volta al teatro Grimani di Venezia durante il carnevale del 1755, fu steso tre anni prima, nel 1752, mentre la truppa di Medebach si trovava a Bologna.[13] Il protagonista si ispira al personaggio di Agapito della già menzionata commedia *La finta ammalata*, rappresentata durante il periodo carnevalesco del 1751. Ginette Herry nota erroneamente che «il protagonista del libretto non è un vero speziale».[14] L'errore sta nella definizione della professione. Entrambi i personaggi, Agapito e Sempronio (titolare del libretto), sono concepiti come speziali/farmacisti di professione, però nel libretto lo speziale non svolge la sua attività perché non ne ha voglia, cosa che nulla toglie al suo professionismo. Affida, invece, la pratica al personaggio del giovane garzone Mengone, che, in base al testo, risulta essere completamente ignorante in materia. Inoltre, il personaggio dello speziale del libretto ripropone una caratteristica fondamentale del personaggio di Agapito, ed è il suo amore per le gazzette e le notizie dal mondo, che sarà un motivo drammaturgico molto più importante del motivo farmaceutico. La trama si articola nella solita simmetria di due coppie di giovani innamorati, una seria e una buffa, e rielabora sostanzialmente l'intreccio di un altro libretto buffo famoso, messo in scena nel 1750, quello per *Il mondo della luna.* In entrambi i libretti troviamo il personaggio del padre che non permette alle proprie due figlie di sposarsi[15] e che viene sconfitto tramite un inganno*.* La differenza più evidente tra i due libretti sta nell'implementazione dell'inganno, che nello *Speziale* è limitato ai due finali d'atto, mentre nel *Mondo della luna* occupa tutto lo spazio di un atto e risulta molto più elaborato. Nello *Speziale* troviamo due travestimenti, uno da notai, tipico della commedia dell'arte,[16] alla fine del secondo atto, e l'altro da emissari turchi alla fine del terzo, rinforzato da uno storpiamento

[13] Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753,* Venezia, Marsilio, 2009, p. 389.

[14] *Ivi*, p. 390.

[15] Nello *Speziale* si tratta più precisamente della figlia e della pupilla.

[16] LUCIO TUFANO, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica III. 1754-1755,* a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2016, p. 52.

abbastanza elementare del linguaggio,[17] per creare l'effetto comico ed essere facilmente percepibile al pubblico nella forma cantata. In sostanza, l'elemento farmaceutico/medico in questo libretto ha una funzione decorativa e di espediente comico secondario rispetto alla trama principale,[18] e anche una funzione di cornice. Infatti, il libretto si apre con un'aria del garzone Mengone, in cui si lamenta del suo lavoro e ammette la propria completa ignoranza in fatto di farmacia,[19] e si chiude con lo svelamento dell'inganno, che prevedeva che lo speziale partisse per la Turchia a fare il proprio lavoro a servizio del sultano. Un po' meno arbitrariamente rispetto all'*Ippocondriaco,* anche in questo testo si usano termini tecnici, in prevalenza nomi di piante medicinali.[20] Lo spazio della farmacia viene usato dai pretendenti come luogo d'incontro per vedere le ragazze che vorrebbero sposare. Pertanto, per giustificare una visita alla farmacia, si inventano di aver bisogno di medicine e portano al farmacista due ricette vere, rispettivamente per l'indigestione e per la stitichezza, che rappresentano la conferma formale dei loro bisogni. Contemporaneamente, il garzone che deve preparare le ricette ammette in un *a parte* di non sapere come prepararle, creando un doppio gioco di illusioni: né gli spasimanti hanno bisogno di medicine, né il garzone è in grado di fornirne alcune. La scena I,6 si chiude con un'aria del garzone che è un importante riferimento ironico al mestiere, in cui il personaggio, mentre prepara quello che i clienti/spasimanti desiderano, fa finta di avere tutto sotto controllo, che dal punto di vista drammaturgico è

[17] Questo è un altro esempio di comicità della parola in cui a tutti i verbi viene applicata la desinenza -ara: stara, sposara, chiamara, cantara ecc. (III,6).

[18] L'effetto comico nel libretto deriva principalmente dalle notizie stravaganti che il personaggio dello speziale legge sui giornali e condivide con i suoi interlocutori. Da questo punto di partenza si snoda l'idea dell'inganno che parte da una notizia falsa, somministrata allo speziale.

[19] Proprio come il servo Leporello nell'aria di apertura del *Don Giovanni* di Da Ponte trentacinque anni più tardi, nel 1787. Anche nel libretto dei *Bagni d'Abano* troveremo un'aria che ha una controparte molto famosa nello stesso libretto dapontiano, e sarà l'aria del servitore Pirotto *Che dolce cosa per me è l'amar* (I,4) che ricorda la famosa aria del catalogo di Leporello, del primo atto del *Don Giovanni.*

[20] Sia quelle che vende il personaggio della contadina Cecchina (I,2) – la gramigna, la cicoria, le madreviole – sia quelle che il garzone elenca nell'aria della preparazione delle ricette – il rabarbaro e la manna (I,6).

un esempio di finzione doppia.[21] Alla fine del primo atto troviamo una sola pratica medica dello speziale/padre, quando tasta il polso al garzone, poi manda la pupilla a occuparsi delle erbe medicinali e ognuna di queste azioni nei versi viene abilmente mescolata alle ultime notizie favolose dal mondo in una specie di riassunto delle caratteristiche essenziali dello speziale. Tra le notizie improbabili delle gazzette spicca quella più assurda dell'uomo gravido che ha partorito, un *nonsense* dal punto di vista medico, che serve per corroborare la sua incompetenza professionale. Nel secondo atto non si trovano riferimenti a nessun aspetto della professione di farmacista. Nel terzo atto, il secondo inganno a danno dello speziale è una combinazione della notizia falsa con il tema farmaceutico. Si comunica che dalla Turchia arriverà qualcuno in cerca di «droghe, di cordiali e sciroppi un capitale e vuol al suo servizio uno speziale» (III,2). Quindi, un appello all'ambizione professionale, condito da un sottofondo esotico, che viene usato come esca con cui i giovani amanti adescano il padre/speziale e ottengono i permessi per sposarsi. Si nota, in questo caso, la completa incongruenza tra i fatti esposti – l'offerta di lavoro in Turchia e i permessi di matrimonio – e la totale mancanza di un nesso logico tra gli eventi, ma i versi goldoniani con la musica dei primi compositori dell'opera-pasticcio, Vincenzo Pallavicini e Domenico Fischietti, ottennero comunque un grande successo.[22]

[21] Bisogna in questo luogo chiarire che la versione più famosa dell'opera, quella musicata da Joseph Haydn e rappresentata al castello di Esterháza nel 1768, usa un libretto notevolmente ridotto, in cui troviamo soltanto quattro dei sette personaggi originali. Cfr. LUCIO TUFANO, *Introduzione,* cit., p. 88. Il libretto ridotto è l'unico che viene proposto nel sito www.librettidopera.it *sub voce.*

[22] LUCIO TUFANO, *Introduzione,* cit., p. 54.

4. Il luogo di cura (I bagni d'Abano)

L'opera andò in scena nel febbraio 1753 e non ebbe alcun successo.[23] Goldoni arrivò a non inserirla nell'elenco delle sue opere in appendice ai *Mémoires,* e gli studi finora condotti non hanno ancora fornito una causa precisa di questo fiasco/rinuncia, ma si suppone che possa essere dovuto a problemi tecnico-scenografici, data la complicata mutazione della scena nel finale dell'opera.[24] Nel contesto dei titoli presi in considerazione in questo saggio, il libretto, per quanto riguarda il tema, rappresenta un transito dal realismo quotidiano dell'*Ippocondriaco* e dello *Speziale,* al surrealismo di *Arcifanfano* che verrà trattato in seguito.[25] Infatti, il titolo e l'inizio dell'intreccio del libretto seguono la scia realistica per poi dare spazio alla magia di stampo demoniaco.[26] Il motivo medico-sanitario è ovviamente concentrato nel titolo, che rimane ancor oggi sinonimo di vacanza-convalescenza, ma il titolo implica un'altra cosa che per la maggior parte del pubblico è meno ovvia, l'esistenza di un˝x personaggio storico che porta il nome di Pietro d'Abano (1250?-1316?), filosofo, astrologo e scienziato medievale, professore di medicina alle università di Parigi e di Padova, importante per i suoi trattati, processato dal tribunale dell'inquisizione per eresia e probabilmente assolto, ma attorno alla cui immagine si costruì una leggenda secondo la quale fu condannato *post mortem* per negromanzia.[27] Da questa leggenda prende spunto l'elemento fantastico del libretto in cui il personaggio del francese La

[23] MARCO BIZZARRINI, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica II. 1751-1753,* a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2013, p. 50.

[24] Lo spazio dell'azione indicato dal titolo, propriamente le terme in provincia di Padova, nel finale dell'opera per magia viene trasformato in una «scena di mare con navi», come specificato dalla didascalia introduttiva. Si tratta di una trasformazione della scena molto complicata che doveva farsi molto velocemente, senza dubbio spettacolare, ma tecnicamente difficile da realizzare.

[25] La poetica del libretto dei *Bagni d'Abano* si potrebbe definire come un esempio di realismo magico *ante litteram.*

[26] Da notare che il tempo dell'azione è molto ristretto e si articola tra l'ora di pranzo e poche ore pomeridiane.

[27] La sua fama fu rivitalizzata nel Rinascimento, in particolare la sua attività di astrologo, il che servì a crearne l'immagine di mago e occultista, senza però alcun fondamento biografico. Cfr. IOLANDA VENTURA, *Pietro d'Abano,* in *Dizionario bibliografico degli Italiani,* volume 83, 2015, reperibile su www.treccani.it *sub voce.* (consultato il 2 febbraio 2022)

Flour [sic!] afferma di aver trovato il libro degli incantesimi di Pietro d'Abano (mago e non medico) e grazie al quale crea tutti gli intrecci della trama. L'elemento curativo delle terme è sottinteso, i personaggi che si incontrano sono da una parte i dipendenti delle terme (il custode e la custode) e dall'altra gli ospiti/pazienti che hanno bisogno di cure. Tra i personaggi che sono in cura troviamo un ipocondriaco[28] e, anche se sono passati quasi due decenni dall'intermezzo dallo stesso titolo, si notano alcuni elementi in comune nella caratterizzazione dei due personaggi: entrambi sono grassi, entrambi temono il giro d'aria, entrambi sono malinconici e il secondo, Luciano all'anagrafe, viene a un certo punto chiamato "ranocchio" dalla custode Rosina, proprio come il protagonista dell'intermezzo.[29] La malattia che maggiormente colpisce i personaggi è il consueto mal d'amore che alla fine del libretto viene curato felicemente con ben tre matrimoni. Spesso nel libretto viene menzionato un fantomatico medico che non appare in scena ma somministra le cure ai pazienti, e, seppure invisibile, è considerato abile ed è rispettato. La scena del pranzo nel primo atto è significativa dal punto di vista della libertà presasi dal poeta in quanto, contrariamente alle consuetudini dell'epoca, il ricco borghese Luciano invita a tavola i dipendenti e i servi per non mangiare da solo. Nella stessa scena avviene il primo atto di magia, un incantesimo prodotto dal personaggio di La Flour in cui i personaggi presenti (tutti buffi) si trasformano in qualcun altro: il servo Pirotto diventa un Coviello, maschera della commedia dell'arte, il custode Marubbio diventa un vecchio calvo, la custode Rosina viene trasformata in una vecchia veneziana e la serva Lisetta in una giovane napoletana vestita da spagnola. Il personaggio del borghese ipocondriaco (il più altolocato sulla scala sociale dei commensali) subisce la trasformazione più umiliante, in una donna con maschera caricaturale da commedia dell'arte. Si tratta di un bizzarro esempio di teatro nel teatro

[28] Definito come tale nel *Dramatis personae,* mentre per gli altri personaggi non abbiamo riferimenti medici.

[29] I due personaggi ipocondriaci saranno sicuramente serviti come spunto per il più noto personaggio di Monsieur Guden, ipocondriaco del *Medico olandese,* commedia di parola del 1756. Un altro elemento in comune tra il libretto e questa commedia è il riferimento a un medico veramente esistito, con la differenza che nel libretto si attinge alla leggenda su Pietro d'Abano, mentre nella commedia si vuole rendere omaggio ai meriti professionali reali del dottore olandese Herman Boerhaave (1668-1638).

che crea un singolare effetto straniante, ma che non è fine a sé stesso. Oltre a essere efficacemente comica, c'è qualcosa di terapeutico nella situazione in cui i personaggi subiscono trasformazioni nelle quali affrontano le proprie paure, della vecchiaia, delle donne, della calvizie. L'unico che si diverte durante la metamorfosi è il personaggio del servo Pirotto trasformato in una variante gioviale di quello che già rappresenta, uno zanni/un servo.[30] La stessa funzione curativa e catartica della magia-medicina la troviamo nel secondo atto, quando la passione amorosa della coppia seria, soppressa dalla timidezza, viene innescata da un fiore dall'odore magico e poi nel terzo atto svelata da uno specchio magico, mitico oggetto fiabesco. I personaggi interpretano gli strani eventi come opere del diavolo, come testimonia l'aria di Pirotto in II,6, e come conseguenza si moltiplica il motivo della paura[31] e i motivi tipicamente demoniaci, come quello del gatto nero nell'aria di Rosina in II,8. L'oggetto di scena più favoloso è la bacchetta magica con la quale il personaggio di La Flour, ormai l'incarnazione del demonio, risolve sistematicamente le complicazioni che ha creato. L'unica linea narrativa che si scioglie convenzionalmente e introduce metaforicamente un motivo medico è il contratto di matrimonio tra l'ipocondriaco e la custode Rosina, quando l'ammalato afferma che una sposa è quello che lo guarirà, essendo questa la sua medicina migliore. Dello spartito dell'opera originale oggi si conserva soltanto il secondo atto musicato da Baldassarre Galuppi e nel 2008 si è avuta una rappresentazione recitata del libretto, allestita ad Abano Terme.[32]

[30] Per quanto riguarda gli elementi della commedia dell'arte nel libretto, oltre al Coviello, troviamo anche il lazzo della bastonatura in II,9 quando la serva Lisetta bastona l'ipocondriaco Luciano che aveva voluto farle uno scherzo e spaventarla.

[31] Herry afferma che la paura è la parola chiave nel libretto. Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753,* p. 471.

[32] MARCO BIZZARRINI, *Introduzione,* cit., p. 54.

5. La diagnosi (Arcifanfano, re dei matti)

Anche se cronologicamente viene messo in scena prima dello *Speziale* e dei *Bagni d'Abano,*[33] in questo contributo si è voluto trattare il libretto di *Arcifanfano* per ultimo, prendendo come criterio di analisi il graduale passaggio verso motivi medico-sanitari più astratti, ovvero verso le malattie della psiche. Le cosiddette pazzie sfociano in questo libretto nella creazione di un regno fantastico e utopistico in cui le diagnosi psichiatriche (in verità soltanto vizi raffigurati nei loro estremi) sono comuni e benaccolte, o perlomeno tollerate. Vi troviamo una specie di manicomio fiabesco senza medicine convenzionali, ma con emulazioni di infermieri e di restrizioni. In riferimento al libretto precedente, Ginette Herry sottolinea che lo stabilimento d'Abano diventa un altro regno di Arcifanfano,[34] ma in realtà con *Arcifanfano* Goldoni trascende lo spazio concreto per sbizzarrirsi in fantasie fuori dal tempo, o meglio appartenenti a tutti i tempi e tutti i luoghi.[35] E non si tratta di un'eccezione nel suo repertorio librettistico. Infatti, già Franco Fido aveva affermato che durante gli anni in cui gradualmente prepara e introduce la riforma nel teatro parlato, dal 1748 al 1753, nei testi per il teatro musicale fa un'operazione inversa e si allontana dalla realtà borghese quotidiana. In *Arcifanfano* è presente

> una interpretazione *letterale* dei tropi, dalla metafora all'antonomasia (cioè come si diceva di una preponderanza del significante) che si materializza perfettamente nel mondo e nella logica dei matti sudditi dell'Arcifanfano, che *sono* ciò che il loro nome dichiara (Fido 2000: 60-61).

[33] Il libretto viene messo in scena con la musica di Baldassarre Galuppi e di altri musicisti, quindi sottoforma di pasticcio, nell'autunno 1750. A differenza di altri libretti coevi, come *Il mondo della luna* e *L'Arcadia in Brenta,* non ebbe grande fortuna scenica e venne tramutato in intermezzo da Goldoni stesso durante il suo soggiorno a Roma nel 1759. Cfr. GIOVANNI POLIN, *Introduzione* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica I. 1748-1751,* a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 76-77.

[34] Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753,* p. 472.

[35] A differenza del *Mondo della luna,* lo spazio dell'azione in *Arcifanfano* non ha niente di fantastico, «offre allo sguardo scenografie tipiche del dramma pastorale e dell'opera seria». Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750,* Venezia, Marsilio, 2009, p. 275. Lo spazio, come le pazzie, è simbolico della "dolce vita" arcadica, del rifugio ideale dai travagli della vita.

Oltre ad *Arcifanfano,* nella stessa stagione troviamo in sequenza cronologica un gruppo di libretti «che esplorano temi simili e assumono un approccio simile […] sono situati in ambienti inusuali ed esotici […] Non si tenta nemmeno di imitare la società reale»,[36] rispettivamente: *Il mondo della luna, Arcifanfano, Il paese di cuccagna* e *Il mondo alla roversa.* Il saggio prende in considerazione il libretto di *Arcifanfano* in quanto il titolo stesso fa riferimento a un regno/mondo dei matti, anche se dal contenuto risulta che Goldoni non aspira a un approfondimento delle "patologie" annunciate. La trama estremamente semplice si basa sull'arrivo di sei personaggi (denotati da "pazzie" diverse) da Arcifanfano per chiedere rifugio nel suo regno-manicomio. Il simbolismo astratto della struttura parte dai nomi dei personaggi che esemplificano il vizio-patologia che li caratterizza: Sordidone, pazzo avaro, Madama Gloriosa, pazza superba, Madama Semplicina, pazza ritrosa, Madama Garbata, pazza allegra, Furibondo, pazzo collerico, Malgoverno, pazzo prodigo. Da questo elenco di personaggi è molto difficile dedurre la suddivisione dei ruoli consueti in un libretto buffo, ma, grazie ai nomi degli artisti che li interpretarono nel primo allestimento, sappiamo che, per esempio, Malgoverno e Gloriosa sono stati concepiti come ruoli seri.[37] E, nonostante siano tali, contrariamente alle regole, prenderanno parte nel finale d'assieme del secondo atto. Quindi, non solo il contenuto del libretto fuoriesce dagli schemi usuali, ma anche il suo elemento drammaturgico-strutturale pecca di insolite libertà, come quella di far cantare al buffo Furibondo un'aria seria di stampo metastasiano in II,7, oppure di omettere la solita aria di bravura dei seri all'inizio dell'opera e sostituirla con una semplice cavatina.[38] Per quanto riguarda il motivo medico-sanitario, abbiamo

[36] «[…] which explore similar themes and share a similar approach […] they are situated in unusual and exotic settings […] No attempt is made to mirror real society». Cfr. TED EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica,* New York, Peter Lang, 1991, p. 95.

[37] La cantante Dionisia Lepri ha interpretato Madama Gloriosa mentre Berenice Penni *en travesti* Malgoverno. Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750*, p. 274.

[38] Secondo Polin, che ci offre un'analisi precisa della distribuzione e del tipo di arie attribuite a ciascun personaggio, nel caso di questo libretto si è dovuto probabilmente investire un maggiore impegno nel linguaggio musicale per supplire alla mancanza dell'intreccio. Purtroppo, della musica di Galuppi e di altri musicisti che hanno collaborato al pasticcio, rimangono soltanto pochi frammenti. Cfr. GIOVANNI POLIN, *Introduzione,* cit., pp. 72-76.

già stabilito che il regno di Arcifanfano, con le varie pazzie rappresentate dai personaggi, può essere paragonato a un ospedale psichiatrico, nonostante la conclusione del libretto che, alla domanda sul nome della città di Arcifanfano, dà la risposta "il mondo". La sequenza d'apertura è un altro esempio di trasgressione dei ritmi librettistici abituali per la sua sproporzionata lunghezza. Tuttavia, proprio questa scena funge da conferma alla tesi che si tratta della prefigurazione di un manicomio. Viene concepita come una lunga sfilata dei sei personaggi che desiderano entrare nel regno di Arcifanfano, in cui a uno a uno argomentano il proprio malessere. Questo quadro scenico si può interpretare come una specie di visita medica preliminare finalizzata a stabilire se i pazienti sono venuti nel luogo adatto, che non è necessariamente solo un luogo di cura bensì un luogo di protezione, di conforto, di libera esposizione delle proprie patologie e di appartenenza presumibilmente incondizionata a questa comunità particolare. A differenza però delle istituzioni mediche regolari, in questo regno fantastico l'arbitro dei destini e il più pazzo di tutti, l'Arcifanfano, appunto. La sua caratterizzazione è contrassegnata da un dualismo, o forse bipolarità (se vogliamo usare impropriamente concetti medici professionali), raffigurata in un'alternanza di decisioni e azioni logiche e illogiche che vengono anticipate in uno dei suoi recitativi nella scena introduttiva:

> ARCIFANFANO (I,1)
> […]
> Io parlo qualche volta
> che pazzo non rassembro ma è dovere
> che il re de' pazzi nella mente stolta
> dei lucidi intervalli abbia talvolta. (I,1)

Questa identità del "più pazzo di tutti" si mescola con una simbolica funzione curativa, quella che solitamente svolge un medico, espressa in una battuta indirizzata al personaggio della ritrosa Semplicina, che alla fine del libretto eleggerà a sua sposa: «io vi medicherò» (I,5). Ci vorrebbe molta più competenza in psichiatria per decifrare dal testo del libretto la diagnosi del protagonista, ma già da un esame superficiale è possibile intravedere una nota di autobiografismo nella costruzione del personaggio di Arcifanfano. Il parallelo tra il regno e un istituto di cura per le malattie mentali viene ulteriormente convalidato dalle gabbie che vengono introdotte nel secondo atto (II,9), in cui

cinque dei sei pazzi, nuovi cittadini del regno, vengono rinchiusi proprio come si faceva nel mondo reale nei reparti di psichiatria per il trattamento dei disturbi in fase acuta. Nel libretto queste gabbie sono una punizione di breve durata, ma imposta proprio perché il comportamento dei pazzi sembra superare un limite di pazzia tollerato. Poco prima, nello stesso atto (II,5), viene evocato un esempio paradigmatico di pazzia letteraria, causa della successiva reclusione in gabbia di uno dei personaggi. Si tratta della celebre pazzia dell'ariostesco Orlando, con cui si identifica l'avaro Sordidone quando scopre di aver perso i suoi soldi. [39] Questo tipo di pazzia sottintende la perdita totale del senno fino a non riconoscere più gli interlocutori e, come per Orlando, si manifesta nel libretto in uno sfogo aggressivo con un bastone al posto della spada usata nel poema. Paradossalmente, il luogo in cui i pazzi vengono a rifugiarsi dal mondo che non capisce le loro diagnosi, diventa un altro carcere che ha lo scopo di rinsavirli, di portarli alla normalità, come specificato nei versi di Arcifanfano:

ARCIFANFANO (II,9)
«La superba stia là
fin che scema la troppa vanità,
stia là dentro l'avaro
fin che perde l'amor del suo denaro.
Là dentro stia il furioso
fin che divien pietoso
e il prodigo non esca
fin che il meschino è asciutto come un'esca.»

Questa è ancora una prova del fatto che il regno è una potenziale clinica medica piuttosto che un'invenzione utopistica. Comunque, come sottolinea Emery, l'opera non era finalizzata a istruire o analizzare, quanto a intrattenere, a fornire una divertente "vacanza" dalla realtà.[40]

[39] Esiste un libretto del 1753 intitolato *Il pazzo glorioso* che si attribuisce a Goldoni, ma l'attribuzione non è certa, in cui si riprende il tema di un libretto napoletano dal titolo *Lo stravagante.* Cfr. MARCO BIZZARRINI, *Introduzione,* cit., pp. 56-57. La "pazzia" del protagonista di questo libretto è una fissazione per le gesta eroiche di Orlando e una proiezione del poema ariostesco nella propria quotidianità.

[40] «[…] the opera was meant not to instruct or to analyze as much as to entertain, to provide an amusing "vacation" from reality». Cfr. TED EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica,* cit., p. 101.

6. Conclusione

Abbiamo visto in questo breve *excursus* attraverso alcuni testi per musica goldoniani, che il tema della medicina è un *topos* secondario e raramente protagonista in senso stretto. Sicuramente il realismo illuminista dell'autore non gli permetteva di approfondire la materia né tanto meno di rappresentare in scena la sofferenza corporea vera, la degenerazione o la morte. Attenderemo la fine del secolo, l'avvento della tragedia di Alfieri, l'esaurimento naturale dell'opera seria metastasiana a lieto fine, per trovare testimonianza nei teatri di qualcosa di più travolgente e catartico. Come sottolinea Fido, Goldoni «stimava i medici, provava un acuto interesse per la loro scienza, com'era praticata nel Settecento da clinici illuminati quali il celebre Antonio Cocchi da lui conosciuto a Firenze […]».[41] Tuttavia, l'affermazione è dedotta dai testi per il teatro parlato, mentre in questo saggio si è voluto indagare il motivo medico-sanitario nel teatro per musica, che, come si è voluto mettere in evidenza, risponde a delle regole drammaturgiche diverse. Si può concludere che la medicina negli intermezzi e nei libretti sia una professione aperta agli imbroglioni, specialmente quando i malori sono astratti, immaginari, psichiatrici, come quelli che incontriamo in prevalenza nei testi analizzati.[42] Sono malesseri da una parte autobiografici,[43] dall'altra esagerazioni di comuni vizi messi in ridicolo innumerevoli volte nella produzione goldoniana. Le uniche menzioni di malattie fisiche concrete sono invenzioni, come nell'esempio dello *Speziale,* e come tali solo un espediente drammaturgico che serve per rappresentare in chiave comica l'incapacità e l'ignoranza del giovane garzone del farmacista. Si può concludere, infine, che Goldoni stesso, pur

[41] Cfr. FRANCO FIDO, *Le professioni e il lavoro nel teatro di Goldoni,* in *Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi,* a cura di SVEND BACH, LEONARDO CECCHINI, ALEXANDRA KRATSCHMER, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet, 2009, p. 17.

[42] Nel saggio non abbiamo trattato il motivo pseudo-medico dei vari ciarlatani che vengono identificati come tali nel *dramatis personae,* come per esempio il personaggio di Rubiccone nel libretto *Il mercato di Malmantile* del 1758.

[43] La prevalenza dell'ipocondria sulle altre malattie mentali deriva probabilmente da esperienze personali di Goldoni, alle quali fa riferimento anche nelle *Memorie* quando parla di «vapori ipocondriaci e malinconici» che provava sin dagli anni della giovinezza. Cfr. CARLO GOLDONI, *Memorie,* cit., p. 53.

avendo formalmente una laurea in giurisprudenza, abbia dedicato la sua vita a curare il proprio pubblico con due mezzi universali: i suoi testi, come uno specchio per proiettare i malori del mondo, e la commedia, come una valida terapia per combatterli.

Bibliografia

FRANCA ANGELINI, «In maschera voi siete/senza maschera al volto?»; Le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-36), in «Studi goldoniani 6», a cura di NICOLA MANGINI, Venezia, 1982, pp. 115-130.

MARCO BIZZARRINI, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica II. 1751-1753,* a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-75.

TED EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the Drammi Giocosi per Musica,* New York, Peter Lang, 1991.

FRANCO FIDO, *I titoli delle commedie goldoniane,* in «Studi goldoniani 8», a cura di NICOLA MANGINI, Venezia, 1988, pp. 185-193.

FRANCO FIDO, *Vacanza del referente e retorica della Natura nei libretti per musica,* in *Nuova guida a Goldoni,* Torino, Einaudi, 2000, pp. 48-85.

FRANCO FIDO, *Le professioni e il lavoro nel teatro di Goldoni,* in *Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi,* a cura di SVEND BACH, LEONARDO CECCHINI, ALEXANDRA KRATSCHMER, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Aarhus Universitet, 2009, pp. 11-26

CARLO GOLDONI, *L'ippocondriaco,* in *Intermezzi e farsette per musica,* a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 245-266.

CARLO GOLDONI, *Lo speziale,* in *Drammi comici per musica III 1754-1755,* a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 313-383.

CARLO GOLDONI, *I bagni d'Abano,* in *Drammi comici per musica II. 1751-1753,* a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 545-622.

CARLO GOLDONI, *Arcifanfano, re dei matti,* in *Drammi comici per musica I. 1748-1751,* a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 585-641.

CARLO GOLDONI, *Memorie,* a cura di PAOLO BOSISIO, traduzione di Paola Ranzini, Milano, Mondadori, 1993.

GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo I 1707-1744,* Venezia, Marsilio, 2007.

GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo II 1744-1750,* Venezia, Marsilio, 2009.

GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo III 1750-1753,* Venezia, Marsilio, 2009.

GIOVANNI POLIN, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica I. 1748-1751,* a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119.

GIAN GIACOMO STIFFONI, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Intermezzi e farsette per musica,* a cura di ANNA VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-64.

LUCIO TUFANO, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica III. 1754-1755,* a cura di SILVIA URBANI, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 9-125.

IOLANDA VENTURA, *Pietro d'Abano,* in *Dizionario bibliografico degli Italiani,* volume 83, 2015, reperibile su www.treccani.it *sub voce.*

Il colera e lo scongiuro: malattia e pensiero magico nell'immaginario meridionale

di
Alfredo Sgroi

I numeri, nella loro brutalità, danno esattamente la misura della gravità e della frequenza delle epidemie di colera e malaria che hanno flagellato molti territori dell'Italia meridionale, soprattutto nel corso dell'Ottocento. Di fronte al vortice funesto delle morti e delle sofferenze, nell'impossibilità di formulare una spiegazione razionale per rendere conto degli eventi luttuosi, relegati perciò nella sfera oscura del mistero insondabile, il ricorso al paradigma magico e alle tecniche taumaturgiche è conseguenza quasi inevitabile. Da ciò scaturisce il fiorire copioso di veri e propri miti e superstizioni che sedimentano nel sentire popolare, tramandandosi di generazione in generazione, per essere poi accolti e travasati in una fitta serie di studi antropologici e storici, oltre che in numerosi testi letterari, creando così feconde interferenze tra etno-antropologia, letteratura e psicologia delle masse, sotto il segno dello scacco della medicina e del conseguente ricorso a pratiche terapeutiche alternative, attinte dal grande serbatoio della magia. Non sorprende perciò la frequenza con cui molti scrittori, dopo l'esempio offerto dal Manzoni della *Storia della colonna infame* e dei celebri capitoli dei *Promessi Sposi* dedicati alla peste di Milano del Seicento,[1] abbiano saggiato con diversi esiti e reiteratamente il medesimo tema delle stesse epidemie, fino al punto da costituire una sorta di topica variamente declinata. Da lì traggono infatti ispirazione, ricalcando una traiettoria simile, ad esempio: il Verga della novella *Quelli del colera* o dei racconti dedicati alla malaria; De Roberto, Capuana, De Amicis e

[1] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 2012.

Pirandello. O, ancora, la Matilde Serao del *Ventre di Napoli* e, in tempi più recenti, Carlo Levi, Gesualdo Bufalino, per arrivare infine a Camilleri.[2]

Prima di prendere in considerazione i testi di questi e altri autori, occorre preliminarmente chiarire che alla base dei meccanismi innescati nell'immaginario delle masse dalle epidemie c'è la medesima dinamica codificata in letteratura da Manzoni, in antropologia da Ernesto de Martino: il male, di cui si ignora la natura, è introdotto dal «diverso». Da chi, cioè, è estraneo dalla comunità (gli untori di turno). Per essere soffocato esige un sacrificio violento: la persecuzione dello stesso *diverso*, particolari pratiche esorcistiche appannaggio delle figure carismatiche della comunità (sacerdoti, maghi, fattucchiere), con cui evitare le conseguenze delle cosiddette «apocalissi culturali».[3] Non a caso questi elementi si ritrovano in opere composte anche a distanza di molti anni. Evidentemente, la letteratura, nel recepire gli urgenti impulsi e le sollecitazioni della realtà circostante, oltre che le suggestioni offerte dagli esempi letterari e dai documenti storici, non può non registrare con una certa regolarità le peculiari reazioni popolari di fronte all'irrompere devastante e ciclico delle epidemie. Così i numerosi autori definiti da Calvino «pestiferi» indugiano sulla irrazionalità o la mentalità magica esibita dalle masse e dai singoli in occasione dei cicli epidemici. Non mancando di puntualizzare che l'indigenza e la diffusa ignoranza non possono comunque giustificare certi comportamenti criminali manifestatisi in determinate circostanze.

Parte in effetti da lontano, la storia del colera, che come la peste diventa ben presto un incubo per le popolazioni europee, innescando ataviche paure puntualmente registrate da scrittori ed antropologi. Una storia, quella del colera, a tratti avvolta nella leggenda.

In Cina il morbo, pare importato dall'India, arriva precocemente: intorno al XVII secolo (1669), quando cioè le epidemie di peste cominciano a diradarsi in Europa, lasciando dietro di sé una sanguinosa scia di morti e di pratiche superstiziose, ovvero di quelle componenti magico-irrazionali

[2] MATILDE SERAO, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884.

[3] ANNALISA DI NUZZO, *Ripensare alle apocalissi culturali tra crisi della presenza ed egemonie postglobali*, «Dialoghi Mediterranei», 43, 2020, pp. 57-67.

che trovano terreno fertile proprio nel corso delle medesime epidemie. In particolare, la peste alimenta nell'immaginario popolare (e non solo) la tenace e persistente topica dell'untore, destinata a tracimare dai secoli bui del Medioevo all'età moderna, subendo un progressivo processo di laicizzazione più o meno razionale.

In Europa il colera, ben presto ribattezzato «morbo asiatico», dilaga dunque in forma pandemica molto più tardi: solo nel secolo XIX, nel tempo dell'ascesa delle nuove prospettive scientifiche, provocando almeno sette pandemie particolarmente nefaste nelle zone meridionali e appenniniche dell'Italia. La prima di cui si hanno notizie certe dura dal 1817 al 1823; la seconda, dal 1828 al 1838, sconvolge quasi tutta l'Europa e lambisce anche l'America. In Italia, solo nel 1835, si registrano 146.000 vittime, cioè numeri che possono essere paragonati a quelli, terribili, della peste. Nel 1837, in Sicilia, si contano 69253 morti e un numero non precisato di casi di colera, a fronte dei circa 90.000 nell'intero Regno delle due Sicilie.[4]

Attraverso il Piemonte e la Liguria, la pandemia di colera dilaga a Napoli, là dove l'agglomerato urbano diventa un terreno fertilissimo per il diffondersi del contagio. Ma neppure le campagne sono risparmiate e contagi capillari si registrano anche, intorno al 1836-37, in Toscana, nel Lazio e, come si è detto, in Sicilia. [5]

Non meno feroce è la terza pandemia, tra il 1841 e il 1856. Frattanto, nel 1854, Pacini isola e osserva al microscopio il vibrione del colera, spianando finalmente la strada ad una conoscenza più razionale della malattia. Questo non basta a dissipare le nebbie della superstizione tra le masse, né a scongiurare una nuova e devastante fase epidemica nei primi anni dell'unificazione nazionale, grosso modo tra il 1865 e il 1874, quando dilaga la quarta pandemia che miete più di 160.000 vittime. [6]

Sono, questi, gli anni cruciali: quelli in cui, con la formazione di una letteratura nazionale, mentre si spengono gli ultimi languori romantici, si

[4] GERARDO RIZZO, *Il colera del 1867 a Messina: prime indagini*, «Archivio Storico Messinese», 74, 1997, pp. 91-108.

[5] MARIO SOSCIA, *Tra storia e letteratura. Il colera in Italia e a Napoli*, «Sinestesie», X (2014), pp. 7-28.

[6] Ivi, p. 9.

prepara l'avvento del Verismo. Di una corrente letteraria, cioè, che della fedele descrizione della realtà fa il suo tratto distintivo, e che perciò gioca un ruolo fondamentale nell'ambito della documentazione delle reazioni delle masse di fronte alle epidemie. In questi anni post-risorgimentali si formano infatti Capuana, Verga, de Roberto, Pirandello, ossia alcuni degli scrittori che, come si vedrà, declinano il tema del colera e dei connessi contraccolpi nell'immaginario popolari, di fatto incrociando letteratura, antropologia, etnologia, sociologia.

Il colera, a cui si aggiunge soprattutto nel sud del Paese la malaria, continua a flagellare l'Italia anche nei decenni successivi. A Napoli, nel 1884, nello spazio di pochi mesi (dal 19 Agosto al 30 Ottobre 1884) il contagio coinvolge almeno 14.000 persone, mietendo settemila morti.

La sesta pandemia, nel *fin de siècle* (1892-93), colpisce centinaia di città e fa 3.000 vittime. Il numero però, come si nota, cala vistosamente rispetto al passato recente, segno che i progressi delle condizioni igienico-sanitarie sortisce i primi risultati, fermo restando che colera e malaria striscianti permangono allo stato endemico ancora per diversi anni. Basti pensare che ancora tra il 1911 e il 1915 proprio il colera è ben presente in diverse regioni italiane. [7]

Nell'ambito di questo ampio arco temporale si collocano dunque alcuni dei momenti più tragici della storia italiana, ma anche fra i più densi di suggestioni per gli scrittori del tempo. Partiamo proprio dagli anni Trenta.

Nel corso dell'epidemia di colera del 1836, che a Napoli provoca almeno diciottomila morti, un testimone d'eccezione come Giacomo Leopardi, che peraltro probabilmente resta a sua volta vittima della malattia, dissemina nelle sue corrispondenze epistolari con la sorella Paolina e il padre Monaldo diverse e acute notazioni sul comportamento della plebe napoletana.

Da lì a poco, in occasione della pubblicazione della versione definitiva del suo romanzo, Alessandro Manzoni conferma il tenace radicamento tra i ceti popolari della «pazza paura d'un attentato chimerico» perpetrato dagli untori. Riferisce infatti, nel primo capitolo della *Storia della colonna infame*, che quanto verificatosi nel superstizioso Seicento si è ripetuto in

[7] Ivi, p. 10.

diverse parti dell'Europa pochi anni prima, «nel tempo del colera».[8] Unica, sostanziale, novità: le persone più istruite non coltivano più le antiche credenze e perciò si adoperano per rintuzzare le folli richieste di giustizia sommaria avanzate dalle folle in tumulto. E Manzoni non può fare a meno di notare che si tratta certo di un progresso, ma sgomenta e intristisce la circostanza per cui la leggenda degli untori continua ad annidarsi nell'immaginario popolare.

Nelle luttuose vicende epidemiche dell'Ottocento, in realtà, ciò non può destare soverchia sorpresa. Le masse sono infatti ancora lontane dai progressi scientifici e ancorate al tradizionale paradigma culturale pre-scientifico, là dove residui dell'approccio magico persistono vigorosi, in particolare nelle aree rurali, praticamente impermeabili rispetto ai nuovi approcci della medicina. Tuttavia, da lì a poco, comincia a farsi strada una novità importante e destinata a radicarsi tra le popolazioni urbane e rurali del Sud Italia: la persuasione che gli *untori*, a cui si continuano ad attribuire i caratteri tradizionali codificati nel romanzo manzoniano, agiscano al soldo delle autorità, a cui si imputa il bieco disegno di alimentare la propagazione del morbo allo scopo di angariare la popolazione, vessandola per renderla docile e costringerla ad accettare i crescenti gravami (imposte, limitazioni sanitarie). Ciò si verifica soprattutto nelle regioni meridionali e dopo il 1860, quando, sfumate le illusioni risorgimentali di un riscatto delle masse oppresse, le popolazioni finiscono per bollare i nuovi e rapaci amministratori calati dal Nord come nemici senza scrupoli, pronti a tutto pur di soffocare le legittime ventate rivoluzionarie che esplodevano virulente proprio nel Meridione. In tal modo si crea una miscela esplosiva, composta da frustrazione, delusione politica, esasperazione, fame, superstizione e ignoranza. In questo quadro fosco, il perdurare e l'infittirsi delle epidemie, a cui la medicina non riesce a porre un argine, ha un effetto deflagrante che sfocia in violenze contro sedicenti untori e nella radicalizzazione delle tradizionali pratiche pseudo-terapeutiche. Se dunque la causa della malattia sembra spostarsi, per così dire, dal cielo alla terra, rimane radicata la convinzione che la risposta migliore ad essa non possa venire

[8] ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, cit., p. 682.

dalla medicina ufficiale, spesso considerata una vera e propria impostura, ma da maghi, fattucchieri, taumaturghi e ciarlatani. Tutti pronti a reiterare pratiche magiche, esorcismi, scongiuri, riti, riconducibili ad una tradizione secolare.

Cospicui riverberi sulla letteratura nazionale ha poi l'epidemia di colera del 1867. Essa, come si diceva, sollecita diversi scrittori (soprattutto meridionali) ad attingervi abbondante materia narrativa. Così avviene nel romanzo verghiano *Storia di una capinera*,[9] la cui protagonista, Maria, a causa dell'epidemia esce per qualche tempo dal convento in cui è relegata non per vocazione e, per una tragica circostanza, si innamora perdutamente e finisce per morire d'amore e non come vorrebbe, «di colera».[10] Ebbene, la sua vicenda ha sullo sfondo il colera che infuria in Sicilia già dal 1854. A riprova del fatto che l'epidemia attanaglia l'isola quasi senza interruzione, infuriando dopo il 1837 e prima del 1867 in diverse zone della Sicilia.

Di colera muore poi la Longa, come si legge nel capitolo XI de *I Malavoglia*.[11] Nel suo romanzo del 1881, infatti, lo scrittore siciliano dedica alcune delle pagine più accorate e struggenti proprio al tema dell'epidemia, indugiando con finezza sulle credenze popolari (e non solo) che fiorivano a margine della stessa. L'*incipit* di questa drammatica sequenza è, nella sua scabra formulazione, esemplare: «A Catania c'era il colera, sicché ognuno che potesse scappava di qua e di là [...]».[12] Il morbo, partendo dalla città approda dunque nelle zone rurali e non lascia scampo. Naturalmente, anche in questo caso, dietro il dilagare dell'infezione si crede che ci sia l'opera diabolica degli untori. Infatti La Longa si infetta perché avrebbe commesso l'imprudenza di sedersi dove «uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di una certa sudiceria che pareva olio».[13] Un untore, certamente.

---

9 GIOVANNI VERGA, *Storia di una capinera*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 8-40.

10 Ivi, p. 40.

11 GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, Catania, Fondazione Verga, 2014, pp. 227-230.

12 Ivi, p. 226.

13 Ivi, p. 227.

In questo lacerto narrativo del romanzo si possono in effetti rintracciare gli elementi essenziali alla base delle credenze popolari: gli untori sono sempre sconosciuti che non fanno parte della comunità. Costoro lasciano in particolari luoghi strategici e di soppiatto l'impronta venefica, simulando stanchezza o malore, e così ingannando le potenziali vittime. La sostanza malefica è untuosa: simile all'olio. Quasi a prefigurare sinistramente una macabra anticipazione dell'estrema unzione. E ancora, importante novità, gli stessi untori agiscono su ordine del governo.

Ad opporsi a queste dicerie popolari è solo il farmacista del paese, in quanto rappresentante di quella visione scientifica a cui il popolo non crede affatto. Così, quando lo Speziale sostiene che «era una minchioneria il credere che il colera lo buttassero per le strade», prontamente don Giammaria, tipico esponente di quella Chiesa che agli occhi dello scrittore è la principale incubatrice della superstizione popolare, oltre che fomentatrice della sorda ostilità al governo nazionale, rovescia l'accusa di essere un untore sullo stesso Speziale. Il quale rischia perciò la vita. E siccome il popolo è sempre pronto a seguire i cattivi maestri e sente il bisogno di individuare un capro espiatorio, per rintuzzare le accuse il malcapitato si proclama repubblicano e avversario del governo monarchico, esso sì mandante non occulto degli untori. Ciò conferma che nel meridione post-unitario descritto da Verga la causa dell'epidemia è ormai attribuita con ostinata certezza al governo ostile, e non più a fattori metafisici. In questo modo le motivazioni politiche si intrecciano con le ataviche credenze magiche. Se infatti il governo è accusato di congiurare contro il popolo e di usare ad arte il colera, agli untori vengono affiancati i medici, a loro volta considerati, nel migliore dei casi, degli incapaci; nel peggiore, mercenari assoldati anch'essi dai governanti. Da qui scaturisce la diffidenza nei confronti della medicina ufficiale, a cui fa da *pendant* la cieca fiducia nella religione e nella contigua pratica taumaturgica nella forma della cosiddetta medicina popolare. Quando però neppure questa tecnica pseudo-terapeutica non funziona; quando l'intervento di guaritori e maghi abortisce, allora la collera popolare ribolle più violenta. Si pretende perciò dalle autorità il contravveleno, ossia l'antidoto al morbo. E l'impotenza di fronte all'inarrestabile dilagare della malattia scatena regolarmente la

caccia agli untori. Esemplare, in questo senso, quanto si legge in un'altra opera verghiana: la novella intitolata eloquentemente *Quelli del colera*.[14] Questo l'intreccio: nella Sicilia orientale, nel 1837, il colera attecchisce in due piccoli centri rurali: San Martino e Miraglia. Qui si snodano due vicende perfettamente sovrapponibili, con gli ingredienti tipici della narrazione dell'epidemia: l'azione degli untori; la reazione violenta della comunità; la soppressione del capro espiatorio. Gli untori in questo caso - e *Untori* è significativamente il titolo originale della novella apparsa sulla rivista «Auxilium» nel 1884 - sarebbero alcuni guitti per loro sciagura capitati a San Martino e un gruppo di zingari. Ad esasperare gli animi popolari sono le notizie funeste che arrivano dai centri vicini, come *ex abrupto* si legge *nell'incipit*: «il colèra mieteva la povera gente colla falce».[15] Tutti, di fronte all'epidemia, perdono il lume della ragione, a cominciare dal parroco che fugge alla manifestazione dei primi casi. Lo «scomunicato male» è preannunciato da segnali inoppugnabili per l'accesa fantasia popolare: i razzi avvelenati, ad esempio, che solcano all'orizzonte il cielo notturno. E, soprattutto, l'immancabile intervento degli untori. Infatti, «macchie d'unto per terra e lungo i muri» sono disseminati ovunque; «facce nuove» circolano sinistramente e, fingendo di soffiarsi il naso «facevano cadere certe polverine». Tali credenze, che Verga conosce per esperienza diretta oltre che tramite il Pitrè di *Il colera nelle credenze popolari d'Italia* (1884), e il Cesare Cantù *Degli untori in Sicilia del 1837* (1865), turbano furiosamente gli animi esacerbati. Le pulsioni inconsce in cui sedimentano le credenze magico-religiose esplodono così in gesti plateali, alla ricerca di una soluzione salvifica affidata anzitutto alle virtù taumaturgiche di reliquie e statue dei santi. Ecco allora che la folla è rappresentata nell'atto di «tirar fuori dal magazzino tutti i santi del paese». Ci si affida soprattutto a San Rocco, ma in realtà sono tutte le statue a baluginare nel crepuscolo creando un effetto così inquietante da fare «arricciare i peli ai più induriti peccatori». Si infittiscono infatti i casi di clamorose conversioni non si sa fino a che punto sincere. Balza così in primo piano un elemento tipico

[14] GIOVANNI VERGA, *Quelli del colera*, *Tutte le Novelle*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 114-122.

