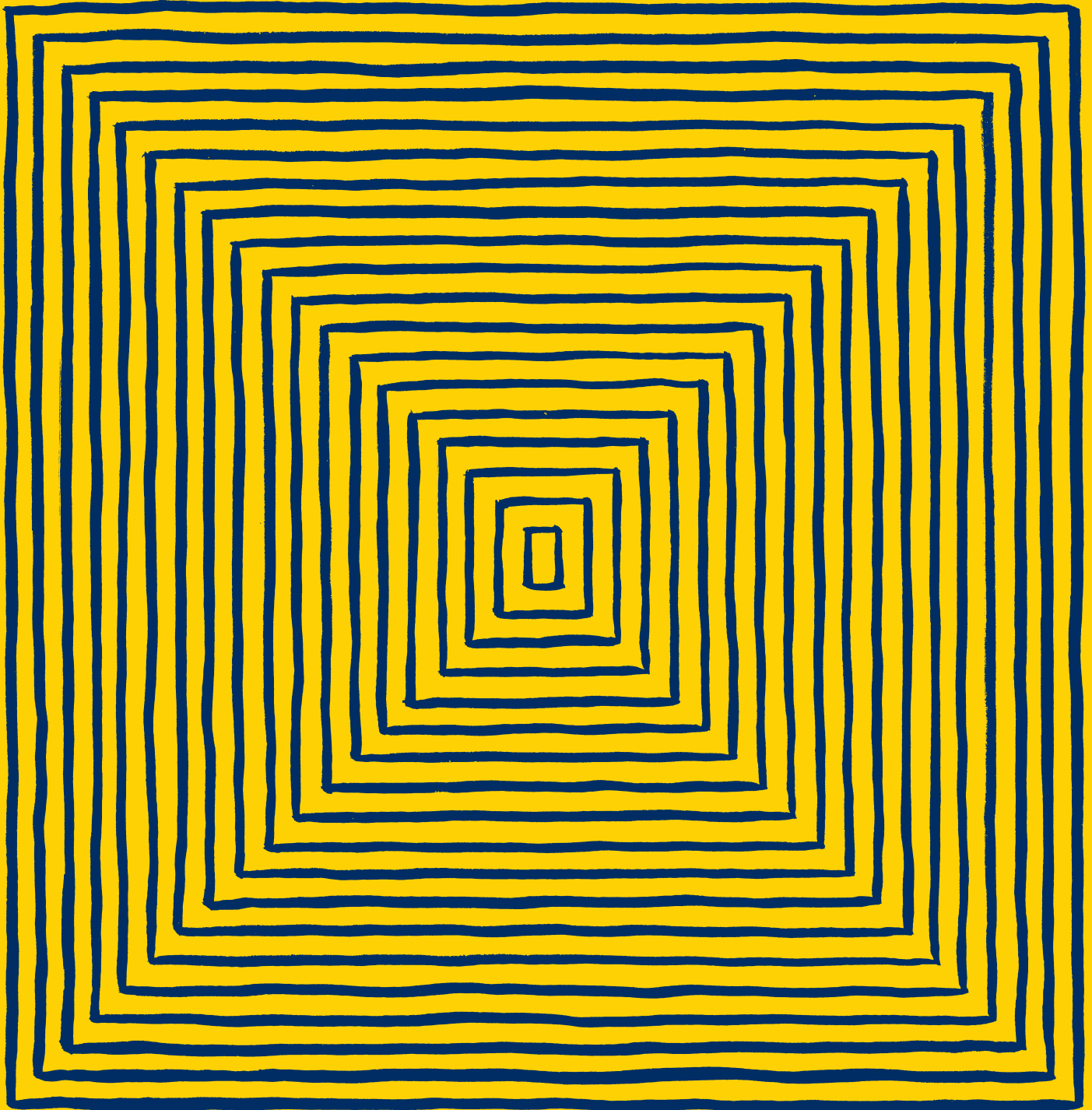