[15] Ivi, p. 114.

della reazione psicologica del soggetto di fronte all'incombente pericolo di morte: consapevole di trovarsi in una condizione eccezionale, radicalmente diversa da quella a cui è abituato, abbandona le vecchie abitudini per fronteggiare, con scaltro calcolo, il «castigo di Dio». I lupi sembrano così diventati agnelli, ma basta poco per fare scoccare la scintilla della sordida violenza che cupamente cova negli animi: l'arrivo di alcuni commedianti o di zingari. Soggetti, questi, non integrati alla comunità. Diversi ed eccentrici. Perciò ideali untori, e quindi capri espiatori. Per questo motivo essi vengono ferocemente scannati dalla folla inferocita che a loro imputa l'arrivo del contagio. Una folla, scrive Verga, ferina, pronta a «sbranarli» in una truculenta orgia di sangue con cui si consuma il sacrificio rituale, catartico e necessario a stornare il male inflitto alla comunità. C'è dunque una straordinaria somiglianza tra gli untori secenteschi, descritti da Manzoni, e i malcapitati stranieri che fanno capolino nei paesini siciliani descritti da Verga; come pure tra la violenta folla manzoniana e verghiana, in preda a pulsioni irrazionali che travalicano il tempo per ripresentarsi sempre uguali a sé stesse, scandendo sinistramente il ritorno della medesima follia omicida istigata dal terrore che incute un'epidemia incontrollabile.

La topica degli untori si ritrova anche in uno dei racconti più ispirati di Luigi Capuana. Lo scrittore riferisce infatti che a Catania scoppiano furibondi tumulti alimentati dalle assurde maldicenze, secondo cui a spargere il veneficio sono untori- agenti del governo. Lo stesso accade però anche nei vicini centri rurali, come quello in cui è ambientata la novella *Il medico dei poveri*, pubblicata nel 1892.[16] Testo esemplare, questo, in cui è pienamente confermato il parziale slittamento delle concezioni popolari delle epidemie dal piano religioso-metafisico a quello, per così dire, prosaico-politico.

Scrive infatti Capuana che il colera del «sessantasei» (che continua l'anno successivo) falcia vittime in tutti i principali centri urbani dell'isola. A Ramacca, dove è ambientata la novella, per puro caso l'epidemia non arriva ad attecchire. Ma le notizie che vengono dal resto della regione, nel clima di cupa sospensione che precede l'arrivo della tempesta, mettono in

[16] LUIGI CAPUANA, *Le paesane*, Catania, Giannotta, 1894, pp. 239-247.

moto i consueti meccanismi: «Si sapeva di certa scienza che la macchina per buttare il veleno era già arrivata al pretore e al maresciallo dei carabinieri. Solamente il parroco non s'era ancor messo d'accordo col maresciallo, col pretore e col dottor La Bella in torno al numero delle morti [...]».[17]

La congiura, come si vede, è basata sulla presunta complicità criminale delle figure d'autorità, sacerdoti compresi. Si dà dunque per certo che il governo è il criminale *deus ex machina* dello scellerato disegno, volto «a scemare la troppa popolazione», fra l'altro con la complicità interessata dei medici, che lucravano sull'epidemia. Perfino il Papa sarebbe dedito a tali bieche pratiche. E il popolo non ha alcuna possibilità di contrastare gli intrallazzi di queste entità superiori, che però nulla hanno di metafisico, mentre, è bene ribadirlo, la componente magico-metafisica continua ad annidarsi nelle pratiche pseudo-terapeutiche.

Che il governo e i suoi rappresentati fossero considerati i responsabili della diffusione della malattia lo conferma Edmondo De Amicis nel suo racconto- inchiesta *L'esercito italiano durante il colera del 1867*.[18] Lo scrittore, dopo avere ripercorso le tappe dell'epidemia, partita nella zona di Agrigento e poi diffusa dappertutto, segnala la diserzione di tutte le figure di autorità e, soprattutto, il clima di forte tensione alimentato dalla superstizione e dalla miseria. Perciò, aggiunge, la carestia propizia i torbidi e la violenza, poiché: «Per colmo di sventura si propagava ogni dì di più e metteva radici profonde nel popolo l'antica superstizione che il colera fosse effetto di veleni sparsi per ordine del governo».[19] Da qui, sia nelle città che nelle campagne, la caccia all'untore, come al solito identificato con l'estraneo: «tutti indistintamente gli stranieri erano sospetti».[20] Accade così che intere famiglie vengano aggredite e sterminate, specialmente di notte, in quanto «accusate di veneficio». La psicosi collettiva dilaga infatti ovunque: «Ogni giorno il popolo trovava una pietra, un cencio, un oggetto qualsiasi, che credeva intriso di veleno».[21] Ancora, De Roberto nella novella *San Placido* ambientata sempre

17 Ivi, p. 244.

18 EDMONDO DE AMICIS, *La vita militare*, Milano, Treves, 1880, pp. 274-345.

19 Ivi, p. 279.

20 Ivi, p. 281.

21 Ivi, p. 282.

in un centro siciliano (Biancavilla), ribadisce il quadro tracciato da De Amicis e Verga. Nel reclamare i festeggiamenti per San Placido, infatti, la folla respinge le obiezioni del Sindaco, accusato di avere il contravveleno, e a proposito del colera: «Come se il prefetto non avrebbe fatto meglio a contrammandare l'ordine di spargere il veleno! Quando s'era mai sentito che le feste producevano il colera?».[22]

Non diversa è la situazione in Calabria. Anche qui è caccia aperta all'untore assoldato dal governo. Una caccia feroce e disumana. Già nell'autunno del 1855 a Verbicaro, un centro collinare presso Cosenza, si scatena l'ennesima caccia all'untore. Contadini e pastori, imputando l'epidemia allo spargimento di un veleno approntato dai signori, mettono nel mirino il farmacista del paese. Il 18 novembre la folla armata invade le strade, irrompe nella farmacia e trucida sul posto un dipendente e la sua fidanzata. Subito dopo è aggredito il sindaco e, a seguire un anziano notabile, viene linciato. Ad Ardore scoppiano dei tumulti che sfociano nell'esecuzione di diversi omicidi, soprattutto ai danni dei presunti untori appartenenti alla famiglia Lo Schiavo. Tra la plebe in rivolta, e fomentata da occulti denigratori, era infatti radicata la persuasione che il dottor Lo Schiavo avesse prelevato a Messina, per ordine del governo, quattro casse di veleno per poi procedere all'unzione. Ne consegue un feroce assalto alla sua abitazione e una vera e propria caccia all'uomo anche nelle campagne circostanti. Alla fine tra i morti si conta anche il comandante del piccolo distaccamento di carabinieri, il tenente Gazzone. Si salva invece il sindaco, a cui viene chiesto l'antidoto poiché, come scrive Fortunato Lupis Crisafi:

> Era tempo di colera, e si era tanto grulli a credere, che fosse veleno propinato e così potente, che bastava soffiarlo per l'aria o spargerlo sulla soglia, perché tutti di casa morissero! Da questa credenza barbina ne veniva la caccia al malcapitato untore![23]

Non basta però eliminare gli untori e individuare i mandanti delle epidemie di colera. Occorre anche escogitare rimedi efficaci, specialmente nel momento in cui la medicina ufficiale non riesce ad arginare gli effetti

[22] FEDERICO DE ROBERTO, *La sorte*, Milano, Galli, 1891, p. 100.

[23] FORTUNATO LUPIS CRISAFI, *Da Reggio a Metaponto*, Gerace Marina, Tipografia del Commercio, 1905, p. 23.

della malattia. Allora, oltre all'azione violenta che porta al sacrificio rituale del capro espiatorio di turno, prolifera il ricorso ai tradizionali rimedi terapeutici escogitati dalla magia o desunti dalla ritualità religiosa. Tali pratiche secolari scaturiscono in effetti da un singolare processo osmotico nel quale ciò che è elaborato dal popolo si travasa nella cultura alta e viceversa. D'altra parte, anche tra gli scienziati, al tempo del colera, regna sovrana l'incertezza circa le cause effettive dell'epidemia. C'è chi ipotizza un germe morboso o germe cholerico; un atomo o elemento miasmatico; un miasma mobile; un principio volatile, un effluvjo colerico o un seminio morbifero. Qualcuno ipotizza perfino un influsso tellurico.[24] Fumose teorie, queste, che accentuano il disorientamento e la diffusa sfiducia nei confronti della medicina ufficiale e prestano il fianco alle argomentazioni di ciarlatani, imbonitori, fattucchiere, che proliferano soprattutto nell'arretrato meridione d'Italia. Ad essi si aggiunge l'opera deleteria di tanto clero che asseconda le superstizioni più retrive e incoraggia condotte rituali plateali e sconcertanti, spesso truculente: riti di guarigione o propiziatori per stornare da sé malattie e malefici. Basti leggere certe pagine di Pitré, Verga o Capuana, per cogliere la rilevanza di questa componente contigua a quella magica-terapeutica. Spesso con essa intrecciata inestricabilmente. Valga come esempio quanto scrive Capuana, ma simili descrizioni si leggono anche in D'Annunzio e altri scrittori meridionali:

> A due a due, ignudi, recinti i fianchi di larga fascia bianca di tela, essi si avanzano, battendosi le spalle con le discipline laceranti e urlando: – Pietà Signore, pietà, misericordia Signore! – Su per le braccia abbronzate e le villose spalle, larghe righe di sangue scorrevano; piaghe già nere per i grumi formatisi pungola vita, si riaprivano sotto i colpi. – Misericordia, Signore! Pietà , Signore, pietà ! – E le discipline agitate per aria, incessantemente, colpivano quasi con rabbia, aprendo nuove ferite, facendo sprizzare altre righe di sangue su quei corpi che già mettevano orrore. Coi capelli in disordine, colla faccia sanguinolenta per le lacerazioni prodotte alla testa e alla

[24] EUGENIA TOGNOTTI, *Il mostro asiatico. Storia del colera in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 32.

> fronte dalla corona di pungentissime spine conficcata nella pelle e scossa dall'agitarsi di tutta la persona ricurva, essi non sembravano più creature umane civili, ma selvaggi sbucati improvvisamente da terre ignote, ebbri di sacro furore per i loro riti nefandi.[25]

La commistione tra religione e magia, a sua volta, affonda le sue radici molto indietro nel tempo e, con l'avvento della cultura giudaico-cristiana, si diffonde capillarmente non solo tra gli strati popolari. Da essa scaturisce, in occasione delle epidemie, la credenza in un intervento soprannaturale, riconducibile alle forze del male, Satana *in primis*. Nonché la convinzione che la malattia, non potendo derivare da Dio, è imputabile alle stesse oscure forze demoniache che operano nel mondo, e con la complicità di maghi, streghe, fattucchiere. Da qui deriva pure la persuasione che la malattia stessa, causata da tali cause metafisiche, non possa essere estirpata se non facendo ricorso a determinate formule magiche e a specifici riti di guarigione. In tutto ciò, ovviamente, la religione gioca un ruolo cruciale e Cristo stesso è visto dalle masse come il guaritore per eccellenza. Basti ricordare, in questo senso, che già Paolo di Tarso invitava a combattere «contro gli spiriti del male sparsi nell'aria» (Efes. 6,12).

Che esistano malattie imputabili non a cause fisiche ma ad entità divine è un dato che connota in verità pure la precedente cultura greco-romana, ed anzi proprio da essa si travasa in quella cristiana. Ad Ippocrate era attribuito infatti il trattato *de morbo sacro*, puntualmente commentato da Galeno. Così le due principali autorità della medicina antica si incrociano nella teorizzazione dell'esistenza di malattie provocate dalla divinità. Questa lezione conosce un ritorno di fiamma tra gli strati elevati (quelli popolari la metabolizzano e praticano costantemente) soprattutto al tempo dei grandi maghi rinascimentali, con la diffusione di testi esoterici e trattati di medicina magica (alla Paracelso).

All'interno dell'opera *De Occulta Philosophia* del 1533, ad esempio, si trova una definizione di *magia* elaborata dal mago rinascimentale Cornelio Agrippa così condensata da Cosmacini:

[25] LUIGI CAPUANA*, Profumo*, Milano, Fratelli Treves, 1922, pp. 113-114.

> La Magia è una scienza poderosa e misteriosa, che abbraccia la profondissima contemplazione delle cose più segrete, la loro natura, la potenza, la qualità, la sostanza, la virtù e la conoscenza di tutta la natura; e ci insegna in quale modo le cose differiscano e si accordino tra loro, producendo perciò i suoi mirabili effetti [...][26]

La magia, cioè, scandaglia in profondità i recessi nascosti della Natura, scova ciò che sfugge alle superficiali analisi di chi si ferma alla pura apparenza materiale, e quindi mette a punto i rimedi efficaci per esorcizzare eventi avversi come segnature, malocchio, malattie, partendo dall'assunto che un qualsiasi morbo può avere cause occulte: un'origine divina, o meglio diabolica. Negli anni della prima caccia alle streghe, non a caso, teologi e inquisitori sostengono che Dio permette ai demoni di colpire uomini; che il diavolo possa alterare e possedere i corpi. E, soprattutto, che esistono morbi sacri non curabili dalla medicina profana di derivazione ippocratica, e men che meno con i sortilegi di maghi e guaritori. Nel fallimento delle cure si individua dunque la prova inoppugnabile dell'esistenza di alterazioni fisiche di origine divina o diabolica.

Se si dimostra l'esistenza di malattie sacre, ne deriva che la guarigione può venire soltanto dai riti religiosi di guarigione. Ed è proprio questa la prospettiva che, elaborata in seno alla Chiesa, è prontamente assorbita dalla cultura popolare, peraltro già caratterizzata da incongruenze e smagliature irrazionali, e dunque terreno fertilissimo in cui la Chiesa stessa può innestare le sue interessate conclusioni. E cioè che i morbi diabolici esistono e Galeno, come pure i suoi seguaci, li ha negati perché non crede in Dio. Conseguenza inevitabile: chi segue la dottrina del medico greco è un potenziale eretico di cui occorre diffidare. Esattamente come non ci si deve fidare di maghi e taumaturghi. Ciò nonostante, a distanza di secoli, se permane la diffidenza nei confronti dei medici, tutt'altro discorso vale per maghi, fattucchiere e guaritori. All'interno delle società tradizionali la coesistenza fra medico e operatore magico-terapeutico è in effetti frequente, ma non vi è dubbio che tra i ceti sociali più bassi, più sensibili al

[26] GIORGIO COSMACINI, *Ciarlataneria e magia. Cure, maschere, ciarle*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, p. 57.

fascino del soprannaturale e inclini alla mentalità magica, si dà più credito al secondo. Ciò perché:

> I rituali magici cui da sempre il guaritore (stregone, sciamano o come altro sia stato chiamato) ricorre, sono appunto tesi a rendere operante sul piano concreto il contatto, o presunto tale, col «soprannaturale», in qualunque modo si voglia intendere questo termine.[27]

Quando dilaga un'epidemia, dunque, si assiste sempre ad un infittirsi del ricorso a rituali magici, compresa l'esposizione eccezionale di reliquie e statue sacre. Si legga, in tal senso, la novella verghiana *Guerra di santi*, là dove la guarigione dal colera è attribuita all'intervento di San Rocco perfino dalla Saridda che era stata in precedenza accanita sostenitrice di San Pasquale.[28]

D'altra parte il contagio determina una condizione extra-ordinaria, una deviazione rispetto alle consuete regole di funzionamento del corpo. Scatta così la necessità di rintracciare rimedi che travalichino il mondo fisico, che cioè siano essi stessi collocati al di là della concreta realtà sperimentabile. L'esorcizzazione del morbo avviene allora tramite l'atto della segnatura, che prevede la recitazione di alcune formule, spesso pseudo-religiose, accompagnate da gesti rituali. Tutto ciò si verifica nel chiuso della sfera privata, ma sempre con l'assenso della collettività. Ancora Verga, nella novella *Il Mistero*, racconta che per tentare di guarire l'agonizzante Mastro Cola, dopo il medico interviene «comare Barbara, quella della buona ventura».[29] Salvo poi, fallito il tentativo della guaritrice, volgersi di nuovo alla religione, ma sempre con un approccio magico. Allora si ricorre al miracoloso cotone benedetto, alla messa, alla candela della madonna di Valverde.

Tramandata oralmente, mediante la trasmissione passaggio fra consanguinei o soggetti scelti in base a inclinazione o vicinanza, i rituali di guarigione come la segnatura consistono nell'evocazione di una formula

---

[27] PAOLA GIOVETTI, *I guaritori di campagna tra magia e medicina,* Roma, Edizioni Mediterranee, 1998, p. 11.

[28] GIOVANNI VERGA*, Guerra di Santi*, in Idem, *Tutte le novelle*, cit., pp. 199-207.

[29] GIOVANNI VERGA*, Il Mistero*, p. 245.

segreta, nota solo a coloro che attuano il rito, e una serie di gesti, in parte suscettibili di modifiche a seconda del modo in cui la pratica è stata tramandata o dei casi da trattare. In questi frangenti si realizza quella commistione tra scongiuri pagani ed esorcismi cristiani di cui ha scritto Ernesto De Martino.[30] Una miscela, questa, paradossale, se si considera la «attribuzione al demonio dei prodigi della magia».[31]

Nella Sicilia flagellata dal colera, attesta il Pitrè, la cosiddetta medicina popolare è intrisa di tali ingredienti magico-taumaturgici.[32] Essa è appannaggio di figure ciarlatanesche che surrogano con formule e riti di guarigione medici e farmacisti. In molti casi ad intervenire sono i barbieri-chirurghi-taumaturghi, imbonitori che nell'immaginario popolare riescono perfino là dove falliscono le reliquie dei Santi.[33] Comunque, sono necessari gli scongiuri contro le malattie, di cui esistono veri e propri cataloghi.

Di solito, però, i poteri di guarigione erano attribuiti a donne carismatiche, e dotate di arcani poteri. È il caso di Giulia, la strega di Gagliano in cui si imbatte Carlo Levi nel corso del suo confino in Lucania.[34] Lo scrittore, nel suo più celebre romanzo, registra infatti con dovizia di particolari le caratteristiche della mentalità magica della piccola comunità, immersa in un'atmosfera numinosa; calata in una dimensione surreale, in cui demoni, licantropi, lupi mannari, rappresentano realtà indubitabili per tutti. E poi si staglia in questo quadro con nettezza proprio la figura di Giulia. Quarantenne, integrata nel sistema matriarcale in cui proliferano figli illegittimi e selvaggi amplessi erotici, «donna antichissima», creatura arcana ed inquietante, ella è custode di una sapienza speciale: conosce i segreti profondi dell'occulto, opera scongiuri, guarigioni, segnature. Per questo proprio a lei si rivolgono tutti coloro che hanno bisogno di queste sue virtù magiche e taumaturgiche:

30 ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 119-129.

31 Ivi, p. 131.

32 GIUSEPPE PITRÈ, *Medicina popolare siciliana*, Firenze, Barbera Editore, 1949.

33 Ivi, p.7.

34 CARLO LEVI*, Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945, nuova ed., 1990.

> Nella cucina più misteriosa dei filtri, Giulia era maestra: le ragazze ricorrevano a lei per consiglio per preparare i loro intrugli amorosi. Conosceva le erbe e il potere degli oggetti magici. Sapeva curare le malattie con gli incantesimi, e perfino poteva far morire chi volesse, con la sola virtù di terribili formule.[35]

In questo mondo contadino, escluso dal flusso del progresso e deturpato dalla malaria, dall'abbrutimento, dalla superstizione, «tutto è magia naturale».[36] E ciò accade ancora, come testimonia lo stesso Carlo Levi, nella Sicilia del secondo dopoguerra. Qui, nella Bronte adagiata sul fianco dell'Etna, lo scrittore contempla angosciato il cupo spettacolo offerto dai bambini «dagli splendidi visi di angeli» che però «hanno le pance gonfie per la malaria».[37]

Agli incantesimi e ai riti di guarigione ricorrono soprattutto queste anime semplici, sbigottite di fronte al vorticoso infierire del male, e frastornate dall'insensata e crudele epifania delle epidemie di cui, specialmente nel passato, si ignorava l'origine. Così nella Gagliano di Levi, nella Sicilia di Verga, nell'umanità di ogni latitudine.

35 Ivi, p. 93.

36 Ivi, p. 103.

37 CARLO LEVI, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955, p. 109.

Bibliografia

ANNALISA DI NUZZO, *Ripensare alle apocalissi culturali tra crisi della presenza ed egemonie postglobali*, «Dialoghi Mediterranei», 43, 2020, pp. 57-67.

LUIGI CAPUANA, *Le paesane*, Catania, Giannotta, 1894.

LUIGI CAPUANA, *Profumo*, Milano, Fratelli Treves, 1922.

GIORGIO COSMANCINI, *Ciarlataneria e magia. Cure, maschere, ciarle*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.

EDMONDO DE AMICIS, *La vita militare*, Milano, Treves, 1880.

ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2020.

FEDERICO DE ROBERTO, *La sorte*, Milano, Galli, 1891.

PAOLA GIOVETTI, *I guaritori di campagna tra magia e medicina*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1998.

CARLO LEVI, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955.

CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945, nuova ed., 1990.

FORTUNATO LUPIS CRISAFI, *Da Reggio a Metaponto*, Gerace Marina, Tipografia del Commercio, 1905.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, a cura di SALVATORE SILVANO NIGRO, Torino, Einaudi, 2012.

GIUSEPPE PITRÈ, *Medicina popolare siciliana*, Firenze, Barbera Editore, 1949.

GERARDO RIZZO, *Il colera del 1867 a Messina: prime indagini*, «Archivio Storico Messinese», 74, 1997, pp. 91-108.

MATILDE SERAO, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884.

MARIO SOSCIA, *Tra storia e letteratura. Il colera in Italia e a Napoli*, «Sinestesie», X, 2014., pp. 7-28.

EUGENIA TOGNOTTI, *Il mostro asiatico, Storia del colera in Italia,* Laterza, Roma-Bari, 2000.

GIOVANNI VERGA, *Tutte le Novelle*, Milano, Mondadori, 1981.

GIOVANNI VERGA, *Storia di una capinera*, Milano, Mondadori, 2010.

GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, a cura di FERRUCCIO CECCO, Catania, Fondazione Verga, 2014.

«Lo svegliarsi la prima notte in carcere è una cosa orrenda!»[1] Osservazioni sulla pandemia in base alla presenza della chiusura in Silvio Pellico e Luigi Settembrini[2]

di
Monika Kitti Farkas

Nelle situazioni di pandemia al giorno d'oggi, i governi adottano delle misure anti Covid-19, come il distanziamento sociale, l'isolamento o la quarantena e, nonostante non abbiano uno scopo punitivo, bensì quello di fermare la circolazione del virus, la società si sente imprigionata. Ci sono limitazioni negli spostamenti, la maggior parte delle persone svolge le attività lavorative e scolastiche da casa, e molti, addirittura, perdono il lavoro. La presenza fisica nei rapporti personali è sostituita dai mezzi telecomunicativi moderni. In generale, è presente un livello alto di insicurezza, instabilità e solitudine. Di conseguenza, le persone subiscono vari effetti negativi che si manifestano sotto forma di sintomi fisici e psicosomatici, angoscia, depressione e altri problemi mentali.[3] Per affrontare la situazione, sono state messe in atto varie strategie: dedicarsi tempo di qualità e ritirarsi nel proprio mondo interiore (in particolare, per molti la religione offre una fonte di pace e sicurezza), usufruire del tempo passato in isolamento fra le mura di casa per imparare e praticare un'attività piacevole.

---

1 Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, Milano, Oscar Mondadori, 1986, p. 34.

2 Supported by the ÚNKP-21-SZTE-160 New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology from the source of the National Research, Development and Innovation Fund.

3 Cfr. Tzung-Jeng Hwang – Kiran Rabheru – Carmelle Peisah – William Reichman – Manabu Ikeda, *Loneliness and social isolation during the COVID-19 pandemic,* in «International Psychogeriatrics» 32, no. 10 (2020), pp. 1217-1220, 1217-1218.

L'oggetto del presente contributo è l'analisi dell'imprigionamento e della solitudine ne *Le mie prigioni* (1832) di Silvio Pellico[4] e in *Ricordanze della mia vita*[5] (1879) di Luigi Settembrini.[6] Queste due opere sono, in tutto o in parte, ambientate nelle prigioni, in cui la libertà personale e spirituale dei protagonisti è limitata dallo spazio angusto delle celle.[7] Al centro degli eventi narrati troviamo le sofferenze personali, il modo in cui queste riescono a spronare lo sviluppo del pensiero e della personalità dei protagonisti, e come la carcerazione diventa uno strumento di perfezionamento dell'anima. Secondo la nostra ipotesi, le narrazioni possono fornire un esempio ai lettori di oggi di come sopravvivere e migliorare la nostra vita durante il periodo della chiusura forzata.

Il percorso duro, che porta i protagonisti a trarre dalla prigionia il perfezionamento spirituale e intellettuale, può essere diviso in due periodi. Il primo comprende la condanna e lo *shock* dell'incarcerazione, la solitudine e la disperazione. In questa fase, i protagonisti incarcerati subiscono gli

4 Cfr. Federico Ravello: *Silvio Pellico*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1954, Maurizio Serio, *Silvio Pellico* in Guido Melis (a cura di): *Dizionario del liberalismo italiano*, Tomo II, Soveria Manelli, Rubbettino Editore, 2015, pp. 863-865.

5 Cfr. Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

6 Cfr. Ivi, V-XI; Maria Antonietta de Cristaforo, *Associazionismo e „vendite" carbonare in Basilicata dopo i moti del 1820-21*, in *La nascita della nazione. La carboneria. Intrecci veneti, nazionali e internazionali*, a cura di Giampietro Berti e Franco Della Peruta, Bagnoli di Sopra, Stampe Violato Pubbl; 2004, pp. 173-198.

7 Pellico fu arrestato il 13 ottobre 1820 per la sua collaborazione, risalente agli anni 1818-1819, nella stesura della rivista *Conciliatore* e per la partecipazione alla società segreta dei Carbonari, che combatteva contro il dominio austriaco dell'imperatore Francesco I, nel Regno Lombardo-Veneto. Fino alla liberazione, avvenuta nel 1830, egli fu carcerato a Milano, a Venezia e nella fortezza di Spielberg. Settembrini fu incarcerato la prima volta tra il 1839 e il 1842 a Napoli, per aver svolto un ruolo attivo nella società, *Figli della Giovine Italia,* da lui fondata, indipendentemente da Mazzini, nella medesima città per contrastare Federico II, della dinastia dei Borboni, che opprimeva il Regno delle Due Sicilie. Venne poi arrestato, per la seconda volta, il 23 giugno 1849 per aver partecipato alla rivoluzione negli anni 1848-1849, ed infine, nel 1851, fu condannato all'ergastolo nell'isola di Santo Stefano, dove rimase fino al 1859. Cfr. Pete László, *Itáliától Olaszországig. A Risorgimento és az olasz egyesítés*, Budapest, Gondolat, 2018; Alfonso Scirocco, *L'Italia del Risorgimento. 1800-1860*, Bologna, Il Mulino, 1990; Giancarlo Cogoi, *Lineamenti di storia del Risorgimento italiano*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997; Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2004, p. 38; Lucio Villari, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2012, p. 53.

effetti negativi della chiusura, come l'ansia, l'instabilità, l'isolamento e la mancanza dei contatti umani. Il secondo periodo, invece, è segnato dallo sviluppo personale e spirituale che ha inizio quando essi, nonostante le sofferenze, scoprono la bontà umana e riescono ad utilizzare il tempo adoperandosi in attività creative. Proprio per il perfezionamento avvenuto in carcere, nonostante le differenze nelle strategie con cui i protagonisti affrontano le sofferenze, al centro di entrambe le narrazioni sta il periodo dell'incarcerazione che, in tal modo, diventa l'esperienza più rilevante della loro vita. Paragonandola allo sviluppo "positivo" di Pellico e Settembrini, la società di oggi, invece, ha avuto un'esperienza opposta: la „gioia" iniziale di poter dedicare più tempo a se stessi si è trasformata in un'ansia profonda, causata dall'instabilità e dall'incertezza su quando poter ricominciare a vivere la vita come si faceva nel periodo precedente alla pandemia.

Nel primo periodo della prigionia, lo *shock* iniziale dei protagonisti è legato alla sensazione dell'ingiustizia poiché i governi li imprigionano tra i delinquenti comuni[8], non intellettualmente pari ai protagonisti, sottoponendoli ad una dura tortura psicologica per fiaccare la loro resistenza e imprigionare sia la loro mente che il loro spirito. Tuttavia i narratori non se ne lamentano, il che ha a che fare con lo stato d'animo rappacificato con cui raccontano le loro esperienze. Infatti, Pellico tace anche i motivi dell'arresto e non biasima mai i poliziotti o il governo austriaco: «Il venerdì 13 ottobre 1820 fui arrestato a Milano […]. Mi si fece un lungo interrogatorio [...]. Ma di ciò non dirò nulla. [...] lascio la politica ov'ella sta, e parlo d'altro.»[9] Il voluto distanziamento dalla politica è forse presente perché, per gli sviluppi interni, non conta quello che è avvenuto prima o dopo la carcerazione, ma soltanto l'imprigionamento in sé. Al contrario, Settembrini prima rievoca i momenti importanti del ruolo patriottico assunto dalla sua famiglia: il ricordo dei racconti del padre sulla sua attività nelle rivoluzioni e, in seguito, i propri studi, l'istruzione dei

[8] «[…] i nostri nomi vennero da questo inscritti fra i nomi de' ladroni». (Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cit, 140.), «[…] fui menato in Santa Maria Apparente prigione dei ladri e dei rei di stato». (Cfr. Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, cit., 1967, p. 75.)

[9] Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 31.

giovani, l'attività nelle sette, sono elementi che preludono all'inevitabile incarcerazione.[10]

La limitazione di contatti umani è presente a due livelli: uno è il rapporto con la famiglia e gli intellettuali del tempo (il mondo al di fuori del carcere) e l'altro è l'impossibilità di entrare in contatto con gli altri detenuti (mondo del carcere), impedendogli qualsiasi condivisione di pensieri o organizzazione di fuga. Perciò la loro situazione trova riscontro nella psicologia moderna che fa differenza tra la solitudine e l'isolamento[11]: la prima categoria si riferisce alle sensazioni personali, la seconda, invece, è la limitazione delle interazioni sociali, ovvero, nel loro caso, l'impossibilità di partecipare alla vita culturale dell'epoca.

Per quanto riguarda la solitudine, secondo il narratore Pellico, le sue lettere non venivano neanche inoltrate e né lui né Settembrini potevano ricevere alcuna notizia dai loro familiari. Il narratore Settembrini ricorda che una volta la moglie è andata a visitarlo dietro la promessa del commissario del carcere, ma poiché costui non si presenta non le viene dato il permesso di entrare. Settembrini assiste alla scena dalla finestra della sua cella, e viene preso da rabbia impotente nel vedere la moglie incinta che viene costretta ad aspettare per poi essere mandata via. In questi casi si tratta di provocazioni del governo che hanno lo scopo di tenere i protagonisti in uno stato di terrore psicologico, al fine di spingerli a commettere qualche reato per il quale potrebbero essere condannati ad una punizione ancora più dura. Gli autori ricorrendo più volte al tema dell'allontanamento forzato sottolineano l'importanza della famiglia nell'ambito risorgimentale. Per Pellico essa era fortemente legata all'idea della Sacra Famiglia, ovvero il

[10] La differenza probabilmente sta nello scopo degli autori. Pellico, al tempo della stesura dell'opera, come conseguenza del carcere, aveva già superato il fervore politico e si rivolse alla religione: la svolta è ancora più evidente nel trattato successivo, *Dei doveri degli uomini* (1834) in cui sviluppa le idee della filosofia morale che in parte sono già presenti ne *Le mie prigioni*. Settembrini nelle sue *Ricordanze* scrisse l'autobiografia che non soltanto è una storia privata, ma si intreccia con gli eventi storici del Regno delle Due Sicilie, diventando così una parte dell'epopea dell'unità nazionale.

[11] Cfr. Tzung-Jeng Hwang – Kiran Rabheru – Carmelle Peisah – William Reichman – Manabu Ikeda, *Loneliness and social isolation during the COVID-19 pandemic*, cit., p. 1217.

nucleo cristiano della società, una «prima palestra delle virtù»[12] da cui i figli escono pronti per lottare con la fede per l'Italia. Settembrini, oltre a preoccuparsi della propria famiglia, la considerava fondamentale dal punto di vista dell'istruzione dei giovani: avendo la vocazione dell'insegnante, occuparsi della generazione successiva ed insegnare le idee liberali e razionali erano un modo di lottare contro il sistema borbonico.

I protagonisti, nella situazione fisica limitata, non hanno altro rifugio che il mondo interno dei pensieri. A causa dello stato mentale diverso nell'ambiente carcerario, l'individuo può sentirsi più aperto alla religione, perché in periodi di grandi sofferenze è capace di ricavare dalla fede una risorsa spirituale adatta per sopravvivere alle condizioni disumane e trasformare la paura e la rabbia in voglia di fare e in amore.[13] In questo elemento è presente una differenza tra i due protagonisti. L'anima disperata di Pellico è disponibile a Dio, perciò trova istintivamente rifugio nella religione: gli ideali rivoluzionari e liberali francesi sono sostituiti dalla fede che aveva perso nell'infanzia. Con la preghiera, la riflessione su Dio e la lettura della Bibbia giunge ad una profonda convinzione religiosa e si rafforza il suo amore per il prossimo.[14] Settembrini, nonostante la sua situazione, non considera la religione una via d'uscita dalla sofferenza, la fede non assume mai per lui una particolare importanza: nei momenti difficili appaiono esclamazioni istintive dovute alla disperazione piuttosto che a manifestazioni di solida fede.[15] L'indebolimento dell'influenza della

[12] Cfr. Silvio Pellico, *Dei doveri degli uomini*, Fede&Cultura, Verona, 2020, p. 32.

[13] Occorre accennare alla differenza dei loro punti di vista riguardo al suicidio. Settembrini non ne parla: anche se ci ha pensato qualche volta, probabilmente ne tace per focalizzare i suoi lettori sull'importanza della voglia di fare e vivere nel senso patriottico. Pellico, invece, molto spesso si riferisce alle tentazioni subite nei momenti più difficili. Descrive il suicidio sempre come una via errata che sembra essere soltanto un modo di morire degnamente rispetto al patibolo ma, riflettendo sui precetti religiosi, arriva alla conclusione che deve assumere il ruolo datogli da Dio fino alla fine della sua vita. Quindi, il tema del suicidio viene usato per rappresentare lo sviluppo spirituale e religioso dell'eroe.

[14] Non si tratta però di una fede cieca: nei momenti delle più grandi prove (l'incendio, la perdita di Zanze, l'aggravarsi della sua malattia o la data imprevedibile della sua liberazione), esprime la sua debolezza di fede e la sua "delusione" in Dio.

[15] Valentina Bongi, *La risposta della fede alla domanda di senso. Il contributo dell'esperienza religiosa alla maturità umana in chiave analitico-esistenziale,* Tesi di

Chiesa si accentuò nella seconda parte del Risorgimento, e perciò queste tendenze rafforzarono il pensiero anticlericale di Settembrini al tempo della stesura (attorno al 1860) e della pubblicazione della sua opera (1879). La rinascita spirituale, che caratterizza il secondo periodo della chiusura, comincia quando accettano la percezione del mondo diversa da quella normale, a causa della chiusura[16] e, rivalutando la situazione in cui si trovano, danno a tutto ciò una svolta positiva. Va però aggiunto che la quiete mostrata non è costante per i protagonisti, che spesso parlano delle sofferenze causate dall'instabilità e dalla mancanza di informazioni.[17] Pellico è costretto a subire l'incarcerazione e ad adeguarvisi in tre occasioni: prima è detenuto a Milano, poi viene trasferito a Venezia[18] e infine nella fortezza dello Spielberg.[19] Settembrini è cosciente del fatto di dover recuperare in qualche modo il reddito che prima forniva alla sua famiglia, si fa portare dal fratello dei documenti da copiare.[20] La differenza rispetto al primo periodo della carcerazione sta nel fatto che i protagonisti hanno sviluppato delle strategie per superare i momenti difficili e non subire ricadute.

Pellico e Settembrini, in risposta al riconoscimento del fatto che la prigionia impedisce l'attività civile-culturale, scelgono di rimanere attivi ed utili a livello *sociale*, nonostante il carcere.[21] I sovrani decidono di

laurea, Università Pontificia Salesiana, Facoltà di Scienze dell'Educazione, Curricolo di Psicologia dell'educazione e dello sviluppo, a.a. 2013-2014, p. 51.

16 Cfr. Zeno Verlato, *Carcere, letteratura, prigione*, Verona, Edizioni Fiorini, 2007, p. 521.

17 I governi li torturano psicologicamente togliendoli ogni sicurezza: non li informano sull'andamento del processo, su dove saranno trasportati e sulla durata della loro detenzione. Gli eroi si preparano alla morte ma, all'ultimo momento, la condanna a morte viene revocata. Nella pandemia attuale, l'instabilità è causata, in primo luogo, dal prolungamento costante della chiusura e dello stato di emergenza e dalla pluralità di informazioni e notizie negative, spesso contraddittorie. Cfr. Tzung-Jeng Hwang – Kiran Rabheru – Carmelle Peisah – William Reichman – Manabu Ikeda, *Loneliness and social isolation during the COVID-19 pandemic*, cit., p. 1218.

18 «Io mi trovava assai più solitario che non era nelle carceri di Milano». Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 73.

19 «[…] volea ricorrere alla filosofia per acquetarmi; la filosofia non avea ragioni sufficienti per me.» Cfr. Ivi, p. 140.

20 Cfr. Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, 1967, cit., p. 62.

21 Cfr. Giuseppe Traina, *Carcere del corpo e carcere dell'anima. Prodromi di una ricerca*

non giustiziarli per non trasformarli in martiri, ma li condannano ad un indefinito periodo di reclusione: per un intellettuale, poeta, giornalista, scrittore e insegnante, essere privato della vivacità di un ambiente culturale equivale alla morte. Per evitare che la loro esistenza sia depauperata di ogni valore, i protagonisti cercano di utilizzare il loro tempo a beneficio di se stessi e degli altri tramite la creazione artistica e l'atto di insegnare.

Le attività intellettuali permettono ai protagonisti di soddisfare la loro creatività e la loro „libertà" intellettuale.[22] Va notato però, che le autorità carcerarie controllano queste attività: determinano cosa possono leggere i detenuti (sono permesse soltanto la *Bibbia*, le opere religiose e di altro tipo, ma non di politica), i custodi tengono sotto stretto controllo l'uso della carta e i prigionieri sono obbligati ad esibire i loro scritti. Per quanto riguarda quest'ultima forma di controllo, i protagonisti, apparentemente, si limitano a comporre opere letterarie e tradurre autori antichi.[23] In più, Pellico, per poter riflettere su questioni esistenziali o molto delicate, sviluppa un metodo per scrivere in segreto.[24] Per quanto riguarda i benefici che l'applicazione nelle attività artistiche in prigione ha sulla salute mentale e fisica, David Gussak ha identificato vari elementi[25] ed uno di questi è l'espressione libera che può prevenire o curare la depressione. L'arte è

sulla letteratura della reclusione, in Giuseppe Traina, *Le varianti dell'io. Intersezioni tra vita e finzione letteraria*, Comiso, Salarchi Immagini, 2008, pp. 21-38.

22 Cfr. Nunzia D'Antuono, *«Maledico i venti e il mare». Uomini e natura nelle* Lettere dall'ergastolo *di Settembrini* in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020; pp. 1-7. Dino Felisati: *I dannati dello Spielberg. Un'analisi storico-sanitaria*, Milano, Tipomonza, 2011, p. 43.

23 Cfr. Sergio Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura italiana. Volume Ottavo. Dall'Ottocento al Novecento,* a cura di Emilio Checci e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, pp. 145-186; p. 152; Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, cit, 1967, p. 62.

24 Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cit., pp. 81-82.

25 L'arte può diventare un mezzo di comunicazione per le persone con una scarsa istruzione o con problemi cognitivi, può essere uno strumento per esprimere paura, rabbia o insicurezza senza rivelare questi sentimenti davanti ad altri detenuti aggressivi o abusivi, e può diminuire sintomi patologici. Cfr. David Gussak, *The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Populations*, in «International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology» 51, no. 4 (2007), pp. 444-460.

una forma di comunicazione svolta esclusivamente secondo la volontà dell'emittente e perciò, secondo Tiffany Crockett, praticare qualsiasi forma d'arte in una situazione di chiusura può far sentire l'individuo capace di avere il controllo su qualcosa nella sua vita.[26] Per i protagonisti, essendo intellettuali, è vitale preservare la loro funzione sociale: svolgendo la professione di letterati nella società del Risorgimento, dimostrano che il sapere fa parte della dignità umana che neanche il carcere può togliere. Pellico e Settembrini resistono all'intimidazione dei sovrani perché scoprono che non hanno niente da perdere: benché abbiano perso la libertà fisica, hanno acquisito una certa "libertà di parola", in quanto possono rivelare quelle crudeltà dei governi di cui il popolo non ha il coraggio di parlare.

In riferimento alla funzione sociale dei protagonisti, è presente anche l'attività di insegnamento. Pellico scopre la vocazione educativa soltanto in carcere: all'inizio della detenzione insegnare rappresenta per lui solo uno strumento per conservare la libertà intellettuale, ma poi diventa un'occasione per esercitare l'amore cristiano nei confronti del prossimo. Al tempo della carcerazione milanese, si occupa di un giovane sordomuto[27], a Venezia, invece, fa amicizia con Zanze, la figlia di un custode.[28] Le discussioni avute con lei su Dio approfondiscono la ritrovata fede di Pellico, e sono intellettualmente stimolanti per entrambi. A contatto con gli altri carcerati, Pellico deve, però, difendere il suo modo di pensare basato sulla religione. Ha una discussione con alcuni delinquenti comuni, secondo i quali la vita da prigioniero è un'esistenza «maledetta», mentre per Pellico è il motore del perfezionamento. Le testimonianze più importanti della sua fede sono le lettere segrete scritte a Giuliano, con cui inizia a corrispondere nella speranza di avere un contatto umano con una persona di pari intelletto, ma riceve una grossa delusione, poiché scopre che Giuliano è anticlericale. La

[26] Cfr. Tiffany Crockett, *Expressive Arts Therapy and The Loneliness Epidemic. A Critical Review of Literature*, Expressive Therapies Capstone Theses, Lesley University, a. a. 2019-2020, p. 21.

[27] «Più sentirà d'istruirsi e di ingentilirsi con me, più mi s'affezionerà. Io sarò per lui il genio della ragione e della bontà […]». Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 45.

[28] «[…] m'era dolce il vedere, […] che i miei consigli la persuadessero, e che il suo cuore s'infiammasse allorché ragionavamo di virtù e di Dio.» Cfr. Ivi, p. 89.

dedizione di Pellico all'educazione delle altre persone è interpretabile come una presa di coscienza sull'importanza, per la società risorgimentale, dei maestri, che devono dare un esempio al popolo, ma soprattutto ai giovani che costituiranno la futura generazione d'Italia. Inoltre, quest'attività contribuisce alla sua formazione spirituale e religiosa: compie il precetto di Gesù di servire umilmente tutti, poiché in carcere coglie tutte le occasioni per parlare con un essere umano o ragionare sulla fede. Nonostante Settembrini non svolga in carcere un'attività educativa vera e propria, il periodo della chiusura ha conseguenze sul suo punto di vista riguardo al mestiere di insegnante e alla formazione dei giovani. In base alle sue esperienze carcerarie, per cui soltanto la sapienza e la ragione possono preservare la libertà del pensiero, crede che il mutamento sociale si ottenga educando anche il popolo: «[…] farsi maestro agli altri!».[29] Dopo la liberazione, la sua convinzione che l'educazione dei giovani debba stare al centro della lotta per la libertà si rafforza.[30] Pur essendo consapevole del rischio che si scopra che egli insegna idee liberali ai suoi studenti, non cessa questa attività: «[…] presi ad insegnare anche in mia casa a pochi giovani […] perché insegnare per me era cospirare […]».[31]

Nella seconda fase della loro prigionia, Pellico e Settembrini trovano altre possibilità di interazioni sociali. L'ambiente carcerario rende il rapporto con i custodi essenziale per entrambi i protagonisti. La comunicazione con loro forniva a Settembrini un collegamento con il mondo esterno, Pellico stringe addirittura amicizia con alcuni di loro. I narratori ritengono importante sottolineare che la fiducia e la benevolenza che nutrono verso le guardie non sono dimostrazioni di un atteggiamento ipocrita, e che non sfruttano i loro buoni rapporti per ottenere vantaggi

[29] Cfr. Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, 1967, cit., p. 21.

[30] La letteratura era un mezzo di fuga dal carcere anche se da giovane, nonostante l'amore per la letteratura, non sopportava le istituzioni: afferma che i metodi di educazione dell'epoca non servivano a stimolare la voglia di imparare, ma erano una gabbia per i bambini: «Il collegio di Maddaloni […] era come gli altri: una prigione d'un centinaio di fanciulli che […] apprendono dottrina cristiana e lingua latina». (Cfr. Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita,* cit., p. 6.) L'uso della parola "prigione" fa prevedere le esperienze carcerarie subite più tardi.

[31] Cfr. Ivi, p. 111.

(cibo migliore e più abbondante o paglia per la branda nuda)[32] così da attenuare la loro sofferenza fisica. Le guardie, sebbene appartengano al potere oppressivo, con la loro benevolenza verso i patrioti, diventano l'incarnazione dell'umanità nella disumanità. La simpatia per le guardie è tanto più giustificata in quanto esse stesse sono prigioniere del sistema repressivo: spesso esprimono benevolenza verso i condannati, ma sono costrette a fare il loro lavoro per sopravvivere e proteggere se stessi.[33] Enfatizzare il ruolo delle guardie carcerarie nelle memorie serve agli autori per mostrare come esse svolgano il loro ruolo non per convinzione, ma perché non possono farne a meno: contribuiscono ad opprimere i loro connazionali perché anche loro sono sottomessi al potere repressivo per sopravvivere. Gli autori mostrano come sia necessario dare un'alternativa al servilismo verso il potere che soggioga gli italiani.

C'è una proporzionalità inversa tra la tendenza all'incremento dei loro rapporti umani e le sempre più disperate condizioni di detenzione: il trasferimento di Pellico allo Spielberg e quello di Settembrini all'Isola di Santo Stefano prolungano la loro incarcerazione per un periodo indefinito, che coincide, però, con il momento in cui si incontrano con gli amici e i compagni delle società segrete. In questo modo finisce la loro solitudine fisica e mentale, nonostante gli sforzi delle autorità carcerarie per impedire la comunicazione tra le celle, i protagonisti inventano dei linguaggi segreti che li aiutano ad entrare in contatto. Il narratore Pellico ricorda che la serena e completa rassegnazione al suo destino avviene proprio in questo periodo.

---

[32] Giuseppe Monsagrati, *L'emergere dell'autocoscienza nazionale in Europa centrale*, in *L'alba dell'Europa liberale. La trama internazionale delle coospirazioni risorgimentali*, a cura di Francesco Leoncini, Badia Polesine, Tipografia Checchinato, 2012, 11-19, p. 17; Dino Felisati, *I dannati dello Spielberg. Un'analisi storico-sanitaria*, cit., pp. 43-45.

[33] Il bisogno di porre fine alla solitudine erompe da Pellico: «[...] perché la solitudine continua è tormento sì crudele per me, che non resisterò mai al bisogno di mettere qualche voce da' polmoni, d'invitare il mio vicino a rispondermi. E se il vicino tacesse, volgerei la parola alle sbarre della mia finestra, alle colline [...], agli uccelli [...]». (Cfr. Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, cit., pp. 160-161.) Vedendo questo grado di sofferenza, Schiller si dispera: «Gettò a terra il romoroso mazzo delle chiavi [...] Farei lo stesso anch'io." Raccolsi le chiavi e gliele diedi.» (Cfr. Ivi, p. 161.) Anche Jacomuzzi nota che buttare a terra le chiavi è l'atto simbolico di liberarsi del ruolo di custode. Il fatto che Pellico restituisce le chiavi a Schiller può dimostrare che non lo condanna per la sua scelta forzata, ma gli fornisce l'assoluzione. Cfr. Ivi, p. 160.

Con Antonio Oroboni passa il tempo a riflettere su Dio e sul suo amore fino alla morte dell'amico, e tali discussioni diventano conforto spirituale per entrambi dato che sono pari a livello intellettuale (finalmente Pellico non è più costretto a comunicare solo con i delinquenti), e contribuiscono alla formazione di una salda fede per lo scrittore. Con Piero Maroncelli si sostengono a vicenda durante le loro gravi malattie. Settembrini ritrova come compagno di cella il vecchio amico Silvio Spaventa, con il quale scambia idee filosofiche. Focalizzandosi sui rapporti umani, gli autori sottolineano il compito della società del Risorgimento: la nazione deve nascere in base ai legami sociali tra gli individui.[34]

Per concludere, benché la prigionia abbia avuto un effetto diverso sull'andamento della vita di Pellico e di Settembrini, le narrazioni trasmettono il messaggio comune su come utilizzare le esperienze personali al servizio della società. Pellico, grazie allo sviluppo spirituale e all'anima rinnovata[35], sostenne che l'amore per il prossimo e la fede avrebbero potuto essere i fondamenti per una società ed un'Italia unita, invece delle società segrete e le rivoluzioni che, negli anni 1820-30, non riuscirono ad ottenere la libertà. Lui stesso si allontanò dalla politica dopo la liberazione, ma i suoi pensieri sul rapporto tra Dio, la fede e la società fornirono le basi per il filone neoguelfo e il rinnovamento cattolico.[36] Per

[34] Quest'idea, simile a quella della «social catena» di Leopardi (Cfr. Gaspare Polizzi, *Il „sistema dell'egoismo universale" e la condizione presente dell'Italia*, in *Nazioni come individui. Il carattere nazionale fra passato e presente* a cura di Michela Nacci, Firenze, University Press, 2021, pp. 103-121, 105.), acquisì una posizione sempre più solida dagli anni 1830-40 nell'ambito della creazione della nazione.

[35] In una lettera scritta al padre viene dimostrata la convinzione di Pellico che le sofferenze siano state utili non soltanto per il suo perfezionamento, ma anche per l'anima dei suoi genitori: «[…] ciò che è accaduto è per mio bene e che se n'è indonato una grave afflizione ai miei cari parenti, anche questo fu per vantaggio dell'anima loro, onde avessero una particolare occasione di esercitare […] la loro cristiana virtù». Cfr. Archivio di Stato di Torino, Carte Bianchi, Serie I, Mazzo 14, n.3 (Lettera di Silvio Pellico al Padre, Venezia, 21 marzo 1822).

[36] Le sue idee precorsero il modo di pensare di Gioberti che, a proposito di Pellico, scrisse che la sua religione è la vera, quella di Gesù e quindi è la chiave per la ragione universale. Tuttavia, Gioberti sviluppò questi pensieri e divenne un esponente del neoguelfismo. Secondo questo filone, la religione era un possibile catalizzatore per la nascita dell'identità nazionale in seguito alla formazione di una confederazione degli stati italiani a guida papale. Nel 1846 venne eletto Papa Pio IX, poiché, la sua apertura

Settembrini, stare in carcere significa rimanere al di *fuori* degli eventi risorgimentali e stare nell'inerzia [37], quindi, il vero cambiamento per lui sta nella presa di coscienza che l'intellettuale debba combattere contro il potere tirannico nonostante qualsiasi ostacolo. Infatti, dopo la reclusione, torna ad essere attivo nella vita intellettuale e politica, e combatte con ancora più fervore i Borboni per difendere gli interessi del popolo dell'Italia meridionale. Pertanto, nonostante la differenza di strumenti, la voglia di mettersi al servizio della comunità fu fondamentale per i due autori. La composizione delle due opere è strettamente legata a questo desiderio. I narratori dimostrano che, dopo aver sopportato la prigionia con serenità, sono stati capaci di sviluppare la loro personalità, il che trasmette il messaggio patriottico[38], per la società italiana dell'800, di non arrendersi mai nei confronti dei poteri stranieri oppressivi. Infatti, *Le mie prigioni* diventò popolare in Italia e in Europa subito dopo la sua pubblicazione.[39] Nonostante l'opera *Ricordanze della mia vita* venisse pubblicata postuma soltanto nel 1879, benché la stesura fosse iniziata nel 1859, il ricordo delle lotte risorgimentali e della prigionia è significativo in quanto il romanzo ha contribuito all'interpretazione del Risorgimento, alla creazione di una memoria collettiva[40] e alla formazione patriottica dei giovani nel periodo post-risorgimentale.

---

nei confronti delle riforme, faceva pensare a lui come ad una guida forte per una confederazione. Nella prima guerra d'indipendenza del 1848-1849, il papa, all'inizio difese il caso italiano, ma alla fine cambiò idea e dichiarò che, essendo il pastore del mondo cattolico, non aveva l'autorizzazione a combattere né contro l'Austria né contro nessun altro Paese. Cfr. Eugenio Garin, *History of Italian philosophy*, Amsterdam, Rodopi, 2008, pp. 899-900.

37 Nonostante le sofferenze, resiste e, senza chiedere la grazia, aspetta la morte o la liberazione, nonostante l'amore per la famiglia: «[...] ma se [...] io dovessi rinnegare […] l'onore, io sarei contento di non vedere più né il mio Raffaele, né la mia Giulia, né la mia Gigia, e morire qui». (Cfr. Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, 1965, cit., p. 168.)

38 Cfr. Sergio Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, cit., pp. 150-151; 164.

39 Sebbene Pellico avesse smesso di pubblicare dopo l'uscita di *Dei doveri degli uomini* nel 1834, stava attento alla fortuna de *Le mie prigioni*. Nel 1837 scrisse dodici capitoli aggiuntivi per un'edizione francese, come correzione per le *Addizioni* di Maroncelli, e perché non era contento delle edizioni francesi del 1834 e 1843. Cfr. Ivi, p. 157.

40 Significa la memoria a livello di una società o di una nazione. La memoria collettiva crea un quadro culturale e morale, oltre ad un sistema di simboli tramite cui la nazione si

In riferimento alla situazione pandemica di oggi, si può affermare che la chiusura, dovuta a situazioni di carcerazione o di epidemia, in tutti i tempi e in tutti i luoghi, ha un effetto simile: principalmente negativo sulla vita umana. Le narrazioni possono rendere le persone consapevoli del valore delle sofferenze e dei sacrifici, in quanto utili per il bene della società. Per motivi molto diversi e per un periodo molto più breve, gli individui di oggi sono costretti a rinunciare alla vita di prima e subire gli effetti negativi della chiusura.

Tuttavia, il bisogno delle persone di rimanere in contatto con parenti, amici, compagni di classe e di lavoro, ha fatto da sprone per un ulteriore sviluppo della tecnologia e del mondo virtuale e delle telecomunicazioni: l'home office, la DAD, con applicazioni creative per aiutare gli studenti e gli insegnanti a continuare il lavoro scolastico online, e le scoperte nel campo medico e scientifico, che hanno supportato il lavoro degli operatori della sanità, hanno reso le esperienze e le sofferenze personali un'occasione per servire il bene della comunità di oggi.

definisce. La memoria individuale, in questo senso, è una percezione personale dei fatti storici, la cui interpretazione è determinata dalla memoria collettiva pretesa dall'epoca dato che l'individuo è socializzato in quel contesto culturale e non può allontanarsi da esso. Cfr. Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Budapest, 2018, p. 36-38; Vincze Orsolya - Köváriné Somogyvári Ildikó, *A nemzeti identitás reprezentációja a sikeres történelmi regényekben* in «Magyar Tudomány» 48. (109.), no. 1. (2003), pp. 58-66.

Bibliografia

Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 2018.

Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2004.

Valentina Bongi, *La risposta della fede alla domanda di senso. Il contributo dell'esperienza religiosa alla maturità umana in chiave analitico-esistenziale,* Tesi di laurea, Università Pontificia Salesiana, Facoltà di Scienze dell'Educazione, Curricolo di Psicologia dell'educazione e dello sviluppo, a.a. 2013-2014. DOI:10.13140/RG.2.1.4873.3525

Giancarlo Cogoi, *Lineamenti di storia del Risorgimento italiano*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997.

Tiffany Crockett, *Expressive Arts Therapy and The Loneliness Epidemic. A Critical Review of Literature*, Expressive Therapies Capstone Theses, Lesley University, a. a. 2019-2020. https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/325.

Nunzia D'Antuono, *«Maledico i venti e il mare». Uomini e natura nelle* Lettere dall'ergastolo *di Settembrini* in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-7.

Maria Antonietta de Cristaforo, *Associazionismo e „vendite" carbonare in Basilicata dopo i moti del 1820-21*, in *La nascita della nazione. La carboneria. Intrecci veneti, nazionali e internazionali*, a cura di Giampietro Berti e Franco Della Peruta, Bagnoli di Sopra, Stampe Violato Pubbl, 2004, pp. 173-198.

Dino Felisati, *I dannati dello Spielberg. Un'analisi storico-sanitaria*, Milano, Tipomonza, 2011.

Eugenio Garin, *History of Italian philosophy*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

David Gussak, *The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Populations*, in «International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology» 51, no. 4 (2007), pp. 444-460.

Tzung-Jeng Hwang et. al, *Loneliness and social isolation during the COVID-19 pandemic,* in «International Psychogeriatrics» 32, no. 10 (2020), pp. 1217-1220.

Giuseppe Monsagrati, *L'emergere dell'autocoscienza nazionale in Europa centrale*, in *L'alba dell'Europa liberale. La trama internazionale delle coospirazioni risorgimentali*, a cura di Francesco Leoncini, Badia Polesine, Tipografia Checchinato, 2012.

Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, Milano, Oscar Mondadori, 1986.

Silvio Pellico, *Dei doveri degli uomini*, Fede&Cultura, Verona, 2020.

László, Pete, *Itáliától Olaszországig. A Risorgimento és az olasz egyesítés*, Budapest, Gondolat, 2018.

Gaspare Polizzi, *Il „sistema dell'egoismo universale" e la condizione presente dell'Italia*, in *Nazioni come individui. Il carattere nazionale fra passato e presente* a cura di Michela Nacci, Firenze, University Press, 2021, pp. 103-121.

Federico Ravello, *Silvio Pellico*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1954.

Sergio Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *Storia della Letteratura italiana. Volume Ottavo. Dall'Ottocento al Novecento,* a cura di Emilio Checci e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, pp. 145-186.

Alfonso Scirocco, *L'Italia del Risorgimento. 1800-1860*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Maurizio Serio, „Silvio Pellico" in Guido Melis (a cura di): *Dizionario del liberalismo italiano*, Tomo II, Soveria Manelli, Rubbettino Editore, 2015, pp. 863-865.

Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita, volume primo*, Milano, Rizzoli editore, 1964.

Luigi Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, Firenze, La Nuova Italia, 1965.

Giuseppe Traina, *Carcere del corpo e carcere dell'anima. Prodromi di una ricerca sulla letteratura della reclusione*, in Giuseppe Traina, *Le varianti*

dell'io. Intersezioni tra vita e finzione letteraria, Comiso, Salarchi Immagini, 2008, pp. 21-38.

Zeno Verlato, *Carcere, letteratura, verità* in Atti del Colloquio internazionale «LE LORO PRIGIONI»: Scritture dal carcere. Verona, 25-28 maggio 2005, 499-530. Verona, Edizioni Firoini, 2007.

Lucio Villari, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2012.

Orsolya, Vincze - Ildikó, Kováriné Somogyvári, «*A nemzeti identitás reprezentációja a sikeres történelmi regényekben*», in «Magyar Tudomány» 48. (109.), no. 1. (2003), pp. 58-66.

Alcune riflessioni sulla vecchiaia

di
Ivana Simić Ćorluka

Pur essendo emarginata ed ignorata quasi quanto nella società stessa, la vecchiaia si presenta in letteratura nelle sue più svariate forme che possono essere però ricondotte a due poli opposti: o viene equiparata alla saggezza, quindi trattata col massimo rispetto e con gli onori più alti, o viene disprezzata, disgustata e persino derisa[1]. Nel primo caso, si tende a prendere in considerazione l'esperienza raggiunta con gli anni e la capacità del senno umano di sintetizzare tutte le esperienze imparando e traendone dei precetti; nel secondo caso si prende in considerazione soprattutto il corpo, le sue manifestazioni che destano la ripugnanza di tutti i sensi: la bruttezza del corpo invecchiato, la pelle, la perdita della libido, l'odore che emana la persona anziana, finendo poi per equiparare questi tratti di decadimento fisico a un degrado morale della persona[2]. In questo contributo, cercheremo di capire come questo concetto della vecchiaia, vista appunto

[1] Questo dualismo trova le sue origini nell'antichità, nelle visioni contrapposte sulla vecchiaia imposte dal platonismo e dall'aristotelismo, che vedevano in quest'ultima fase della vita il periodo della saggezza e serenità, perché privo delle passioni oppure una fase che denota l'involuzione totale dell'individuo. Cfr. Georges Minois, *Storia della vecchiaia, dall'antichità al rinascimento*, Bari, Laterza, 1988; Simone de Beauvoire, *La terza età*, Torino, Einaudi, 2008; Anselmo Vilardi, *Senectus: la vecchiaia nell'antica Roma* in «Altrestorie. Periodico quadrimestrale di informazione storica», 2019, n. 56, pp. 5-7. Lo stesso dualismo dell'antichità viene trascritto nel cristianesimo e riportato avanti nel corso delle diverse epoche.

[2] Nel primo caso, l'esempio ne sarebbe la figura del Padron 'Ntoni in *I Malavoglia*, il quale rappresenta il punto di riferimento per l'intera famiglia, mentre invece nel secondo caso basta ricordare il filone della poesia comico-realistica che sottolinea questa corrispondenza tra l'involuzione del corpo e l'involuzione dell'anima, per esempio il sonetto di Rustico Filippi, *Dovunque vai conteco porti il cesso, oi buggeressa vecchia puzzolente*.

come una specie di "malattia", si delinea in letteratura dal punto di vista individuale e/o sociale e soprattutto quali implicazioni il concetto subisce nel caso in cui queste due immagini si contrappongano. Inoltre, parlare della vecchiaia non è mai unidimensionale, poiché sottintende sempre anche una protagonista *in absentia* e il suo rapporto dialettico con essa, visto il suo esito sempre letale: la morte[3].

Senza entrare in un'analisi approfondita, ai fini di questo contributo, è possibile concludere che il modo in cui si percepiscono la vecchiaia e la morte sia prevalentemente determinato dalla percezione delle concezioni del corpo[4] e della ragione, che conferiscono a questi elementi diverse connotazioni. Attraverso questa ulteriore dicotomia, il tema della vecchiaia/morte sarà analizzato su due "casi" letterari. Il primo esempio proviene dall'autore "per eccellenza" quando si tratta delle questioni della malattia, vecchiaia e morte, Italo Svevo[5], che interpreta tutta la vita attraverso questa triade. Sarà proprio l'autore a suggerirci il secondo esempio su cui baseremo la nostra analisi, invitandoci nel suo "unico romanzo", come definisce lui stesso *La coscienza di Zeno*, a rileggere e poi reinterpretare una novella del *Decameron* boccacciano.

Quando fu pubblicata *La coscienza di Zeno*, il mondo era già radicalmente cambiato. La grande crisi fu segnata dall'avvento della prima

[3] Il rapporto dell'uomo occidentale nei confronti della morte ha fatto il percorso dall'accettazione serena della voglia divina, fino al terrore, alla vergogna e al rifiuto della morte vista come un vero e proprio "scandalo". Per approfondire l'argomento cfr. Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1978.

[4] Il primo che ha espresso l'interesse scientifico riguardo al corpo fu Jacques Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2010. Purtroppo, dopo le sue osservazioni che si limitano al periodo medievale, mancano gli studi che prenderebbero in considerazione anche le altre epoche. Solo ultimamente, assistiamo al vivo interesse, ridotto però prevalentemente al corpo femminile e le sue connotazioni all'interno della società. Cfr. Kathleen Woodward (ed.), *Figuring Age Women, Bodies, Generations*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

[5] Su Svevo e sulla sua opera, ai fini di questo contributo, riportiamo solo alcuni studi: Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Milano, Lerici editori, 1961; Giuseppe Antonio Camerino, *Svevo*, Torino, UTET, 1981; Carla Benedetti, *La soggettività del racconto: Proust e Svevo*, Napoli, Liguori, 1984; Cristina Benussi, *Romanzi e mito*, in *Scrittori di terra, di mare, di città: romanzi italiani tra storia e mito*, Milano, Pratiche editrice, 1998, pp. 119-208; Guido Baldi, *Le maschere dell''inetto'. Lettura di Senilità*, Torino, Paravia, 1999.

guerra mondiale, che si ripercosse soprattutto sul piano individuale, mettendo in questione le convinzioni morali, spirituali, borghesi. La fine del positivismo aprì la strada alla nuova risistemazione del pensiero umano e, in ambito europeo, proprio Trieste fu il punto dove si incrociavano gli echi di quella crisi sistemica, con Italo Svevo come chiosatore ipersensibile di quelle mutazioni[6]. Già a partire da Alfonso Nitti, Svevo avverte e anticipa la grande tragedia che coinvolgerà il mondo e la interiorizza, puntando sull'incapacità dell'individuo di affrontarla. La sua sconfitta personale si riflette in quella sensazione di inettitudine che pervade i personaggi sveviani, per poi proseguire con Emilio Brentani e la sua senilità, ormai divenuta «non più un caso patologico ma un effettivo *habitus*, uno stato universale»[7], per arrivare alla fine a Zeno Cosini dove il patologico investe tutto l'essere e dove «l'uomo non avrà più il termine di paragone, in senso sociale, per la sua inettitudine e quindi non sarà più limitato ad una lotta più o meno dichiarata contro la società; ci si volgerà decisamente ad una interna testimonianza della crisi. Così non esisterà più l'antitesi società-personaggio, ma esisterà il personaggio-società, cioè la vera e completa fusione dei due elementi»[8].

Nel capolavoro sveviano, sin dal suo inizio la vita assume una forma insolita perché possiede una natura patologica. Già nel preambolo della *Coscienza*, Zeno espone la propria teoria sulla vita, al cospetto di un neonato. La vita, secondo lui, nasce nella purezza, ma quello stato di purezza dura poco: pian piano, come conseguenza di piccole contaminazioni che si susseguono giorno dopo giorno, si crea un terreno fertile per quello che un giorno si trasmuterà in malattia, che diventa la dominante della vita umana, *una convinzione*[9], con la quale l'uomo nasce.

---

6 Fondamentali a questo proposito: Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, cit.; Angelo Ara e Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982; Giuseppe Antonio Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 2002.

7 Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, cit., p. 346.

8 Ivi, p. 260.

9 Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Garzanti, 1986, p. 12.

> Tutte le altre diagnosi vivono esattissime nel mio corpo e si battono fra di loro per il primato. Vi sono delle giornate in cui vivo per la diatesi urica ed altre in cui la diatesi è uccisa, cioè guarita, da un'infiammazione delle vene. Io ho dei cassetti interi di medicinali e sono i soli cassetti miei che tengo io stesso in ordine. Io amo le mie medicine e so che quando ne abbandono una, prima o poi vi ritornerò. Del resto non credo di aver perduto il mio tempo. Chissà da quanto tempo e di quale malattia io sarei già morto se il mio dolore in tempo non le avesse simulate tutte per indurmi a curarle prima ch'esse m'afferassero[10].

Perciò, l'universo sveviano è insediato da persone malate o che almeno si credono malate, come lo è lo stesso protagonista. L'unico ancoraggio che il protagonista trova per la sopravvivenza sono le persone "incurabilmente" sane - ne è l'esempio sua moglie Augusta - il cui mondo Zeno non riesce ad annegare con il suo pessimismo, ma nemmeno riesce ad accettare, «la salute non analizza se stessa e neppur si guarda nello specchio. Solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi»[11], scriverà Zeno. Ogni piccolo sbalzo all'interno delle dinamiche quotidiane, per Zeno diviene la molla per pensieri nefasti, dove accanto alla malattia, si accostano anche altre "costanti" della poetica sveviana, molto legate ad essa, come la vecchiaia che incombe e minaccia il destino umano, «piccola malattia da cui non dovevo più guarire»[12] e la morte che ne rappresenta la conseguenza logica.

Sarà proprio il vecchio Zeno a invocare la scena decameroniana dell'ultima novella della prima giornata, con il vecchio maestro Alberto in veste del protagonista. Nonostante possiamo sentirci scombussolati di fronte a un salto così lontano nel passato, è interessante notare che il maestro Alberto non è l'unico che leghi il *Decameron* e *La coscienza di Zeno*. Le affinità sono più di una. Al primo posto c'è la complessità delle voci narranti: anche nel capolavoro sveviano echeggiano molte voci come nel *Decameron,* perché l'autore extradiegetico viene sempre affiancato dalla

[10] Ivi, p. 135.

[11] Ivi, p. 156.

[12] Ivi, p. 155.

figura dell'onnipresente Ettore Schmitz, ed inoltre, accanto allo stesso protagonista Zeno, c'è anche il personaggio del dottor S. Eppure, l'affinità più eclatante è che tutte e due le opere fondano le loro radici nella malattia. Mentre la malattia decameroniana, cioè la peste, rimane limitata alla cornice dell'opera, il concetto di malattia pervade tutto l'universo sveviano.

All'inizio dell'opera, nel preambolo, che finge appunto da storia portante, Zeno decide di mettere su carta la propria vita secondo i consigli del suo psicoanalista, il dott. S, individuandone gli episodi più significativi: il fumo, la morte del padre, la storia del suo matrimonio, la moglie e l'amante, la sua attività commerciale, la psicoanalisi. Proprio quest'ultimo capitolo, *Psicoanalisi*, si distacca dalla narrazione precedente la quale, pur non seguendo la sequenza cronologica degli episodi, era facile da seguire, visto che tutti gli episodi erano collegati gli uni con gli altri.

Nemmeno la forma corrisponde a quella precedente: qui ci troviamo di fronte a uno Zeno diaristico/epistolare, che evoca l'attività preferita del suo capostipite intrinseco, Ettore Schmitz, e ogni paragrafo porta una data precisa, come se con questa interruzione anche lo stesso autore volesse prendere le distanze dal suo personaggio. Siamo alle prese con un'altra pandemia, che stavolta si incarna nella prima guerra mondiale. Il protagonista, ormai anziano, decide di rinunciare alla psicoanalisi e, curiosamente, proprio in quel momento della vita, si troverà davanti all'ultima tentazione, la giovanissima Teresina. L'incontro con la giovane lo incentiverà ad avvalersi dell'immagine del suo coetaneo, maestro Alberto, che per primo ha posto la domanda se l'amore sia lecito in età avanzata.

Comunque, a parte l'età simile e la fiamma d'amore che investe questi due protagonisti maschili, la rievocazione della novella decameroniana non trova nessun'altra giustificazione. Teresina non ha niente in comune con Malgherida, la protagonista femminile boccacciana: è la figlia di un contadino che lavora per Zeno, non è vedova, e quindi non ha avuto ancora nessuna relazione amorosa visto che ha appena raggiunto l'età adolescenziale e la sua giovane età viene accentuata anche dal vezzeggiativo, Teresina. Il suo corpo ha appena cominciato a subire le trasformazioni che la avvicinano all'immagine di una donna vera e propria, trasformazioni che

non sfuggono all'occhio del vecchio Zeno. Come quindi spiegare questa passione piuttosto perversa nei confronti della giovane ragazza?

Il momento in cui il protagonista rinuncia alla psicoanalisi è anche il momento in cui rinuncia al tentativo di spiegare i motivi e le cause del proprio comportamento, ma anche le intime leggi morali. Anche se la fragilità personale di Zeno molto spesso pone in questione anche i suoi fondamenti morali, la lampadina della malattia si accendeva ogni volta che lui si sentiva debole e sudicio:

> Non la morte desiderai ma la malattia, una malattia che mi servisse di pretesto per fare quello che volevo, o che me lo impedisse[13].

Qui invece, alle prese di un *fol' amor* diventa cruciale non il suo rapporto con la moglie, o con l'amante, e neppure con Teresina, ma solo con il proprio corpo: si tratta di una questione puramente sessuale, stavolta denudata però dalla correttezza borghese. In questo modo, il protagonista rischia di creare un'immagine complessivamente negativa di se stesso, nutrendo questo amore perverso verso la ragazzina, cercando di adularla con i soldi, permettendosi anche un contatto fisico piuttosto brusco e sgarbato. Però Teresina, pur non esperta nelle questioni d'amore, riesce a cogliere l'anormalità, nonché la disperazione del vecchio, e con un'energia tutta giovanile, senza nessun pretesto malizioso, lo rimette al proprio posto:

> - Hai lo sposo? Dovresti averlo. È peccato tu non l'abbia già!
> - Se ne prendo uno, sarà certamente più giovine di lei![14]

E proprio in questo momento, come atto di una suprema disperazione - suprema, perché inadeguata, fuori luogo, fuori tempo, non prendendo in considerazione chi ha davanti, ma concentrandosi soltanto sulla necessità di soddisfare le richieste del proprio corpo che qui equivale al proprio io - Zeno si avvale della potenza dell'intelletto, sperando di mascherare con essa l'ostacolo rappresentato dai suoi anni e di fare lo stesso effetto che credeva avesse fatto il maestro Alberto:

[13] Ivi, p. 200.

[14] Ivi, p. 410.

> La mia letizia non si offuscò per questo. Avrei voluto dare una lezioncina a Teresina e cercai di ricordarmi come da Boccaccio «Maestro Alberto da Bologna onestamente fa vergognare una donna la quale lui d'esser di lei innamorato voleva far vergognare». Ma il ragionamento di Maestro Alberto non ebbe il suo effetto perché Madonna Malgherida de' Ghisolieri gli disse: «Il vostro amor m'è caro sì come di savio e valente uomo esser dee; e per ciò, *salva la mia onestà*, come a cosa vostra ogni vostro piacere imponete sicuramente».
> Tentai di fare di meglio:
> — Quando ti dedicherai ai vecchi, Teresina? — gridai per essere inteso da lei che m'era già lontana.
> — Quando sarò vecchia anch'io, — urlò essa ridendo di gusto e senza fermarsi.
> — Ma allora i vecchi non vorranno più saperne di te. Ascoltami! Io li conosco!
> Urlavo, compiacendomi del mio spirito che veniva direttamente dal mio sesso.
> In quel momento, in qualche punto del cielo le nubi s'apersero e lasciarono passare dei raggi di sole che andarono a raggiungere Teresina che oramai era lontana da me di una quarantina di metri e di me più in alto di una decina o più. Era bruna, piccola, ma luminosa! Il sole non illuminò me! Quando si è vecchi si resta all'ombra anche avendo dello spirito[15].

Lo stesso Svevo mette in corsivo le parole «salva la mia onestà», perché improvvisamente diviene consapevole dell'esito negativo sia delle avventure del corpo, che quelle dell'intelletto. Nell'estremo tentativo di sedurre Teresina, Zeno capisce che tutto è vano, perché la salute e la giovinezza d'una parte e la vecchiaia dall'altra sono due mondi contrapposti che non riescono a comunicare, visto che non hanno niente in comune[16]. Quell'incompatibilità viene figurativamente rappresentata dal

[15] Ivi, pp. 410-411.

[16] Il contrasto tra la vecchiaia e la giovinezza nell'opera sveviana viene sintetizzato da

contrasto tra la luce e l'ombra, che rappresenta «l'inconciliabilità di questo mondo, inutilmente percorso dallo spirito umoristico, con quello della bella fanciulla, pieno della sonorità del riso, attraverso una bipartizione dello spazio che struttura nettamente il campo di valenze allegoriche della luce e della sua assenza»[17]. D'altra parte, con il suo sereno rifiuto del "moderno" maestro Alberto, Teresina vendica anche tutte le Malgheride che erano state interpretate male e sempre nell'ottica di una superiorità della potenza mascolina.

Tuttavia, nonostante il proprio comportamento inadeguato, sembra che riferendosi appunto a questa novella, Zeno dall'inizio avesse condannato se stesso all'insuccesso. Teresina non gli serviva per riaffermare la sua potenza maschile, quanto per allontanare i pensieri dalla morte. Lei assume il ruolo esclusivo di cavia per un esperimento con il quale Zeno deve accertarsi della propria logica assurda secondo la quale la malattia è la prova di essere vivi, e la salute equivale alla morte. Lui è terrorizzato dalla possibilità di essere guarito, perché la malattia equivale al desiderio, il che significa Teresina, il che significa essere vecchi e malati anche quando non lo si è realmente, visualmente, perché la malattia e la vecchiaia sono quasi parte integrante dell'io consapevole. Solo che la vita è una malattia incurabile e come dice Zeno Cosini «a differenza di altre malattie, è sempre mortale»[18]. Dalla vita vista come malattia, non si può sfuggire. L'unico modo possibile rappresenta l'ultima parte del romanzo, con la quale Zeno ritorna a sé stesso, si ricollega con quell'io sempre analitico e attento alle dinamiche interne dell'uomo e alle conseguenze del suo degrado individuale sul piano globale. Così quest'ultima parte si risolve in una profezia vera e propria con l'annuncio di un uomo più malato di tutti che farà esplodere questo mondo,

Lutti: «Così avremo in Svevo l'antitesi vecchiaia-giovinezza, il senso della senilità già in anticipo scontata, la continua insoddisfazione dell'uomo chiuso tra i due limiti: al giovane manca la necessaria maturazione, al vecchio il frutto di una esperienza bruciata troppo in anticipo, ed è un continuo rimando tra i due termini, in una disperazione che non ha eguale nella storia della narrativa italiana», cfr. Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, cit., p. 263.

17 Cfr. Silvia Acocella, *Il volto del vecchio come emblema della degenerazione alla fin de siècle*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXVII , (2019), n. 3, p. 15.

18 Cfr. Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 155.

privandolo finalmente da ogni parassita e malattia. «La spinta verso lo stato originario della materia coincide, se non con la possibilità della salute, con la fine di quella malattia che è la vita: l'eros della conoscenza ha scoperto che la malattia può estinguersi solo con *thanatos*, il principio di realtà»[19]:

> La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvenire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze. V'è una minaccia di questo genere in aria. Ne seguirà una grande ricchezza... nel numero degli uomini. Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà della mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco! […]
>
> Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie[20].

Zeno si mette a confronto con la novella boccacciana leggendola in una luce molto diversa e abbastanza originale[21] rispetto alla maggior parte degli studiosi che hanno interpretato il discorso di maestro Alberto in chiave positiva, il che ci viene suggerito anche dalle parole introduttive

---

19 Cfr. Cristina Benussi, *Romanzi e mito* in *Scrittori di terra, di mare, di città: romanzi italiani tra storia e mito,* cit., p. 171.

20 Cfr. Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 424-425.

21 Un'interpretazione simile a quella di Zeno la troviamo nel testo di Marilyn Migiel, *Figurative Language and Sex Wars in the Decameron,* in «Heliotropia», 2004, voll. 2, pp.1-12 https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/.

di Pampinea e poi dallo stesso Boccaccio nell'introduzione alla quarta giornata. L'interpretazione di Zeno tende ad essere eccessivamente soggettiva, per cui bisogna dare un ulteriore sguardo alla novella che gli è servita come punto di riferimento, per poter distinguere nettamente quali strati di significato sono stati innestati nella versione boccacciana.

Prima di tutto, a differenza di Svevo, il mondo del *Decameron* si presenta nelle sue più svariate forme[22]. Al centro dell'attenzione è l'uomo, la cui sorte muta non più a seconda della grazia divina, ma rappresenta qualcosa di intrinseco e si realizza soprattutto a seconda del suo carattere, dell'uso dell'intelligenza, della prontezza di reagire. Non esistono sessi privilegiati, così come nemmeno la supremazia sottintesa di alcuni ceti sociali, delle età, dei ruoli familiari, ecc. Esiste solo l'individuo impegnato a combattere per il riconoscimento del proprio io, che non è più dato per scontato, o a rivendicare il merito assegnatogli dal passato, altrimenti ogni diritto a cui aspira diventa nullo. Così, il mondo del *Decameron* è popolato da tutte le categorie della società umana, comprese quelle emarginate: ci sono gli uomini e le donne, i ricchi e i poveri, i chierici e i laici, i sovrani e i loro sudditi, gli ingenui e gli imbroglioni, i giovani, ma anche i vecchi[23].

Però, per molti contemporanei del Boccaccio, la vecchiaia per diversi motivi rimane irraggiungibile. Anche se le varie malattie erano la causa principale di morte prematura, le numerose epidemie e pandemie, tra cui anche quella più grande, la peste nera, stranamente non hanno influito

[22] Ci limitiamo a indicare solo alcuni degli studi presi in considerazione che riguardano il *Decameron:* Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Milano, BUR, 2010; Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a cura di), *Introduzione al* Decameron, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004; Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo Angelo, 2008; Snežana Milinković, *Dekameron: knjiga o ljubavi*, Beograd, Arhipelag, 2011.

[23] Della vecchiaia medievale non possiamo parlare in termini odierni, visto che la durata della vita è molto più breve rispetto ai tempi moderni e che la vita, per la maggior parte della gente medievale, finisce abbastanza bruscamente. Perciò, della vecchiaia non si parla molto, si parla soprattutto o della vita che, sia nelle arti figurative, che nella letteratura, dimostra prevalentemente il volto del giovane, oppure della morte. Tuttavia, nonostante questa nitida suddivisione dell'esistenza, il medioevo comincia a dimostrare un vivo interesse "teorico" per il ciclo della vita, individuandone diverse fasi (San Agostino distingue sette fasi nella vita terrena, Issidoro di Siviglia sei, mentre Dante nel *Convivio* ne distingue quattro).

molto sulla presenza della gente ormai vecchia. Conseguentemente, questo fenomeno ha creato un forte squilibrio nell'immagine demografica, ma anche in quella sociologica, con un grande numero di vedove e vedovi, creando le premesse per matrimoni con grandi differenze d'età tra gli sposi[24].

Questo potrebbe essere anche il caso della novella a cui si riferisce Zeno, quella del maestro Alberto, il quale si innamora di una bellissima e giovane vedova, Malgherida de' Ghisolieri. In un primo momento niente sembrerebbe strano, visto che tutti e due sono liberi e potrebbero godersi il loro amore senza nasconderlo, ammesso che il maestro Alberto non presentasse un grande difetto. E quel difetto è rappresentato appunto dai suoi anni:

> Egli non sono ancora molti anni passati, che in Bologna fu un grandissimo medico e di chiara fama quasi a tutto 'l mondo… Il quale, essendo già vecchio di presso a settanta anni, tanta fu la nobiltà del suo spirito che, essendo già del corpo quasi ogni natural caldo partito, in sé non schifò di ricevere l'amorose fiamme; perché avendo veduta ad una festa una bellissima donna vedova, chiamata, secondo che alcuni dicono, madonna Malgherida de' Ghisolieri, e piaciutagli sommamente, non altrimenti che un giovinetto, quelle nel maturo petto ricevette, in tanto che a lui non pareva quella notte ben riposare che il dì precedente veduto non avesse il vago e dilicato viso della bella donna (I, 10).

Ecco come il Boccaccio ci fa conoscere il suo personaggio, un uomo colto, di grande fama, presentando i suoi anni attraverso l'ottica dominante di quell'epoca che metteva in stretta correlazione il periodo della vita e la presenza del caldo nel corpo, che esponenzialmente diminuisce con l'avvicinarsi alla fine[25]. Il testo dice che il maestro Alberto ha circa settanta anni, ma più probabilmente, visto che il medioevo non era molto preciso con i numeri e che dal corpo prevalentemente si stimava l'età presunta del

[24] Cfr. Žorž Minoa, *Istorija starosti od antike do renesanse*, Sremski Karlovci-Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, pp. 288-289.

[25] Ne parla anche Dante nel suo *Convivio* (IV XXIII 7; 12-14).

soggetto[26], si può dedurre che lui quell'età la dimostrava, il che rende la situazione ancora peggiore. A un uomo di quell'età, l'amore era assolutamente negato, anzi negato per iscritto, secondo il trattato per eccellenza delle questioni d'amore. Ovviamente il trattato in questione è *De Amore* di Andrea Cappellano che il Boccaccio conosce molto bene e con il quale più di una volta entra in polemica nella sua opera più importante[27]. Quindi, la giovane vedova, col pieno rispetto - coscientemente o non - dei postulati culturali e morali del *fin'amor*, assieme alle sue compagne, deride il vecchio uomo. Però, a dispetto di quanto ci si potrebbe aspettare, l'epilogo di questa storia non è per niente scontato e vedremo come la sorte del vecchio maestro trasmuterà completamente in suo favore, rendendolo l'unico personaggio anziano del *Decameron* che riesce a vincere gli ostacoli dei propri anni[28].

L'intera scena del maestro Alberto motteggiato dalle donne per il suo *fol' amor* verso la donna molto più giovane di lui, ha un interlocutore implicito importantissimo, che quasi ci prepara a quel cambiamento dell'esito finale: lo stesso Dante. Infatti, la scena descritta evoca apertamente l'episodio del *gabbo* del XIV capitolo della *Vita Nuova*[29], un passaggio forse fondamentale,

[26] Cfr. Žorž Minoa, *Istorija starosti od antike do renesanse*, cit., p. 224.

[27] Nel capitolo *Le persone adatte all'amore,* Cappellano riconosce alla vecchiaia gli stessi difetti della cecità e dell'eccesso di piacere, che impediscono all'uomo di praticare l'*ars amatoria*: «L'età è un impedimento per i maschi dopo i sessantacinque anni e per le femmine dopo i cinquanta: l'uomo è in grado di accoppiarsi ma il suo piacere non diventa amore perché il calore naturale, a partire da quell'età, comincia a perdere le sue forze, mentre il freddo cresce sempre di più e getta l'uomo in varie angustie e l'assale con l'insidia di molte malattie, sicché altro piacere non ha a quest'età oltre al mangiare e al bere» . Cfr. Andrea Cappellano, *De Amore*, Milano, SE, 2002, p.17).

[28] Come già accennato sopra, il maestro Alberto non è l'unico "vecchio innamorato" del *Decameron*: nella decima novella della II giornata incontriamo il vecchio Messer Ricciardo di Chinzica che non riesce a soddisfare l'appetito sessuale della moglie molto più giovane di lui, che a causa di tanta astinenza, scappa con un giovane pirata; o nella sesta novella della X giornata dove il re Carlo I d'Angiò si innamora di una ragazza giovanissima, riuscendo però alla fine a vincere il suo desiderio inappropriato. Per tutte le citazioni dal *Decameron* cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore branca, Torino, Einaudi, 1987, 2 voll.

[29] L'edizione della *VN* qui presa in esame: Dante Alighieri, *Vita Nuova* (a cura di Domenico de Robertis), Milano-Napoli, Ricciardi, 1980. Sul gabbo dantesco cfr. Michelangelo Picone, *Modelli e Struttura Nella Vita Nuova (l'episodio del "gabbo")*, in «Pacific Coast Philology», 1978, 13, pp. 71-77.

perché da lì in poi, Dante subisce una metamorfosi decisiva, cambiando sia l'atteggiamento, che lo stile del suo poetare, segnato dalla canzone cruciale *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Il maestro Alberto si rivolge anche lui alle donne, ma con un altro intento, e non risponde al gabbo della sua donna con una canzone, ma avvia una polemica con le sue interlocutrici, avvalendosi di un'altra arma molto potente: la retorica. Perché? Cos'altro sappiamo del nostro protagonista? Oltre alla sua età, sappiamo che il maestro Alberto è uomo molto colto, un medico di grande fama, e che viene da Bologna. E visto che l'ambiente nel *Decameron* mai viene indicato per caso, il Boccaccio vuole sottolineare il legame del protagonista con il centro di ogni sapienza, ma soprattutto delle *artes dictandi*. Fino al maestro Alberto, l'amore è stato un sentimento riservato soprattutto ai giovani, «quasi credessero questa passione piacevolissima d'amore solamente nelle sciocche anime de' giovani e non in altra parte capere e dimorare»[30]. E adesso, spetta al maestro Alberto rivendicare il diritto di amare anche per le persone più anziane, cosa che fa, introducendo un altro tipo di logica:

> E come che agli antichi uomini sieno naturalmente tolte le forze le quali agli amorosi esercizi si richieggiono, non è per ciò lor tolta la buona volontà né lo intendere quello che sia da essere amato, ma tanto più dalla natura conosciuto, quanto essi hanno più di conoscimento che i giovani. La speranza la quale mi muove che io vecchio ami voi amata da molti giovani, è questa: io sono stato più volte già là dove io ho veduto merendarsi le donne e mangiare lupini e porri; e come che nel porro niuna cosa sia buona, pur men reo e più piacevole alla bocca è il capo di quello, il quale voi generalmente, da torto appetito tirate, il capo vi tenete in mano, e manicate le frondi, le quali non solamente non sono da cosa alcuna, ma son di malvagio sapore. E che so io, madonna, se nello eleggere degli amanti voi vi faceste il simigliante? E se voi il faceste, io sarei colui che eletto sarei da voi, e gli altri cacciati via (I, 10).

Quella logica consiste nel fatto che anche se la natura ha tolto agli «uomini antichi» la forza fisica di amare, quindi la potenza sessuale, non

[30] Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 118-119.

gli ha tolto la voglia e «lo intendere» quale sia la persona degna dell'amore e cosa sia lo stesso amore. A differenza dei giovani, che sono «sciocchi», il maestro Alberto insiste ora sul fatto che bisogna soprattutto capire l'amore e scegliere la persona giusta e non soltanto lasciarsi andare agli impulsi più superficiali dettati dal corpo. Al posto della forza sessuale viene ora l'intelletto come una forza altrettanto forte e potente. La nuova impostazione dell'amore che nasce dall'unione tra l'*ars dicendi* e l'*ars amandi* riesamina il concetto dell'amore che ora non viene più legato solo al corpo, ma grazie all'intelletto lo riesce a superare, rimanendo pur sempre attraente per l'oggetto in questione. In questo modo il concetto dell'*intelletto d'amore* viene rivisitato all'interno del contesto nuovo. Il Boccaccio, interessato esclusivamente al mondo umano, non può tendere verso un amore puramente spiritualizzante. Orientato verso i volti molteplici del mondo terreno, non può negare la presenza delle passioni: l'amore è senz'altro un sentimento nobile, ma è anche corporale, sessuale, erotico. Lo prova anche la metafora del porro, che il maestro Alberto usa virtuosamente, abbinando la parte verde, *le frondi*[31] alla gioventù e il capo bianco alla vecchiaia, dimostrando che per intendere che la parte bianca sia quella più gustosa, le donne dovrebbero cambiare l'atteggiamento nel mangiare, così come nell'eleggere i propri amanti. In questo modo, maestro Alberto, che è anche una specie di *figura auctoris*, nonché l'alter ego dello stesso autore, in modo ideale unisce l'amor cortese, il Dolce Stil Nuovo e la poesia comico-realistica, dimostrando che l'amore è per forza sensuale, che il corpo non si può ignorare, ma che la forza dell'intelletto possiede la capacità di un vero e proprio afrodisiaco con il quale si può compensare la mancanza della potenza sessuale.

In questo modo la figura del maestro Alberto si inserisce perfettamente nel quadro narrativo dell'intero *Decameron*. La compagnia di dieci narratori intradiegetici riesce a sfuggire alla morte, raffigurata nella peste nera e nell'abbattimento di tutti i valori culturali e sociali, proprio grazie al loro intelletto: le novelle rappresentano il dialogo tra i narratori con il quale questi dieci giovani costituiscono una nuova società, dalla struttura

[31] Il Boccaccio si avvarrà della stessa metafora nell'introduzione della IV giornata, sostituendo «le frondi» con «la coda», con l'ovvia allusione erotica.

solida e capace di far dimenticare il caos e la perdita di ogni legge umana che la peste aveva portato. Anche il maestro Alberto, a modo suo, dimostra la potenza della parola, dell'intelletto, della retorica e soprattutto della metafora, come il mezzo per eccellenza per la realizzazione del proprio io, che fa dimenticare anche un'altra pestilenza, stavolta rappresentata dai suoi anni. Questo è il motivo per cui il Boccaccio non ci svela la vera e propria fine, né della storia portante del *Decameron*, né della novella con il Maestro Alberto. Perché non importa se i giovani siano riusciti a sopravvivere alla peste al ritorno nella città, né se la madonna Malgherida abbia deciso di prendere il maestro Alberto come amante. Loro hanno già raggiunto l'apice della propria parabola con l'uso intelligente della parola e della propria mente, tutto ciò che resta al di fuori della realizzazione individuale non significa molto. Il Boccaccio vede il corpo come ostacolo, ma solo quando l'intelletto non riesce a riempire quel vuoto. Quando esiste un impiego appropriato della mente, del proprio senno, la vita vince sulla morte, ma anche la vecchiaia si pone in posizione dominante di fronte alla gioventù "sciocca".

Ecco come Zeno capovolge l'esito positivo e il successo personale del maestro Alberto, visti attraverso l'ottica del suo pessimismo predominante. Tuttavia, quantunque cronologicamente distanti l'uno dall'altro e quantunque sia diversa la loro intenzione, questi due esempi rappresentano anche il tentativo di sorpassare il semplice dualismo che coinvolge il fenomeno della vecchiaia, dimostrando che la vecchiaia è molto di più, ma soprattutto che il corpo non esclude categoricamente la mente e viceversa, ma che, al contrario, questi due aspetti si mescolano e si contaminano, invece di distinguersi nettamente.