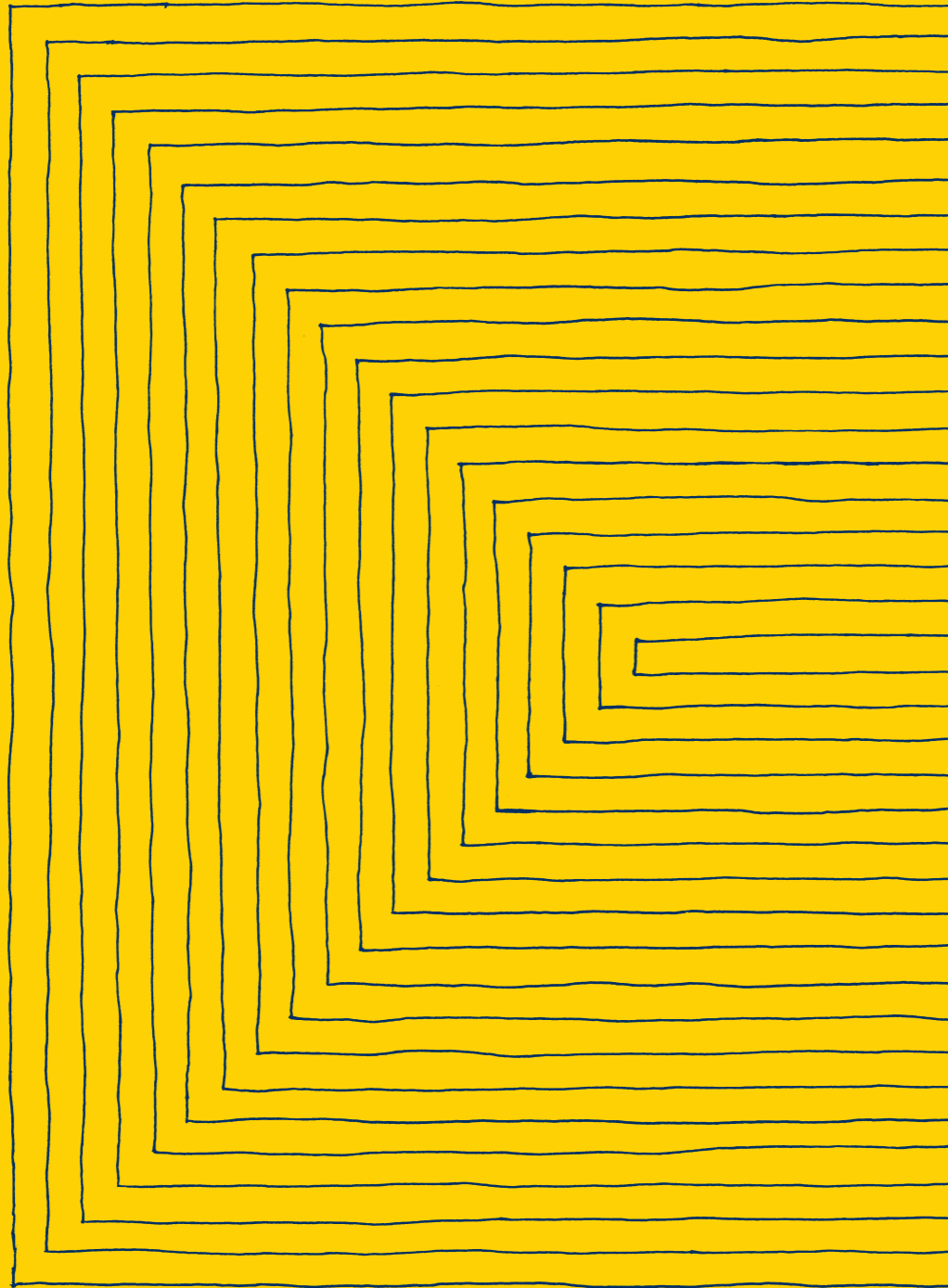