Entrambe le opere, poi, fondano le loro radici nella malattia con lo scopo di guarirne. La brigata decameroniana ci riesce grazie alla forza della novella, grazie al potere di capire la vita in tutte le sue forme. Benché con un intento diverso, Svevo confluisce perfettamente al pensiero del Boccaccio, ma allo stesso modo relativizza tutte quelle sue costanti, aprendo la strada anche a una relativizzazione della vecchiaia stessa, che vedrà le proprie conseguenze appunto nel mondo contemporaneo. Anche lui novella, solo che lui annota e in quello scrivere, al quale si accosta per motivi terapeutici,

lui vede un modo per riaffermarsi, per realizzare se stesso. Ma il modo in cui lui concepisce l'amore è molto diverso da quello boccacciano. Per Zeno, l'amore non è una forza che muove, ma una forma di escapismo, che poi si manifesta prevalentemente come unidirezionale ed egoistica.

> Parlai lungamente della vecchiaia incombente su di me. Non potevo stare un momento tranquillo senz'invecchiare. Ad ogni giro del mio sangue qualche cosa s'aggiungeva alle mie ossa e alle mie vene che significava vecchiaia… Ci voleva poco acume per indovinare che quella lunga disquisizione sulla vecchiaia non significava altro che il mio timore che trovandomi in corsa traverso il tempo, non potessi più essere raggiunto dall'amore. Pareva gridassi all'amore: «Vieni, vieni!» Invece non sono sicuro di aver voluto quell'amore e, se v'è un dubbio, risulta solo dal fatto che so di aver scritto circa così[32].

Con l'analisi di questi due casi letterari incentrati sulla vecchiaia, si riesce ad illustrare anche il passaggio decisivo che questa fase della vita ha subito: col tempo essa sempre di più perde i tratti fisici dei suoi predecessori, diventando più una caratteristica che una realtà fisica. Scompare dalla scena il mondo dipinto di verde e di bianco del maestro Alberto, la vecchiaia proposta come un adattamento creativo alla realtà circostante, ma emerge in veste di simbolo di una società malata che rischia di far esplodere tutto, perché ormai non c'è via di scampo tranne una fine radicale e violenta del mondo ancor troppo contagiato e l'utopistica costruzione di una società nuova, fondata su valori completamente diversi. In questo mondo decadente, per usare le parole di Magris, «l'individuo sveviano è l'inetto a vivere, il vecchio è l'individuo per eccellenza [...]. Se la vita è una malattia della materia, la vecchiaia è la maschera più vera di questa vita intesa quale malattia, quale processo entropico ed evoluzione in perdita, secondo l'ottica pessimista di un intellettuale borghese che osserva il declino della propria civiltà, senza illusioni e senza uscire dagli orizzonti di quel declino»[33].

---

[32] Cfr. Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 344.

[33] Claudio Magris, *La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo*, in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino: Einaudi, 1984, pp. 197-198.

Bibliografia

Silvia Acocella, *Il volto del vecchio come emblema della degenerazione alla fin de siècle*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXVII, 2019, n. 3, pp. 6-28.

Dante Alighieri, *Il Convivio*, a cura di Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, Firenze, Le Monnier, 1964.

Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Domenico de Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Angelo Ara e Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.

Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1978.

Guido Baldi, *Le maschere dell''inetto'. Lettura di* Senilità, Torino, Paravia, 1999.

Carla Benedetti, *La soggettività del racconto: Proust e Svevo*, Napoli, Liguori, 1984.

Cristina Benussi, «*Romanzi e mito*» in *Scrittori di terra, di mare, di città: romanzi italiani tra storia e mito*, Milano, Pratiche editrice, 1998.

Giovanni Boccaccio, *Decameron,* a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1987, 2 voll.

Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Milano, BUR, 2010.

Giuseppe Antonio Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli, Liguori, 2002.

Giuseppe Antonio Camerino, *Svevo*, Torino, UTET, 1981.

Andrea Cappellano, *De Amore*, Milano, SE, 2002.

Simone De Beauvoire, *La terza età*, Torino, Einaudi, 2008.

Jacques Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2010.

Giorgio Luti, *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Milano, Lerici editori, 1961.

Claudio Magris, «*La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo*», in *L'anello di Clarisse.*

Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna, Torino, Einaudi, 1984.

Marilyn Migiel, *Figurative Language and Sex Wars in the Decameron* in «Heliotropia», 2004, vol.2, pp.1-12 https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/.

Snežana Milinković, *Dekameron: knjiga o ljubavi*, Beograd, Arhipelag, 2011.

Žorž Minoa, *Istorija starosti od antike do renesanse*, Sremski Karlovci-Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.

Georges Minois, *Storia della vecchiaia, dall'antichità al rinascimento*, Bari, Editori Laterza, 1988.

Michelangelo Picone e Margherita Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.

Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo Angelo, 2008.

Michelangelo Picone, *Modelli e Struttura Nella Vita Nuova (l'episodio del "gabbo")*, in «Pacific Coast Philology», 1978, 13, pp. 71-77.

Italo Svevo, *La Coscienza di Zeno*, Milano, Garzanti, 1986.

Anselmo Vilardi, *Senectus: la vecchiaia nell'antica Roma*, in «Altrestorie. Periodico quadrimestrale di informazione storica», 2019, n. 56, pp. 5-7.

Kathleen Woodward (ed.), *Figuring Age Women, Bodies, Generations*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

La poliedricità e il concetto di malattia nella cinematografia pasoliniana

di
Antonela Marić, Ana Plavša

1. Introduzione

L'interesse scientifico per il concetto di malattia non smette di interessare, essendo soggetto a diverse ricerche dell'ambito socio-culturale e letterario. Varie malattie vengono spesso associate alle sofferenze e alle paure, alle forti emozioni che colpiscono sia l'individuo sia la comunità che lo circonda. Nel corso della storia letteraria italiana diversi autori come Giovanni Boccaccio, Alessandro Manzoni, fino ad arrivare ai giorni nostri con Niccolò Ammaniti, si sono occupati del tema della malattia, addirittura dell'epidemia, che distrugge a sua volta interi nuclei familiari e cancella ogni momento di certezza e di speranza, offrendo al lettore immagini strazianti. D'altronde, la malattia è usata nella letteratura spesso anche come metafora. A titolo di esempio va menzionato il romanzo *L'epidemia* di Alberto Moravia, oppure la *Peste* di Albert Camus o il romanzo storico *A Journal of a Plague Year* di Daniel Defoe, che si proposero di indagare vari problemi sociali come la povertà, la guerra, la crisi economica, regimi politici percepiti come fonti di dolore e di sofferenza. Vale la pena ricordare Susan Sontag che si propone di usare la metafora della malattia come "[…] ogni forma di devianza sociale"[1] e come tale non deve essere punita, ma deve essere curata. Questo saggio si propone di indagare il modo in cui il concetto di malattia si evolve nell'opera pasoliniana, come anche di esaminare se per le sue malattie, manifestate su più livelli, si può trovare una cura.

[1] Susan Sontag, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, Milano, Nottetempo, 2020, p. 80.

Pier Paolo Pasolini, in quanto grande poeta, regista e scrittore italiano del Novecento, affronta il tema della malattia, sia nelle sue opere letterarie sia nelle sue pellicole, raccontando della rovina e dell'irrecuperabilità di una società che non è affetta da un virus incurabile, ma da un male morale, dall'apatia del dopoguerra e dalla corruzione sociale[2]. Il concetto di malattia pasoliniano è indubbiamente complesso, manifestandosi attraverso un sistema artistico poliedrico; soprattutto attraverso gli impulsi autodistruttivi dei suoi personaggi, attraverso la loro passione sfrenata che spesso porta alla distruzione e a momenti di degradazione fisica e psichica. La malattia descritta da Pasolini si manifesta a più livelli, includendo la decadenza sociale, la corruzione, l'ipocrisia, la nudità genuina[3] che una volta contaminata si trasforma nella nudità brutta e oscena[4], l'oggettivizzazione del sesso, e l'oscurità della mente umana. È talmente divorante la malattia pasoliniana, che è in grado di soffocare anche la mente ribelle e rivoluzionaria dell'artista, lasciandolo senza speranza in un mondo che lui

[2] Pasolini sente l'ipocrisia della società italiana (interpretata come una malattia) e la perdita degli ideali: «L'Italia sta marcendo in un benessere che è egoismo, stupidità, in cultura, pettegolezzo, moralismo, coazione, conformismo: prestarsi in qualche modo a contribuire a questa marcescenza è, ora, il fascismo.» L'Europa postbellica invece di seguire gli ideali per i quali ha combattuto, è scivolata nel «neocapitalismo illuminato socialdemocratico», la deculturalizzazione e il caos totale. Pier Paolo Pasolini, *Un corsaro del nostro tempo, Le belle bandiere,* a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti. 1977, p. 192.

[3] Il corpo nudo simbolizza la bellezza, ed è la manifestazione della nuda verità; della verità che non vuole essere né colorata né mascherata, ma intende essere una verità che si offre a chi ha coraggio di guardare sotto la superficie, a chi desidera essere comprensivo. Enzo Siciliano commentando l'ossessione di Pasolini per il corpo e la corporeità, e in particolar modo riferendosi alle critiche del film *Teorema,* sostiene che: «Pasolini intendeva, nel nudo, esprimere la sacralità del corpo: "citarla" nella sua immediata realtà. Lo scandalo di quel nudo serviva a mostrare quanto intollerabile fosse la vita dell'autentico di per sé: il corpo è divino, e tanto basta. Esso è epifania rituale: di fronte al suo esplicitarsi si scatena la tragedia». Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005, p. 362.

[4] Nel capitolo *Infelici e malati* della *Storia della bruttezza* Umberto Eco associa il concetto della bruttezza con la malattia che può far degenerare le ossa, la pelle oppure i muscoli: «Il fascino della malattia si afferma anche nelle arti figurative, sia che l'artista renda, idealizzandolo, l'esausto abbandono di una bellezza alla soglia della morte o il lento decorso di un morbo, sia che realisticamente rappresenti gli emarginati della società, resi fragili da quei mali che si chiamano vecchiaia o povertà». Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Firenze, Milano, Giunti/Bompiani, 2018, p. 302.

stesso definì apocalittico, «doloroso e sempre più brutto»[5], con una società che diventava sempre più consumista.

Nell'intervista del 1971 con il giornalista e conduttore televisivo Enzo Biagi, Pasolini parla delle sue scelte di vita non-conformiste e del suo antifascismo che nasce già durante il liceo. L'autore racconta di sé stesso come di un partigiano che dapprima combatte, inizialmente utilizzando solo la penna e successivamente anche il film, per risanare la società e renderla più libera. Con il passare del tempo, però, perde l'entusiasmo e la speranza di un suo miglioramento e, attraverso i suoi film, decide di offrire un quadro realistico della società malata e corrotta con le ferite ancora aperte dalla guerra e con un forte bisogno di abbandonare il passato per potersi risanare e guarire.

[5] Enzo Biagi intervista Pier Paolo Pasolini (1971a). «*III° B facciamo l'appello».* Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=1svqr4PG6uM (2 agosto 2021).

2. La cinematografia pasoliniana

Pier Paolo Pasolini fu attratto dal cinema credendo che esso avrebbe potuto trasmettere la pura realtà: «Il cinema mi ha obbligato a restare sempre al livello della realtà, 'dentro' la realtà: quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente… […] non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura»[6].

Pasolini, dunque, raramente sceglieva attori professionisti per i suoi film e preferiva lavorare con gente comune che incontrava per strada, perché nei loro sguardi riusciva a cogliere la realtà, la sincerità e l'innocenza che il popolo colto e corrotto della sua epoca aveva perso nel corso del proprio avanzamento sociale. I film di Pasolini sono un misto tra il fisico (caducità e degradazione del corpo) e il metafisico (desiderio, sentimento, Eros), surreale e reale che ha permesso ai personaggi pasoliniani di mettere in luce la propria ingenuità rievocando il passato. Va evidenziata, inoltre, una forte critica nei confronti della società italiana degli anni '60 e 70'.[7]

Pasolini visse di persona le paure e la forza devastante della Seconda guerra mondiale, il caos postbellico, i cambiamenti sociali, culturali e ideologici degli anni '60 e '70, e rappresentò nelle sue opere le conseguenze della crisi politica e sociale. La crisi ebbe, indubbiamente, un grande influsso sulla sua vita privata, condizionata dall'opinione pubblica, rendendo il nostro autore debole, malato, e melanconico. Il suo stile di vita ai margini e le sue opere che erano ambientate nel sottoproletariato, nella nuova borghesia e nel pieno capitalismo, hanno suscitato vari scandali: l'opinione pubblica era scossa dalle sue scelte di vita e dalle sue dichiarazioni, ma anche dalle forti immagini filmiche con cui Pasolini non smetteva di sorprendere. Nell'introduzione al libro *Il mio cinema*, lo scenografo e costumista Dante Ferretti sosteneva che Pasolini nella sua

[6] Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, a cura di Graziella Chiarcossi, Roberto Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 9.

[7] Piero Spila vede Pasolini come «un eroe del nuovo, ma con la testa volta al passato, un rivoluzionario incline alla contraddizione e all'autocritica». Pasolini è «[…] in lotta col suo tempo e con i segnali più smodati del progresso; di certo è un intellettuale raro, se non unico, in Italia, con la sua voglia di stare in mezzo alle cose, di viverle in prima persona, non solo di interpretarle e raccontarle». Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori,* Roma, Gremese Editore, 2015, p. 5.

cinematografia, soprattutto in *Trilogia della vita*, avesse inteso ambientare i suoi film nel passato con l'unico scopo di reinventare nostalgicamente la realtà del passato, senza alcuna voglia di ricostruirlo. Al contrario, nei film come *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pasolini ha preferito creare tutti gli ambienti *ex novo*[8]. I suoi protagonisti sono sempre gli emarginati dalla società, come quelli dell'*Accattone* oppure di *Mamma Roma*. Quasi tutti i suoi film sono una metafora della lotta continua contro il presente dal punto di vista politico, ideologico, ma anche religioso. Di fatto, Pasolini veniva spesso chiamato in causa dalla Chiesa per la sua trasgressione, specie per l'erotismo esplicito, tipicamente presente nei suoi film. Le autorità ecclesiastiche lo ritenevano offensivo e talvolta blasfemo. A titolo di esempio menzioniamo il mitico film *La ricotta*[9] in cui il regista convinse un gruppo di attori trovati casualmente in periferia a girare la scena della passione di Cristo. Ne *I racconti di Canterbury* viene presentata la macabra punizione infernale dei frati. Paradossalmente, l'autore venne premiato, sempre dalla Chiesa, per il suo capolavoro *Il vangelo secondo Matteo*, dove, nonostante il suo ateismo, riuscì a rappresentare in maniera antidogmatica la passione di Cristo.

I temi più diffusi nella cinematografia pasoliniana comprendono una vasta gamma di impulsi, a cominciare dall'erotismo accompagnato dalla violenza, l'oggettivizzazione del sesso, l'incesto in confronto ai sentimenti amorosi e, addirittura, il forte *Trieb* verso la morte. Pasolini sosteneva che il suo erotismo venisse spesso interpretato erroneamente, in maniera volgare, a causa della «disposizione razzistica nell'osservare l'oggetto dell'eros»[10]. Le malattie dell'Eros, ad esempio, vengono trattate in vari suoi

---

8 Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, cit., p.7.

9 Spila spiega quanto era palpabile la passione che Pasolini provava nei confronti della gente comune perché essa gli dava molto di più rispetto agli attori esperti. Effettivamente, nel film *La ricotta* Pasolini «riutilizzando le pagine evangeliche dedicate alla Passione e ridelineandole poeticamente […] organizza un discorso parallelo che riguarda sia la Chiesa sia il cinema. Mette in luce, e non è poco, quanto di profondamente spirituale può esserci nella piccola realtà dei derelitti […] piuttosto che nella vuota pompa dei rituali e dell'arte». Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori*, cit., p. 45.

10 Enzo Biagi intervista Pier Paolo Pasolini (1971a). «III° B facciamo l'appello». Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=1svqr4PG6uM (2 agosto 2021).

film, a partire da *Teorema* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma,* come anche in alcune storie de *Il fiore delle Mille e una notte*. Nel 1976 era prevista anche la lavorazione del film *Porno-Teo-Kolossal* che non fu mai realizzato, a causa del brutale assassinio di Pasolini, da parte di un giovane "ragazzo di vita", che assomigliava all'eroe di uno dei film pasoliniani.[11]

[11] Per maggior dettagli si veda: Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, cit., pp. 9-15.

3. La società decadente vista come la malattia sociale

Pasolini riteneva che la società tra il 1961 e il 1975 si fosse culturalmente svilita, identificando varie volte la forte decadenza sociale con un genocidio:

> E si tratta precisamente di uno di quei genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la 'grandiosa metropoli plebea', avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi. […] I giovani – svuotati dei loro valori e dei loro modelli come del loro sangue – e diventati larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese[12].

Nelle strade di Roma, specialmente tra i giovani, si è diffusa una specie di apatia, mentre la delinquenza e la perdita dei valori sono diventati un nuovo modo di essere. Nei due film degli anni '60, *Accattone* e *Mamma Roma,* Pasolini affronta il tema della decadenza sociale nelle periferie romane, criticando allo stesso tempo la falsità e il conformismo del nuovo ceto borghese. Tale decadenza sociale può essere interpretata come una specie di malattia in grado di colpire tutti gli strati sociali e tutti gli aspetti della vita umana. Delinquenza, ipocrisia, persino la corruzione del corpo umano attraverso la prostituzione, rappresentano i vari aspetti della malattia che riuscì a contaminare ogni atomo della società, come un virus incontrollabile. Oltre ad esprimere l'apatia, la metafora della malattia è comunque usata spesso per esprimere un rimprovero o un'accusa contro la corruzione e l'ingiustizia[13]. Nella sua interpretazione del concetto di malattia, Pasolini mette l'accento soprattutto sull'ingiustizia nei confronti dei giovani, che sembrano non avere alcuna speranza di salvarsi dalla realtà delle borgate romane, che sono «[…] sempre e comunque esclusi dalla mensa dei potenti e in posizione di netta subordinazione rispetto al potere costituito»[14]. Di fatto, la società, come la vede Pasolini, è talmente

[12] Ivi, p. 36.

[13] Susan Sontag, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, cit., p. 101.

[14] Erminia Passananti, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini,* Italia, Joker, 2016, p. 28.

degradata che i giovani che cercano di cambiare il proprio destino, vengono spesso derisi dal resto della comunità. Infatti, i protagonisti dei due film citati sono gli esclusi: le prostitute, i ladri, i malfattori del sottoproletariato di una Roma diversa e degradata che aveva perso ogni traccia del suo splendore. La città, per metonimia, prende le sembianze di una persona afflitta da una malattia devastante che la rende irriconoscibile. Vittorio, il protagonista di *Accattone,* che ha trascorso la vita facendo il mantenuto e sfruttando le donne che gli stavano intorno, ad un certo punto decide di cambiare e provare a guadagnare soldi lavorando, però non trova la strategia giusta. Il suo forte impulso autodistruttivo lo porta diverse volte a sfidare persino la morte. D'altro lato, Mamma Roma cerca un rimedio attraverso la prostituzione, e riesce a togliere suo figlio Ettore dalle strade di Guidonia e a portarlo in un quartiere benestante di Roma, sperando di assicurargli in tal modo l'opportunità di avere una vita diversa dalla sua. Purtroppo, senza un'educazione formale e privo di valori, Ettore finisce col fare amicizia con dei delinquenti del quartiere. Dal momento in cui scopre il vero mestiere di sua mamma, qualcosa in lui si spezza irreparabilmente. Oltre all'impulso autodistruttivo, che caratterizza la nuova fase della vita di Ettore, subentra la malattia come causa della sua degradazione fisica e psichica. Alla fine, Ettore muore legato in un letto, dentro una stanza squallida del carcere, delirando tra la febbre e il malessere totale e invocando sua madre ad aiutarlo. In entrambi i film, Pasolini non suggerisce quale cura sarebbe adatta per far guarire la società malata e non offre nessuna speranza né alcuna strategia con cui la società possa essere salvata. In varie scene, il nostro autore sottolinea l'ipocrisia della Chiesa e della borghesia che chiudono gli occhi davanti alle sofferenze della gioventù, dello strato sociale basso che grida per essere salvato, perché destinato al fallimento sin dalla nascita.

Inoltre, nelle sue opere Pasolini si scaglia contro la nuova classe borghese che, malata dalla corruzione, aspira esclusivamente alla ricchezza e alla bellezza, e la mette in contrasto con lo strato sociale basso ammirato per la sua ingenuità, da cui si sente fortemente attratto. Nei famosi versi delle *Ceneri di Gramsci* Pasolini descrive il suo «irrisolvibile conflitto di amore e odio […] per un mondo da cui, lui borghese ferito dal male borghese, è

condannato a restare fuori»[15]. Questo è l'atteggiamento di *Teorema*[16] dove Pasolini critica la falsità delle ricche famiglie neoborghesi, apparentemente perfette e felici, prive tuttavia del «sentimento del sacro»[17]. La famiglia rappresentata nel film è portata alla rovina a causa della presenza dell'Ospite visto come «un giovane dio, Dionisio o Jehovah»[18]. I frequenti rapporti sessuali tra l'Ospite e tutti i membri della famiglia si trasformano in una malattia angosciante che annulla ogni capacità di ragionare. La malattia causa dolore psichico e fisico, specialmente nel caso del padre che inizialmente faceva sforzi sovrumani per resistergli. Tutti i protagonisti, dopo la loro esperienza con l'Ospite vivono una specie di *epifania* joyciana, una sorta di rivelazione, che li rende consapevoli di quanto le loro vite siano futili e i loro rapporti falsi. La loro malattia è diversa da quella delle famiglie povere descritte in altri film, però non è più lieve. I protagonisti di *Teorema*, nonostante il loro benessere economico, sono apatici, vuoti dentro e privi del senso di morale. Tuttavia, la loro ipocrisia e la loro corruzione sono nascoste dietro le maschere. Il loro mondo, solido solo in apparenza, crolla in una maniera sorprendentemente facile a causa di un Ospite che riesce a scombussolare tutti i valori e tutte le convinzioni. Ancora una volta, Pasolini sceglie l'Eros come mezzo potente, capace di distruggere tutto, persino la figura paterna che doveva rappresentare il pilastro della famiglia e la guida morale. La dipendenza dai rapporti sessuali con l'Ospite si trasforma quasi in una malattia che colpisce tutti i membri della famiglia, l'uno dopo l'altro, rendendoli deboli e incapaci di difendersi. È come se questa ossessione fosse un invisibile virus che riesca a infettare l'uomo, come in precedenza lo avevano fatto il potere o l'avarizia.

La decadenza sociale arriva al suo culmine con l'oscena rappresentazione metaforica del Fascismo e sadismo nel film agghiacciante dal titolo *Salò o*

---

15 Vincenzo Cerami in Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009, p. 8.

16 «Il teorema a cui allude il titolo del film è quello di chi cerca di rispondere ai problemi del mondo (la giustizia sociale, la lotta di classe) e ai propri bisogni esistenziali con una geometria formalista basata su modelli comportamentali omologati, su scelte ideologiche conseguenti, su reticenze consolidate». Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori,* cit., p. 93.

17 Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, cit., p. 147.

18 *Ibid*.

le 120 giornate di Sodoma in cui l'uomo riesce a distruggere perfino l'Eros, che per Pasolini era sacro, trasformandolo in un gesto privo di libera volontà e traducendolo in tal modo in un atto «obbligatorio e brutto»[19]. Proprio attraverso l'Eros e le immagini sadiche Pasolini racconta dei drastici cambiamenti sociali[20], dello spaventoso potere consumistico «che trasforma gli individui in oggetti»[21] fino a farli diventare deboli e privi di ogni forza e ogni reazione. Nel film, anche la nudità che svela tutto, generalmente percepita in modo diverso, come un modo di esprimersi genuino prediletto da Pasolini perché puro e privo del falso, a volte diventa esplicitamente brutta. Questo si evidenzia in particolar modo nelle scene che assomigliano a quelle dantesche, in cui sono rappresentati i corpi nudi dei torturatori in età avanzata che viscidamente toccano i corpi giovani, obbligandoli a realizzare ogni loro malata fantasia erotica. Pasolini desidera sottolineare anzitutto l'oscurità della mente umana denunciando il potere capitalistico come una forma di malattia attraverso la quale l'uomo perverso riesce a provare una specie di piacere insultando, terrorizzando i più deboli e facendo loro del male. Attraverso il tema del corpo che subisce violenza Pasolini riprende «[...] il nesso sadiano tra erotismo e retorica, orgia e profezia d'Olocausto, ponendo enfasi sul corpo come autentico luogo d'incontro e insieme d'evasione del 'male'»[22]. I carnefici che rappresentano il totalitarismo, la democrazia inesistente e la Chiesa sono malati di Eros e si eccitano forzando i giovani a mangiare le feci altrui oppure facendoli partecipare ad orge, permeate da forte violenza e strazianti dolori. Il film si conclude con le scene angoscianti in cui i torturatori provano piacere

[19] Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, cit., pp. 216 -217.

[20] Pasolini definisce l'Italia dell'epoca come uno «stato poliziesco democristiano» in servizio del capitale e della corruzione. Tuttavia, non solo lo Stato, ma anche la Chiesa, hanno contribuito alla perdita dei valori tradizionali, trasformando la società italiana nella società consumistica: «I codici delle culture particolaristiche contadine, validi (come ho detto) nel loro contesto, divengono ridicoli e «provinciali» se assunti a livello nazionale, e divengono mostruosi se strumentalizzati dalla Chiesa, visto che la loro religiosità non è cattolica [...]». Stefano Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990, p. 63.

[21] Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, cit., p. 217.

[22] Erminia Passananti, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini,* Italia, Joker, 2016, p. 23.

nel guardare come i corpi delle loro vittime, incapaci di opporsi e di fare resistenza, vengono massacrati e tagliati a pezzi. La scena della distruzione e mutilazione del corpo, che segue dopo la lunga e angosciante violenza psicologica, rappresenta la più forte immagine nel film in cui il potere e l'ideologia sono rappresentati come una malattia che distrugge corpi e menti «sino a far scomparire le differenze in una livellazione indistinta»[23]. Volendo, si possono trovare analogie tra questo potere e quello suggerito da Foucault in *Sorvegliare e punire*, dove il filosofo francese descrive l'esercitazione del potere attraverso la punizione e la repressione dei più deboli.[24] D'altro lato, attraverso questo film Pasolini metaforicamente critica anche la presenza dei mass media tra i giovani e i lati negativi degli stessi «[…] gestiti da un mercato corrotto che induce a una vitalità sfrenata, o alla passività acritica»[25].

[23] Giacomo Tagliani, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini, 2020, p. 149.

[24] «La crudeltà della punizione terrestre si iscrive a deduzione della pena futura: vi si disegna la promessa del perdono. Ma si può anche dire: sofferenze così terribili, non sono il segno che Dio ha abbandonato il colpevole nelle mani degli uomini? E, lungi dal garantire una futura assoluzione, non prefigurano la dannazione imminente, mentre se il condannato muore in fretta, senza agonia prolungata, non è la prova che Dio ha voluto proteggerlo e impedire che cada nella disperazione?» Michel Foucault, *Sorvegliare e punire,* Torino, Einaudi, 1993, p. 17.

[25] Erminia Passananti, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini,* Italia, Joker, 2016, p. 27.

4. La fuga nel passato come un sollievo dal dolore

La *Trilogia della vita* che comprende *Il Decameron, I racconti di Canterbury,* e *Il fiore delle Mille e una notte* serve a Pasolini per «mostrare un'Italia popolare che già allora stava scomparendo»[26]. Ambientando i film nei vicoli periferici di Caserta vecchia e di Napoli, introducendo le passioni genuine ed il riso sincero del popolo primitivo, Pasolini suggerisce che solo quel popolo non affetto dallo sviluppo, poteva salvarsi dalla malattia devastante, diffusasi nella società dell'epoca. La continua fuga nel passato e la persistente presenza di una specie di nostalgia e di mal di vivere lo spingono a fare la giocosa rivisitazione de *Il Decameron* che lui stesso ritiene meno ideologico degli altri film. Nella lettera al famoso attore e regista cinematografico, Franco Rossellini, Pasolini spiega che attraverso i racconti della maestosa raccolta di Boccaccio, avrebbe cercato di creare «una specie di affresco di tutto un mondo, tra il medioevo e l'epoca borghese»[27], rappresentando le comunità piccole ed ignoranti che, a suo avviso, stavano sparendo. Nell'intervista del 1971, Pasolini esprime la sua compassione nei confronti dei ceti sociali più bassi. Secondo l'autore, esso non sarebbe corrotto né dalla cultura né dal consumismo. L'autore, inoltre, sottolinea di aver scelto di fare *Il Decameron* per puro svago e spensieratezza, elementi di cui, all'epoca, riteneva di avere bisogno. Di fatto, in nessun momento del film si fa riferimento alla terribile peste del 1348, ma piuttosto in maniera boccacciana, si intendeva sottolineare la gaiezza e la spensieratezza, paradossalmente in pieno contrasto con la società contemporanea a Pasolini, da lui spesso definita come malata. Pasolini usa la metafora dell'arte e dell'artista nel personaggio di Giotto, sviluppando la novella in modo da unire la prima e la seconda parte del film che abbonda di scene erotiche, spesso estremamente comiche e giocose. L'allievo di Giotto è il protagonista principale della novella che ha l'incarico di dipingere gli affreschi nella chiesa di Santa Chiara a Napoli. L'opera viene completata solo dopo la visione del giudizio universale che gli apparve nel sogno. Anche qui Pasolini sceglie gli attori per strada credendoli più adatti

[26] Dante Ferretti in Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema, Introduzione,* cit., p. 7.

[27] Ivi, p. 171.

perché puri e genuini, mentre la parte dell'allievo di Giotto viene recitata da Pasolini di persona. Il nostro regista si presenta come un artista, visionario incompreso che vede oltre, riuscendo attraverso la sua arte a trasmettere al pubblico una parte della sua affascinante fantasia. Lui è confuso, talvolta introverso, e si comporta in modo buffo ed eccentrico, però è apprezzato dal popolo perché capace di creare arte, in grado di regalare loro il rimedio con cui vincere il tempo e ingannare persino la morte. Pasolini stesso afferma che il film abbonda di elementi autobiografici. In un certo modo, venendo a Napoli per girare il film, si sente proprio come l'allievo di Giotto e intende dare agli spettatori un affresco realistico della società di una volta[28]. Il film si conclude con l'immagine del maestro che potrebbe essere Pasolini stesso o qualsiasi altro artista che mette in dubbio il senso dell'arte chiedendosi «[…] perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?»[29]. Pasolini, dunque, aveva paura che anche l'arte si ammalasse perché in contatto con i parassiti, disgraziati, incapaci sia di comprenderne il valore sia di coglierne il vero significato. Qualora l'artista volesse salvare la propria creazione solo per sé, dovrebbe essere in grado di salvaguardarla dalla sporcizia dell'uomo. Nel film, invece di godersi il momento conviviale, l'artista si isola nei suoi pensieri con lo sguardo perso nel vuoto. Il suo disinteresse nel condividere la gioia di mangiare con gli altri si manifesta nell'inghiottire meccanicamente il cibo, come se volesse dimostrare la banalità della quotidianità paragonata alla grandezza dell'arte.

Nel periodo del dopoguerra in cui si sente una forte esigenza «di rinnovamento socio-culturale»[30] lo stesso Pasolini usa l'arte per suscitare polemica, attribuendole un ruolo diverso, provocatorio. In *Salò*, invece, anche l'arte si ammala in tutte le sue forme, sia quelle più fluide e musicali, sia quelle più contemplative come la pittura; tutte sono testimonianza silenziosa delle oscene torture eseguite dai politici e dalla Chiesa. Pasolini

[28] Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, cit., p. 176.

[29] *Decameron*. Dir. Pier Paolo Pasolini (1971b). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi), Artemis Film (Berlino), United Artists Europa. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=n458v3X1_HY [30 luglio 2021].

[30] Erminia Passananti, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini,* Italia, Joker, 2016, p. 16.

sperimenta diverse forme di arte e alla fine sceglie il cinema come nuovo mezzo di espressione artistica proprio perché esso gli permette di creare «le metafore allo stato puro, ricorrendo al linguaggio di cinema come forza di significazione e semiosi»[31].

D'altra parte, nel film *I racconti di Canterbury*, proprio come aveva fatto Chaucer nella sua raccolta, Pasolini si scaglia contro la Chiesa e l'ipocrisia della società moralmente malata, concentrandosi sull'alta borghesia e quello che è rimasto della vecchia aristocrazia. Il film viene girato per lo più nelle campagne inglesi e scozzesi, accompagnato dalle musiche locali del popolo semplice che parla sia nel dialetto delle campagne di Somerset sia in cockney. L'adozione del dialetto da parte dei protagonisti rimane la caratteristica fondamentale dei film e dei romanzi pasoliniani[32] e li rende più realistici in maniera quasi verghiana[33]. Questa volta, ne *I racconti di Canterbury*, Pasolini impersona Chaucer, che insiste nel voler raccontare «per il solo piacere di raccontare»[34]. Il film si conclude con la scena quasi idillica con la folla dei fedeli che venerano le santità. Il tutto si chiude con la semplice parola *amen* che pone fine a questa preghiera pasoliniana tesa a voler abbracciare i veri ideali primordiali dell'innocenza e della sincerità. Questa scena è in pieno contrasto con quella precedente in cui emerge la visione macabra e malata dell'inferno, dove i frati sotto forma di feci vengono espulsi dall'intestino del demonio. La scena dell'inferno rappresenta

31 Ivi, p. 81.

32 L'ispirazione alla cultura ellenica e l'uso del dialetto è presente in tutto l'opus pasoliniano e culmina negli anni '60 con le traduzioni di *Orestea* di Eschilo, *Miles gloriosus* di Plauto, ma anche con i film *Medea* o *Edipo re.* L'ossessione per la grecità esplode in particolar modo nel teatro pasoliniano (specie nelle sue sei tragedie più conosciute). Pasolini credeva che il dialetto fosse «linguaggio ingenuo» e che ricordasse il «dialetto greco» che lui vedeva come la «lingua pura». Secondo l'autore, questa lingua aveva la forza per diventare la voce del popolo nella lotta contro il potere ed era in grado di fare «dell'ironia l'arma amara dell'intellettuale. A garanzia di questo progetto: la tragedia greca, connettivo storico fra una mitizzata popolazione contadina arcaica "mai marmorea o neoclassica" […]» Stefano Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, cit., p. 63.

33 Cfr. Vincenzo Cerami in Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, *Prefazione*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 5-11.

34 *I racconti di Canterbury* (1972). Dir. Pier Paolo Pasolini. Italia, Francia, Regno Unito: PEA Produzioni Europee Associate S.a.s. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=c6HPXe-8APA [31 luglio 2021].

l'immagine della decadenza sociale, specie in riferimento al clero, prima ancora idealizzato e rispettato. La vera malattia della Chiesa[35], descritta qui da Pasolini, è proprio l'ipocrisia che si è diffusa capillarmente all'interno del clero, pronto a giudicare senza riguardo al proprio comportamento e alla propria natura, spesso avida, irrispettosa del voto di castità e pronta ad approfittarsi dei poveri che in fin di vita lasciano tutto in eredità alla Chiesa. Ovviamente, Pasolini venne accusato di blasfemia e portato davanti al tribunale a causa delle immagini filmiche e delle insinuazioni. Tuttavia, in sua difesa, il regista dichiarò semplicemente di aver trasmesso alla lettera delle immagini chauceriane della punizione infernale[36].

L'ultimo film della trilogia, *Il fiore delle Mille e una notte*, girato per lo più in Eritrea, trasmette un'atmosfera giocosa e romantica, ispirandosi alla famosa raccolta araba. Il nostro regista racconta diverse storie d'amore arricchendo le scene con immagini dei rapporti sessuali in tutte le loro sfumature, comprese quelle di poligamia. In questo film l'Eros non è più una malattia, come in *Teorema* o in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ma piuttosto ha un valore quasi catartico e sembra l'unico rimedio che possa rendere la società migliore. Ne *Il mio cinema*, Pasolini critica quella società che spesso ritiene che i film in cui vengono liberalmente rappresentate le scene erotiche, siano di una qualità inferiore rispetto ai film che trattano tematiche politiche, religiose o storiche, sottolineando che un film di interesse sessuale «ha almeno la qualità di essere innocente, di essere […] antecedente ai condizionamenti sociali che talvolta lo immiseriscono e lo involgariscono»[37]. L'idea che proprio l'Eros sia l'unico aspetto sano, capace di liberare la società dalla corruzione, è vastamente diffusa in tutta la *Trilogia di vita*[38]. Qui l'erotismo diventa quasi surreale,

[35] La Chiesa, secondo Pasolini, «si rivela anche formalmente staccata dall'insegnamento del Vangelo» perché degenerata, e chiude gli occhi davanti alla realtà. «La storia della Chiesa è una storia di potere e di delitti di potere: ma quel che è ancora peggio, è, almeno per quanto riguarda gli ultimi secoli, una storia di ignoranza.» Così Pasolini in *La Chiesa, i peni e le vagine* in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari,* Milano, Garzanti, 2006, pp. 192-197. Pasolini credeva che la Chiesa dovesse liberarsi da sé stessa, ossia dal desiderio del potere per poter funzionare secondo il modello di Cristo di comprensione e di umiltà.

[36] Pier Paolo Pasolini*, Il mio cinema*, cit., pp. 190-191.

[37] Ivi, p. 206.

[38] La storia d'amore che avvolge tutto il film è quella tra la schiava mora Zumurrud e il giovane Nur ed-Din che dopo numerose peripezie ha un lieto fine, mentre attraverso la

specialmente nella scena drammatica in cui il protagonista Aziz conquista la verginità della sua nuova amata utilizzando l'arco dorato e la freccia di forma fallica che la colpisce sadicamente per renderla solo sua. La scena in cui l'Eros è in opposizione, ma nettamente legato al Thanatos[39], così come lo sono simultaneamente il dolore e il piacere, si aggancia perfettamente alla teoria freudiana secondo la quale gli impulsi sessuali sono strettamente connessi all'uomo e all'artista e sono sua forza movente[40]. Nel corso del film viene ripetuta una frase che riassume perfettamente il modo in cui Pasolini intendeva spiegare gli impulsi genuini e innati come gli unici elementi della vita umana che non vanno né frenati né oppressi dalle norme prestabilite dalla società corrotta. Nell'amore «la fedeltà è un bene ma è un bene anche la leggerezza»[41]; quest'ultima è percepita come la spensieratezza che si oppone all'ipocrisia. Pasolini difende la forza creatrice degli istinti primordiali, congeniti nell'uomo, che la società permeata dalle nuove ideologie e dalle malattie della nuova epoca, come la politica, l'ipocrisia e il materialismo, cercava di opprimere. Ciò significa che nella *Trilogia della vita* Pasolini mette in risalto il ruolo dell'artista che si erge a diventare l'unico in grado di far emergere ideali dimenticati come la libertà e l'autenticità artistica.

storia tra Aziz e sua cugina Aziza, Pasolini rappresenta un amore che distrugge e causa la morte.

39 Piero Spila esplora diverse forme in cui viene rappresentata la morte nella cinematografia pasoliniana; la morte come un sollievo (*Accatone*), la morte come una immensa sofferenza (*Salo o le 120 giornate di Sodoma*) oppure, la morte «grottesca» (*La ricotta*). Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini. I film: guida critica per nuovi spettatori,* cit., p 9.

40 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, a cura di James Strachey, New York, W.W. Norton & Company, 1961, p. 48.

41 *Il fiore delle Mille e una notte*. Dir. Pier Paolo Pasolini (1974). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi). Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=uFegg7tuzsw [1 agosto 2021].

5. Conclusione

La cinematografia pasoliniana rispecchia molte problematiche radicate nella società italiana degli anni '60 e '70, di natura politica e sociale. Alcuni temi approfonditi nei vari film di Pasolini, inclusa la decadenza sociale, l'ossessione ideologica, la corruzione, l'ipocrisia, l'oggettivizzazione del sesso, sono viste da una prospettiva diversa, come se si fossero metonimizzate nelle varie forme di malattia sociale, diffusa in tutti gli strati, soprattutto quello borghese, causando il forte degrado sociale, l'apatia, la morte dell'umanità e l'annientamento dei valori. Sia nei suoi film sia nelle sue opere letterarie, Pasolini esprime un'acuta e realistica critica della società, sottolineando tutti gli aspetti negativi della nuova borghesia, della Chiesa e della falsa democrazia del periodo postbellico, quest'ultimo caratterizzato dal forte desiderio di un drastico e rivoluzionario cambiamento sociale. La decadenza sociale è in funzione della metafora della malattia che ha compromesso tutti gli aspetti della vita umana, il suo Eros e il suo Thanatos. Attraverso le agghiaccianti scene di mutilazione dei corpi e della violenza, Pasolini intende denunciare pubblicamente le atrocità dell'epoca in cui viveva e il loro influsso negativo sui giovani, non trovando, però, né un rimedio, né la soluzione. L'unico momento di sollievo può essere identificato nella *Trilogia di vita*, ambientata nel passato e nelle piccole e ignoranti realtà primitive che Pasolini riteneva essere ingenue e senza corruzione, e attraverso le quali è riuscito a trasmettere quella sensazione di spensieratezza che all'epoca in cui viveva il grande regista sembrava qualcosa di anacronistico.

Bibliografia

Accattone. Dir. Pier Paolo Pasolini (1961). Arco Film - Cino Del Duca. Amazon Prime Video Amazon 2021.

Enzo Biagi intervista Pier Paolo Pasolini (1971a). «*III° B facciamo l'appello».* Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=1svqr4PG6uM (2 agosto 2021).

Stefano Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.

Vincenzo Cerami in Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, *Prefazione,* Milano, Garzanti, 2009.

Decameron. Dir. Pier Paolo Pasolini (1971b). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi), Artemis Film (Berlino), United Artists Europa. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=n458v3X1_HY (30 luglio 2021).

Dante Ferretti in Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, *Introduzione,* a cura di Graziella Chiarcossi e Roberto Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.

Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Firenze, Milano, Bompiani, 2018.

Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1993.

Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, a cura di James Strachey, New York, W.W. Norton & Company, 1961.

Il fiore delle Mille e una notte. Dir. Pier Paolo Pasolini (1974). Coproduzione P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associes (Parigi). Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=uFegg7tuzsw (1 agosto 2021).

I racconti di Canterbury (1972). Dir. Pier Paolo Pasolini. Italia, Francia, Regno Unito: PEA Produzioni Europee Associate S.a.s. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=c6HPXe-8APA (31 luglio 2021).

La rabbia, Prima Parte (1963). Dir. Pier Paolo Pasolini. Roma: Opus Film. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=grcRLW9ttd8 (5 agosto 2021).

La ricotta. (1963). Dir. Pier Paolo Pasolini. Roma: Arco Film Cineriz. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=pMNZLBBuZFY [4 agosto 2021).

Mamma Roma (1962). Dir. Pier Paolo Pasolini Roma: Arco Film Cineriz. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=96xylEcaWlI (4 agosto 2021).

Pier Paolo Pasolini, *Il mio cinema*, a cura di Graziella Chiarcossi, Roberto Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.

Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009.

Pier Paolo Pasolini, *Un corsaro del nostro tempo, Le belle bandiere,* a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1977.

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari,* Milano, Garzanti, 2006.

Erminia Passananti, *Il corpo & potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini,* Italia, Joker, 2016.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975). Dir. Pier Paolo Pasolini. Roma: P.E.A. Produzioni Europee Associate. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=jIoiHaSdLXg (5 agosto 2021).

Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.

Susan Sontag, *Malattia come metafora e L'Aids e le sue metafore*, traduzione di Paolo Dilonardo, Milano, nottetempo, 2020.

Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini, I film: guida critica per nuovi spettatori,* Roma, Gremese Editore, 2015.

Giacomo Tagliani, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020.

Teorema (1968). Dir. Per Paolo Pasolini. Elios Film di Roma. Disponibile al: https://www.youtube.com/watch?v=0CijWgjcJFE&t=2553s (5 agosto 2021).

La tematizzazione dei disturbi di personalità nelle opere di Niccolò Ammaniti

di
Katarina Dalmatin

1. Introduzione

In questo articolo saranno analizzate le modalità di tematizzazione dei diversi aspetti del narcisismo e del disturbo antisociale di personalità ai vari livelli interpretativi, nella raccolta di racconti *Fango* e nel romanzo *Che la festa cominci* di N. Ammaniti. Il motivo principale di questa ricerca deriva dal dato di fatto che molti illustri psicologi e psichiatri avvertono che proprio il disturbo di personalità narcisistico è in forte crescita in tutto l'Occidente negli ultimi trentanni e numerosi sociologi e antropologi rilevano che la personalità narcisistica sta diventando il modello psicologico sempre più presente nella società contemporanea.[1]

Le definizioni di narcisismo e disturbo antisociale di personalità (che è il termine nuovo per definire il disturbo psicopatico) in questo lavoro sono riprese dal *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*.[2] Oltre che di questo manuale mi sono anche servita dei testi teorici degli psicoanalisti

1 Jean Marie Twenge, William Keith Campbell, *The narcissism epidemic: Living in the age of entitlement*, New York, Free Press, 2009.

2 AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM – V, Il Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali,* a cura di Massimo Biondi e prefazione di Mario Maj, Milano, Raffello Cortina, 2014. Il *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali* è uno dei sistemi nosografici per i disturbi mentali o psicopatologici più utilizzati da psichiatri, psicologi e medici di tutto il mondo, sia nella pratica clinica sia nell'ambito della ricerca, redatto dall'American Psychiatric Association.

S. Freud[3], H. Kohut[4], F. Kernberg[5], S. Vaknin[6] e di altri autorevoli autori che hanno trattato il narcisismo. Per quanto riguarda il termine narcisismo si deve subito dire che nell'ambito della psicoanalisi si usa ed è stato usato per definire diversi stati e disturbi mentali.

Secondo DSM, per una diagnosi di disturbo narcisistico di personalità, i pazienti devono avere: un modello persistente di grandiosità, necessità di adulazione, e mancanza di empatia, un'esagerata, infondata sensazione della propria importanza e dei propri talenti (la grandiosità); la preoccupazione derivante da fantasie di successi senza limiti, influenza, potere, intelligenza, bellezza, o amore perfetto; la convinzione di essere speciali e unici e di doversi associare solo a persone di altissimo livello, un bisogno di essere incondizionatamente ammirati; una sensazione di privilegio, lo sfruttamento degli altri per raggiungere i propri obiettivi; la mancanza di empatia, l'invidia degli altri e la convinzione di essere invidiati dagli altri, l'arroganza e superbia.[7]Secondo la psicoanalisi il narcisismo può essere, entro certi limiti, uno stato normale, ma può talora assumere dimensioni e significato patologici.Entro le categorie del narcisismo patologico la psicoanalisi ha col tempo introdotto anche la distinzione tra narcisismo grandioso e vulnerabile.[8] Negli ultimi quarant'anni questo

[3] SIGMUND FREUD, Introduzione al narcisismo, a cura di Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

[4] HEINZ KOHUT, *Narcisismo e analisi del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

[5] OTTO FRIEDMANN KERNBERG, *Odio, rabbia, violenza e narcisismo*, a cura di Michael Ermann, traduzione di Gabriele Noferi, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2020.

[6] SAM VAKNIN, *Malignant Self-love*, *Narcissism revisited,* A Narcissus Publications Imprint, Prague-Skopje, 2005.

[7] https://www.msdmanuals.com/it-it/professionale/disturbi-psichiatrici/disturbi-della-personalit%C3%A0/disturbo-narcisistico-di-personalit%C3%A0 (25/02/2022)

[8] «Il sottotipo covert è introverso, vulnerabile, fragile o dalla pelle sottile, evidentemente disperato, estremamente sensibile al giudizio altrui e allo stesso tempo cronicamente affetto da invidia e intento a valutare sè rispetto agli altri. Nei rapporti interpersonali sono individui spesso vergognosi, esteriormente riservati e ipersensibili all'umiliazione mentre coltivano una segreta grandiosità.» EVE CALIGOR, KENNETH N. LEVY, FRANK E. YEOMANS, Narcissistic personality disorder: diagnostic and clinical challenges, in «The American Journal of Psychiatry», CLXXII (2015), 5, p. 416. Traduzione in italiano Katarina Dalmatin. Le differenze tra narcisismo grandioso e vulnerabile sono analizzate anche in altri articoli, come per es: PAUL WINK, *Two faces of narcissism*, in «Journal of Personality and Social Psychology», LXI (1991), 4, pp. 590–597.

termine è entrato sempre più in uso anche nel contesto sociologico e culturale come modello psicologico dominante di comportamento caratteristico della società postmoderna. Tom Wolfe affrontò per primo il tema nel noto articolo giornalistico del 1976 intitolato *The "Me" Decade and the Third Great Awakening".*

Lo storico della cultura e sociologo Christopher Lasch nel libro *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*[9] pubblicato nel 1979, per primo analizzò sistematicamente il narcisismo come fenomeno sociologico e ne descrisse in modo molto coerente le varie manifestazioni dalla prospettiva storico-antropologica. In questo libro il narcisismo è stato trattato per la prima volta al di fuori del suo stretto contesto, psicoanalitico e psichiatrico, analizzato come specifica e predominante modalità di vita dell'uomo postmoderno. Questa modalità di vita è caratterizzata da un estremo individualismo, dalla mancanza d'interesse per il passato o il futuro,[10] dall'assenza di rispetto dell'altro, dall'interesse esclusivo per sé e per i rapporti personali.

[9] CHRISTOPHER LASCH, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Introduzione di Eugene Joseph Dionne, New York, W.W. Norton &,Company, 1979. La traduzione in italiano: CHRISTOPHER LASCH, *La cultura del narcisismo*, *L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, traduzione di Marina Bocconcelli, Vicenza, Neri Pozza, 2020.

[10] CHRISTOPHER, LASCH, *The waning of the Sense of Historical Time*, in *The culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, cit., pp. 3-7.

2. La tematizzazione del narcisismo nella raccolta Fango

Ammaniti tratta il tema del narcisismo già nella raccolta di racconti *Fango*, pubblicata nel 1996. Nel primo racconto, *L'ultimo capodanno dell'umanità,* presenta alcuni racconti paralleli i cui protagonisti sono gli abitanti di un quartiere di Roma a San Silvestro dell'anno 1999. Tratti di carattere fortemente narcisistici definiscono tutta una serie di personaggi tra i quali spiccano Roberta Palmieri che ipnotizza i maschi e li tratta come bambole viventi da masturbazione, la settantenne marchesa Sinibaldi che ha un relazione con Gaetano Cozzamara, gigolo ventottenne, infine Enzo di Girolamo e Deborah Cordella che hanno una relazione d'amore segreta alle spalle di Giulia, la fidanzata di Enzo che allo stesso tempo è anche la migliore amica di Deborah. Il triangolo amoroso tra Enzo, Giulia e Deborah è il classico esempio di triangolazione narcisistica[11] la cui dinamica Ammaniti rappresenta ottimamente, sostituendo la narrazione classica con inserti di monologhi interiori di tutti gli attori del triangolo. Enzo di Girolamo è il tipico esempio di grandioso narciso maschio, giovane economista che ha una relazione con Giulia, giovane donna che ritiene del tutto inferiore a sé, pur vivendo nel suo appartamento e approfittando dei suoi parziali aiuti finanziari. Giulia è molto bella, ma non abbastanza istruita e quindi è un tipo di donna che nella relazione si abbandona troppo alle emozioni suscitando il rifiuto del partner che contemporaneamente vive la relazione con Deborah, che è il completo opposto di Giulia. Nei rapporti di Enzo con le donne si notano tutti i tipici modelli di comportamento narcisistici, il rapporto primario con il codipendente affettivo, il trattamento dei partner emotivi esclusivamente come fonte di rifornimento narcisistico,[12] il tradimento, la cronica assenza di empatia, la svalutazione del partner, ecc. La narrazione di Ammaniti si apre con la tecnica *in medias res*, ossia con la scoperta casuale da parte di Giulia del tradimento di Enzo in una

[11] «Triangulation is the coerced introduction of a third party into a relationship, either in the role of a go-between (bridge) or in order to abuse by proxy (of which marital infidelity is one form).» SAM VAKNIN, *Malignant Self-love: Narcissism Revisited*. Narcissus Publications DOOEL. Kindle Edition., 2015, p. 603.

[12] «Il narciso classifica le persone che lo circondano a seconda che possano o non possano fornirgli il rifornimento narcisistico. Quanto ai narcisi, quelli che non superano questo semplice test non esistono.» ivi, p. 459. Traduzione in italiano di Katarina Dalmatin.

conversazione telefonica con Deborah rimasta registrata per disattenzione di Enzo sulla segreteria telefonica.

Successivamente, in una serie di capitoli distinti e in forma di monologhi interiori seguono le rappresentazioni delle trasformazioni identitarie che attraversano Enzo e Giulia. Prima di arrivare all'appartamento, Enzo alla maniera del vero narcisista grandioso riflette da freddo calcolatore su quali vantaggi avrebbe ottenuto restando con Giulia e quali danni gli avrebbe portato la rottura della relazione, senza assolutamente considerare i sentimenti o i desideri dell'una o dell'altra donna. Nel suo grandioso senso di diritto, privo di qualsiasi empatia, non si preoccupa affatto della sofferenza emotiva che subirebbe Giulia, ma soltanto dei suoi possibili accessi d'ira e della seccatura di dover lasciare il suo appartamento. In questo scenario conta persino sul suo trasferimento da Deborah anche se con lei ha una relazione molto breve e superficiale:

> Ipotesi A: Lasciare Giulia. Litigi per tutta la notte. Scenate da pazzi. Rischi pure qualche schiaffo. Quella ha sviluppato un attaccamento esagerato alla mia persona [...] te ne devi andare da una casa confortevole. Devi traslocare. Caricarti di armi e bagagli e andare da Debby (sei così sicuro che ti prende?) in quel monolocale buio a Trastevere, sei giudicato una merda da tutti gli amici di Giulia, ti devi cercare un nuovo giro (difficilissimo), confortare Debby perché si sentirà sicuramente una stronza a essersi rubata l'uomo della sua migliore amica, devi cambiare di nuovo numero telefonico e soprattutto niente più spagnole da Giulia.[13]

Dal corso dei pensieri di Enzo è chiaro che tutti i suoi rapporti con le donne sono mere fonti di rifornimento narcisistico, di Giulia ha bisogno per soddisfare le elementari esigenze della vita e per avere una casa accogliente di cui non vuole preoccuparsi da solo, mentre Deborah è la conferma narcisistica della sua superiorità intellettuale e gli offre una sfida che Giulia come codipendente non può offrirgli. Infatti, dal monologo interiore di Enzo si deduce chiaramente che Giulia nella sua femminilità è

[13] NICCOLÒ AMMANITI, *Fango,* Introduzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2014, pp. 37-38.

più attraente di Deborah e che la sua maggiore attrazione per Deborah è esclusivamente dovuta ai suoi tratti di personalità narcisistici e al fatto che la sua relazione con lei è molto meno definita. Per questa incertezza nella loro relazione è ancor sempre vivo il fascino della conquista, allettante per tutti i narcisisti:

> Perché Deborah lo stava stregando? Era meno bella di Giulia. Meno appariscente. Meno estroversa. Con un corpiccino anoressico. Non sapeva cucinare, aveva meno soldi di Giulia, aveva quei gattacci fetenti, eppure…Eppure Enzo non aveva mai conosciuto una così. Con un gran bel cervello… Una sceneggiatrice.[14]

Nell'andamento narrativo degli eventi, dei comportamenti e delle riflessioni dei partecipanti al triangolo amoroso, constatiamo il tipico modello di disgregazione della relazione narcisistica e di trasformazione identitaria del partner, del narciso, che in *Fango* assumono un corso drastico. Il palesarsi della triangolazione narcisistica e della rete di menzogne su cui essa è basata porta, nel caso di Giulia, alla dissoluzione totale dell'identità co-dipendente che viene sostituita da una nuova identità psicopatica guidata dalla voce interiore materna, ovvero dal Super - Ego. La nuova Giulia è animata in primo luogo dalla volontà di svergognare pubblicamente Enzo, ma anche di distruggerlo fisicamente, e questa è una situazione molto rara e rappresenta un distanziamento ironico di Ammaniti dallo stereotipo predominante della dinamica del rapporto narcisistico. La funzione principale della decostruzione di questo stereotipo va ricercata, prima di tutto, nella creazione dell'effetto di sorpresa con cui la focalizzazione del lettore si sposta dall'interessante narrazione individuale alla critica della società.

Ammaniti in modo interessante e ironico tematizza la ferita narcisistica[15], ma per la forma narrativa di una certa limitatezza e per la modalità stessa di scoperta del tradimento, che non lascia posto a nessun

[14] Ivi, p. 38.

[15] «La ferita narcisistica: la minaccia temporanea o situazionale dell'Io narcisista grandioso, onnipotente, onnisaccente e privilegiato». SAM VAKNIN, *Malignant Self-love: Narcissism Revisited*. cit. p. 133. Traduzione in italiano di Katarina Dalmatin.

dubbio, manca nel testo il tema del *gaslighting* (violenta manipolazione mentale), che invece rappresenta un elemento immancabile di ogni relazione narcisistica. Ciò che è interessante nella tematizzazione della ferita narcisistica nel testo di Ammaniti è il modo con cui Giulia e Deborah feriscono Enzo durante la cena. Giulia lo ferisce consapevolmente, Deborah invece inconsapevolmente. Volendo umiliarlo davanti a tutti Giulia per prima cosa gli mette un lassativo nella bibita e al posto della carta igienica gli dà un importante documento. Dopo, per svergognarlo pubblicamente fa sentire a tutti con il vivavoce la conversazione con Deborah che era rimasta registrata. Deborah da parte sua ignora del tutto i suoi sguardi di panico e il suo desiderio di parlarle durante i festeggiamenti di Capodanno, assorta nelle conversazioni con i suoi attenti ascoltatori che considerava tutti insignificanti e inferiori a sé:

> Non riesco a parlare con quella deficiente di Deborah, continua a chiacchierare e non mi guarda di striscio. Forse dovrei afferrarla per un braccio e obbligarla ad ascoltarmi. Non mi crederà mai. Dirà che sono matto. […] Il presentimento c'era. Un terribile presentimento. Aveva osservato gli occhi di Giulia e non gli piacevano per niente. Occhi di psicopatica. […] Deborah si era spostata al centro del salotto e continuava a parlare animatamente con un gruppetto di ospiti. Sembrava rilassata con quel bicchiere di whisky in mano. La padrona dell'universo. La madre di tutte le conversazioni.[16]

Da queste situazioni appena descritte è evidente che Enzo e Deborah condividono una serie di tratti narcisistici di personalità, dal senso del diritto, al senso di superiorità nei confronti degli altri, alla mancanza di empatia fino alla svalutazione del patner, e alla propensione per i triangoli amorosi. Oltre al classico triangolo amoroso narcisistico Enzo-Giulia-Deborah, nel racconto si tematizza anche il tema dei narcisi femminili e dei loro bizzarri rapporti erotici in cui si rilevano anche forti elementi antisociali. Il primo di tali esempi è il rapporto tra la settantenne marchesa Sinibaldi e il gigolo ventottenne Gaetano Cozzamara; l'altro è il rapporto tra Roberta Palmieri e Davide Razzini. Nel primo caso il rapporto sessuale

[16] NICCOLÒ AMMANITI, *Fango,* cit., pp. 105-106.

non viene consumato a causa dello stato di ubriachezza della marchesa e nel secondo è consumato, ma sotto ipnosi del partner maschio senza il suo precedente consenso. Queste due storie si sviluppano in due corsi narrativi separati e la loro funzione principale è di creare un effetto sorpresa e una specie di contrappunto al rapporto Enzo-Giulia che rappresenta lo stereotipo tradizionale del rapporto amoroso del narciso maschio e della donna co-dipendente a lui subordinata. Ammaniti con questi esempi desidera richiamare l'attenzione sui cambiamenti profondi nei modelli psicologici dominanti della società postmoderna in cui il narcisismo femminile con caratteristiche psicopatiche diventa sempre più presente.[17]

[17] Denunciano la crescita del narcisismo femminile ed anche la sua frequente comorbidità con i tratti di personalità antisociali anche numerosi psicologi e psichiatri odierni che si occupano negli ultimi trentanni del fenomeno citato: JEAN MARIE TWENGE et al., *Egos inflating over time: A cross-temporal Meta-analysis of the narcissistic personality inventory*, in «Journal of Personality», LXXVI (2008), 4, pp. 875–902.

3. La tematizzazione del disturbo antisociale nella raccolta Fango

In parallelo al tema del narcisismo, nella maggior parte dei racconti della raccolta *Fango* è ampiamente tematizzato anche il tema della psicopatia, ossia del disturbo antisociale di personalità. Il narcisismo e il disturbo antisociale appartengono allo stesso gruppo di disturbi, e condividono una serie di caratteristiche simili.[18] Gli psicopatici come i narcisi hanno un forte senso del diritto, non provano empatia per gli altri e nelle relazioni tendono a mentire e manipolare, ma si distinguono dai narcisi per l'inclinazione alla criminalità e alla trasgressione delle leggi, alla forte impulsività, all'adempimento irresponsabile di compiti sia d'affari che finanziari, e per l'interesse a svolgere attività pericolose e rischiose. Nel disturbo antisociale di personalità manca l'elemento della grandiosità, ossia questi psicopatici a differenza dei narcisisti non necessitano degli altri a conferma del proprio valore e per assicurarsi il rifornimento narcisistico, bensì vedono negli altri solo un mezzo per il raggiungimento del loro scopo (denaro, successo sociale, sesso, ecc.). Il racconto *Rispetto* nella raccolta *Fango* si occupa esclusivamente del disturbo antisociale. Una compagnia di giovani drogati violenta di notte, in gruppo, e uccide su una spiaggia tre ragazze, dopo averle conosciute in discoteca la stessa notte. Nella tematizzazione di questo disturbo nella novella, sul piano narrativo e stilistico, risaltano alcuni dettagli. Il primo riguarda la scelta molto atipica della voce narrante in prima persona plurale. Con questa scelta l'autore

[18] Il disturbo antisociale di personalità è un disturbo di personalità caratterizzato dal disprezzo patologico del soggetto per le regole e le leggi della società e del mondo circostante, dal comportamento impulsivo, dall'incapacità di assumersi responsabilità e dall'indifferenza nei confronti dei sentimenti altrui. Il dato psicodinamico fondamentale è l'assenza del senso di colpa o del rimorso, associata alla mancanza di rispetto per la società nel suo complesso e per i singoli individui. Viene collocato dal *Manuale Statistico Diagnostico dei Disturbi Mentali* all'interno dei disturbi di personalità del cluster B, che comprende oltre al disturbo antisociale di personalità anche il disturbo borderline di personalità, il disturbo istrionico di personalità e il disturbo narcisistico di personalità. MARK ZIMMERMANN, *Disturbo antisociale di personalità.* https://www.msdmanuals.com/it-it/professionale/disturbi-psichiatrici/disturbi-della personalit%C3%A0/disturbo-antisociale-di-personalit%C3%A0#:~:text=Il%20disturbo%20antisociale%20di%20personalit%C3%A0,comportamentale%2C%20farmaci%20antipsicotici%20e%20antidepressivi. (25 febbraio 2022)

vuole sottolineare la tipica impersonalità della persona affetta da questo disturbo, il cui comportamento è determinato in misura molto maggiore che nelle persone sane dallo scopo che desidera raggiungere. Oltre alla narrazione in prima persona plurale, i violentatori e gli assassini non hanno nome e nemmeno caratteristiche, indossano tutti gli stessi abiti, hanno lo stesso taglio di capelli, si trovano sempre allo stesso posto e in gruppo. Essi rappresentano la massa amorfa e anonima mossa soltanto dagli istinti più elementari, la sopravvivenza e il sesso. Diversamente da loro le loro vittime nel racconto sono caratterizzate molto più dettagliatamente e sono individualizzate.

Numerosi elementi del disturbo antisociale li troviamo anche nelle caratterizzazioni di una serie di personaggi nel racconto *L'ultimo capodanno dell'umanità* i quali apppartengono a diversi ceti e gruppi sociali. I tratti di personalità antisociali, psicopatici, sono molto accentuati in due personaggi di cui nel testo non si riporta il nome, ma soltanto il soprannome: Mastino di Dio e Ossadipesce. Il primo è un tifoso, primitivo e noto a tutti del club calcistico Nola, che demolisce la villa della marchesa Sinibaldi, dopo avervi fatto irruzione non invitato per la festa di capodanno, e l'altro, Ossadipesce è un piccolo spacciatore di droga e un tipo solitario che passa le giornate consumando droga, è estremamente irascibile e gli piace il rischio assurdo. Per questo a San Silvestro porta dell'esplosivo nell'appartamento di un amico con l'intenzione di farlo esplodere, per divertimento, lontano dall'abitato. Per la sua disattenzione tutto il condominio volerà in aria perché, sotto l'effetto della droga psichedelica e convinto di essere inseguito dalla polizia, getterà per errore l'esplosivo, insieme alla marihuana, nella caldaia dell'amico Cristiano. Oltre a lui mostrano tratti antisociali anche nonno Anselmo, che nella notte di Capodanno risponde ai petardi buttati dal condominio adiacente con una raffica di carabina uccidendo per errore Gaetano Cozzamaro, sul balcone accanto, nel tentativo di impedire a Mastino di Dio di gettare dal balcone il televisore della marchesa.

4. La tematizzazione dei disturbi di personalità nel romanzo Che la festa cominci

Oltre che in *Fango*, il narcisismo e il disturbo antisociale sono ampiamente tematizzati anche nel romanzo *Che la festa cominci* del 2009, completamente ambientato a Roma.

In questo romanzo la trama si svolge su due linee narrative principali, una segue lo scrittore Fabrizio Ciba nel periodo della sua crisi creativa e la seconda il periodo di trasformazione di Saverio Moneta, ragioniere in un negozio di arredamento, in Mantos, leader del gruppo satanico le Belve di Abaddon. Questi due personaggi funzionano come una coppia narcisistica complementare nella quale Ciba impersona un tipico narciso grandioso nella fase di grave crisi, mentre Saverio rappresenta un tipico esempio di narciso vulnerabile con tratti antisociali spiccati. Le loro vite si intrecciano alla festa nel parco romano Villa Ada organizzata da Sasa Chiatti, un ricco imprenditore di Mondragone, pieno di complessi di inferiorità. Ciba partecipa alla festa in qualità d'invitato che deve aprire l'evento con un discorso inaugurale, mentre Saverio e i suoi aiutanti satanisti vengono alla festa con l'intenzione di compiere l'uccisione satanica rituale della famosa cantante pop Larita. Lei, prima della conversione al cattolicesimo era membro femminile di un gruppo death metal, molto stimato dai satanisti italiani. Un tale parallelismo narrativo permette al narratore di rappresentare diversi ceti sociali romani nel contesto della cultura postmoderna globalizzata e narcisistica in cui il denaro diventa l'unico criterio della stratificazione sociale. Oltre alla funzione principale, questa tecnica rafforza anche l'effetto ironico che si crea tramite la decostruzione di alcuni tipi di personalità tradizionali e delle differenze culturali stereotipate tra i vari ceti novecenteschi, che nel nuovo millennio diventano più fluidi e quasi svaniscono. Il corso narrativo che segue Fabrizio Ciba raffigura il mondo del *jet set* romano nei suoi vari aspetti e contesti. Ciò che collega le varie sfere sociali che Ciba frequenta è l'onnipresenza del narcisismo di cui questo personaggio è l'incarnazione ideale. Nella sua caratterizzazione si sentono fortemente gli echi intertestuali del film *La dolce vita* di Fellini, poiché Ciba in molti tratti ricorda Marcello Rubini la cui figura è diventata lo

stereotipo del narciso e seduttore italiano degli anni Sessanta e Settanta.[19] Tuttavia, Ammaniti introduce nel suo romanzo un certo genere di distacco postmoderno dallo stereotipo felliniano che è visibile in vari aspetti della vita professionale ed emotiva di Ciba. Il primo distacco riguarda le aspirazioni professionali rovesciate di Marcello Rubini e Fabrizio Ciba. Nel caso di Ciba si tratta di uno scrittore affermato che conduce uno show televisivo alla moda, mentre Marcello Rubini è un giornalista che si occupa di servizi scandalistici, ma coltiva ambizioni da scrittore. Un tale rovesciamento rispecchia un cambiamento profondo nel sistema di valori tra la società romana di Fellini e quella dei contemporanei di Ammaniti. Mentre nel mondo di Marcello Rubini gli artisti erano cittadini privilegiati e stimati, in quello di Fabrizio Ciba la letteratura è diventata un'attività marginalizzata. Il secondo distacco postmoderno rispetto al modello narcisistico felliniano riguarda per lo più la vita emotiva di Ciba. Lui non ha una partner emotiva primaria che tradisce in una certa forma di triangolazione, ma tutta una serie di brevissime avventure sessuali o di relazioni occasionali con persone spesso già legate emotivamente o sposate. Per questo motivo nel romanzo, in linea di massima, non si tematizzano nei dettagli le sue relazioni emotive com'è invece il caso delle relazioni di Marcello nella *Dolce vita*, si dedica invece più attenzione a rappresentare dettagliatamente le singole tecniche manipolative narcisistiche con cui Ciba seduce e sfrutta le sue vittime. Una di queste tecniche, perfettamente rappresentate da Ammaniti nelle numerose scene di seduzione di svariate donne da parte di Ciba è quella detta del rispecchiamento.[20] In questa tecnica si vede benissimo la fluidità dell'identità del narciso che letteralmente diviene e rispecchia ciò

[19] I legami intertestuali tra il romanzo *Che la festa cominci* di Niccolò Ammaniti e i film di Federico Fellini *La dolce vita* e *8 ½* si analizzano più dettagliatamente nel testo: KATARINA DALMATIN, *Roma nel romanzo «Che la festa cominc»i di Niccolò Ammaniti,* in *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo (1990-2015)*, a cura di Srećko Jurišić, Antonela Marić, Nikica Mihaljević, Katarina Dalmatin, Firenze, Franco Cesati, 2018.

[20] «This phenomenon is "narcissistic mirroring". It happens because the narcissist succeeds in turning himself into the partner's preferred – or even exclusive – frame of reference; the axis around which all her judgements revolve; the fountain of commonsense and prevailing logic; the source of all knowledge and an authority on everything of importance». SAM VAKNIN, *Malignant Self-love: Narcissism Revisited*, cit. pp. 306-307.

che la persona sedotta desidera. Quando prova a sedurre Alice Tyler, Ciba assume l'identità stereotipata del seduttore romantico in vespa dei vecchi film americani, mentre durante la seduzione di Larita rispecchia l'identità del filantropo solitario e altruista. Parallelamente al rispecchiamento nella coscienza di Ciba si svolge ogni volta un'impietosa analisi dei potenziali benefici e rischi che potrebbero conseguire dalla relazione con la donna concreta che Ciba seduce, rivelando con le sue analisi il suo narcisismo grandioso. E questo giunge a piena espressione nelle sue riflessioni sui vantaggi della relazione con Simona Somaini, ex Miss Italia e starlet.

Visto che Ciba nelle diverse scene di seduzione rispecchia personalità completamente diverse, si può concludere che la principale funzione di queste ripetute rappresentazioni dei rispecchiamenti di Ciba è richiamare l'attenzione sull'inesistenza di un'identità narcisistica stabile e sulla sua dipendenza durevole ed esistenziale dall'altro, soprattutto dal partner nella relazione amorosa. La seconda funzione è quella di rivelare lo sfondo depressivo della disperata ricerca di Ciba di una fonte ideale di rifornimento narcisistico. La sua depressione appare solo in rari momenti quando rimane senza la sua fonte (come per es. quando la sua collaboratrice d'affari e amante occasionale rifiuta di invitarlo a casa sua a dormire a notte fonda quando si era trovato per caso nel suo quartiere durante un'uscita notturna sotto la pioggia). Oltre che nel contesto delle relazioni amorose, il narcisismo di Ciba è ampiamente tematizzato anche nel contesto del suo impegno professionale. Si manifesta soprattutto nell'incertezza riguardo alla questione del reale valore della sua attività letteraria e alla superficialità con cui affronta numerose attività d'affari. Una volta si presenta alla promozione dell'opera di un famoso scrittore e premio Nobel senza aver letto nemmeno uno dei suoi libri, confidando solo nella sintesi ricevuta da un amico che umilia e sfrutta:

> Nelle settimane passate, un paio di volte, Ciba aveva provato a leggere il tomone indiano ma dopo una decina di pagine aveva acceso la televisione e si era guardato i campionati di atletica. La buona volontà ce l'aveva messa, ma era un libro di una noia mortale, da lessare le palle. Aveva chiamato un suo amico…un suo fan, uno scrittore di Catanzaro, uno di quegli esseri insulsi e servili che gli

ronzavano intorno cercando, come scarafaggi, di nutrirsi delle briciole della sua amicizia.»[21]

Oltre a Fabrizio Ciba, nel romanzo si presenta tutta una serie di personaggi con forti tratti narcisistici di personalità. Tra loro spiccano Serena, la moglie di Saverio, e Cristina Lotto, amante occasionale di Ciba e moglie del ricco proprietario di una corporazione farmaceutica che il figlio ricatta con il video di un rapporto sessuale con Ciba. Nel romanzo si tematizza non solo il narcisismo grandioso, ma anche quello vulnerabile attraverso la caratterizzazione del personaggio di Saverio. Egli, infatti, nel romanzo vive una trasformazione simile a quella vissuta da Giulia nel racconto *L'ultimo capodanno dell'umanità* con la differenza che nel caso di Saverio si tratta della trasformazione di una persona codipendente con tratti di narcisismo vulnerabile in una personalità psicopatica antisociale. Il matrimonio di Saverio è un esempio del matrimonio di due persone narcisistiche. In vari capitoli del romanzo si tematizza ampiamente la relazione tossica e fredda di Saverio e sua moglie che lo umilia continuamente e lo sfrutta senza nessuna empatia e che sarà infine la causa della sua trasformazione psicologica. In più punti troviamo anche le sue riflessioni sulle sue idee nascoste di grandezza riguardo all'ottenimento della leadership tra le sette sotonistiche italiane, tutte caratteristiche del narcisismo vulnerabile.

[21] NICCOLÒ AMMANITI, *Che la festa cominci,* Torino, Einaudi, 2015, pp. 28-29.

5. Conclusione

Il motivo principale per cui Ammaniti ha scelto di ambientare le trame dei suoi racconti e romanzi in varie feste bizzarre della Roma mondana dei primi del ventunesimo secolo sviluppandole attraverso varie figure di narcisi va ricervato nella critica forte dei vari aspetti pericolosi del narcisismo grandioso nella società italiana contemporanea ma anche nella evidenziazione di alcuni aspetti del disturbo narcisistico che passano spesso „sotto il radar" come il narcisismo vulnerabile e il narcisismo femminile. Il secondo motivo consiste nel denunciare il pericoloso ruolo del narcisismo come frequente promotore dei disturbi antisociali sia tra le vittime dei narcisi che tra gli stessi narcisi vulnerabili.

In questo contesto interpretativo, la festa nel parco di Villa Ada si può interpretare soltanto come metafora della civiltà occidentale che nell'ordine economico neoliberale contemporaneo e nella dominante cultura narcisistica sta per crollare. Con un improvviso ammanco di corrente la festa si trasforma in una strage in cui fanno all'improviso la loro comparsa gli sportivi russi che si nascondevano nelle catacombe di Villa Ada dalle Olimpiadi del 1960. Il loro arrivo introduce nel romanzo una dimensione storica che non esisteva fino a quel momento. Essi diventano nemici mortali agli occhi della nuova élite rappresentata da Sasa Chiatti e le loro ingenue uscite notturne dalle catacombe, motivate dalla ricerca di cibo, sono interpretate dal nuovo proprietario del parco come atti terroristici. La fine tragicomica di Chiatti, che uccide se stesso per difendersi da nemici misteriosi e completamente innocui, dimostra l'assurdità totale del nuovo mondo, i cui veri meccanismi di funzionamento non vengono capiti nemmeno dai membri della propria èlite. Nel suicidio di Chiatti si preannuncia metaforicamente l'ineluttabile decadenza del mondo neoliberale e della sua cultura narcisistica che crolla nel momento del suo massimo potere quando praticamente non vi erano più resistenze. I fattori esterni (i satanisti e la loro diversione) nel crollo definitivo del sistema sono rappresentati come irrilevanti, il sistema crolla dall'interno per il disfacimento dei valori etici di base. In tale contesto la paura e la paranoia di Chiatti dei misteriosi nemici produce meccanismi difensivi di

panico simili a quelli prodotti a suo tempo dalla paranoia sovietica per la società consumistica, che portarono al crollo dell'Unione Sovietica.

La fine del romanzo offre una nuova prospettiva utopistica, il mondo mostruoso della festa di Chiatti è già diventato una storia lontana nello stesso modo in cui il mondo paranoico dei poveri sportivi russi appariva ai ricchi romani all'inizio del nuovo secolo. Con un tale epilogo Ammaniti sottolinea la dimensione temporale di qualsiasi ideologia, così anche quella neoliberale che ha creato la cultura narcisistica. Secondo Ammaniti, essa non rappresenta la fine della storia, ma solo un triste episodio nella sua continua evoluzione.

Bibliografia

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM – V, Il Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali,* a cura di Massimo Biondi, prefazione di Mario Maj, Milano, Raffello Cortina*,* 2014*.*

NICCOLÒ AMMANITI, *Che la festa cominci,* Torino, Einaudi, 2015.

NICCOLÒ AMMANITI, F*ango,* Introduzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2014.

EVE CALIGOR, KENNETH N. LEVY, FRANK E. YEOMANS, *Narcissistic personality disorder: diagnostic and clinical challenges,* in «The American Journal of Psychiatry», CLXXII (2015), 5, pp. 415-422.

KATARINA DALMATIN, *Roma nel romanzo Che la festa cominci di Niccolò Ammaniti,* in *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo (1990-2015)*, a cura di Srećko Jurišić, Antonela Marić, Nikica Mihaljević, Katarina Dalmatin, Firenze, Franco Cesati.

FEDERICO FELLINI*, La dolce vita, Riama Film, Pathé Consortium Cinéma, 1960.*

SIGMUND FREUD*, Introduzione al narcisismo, a cura di Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.*

OTTO FRIEDMANN KERNBERG, *Odio, rabbia, violenza e narcisismo*, a cura di Michael Ermann, traduzione di Gabriele Noferi, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2020.

HEINZ KOHUT, *Narcisismo e analisi del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

CHRISTOPHER LASCH, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York, Warner Books, 1979.

CHRISTOPHER LASCH, *La cultura del narcisismo*, L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive, traduzione di Marina Bocconcelli, Vicenza, neri Pozza, 2020.

JEAN MARIE TWENGE, WILLIAM KEITH CAMPBELL, *The narcissism epidemic: Living in the age of entitlement*. New York, Free Press, 2009.

JEAN MARIE TWENGE et al., *Egos inflating over time: A cross-temporal Meta-analysis of the narcissistic personality inventory*, «Journal of Personality», LXXVI (2008), 4, pp. 875–902.

SAM VAKNIN, *Malignant Self-love*, *Narcissism revisited,* A Narcissus Publications Imprint, Prague, Skopje, 2005.

PAUL WINK, *Two faces of narcissism*. In «*Journal of Personality and Social Psychology», LXI* (1991), 4, pp. 590–597.

MARK ZIMMERMANN, *Disturbo antisociale di personalità* https://www.msdmanuals.com/it-it/professionale/disturbi-psichiatrici/disturbi-della%20personalit%C3%A0/disturbo-antisociale-di personalit%C3%A0#:~:text=Il%20disturbo%20antisociale%20di%20personalit%C3%A0,comportamentale%2C%20farmaci%20antipsicotici%20e%20antidepressivi (25 febbraio 2022)

"Casa dolce casa" – Pensieri sull'effetto psicologico dell'isolamento ne *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante[1]

di
Boglárka Bakai

1. La smarginatura e la forza distruttiva

Olga, la protagonista de *I giorni dell'abbandono,* vive un'esperienza traumatica dopo esser stata abbandonata dal marito. L'abbandono è un motivo ricorrente nell'opera di Elena Ferrante che, nel suo diario *Frantumaglia,* definisce la conseguente condizione psicologica come una crisi in cui non siamo più capaci di affrontare la perdita di qualcosa che ci apparteneva intimamente, così tanto da definire la nostra identità, perciò finiamo con l'abbandonare noi stessi, perdendo quella solidità che abbiamo creato nel momento in cui ci siamo affidati agli altri. Per poter trovare la via della guarigione dopo esser stati abbandonati, dobbiamo stabilire un nuovo equilibrio ma, allo stesso tempo, accettare il fatto che niente è permanente. Questo riconoscimento ci porta a vedere la mancanza di stabilità e sicurezza in ogni cosa, e così, a causa dell'incertezza che regna nella nostra vita, si può perdere la voglia di vivere in qualsiasi momento. Ed è per questa sensazione di vuoto che la Ferrante paragona l'abbandono ad una ferita che è molto difficile da guarire. Nel caso di Olga, quella ferita è così grande da trascinarla in una profonda crisi, durante la quale mette in discussione la propria identità. Quando la sua crisi arriva al culmine, lei

[1] „Supported by the ÚNKP-21-2-SZTE-140 New National Excellence Program of the Ministry for Innovation and Technology from the Source of the National Research, Development and Innovation Fund."

diventa prigioniera del suo appartamento e, in questo stato di isolamento, deve affrontare diverse sfide.

L'ipotesi del presente lavoro è che, nel romanzo *I giorni dell'abbandono,* l'isolamento è rappresentato come la proiezione della crisi psicologica della protagonista. L'argomento di studio è, quindi, l'analisi del rapporto tra l'isolamento e gli effetti psicologici nella storia di Olga, la cui vita è stata condizionata dall'abbandono. Vista la complessità del legame tra l'isolamento e la crisi psicologica nel romanzo, cominciamo con l'analisi generale dell'interferenza tra isolamento e disturbi mentali.

L'isolamento si definisce come la privazione della libertà personale, come quando si è incarcerati e l'individuo è costretto a stare in un preciso luogo per un tempo determinato[2]. Si tratta, perciò, di una forza esterna che costringe il soggetto a privarsi di qualsiasi interazione con gli altri individui. La limitazione dello spazio genera in lui un forte disagio emozionale ed esercita effetti negativi sulla sua psiche destabilizzando le sue certezze e producendo angoscia, malinconia e depressione nel soggetto, ecc[3]. Nella psiche, quindi, a causa di un fattore esterno, nasce una forza distruttiva e, pertanto, l'isolamento e lo spazio influenzano lo stato mentale dell'uomo.

L'isolamento può essere anche determinato dalla presenza di una barriera psicologica nell'individuo, che presenta sintomi psicotici caratterizzati dalla chiusura ai rapporti interpersonali o dalla povertà di sentimenti e affetti[4]. In realtà, quella barriera psicologica ne genera anche

---

[2] Sull'argomento dei diversi tipi dell'isolamento vedi Giuseppe Melchiorre Napoli, *L'isolamento continuo del detenuto o dell'internato,* Ristretti, 15 marzo 2007. http://www.ristretti.it/commenti/2009/maggio/pdf3/isolamento.pdf.

[3] Sull'argomento vedi Giulia Camera, *Liberi, detenuti in carcere ristretti in strutture dedicate: diverse prospettive del diritto alla salute*, in *La tutela della salute nei luoghi di detenzione*, Roma, Roma Tre Press, 2017, pp. 103-149, Maddalena Di Lillo, *Il problema della salute mentale in carcere*, Medium, Associazione Antigone, 19 settembre 2019. https://antigoneonlus.medium.com/il-problema-della-salute-mentale-in-carcere-4ae94fe83391, Domenica Laganà, *Psicologia del suicidio in carcere: una valutazione comparativa tra nuovi giunti e detenuti con „fine pena mai"*, «Psicologia e giustizia», Anno XX, n.1., Gennaio-Giugno, 2019.

[4] Sull'argomento vedi Ambulatorio di Salute Mentale di Grassina dell'Azienda USL Toscana, *Guida alla salute mentale,* Azienda Usl Toscana centro, p. 8. https://www.uslcentro.toscana.it/images/Guida_ai_servizi/salute_mentale/TPX_4514_guida_salute_mentale.pdf

un'altra che si manifesta fisicamente e, così, il malessere dell'individuo si proietta nello spazio. Una forma di queste barriere psicologiche è la frustrazione, che ha un impatto sull'ambiente, per cui si può affermare che il subconscio determina l'esperienza dello spazio[5]. Pertanto, non si tratta di una forza esteriore che respinge l'individuo in isolamento, ma di una forza interiore, una forza distruttiva che lo spinge a tagliare i fili con la realtà e il mondo esterno. Il subconscio prende il controllo sul sentimento della realtà e proietta la frustrazione dell'io sull'ambiente. Quindi, "uscire dalla prigione o restarci rinchiusi" è una questione che riguarda lo stato della salute mentale dell'individuo. La guarigione può iniziare solo a patto che la mente si liberi, suscitando l'elaborazione degli eventi traumatici che hanno scatenato i problemi psicologici e la cancellazione dei fattori distruttivi con il fine di creare l'*io sano*. Come risultato del processo di guarigione, l'isolamento viene cancellato, poiché, superando i confini che abbiamo creato per noi stessi, l'inconscio comincia ad avere un'esperienza positiva nell'ambiente esterno. In breve, siamo noi stessi i responsabili della nostra liberazione.

La paura di qualcosa è una caratteristica dei disturbi psicologici, e le paure, nel nostro caso, costituiscono un punto d'incontro con gli effetti negativi della pandemia[6]. Secondo la ricerca di Inter-Agency Standing Committee (IASC), il periodo di un'epidemia causa spesso stress e

[5] Sulla problematica del rapporto tra lo spazio e lo stato mentale dell'uomo vale la pena menzionare l'idea di Kubler, secondo cui l'ambiente dell'uomo è costituito da elementi che creano un sistema ma, allo stesso tempo, essi sono anche subordinati ad un altro insieme. Kubler afferma che la casa dell'uomo è un sistema i cui elementi interagiscono tra di loro. In questa interazione, però, tra gli elementi costitutivi dell'abitazione, troviamo gli atteggiamenti, lo stile di vita e le caratteristiche psicologiche degli abitanti. Cfr. George Kubler, *Az idő formája (Megjegyzések a tárgyak történetéről)*, Budapest, Gondolat, 1992. Similmente a Kubler anche Baudrillard parla del legame stretto tra l'uomo e l'ambiente. Lui afferma che il ragionamento strutturale degli oggetti e dell'uomo segue le leggi di una combinatoria infinita, così da essere in una relazione reciproca. Cfr. Jean Baudrillard, *A tárgyak rendszere*, traduzione di Júlia Klaniczay, Zsuzsa Szenes, Budapest, Gondolat, 1987.

[6] A proposito del virus, anche la Ferrante fa sentire la sua voce. La scrittrice sottolinea che lei non ha paura del Covid, ma della fragilità del sistema. Cfr. Elena Ferrante, *Elena Ferrante: „We don't have to fear change, what is other shouldn't frighten us",* "The Guardian", 26 agosto 2020. https://www.theguardian.com/books/2020/aug/29/elena-ferrante-we-dont-have-to-fear-change-what-is-other-shouldnt-frighten-us.

preoccupazione, e la gente ha diverse paure, ad esempio, quella di ammalarsi e morire, paura di non poter lavorare, o paura di essere in qualche modo legati alla malattia, paura di non poter vedere la famiglia ed anche la paura di rivivere eventi di epidemie passate[7]. A proposito degli effetti psicologici della pandemia, la psicologa Maria Silvana Patti, su *Internazionale,* parla della crisi del nostro senso dell'esistenza, che potrebbe automatizzare la rimozione e, nei casi più estremi, anche il negazionismo e il comportamento antisociale[8]. Similmente all'affermazione della psicologa, lo studio *The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence* dimostra che l'isolamento causa una serie di disturbi psicologici come lo stress post-traumatico, la confusione, la rabbia, l'insonnia e la paura[9]. In una situazione che sembra imprevedibile – come dice lo psicologo Damiano Rizzi nell'articolo della Camilli – le conseguenze di tutti questi disturbi possono arrivare fino al punto che l'individuo percepisce la propria vita priva di significato, così ha difficoltà a trovare un senso o ad immaginare un futuro[10].

Ne *I giorni dell'abbandono,* il caso di Olga presenta un disorientamento molto simile a quelli sopra indicati: vive una situazione di crisi che ha gli stessi effetti dell'isolamento delle persone atterrite dalla pandemia. Anche Olga perde di vista il senso della sua vita, anzi, non vede più alcun motivo per vivere. Per salvarsi, scrive la storia della sua *smarginatura*, cioè una

---

7 Cfr. Inter-Agency Standing Committee, *Gestire la salute mentale e gli aspetti psicosociali dell'epidemia di di covid-19*, versione 1.5, Geneva, IASC, 17 marzo 2020. https://interagencystandingcommittee.org/system/files/2020-03/IASC%20Interim%20Briefing%20Note%20on%20COVID-19%20Outbreak%20Readiness%20and%20Response%20Operations%20-%20MHPSS.%20%28Italian%29.pdf.

8 Cfr. Annalisa Camilli, *Gli effetti psicologici della pandemia*, "Internazionale", 10 dicembre 2020. https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2020/12/10/effetti-psicologici-pandemia.

9 Cfr. Samantha K Brooks, Rebecca K Webster, Louise E Smith, Lisa Woodland, Simon Wessely, Neil Greenberg, Gideon James Rubin, *The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence*, "The Lancet", 26 febbraio 2020, pp. 912-920. https://www.thelancet.com/action/showPdf?pii=S0140-6736%2820%2930460-8

10 Cfr. Annalisa Camilli, *Gli effetti psicologici della pandemia*, "Internazionale", 10 dicembre 2020. https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2020/12/10/effetti-psicologici-pandemia.

sorta di diario psicoanalitico in cui l'appartamento diventa il luogo di proiezione della sua crisi di donna e di persona.

Come negli altri romanzi della Ferrante [*L'amore molesto*, *La figlia oscura*, *L'amica geniale (L'amica geniale, La storia del nuovo cognome, La storia di chi fugge e di chi resta* e *La storia della bambina perduta)* e *La vita bugiarda degli adulti], I giorni dell'abbandono* segue il viaggio di dolore della protagonista che finisce con la realizzazione dell'io nuovo come soggetto autonomo. La rievocazione degli eventi passati prende inizio da un evento straordinario, di solito traumatico, della vita della protagonista come un incidente d'auto, la perdita della madre, l'abbandono da parte del marito o il confronto con il passato della famiglia. L'evento di vita comporta una crisi esistenziale nell'io-narrante, provocando un senso di instabilità, per cui lo stesso io perde i suoi contorni. Si riconosce la condizione fisica e psicologica che la Thomka definisce con la categoria dell'intuizione aristotelica: l'individuo si confronta con il proprio svuotamento, che stabilisce una nuova direzione per gli eventi successivi[11]. Se la crisi vissuta prima ha comportato la *smarginatura* del personaggio, ora – una volta riconosciuto l'evento traumatico originario – diventa il punto di partenza per il processo riparatorio della personalità, la sua *marginatura* ossia rientro nei contorni.

Nell'incipit del romanzo, Olga, madre di due figli, viene abbandonata dal marito da un giorno all'altro. Sprofonda in una crisi psicologica: si convince che il buon funzionamento della famiglia dipende solo da lei, è sua la responsabilità se il matrimonio è in crisi, quindi, si colpevolizza e cerca in se stessa la causa del tradimento del marito. Nella figura di Olga la Ferrante crea un personaggio femminile che è identico alle donne che, molto spesso, sono disposte ad assumersi la colpa e non si rendono conto che, da sole, non possono sopportare, né tantomeno risolvere i problemi del matrimonio. Come dice la Chodorow, le donne perdono le loro personalità perché sono convinte di avere una responsabilità esagerata per tutto ciò che succede attorno a loro[12]. Per il ridondante senso di responsabilità che

[11] Cfr. Beáta Thomka, *Az olasz saga 1*, Műút, 18 settembre 2017. http://www.muut.hu/archivum/25411 .

[12] Cfr. Nancy J. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, traduzione di Márta Csabai, Budapest, Új Mandátum, 2000, p. 83.

sente nei confronti degli altri, Olga ha sottomesso la sua personalità al marito e, di conseguenza, ha perso il proprio *io.*

Nel momento in cui Olga comincia ad intuire che la sua vita sta per cadere a pezzi, proprio perché è rimasta da sola con i due figli, nella sua mente appaiono i ricordi del passato e della sua infanzia, che sono quasi lampi di visioni: rievoca una figura misteriosa della sua infanzia, la *poverella*, il cui destino ha costituito, per lei, un'esperienza traumatica che è rimasta impressa nella sua memoria. La *poverella* era stata abbandonata dal marito e, non essendo riuscita ad accettare questo fallimento, si è annegata. Abitava nello stesso rione di Napoli in cui è cresciuta Olga, che ha vissuto in modo angosciante, dall'infanzia all'età adulta, la paura suscitata in lei dalla *poverella:*

> Il corpo di cartapesta della poverella di Napoli sedeva lì, saldatura artigianale dei miei due profili. Si teneva in vita con le mie vene, le vedevo rosse, scoperte, umide, pulsanti. Anche la gola, anche le corde vocali, anche il respiro per farle vibrare mi appartenevano. Dopo aver pronunciato quelle parole incongrue, ero tornata a scrivere nel mio quaderno[13].

Olga identifica la sua situazione con quella della donna misteriosa, ovvero, nel suo abbandono riconosce lo stato della *poverella* e si considera continuamente in questo sdoppiamento, perché vede il suo futuro nello specchio del destino della donna di Napoli.

Nella figura della *poverella,* la Ferrante illustra l'esempio di una donna che non può realizzarsi, se non nel suo ruolo subordinato al marito. Nel momento in cui Olga si rende conto del fatto che anche a lei può toccare lo stesso destino della *poverella*, fa tutto il possibile per evitarlo, e lo fa cercando di trovare la sua strada in altri ruoli femminili: moglie, madre e casalinga. Quando la protagonista fallisce definitivamente in un ruolo, appare in un altro. Ad esempio, dopo che suo marito l'ha abbandonata, Olga decide di riconquistarlo e ristabilire la loro relazione di coppia. Lotta

[13] Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018, p. 307.

disperatamente per sedurre l'uomo, ma il suo tentativo è condannato a fallire già sin dall'inizio, visto che era stata lei a cancellarsi come donna nel suo matrimonio per rivestire il ruolo di serva del marito. Il segno dell'annientamento di Olga come moglie è evidenziato dal fatto che, anche se si abbellisce e prepara la cena, la sua mestruazione inaspettata mette termine alle sue speranze, poiché impedisce l'atto sessuale con l'uomo.