# campus

unilibera e dintorni





**...via Nanterre...**

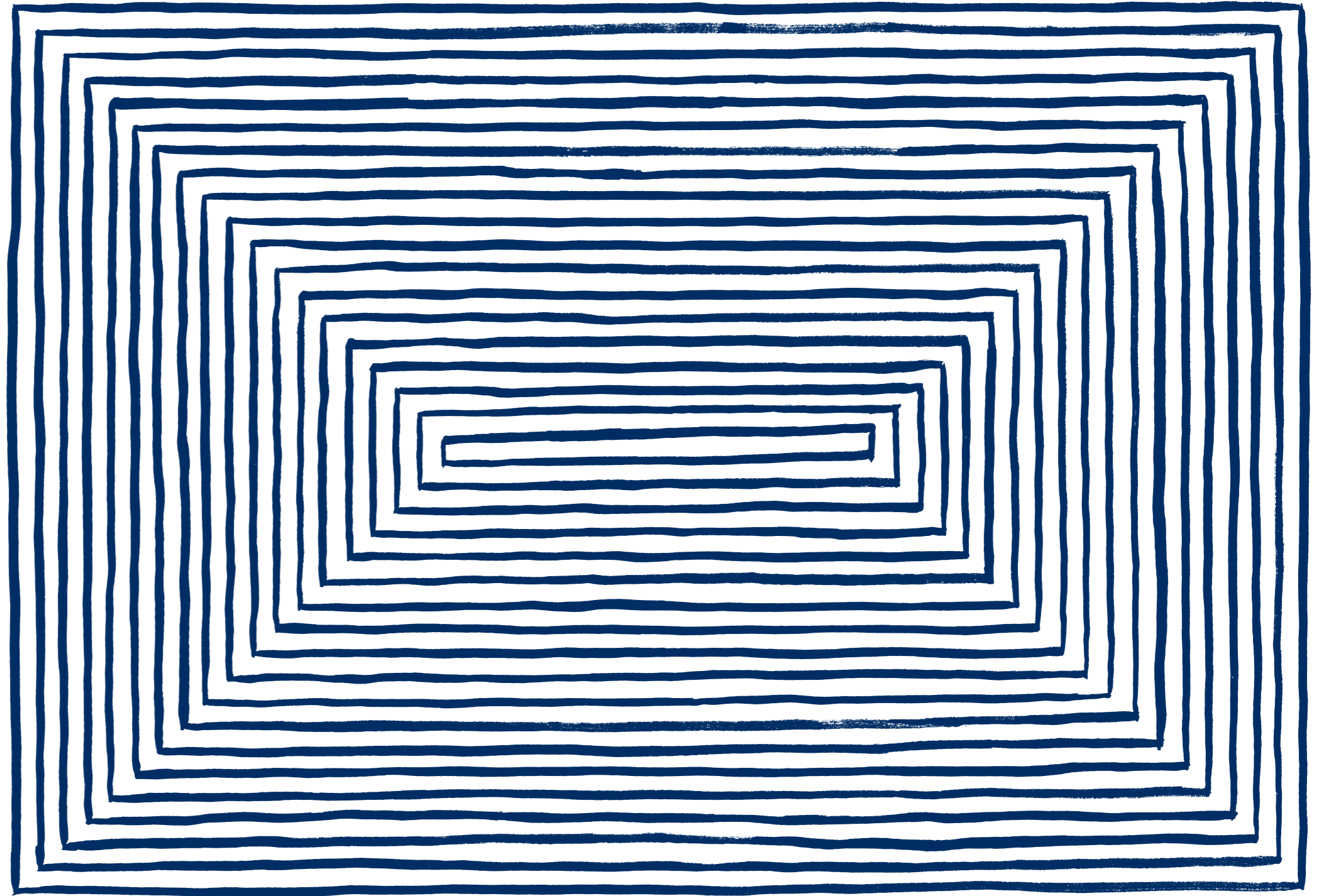
*Era da un po' di tempo che l'Università dell'Età libera pensava di dare forma ad una coerente iniziativa editoriale. Anche perché alla mole di attività di tutti questi anni – incontri, corsi, seminari – non è mai corrisposto qualcosa che lasciasse l'impronta del lavoro fatto con i tanti docenti impegnati nell'Università. Una pubblicazione, in sostanza, che valorizzasse la qualità della proposta culturale di Unilibera e del suo corpo insegnante attraverso testi concepiti ed elaborati in funzione delle lezioni e dei corsi.*

*La pandemia – qui sta il paradosso – ha come accelerato il progetto. Nella prima parte della pubblicazione abbiamo chiesto a cinque docenti di anticipare con un loro testo alcuni temi delle lezioni che, virus permettendo, tra novembre e dicembre presenteranno in pubblico presso l'Auditorium dell'Università in via Nanterre la cui capienza sarà ridotta a 50 posti nel rispetto delle norme anti-covid.*

*A seguire, nella seconda parte, due racconti. Il primo è la riproposizione di un racconto di uno dei nostri docenti di letteratura pubblicato vent'anni fa. Il secondo è un testo inedito, opera di una sua allieva di qualche tempo fa a Unilibera.*

*A chiudere il tutto un incontro con il nuovo rettore dell'Università di Urbino già relatore, qualche tempo addietro, in uno dei nostri seminari.*

*Questa piccola incursione editoriale l'abbiamo chiamata **campus, unilibera e dintorni**. Perché la nostra sede è al campus scolastico e perché la nostra ambizione è quella di essere un luogo, come l'università, in cui coniugare conoscenze e saperi, anche non tradizionali. E poi perché il campus è da sempre un luogo aperto di incontri, sorprese e opportunità. E, soprattutto, è un luogo senza muri. Che a noi piacciono molto, molto, poco.*



**lezioni** 7

---

- 8 Luigi Ferrari  
**Ebro é Otel ma Amleto è orbe**
- 13 Chiara Agostinelli  
**Dante fra Petrarca e Boccaccio:  
eredità e tradimenti delle “tre corone”**
- 19 Claudia Rondolini  
**Orfeo: il canto e lo sguardo**
- 26 Massimo Bini  
**Lavori in Carso**
- 31 Enrico Capodaglio  
**La donna di palazzo nel *Libro del Cortegiano*  
di Baldassar Castiglione**