Poiché Olga si dedica completamente alla riconquista del marito e poi al *lutto* nel suo ruolo di moglie, è incapace di soddisfare i bisogni dei propri figli, così crolla anche la fantasia della madre perfetta. Rimane soltanto il ruolo della donna il cui compito è il mantenimento dell'ordine e della pulizia all'interno della casa. Olga si cala nel ruolo di casalinga, volendo dimostrare la sua utilità:

> Mi dissi che se mi fossi data subito alle operazioni domestiche solite, sarei stata meglio. Fare il bucato. Separare i panni bianchi da quelli colorati. Avviare la lavatrice. Dovevo solo acquietare la vista di dentro, i pensieri. Si confondevano, si accavallavano, brandelli di parole e immagini, ronzavano in fretta come un grappolo di vespe, davano ai miei gesti una brutta capacità di fare danno[14].

Spera di trovare la tranquillità e l'appiglio alla realtà nella monotonia del lavoro domestico, negli automatismi a cui si è abituata nel corso degli anni nella veste di *serva della casa*. I suoi pensieri autodistruttivi inondano la sua mente e non la lasciano ragionare logicamente, quindi fallisce anche nel ruolo di casalinga, e si condanna a non poter più ritrovare l'equilibrio interiore.

Nel momento in cui suo figlio si ammala e il suo cane agonizza, Olga, per la decomposizione del suo io, si trova in preda ad una forza distruttiva che la induce ad avvelenare, oltre che se stessa, anche il figlio e il cane della famiglia. Ad un certo punto, perde la memoria e non è più capace di comprendere le cose che le stanno accadendo. Comincia a fingere e sfugge alla responsabilità dei suoi figli e del cane:

[14] Ivi, pp. 270-271.

> Invece ora mi spaventavano i pensieri in sé, non avrei voluto più averne, li sentivo infetti. Dopo aver visto lo stato di Otto, temevo ancor più di essere il canale di ogni male, meglio evitare contatti, Ilaria, non doveva sfiorarla[15].

Dietro la disattenzione di Olga c'è la paura di non poter più prendersi cura dei figli e del cane, di non poter mantenere l'ordine in casa e non poter più essere donna. Ma la sua più grande paura è forse quella di cui parla anche la Ferrante ne *L'invenzione occasionale*[16]:

> Noi persone pavide-combattive collochiamo in cima a tutte le nostre paure la paura di perdere la stima per noi stesse. […] E perciò devo ammettere, io mi temo. Sto imparando ad accettare la paura, perfino a mostrarla con autoironia[17].

Ed è proprio l'autostima che Olga deve ritrovare per poter riconoscere il senso della sua vita. Per la ricostruzione del suo nuovo *io*, deve lasciare quello avvelenato dalla subordinazione al marito. La fedeltà e le premure nei confronti del marito vengono raffigurate da Otto, il cane che apparteneva all'uomo e serviva fedelmente il suo padrone. Tra la dedizione di Olga e quella di Otto non c'è, infatti, nessuna differenza. La morte del cane non è altro che il campanello d'allarme che permette ad Olga di vedere proprio quel parallelismo metaforico che c'è tra la propria sorte e quella del cane: se non riesce a liberare l'*io-servo,* anche lei va incontro alla morte. Anche se la causa della morte del cane è il veleno contro le formiche, in senso traslato, la povera bestia è stata uccisa dalle formiche, che simboleggiano il potere auto-distruttore delle paure. Arrivando a questo punto della sua storia, Olga è costretta a capire che non c'è più una via d'uscita: o resta vittima delle proprie paure autodistruttive e muore come il cane, o comincia a lottare e, cancellando-distruggendo l'*io-servo,* riesce a sopravvivere. La De Rogatis parla della cerimonia rituale presente nel

[15] Ivi, p. 289.

[16] Elena Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni E/O, 2019[2] .

[17] Ivi, p. 12.

romanzo[18], quindi la morte di Otto può essere interpretata anche come un sacrificio:

> Sequestrai il collare, il guinzaglio, la museruola e mi chiusi nel bagno molto agitata. Lì però, con un muto improvviso [...] cercai di allacciarmi il collare al collo. Quando mi resi conto del gesto, mi misi a piangere e corsi a buttare tutto quanto nella spazzatura[19].

Alla fine della sua *smarginatura,* Olga sceglie la vita e, con ciò, anche la via di salvezza che permette la *ri-costruzione* del proprio io. L'unico ruolo che le è rimasto è quello di essere madre che deve e vuole prendersi cura dei suoi due figli.

Nel percorso della *smarginatura-marginatura* di Olga, si intuisce un'evoluzione che passa attraverso cinque fasi. Al centro della storia della protagonista-narrante c'è una crisi, che è seguita da uno stato di decomposizione della personalità, come risultato di un trauma sofferto nel passato, che causa la *smarginatura* della protagonista, la quale subisce lo sdoppiamento della sua personalità, in quanto il suo io si proietta in un'altra persona: nel nostro caso in quella della *poverella*, che sarà l'incarnazione fisica dello stesso *trauma*. In questo passaggio sarà fondamentale il contesto ambientale, ovvero la casa, la città, perché danno luogo alla proiezione dei ricordi, delle visioni e dei sentimenti della protagonista, aiutandola a ricordare gli eventi passati e a richiamare alla memoria il trauma. La via della *ri-costruzione* può essere intrapresa una volta che il personaggio riesce ad annullare il suo sdoppiamento.

---

[18] Cfr. Tiziana de Rogatis, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante,* in *Nel nome della madre* a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco e Lucinda Spera, Siena, Del Vecchio Editore, 2017, p. 78.

[19] Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018, p. 340.

2. Lo spazio come lo specchio dell'inconscio

Secondo la Grosz, dal punto di vista psico-geografico, c'è un rapporto reciproco tra lo spazio e il tempo, ed entrambi hanno influenza sulle esperienze, sulla conoscenza, sulla sessualità e sulla sensualità dell'individuo[20]. Nel romanzo, il rapporto tra lo spazio e il tempo si delinea nella contestualizzazione delle due realtà temporali: il passato della *poverella* e il presente di Olga, che sono legati a due città, Napoli e Torino. Di fatto, sono presenti due diverse realtà ambientali: Napoli, come città *mascolina,* che quasi predestina la *poverella* al suicidio, e Torino, dove vive Olga, città caratterizzata dalla mentalità aperta e dalla modernità. Naturalmente, per spazio non si intende solo una città, ma anche un nucleo più piccolo, come la casa. Ed è appunto la casa che ha un ruolo fondamentale nel processo della *smarginatura* di Olga.

Nella giornata più dura della vicenda dell'abbandono di Olga, l'appartamento le si presenta improvvisamente diverso dal solito:

> Fissai una porzione estranea di soffitto, davanti avevo una parete bianca, non c'era più il grande armadio a muro che mi vedevo di fronte ogni mattina: mi sentii i piedi che affacciavano sul vuoto, nessuna testiera dietro la testa. I sensi erano ottusi, tra i timpani e il mondo, tra i polpastrelli e le lenzuola forse c'era dell'ovatta, un feltro, un velluto[21].

Quel giorno, infatti, viene raggiunto il punto culminante della sua metamorfosi: Olga perde i diversi segmenti del suo *io* come moglie, donna, casalinga e madre e, così, è la sua stessa soggettività ad essere messa in crisi.

---

[20] Cfr. Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays ont he Politics of Bodies*, New York, Routledge, 1995, p. 84. In realtà, la psico-geografia, oltre alle misurazioni geografiche oggettive, sottolinea la mappatura degli aspetti psichici ed emotivi della nostra esperienza dello spazio e, quindi, mette in dubbio il concetto tradizionale dello spazio. La psico-geografia, cioè, studia come il luogo ci fa sentire e come tutto ciò può influenzare il nostro umore. Sull'argomento vedi Anna Kérchy, *A nő nyelvet ölt,* Ikonológia és műértelmezés 14, Szeged, JATEPress, 2018, p. 100.

[21] Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018, p. 266.

Nel romanzo – come sottolinea la Sambuco – sia la città che la casa sono importanti per la percezione della soggettività, lo spazio delinea l'identità della protagonista, infatti lo spazio dominato dai maschi costringe le donne ad avere diverse aspettative[22]. La Ferrante mette a fuoco la ricostruzione della percezione del luogo, esaminandola da un particolare punto di vista, ovvero se la protagonista riesce a coniugare quella percezione del luogo con le questioni legate all'emancipazione. Per questo motivo, il luogo è in grado di modellare la psicologia della protagonista, lo spazio e il corpo si intrecciano e, così, lei sviluppa la sua *immagine di sé*. Pertanto, secondo la Sambuco, l'appartamento non è soltanto l'ambiente della crisi di Olga, ma ciò che dà una spinta determinante alla sua trasformazione psicologica[23]. La casa, in realtà, ha un ruolo attivo nella formazione del nuovo *io* della donna.

Nella psiche di Olga, le immagini del passato e quelle incerte del futuro si mischiano e si riflettono negli eventi accaduti tra le mura dell'appartamento, dimostrando che le sue paure sono legate ai suoi diversi ruoli di donna[24]. La frustrazione di Olga nasce dal fatto che l'immagine che ha di sé è definita dalla cura verso gli altri membri della famiglia: il servizio che rende al marito e l'educazione dei figli. A proposito di questo fenomeno, la Chodorow parla della frustrazione generata dal conformismo[25] che, come tale, in fondo, non è altro che il risultato della pressione della società. Riguardo al ruolo della donna nella società, anche Bourdieu sottolinea il fatto che sono sempre le

[22] Cfr. Patrizia Sambuco, *Construction and self-construction in Elena Ferrante's gendered space*, in *Beyond the Piazza: Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2013, p. 115.

[23] Tradizionalmente la casa è legata al ruolo patriarcale di madre e moglie mentre, nel caso di Olga, funziona come lo spazio in cui Olga può confrontarsi per ricostruire un *io* sano. Cfr. Ivi, p. 124.

[24] Le paure della protagonista sono rappresentate anche dalle formiche, che invadono la casa e simboleggiano anche la decomposizione di Olga. Man mano che le formiche occupano fisicamente uno spazio sempre maggiore, le paure inondano anche la mente di Olga. In realtà, il cane, in senso traslato, è ucciso dalle formiche, che incarnano il potere auto-distruttore delle paure intime. La causa della morte dell'animale è, in realtà, il veleno contro le formiche.

[25] Cfr. Nancy J. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Budapest, Új Mandátum, 2000, pp. 60-61.

donne che scelgono quel destino da cui non possono poi scappare[26]. Si nota che l'idea della Beauvoir, a proposito dello stesso tema, va contro la convinzione di Bourdieu, perché afferma che le donne non nascono come donne, ma lo diventano[27]. Ne consegue che se si danno dei ruoli femminili a una donna, lei agisce come donna, dunque senza la determinazione categorizzante della società, le donne non sarebbero mai donne[28]. La femminilità, infatti, non è una disposizione naturale, ma il risultato della continua formazione diretta dagli occhi degli uomini, i quali, in base ad un'immagine idealizzata della donna, hanno certe aspettative nei loro confronti. La città viene indicata come il luogo dove tutto ciò avviene perché gli uomini possono guardare le donne a loro piacimento.

Pertanto, mentre la città diventa il territorio di sovranità dell'uomo, la casa è quello della donna. Come dice la Kérchy, la casa è un oggetto desiderato, una forma dell'amore incondizionato e un luogo sicuro, dove ci si può nascondere dalla crudeltà della società e della città[29]. Nel caso di Olga, però, la casa non è propriamente rappresentata così, ma come il teatro dell'isolamento e della frustrazione. Non è per caso che, nel giorno in cui perde il controllo della sua vita, lei non riesce ad aprire la porta dell'appartamento:

> Ma seppi subito, ancora prima di provare, che la porta non si sarebbe aperta. E quando afferrai la chiave e provai a farla ruotare, la cosa che un attimo prima mi ero prefigurata successe. La chiave non girò[30].

La porta dell'appartamento simboleggia l'accesso alla vita. Il fatto che Olga decida di cambiare la serratura significa che vuole prendere in mano il governo della sua esistenza, negando al marito la possibilità di rientrare

---

[26] Cfr. Pierre Bourdieu, *Sociology in question*, traduttore: Richard Nice, London, Sage, 1984 (1993), pp. 70-133.

[27] Cfr. Simone de Beauvoir, *A második nem*, traduttrici: Lívia Görög, Vera Somló, Budapest, Gondolat, 1969, p. 197.

[28] Cfr. Ibid.

[29] Cfr. Anna Kérchy, *A nő nyelvet ölt,* Ikonológia és műértelmezés 14, Szeged, JATEPress, 2018, p. 97.

[30] Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018, p. 297.

nella casa e, quindi, nella sua vita. Ma la porta chiusa simboleggia anche la decisione di affrontare un percorso, sano e libero dalla necessità di conformarsi, per poter arrivare alla costruzione della nuova immagine di sé. Tutto ciò è rappresentato anche dal fatto che, quando Olga diventa prigioniera in casa sua, per la prima volta dopo la sua crisi, non le dispiace piangere. Il pianto e la piacevole sensazione di sollievo che ne deriva preludono alla fine della *smarginatura* della sua personalità.

L'appartamento conturba la protagonista, che si annienta nella profondità e nell'oscurità dei ricordi. La funzione dello spazio è quella di proiettare la liquidazione della riflessione e la nascita dell'identità. Proprio questo congiungimento dei livelli subcoscienti e dello spazio può essere illustrato dal concetto dello *stadio dello specchio*[31] di Lacan. Secondo lo studioso, l'immagine riflessa dallo specchio non si limita solo alla dimensione visibile, ma mostra anche quello che sentiamo, tocchiamo e desideriamo. Ciò vuol dire che il soggetto osservante riconosce nell'immagine riflessa le proprie paure e le proprie frustrazioni. L'appartamento, quindi, svolge nella storia di Olga questa funzione-specchio definita da Lacan.

Nel momento in cui Olga perde la pace interiore, non riesce più a controllare gli eventi nell'appartamento. Con il fatto che il cane agonizza, mentre il figlio è malato, la figura di madre-serva della donna viene messa in crisi perché, vivendo appieno i momenti della forte perturbazione psicologica, l'assistenza del bambino malato non è sentita da lei come priorità. La madre come figura onnipotente, secondo la Chodorow, è sempre responsabile del destino dei suoi bambini[32]: proprio per questo la figlia Ilaria rimprovera la madre per averla lasciata da sola con il fratello: «*Se non lo punisci, ti dò un*

[31] Cfr. Jacques Lacan, *A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója*, Budapest, Thalassa – Pszichoanalízis – Társadalom – Kultúra 4.2, 1993, pp. 5-11.

[32] I temi presenti nella scrittura femminista suggeriscono che le madri possono essere ritenute pienamente responsabili delle conseguenze delle loro azioni materne, anche se il loro comportamento è determinato da una società dominata dagli uomini. Secondo la Chodorow, per questo motivo nasce la visione della madre onnipotente che ha creato una tendenza che da un lato incolpa la madre, mentre dall'altro lato esalta la fantasia della madre perfetta. Cfr. Nancy J. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, Budapest, Új Mandátum, 2000, p. 115.

pizzico - mi minacciò Ilaria.[33]» e «*Badaci tu - ribatté seccata e tirò diritto verso il bagno*.[34]» In realtà, con i rimproveri, la bambina cerca di cancellare il caos, sia nella casa che nella mente di sua madre. Olga non è più da sola, ha accanto a sé sua figlia che rimane con lei e continua ad aiutarla: riceve, infatti, dalla madre il compito di pungerla con un tagliacarte se il suo livello di attenzione si abbassa. È il dolore, anzi, in modo indiretto, è la figlia che richiama Olga alla vita. Saranno, quindi, la presenza, le parole di sua figlia e lo specchio che le mostra a farla tornare alla realtà e alla normalità:

> Povera povera piccola. Si sentiva sola, aspettava segretamente un padre che non arrivava, non riusciva più a tenere entro i limiti del gioco lo scombinamento di quel giorno. Avvertivo adesso la sua angoscia, la sommavo alla mia. Com'è tutto mutevole, com'è tutto senza punti fissi. […] Dovevo mantenere il senno e la chiarezza della memoria, vanno sempre insieme, un binomio della salute[35].

Olga capisce che Ilaria comincia ad essere seriamente preoccupata per lei, anche se è lei che avrebbe bisogno dell'attenzione della madre. Come per tutti i bambini, al centro del mondo fuori da sé, sta sempre la figura della madre e il rapporto tra la figlia e la madre è fondamentale per lo sviluppo psicologico dell'individuo nell'età infantile[36]. Olga sta cominciando a realizzare che, in realtà, i malati sono tre e non due: vi è anche Ilaria in preda alla paura di perdere sua madre. Secondo la Klein, questa è una delle paure più naturali ed istintive dei bambini, quella che alimenta, poi, per tutta la vita, il legame madre-figlia[37]. A questo punto, Olga ha un'illuminazione e capisce anche il fatto che la sua paura più grande è quella di non poter più svolgere la parte della madre e di non essere più un punto di riferimento per la figlia. Vedere nello specchio l'immagine

[33] Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018, p. 267.

[34] Ivi, p. 289.

[35] Ivi, p. 277.

[36] Cfr. Melanie Klein, *Envy and gratitude and other works,* in *The writings of Melanie Klein*, New York, The free press, 1975, p. 179.

[37] Cfr. Ivi, pp. 183-190.

smarginata di sua figlia la sveglia perché, come dice anche la Friday, ogni madre vuole formare sua figlia a propria immagine[38]. Olga non vuole essere un modello debole e malato per la figlia e non vuole che Ilaria provi lo stesso suo trauma, portando ovunque con sé il ricordo angoscioso di una *poverella*. Nel rapporto tra madre e figlia si riflette tutta la genealogia dei personaggi femminili del romanzo: Olga, Ilaria e la *poverella*, che portano in sé non solo il peso del passato (la *poverella*), ma anche quello del presente (Olga) e del futuro (Ilaria). Solo l'amore materno può salvarci e proteggerci.

All'inizio del romanzo, il lettore trova una protagonista femminile che perde il controllo della sua vita a causa di un evento traumatico: l'infedeltà del marito risveglia in lei pensieri e paure che saranno le cause della crisi della sua femminilità e maternità, due ruoli essenziali per la costruzione e l'interpretazione della propria personalità. Nel percorso della *smarginatura*, a causa della quale perde i precedenti contorni dell'io, che si dissolvono pian piano, Olga riflette costantemente su questi ruoli, a volte distruggendoli, a volte trasformandoli, a volte ricreandoli. E, mentre abbandona i vecchi e tossici schemi della propria esistenza femminile, riesce a ri-costruire il proprio *io*: un nuovo soggetto autonomo, forte ed indipendente che è capace di prendere in mano la sua vita, sia come donna sia come madre.

I ricordi traumatici che prima sono stati la causa della *smarginatura* della personalità, ora vengono elaborati e, mentre appaiono sotto forma di flashback, creano una sorta di viaggio nella psiche della protagonista. La narrazione prende due direzioni antitetiche: più si avanza nello svolgimento degli eventi della vita di Olga, più ci si addentra nella profondità della sua psiche. Così, nell'ambito della doppia narrazione, presente e passato si collegano e pian piano delineano la storia della trasformazione di una donna che, da oggetto delle altrui azioni e determinata dall'altrui sguardo, diventa soggetto autonomo, agente delle proprie azioni e libera da ogni condizionamento esterno. Si tratta, quindi, del parallelo evolversi di una narrazione lineare verso il futuro e di una narrazione a mosaico che evoca il passato. Man mano che i nuovi dettagli della storia della *poverella* balenano

[38] Cfr. Nancy Friday, *My Mother/My Self*, New York, Dell, 1977, p. 105.

attraverso la nebbia del passato ed illuminano la mente della protagonista, aumentando, nel tempo, sia di numero che di intensità, Olga si avvicina sempre di più alla ricostruzione di un sé sano. Dopo che le sue paure, ormai manifestate, hanno invaso anche fisicamente l'appartamento, la sua mente riesce a liberarsi del loro potere distruttivo, proprio perché comprende che soltanto lei può combatterle. Così decide di farlo con determinazione e, aiutata dalla figlia, prende in mano la propria vita: si prende cura del figlio malato e fa pulizia, da sola, senza l'aiuto di suo marito, che non è più necessario per andare avanti nella vita. Olga adesso può affermare con decisione che non lo ama più e, di conseguenza, riesce ad aprire la porta dell'appartamento.

3. Conclusione

Per concludere, dobbiamo citare ancora una volta la Sambuco, secondo cui lo spazio della casa sembra giocare un ruolo attivo nella creazione del senso di isolamento della protagonista, di dissociazione da se stessa, così come, più tardi, nell'attivazione del suo processo di auto-costruzione.[39] L'appartamento, quindi, è direttamente coinvolto nella disintegrazione della realtà. La casa, da un lato riflette la solitudine e la tristezza di Olga, dall'altro essa stessa cade a pezzi. Questo fatto è evidenziato anche dal disordine e dalla presenza di formiche, che occupano sempre più spazi all'interno dell'appartamento. L'ordine e il disordine – come sottolinea la Polcz – sono qualità specificamente umane, un concetto che definisce la relazione tra uomo e oggetto, ma è anche un problema specificamente psicologico, nel senso che a causa di problemi psicologici, il proprio atteggiamento verso l'ordine può cambiare nel tempo[40]. Abbiamo visto come Olga, per il trionfo dei pensieri negativi che invadono la sua mente, perde il controllo sul suo ambiente, non riuscendo a mantenere l'ordine nell'appartamento. Mentre l'evidente segno della sua "guarigione" sarà proprio la capacità di fare pulizia. Ma lo spazio influisce anche sul nostro umore, come sottolinea la Kérchy sviluppando l'idea psico-geografica della Grosz[41]. Possiamo quindi affermare che il caos e il disordine dominante nell'appartamento sono in relazione con la confusione che domina la mente della protagonista. Tutto ciò che succede nell'appartamento torinese di Olga non è altro, in realtà, che la proiezione della sua psiche.

---

[39] Cfr. Patrizia Sambuco, *Construction and self-construction in Elena Ferrante's gendered space*, in *Beyond the Piazza: Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2013, p. 117.

[40] Cfr. Alaine Polcz, *A rend és a rendetlenség jelensége az emberi cselekvésben*, Budapest, Kozmosz, 1987, p. 46.

[41] Cfr. Anna Kérchy, A nő nyelvet ölt, Ikonológia és műértelmezés 14, Szeged, JATEPress, 2018, p. 100.

Bibliografia

Ambulatorio di Salute Mentale di Grassina dell'Azienda USL Toscana, *Guida alla salute mentale,* Azienda Usl Toscana centro, https://www.uslcentro.toscana.it/images/Guida_ai_servizi/salute_mentale/TPX_4514_guida_salute_mentale.pdf (12 dicembre 2022)

Jean Baudrillard, *A tárgyak rendszere*, traduzione di Júlia Klaniczay, Zsuzsa Szenes, Budapest, Gondolat, 1987.

Pierre Bourdieu, *Sociology in question*, traduzione di Richard Nice, London, Sage, 1984 (1993).

Giulia Camera, *Liberi, detenuti in carcere ristretti in strutture dedicate: diverse prospettive del diritto alla salute*, in *La tutela della salute nei luoghi di detenzione*, Roma, Roma Tre Press, 2017, pp. 103-149.

Annalisa Camilli, *Gli effetti psicologici della pandemia*, "Internazionale", 10 dicembre 2020. https://www.internazionale.it/reportage/annalisa-camilli/2020/12/10/effetti-psicologici-pandemia (3 settembre 2021)

Nancy J. Chodorow, *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*, traduzione di Márta Csabai, Budapest, Új Mandátum, 2000.

Simone de Beauvoir, *A második nem*, traduzione di Lívia Görög, Vera Somló, Budapest, Gondolat, 1969.

Tiziana de Rogatis, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante,* in *Nel nome della madre* a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco e Lucinda Spera, Siena, Del Vecchio Editore, 2017. pp. 71-91.

Maddalena Di Lillo, *Il problema della salute mentale in carcere*, Medium, Associazione Antigone, 19 settembre 2019. dicembre https://antigoneonlus.medium.com/il-problema-della-salute-mentale-in-carcere-4ae94fe83391 (12 dicembre 2022)

Elena Ferrante, *La frantumaglia,* Roma, Edizioni E/O, 2003 (2016).

Elena Ferrante, *L'amica geniale,* Roma, Edizioni E/O, 2011.

Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni E/O, 2012.

Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni E/O, 2013.

Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni E/O, 2014.

Elena Ferrante, *Cronache del mal d'amore (L'amore molesto, I giorni dell'abbandono, La figlia oscura)*, Roma, Edizioni E/O, 2018.

Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, Roma, Edizioni E/O, 2019[1].

Elena Ferrante, *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni E/O, 2019[2].

Elena Ferrante, *Elena Ferrante: „We don't have to fear change, what is other shouldn't frighten us",* "The Guardian", 26 agosto 2020. https://www.theguardian.com/books/2020/aug/29/elena-ferrante-we-dont-have-to-fear-change-what-is-other-shouldnt-frighten-us (3 settembre 2021)

Nancy Friday, *My Mother/My Self*, New York, Dell, 1977.

Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays ont he Politics of Bodies*, New York, Routledge, 1995.

Inter-Agency Standing Committee, *Gestire la salute mentale e gli aspetti psicosociali dell'epidemia di covid-19*, versione 1.5, Geneva, IASC, 17 marzo 2020.

https://interagencystandingcommittee.org/system/files/2020-03/IASC%20Interim%20Briefing%20Note%20on%20COVID-19%20Outbreak%20Readiness%20and%20Response%20Operations%20-%20MHPSS.%20%28Italian%29.pdf (3 settembre 2021)

Samantha K Brooks, Rebecca K Webster, Louise E Smith, Lisa Woodland, Simon Wessely, Neil Greenberg, Gideon James Rubin, *The psychological impact of quarantine and how to reduce it: rapid review of the evidence*, "The Lancet", 26 febbraio 2020, pp. 912-920. https://www.thelancet.com/action/showPdf?pii=S0140-6736%2820%2930460-8 (3 settembre 2021)

Anna Kérchy, *A nő nyelvet ölt,* Ikonológia és műértelmezés 14, Szeged, JATEPress, 2018.

Melanie Klein, *Envy and gratitude and other works,* in *The writings of Melanie Klein*, New York, The free press, 1975.

George Kubler, *Az idő formája (Megjegyzések a tárgyak történetéről)*, traduttori: Péter Szilágyi, Andrea Jávor, Budapest, Gondolat, 1992.

Jacques Lacan, *A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója*, traduttrici: Ildikó Erdélyi, Éva Füzesséry, Budapest, Thalassa – Pszichoanalízis – Társadalom – Kultúra 4.2, 1993.

Domenica Laganà, *Psicologia del suicidio in carcere: una valutazione comparativa tra nuovi giunti e detenuti con „fine pena mai"*, «Psicologia e giustizia», Anno XX, n.1., Gennaio-Giugno, 2019.

Giuseppe Melchiorre Napoli, *L'isolamento continuo del detenuto o dell'internato,* Ristretti, 15 marzo 2007. http://www.ristretti.it/commenti/2009/maggio/pdf3/isolamento.pdf (12 febbraio 2022)

Alaine Polcz, *A rend és a rendetlenség jelensége az emberi cselekvésben*, Budapest, Kozmosz, 1987.

Patrizia Sambuco, *Construction and self-construction in Elena Ferrante's gendered space*, in *Beyond the Piazza: Public and Private Spaces in Modern Italian Culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2013, pp. 115-127.

Beáta Thomka, *Az olasz saga 1*, Műút, 18 settembre 2017. http://www.muut.hu/archivum/25411 (18 dicembre 2018)

Dal «Là Fuori» verso il «Dentro di Testa», dall'anoressia alla pandemia: la malattia come la fonte d'ispirazione nei romanzi di Chiara Gamberale

di
Nikica Mihaljević

1. La malattia e la sofferenza o la guarigione? L'arte di riprendersi

Non è raro trovare i temi della malattia e della sofferenza analizzati da diversi punti di vista nelle opere letterarie delle autrici contemporanee in Italia.[1] Non sempre vi si tratta di una malattia fisica o mentale, ma, a volte, è piuttosto importante il disagio e il malessere, ben radicato, che deriva dai traumi passati, o vissuto quasi come una condizione 'normale', alla quale si è abituati talmente tanto che non se ne può far a meno. Chiara Gamberale fa l'esordio nell'ambito letterario parlando di queste problematiche con il suo primo romanzo, *Una vita sottile*, in cui affronta proprio tali problemi per "chiudere il cerchio", con questi temi, in un certo senso e, almeno, temporaneamente, con l'opera *Come il mare in un bicchiere.*

Il romanzo viene pubblicato a giugno del 2020, mentre in Italia stava finendo il csd. "primo lockdown", dunque, subito dopo la prima esperienza della quarantena in Italia, iniziata a causa della pandemia del coronavirus. Ciononostante, all'inizio dell'opera Gamberale mette in rilievo che l'intenzione

[1] Se ne occupano diverse autrici contemporanee, da Valeria Parrella a Michela Murgia, Margaret Mazzantini, Gabriella Kuruvilla e altre. Ovviamente, anche prima delle sopraccitate scrittrici, nelle opere di altri scrittori italiani, questo tema è stato largamente affrontato.

[...] di questo mio breve libro, che preferirei chiamare quaderno, non è tediarvi con il diario della mia quarantena, ognuno ha il suo ed è quello il più prezioso. La mia intenzione è arrivare a riflettere insieme su un protocollo di autodifesa psicologica ed emotiva che questa incredibile tragedia ci potrebbe suggerire.[2]

Inoltre, l'autrice rileva, almeno inizialmente, che non l'aveva ispirata il dolore a scrivere, così che il lettore inizia a riflettere sul fatto che, possibilmente, la sofferenza non sia l'argomento principale dell'opera. Piuttosto, individua da subito la vicinanza tra il malessere e lo spazio in cui ci si trova, distinguendo tra i concetti «Là Fuori» e il «Dentro di Testa». Le espressioni che Gamberale conia e ulitizza frequentemente nella narrazione, «Là Fuori» e il «Dentro di Testa», rimandano ad una diversa percezione dello spazio alla quale si arriva come conseguenza dell' esperienza della malattia e del malessere, e la quale serve soprattutto ad affrontare il malessere dei personaggi; anzi, si dimostra inseparabile da esso. In quest'opera Gamberale cerca di focalizzare e di analizzare, quindi, in primo luogo il rapporto tra lo spazio "esterno" e quello "interno" e il ruolo dello spazio nella malattia e nella sofferenza in generale.

La scrittrice ci pone, con le espressioni «Là Fuori» e il «Dentro di Testa», davanti a sintagmi nuovi, i quali nella società contemporanea rimandano agli spazi mentali, mettendoli a confronto con gli spazi reali, i quali, contestualmente, hanno perso la loro funzione originaria. Una delle particolarità dominanti della contemporaneità è che l'importanza e la funzionalità dello spazio domestico è stata trasferita in altri luoghi, ad esempio, e, più frequentemente, in un bar, in cui, oltre a consumare le bevande e i cibi leggeri, ci si relaziona di più rispetto a quanto si fa nelle case. I bar diventano i luoghi nei quali ci si ritrova, tra gli amici, i colleghi e i parenti, a condividere, a scambiare le emozioni e le opinioni, o, semplicemente, a far passare il tempo. Il bar e altri luoghi pubblici[3], come le discoteche o i parchi pubblici,

[2] Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchiere*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 18.

[3] Della nuova funzione dei bar e di altri luoghi pubblici mi sono già occupata negli studi precedenti. Vedi, ad esempio, NIKICA MIHALJEVIĆ e SONJA CARIĆ, *Una, nessuna o mille: le città italiane di Gabriella Kuruvilla*, in *Idee, forme e racconto della città nella narrativa italiana*, a cura di CRISTINA PLACIDO, LUCINDA SPERA e MONICA CRISTINA STORINI, FIRENZE, FRANCO CESATI, 2020, pp. 153-163.

a differenza di una casa, hanno la specificità di non appartenere a nessuno, di non essere (se non eccezionalmente, ovvero nei casi in cui i personaggi letterari siano proprietari di tali locali) la proprietà di nessuno dei presenti, i quali vivono quei luoghi come una possibilità per il loro atto di escapismo. Si deduce che, davanti ai personaggi, si apre la possibilità che, in questi luoghi "anonimi", vi possano essere azzerate le loro emozioni. Il fatto di essere coscienti di avere a disposizione uno spazio che, almeno inizialmente, rende gli individui emotivamente insensibili, rassicura i personaggi, mettendoli in una situazione in cui possano dimenticare gli eventi passati, il che in uno spazio domestico, nell'epoca contemporanea, diventa quasi impossibile. Non sorprende, allora, che anche il disagio dell'uomo contemporaneo si sia trasferito dalle zone interne delle case agli spazi pubblici, nei quali, poi, viene affrontato e vissuto in diversi modi, e questi spazi si dimostrano più adatti alle esigenze della contemporaneità rispetto ad una casa tradizionale. Non solo, nel nuovo contesto tali spazi ottengono una nuova importanza anche grazie agli spazi semi-pubblici, come, ad esempio, i tetti dei palazzi e/o le scalinate, i portoni e i cortili, insieme con i quali assumono un ruolo differente nei rapporti tra le persone. Lo spazio della casa, dunque, nella letteratura italiana contemporanea, non solo cambia ma assume altri significati rispetto al passato: non si tratta più di uno spazio che garantisce la protezione e la serenità, ma diventa uno spazio in cui si è "prigionieri" (di una tale "prigionia possono essere diverse le cause: la quarantena legata alla pandemia, la malattia fisica, il malessere psichico, ecc.). Ciò si dimostra significativo per alcuni personaggi, mentre per gli altri, invece, avviene esattamente l'opposto, ovvero, la casa mantiene o riconferma la funzione salvifica. Comunque, da quanto esposto si può desumere che il concetto di quarantena contiene in sé sia gli elementi spaziali sia quelli temporali.

In questo modo arriviamo alla problematica trattata in questo libro: lo spazio della casa, a causa della quarantena, si riconferma, a differenza di quanto appena individuato come–tendenza piuttosto diffusa in tante opere recenti della letteratura italiana contemporanea, e proprio in contrapposizione ad un tale trend, come lo spazio in cui si cerca di affrontare tutte le problematiche che opprimono un individuo.

Il libro, racchiuso in relativamente poche pagine, riassume e fronteggia diverse problematiche: la quarantena e tutte le imposizioni che comporta, la solitudine vs. la convivenza, la malattia (della voce narrante e dell'amica della protagonista principale), l'insoddisfazione personale, l'introspezione, l'abbandono, la maternità, la paura, l'ansia davanti al futuro, il rimorso per gli eventi passati, il potere delle parole, le parole nuove e le parole 'forti', il 'mondo online' in contrapposizione alla realtà vera e vissuta. Il testo narrativo, ridotto ad un centinaio di pagine, quindi, una scrittura non lunga, rispecchia la quarantena stessa, la quale, negli spazi ridotti racchiude e mette davanti ai protagonisti le stesse problematiche, come se gli spazi fossero quelli di una volta, di prima della quarantena. In tal senso, con il rimando al livello metaletterario, si ha la doppia riduzione dello spazio lasciato a disposizione dei personaggi.

Inoltre, è importante rilevare che l'introspezione che la protagonista affronta non è spronata dall'esperienza legata alla pandemia del coronavirus, ma che il bisogno di far fronte ad essa deriva dal suo malessere, dalle ansie ed insicurezze nonché dagli eventi legati al suo passato e al presente. Quindi, la pandemia appare come una 'cornice' entro la quale racchiudere le problematiche più attuali per fronteggiarle. Il malessere psichico e il disturbo del comportamento alimentare si confermano come conseguenza della sofferenza/insofferenza dei personaggi, costretti a far fronte ad una forza maggiore (ad es. la pandemia) o semplicemente al rapporto conflittuale con altri protagonisti, il quale causa lo squilibrio nella loro quotidianità. Essere 'esposti' a certi tipi di rapporto o soggiornare in certi spazi ha la funzione di 'costringere', in un certo senso, alcuni personaggi a relazionarsi con altri. La stessa emozione, non voluta, può essere spronata dal cibo che uno deve ingerire, nei casi in cui non lo si vuole mangiare o non se ne sente il bisogno. Di consequenza, evitare di mangiare, anche quando l'organismo ne ha bisogno, è spesso legato ad un malessere più profondo, in contrasto con le necessità fisiologiche. Paradossalmente, con l'assenza dell'emergenza sanitaria, come lo è una pandemia, l'uomo era libero di scegliere anche gli spazi 'neutri', ovvero quelli che gli garantivano la possibilità di non dover affrontare i propri traumi nonché di poter evitare il contatto con altri. La costrizione della pandemia, condiziona le loro vite,

invece, in un modo opposto: sprona nei personaggi, incoscientemente, la volontà di farvi fronte. Non solo, introduce anche l'importanza dei csd. spazi semipubblici nella vita dei personaggi, come, ad esempio, le scale di un condominio, il tetto di un palazzo, l'area interna di un condominio, ecc.

Bisogna rilevare che le problematiche che Gamberale affronta in questi due romanzi in particolare hanno in comune il rapporto che i personaggi istaurano con lo spazio (sia mentale sia fisico), in seguito al malessere che sentono (sia psichico sia emotivo che fisico) e il senso della sofferenza e della redenzione dalla stessa. Nell'affrontare questa problematica, è utile evocare la metodologia del filosofo ed accademico Salvatore Natoli, esposta nella sua opera *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale* (2010), e di quella del filosofo Roberto Mancini, in *Filosofia della salvezza* (2019). È innegabile che la pandemia mette l'uomo davanti alla scelta se adeguarsi e accettare il sistema in cui si è immersi vivendo e continuando ad essere, contestualmente, parte di quel sistema, oppure di impegnarsi a liberarsene. Tuttavia, quando all'interno di quel "sistema" vi troviamo contrapposta la scelta tra la salute e la libertà, la questione comincia a complicarsi. Nel suo libro, Mancini si sofferma proprio sul concetto della redenzione, ovvero sul "passaggio che è essenziale per riconoscere il senso della salvezza."[4] Dato che ci troviamo in una situazione allarmante, in cui la minaccia della diffusione rapida di un virus letale è al centro dell' attenzione quotidiana di tutte le persone in tutto il mondo, la salvezza diventa la parola chiave. Da ciò è possibile dedurre le ragioni per le quali in particolare la metodologia esposta da Mancini sarà utile a seguire e capire il percorso della protagonista di *Come il mare in un bicchiere.*

[4] Roberto Mancini, *Filosofia della salvezza. Percorsi di liberazione dal sistema di autodistruzione*, Macerata, EUM, 2019, p. 25.

2. Il 'male oscuro' e lo spazio

Nonostante i numerosi studi sull'argomento del dolore e della sofferenza[5], tuttavia il malessere dell' individuo contemporaneo rimane uno dei misteri per l'uomo, indecifrabile, il quale assume una forma nel contesto fisico e materiale, all' interno di uno spazio, metaforico o concreto. L'uomo, incapace di dominare completamente la sofferenza e di affrontarla senza esserne coinvolto emotivamente, principalmente cerca di respingerla e di contrastare la sensazione che prova con una nuova percezione di ciò che risulta palpabile e materializzato, come la propria corporeità; a contatto con la sofferenza, queste percezioni si trasformano e diventano inedite, irriconoscibili. Succede esattamente questo in *Una vita sottile*, in cui il malessere non risolto, a contatto con lo spazio esterno, assume la forma di un malessere interno. La vera contrapposizione, in quest'opera, si ha tra la materializzazione del male e la sua contestualizzazione in un determinato luogo e/o spazio. Salvatore Natoli ci rammenta che la sofferenza delimita

> [i]l cerchio della sofferenza, in quanto esperienza di una limitazione radicale, è anche esperienza del limite e soprattutto della propria limitazione: la sofferenza è dunque una modalità classica tramite cui si fa l'esperienza della propria individualità e si conosce l'individuazione come principio e forma dell'esistere e del morire. La

[5] Elenchiamo qui solo alcuni studi recenti in lingua italiana sul dolore e la sofferenza: Felice D'Onofrio, *Dolore e speranza: valori bioetici*, Napoli, D'Auria, 1993; Felice D'Onofrio, *Il dolore, un compagno scomodo*, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni, 1992; Marco Fortunato, *Il soggetto e la necessità: Akronos, Leopardi, Nietzsche e il problema del dolore*, Milano, Guerini studio, 1994; Salvatore Natoli & Leonardo Verga, *La politica e il dolore*, Roma, EL, 1996; Fabio Rosa (a cura di), *Il mio nome è sofferenza: le forme e la rappresentazione del dolore*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1993; Franco Rella (a cura di), *Pathos: scrittura del corpo, della passione, del dolore*, Bologna, Pendragon, 2000; Michele Dattoli, *Religiosità e sofferenza nella letteratura del Novecento: Tozzi, Ungaretti, Rebora*, Milano, Gruppo Edicom, 2000; Giovanni Piazza, *Sofferenza e senso: l'ermeneutica del male e del dolore in Ricoeur e Pareyson*, Torino, Edizioni Camilliane, 2002; Tonia Cancrini, *Un tempo per il dolore: eros, dolore e colpa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Aldo Di Mauro, *Il dolore. Perché*, Napoli, Graus, 2008; Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2010; Guido Giarelli, *Sofferenza e condizione umana: per una sociologia del negativo nella società globalizzata*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018; Marco Zanca, *Oltre il dolore e la sofferenza*, Vicenza, Abra books, 2020, ecc.

> via del dolore consente all'uomo di costituirsi integralmente come individuo per la semplice ragione che nessuno è sostituibile nel proprio dolore così come non lo è nella propria morte. La sofferenza fa apparire con evidenza la propria insostituibilità e perciò la propria individualità..[6]

Si tratta di una delle tre caratteristiche tipiche, secondo Natoli, per la condizione della sofferenza, che individueremo qui e le quali saranno fondamentali per inquadrare lo stimolo per l'introspezione che la protagonista affronta in quest'opera. Oltre alla limitazione, Natoli individua pure un altro tratto del dolore, ovvero che, nell'affrontare l'esperienza del dolore, si tratta dell' «esperienza di una *perdita*, sia essa di una qualsiasi proprietà o qualità fisica, sia di un oggetto esterno su cui era orientata la propria carica libidica: ad ogni modo, nel dolore la restrizione di vita si collega direttamente ad una perdita»[7]. La perdita di se stessa e "la scissione" dall'amor proprio vengono scoperti a causa della sofferenza legata agli "eventi esterni" (sia in *Come il mare in un bicchiere*, a causa della pandemia, sia in *Una vita sottile*, a causa del rapporto conflittuale che si ha con altri protagonisti); si conclude che la perdita della libertà sia direttamente legata alla perdita dello spazio che si ha a disposizione. Tuttavia, con il concetto dello spazio non ci si riferisce, in questo contesto, soltanto allo spazio in cui i personaggi soggiornano effettivamente, ma lo spazio attraverso il quale agiscono diventa, inoltre, il corpo dei personaggi attraverso il quale interagiscono gli uni con gli altri. Più precisamente, in *Una vita sottile* si racconta il rapporto squilibrato dell'individuo con il corpo, il quale "si trasforma" nella zona nella quale si cerca di interagire con altri, negando a loro la comunicazione verbale, ma esprimendosi soltanto attraverso i cambiamenti del corpo anziche attraverso l'uso delle parole. Oppure, scegliendo di comunicare qualcosa a qualcuno, attraverso il rapporto con il proprio corpo si scopre in primo luogo, e davanti a se stesso, la limitazione radicale, visibile nella limitazione che la protagonista

---

6 Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 19.

7 Ivi, p. 35.

impone a se stessa nonché, conseguentemente, la perdita dell'amor proprio. In *Come il mare in un bicchiere* la limitazione non è circoscritta soltanto alla corporeità, ma lo è anche lo spazio a cui si è costretti a soggiornare a causa della pandemia: si cerca di comunicare con altri e/o di evitarli, in seguito alle sensazioni ed emozioni che si provano, in quanto si è costretti a condividere lo stesso spazio e il malessere comune causato dalla limitazione della libertà. In tal senso, nella seconda opera di Gamberale qui analizzata scopriamo due livelli della limitazione: quella legata al corpo e quella legata allo spazio. Quindi, qui parliamo della limitazione radicale, utilizzando la terminologia di Natoli, e della perdita (sia della possibilità di evitare il contatto sia della libertà stessa di decidere). Tuttavia, Natoli individua una terza caratteristica del dolore:

> [...] il dolore si collega all'esistenza intesa essa stessa come male, ed è il *contrassegno* di una frattura originaria o, in senso lato, di una caduta. La tonalità affettiva del lutto si sviluppa dentro la densità oggettiva del male: l'esposizione del mondo sotto il segno del dolore si muta in una ontologia della finitudine e/o della colpa. Il dolore nel suo carattere onto-cosmologico diviene una metamorfosi del male sia come esplicazione di un principio negativo sia come conseguenza di una colpa: nell'un caso e nell'altro il dolore appare un attributo costitutivo del male o, in ogni caso, con esso è strettamente implicato [...].[8]

La frattura originaria sarebbe in questi casi l'allontanamento da se stessi, dallo spazio in cui ci si trova (quello del proprio corpo, della propria intimità, della propria personalità, ecc.) in seguito al sentimento della colpa che si prova per non sentirsi adatti. Lo spazio, sia quello reale sia quello "mentale", diventa una zona "di transito" in cui si affrontano "gli scheletri dall'armadio". A tal riguardo, Gamberale rileva che «[s]tar male significa essere prigionieri della propria testa, barricati in un bunker dove forse speravamo di difenderci da una qualche guerra e invece ci ritroviamo nel focolaio più pericoloso di un'altra guerra, senza possibilità di tregua.»[9]

[8] Ivi, pp. 43-44.

[9] Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchiere*, cit., pp. 12-13.

L'autrice delinea questi problemi chiamandoli «[p]ersone semmai dentro di testa, quindi, quelle che smarginano.»[10] Con questa terminologia, dà una forma concreta e materiale sia ai malesseri, sia ai luoghi in cui questi avvengono. Da ciò si può dedurre che il legame tra le persone e gli spazi sia inscindibile, e, conseguentemente, l'influsso reciproco tra questi due elementi risulta tanto chiaro quanto inevitabile.

Un altro aspetto appare significativo nella sopraccitata problematica: la sospensione temporanea dello spazio nel tempo. Si tratta della dinamica che avviene come conseguenza della quarantena: la libertà di muoversi e di spostarsi nello spazio viene ridotta, quindi, il tempo influenzerà il cambiamento dello spazio. Ovvero, dal tempo "dipende" il cambiamento dello spazio. L'esito di tali dinamiche dovrebbe essere, in teoria, anche il cambiamento delle persone, in quanto soggette ai cambiamenti di questi fattori che li influenzano in un modo o nell'altro. In *Come il mare in un bicchiere* si sottolinea che il mondo si è fermato affinché le persone potessero guarire così che la protagonista ha paura che, una volta quando ripartirà, si possa ammalare di nuovo. Con questa frase si instaura un rapporto con il tempo e con lo spazio: 'la sospensione' ha degli effetti benefici per la protagonista, contrariamente al flusso naturale della vita che non si può sospendere e la cui 'sospensione' causa numerosi problemi a tante altre persone. Anche in *Una vita sottile* si può notare la delineazione della sospensione temporanea dello spazio nel tempo: il corpo della protagonista viene 'fissato' in una forma specifica, in quanto non gli si dà la possibilità di nutrirsi e di 'andare avanti'; avviene, in un certo senso, la morte del corpo. Anche qui, i cambiamenti dello 'spazio' in questione, ovvero del corpo, dipenderanno dal tempo, in quanto con il tempo si vedrà se la protagonista deciderà di continuare ad avere il rapporto equilibrato con il proprio corpo oppure di continuare con l'atteggiamento dell'autosabotaggio. Analogamente, anche in questo romanzo, al lettore si fa intuire la possibilità della seguente condizione: se cambierà "lo spazio", cambierà anche la protagonista.

[10] Ivi, p. 13.

3. Il percorso verso la salvezza

Nell'opera di Roberto Mancini, invece, troviamo le osservazioni e i commenti riguardo alla salvezza, ovvero la possibile uscita dalla sofferenza e dal malessere dell'uomo contemporaneo. Nel libro intitolato *Filosofia della salvezza*, Mancini individua la necessità e le ragioni di una convivenza equa, ecologica e pacifica[11], liberandosi di qualsiasi connivenza col sortilegio del sistema di autodistruzione, come le uniche "vie d'uscita" dall'attuale sistema di disagio sociale. Partendo dal fatto che salvare la vita umana è un'urgenza e che attualmente nella società è possibile notare soltanto due soluzioni per uscirne fuori: la rassegnazione o la fiducia nell'aldilà, Mancini individua, parlando della salvezza, i cinque strati: *salvezza fisica, salvezza interiore, salvezza esistenziale, salvezza etica*, *salvezza escatologica.* Segue la chiarificazione di questi significati da parte dell'autore:

> Il più intuitivo si riferisce al caso in cui si ha modo di scampare a un pericolo mortale: è la *salvezza fisica*. C'è però un secondo significato, che va riferito alla *salvezza interiore*, che si delinea quando in un contesto di corruzione e di condizionamenti tendenti a disgregare la personalità, noi restiamo integri. Qui valgono la salvaguardia della propria libertà e la fedeltà a se stessi.
>
> Un ulteriore significato del termine affora nell'idea di una salvezza esistenziale personale. L'idea si riferisce al bilancio del corso della biografia di una persona, quando si può dire che esso sia andato a buon fine perché si delinea il profilo di una vita riuscita, sottrattasi a quelle forze contrarie che avrebbero potuto portarla al fallimento. Se si ha modo di riconoscere che non è stata una vita spreca o infelice, allora è legittimo dire che siamo di fronte a un caso di salvezza esistenziale. Essa consiste in una vita sensata e felice.

[11] «Il tema è insolito perché viene lasciato impensato e demandato alla religione, mentre in effetti sembriamo più impegnati a farci del male da soli.» (Roberto Mancini, *Filosofia della salvezza. Percorsi di liberazione dal sistema di autodistruzione*, cit., p. 9.) La forte componente di assegnare la responsabilità all'uomo per il suo malessere va individuata subito all'inizio del libro rassicurando, in questo modo, l'uomo: se la sua salvezza dipende solo da lui, il tema sicuramente merita attenzione.

> Particolarmente importante è il quarto significato del termine, che configura *la salvezza etica*. Ogni giorno, se tendiamo la mano, qualcuno prendendola può salvarsi da un destino che altrimento lo avrebbe travolto. [...] L'aiuto, l'accoglienza, la solidarietà, la condivisione, la responsabilità che si fa carico del bene di altri sono tutte forze di salvezza etica. A essa è legata al tempo stesso la fondamentale questione della *redenzione*, ossia del riscatto dalle colpe del male che facciamo agli altri.[12]

Secondo Mancini, è impensabile una salvezza senza redenzione, cioè senza rigenerazione dalle colpe che abbiamo per il male fatto. Solo dopo aver capito questi primi quattro significati, si può comprendere anche il quinto esposto dall'autore, quello della *salvezza escatologica*, per il quale Mancini rileva che «riguarda la destinazione finale di ciascuno e di tutti in una comunione definitiva, libera dalla violenza dalla sofferenza, dalla colpa e dalla morte.»[13] Quindi, la via d'uscita dal malessere e dalla sofferenza, secondo l'autore, esiste, ma può essere scoperta soltanto con la condivisione e facendosi carico del bene di altri. Tuttavia, bisogna tenere a mente che questa condivisione inevitabilmente include il relazionarsi nello spazio.

[12] Ivi, pp. 13-14.

[13] Ivi, p. 15.

4. La redenzione attraverso lo spazio

La pandemia del coronavirus ha spronato molte discussioni tra gli architetti e gli urbanisti riguardo alla questione del come l'emergenza pandemica abbia spostato l'attenzione sul futuro delle città (e dello spazio in generale), in conseguenza dei cambiamenti sociali causati dalla pandemia. Carmen Chierchia evidenzia che »[g]ià durante la prima fase di totale isolamento, si è percepito con tutta evidenza che l'uso del territorio, soprattutto di quello urbano e urbanizzato, non potrà essere più come quello di prima.»[14] Chierchia sottolinea che la fase di isolamento ha «concentrato la vita urbana in una sola funzione: residenziale.»[15] Ciò ha, inevitabilmente, portato ad evidenziare le disfunzioni e le mancanze nei quartieri residenziali. Secondo Chierchia, il cambiamento sta nella ricostruzione con la quale si ridurrebbe la necessità di spostarsi a lunga distanza, ma si arricchirebbero, invece, le possibilità di interazioni sociali. Ciò presuppone un maggior numero di zone verdi nelle città, come conseguenza della riduzione del bisogno di spostamenti e della necessità di parcheggi.[16] Dal punto di vista urbanistico, Chierchia parla dei csd. mix funzionali, i quali prevedono «nelle aree di insediamento urbano un sufficiente livello di servizi pubblici, privati, aree verdi, negozi di vicinato e medie strutture di vendita.»[17] Dal punto di vista sociologico, il csd. mix funzionale sottintenderebbe una maggior interazione tra le persone geograficamente vicine, come, ad esempio, tra i residenti di un quartiere ovvero tra i residenti dello stesso condominio o dei due edifici contigui. Questo sottintende, inoltre, un maggior dialogo tra le persone sopraelencate, il quale frequentemente non era accaduto oppure accadeva raramente o occasionalmente prima dell'inizio della pandemia. L'idea si avvicina al concetto della vita nei piccoli paesi, con un numero basso di residenti: si tratta, in questi casi, spesso di veri microcosmi nei quali i residenti, a differenza di quello che succede nelle città, risultano essere più

[14] https://www.dlapiper.com/it/italy/insights/publications/2020/05/ripensare-le-citta/, Carmen Chierchia, *Ripensare le città* (4 maggio 2020) (2 novembre 2021)

[15] *Ibid*.

[16] *Ibid*.

[17] *Ibid*.

legati gli uni agli altri, proprio come conseguenza (o a causa della stessa, essendone coscienti) del far parte di una società, di un 'microcosmo' in cui tutti gli elementi sono legati tra di loro e nemmeno uno tra questi riesce a sopravviverci, se non instaura, almeno in parte, le relazioni con gli altri. La pandemia, quindi, fa spostare l'attenzione dell'individuo verso le persone che gli si trovano geograficamente vicine: l'emergenza, dunque, influenza i rapporti sociali e questi, a loro volta, trasformano lo spazio urbano.

Justin Paul Ware, Jorge Lobos ed Eleonora Carrano[18] mettono in rilievo che «[m]otivati dall'urgenza del momento, gli architetti dovrebbero avere il coraggio di ripensare le strutture sociali esistenti per proporre un nuovo sistema basato sulla scienza, la filosofia e i principi dei diritti umani.»[19] Anche loro evidenziano come proprio un'emergenza sanitaria, come lo è la pandemia, vada «contro l'urbanizzazione, contro la democrazia, contro la socialità e contro la globalizzazione.»[20] Di conseguenza, risulta chiaro perché i residenti di un quartiere o di un condominio o dello stesso appartamento non possono che sentire, in un tale momento, il bisogno di avvicinarsi gli uni agli altri, in quanto le pandemie «[s]pingono gli esseri umani a reprimere i loro istinti a sopravvivere e proteggere le loro comunità.»[21] Se le pandemie hanno le implicazioni contro la globalizzazione, significa che, come esposto precedentemente, il microcosmo si ravviva in tali condizioni e in seguito alle conseguenze di esse. Non meno importante è che anche Ware, Lobos e Carrano rilevano l'importanza dei csd. spazi semipubblici (i tetti, i balconi,

[18] Nell'articolo si differenziano quattro tipi di emergenze umanitarie: «quelle create da fenomeni ambientali come i terremoti, gli uragani e le inondazioni; quelle provocate dagli esseri umani come le guerre; quelle che derivano da una combinazione di fattori umani e naturali, come la crisi climatica; e infine le emergenze sanitarie come le pandemie.» https://www.internazionale.it/opinione/justin-paul-ware/2020/05/12/proposta-citta-pandemia, Justin Paul Ware, Jorge Lobos, Eleonora Carrano, *Una proposta per ripensare le nostre città*, «Internazionale» (12 maggio 2020), (2 novembre 2021). Inoltre, secondo gli autori, «[i]n passato gli architetti e gli urbanisti hanno sempre pensato di non avere un ruolo di primo piano nelle emergenze sanitarie.» *Ibid*. Oggi possiamo testimoniare che invece sarà proprio il ruolo degli architetti e degli urbanisti fondamentale nella rivisitazione della vita sociale, sia al livello macro, sia al livello micro.

[19] *Ibid*.

[20] *Ibid*.

[21] *Ibid*.

i cortili, e scalinate, ecc.), che abbiamo menzionato precedentemente e i quali «hanno assunto un nuovo ruolo nella vita degli abitanti delle città.»[22] Si deduce che, in seguito alle crisi e agli eventi globali, come la pandemia, diventa sempre più evidente il bisogno di una «città elastica», come la definiscono Ware, Lobos e Carrano, pronta per affrontare ogni evenienza. Il concetto della «città elastica» rimanda ad una flessibilità nei rapporti, nei quali la vicinanza e il distanziamento si scambiano, a seconda dei bisogni degli individui. La società contemporanea, mettendo gli individui nelle condizioni diverse, richiede anche la "fluidità" nei rapporti, ovvero l'adattabilità dei singoli alle esigenze degli altri. È ovvio che si tratta di un processo in due direzioni, cioè che la flessibilità è richiesta da tutti coloro che vi sono presenti e che ciò sottintende anche una maggior capacità di vivere in autonomia.

Quanto esposto sopra si rispecchia nell'opera *Come il mare in un bicchiere* nella capacità che la protagonista dimostra nell'affrontare inaspettatamente la convivenza con l'ex marito e nell'abilità di viverla in un modo pacifico come anche nella sua bravura che si percepisce dal suo impegno nell'associazione volontaria "VolontAriaMente", un'associazione creata da «[u]n gruppo di amici [...] che ogni sabato dalle dieci all'una visita insieme un museo, una mostra, fa una passeggiata per una villa»[23], in cui i ruoli si scambiano senza compromettere l'importanza delle loro azioni: «Dunque, io, da volontaria, avevo pensato che Veronica fosse una paziente e Veronica, da volontaria, aveva pensato che lo fossi io.»[24] Inoltre, proprio facendo parte di un gruppo i cui 'membri' passano dei periodi tra «Là Fuori» e il «Dentro di Testa», la protagonista affronta i propri malesseri avvicinandosi a quelli degli altri. Oltre a ciò, deduce che ci sono diverse

[22] *Ibid*. Ware, Lobos e Carrano propongono l'idea di «"una città elastica", più adatta ad affrontare fenomeni estremi come le pandemie. Sistemi che potrebbero garantire l'accesso a tutti nei momenti di pace e prosperità, per poi chiudersi e frammentarsi in blocchi indipendenti durante epidemie o conflitti. Il concetto di città elastica fa riferimento alla contrazione e all'espansione dello spazio, ma suggerisce anche una flessibilità tra la vicinanza e il distanziamento per rispondere a condizioni diverse.» (*Ibid*.).

[23] Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchiere*, cit., p. 52.

[24] Ivi, p. 55.

questioni che sta affrontando, proprio come conseguenza della pandemia, e con le quali ripensa il suo relazionarsi con gli altri e il suo spostarsi tra i luoghi. Infine, arriva alle seguenti conclusioni:

- ora che fisicamente non può uscire di casa, è costretta a trovare altri modi per muoversi nello spazio, che tuttavia non sono soddisfacenti, anche se temporaneamente vi ricorre pure lei. Tuttavia, questi sollevano na serie di questioni legate allo spostamento nello spazio, alla corporeità e al concetto del tempo: «C'è poi la questione dei video con i telefonini che, da quando è scattato il lockdown, entrano ed escono dalle case al posto nostro.»[25]
- la limitazione all'interno di certi spazi l'ha resa cosciente del fatto che le decisioni che riguardano il suo tempo e che prende sono strettamente legate al suo spazio, come anche sono direttamente influenzate da esso: «Ci voleva questo dannato virus perché qualcosa si prendesse a responsabilità dei miei no e mi permettesse, ma guarda un po', di stare esattamente dove vorrei stare. A casa con Vita.»[26]
- è fondamentale, per tutti gli individui, avere e sapere il proprio posto in un certo luogo per poter relazionarsi con altri, anche nei casi in cui tali rappporti non hanno un›importanza significativa: «È come un invito a chiedersi per forza, ma io? Io dove sto rispetto agli altri?»[27]
- lo spazio e le persone si influenzano (in continuazione) reciprocamente e i primi non possono esistere senza i secondi e viceversa. Tuttavia, le persone hanno la possibilità di cambiare i luoghi in cui soggiornano e di sostituirli con altri, influenzando, in tal modo, alcuni aspetti delle loro vite: «E anche a considerare che siamo noi a commandare lo spazio, non è lo spazio che ci determina.»[28]

[25] Ivi, p. 75.

[26] *Ibid.*

[27] Ivi, p. 77.

[28] Ivi, pp. 77-78.

5. Conclusione

In tutti e due i romanzi la sofferenza è legata agli spazi; in *Come il mare in un bicchiere*, è connessa con lo spazio esterno in generale, l' 'accesso' al quale viene controllato e negato temporaneamente, mentre lo spazio interno viene imposto senza possibilità di scegliere diversamente; in *Una vita sottile*, agli spazi esterni, in particolare alla scuola, ma anche alla presenza di alcuni personaggi nello spazio di altri oppure nei loro tentativi di entrare e far parte di tali spazi, senza prendere in considerazione se si tratti di un atto gradito dai primi: «Alla mia sofferenza interna si aggiunse quella di essere in uno spazio che mi era estraneo e nemico, il mio fuori era malsano come lo era il mio dentro e non mi riconoscevo in nessun angolo e in nessun volto di quella scuola.»[29]

Nelle restrizioni e nelle privazioni (della libertà, del cibo, dei rapporti con il mondo esterno, ecc.) i protagonisti si sentono alla fine rassicurati perché vi si crea uno spazio 'intermedio' (tra il «Là Fuori» e il «Dentro di Testa»):

- lo spazio della casa (in *Come il mare in un bicchiere*);
- 'lo spazio' del corpo (in *Una vita sottile*).

Questo spazio può diventare sia "l'area protetta" sia "il campo di battaglia", ma inevitabilmente rappresenta il "modo" con il quale i personaggi possono riuscire a sopportare l'emergenza. Quindi, alla soluzione per l'emergenza ci si arriva attraverso una nuova e diversa percezione dello spazio.

Infine, dall'analisi risulta evidente che nelle sopraccitate opere si ha la stratificazione dello spazio: il «Là Fuori» (tutto il mondo esterno alla casa ma anche al corpo proprio dei protagonisti) e il «Dentro di Testa» (i pensieri, i malesseri, le sofferenze) portano a costruire uno spazio "intermedio", lo spazio della quarantena (= il «Qui Dentro»). Dall'iniziale stratificazione in due si passa a quella in tre; la voce narrante rileva: "Ho preferito non associare a ogni pensiero il suo autore, per provare a trasmettere il senso di quell' Unica Voce che dal Là Fuori, mentre eravamo barricati nelle nostre case, ci invitava

[29] Chiara Gamberale, *Una vita sottile*, Milano, Feltrinelli, 2020 (edizione digitale), p. 45.

a resistere nel Qui Dentro – senza che però diventasse Dentro di Testa."[30] Lo spazio 'intermedio' (= il «Qui Dentro») (= la casa, il corpo) è un campo di battaglia, lo spazio dello scontro ma anche "la zona cuscinetto", ovvero un messaggio di (pseudo)speranza che si legge alla fine del libro. Si conclude che è inevitabile che il dentro e il fuori, sia in senso concreto sia in quello traslato, si influenzino reciprocamente, in quanto non è possibile separare né la sofferenza né la salvezza dell›individuo dallo spazio. La protagonista di *Una vita sottile* alla fine argomenta: «Non so bene se sia il nostro dentro a condizionare il nostro fuori o viceversa, ma molto probabilmente si tratta di un'influenza reciproca e continua.»[31] Con questa frase ancora una volta si mette in rilievo l'interazione fra lo spazio fisico, esterno a noi e lo spazio mentale, i quali esercitano le influenze reciproche, mentre, invece, la sofferenza, come la reazione al dolore, viene fusa in un'unica esperienza, sia a livello individuale sia a quello collettivo, per rendere più chiara l'unicità di tale condizione per tutti i soggetti coinvolti, anche nei casi quando sembra di poter osservare soltanto la sua specificità individuale e non la sua particolarità collettiva. Le opere di Gamberale si confermano essere, in tale contesto, rilevanti nell'ambito collettivo e non solo in quello individuale. La sofferenza raccontata in queste opere non è mai la sofferenza di un soggetto ma ha sempre una funzione più universale.

[30] Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchiere*, cit., pp. 116-117.

[31] Chiara Gamberale, *Una vita sottile*, cit., p. 111.

Bibliografia

Chiara Gamberale, *Una vita sottile*, Milano, Feltrinelli, 2020 (edizione digitale).

Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchiere*, Milano, Feltrinelli, 2020.

Roberto Mancini, *Filosofia della salvezza. Percorsi di liberazione dal sistema di autodistruzione*, Macerata, EUM, 2019.

Nikica Mihaljević e Antea Kalinić, "*L'oscillazione fra l'abbandono e il ritrovamento: la funzione dello spazio reale e di quello metaforico ne «L'isola dell'abbandono» di Chiara Gamberale"*, in *Nuevas claves e interpretaciones en la cultura italiana*, a cura di Mercedes Gonzales de Sande, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 170-183.

Nikica Mihaljević e Sonja Carić, *Una, nessuna o mille: le città italiane di Gabriella Kuruvilla*, in *Idee, forme e racconto della città nella narrativa italiana*, a cura di Cristina Placido, Lucinda Spera e Monica Cristina Storini, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 153-163.

Nikica Mihaljević e Laura Toppan (a cura di), «Dire il dolore» Scrittori e poeti italiani interpreti dell'esperienza umana: itinerari tra XVI e XXI secolo, Nancy, éditions chemins de tr@averse, 2017.

Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2010.

https://www.dlapiper.com/it/italy/insights/publications/2020/05/ripensare-le-citta/, Carmen Chierchia, *Ripensare le città* (4 maggio 2020) (2 novembre 2021).

https://www.internazionale.it/opinione/justin-paul-ware/2020/05/12/proposta-citta-pandemia, Justin Paul Ware, Jorge Lobos, Eleonora Carrano, *Una proposta per ripensare le nostre città*, «Internazionale» (12 maggio 2020), (2 novembre 2021).

Per una scena che contagia, dai Persiani di Eschilo ad oggi

di
Paolo Puppa

Disordine e ordine. Teatro e contagio, tema quanto mai adatto in tempo di pandemia, quando i palcoscenici tendono a chiudersi. La morte del teatro, tante volte ipotizzata e attesa, adesso sembra plausibile, in quanto i sipari paiono sigillarsi ermeticamente dappertutto. Li si rimpiazza magari con nuovi e vecchi *media*, dalla serie televisiva al docu-sceneggiato e alla video performance, tutto purtroppo on line. Surrogato o nuova dimensione questo teatro da asporto? *Escamotages* o gesti del futuro? Per adesso limitiamoci a tenere ben presente la fortissima ostilità che la ribalta nutre nei riguardi di pesti e di simili flagelli. Ma, nella storia della relazione disturbata tra palco e contagio, c'è da considerare innanzitutto l'incertezza tra visioni culturali diverse riguardo alla peste stessa, vista quale dinamicità assoluta, caos distruttivo, entropia senza limiti oppure all'opposto quale occasione di un ordine sistematico, di una stasi organica e centripeta. Per la prima interpretazione parto da un evento, piccolo ma clamoroso. Il 6 aprile del 1933, una novantina di anni fa, in un'aula della Sorbonne parigina Antonin Artaud tiene una conferenza-performance dal titolo *Le théâtre et la peste,* nocciolo da cui si origina il successivo *Le Théâtre et son double.* Già nel titolo, la coordinata *e* diviene di fatto verbo ausiliare, in quanto teatro è peste e viceversa. Poiché entrambe queste realtà sono rivelazione. Se la peste in quanto malattia portata all'eccesso determina una crisi totale dopo cui non rimane altro che la morte o la purificazione assoluta, anche il teatro si risolve in malattia, dal momento che rappresenta l'equilibrio supremo, non raggiungibile senza distruzione. E in questo Artaud raggiunge i vertici polemici della patristica cristiana contro la scena dal Medioevo al

tardo Rinascimento[1]. Li unisce insomma la mobilità totale, una pulsione irrefrenabile, una sorta di accelerazione comunicativa, di smascheramento totale nei riguardi del pubblico, e di moltiplicazione di disordine. Artaud accompagnava le proprie parole con una gesticolazione fremente e alla lettera impressionante. Al suo delirio assiste pure, seduta in mezzo agli spettatori, in una sala eccitata, divertita e sghignazzante come in una serata futurista, una testimone d'eccezione come Anaïs Nin. La giovane scrittrice americana ne parla infatti con trasporto nel suo *Diary,* là dove descrive il conferenziere mentre mima le sofferenze di un appestato: «Il suo viso era contratto dall'angoscia, e il sudore gli inumidiva i capelli. I suoi occhi si dilatarono, i muscoli si contrassero, […]. Era in agonia, gridava, delirava. Stava recitando la propria morte, la propria crocefissione»[2]. Ne nasce una controversa relazione, minata alla base da una differente propensione sessuale dell'artista francese, mescolata a dipendenze tossiche e a velleità ascetiche. Ma all'interno del discorso, visionario e liricamente acceso, di un invasato affiorano immagini suggestive e folgorazioni teoriche che hanno scosso epistemi[3] e pratiche teatrali del secolo breve. Ascoltiamo per un attimo allora Artaud:

> Il importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif. […] Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. […] l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se

1 Cfr. *La fascinazione del teatro*, a cura di Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 1970.

2 Anaïs Nin, *Il diario*, vol. I. 1933-1934, Milano, Bompiani, 1977, trad. di Valentina Vezzoli, pp. 224-225. (ed. americana: *The diary of Anaïs Nin : 1931-1934*, edited and with and introduction by Gunther Stuhlmann, New York, The Swallow Press : Harcourt, Brace & World, 1966). E la scrittrice soffre di un simile spettacolo: «Ma che trauma vedere un poeta sensibile a confronto con un pubblico ostile», ivi, p. 226.

3 Per inciso, il primo e unico spettacolo del *Teatro della crudeltà* da intendersi non come un teatro dell'inconscio, ma, anzi, quale forma di lucidità e di consapevolezza, sarà, nel 1935, la tragedia *Les Cenci*, che Artaud ricava da Shelley e Stendhal. Cfr. la recente edizione italiana, nella traduzione e nell'adattamento del grande regista Gennaro Vitiello, Antonin Artaud, *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri dopo Shelley e Stendhal*, Introduzione di Rino Mele, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2020.

> voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; [...] elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroique et supérieure qu'ells n'auraient jamais eue sans cela[4].

Artaud vede nella peste insomma l'opportunità liberatoria di uno svelamento, di un azzeramento- rinascita, in quanto sotto l'azione incalzante del virus si verifica una *inversio ordinis*, mentre pulsioni socialmente rimosse erompono con la stessa violenza con cui le vesciche gonfiano i corpi: «le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père; le continent sodomises ses proches. Le luxurieux devient pur»[5] L'anno dopo pubblica *Héliogabal ou L'anarchiste couronné*[6]. Si tratta di un racconto fantastorico e insieme di una favola gotica, di un *divertissement* anglobizantino, sulla scia tardiva della *Salammbô* di Flaubert (1862) o della *Salomè* di Wilde (1891), centrato sul re pederasta e incestuoso che posto sul trono di Roma tenta di trasformare l'impero in un immenso bordello, nel trionfo dell'anarchia conciliando tra loro identità contrarie, il genere maschile e quello femminile, Apollo e Astarte, la luna. Parabola drammatica, proiezione identitaria onirica, col protagonista destinato ad una deriva sconsacrata, ucciso in una latrina dai suoi soldati, col sangue che si mescola agli escrementi. E il cadavere suo e della madre, dopo un'esposizione oscena nella piena nudità, vengono gettati nelle fogne. Se il *focus* del libro risiede nella connessione tra de-generazione e inter-generazione, a saldare i due aspetti sta l'ossessione del corpo senza organi, senza orifizi, ripresa poi negli anni settanta da Deleuze e Guattari[7]. Ebbene,

---

[4] Antonin Artaud, *Le théatre et la peste*, in Idem, *Oeuvres complètes*, tome IV. *Le théatre et son double. Le théatre de Séraphin. Les Cenci*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 33-39. Da notare che il testo viene pubblicato innanzitutto ne «La nouvelle revue française», n° 253, 1 ottobre 1934, poi revisionato nel passaggio in volume nel 1938, ivi, p. 344. Il tomo IV° fa parte dei 26 volumi delle *Oeuvres complètes* a partire dal 1956 sino al 1994, l'anno dopo la morte della meritevole e devota curatrice, Paule Thévenin. L'edizione italiana Einaudi, datata 1968, anno certo significativo, si deve alla curatela di Guido Neri, che ne firma pure la *Nota introduttiva*, e di Gian Renzo Morteo, prefazione di Jacques Derrida.

[5] Ivi, p. 30. Nell'ormai sterminata letteratura critica su Artaud e il teatro, per la molteplicità degli indirizzi di poetica e la connessione colla scena, cfr. Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996.

[6] Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Denoël & Steele, 1934, con sei illustrazioni di André Derain.

[7] Gilles Deleuze-Felix Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*. Introduzione

tre anni dopo la pubblicazione di quest'ultima perlustrazione antifreudiana, e sempre in area transalpina, Michel Foucault pubblica *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, nel cui terzo capitolo, dedicato all'epidemia, descrive le precauzioni prescritte nel diciassettesimo secolo contro il diffondersi della malattia. Dunque, la città, divisa in quartieri governati da un intendente, deve venir chiusa e nessuno può uscirne, restandosene al proprio posto. Ogni movimento deve pertanto essere controllato, ogni evento regolato da severe normative[8]. Evitando i rischi della confusione e del caos, bloccando ogni attività, in una strategia fondamentalmente negativa[9] si riparte in un certo senso da zero, e si prefigura allo stesso tempo una funzione pedagogica da parte di un educatore che coincide con chi istituisce l'ordine e la disciplina[10]. E questo perché la peste, penetrando nel tessuto cittadino, lo polverizza, tra individui che si smascherano, si imbestiano e perdono la loro identità, ossia auto-controllo. Ma cos'è allora la peste? Ordine o disordine?

Nella scrittura. Nella storia del mondo la peste va e viene di continuo, assumendo di volta in volta nomi diversi. Dall'antichità ai giorni nostri, il propalarsi inarrestabile del morbo che colpisce proprio il territorio cittadino, diviene una memoria collettiva, deposito negli archivi dell'inconscio ansiogeno ma fascinoso. Sinistre tracce, in cui Dio pare assente o peggio adirato, orizzonte cupo e quasi presago di una virtuale dissoluzione della specie[11]. Ora le arti, in particolare letteratura e teatro, parola scritta e battuta orale, reagiscono in maniera dissimile

e traduzione di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1977 (ed. fr., *L' Anti-Oedipe: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit,1972). Su questi temi, cfr. Lorenzo Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre Corte, 2001.

8 «contro un male straordinario, si erge il potere; esso si rende ovunque presente e visibile; inventa nuovi ingranaggi; ripartisce, immobilizza, incasella; costruisce per un certo tempo ciò che è contemporaneamente la controcittà e la società perfetta», cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di Alcesti Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976, p. 223 (ed. francese: Paris, Gallimard, 1975).

9 «arrestare il male, interrompere le comunicazioni, sospendere il tempo», ivi, p. 228.

10 Da distinguere però, secondo il filosofo, tra il sistema autoritario, che detta regole e disciplina l'intera esistenza, e quello libertario, che esce dal ruolo contestandolo privilegiando l'empatia col destinatario, come nel contesto sessantottino.

11 Sempre valido il contributo al tema nel volume postumo (l'autore è mancato nel 1965) di Ernesto de Martino, *La fine del mondo:contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 1977.

a questa persistenza. La carta, infatti, o meglio la scrittura comunque materialmente strutturata, ospita spesso la pandemia, le offre spazio senza timore, magari a raccontarne apparenti trionfi apocalittici e poi salvifici decorsi. Perché la morte moltiplicata, che annienta l'individualità della fine, la sua sacra entelechia, assume una valenza medusea, insostenibile a vedersi materialmente. Tucidite, nel secondo Libro della sua *Guerra del Pelopponeso*[12], all'inizio della grande guerra del Peloponneso contro Sparta (dal 431 al 404 a.C., anche se la sua trattazione si ferma al 411), esamina con lucida freddezza gli orrori e i lutti del flagello che colpisce Atene nel 430. I Lacedémoni invadendo le campagne dell'Attica spingono la popolazione rurale dentro le mura, sovrappopolando la città e determinando il contagio. Lo storico ne studia appunto in modo oggettivo cause, sintomi, effetti. In particolare, passa in rassegna rimedi quali i pellegrinaggi ai santuari, il consulto degli oracoli, uccelli e quadrupedi, rivelatisi ben presto palliativi inadeguati. I cadaveri stipati ovunque agevolano nel frattempo la furia della piaga, colla conseguente indifferenza cinica verso le leggi sacre e profane, in uno sfrenato e febbrile tripudio dei sensi. Un montaggio del genere costituisce di fatto un prototipo fortunato, in quanto fa testo per successive riprese. Così, sulla medesima peste ateniese torna nel I' secolo a.C. il poema latino, epico-filosofico, *De rerum natura* di Lucrezio nel sesto e ultimo libro, esattamente nei vv. 1090-1286, congedo eloquente dell'opera. Vi domina infatti una terrificante descrizione degli effetti dell'epidemia, tra immagini di inarrivabile pathos portate in primo piano a suggellare una visione del mondo disforica. In questi esametri, scelti appositamente dal poeta scienziato, dilaga infatti il dolore rendendo arduo il distacco prospettato della razionalità epicurea, che vorrebbe liberare l'uomo dal timore degli dei e della morte. Il motivo epidemico si ripresenta insomma spesso al centro della scrittura, magari a ridosso di esperienze traumatiche, quasi che la narrazione serva a spiegarle e ad esorcizzarle per il futuro. A sua

[12] Dopo il ventennale esilio, imposto allo storico-stratega per non aver saputo o potuto difendere Anfipoli in Macedonia, e tornato ad Atene, Tucidite procede all'elaborazione della sua *Storia*, interrotta dalla morte, avvenuta con ogni probabilità prima del 395 a. C, e rimasta pertanto senza titolo e senza distinzione negli otto capitoli, intervento operato dai bibliotecari alessandrini, cfr. Ezio Savino, Introduzione a Tucidite, *La guerra del Peloponneso*, a cura di Idem, vol. I, Milano, Guanda, 1978, pp. VII-LV.

volta Boccaccio nel *Decameron*, scritto tra il 1349, ossia l'anno dopo la peste nera che aveva infestato e terrorizzato l'Europa intera, causando nella sola Firenze e dintorni centomila morti, secondo quanto riporta il romanzo medesimo, e il 1351-1353, nella *Cornice* introduttiva la circoscrive coi meravigliosi racconti terapeutici e escapistici. Con un salto vertiginoso di secoli, ecco ancora *A Journal of the Plague Year*, romanzo storico di Daniel Defoe pubblicato anonimo nel 1722, che ricostruisce, attraverso la voce di un semplice sellaio, la peste londinese del 1665. Manzoni ne *I promessi sposi*, revisionati nella versione 1827 e precipuamente nei capitoli dal trentunesimo almeno fino al trentasettesimo colla pioggia benefica che spazza via il morbo, apre un affresco sulla peste a Milano del 1630, flagello che, portato dai Lanzichenecchi, ne decima la popolazione. Scenari iconici degni di Delacroix o di Géricault, tra episodi di crudeltà efferata e squarci di struggente lirismo, come l'epifania della piccola Cecilia esanime e adagiata con cura dalla madre stravolta sul carro delle salme. Qui avanza il povero Renzo in cerca della sua Lucia, tra monatti e carri stipati di salme in oscena esibizione di sé. Ma il contagio può venir declinato su registri allegorici, come la tradizione del genere distopico, vedi il racconto The *scarlet plague* di Jack London datato 1912, un'umanità regredita all'età della pietra in seguito a una catastrofe epidemica, o *The road* di Cormac McCarthy nel 2006 dove un padre e un figlio si aggirano in un desolato e invivibile *milieu* post apocalittico a caccia di cibo. In precedenza, ne *La peste* del 1947, ambientata a Orano, una località della costa algerina, l'autore Albert Camus si serve della dilagante epidemia quale metafora dell'incubo nazista da poco vissuto in Europa. Qui, i malati muoiono lontani dalle famiglie, mentre i cerimoniali funebri risultano vietati, rimpiazzati da sepolture immediate e irrituali. Gabriel García Márquez nel suo *Cien años de soledad* del 1967 inventa un paese immaginario, Macondo, al cui interno colloca la vicenda secolare di una famiglia, i Buendía. Il male vi appare sotto forma di peste dell'insonnia, in grado di cancellare la memoria e di produrre solo caos nella vita sociale.In *Ensaio sobre a Cegueira* del 1995, José Saramago sceglie invece la cecità quale variante misteriosa del male contagioso.

In scena. Poco a teatro, in compenso. Sorgono le chiese piuttosto, grandi ex-voto simbolici, come la Basilica del Redentore nella Giudecca veneziana,

iniziata da Palladio nel 1577 (a due anni dalla terribile peste che aveva ucciso 50 mila veneziani, in pratica uno su tre) e quella della Salute avviata nel 1631 su progetto di Longhena, l'anno dopo un analogo flagello che ne aveva eliminato 80 mila e 600 mila in terraferma. Si erigono templi votivi, dunque, mentre si chiudono teatri a quel tempo aziende effettive, gestite dalle famiglie di grandi impresati nobili, vedi ad esempio i vari Tron, Grimani e Vendramin. Perché il palcoscenico viene bandito in quanto luogo altamente contagioso e oltraggioso in tempo di morte collettiva. Si pensi al 1642, quando in Inghilterra, alla vigilia della guerra civile, i puritani impongono la chiusura delle sale, determinata anche da motivi ideologici e morali, per ben diciotto anni fino alla restaurazione monarchica del 1660. Altre volte capita che le compagnie teatrali siano obbligate ad abbandonare le città, colpite dalla peste, traferendosi altrove. Si pensi alla Compagnia degli Accesi, capitanata da Drusiano e Tristano Martinelli, che da Mantova raggiungono Anversa e Parigi, portandovi il personaggio di Arlecchino e introducendovi la lezione della commedia dell'arte italiana[13]. È, questa, l'esperienza della tournée, ora libera scelta delle grandi star otto-novecentesche, basti pensare ad Adelaide Ristori che a metà dell'800 gira il mondo, ora emigrazione imposta da eventi dolorosi, come l'esodo di artisti europei verso gli *States* per salvarsi dalla persecuzione razziale degli anni trenta.

Meno numerose, pertanto, le occorrenze in cui il palco osa accogliere l'epidemia in diretta. *Il banchetto al tempo della peste* di Aleksandr Sergeevic Puskin edito nel 1832 rievoca l'epidemia del 1830, col convito che si erge con iattanza contro la morte, tra brindisi sollecitati dal giovane protagonista all' amico da poco caduto e canzoni per elaborare un lutto collettivo. Tanta *hybris* non fa altro però che richiamare le ombre della madre e della moglie defunte. Altrove, il morbo può travestirsi di altri sintomi e di untori diversi, come alla fine del secondo millennio l'Aids, in *Angels in America* di Tony Kushner del 1991. In cambio, colla musica la scena se la intende spesso, magari per funzioni apotropaiche, terapie per scacciare tremori e terrori, per distrarre menti e consolare animi e corpi. In certi casi, la pestilenza

[13] Sul grande attore che impone la maschera di Arlecchino in Europa, cfr. Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventura di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006.

incide per ristrettezze strumentali e vocali selezionando strumenti ed esecutori, determinando un teatro povero. Ovviamente, alle nostre spalle e nelle nostre radici cova e pulsa il mito teatrale di *Edipo Re*, al debutto nel teatro di Dioniso, ad Atene, probabilmente intorno al 425 a. C. La scena viene collocata a Tebe, colpita da una terribile epidemia, (e infatti in apertura della tragedia i primi versi sono occupati da pianti e invocazioni nel fumo sacrificale), memoria recente. Il re, che ha già salvato la città dalla minaccia della Sfinge, tenta di nuovo di curarla, indagando sulle cause del contagio, fino a scoprirsi mostruoso e inconsapevole responsabile del male che incombe. Edipo si rivela di fatto autentico *pharmakos*, male e terapia insieme, nel solco della connessione tipica delle culture primitive, dove il guaritore è di solito un ex malato[14], ma anche ossimoro tra giudice che indaga e reo. Genere misto, il suo, *detection* e dramma giallo[15]. Ma non si trascuri il fatto che Edipo paga lo scotto del suo essere straniero in patria. E la condizione di straniero può fungere da capro espiatorio, spesso additato quale untore, vedi la manzoniana *Colonna infame*, appendice storica all'edizione 1842 del romanzo. Solo che rispetto all'antico e all'arcaico, man mano che si avanza nel tempo viene a cadere l'ambiguità del segno tra *pharmakon* e *catharsis*, tra veleno e medicina, tra vizio e virtù: sparisce il secondo elemento in effetti, per cui il tutto si riduce a mero rituale di espulsione del diverso, per allontanare dalla comunità il rischio della contaminazione. Il reietto non è più anche il salvatore[16], trasformato in «stereotipo culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane [...] fortemente implicato (e per questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali»[17].

[14] Cfr. Marcel Mauss-Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie génèrale* de la magie, Paris, P. U. F., 2019. Il testo ripresenta il saggio originale di un secolo prima, edito nella rivista parigina fondata da Émile Durkheim nel 1898, «L'année sociologique» 1902-1903.

[15] Sempre valide a tale proposito le annotazioni di Francis Fergusson, *Idea di un teatro*, traduzione di Raul Soderini, Milano, Feltrinelli, 1952, pp. 21-54. (ed. americana: Princeton, Princeton University Press, 1949).

[16] Per la complicità tra comunità e reietto, cfr. almeno René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

[17] Cfr. Remo Ceserani, *Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo,* in *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli-Pino Fasano, voll. 1 e 2, Roma, Bulzoni, 1997, vol I, p. 311.

Appestato in quanto straniero. Pregiudizi ormai di lunga durata accumulati intorno a questa figura, sottoposti ad accelerazioni e variazioni semantico-ideologiche assicurate da macchine narrative, si pensi a *Othello* e alla sua arte seduttiva nei riguardi di una donna bianca grazie all'affabulazione delle sue peripezie. E del resto si tratta di un fantasma dell'immaginario di lunga durata, in qualche modo originario, in natura, nel mondo animale, là dove si perimetra il proprio territorio, riproposto pure agevolmente nel mondo dell'infanzia. Lo straniero che arriva da fuori è di volta in volta elemento positivo, educatore-stimolatore, o al contrario minaccia traumatica. Opposizione che in fondo può essere ricondotta alla dicotomia antropologica e sociologica tra comunità migranti e sedentarie. Ma «l'esigenza di alterazione si intreccia inestricabilmente a quella di identificazione: identità e alterità sono dimensioni costitutive del <<noi>>»"[18]. Del resto, nell'aura che circonda(va) lo straniero, compreso evidentemente Edipo, non mancano implicazioni erotiche, come testimoniano Enea alla corte di Didone, Teseo a Creta, Giasone nella Colchide, in grado di suscitare amori travolgenti. Da qui la fascinazione indubbia esercitata dallo stesso, per quel misto di attrazione e mitizzazione circa la libertà dei costumi in ambiti diversi rispetto al territorio ospitante. Basti considerare, alla fine del secolo breve, il monologo, *La nuit juste avant les forêts*, di Bernard-Marie Koltès del 1977. Qui, il protagonista, un giovane straniero alla disperata ricerca di una stanza che lo ripari dalla notte sotto una pioggia devastante, nel suo ruminare, attraverso l'invocazione di un compagno, appetiti e emarginazioni, desideri e umiliazioni subite, costituisce un perfetto simulacro in tal senso, declinato però quale fantasia di abiezione[19]. Nel trattamento negativo della figura, rientra di diritto *L'étranger* di Albert Camus, del 1942, costruito in modo da far emergere una condizione anaffettiva, a partire dalla morte della madre, svelando un' estraneità totale rispetto ai sentimenti e ai valori dagli altri, sino all'omicidio gratuito di un arabo, solo perché c'era il sole. Si potrebbe

[18] Ivi, p. 314. Cfr. pure *Lo straniero, ovvero l'identità culturale a confronto*, a cura di Maurizio Bettini, Roma-Bari, Laterza, 1992 e per le connessioni colla scena Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011.

[19] Bernard-Marie Koltes, *Combat de nègre et de chiens-La nuit juste avant les forêts*, Paris, Stock, 1980.

inquadrare una simile variante nel concetto freudiano di *Unheimlichkeit,* magari secondo lo schema di Julia Kristeva: lo straniero, in quanto sradicato e privo della identità originaria, spunta in noi stessi, facendo affiorare le nostre pulsioni nascoste, le nostre debolezze[20]. Come dimostra la storia di Dioniso nelle *Baccanti* euripidee, del 403 a. C., contrastato con furia compulsiva dal povero Penteo, che si rifiuta di riconoscerlo in quanto Dio e si riduce poi a travestirsi da donna per essere infine sbranato dalle donne, e dalla stessa madre Agave. D'altra parte, lo straniero consente una prospettiva straniata ogni volta che si intende contestare l'esistente. L'illuminismo conosce spesso tale mascheratura, dalle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721 ai severi 'foresti' nella scena goldoniana. Così, la parlata levantina seriosa di Isidoro che condanna le pratiche femminili dispendiose ne *Le done di casa soa* del 1755, così il ricco Alì, disgustato dai castrati d'opera, ne *L'impresario delle Smirne* del 1759. Ma lo ritroviamo quest'occhio innocente e malizioso nell'orizzonte novecentesco, tra lo straniamento auspicato nella scena da Brecht e la categoria dell'*ostranenie* dei formalisti russi. In una parola, lo straniero è da sempre portatore di uno sguardo diverso e non integrato, alla lettera *esotico*, secondo l'etimologia del termine. Se porta il caos nel micro mondo statico e chiuso in sé, questo sradicato e senza patria esprime pure istanze di verità. Ci obbliga a confrontarci colla percezione dell'altro, quasi a cogliere il proprio volto nell'occhio altrui, senza più le nostre abitudini, ossia gli automatismi narcistici e auto protettivi. Porsi fuori, insomma, per vedere meglio e vedere nuovo. Ora, la demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci dopo le invasioni persiane, vedi la *Medea* euripidea con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato *Barbaros* rimanda ironicamente ad un'origine orientale e fa risuonare per "onomatopea imitativa e reduplicativa"[21] un linguaggio non articolato e un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. *Barbaros* finisce per coincidere col non umano, coll'altro con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile pertanto nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero, innanzitutto chi si esprime in un'altra lingua, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario

[20] Cfr. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

[21] Cfr. Ceserani, cit., p. 319.

tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. Remo Ceserani cita opportunamente la novella pirandelliana *Lontano* del 1902, in cui il marinaio norvegese Lars Cleen, che ha sposato la ragazza siciliana di Porto Empedocle Venerina, si ritrova alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Tanto più gli altri esseri umani «gli parevano siffattamente strani e diversi da lui, che si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva, e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano? »[22]. Insomma, suoni del corpo, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, e uguali, transculturali, e qui invece purtroppo ben differenziati. Lo straniero, se cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella sua diversità dall'orribile accento che svela lo sradicamento da un'altra *phonè*. Dante nel canto XVII, vv. 55-60 del *Paradiso*, esibisce la tragedia dello sradicamento, "Tu lascerai ogni cosa diletta…". Questo, il primo trauma di chi è costretto a lasciare la propria terra madre. É la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, appunto, di cui però un ebreo come Steiner ci mostra i vantaggi, e insieme la fisiologica omologazione per i processi di comunicazione, attivandosi nell'atto stesso della parola coll'altro, entro il medesimo vocabolario[23]. Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, l'atto di tradurre e di tradursi, riproponendo la medesima oscillazione di valore di quella accordata all'esperienza dello straniero. Naturalmente la dinamica non avviene mai alla pari, in quanto ci sono lingue egemoniche e lingue subalterne, seguendo la fortuna dell'economia, dell'esercito, e secondariamente della cultura. In un convegno tenuto nel 2005 a Udine, *Festival delle culture*, su immigrazione e comunicazione, si faceva notare come uno svizzero, extracomunitario proprio come un marocchino qualsiasi, non venisse mai nominato in tal modo[24].

---

[22] Ivi, p 323. La citazione è presa da Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, vol. I, tomo II, 1985, p. 957.

[23] Cfr. Georges Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

[24] Cfr. rimando per gli aspetti relativi allo straniero al mio Paolo Puppa, *La grazia/disgrazia di essere straniero a teatro*, in «*Già troppo volte esuli». Letteratura di frontiera e di esilio,* a cura di Novella Di Nunzio e Francesco Ragni, Perugia, Università degli studi di Perugia. Tomo II, 2014, pp. 107-121.