**racconti** 37

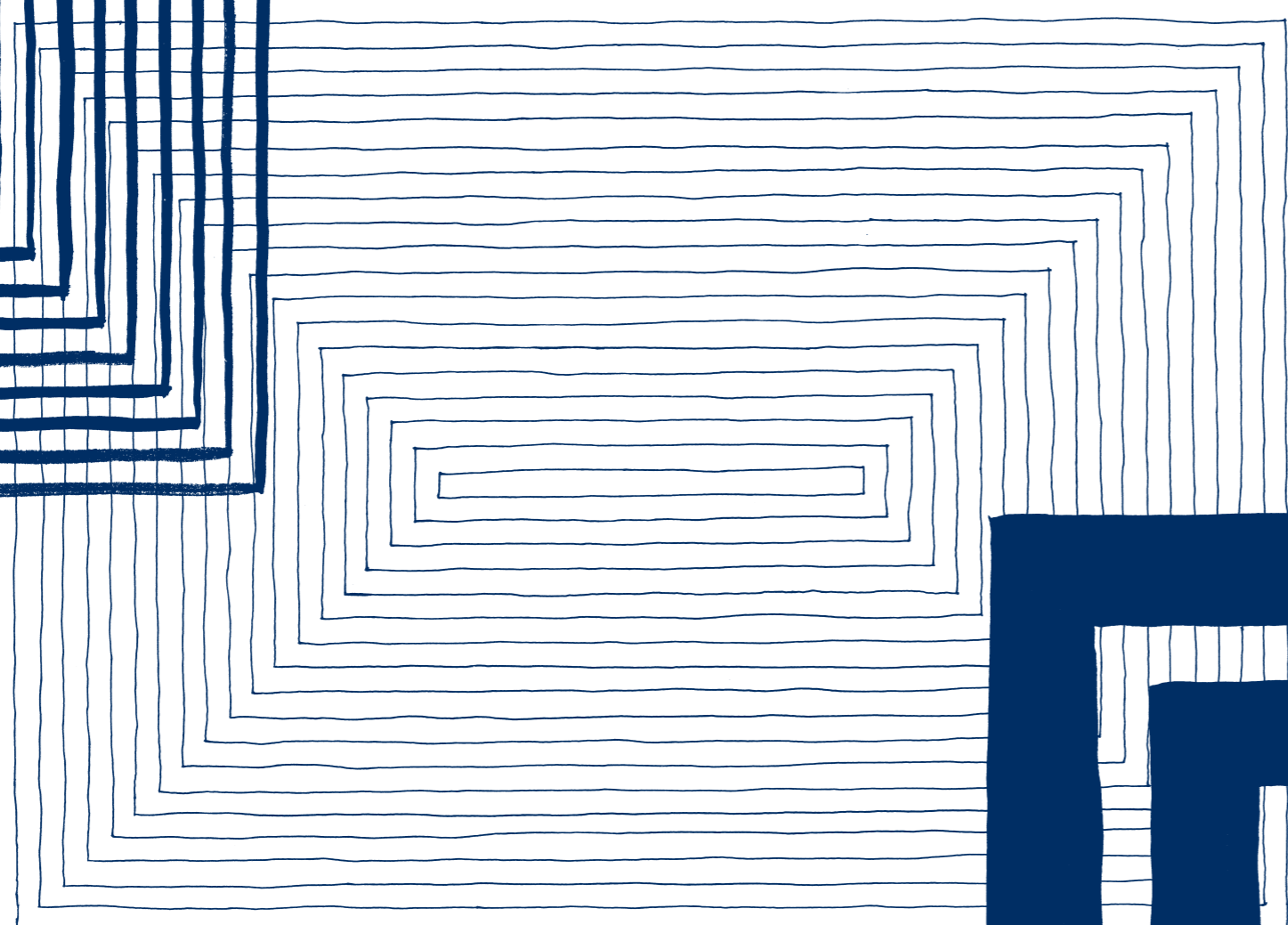
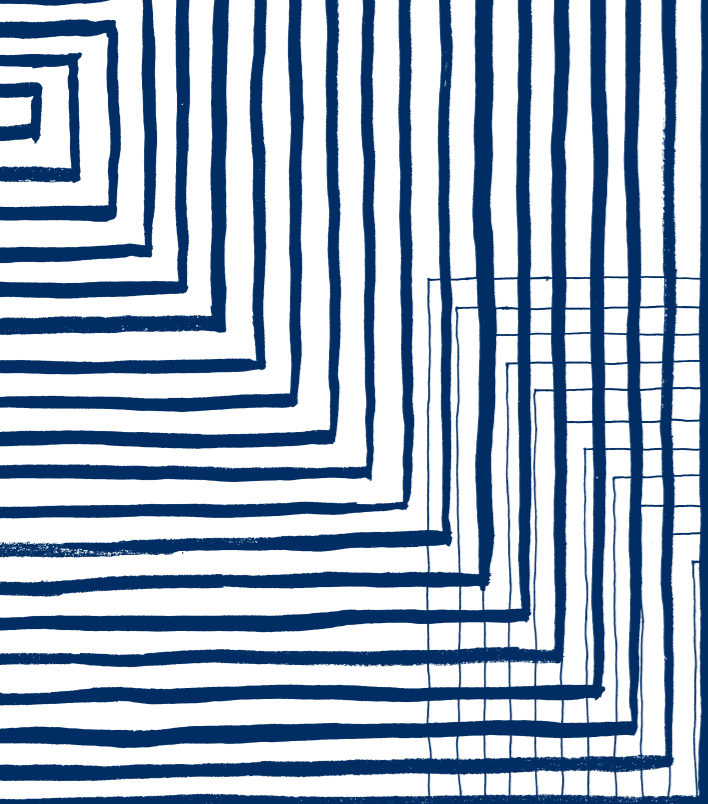
---