Fonti del mio Virus. Precedenti del mio *Diario del virus*, scritto in tempo di *lockdown*, possono considerarsi due drammaturgie che premono alle spalle di questo copione. Nel 1948 Albert Camus, dopo le imprese del suo eroico dr. Rieux nella già citata *Peste,* pubblica e fa allestire da Jean Louis Barrault *État de siège,* nato quale teatro totale, per utilizzare tutte le potenzialità espressive, corpo e parola. La peste viene presentata come un potere esterno che blocca la città in ogni componente grazie ad una sistematica, spietata capacità organizzativa e burocratica. Potere incarnato altresì in un personaggio in uniforme militare, un sergente, allusivo anche qui come già nel precedente romanzo, ma in chiave velatamente buffonesca[25], al terrore nazista. Non per nulla, la gente porta sotto l'ascella la stella del bubbone. Si prospetta un'unica morte scandita in un ben preciso elenco che esclude l'arbitrario, vieta i registri patetici o ironici, le storie d'amore, la contemplazione del paesaggio. Alla fine, allontanandosi sconfitta la Peste dichiara:

> Oui, je m'en vais, mais ne triomphez pas, je suis content de moi. Ici encore, nous avons bien travaillé. J'aime le bruit qu'on fait autour de mon nom et je sais maintenant que vous ne m'oublierez pas. Regardez moi! Regardez une dernière fois la seule puissance de ce monde! […] Un jour viendra peut-être où tout sacrifice vous paraîtra vain, où le cri interminable de vos sales révoltes se sera tu enfin. Ce jour-là, je régnerai vraiment dans le silence définitif de la servitude.[26]

Il testo coniuga in tal modo le modalità del disordine e il bisogno di ordine, rendendo tra loro compatibili Artaud a Foucault. L'altra fonte, ma indiretta, è un dramma di poco successivo a quello di Camus, un testo che ospita alla lettera, non in senso metaforico, il contagio in quanto stato

[25] Questa componente nella scrittura, mescolata ai momenti lirici, valorizzati dal regista Jean Louis Barrault (in un primo momento orientato a mettere in scena il romanzo di Defoe) che gli aveva commissionato il copione, spiega la caduta dello spettacolo, nonostante il dispiego di grandi talenti, Arthur Honneger alla musica, Georges Balthus per le scene, Maria Casarès e Pierre Brasseur tra gli interpreti, cfr. la *Présentation* de la pièce par Roger Quilliot, in Albert Camus, *Théâtre. Récits. Nouvelles*, préface par Jean Grenier, *Textes établis et annotés* par R. Q., Paris, Gallimard, 1962, pp. 1812-1813.

[26] Albert Camus, *L'état de siège*, ivi, pp. 295-296.

totalitario, ossia *Rhinocéros* di Ionesco al debutto a Düsseldorf nel 1959. Qui, il protagonista, Bérenger, appare isolato nella sua lotta contro il nuovo sistema, che ingloba tutti, compresa Daisy, la sua fidanzata. Lui resta il solo a resistere alla viltà generalizzata, gridando fino in fondo che non intende arrendersi. L'ho recitato in rare occasioni, il mio *Diario del Virus*, tra cui una volta a Salerno, una volta a Venezia, sempre imbarazzato nel sostenere una parte particolarmente sgradevole, quasi una voluttà futurista a farmi fischiare. Perché se in sala incontrassi il parente di qualche vittima, non sarebbe facile mostrargli il killer che esalta le sue imprese e ne vanta successi e motivazioni. Mi faccio forza ogni volta pensando a Eschilo (si parva licet) che non esita nel 472 a. C., solo otto anni dopo il grande pericolo (ma scampato) di Salamina, a portare ad Atene nei suoi *Persiani* il nemico e far parlare il fantasma di Dario. Il mio personaggio, né uomo, né donna, né singolare né plurale, un'entità dunque indistinta, si dichiara in guerra coll'umanità, deciso a farla uscire di scena. Ma in questo, ad ascoltare una sua crudele e insieme pietosa chiosa dai vaghi accenti leopardiani, realizza la vocazione alla morte dell'individuo così come la brama della razza intera a farla finita col mondo.

Parla il virus[1]

di
Paolo Puppa

Ehi voi. Gente, Ehi sìì, dico a voi. Son proprio contento/contenta/ ccontenti, contente. Sìì, pensate a tutto voi. Siete voi che mi portate in giro. Uno scaracchio, un fiato, una monetina di resto, un carciofo al mercato toccato senza guanto. E questo è solo l'inizio, ragazzi. Vedrete, vedrete fra poco. Che meravigliaaaaaa, le strade vuote! E questo silenzio così serio! Ci sono solo io ormai a dettar legge. E più sono famosi e sicuri di sé, più mi diverto. Mi spiace per i vecchi. Non c'è gusto con loro. Sono già predisposti. No, no, vorrei poterli evitare. Ma come si fa? Basta un niente e quelli mi cascano subito. Potessi decidere, però, i capelli bianchi, le dentiere, e il resto, starei alla larga da questa povera gente. E invece mi aprono, mi spalancano la porta di casa. Tutte le sere poi mi citate e parlate di me, di me. E date i numeri, eh, eh. La curva. Il picco? Quando il picco? Hai voglia! Non ho nessuna intenzione di arrivare presto al picco io. Mi spalmo, mi spalmo, mi allungo. Vedrete, vedrete. Dalla caverna col piccolo pipistrello, alla cucina dello chef cinese, e poi il commerciante lombardo, o era veneto? Non mi ricordo più bene dove sono venuto al mondo.

Il momento più divertente, credetemi, è la sera quando vi riunite davanti alle scatolette che mandano luce, il piccolo schermo che sembra un altare, eh, eh. Vi comunicano infatti i numeri in modo così serio che mi metto subito a sghignazzare. Voi ve ne state in silenzio religioso, la mammina col mestolo in alto, e il piatto fumante nell'altra mano, i bambini che non capiscono la pausa, il pappino colle rughe sulla fronte che zittisce

[1] Questa è una parte del copione *Non rinuncio a te per un pipistrello ovvero Diario del Virus*, pubblicato di recente e per intero in Paolo Puppa, *Il teatro della pandemia*, Doria di Cassano allo Ionio (Cosenza), La mongolfiera, 2021, pp. 11-49.

i pargoli. Sembrate davvero come nelle case col soffitto alto che chiamate chiese. E vi trasmettono pure le curve colla proiezione. E gongolate, ma che cretini, se l'aumento in qualche città rallenta. A me piace cambiare, ragazzi, tutto qua. Il fatto è che mi stanco presto a starmene nello stesso posto. Nessuna logica, nessun ordine. Per carità. Ci mancherebbe altro. E poi, state diventando all'improvviso più buoni. Non vi odiate più. Uniti contro di me. Che bello! Che eccitante. Fate fate. Prego. Fate pure. Accomodatevi. Nessun problema per me. Tranquilli. Una cosa mi sorprende molto. Devo dirvelo. Il vostro cattivo rapporto col tempo. Non sapete vederlo nel suo insieme, il tempo. Mi spiego. E' solo questione di attesa. Anche se qualcuno di voi la fa franca, al momento, perché decido di lasciarlo, perché fingo di cedere ad una pulizia più sistematica nella sua abitazione, o a una mascherina meglio fissata sul muso, questo chiamiamolo scampato alla mia strage tra qualche anno dovrà sempre andarsene coi suoi stracci. Cosa cambia tra adesso o fra dieci anni? Eh? Eh? Un'alternativa a me che avrebbe senso sarebbe solo l'eternità. Che non esiste! O no? Chiaro? Si parteeee, ragazzi! Tutti a bordo!

Bene, bene! Dunque dicevamo. Non fatemi perdere il filo. Non fatemi arrabbiare che non è il caso. Ieri è bastato che sbadigliassi, che la mia coroncina si allargasse un po' quasi a mettere su qualche nuovo petalo, e la sera che meraviglia! Sui balconi si sono interrotte le canzoncine, gli Azzurro, Fratelli, Bella ciao, e la voce grave dello speaker al tg delle 19 recitava il numero dei partiti con valigia, oltre seicento, mai tanti come ieri. Altro che picco, altro che decrescita nella crescita. E questo Papa discusso se ne va zoppicando, che sembra l'orsetto al luna park, verso qualche Chiesa, attraversando strade deserte, scortato da assonnate guardie del corpo, e fa persino pena. Domenica scorsa all'Angelus sporgeva la schiena piena di artrosi verso la piazza silenziosa e fredda, immagine eloquente. Ma Santità, come la chiamano? Santità vero? Pensa sul serio che le sue preghiere a questo Dio riescano a fermarmi? Non c'è più salvezza, non c'è mai salvezza in questa vita. E i camion scuri, poi, colle loro bare solitarie dentro, senza uno straccio di funerale, di cerimonia coi parenti e gli amici di turno e i curiosi a spiare il dolore degli altri e a far prove generali del proprio, i camion sìì avviati verso le fiamme, come smaltire i rifiuti giàà,

che spettacolo ragazzi! Meglio di un film. Nessun suono, se non qualche sirena di inutili ambulanze sullo sfondo. Questo è tutto per oggi.

Lavoro per lo più di notte, come il mio papi/ mami mi ha insegnato, i pipistrelli che vanno a sbattere colle ali sulle pareti umide delle grandi caverne. Di giorno un po' mi riposo nelle grandi vasche dei miei ospitanti. E me la spasso ascoltando la scatoletta sempre accesa che manda le sacre notizie. Alcuni di voi, mi sa, vi credete eterni, col vostro bravo medico curante sotto casa. O coi centri per anziani. Di accoglienza li chiamate. Che ridere, ragazzi!

Come? Ah la ruota starebbe girando? Senti senti che discorsi! Ah sì, d'accordo. Stasera state esultando o sbaglio? Divieti di circolazione, niente corsette se non a duecento metri sotto casa, niente coppiette a fare la spesa. Ma singoli, rigorosamente singoli, strade sempre deserte, che pare la luna. E soprattutto, stop alle partite, stadi vuoti, che per me, tutti quei corpi sudati, pieni di birra, e quell'abbracciarsi se la palla entra nella rete della squadra ospite, erano un aiutino. Sì, devo ammetterlo, mi mancano quelle folle. Erano orge per me. Mi portavo avanti il lavoro. E in ogni caso, mettiamo pure che mi stancassi all'improvviso di questa strage, che non ci trovassi più gusto, ma non succederà. Lo dico solo per pura ipotesi. Se mi venisse nostalgia ad un tratto del fresco della mia grotta e del frullo d'ali dei miei pipistrelli, se me ne volassi laggiù, voi, voi non dovreste esultare, mettervi a sbraitare alle finestre, correre per strada singhiozzando di gioia e cercandovi per toccare, abbracciare, far su e giù come matti chi può permetterselo. Insomma, come aveste vinto la guerra. Perché, ve lo ripeto ancora una volta, non c'è niente da esultare. È solo questione di tempo. Tanto dovete tutti morire. E allora perché questo terrore ora e perché un domani questa ridicola euforia? Eh, eh?

Che poi, se in caso, e ripeto se in caso, è solo un'ipotesi o meglio una tentazione, ma certo comincio a stancarmi di questa recita, di questo bailamme, di queste vasche sozze e maleodoranti dove faccio il bagno, che in confronto la mia caverna è un albergo a cinque stelle, ma mettiamo pure che voglia andare anch'io un po' in vacanza, ehi calmaaaaa, son due mesi

ormai che è tutto un entra ed esci, mai fermo/a/i/e un giorno, salvo tornare perché ritorno di certo, diciamo ok che mi prendo un sabbatico. Ebbene, sì lo confesso ragazzi, sono un po' confuso, a, i , e. Il fatto è che non mi diverto più come agli inizi. Passo ormai ore e ore in queste vasche ripugnanti, con catarri che mi insozzano, e non posso mica rilassarmi, considerarlo un bagnetto questo stato, perché adesso là fuori son diventati igienisti tutt' a un tratto, e in men che non te l'aspetti rischi di trovarti dentro un'urna mescolato/a/i/e alla polvere di questi ingombri, e se non balzo fuori appena in tempo dal camion, buona notte ai sognatori. Ma il rischio è questo. Appena le onde cessano, appena il respiro dei miei ospitanti cessa, corrono a sprangare tutto, a ficcarmi nei camion silenziosi e scuri, a metter chiodi in bare di poco prezzo, insomma non è un bel vedere. Una condizione stressante. Ma in ogni caso per voi la storia finisce solo in un modo.

Beh, oggi mi sento meglio e riposato…. Mi è bastato vedere certe facce gongolanti ieri sera quando il giornalista nella scatoletta ha insistito colle proiezioni che assicuravano una curva in netta discesa, e qualcuno si abbracciava esultando il o la partner e sul letto hanno persino osato toccarsi e fare il su e giù che mi son detto: Ah così? L'avete voluta voi, e insomma forse stavolta ho esagerato, ma quelli colla valigia in mano si sono in un attimo raddoppiati. Magari sarebbe meglio che tutti, mocciosi colla goccia al naso, e vecchietti colla flebo e i pannoloni tra le gambe, vi preparaste tutti la vostra bella valigia e non se ne parla più. Questione di un secondo, vi assicuro. E poi questa terra sarà più leggera e tranquilla. E le bestie contente, non tutte ma quelle libere e selvagge sì. E mami e papi e i tanti zii usciranno dalle caverne, volteggiando nell'aria. Sento già il frullo delle loro ali. Un vero concerto. Col buio e le stelle, che spettacolo ragazzi. Peccato ve lo perdiate.

Ah, dimenticavo una cosa. Alcuni di voi cominciano ad aprire gli occhi. Siete chiusi nel carcere delle vostre case. E dopo giorni e giorni che guardate le strade dalla finestra, che vi lavate nevroticamente le mani ogni cinque minuti, avete capito finalmente che non cambia niente. L'aspetto

che aumenta il vostro terrore ovviamente è la strage che opero sui vostri difensori in prima linea, quelli col camice che vorrebbero farmi fuori non aiutandovi a partire ma rallentando la partenza, almeno per quelli più giovani. Mi danno un fastidio i medici, seccatori zelanti e i loro aiutanti miserabili, con quegli zoccoli e le inutili mascherine. In guerra quelli che vanno all'assalto al fronte, non al riparo della trincea, fanno una brutta fine, o no? E anche quelli nei laboratori, che si credono protetti, e lontani dal fuoco, anche loro fra poco vedranno, oh se vedranno.

Se poi c'è una cosa che mi esaspera è tutto quel vostro «Avrei potuto, oppure proprio adesso che potevo», o anche «Che sfiga, non ci voleva», e poi la lista dei soldi spesi inutilmente, gli abbonamenti al concerto, la caparra per il viaggio e l'albergo, e certe urla specie da parte di quello che da voi è il genere femminile, le creature colle bocce sul petto e il buchino davanti. Sì, costoro gridano che non ci sarà alcun rimborso per via dell'emergenza. Soldi buttati in cesso aggiungono. E che rabbia qua, che ladri là. E le voci più aspre, vengono dalle creature senza bocce sul petto e il pendolo tra le gambe, aggiungono «Vedrai vedrai ai nostri risparmi cosa faranno tra poco!». Mi verrebbe voglia di spiegarvi una volta per tutte che non avete capito che ormai dovreste pensare solo a fare i bagagli, che è inutile rimpiangere la vacanza saltata, il concerto annullato, il libro non pubblicato. Siete in marcia, abituatevi a salutare, fatelo da ora.

Su da bravi, aprite questi benedetti armadi e scegliete un guardaroba adatto. Essenziale. Mi raccomando. Insomma, questo cielo è vuoto, vuoto del tutto.

Ma vedrete, vedrete a luglio o a agosto, quando la reclusione nelle case sarà più dura e vi mancheranno le spiagge e le montagne. Allora voglio proprio vedere. Quanta violenza tra le quattro mura domestiche. Ci sarà da divertirsi davvero. Sento già le vostre urla. E avete idea cosa diventano le corsie d'ospedale col bollore accecante fuori dalle finestre e il ghiaccio dell'aria condizionata dentro? I vostri poveri camici bianchi o il personale zoccolante che cascheranno all'improvviso. Ogni tanto così

mi giro e colpisco, come viene viene. Non guardo in faccia nessuno, io. Se mi arriva il quarto d'ora, ma sì. Mi conosco. E quando commentate tra di voi il responso delle 18. Quante le partenze oggi? Ah, sette più di ieri? Ma i contagi i contagi quanti? Ma i tamponi sono stati quanti? La curva decresce? No, quale parola usate, quale ripetete? Ah sì, questa sarebbe la fase della pianura, o è pianoro?, o *plateau* per dirla coi vostri vicini al di là delle montagne dove si spengono i raggi di sera. Insomma, prima che la linea si curvi verso l'inevitabile discesa. Questa è proprio bella! Altro che discesa. Vedrete vedrete. Fate, fate così. Sempre meglio. D'accordo, e il caldo e l'estate e la discesa. Ottimo, ottimo.

Ma adesso che c'è la luce crudele della primavera e sugli alberi spunta pure tutto sto verde, e voi non fate che guardare dalla finestra e vi viene voglia, vero? Già già. Difficile star dentro nei vostri condomini, come vi capisco. Comunque, la mattina che spettacolo nei vostri miseri tinelli! La casa tutta per aria, i ragazzi strappati alle loro macchinette, ai loro telefonini rumorosi, inchiodati davanti ai loro schermi, le mamme vicino, intente ad aiutarli, negli studi. Si fa scuola in questo bizzarro modo, tanto sanno di non essere bocciati. Promossi tutti, evviva. Sì, ragazzi, tra un po' penserò anche a voi. Tranquilli, mi occuperò anche di voi. E là starò sul fresco. I vostri organi sono così belli, fatti da poco, no? Arie profumate e muscoli vigorosi. Pelle morbida e chiara. E dentro, dentro, una goduria. Ma prima sto cogli adulti, con quelli che decidono, coi vostri padri. Quelli che esercitano il potere. Mi ficco dentro quelli col pendolo tra le gambe, che si fa piccolo per la paura, specie quando si vedono legati su una lettiga colla sirena e la luce rossa. Con voi ragazzi mi prenderò le mie soddisfazioni, comunque. Ma dopo. Chiaro. É il caso che anche voi vi mettiate bene in testa che bisognerà fare i bagagli. Su, da bravi, le lezioni quotidiane sono vere stupidaggini se confrontate con quanto vi aspetta. cominciate a scegliere gli abiti. E magari lo zainetto anche. D'accordo, d'accordo, ok, partirete con un titolo di studio, o con un anno in più sul vostro curriculum scolastico. Ma sìì, tutt'un'altra cosa, chiaro. Vuoi mettere.

Io però vi osservo, e vedo che non pensate affatto alla partenza imminente. Noooo, volete solo rendervi simpatici, a lanciarvi segnali di complicità, di solidarietà. Sì, parete tanti naufraghi. E vi scambiate informazioni, previsioni, lamenti, speranze. Da lontano questi condomini paiono un alveare ronzante. Ma nonostante l'eccitamento simulato, si percepisce intorno una malinconia, una depressione. E che sarà mai? Quanta importanza date al vostro esistere. Ragazzi miei, ma chi mai vi credete? Pensate alle formiche. Ecco, io sono il piede vostro che ogni tanto ne schiaccia a migliaia senza nemmeno accorgersi del gesto. Nulla di personale in questo mio accanimento. Intanto, guardali ma guardali che carini! Intanto stendete dovunque arcobaleni, al posto delle biancherie stese ad asciugare, e vi filmate pure. Un momento, un momento che mi pettino, no da questa posizione vengo male, anch'io anch'io aspettatemi che mi metto a posto, alt che mi cambio la maglietta. Che buffi! Sembra quasi che lo facciate per l'ultima foto, quella che sta davanti alle vostre come le chiamate, sìì, le vostre tombe, un cero acceso, qualche fiore marcio, e via si torna a casa. No, stavolta, ragazzi, mi spiace, è diverso. Molto diverso.

Ma quello che mi fa morir dal ridere, proprio morire, che rischio anch'io, è quando dalla scatoletta accesa si alzano i piccoli urlanti e festosi che corrono in cucina ad avvertire mamme perplesse o rassegnate: sìì, mammaaaaaa, vieniiiii! Hai sentito? In estate sarà ancora possibile andare in spiaggia perché il nostro albergo offre prezzi stracciati, pacchetti famigliari con sconti incredibili. Ma allora è possibile fare la vacanza, no? E senza crucchi, precisa urlando il babbo dal suo tavolo da lavoro. I crucchi sarebbero i vicini non di casa ma di paese. Antiche ostilità e recenti invidie. Sai che pace, vero? E nell'aria circola un che di frizzantino, e la donna allora si impegna di più nel preparare il risotto. E si intravede in fondo alla strada la riva coll'aria azzurra e gli ombrelloni arancione, e il richiamo del cocco, e la musica che rimbalza dal baretto sul fondo e la bancarella coi vestitini d'occasione, e pance dappertutto e pelli sudate e tatuate, e muscoli esibiti e pendoli e buchini celati a fatica. La sana confusione che attende il carretto colle bibite ghiacciate e quelli che pagano il capanno infastiditi dagli abusivi che occupano la sabbia davanti. Tutto questo non ci sarà più. Ma

come farvelo capire, poveretti? Una pena, una pena, O è disprezzo quello che provo? Mah. Non mi è chiaro, a dirla tutta.

Siamo in guerra totale. Non avete nessuna intenzione di andarvene, vero? Fino all'ultimo vi aggrappate come cozze sugli scogli, a questa orribile cosa che è la vostra vita, a queste sudicie e rumorose abitazioni, dove mai ho colto gesti gentili tra di voi, prima che mi scatenassi. Siete abituati a svegliarvi ogni mattina sul vostro letto sudato e puzzolente, a tirarvi su mostruosi senza trucco e parrucco, e allo specchio vi viene subito da vomitare la vostra immagine e non trovate una, una che sia una ragione per continuare ad esistere eppure pretendete di farlo. E non provate alcuna gratitudine per me che sto tentando la cosa giusta per voi, quella cioè di guidarvi fuori da questa porca terra come la chiamate voi. No, male ma volete starci dentro. E se trovaste mai sto vaccino benedetto, questione di mesi pare. Ma qua non piove più da una vita e io senza l'umido sto male, molto male. Mi tocca saltar da una vasca all'altra, cambiare ospitante di continuo, e anche questo, vi assicuro, snerva.

Ormai ho imparato bene la vostra lingua, intendo i vostri pensieri che celate anche a voi stessi. Entro nelle cellule del cervello, nel vostro sistema nervoso, passo dalla vasca che sta in basso e salgo su su, sopra i vostri occhi spaventati, sopra il pallore esangue del viso, sotto i capelli che si allungano e si sbiancano sempre di più. E mi attirano, mi commuovono quasi i momenti quando cominciate all'improvviso a capire che non avete scampo, quando coltivate per un attimo l'idea che non ci saranno vacanze, riprese del lavoro, soddisfazioni professionali, e che fra poco arriverà pure la catastrofe delle banche, e che i soldi vi verranno portati via con uno schiocco delle dita e che non potrete uscir fuori a dar battaglia, a occupare sedi, a riunirvi in piazza coi soliti cartelli, perché magari vi sparano. E quando se come coppia solitaria vi guardate l'un l'altra, gli anziani sono in questo senso un vero spettacolo, e covate pensieri cupi, abituati come siete a fare tutto assieme, allora, ebbene sì, quasi mi eccito. Cosa farà lei, murata sola nella gran casa vuota, se la dimora ha qualche stanza di troppo, o cosa farà lui a girarsi nel letto diventato troppo grande anche se da tanto tempo il pendolo e il buchino hanno smesso di incontrarsi. Questa cosa,

chiamatela come volete, c'è, esiste, e si chiama fine di tutto. Non c'è niente da fare. Su, da bravi, preparate questi benedetti bagagli. E che ci vuole, in fondo? Vi scegliate il vestito, con cui salutare chi poi?

Non fate altro che sgomberare i cassetti, ridipingere le pareti, e vi complimentate pure tra vicini, tutto un brindisi tra una finestra e l'altra: «Oggi, sa cosa faccio? Metto a posto la soffitta. Certooooo. Butto via un po' di roba» e dalla terrazzina di fronte rispondono «Ottimo. E io sa che faccio? Oh niente, ma cambio alcuni tubi dai sanitari. Me l'ha insegnato mio cognato idraulico». Scusate, se posso chiedere, ma per chi, per cosa tutte queste pulizie? Tanto per non pensare? Ah, allora ok, d'accordo. Se è per questo, continuate, continuate ok. Va bene così, va bene. Però dovreste notare intanto che gli scienziati si scatenano e si smentiscono uno coll'altro. Non è un bel vedere, e anche voi, vero, anche voi gente comune, vi spaventate. Vero?

L'altro giorno c'era una bella vecchietta in una coda interminabile, con distanze non ben rispettate. Ad un certo punto si è sfilata di qualche metro per sedersi, o meglio appoggiarsi, ad un macigno di pietra sull'orlo della fondamenta, il supermercato sorge proprio sull'orlo dell'acqua, segnalando agli altri in attesa silenziosa che non rinunciava al suo turno. E invece ha dovuto farlo quando ha iniziato a discutere frignando col vigile che le stava rilasciando un foglietto per contravvenzione, si chiama così? E son volati anche insulti e quelli dietro della vecchia esultavano in quanto guadagnavano un posto. Altre discussioni poi penose o divertenti a seconda del punto di vista, quando un collega del primo vigile si è fiondato su una coppia tremolante, che faticava a stare in piedi, ed erano entrambi impegnati a pesare la frutta, dentro il grande magazzino cui la coda era diretta sempre mal scaglionata. «Non si può in due, non lo sapete. E' vietato! Contro l'ordinanza». Perfino qualche spinta, e quello col pendolo o pendolino vista l'età ha avuto il suo bel malore, rovesciandosi indietro. Qui ho visto qualche segnale di solidarietà, accenni di protesta, più che altro, frasi sussurrate tipo «Che esagerati!» oppure nella cantilena della vostra lingua, diversa dai suoni che vengono da giù, dal Centro: «no gavè altro da far? Ah?», ma non era una vera rivolta, e io poi stavo per infilarmi

nella bocca carnosa di un grassone sudato che brandiva una confezione di carote come fosse uno scalpo. Quelle carote, ho pensato, non riuscirai a mangiartele. Scommettiamo?

Dicono anche che mi sto umanizzando, ma i miei petali stanno bene in vasche adulte, che appartengono a tipi forti. Certo, mi manca la mia caverna ombrosa, e il buio con papi e mami, che mi svolazzano attorno e mi danno sicurezza. Mi hanno insegnato in pratica tutto, a come stare al mondo e a come liberarlo dalla canaglia. Ma ho diritto di sentirmi anch'io stanco/a/i/e? Ma guarda un po'! A volte mi viene da pensare che il silenzio quando stendono il lenzuolo sui corpi, e poi quando chiudono la bara o quando avviano i camion fuori dagli ospedali è eguale dappertutto e non occorrono traduttori. Già. Ma inutile negarlo. A voi lo posso confessare. Mi sto stancando e provo qualcosa che non è solo noia. Non so ben definirlo, questo strano sentimento, ma i miei petali stanno impallidendo e mi viene voglia di tornarmene nella caverna che mi ha immesso nell'aria. Insomma, a casa. Nostalgia di casa. Già. Diciamolo pure. Il fatto è che non mi diverto più. Questa caccia infinita di goccioline. Del vostro sudore, dei colpi di tosse, degli umori dei vostri corpi. Ma bastaaaaa! Uffa, l'ho detto. Alla fine mi è venuto fuori! Che mi sentano pure. Che vadano a riferirlo, ok, a chi so io. Che mi destituiscano, ma sì. Signori cari, non è colpa mia se il gioco mi ha stancato. Comunque lo spettacolo delle vostre facce, ora terrorizzate, ora speranzose, e quelle mascherine che nascondono i vostri lineamenti, e i certificati, e le distanze tra di voi, la vostra rassegnazione soprattutto, ecco quella mi infastidisce. «Prova pietà!», dicono di me. Ma non è pietà. Non so cosa sia pietà. Ma non ha senso quest'esperienza. Perché gioire? Forse è vero, però, che incomincio a immedesimarmi. E poi ci si sono messi anche i camici bianchi, quelli cogli zoccoli, che crollano a terra, o si appoggiano alla parete del corridoio a cercare un'ora di sonno. Mi è venuto all'improvviso l'impulso ad uscire dalla vasca alla chetichella, e dalla stanza, e dall'ospedale, e dal mondo stesso. Uno/Uno, a, i, e, mi ha sussurrato anche «Vuoi essere sostituito? O meglio vuoi essere estinto per caso?». Ma è quello che voglio davvero? Intendo, essere estinto? A furia di tutte queste stragi, in attesa della stagione autunnale che mi garantiscono sarà quella decisiva col gran

botto finale, è venuta anche a me, all'improvviso la tentazione di sparire, di rientrare nell'umido protettivo e rinfrescante di quando papi vibrando colle sue belle ali corvine si appollaiò sul dorso di mami per qualche istante. Oh, esser là, lontano dalla mischia, dalle tabelle, dagli algoritmi, dalle conferenze stampa, dai ridicoli pendoli tra speranza e disperazione degli umani che non si decidono a preparare i bagagli, ma anche dall'esultanza programmata dei miei compagni/e, dalla loro euforia che trovo volgare. Sì, volgare è la parola giusta. Niente è più volgare dell'euforia della vittoria, mi sa.

Non sono più operativo/a/i/e ma mi concedono solo la scelta su dove ritirarmi in attesa dell'inevitabile spegnimento. Potevo optare se andarmene con qualche vasca cinque stelle, senza uscire prima che chiudano la cassa, destinato/a/i/e anch'io alle belle fiamme. Ho preferito invece uscire da ogni vasca e volarmene nell'isoletta di fronte alle Zattere, dove ogni lunedì tengono un mercato, un bell'assembramento di persone, che appunto da poco è ripreso. C'è un cespuglio di erbette, vicino all'approdo, umido, fresco che a me ricorda la caverna buia di mami e papi e il fruscio delle loro ali nervose e protettive. Qui c'è luce, per la verità, e tanta. Ma mi sono abituato/a//i/e ai raggi del sole. In fondo non sono male, e i miei petali prima di afflosciarsi si distenderanno e gusteranno il tepore. Questione di qualche giorno, immagino. Qua è tutto un caos, tra leggi e leggine, certificazioni, voglia di incontrarsi e di toccarsi tra voi umani e terrore di ricadute, e la rabbia che tra breve verrà fuori contro ordini sentiti come assurdi. E a questo punto posso anche infischiarmene e godermi le grosse barche che riprendono ad attraccare alla riva, le onde verdi che si levano, qualche grosso topo che intravedo in qualche apertura della pietra, sempre in fuga da tutto e da tutti. I cani intanto mi vengono sopra a svuotarsi i visceri e mi scaldano ulteriormente. Questo non aiuta e accorcia i miei tempi. Mi fa tenerezza lo sporco che voi umani non amate. La vostra mania del pulito. Già, così ridicolo. Come se. Ma lasciamo perdere colle inutili polemiche. Dicevo che stanno sbaraccando tutto, almeno qui, nello stivale. Vedo oggi dei passeggini con dei pargoli e delle creature col buchino che li conducono. Queste sembrano ansiose e si muovono leste,

guardandosi intorno con paura, non so se di noi o dei controllori mandati dal Comune. Vorrei tranquillizzarle per quanta riguarda noi e comunicar loro il nostro imminente ritiro anche dalla regione più ricca e autorevole. Sì, guardo questi piccoli gruppi, o meglio queste coppie di umani, una creatura grande e una piccola in culla, e non sanno quello che io vedo sul futuro che li aspetta, un futuro non lieto a prescindere dalla guerra attuale. Ma l'immagine, non so bene perché, mi fa star bene, e mi fa assaporare questi ultimi giorni di me. Aria, aria, aria. Fuori dalle case, dagli ospedali, dalle vasche con varie stelle e varie età, in quella che nominate come natura. Fra poco verrà il buio, buio tiepido di fine maggio e anche fine mia, e ci sarà intorno silenzio. Una prova generale per me. Vorrei in qualche modo salutarvi e anche, sssssssss, guai se mi sentono i miei/mie, ma sìiìiìì, chiedervi un po' scusa.

Indice dei nomi

A
Acocella, Silvia 134, 143
Afribo, Andrea 55, 69
Agrippa, Cornelio 106
Alfieri, Vittorio 88
Alighieri, Dante 138, 143
Alujević, Amrijana 1, 3, 7
Ammaniti, Niccolò 14, 145, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 181
Anglicus; Bartholomeus 22
Ara, Angelo 129, 143
Ardissino, Erminia 64, 70
Ariès, Philippe 128, 143
Ariosto, Ludovico 42, 51
Arnaldi, Giorgio 57, 70
Artaud, Antonin 221, 222, 223, 224, 233
Asor Rosa, Alberto 70, 169, 181
Atanagi, Dionigi 63, 70

B
Bach, Svend 88, 90
Bakai, Boglárka 15, 183, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202
Baldi, Guido 128, 143
Balsamo, Cinisello 208
Balthus, Georges 232
Bandini, Fernando 57, 58, 63, 70
Barrault, Jean Louis 232
Battista Maganza, Giovanni 11, 57
Bembo, Pietro 41, 42, 58, 66, 69, 71
Benedetti, Carla 128, 143
Benussi, Cristina 128, 135, 143
Benvenuto, Grazia 55, 70
Bernheimer, Richard 26, 36
Berni, Francesco 10, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 54
Berti, Giampietro 112, 124
Bettini, Maurizio 229
Biagi, Enzo 147, 149, 162
Biffi, Marco 58, 71
Bini, Giovan Francesco 44
Biondi, Massimo 165, 181
Boccaccio, Giovanni 7, 13, 40, 47, 50, 51, 52, 56, 71, 133, 136, 137,138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 156, 226
Boerhaave, Herman 82
Bolzoni, Lina 64, 70
Bossisio, Paolo 73
Bourdieu, Pierre 193, 194, 200
Branca, Vittore 136, 143
Brasseur, Pierre 232
Brecht, Bertold 230
Brentani, Emilio 129
Brooks, Samantha, K. 186, 201
Bubenicek, Venceslas 27, 36
Bufalino, Gesualdo 12, 94
Busby, Keith 20, 21, 36
Buchinger, Danielle 19, 36

C
Calvino, Italo 94
Camera, Giulia 184, 200
Camerino, Giuseppe Antonio 128, 129, 143
Camilleri, Andrea12, 94
Camilli, Annalisa 186, 200
Campani, Nicolò 44
Camus, Albert 7, 40, 145, 226, 230, 232, 233
Cantù, Cesare 100
Cappellano, Andrea 138, 143
Capuana, Luigi 12, 93, 96, 101, 104 101, 105
Carić, Sonja 204, 220
Carpané, Lorenzo 57
Carrano, Eleonora 215, 216, 220
Casarès, Maria 232
Casi; Stefano 154, 158, 162
Castiglione; Baldassare 41
Cecchini, Leonardo 88, 90
Celati, Gianni 54
Celio, Magno 11, 56
Cerami, Vicenzo 153, 158, 162
Ceserani, Remo 229, 231
Chiarcossi, Fraziella 148, 162, 163
Chierchia, Carmen 214, 220
Chiesa, Lorenzo 99, 106, 116, 149, 152, 154,157, 158, 159, 161, 224, 236
Chiesi, Roberto148, 162, 163
Cialdini, Francesca 58, 71
Ciba, Fabrizio 175, 177, 178
Cipolla, Carlo Maria 55, 70
Clarke, Basil 26, 36
Cleen, Lars 231
Cocchi, Antonio 88
Cogoi, Giancarlo 112, 124
Cohn, Samuel K. 55, 56, 70
Cordella, Deborah 168
Corsaro, Antonio 40, 54, 63, 70
Cosmacini, Giorgio 106
Costanzo, Maurizio 231
Cozzamara, Gaetano 168, 171
Curtis, Renée L. 20, 25, 36, 37
Cybo Bentivoglio, Vittoria 62

D
D'Abano, Pietro 73, 76, 79, 81, 82, 84, 90, 91
Dal Cengio, Martina 58
Dalmatin, Katarina 14, 165, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 181, 182
D'Angleterre, Thomas 20
D'Annunzio, Gabriele 104
D'Antuono, Nunzia 117, 124
Da Ponte, Lorenzo 79
Da Rotterdam, Erasmo 44
Dattoli, Nichele 208
De Amicis, Edmondo 93, 102
De Beauvoire, Simone 127, 143
Defoe, Defoe 40, 145, 226, 232
Delcorno, Carlo 63, 70
Deleuze, Gilles 224
Della Casa, Giovanni 41
Della Peruta, Francesco 112, 124
Delumeau, Jean 56, 70
De Marinis, Marco 229
De Martino, Ernesto 12, 94, 224, 108
De Robertis, Domenico 138, 143
De Roberto, Federico 12, 93, 103
De Rogatis, Tiziana 190, 191, 200
Derrida, Jacques 223
De Sande, Mercedes Gonzales 220
De Troyes, Chrétien 21, 28, 31, 36

Di Cassano, Doria 235
Di Giovanni, Domenico 41, 143
Di Girolamo, Enzo 44, 58, 61, 73, 168
Di Lillo, Maddalena 184, 200
Dilonardo, Paolo163
Di Mauro, Aldo 208
Di Nuzzo, Annalisa 94
Doglio, Maria Luisa 63, 70
Domenichelli, Mario 229
D'Onofrio, Felice 208
Dousteyssier Khoze, Catherine 27, 37
Drautzburg, Anja A., 29, 37
Duggan, Joseph J. 21, 36
Durkheim, Èmile 228

E

Eco, Umbero 146, 162
Eghigian, Greg 22, 38
Emery, Ted 85, 87, 88, 90
Erizzo, Sebastiano 61

F

Farkas, Kitti Monica 12, 111, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126
Fasano, Pino 229
Fedrick, Alan 19, 36
Felisati, Dino 117, 120, 124
Fellini, Federico 175, 176
Fergusson, Francis 228
Ferrante, Elena 15, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,196, 197, 199, 200, 201, 202
Ferretti, Dante 148, 156, 162,163
Ferretti, Francesco 63, 69, 70
Ferretti, Gian Carlo 146
Ferrone, Siro 227
Ferroni, Giulio 41, 54
Fido, Franco 74, 84, 88
Filippi; Rustico 127
Fischietti, Domenico 80
Föcking, Marc 64, 71
Fontana, Alessandro 224
Fortunato, Lupis Crisafi, 103, 110
Foucault, Michel 34, 155, 162, 163, 224, 233
Fracastoro, Girolamo 44
Freud, Sigmund 160, 162, 166
Friday, Nancy 197, 201
Fumaroli, Marc 64, 71
Füzesséry, Eva 202

G

Galavotti, Jacopo 58, 71
Galeno, Claudio 105, 106
Gallini, Clara 225
Galuppi, Baldassare 83, 84, 85
Gamberale, Chiara 15, 39, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220
García Márquez, Gabriel 226
Giarelli, Guido 208
Giovetti, Paola 107, 110
Girard, René 228
Giustinian, Orsatto 58
Givone, Sergio 40, 54
Goldoni, Carlo 11, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91
Gorni, Guglielmo 42, 54, 61, 71
Görög, Livia 194, 200
Greenberg, Neil 186, 201
Grenier, Jean 232
Grosz, Elizabeth 192, 199, 201
Groto, Luigi 58
Guasti, Cesare 72

Guattari, Felix 224
Gutenberg, Johannes 56

H
Harry, Ginette 76, 78, 83, 84, 85, 90
Honneger, Arthur 232,
Horden, Peregrine 22, 38
Hubert, Henri 228
Hult, David 21, 36
Huot, Sylvia 25

I
Ildikó, Erdélyi 123, 126, 202
Ingegneri, Angelo 58
Ionesco, Eugene 233
Israeli, Isaac 24, 36

J
Jovanović, Kosana 9, 19
Jurišić, Srećko 2, 176, 181

K
Kalinić, Antea 220
Kalinke, Marianne E. 19, 37
Kennedy, Elspeth 21, 26, 37
Kérchy, Anna 192, 194, 199, 201
Klaniczay, Julia 185, 200
Klein, Melanie 196, 201
Kohut, Heinz 166
Koltès, Bernard-Marie 229
Kövári né Somogyvári, Ildikó 123, 126
Kratschmer, Alexandra 88, 90
Krause, Alexandria 29, 32, 37
Kristeva, Julia 230
Kubler, George 185, 201
Kučina Softić, Sandra 8
Kuruvilla, Gabriella 203, 204, 220
Kushner, Tony 227

L
Lacan, Jacques 195, 202
Lacy, Norris J. 19, 20, 21, 36, 37
Laganà, Domenica184, 202
Lasch, Christopher 167, 181
Lasić Lazić, Jadranka 8
László, Pete 112, 125
Le Goff, Jacques 128, 143
Leoncini, Francesco 120, 125
Leoni, Benedetto 11, 56
Leopardi, Jacomo 96, 121, 208
Lepri, Dionisa 85
Levi, Carlo 12, 94,
Lobos, Jorge 215, 216, 220
London, Jack 22, 27, 29, 34, 36, 37, 38, 194, 200, 226
Longhi, Silvia 42, 43, 44, 45, 47, 54
Lorenzetti, Sara 2, 10, 39, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72
Luti, Giorgio 128, 129, 134

M
Macchiavelli, Niccolò 10
Maganza, Giovanbattista 11, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 68, 69, 71
Maglio, Celio 56
Magris, Claudio 129, 142, 143
Maj, Mario 165, 181
Mangini, Nicola 75
Mannelli, Sloveria208
Manzoni, Alessandro 7, 40, 93, 94, 96, 101, 145,
Maraschio, Nicoooletta 58, 71
Marić, Antonela 1, 2, 3, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 145,146, 148, 150, 152, 154, 156,158, 160, 162, 164, 176, 181
Maroncelli, Piero 121, 122

Mauss, Marcel 228
Mazza, Elena 56
Mazzantini, Margaret 203
McCarthy, Cormac 226
Ménard, Philippe 20, 26, 37
Mesirca, Margherita 136, 144
Migiel, Marilyn 135, 144
Mihaljević, Nikica 1, 2, 3, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16, 176, 181, 203, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220
Milani, Marisa 57, 71
Milinković, Snežana 136, 144
Minois, George 127,137, 138, 144
Molino, Girolamo 61
Moneta, Saverio 175
Monsagrati, Giuseppe 120, 125
Monsieur, Guden 82
Moravia, Alberto 7, 145
Morteo, Gian Renzo 223
Murgia, Michela 203

N

Natoli, Chiara 56, 71
Natoli, Salvatore 208
Neri, Guido 223
Nice, Richard 194, 208
Nin, Anaïs 222
Nitti, Alfonso 129

O

Odak, Marko 8
Oldfield, Jackson
Oroboni, Antonio 121
Orsolya, Vincze 123, 126

P

Paccagnella, Ivano 57, 70, 71
Pagan Pietro 56, 71
Pallavicini, Vincenzo 80
Palmieri, Roberta 168, 171
Parrella, Valeria 203
Pasolini, Pier Paolo 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 158, 159, 160, 161
Paterno, Ludovico 61
Paton, Lucy Ann 27, 37
Patti, Maria Silvana 186
Pellico, Silvio 12, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125
Petrarca, Francesco 7, 9, 42, 51, 55, 62, 63, 70, 71
Pfau, Aleksandra 22, 23, 37
Piatti, Angelo Alberto 69, 71
Piazza, Giovanni 208
Picone, Michelangelo 136, 138, 144
Pighini, Landolfo 61
Pirandello, Luigi 7, 12, 94, 96, 231
Pitrè, Giuseppe 100, 108
Placido, Cristina 103, 204, 220
Plavša, Ana 14, 145, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164
Polcz, Alaine 199, 202
Polin, Giovanni 85
Poliziano, Angelo 51
Pozza, Neri 55, 57, 70, 71, 167, 181
Pozzi, Mario 66, 72
Preto, Paolo 55, 71
Proust, Marcel 7, 128, 143
Puppa, Paolo16, 221, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 235, 236, 238, 240, 242, 244, 246
Puppi, Lionello 57, 71

Q

Quondam, Amedeo 65, 72

R
Radoš-Perković, Katja11, 73, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90
Raffel, Burton 21, 36
Ragni, Nunzio-Francesco 232
Ranzini, Paola 73, 90
Ravello, Federico 112, 125
Razzini, Davide 171
Rella, Franco 208
Riga, Pietro Giulio 65, 72
Ristori, Adelaide 227
Rizzi, Damiano 186
Rizzo, Gerardo 95, 110
Rosa, Fabio 208
Rossellini, Franco 156
Rota, Bernardino 61
Rubin, Gideon James 186, 201
Rubini, Marcello 175
Rudmann, Valnea 56, 72
Ruffini, Franco 223

S
Sambuco, Patriza 193, 199, 202
Santagata, Marco 62
Saramago, José 226
Savino, Ezio 225
Schmitz, Ettore 131
Scirocco, Alfonso 112, 125
Selmi, Elisabetta 57, 72
Serafini, Alessandro 57
Serao, Matilde 12, 94
Sergeevic Puskin, Aleksandr 227
Settembrini, Luigi 12, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125
Sgroi, Alfredo 12, 93, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110
Siciliano, Enzo 146, 163
Simić Ćorluka, Ivana 13, 127, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144
Smith, Louise E. 186, 201
Soderini, Raul 228
Solerti, Angelo 62, 69, 72
Somaini, Simona 177
Somló, Vera 194, 200
Sontag, Susan 145, 151, 163
Speroni, Sperone 66, 72
Spila, Piero 148, 149, 153, 160, 163
Spilimbergo, Irene 63, 70
Stanghellini, Giovanni 9
Steiner, Georges 64, 71, 231
Stern, Karen 25, 36
Stiffoni, Gian Giacomo 75, 76, 91
Stocchi, Manlio Pastore 57, 70
Stoppelli, Pasquale 49, 51, 54
Storini, Monica Cristina 204, 220
Strachey, James 160, 162
Strozzi, Lorenzo 10, 49
Stuhlmann, Gunther 222
Svevo, Italo 7, 13, 128, 129, 133, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 144
Szenes, Zsuzsa 185, 200

T
Taddeo, Edoardo 57, 58, 72
Tagliani, Giacomo 155, 163
Tarchetti, Alcesti 224
Tasso, Torquato 55, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 73
Taviani, Ferdinando 222
Taylor, Jane H.M. 20, 21, 36
Thévenin, Paule 223
Thomka, Beata 187, 202
Tognotti, Eugenia 110

Toppan, Laura 220
Tozzi, Federigo 208
Traina, Giuseppe 116, 126
Trenery, Claire 22, 38
Trissino, Gian Giorgio 58
Tufano, Lucio 80
Tyler, Alice 177

U

Ungaretti, Giuseppe 208
Urbani, Silvia 78, 84, 90, 91
V
Vaknin, Sam 166
Valesio, Paolo 44, 54
Varty, Kenneth 25
Vencato, Anna 75, 81, 90
Venier, Domenico 11, 58
Venier, Maffeo 56
Ventura, Iolanda 81, 91
Verga, Giovanni 103, 104, 107, 109, 110,
Verga, Leonardo
Verlato, Zeno 116, 126
Vescovo, Piermario 57, 72
Vezzoli, Valentina 222
Vilardi, Anselmo 127, 144
Vivaldi, Antonio 75
Von Oberge, Eilhart 19

W

Webster, Rebecca K. 186, 201
Wessely, Simon 186, 201
Wilde, Oscar 223
Wind, Bartina H. 20, 38
Wolfe, Tom 167
Woodland, Lisa 186, 201
Woodward, Kathleen 128, 144
Wright, Edith A. 39

Z

Zanette, Laura 64, 72
Zeno, Apostolo 13, 75, 116, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 141, 142, 144
Zorzan, Edoardo 11, 55

ISBN 978-956-352-093-3