- 38 Goffredo Pallucchini  
**Gli inverni del reverendo Thomas Hampden**
- 50 Francesca Giommi  
**Il cortese corteggiamento tra Guidobaldo  
Del Monte, Illustrissimo, e Paola Bianca Malatesti,  
Reverendissima**

**incontri** 55

---

- 56 **CONVERSAZIONE CON GIORGIO CALCAGNINI**  
a cura di Simonetta Marfoggia



Luigi Ferrari

Ebro é Otel ma Amleto è orbe

lezioni / 1

*Il quarantennio che precede lo scoppio della Grande guerra vede Milano affermarsi come motore industriale e finanziario dell'Italia unita e magnete della sua vita artistica e culturale. Il catalizzatore della sorprendente fioritura è individuato da molti in un movimento anticonformista, provocatorio e trasgressivo, animato dall'euforia risorgimentale e noto col nome di 'Scapigliatura'. Tra gli artisti 'scapigliati' – per la maggior parte scrittori, poeti, pittori e scultori – spiccano l'architetto e letterato Camillo Boito (1836-1914), che firma a Milano il recupero di Porta Ticinese (1861-65) e si impone tra i massimi esponenti europei nel campo della nascente disciplina del restauro architettonico, e il fratello Arrigo (1842-1918), novelliere, poeta, drammaturgo e compositore (del 1868 è il suo Mefistofele, ancora oggi in repertorio). A lui si devono, tra l'altro, i testi lirici che innervano i due estremi capolavori di Giuseppe Verdi: Otello (1887) e Falstaff (1893).*

La lezione di Luigi Ferrari si terrà, virus permettendo, presso l'Auditorium dell'Università dell'Età libera giovedì 12 novembre alle 17.30

**1** 875-1915: il quarantennio che precede lo scoppio della Grande guerra vede Milano affermarsi come motore industriale e finanziario dell'Italia unita e magnete della sua vita artistica e culturale. In pochi decenni la città si trasforma, da placido e ordinato capoluogo provinciale dell'impero austroungarico, in metropoli dinamica e vibrante, capace di imporsi all'attenzione europea. Il catalizzatore della sorprendente fioritura è individuato da molti in un movimento anticonformista, provocatorio e trasgressivo, animato dall'euforia risorgimentale e noto col nome di 'Scapigliatura'.

La breve parabola 'scapigliata', tra la metà degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, è un

momento di innovazione ideale tra i più affascinanti della storia dell'arte e della cultura italiana; una corrente che sarebbe erroneo ridurre a semplice esperienza milanese o lombarda. Altri fenomeni invece la offuscano: in pittura, l'affermazione coeva dei 'macchiaioli'; in letteratura il verismo, che si fa presto decadentismo; in musica, l'ombra colossale di Giuseppe Verdi. Va comunque notato che è proprio quest'ultimo a scegliere i versi di Arrigo Boito (1839-1918), 'poeta per musica' scapigliato e compositore egli stesso, quale sostegno letterario dei suoi due ultimi capolavori: *Otello* (1884-86) e *Falstaff* (1890-93). All'epoca di queste felici collaborazioni la Scapigliatura non esisterà più come movimento attivo

nella vita culturale italiana. Ma Boito, prossimo ai cinquant'anni, ne sarà ancora considerato a ragione un protagonista, precursore del modernismo europeo del primo Novecento.

La Scapigliatura affonda radici lontane nella bohème francese degli anni Quaranta dell'Ottocento, quando la generazione dei ventenni parigini che Honoré de Balzac descrive nelle pagine di *Un prince de bohème* (1840) avverte l'imminente declino della temperie romantica. Vent'anni più tardi, anche la Scapigliatura muoverà all'attacco di miti e regole costituite. Gli scapigliati saranno però e innanzitutto un'avanguardia, col relativo carico di vitali contraddizioni. Un'avanguardia ribelle ai modelli precostituiti e da subito schierata, anche politicamente, su posizioni socialisteggianti, anarchiche o anarchoidi. Il termine è usato per la prima volta da Cletto Arrighi (nom de plume di Carlo Righetti, 1828-1906) nel romanzo *Gli ultimi coriandoli* (1857) e fornisce il titolo al suo romanzo successivo, *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), dove si leggono frasi che ricordano molto da vicino quelle di Balzac. La scapigliatura di Arrighi arde e si consuma come una seconda bohème, tra osterie, caffè, cenacoli e atelier in cui pulsa un credo febbricitante, antiaccademico, contrario alle convenzioni sociali. Aleggiano uno spirito polemico e provocatorio che spinge all'azione, alla platealità del gesto. Realtà e fantasia non appaiono più divise da un confine insormontabile. Letteratura, teatro, musica e arti figurative anticipano slanci futuristi, se non addirittura dadaisti.

L'estetica scapigliata imbecca due filoni. Il primo si pone in linea coi temi del realismo francese, attento ai lavori di Émile Zola (qualcuno parla addirittura di «scapigliatura democratica»). L'altro si riallaccia invece al pensiero romantico tedesco, nelle cui invenzioni fantastiche riscopre il gusto del macabro, del demoniaco e dell'orrido. Spesso le due correnti convivono; e i singoli autori convergono, in polemica col

modello manzoniano, su ricorrenti conflitti dualistici: trascendenza e materia, orrore e grazia, vizio e virtù, peccato e redenzione, aspirazione ideale e richiamo dei sensi, ribellione e pentimento, Dio e Satana. In letteratura si afferma un verismo trasfigurato dal sentimento; in pittura si gioca con tocchi di imprecisione virtuosa che rendono l'immagine sfatta, disgregata, in balia di bagliori cangianti e indefiniti. La rinuncia al disegno e al contorno nitido sposa effetti atmosferici, vaporosi e sfumati; oppure brutalmente materici, mirati all'espressività del "non finito".

Chi sono gli 'scapigliati'? Spicca come caposcuola il giovane e innovativo Carlo Alberto Pisani Dossi (1849-1910), promotore di uno sperimentalismo linguistico personalissimo. Suo è il tema delle tre bellezze: corpo, intelligenza e cuore, all'ultima delle quali va la preferenza dell'artista. Dossi vede un precursore della Scapigliatura e un proprio maestro in Giuseppe Rovani (1818-1874). In realtà, Rovani fornisce al movimento soltanto l'azzardo linguistico e il proprio mito biografico. Molti scapigliati vivono al limite della società, indulgendo nel bere o imitando Baudelaire nell'uso di droghe come l'oppio, o l'assenzio. Così Iginio Ugo Tarchetti, vero e proprio poeta maledetto (muore nel 1869, trentenne), che nel romanzo incompiuto *Fosca* (1869) contrappone la carne allo spirito nel rapporto tra Giorgio, ex-ufficiale, e le due protagoniste: Clara, bella ma traditrice, e Fosca, malata e d'aspetto orrendo, ma remissiva e fidata. In pittura, Tranquillo Cremona (1837-1878) è la figura di riferimento che riassume in sé molti ideali degli artisti milanesi e lombardi. Accanto a lui si colloca Daniele Ranzoni (1843-1889) nato a Intra, sul Lago Maggiore, formatosi a Brera, rientrato nel paese natio per fondarvi una 'scapigliatura' locale e tornato infine a Milano, dove il Cremona lo ospita. La piccola statura accomuna entrambi allo scultore Giuseppe Grandi (1843-1894) nella cosiddetta "trinità dei nani giganti".

Nel 1873 il Comune dei Corpi Santi, sin qui

amministrativamente autonomo, è annesso a una Milano da sempre «ignara di quanto accade fuori del proprio dazio». I Corpi Santi, costituiti da aree agricole e cimiteriali, hanno circondato per secoli la città vera e propria, riducendola a una sorta di ‘salotto buono’: gradevole nell’allure neoclassica, ma quasi impenetrabile, autoreferenziale e in definitiva asfittico, ben descritto nelle vedute di Filippo Carcano (1840-1914). Milano prende così ad allontanarsi da un passato di laboriosità ordinata e quasi indifferente al mondo esterno. Quarant’anni prima del Futurismo e dei suoi miti macchinistici, la città scopre l’idea di un’architettura capace di sostituirsi al mito dell’olimpica, perduta *tranquillitas*. E comprende l’importanza del rapporto col passato e del recupero dei suoi edifici storici.

L’architetto e letterato Camillo Boito (1836-1914) firma a Milano il restauro di Porta Ticinese (1861-65). I successivi recuperi del Palazzo delle Debite a Padova (1873-74) e del Palazzo Ducale a Venezia (1893) lo imporranno tra i massimi esponenti europei nel campo della nascente disciplina. Fratello maggiore di Arrigo, Camillo adotta una posizione intermedia tra quelle del francese Eugène Viollet-Le Duc (1814-1879), reinventore del medioevo, e dell’inglese John Ruskin (1819-1900) fautore del binomio “conservazione sì – restauro no”. Da progettista poi, in una posizione limpidamente eclettica, Camillo firma tra l’altro le Scuole alla Reggia dei Carraresi di Padova (1882), l’Ospedale e il Cimitero di Gallarate e, a Milano, le Scuole di via Galvani (1888) e la Casa di riposo per Musicisti (1899), voluta da Giuseppe Verdi.

Agli albori di un faticoso industrialismo, la capitale lombarda manifesta uno sviluppo vivace di un’editoria letteraria e musicale che presto avrà poco da invidiare a quella delle metropoli europee nel promuovere e sostenere la vitalità intellettuale. Si forma in questo clima il giovane Arrigo (1842-1918), nato a Padova e allevato prima a Venezia e poi a Milano dalla sola ma-

dre, contessa polacca abbandonata dal marito. Mentre Camillo già insegna all’Accademia di Brera, Arrigo completa gli studi musicali al Conservatorio e stringe amicizia con Franco Faccio (1840-1891) ed Emilio Praga (1839-1875). Il primo diventerà compositore e celebrato direttore d’orchestra, prediletto da Verdi; il secondo sarà pittore, poeta, romanziere tra i capifila della Scapigliatura; e morirà alcolizzato, come Tarchetti, a soli trentasei anni. Tutti e tre frequentano il salotto di Clara Maffei, legatissima a Verdi. Nel 1861, conseguiti i diplomi, Boito e Faccio partono per Parigi, dove conoscono, tra gli altri, Rossini e Berlioz e dove Boito fornisce a Verdi i versi dell’*Inno delle Nazioni* per l’Esposizione universale di Londra.

Arrigo Boito, futuro novelliere, poeta, drammaturgo e compositore, si mostra attento alla propria posizione sociale. Di ritorno a Milano aderisce alla Scapigliatura, ma sa muoversi da maestro sulla scena della cultura. Nel 1863 la commedia *Le madri galanti*, scritta a quattro mani con Praga, si risolve a Torino in un fiasco. Al successo, tuttavia, gli scapigliati antepongono lo scandalo, che interpretano come riuscita del loro lavoro, lontano dai canoni dominanti del pubblico più volgare.

Emilio Praga, come Dossi, contribuisce a fissare il repertorio tematico del movimento, aprendolo a esiti decadenti e quasi morbosi. Nel 1863 fornisce a Faccio, compositore fra i pochissimi riconducibili alla Scapigliatura, il libretto per l’opera *I Profughi fiamminghi*, che non brilla al suo esordio alla Scala. Nel 1865 è Boito a scrivere per Faccio il poema per musica *Amleto*, intervenendo sulla tragedia di Shakespeare con un innovativo lavoro di sintesi e ricostruzione. Metri e poesia annunziano i suoi futuri tratti distintivi. È Faccio stesso a dirigere l’opera a Genova nel 1865, poi alla Scala nel 1871, finalmente incontrando il favore del pubblico.

La contestazione dei modelli spinge Boito a elaborare idiomi originali e ad aprire fronti spe-

rimentali in ambito linguistico e metrico. Alla superata “formula” del teatro d’opera contrappone il concetto nuovo di “forma”, col superamento della “magagna” del ‘quieto vivere’ da parte di compositori e librettisti. La sua missione di sacerdote di poesia, che rilegge il reale in chiave simbolica, si concreta nel debutto dello sperimentale *Mefistofele* alla Scala, nel 1868. Boito, autore unico, vi persegue l’obiettivo del dramma musicale “à la Wagner”, in cui si fondono elementi letterari, scenici e musicali e un ruolo rinnovato dell’orchestra, trattata con principi “sinfonici”. Ma il genio letterario di Boito, nel paludarsi di musica, talvolta vi s’impaluda; e *Mefistofele* cade di fronte al pubblico scaligero. Tutt’altro che demoralizzato dal fiasco, Arrigo prepara il riscatto del 1875, quando una nuova versione dell’opera trionfa a Bologna e conquista un posto stabile nel repertorio.

Camillo frattanto, da letterato, partecipa alla Scapigliatura con *Storielle vane* (1876), seguite da *Senso. Nuove storielle vane* (1883), che ispirerà a Luchino Visconti il film omonimo (1954). L’ultima sua raccolta, intitolata *Il maestro di setticlavio*, è del 1891. Tema costante nella narrativa di Camillo è la bellezza, in tutte le sue forme: femminili, soprattutto, ma anche musicali e artistiche. C’è anche traccia del gusto fantastico e macabro di Tarchetti, sia pure frenato da un raziocinio estetizzante.

Dopo *Mefistofele*, sotto lo pseudonimo di Tobia Gorrio, nasce *Gioconda* (1876) per il compositore Amilcare Ponchielli (1834-1886). Il titolo emerge come il più popolare fra quelli scapigliati, perché Ponchielli (che nel 1872 si era valso della collaborazione di Emilio Praga per *I promessi sposi*) intesse nella trama poetica di Boito un ordito musicale di tradizione. Fiancheggiatori della Scapigliatura appaiono anche Antonio Ghislanzoni (1824-1893), librettista per Verdi di *Aida*, e il compositore lucchese Alfredo Catalani (1845-1893), che condivide i temi del movimento, ormai al crepuscolo, in partiture ispirate a

leggende nordiche o alpine (*Elda*, Torino, 1880; *La Wally*, Milano, 1892).

Nel 1881 si apre a Milano l’Esposizione Nazionale: quarantaquattromila metri quadri coperti, settemila espositori, un milione e mezzo di visitatori. È lo spartiacque tra il periodo ‘militante’ della Scapigliatura e quello in cui soltanto il suo lascito ideale sussiste nell’attività di alcuni artisti destinati a spegnersi entro la fine della Grande guerra. Cadute in gran parte le aspirazioni originarie, la librettistica degli anni Ottanta mantiene vivo l’interesse per il filone fantastico e soprannaturale, che riemerge come parte della *koiné* letteraria dell’opera italiana fin de siècle e ne rimane il principale contributo storico. L’elemento demoniaco ritrova spazio in *Asrael* (1888) di Alberto Franchetti (1860-1942), su libretto del drammaturgo e critico milanese Ferdinando Fontana (1850-1919). Anche Fontana si afferma quando il movimento scapigliato già vive la fase calante, ma intreccia le proprie sorti con l’astro emergente del melodramma, Giacomo Puccini. A lui fornisce il libretto dell’esordio operistico: *Le villi*, che va in scena a Milano nel 1884 grazie al sostegno di scapigliati come Marco Sala, critico e compositore e, soprattutto, Arrigo Boito. Molti tratti stilistici renderanno il successivo libretto di Fontana per Puccini, *Edgar* (Teatro alla Scala, 1889), quasi un’epitome dei temi scapigliati più ricorrenti, ivi compreso il fiasco che gli decreta il pubblico.

Mentre la Scapigliatura entra nella fase *post mortem*, oscurata dall’avanzata del verismo, e cede alle istanze del decadentismo, Boito abbandona i furori iconoclasti della giovinezza e si mette con umiltà al servizio di Verdi, senza dimenticare la lezione appresa dall’esperienza drammaturgica. Sono suoi i versi per gli ultimi due capolavori del genio bussetano. In *Otello* (1887, ma il libretto è finito nel 1881) il dualismo male-bene, perfidia-candore, s’incarna nella compiaciuta malignità di Jago e nell’innocente dedizione di Desdemona; nel *Credo* dell’uno e

nell'*Ave Maria* dell'altra. Ma anche il binomio giovinezza-senilità trova nel contrasto tra Desdemona e Otello una potente e tragica metafora scenica. In *Falstaff* (1893), gli elementi fantastici e realistici dispersi nelle diverse fonti shakespeariane del personaggio protagonista sono incastonati da Boito in una trama da novella buffa di sapore boccaccesco, le cui pessimistiche implicazioni filosofiche trovano adesione convinta nel trattamento musicale verdiano.

«Le parole sono fatte per giocare», scrive Arrigo a Eleonora Duse (1858-1924) nel 1884. Tra i due, proprio nel 1887 di *Otello*, nasce una relazione amorosa che durerà un decennio. «È fedel, non lede fe' / e madonna annoda me», recita un doppio palindromo dedicato all'attrice (uno dei numerosi "puns" che affiorano tra gli scritti privati del poeta, come «Ebro è Otel ma Amleto è Orbe», in una lettera a Raffaello de Rensis). Ma alla fine Gabriele D'Annunzio soppianderà Boito nel cuore di Eleonora.

Nell'ultima parte della vita, Arrigo si dedica soprattutto a quello che considera il traguardo artistico della propria carriera di poeta-compositore. Il suo *Nerone* (1901), oggetto in questi anni di una meritata riscoperta, rimarrà musicalmente incompiuto. Ma oltre che a testimoniare il grande amore di Boito per la storia e a confermare il funzionamento "per accumulo" della sua "officina drammaturgica", l'opera afferma la straordinaria modernità di una concezione creativa che integra invenzione letteraria e musicale con i più minuti dettagli della componente visuale.

Chiara Agostinelli

**Dante fra Petrarca e Boccaccio:  
eredità e tradimenti delle "tre corone"**

lezioni / 2

*Secolo che conclude la lunga età medioevale e al tempo stesso inaugura alcuni tratti dell'incipiente età umanistica, il Trecento è stata una delle epoche più produttive per la letteratura e la stessa lingua italiana. In quel "benedetto tempo" in cui tutti "parlavano e scrivevano bene", come ebbe a dire il lessicografo ottocentesco Antonio Cesari, la neonata cultura italiana pose le basi della lingua nazionale e raggiunse forse i suoi vertici letterari con Dante, Petrarca e Boccaccio.*

**La lezione di Chiara Agostinelli si terrà, virus permettendo, presso l'Auditorium dell'Università dell'Età libera giovedì 19 novembre alle 17.30**

**A**lle origini della letteratura italiana stanno, forse, i suoi più grandi protagonisti. Per un fenomeno che già per i contemporanei dovette apparire quasi miracoloso, in un secolo che fu poi definito "benedetto", il Trecento, scrissero Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375).

E si può effettivamente parlare di miracolo, se consideriamo che prima di Dante poco o nulla era stato prodotto in lingua volgare nel territorio italiano: il primo testo creato con ambizioni artistiche, cioè il *Cantico delle creature* di San Francesco, risale al 1224, solo quarant'anni prima della sua nascita. Inoltre nel giro di pochi decenni – anche se alle opere con circolazione

manoscritta è difficile assegnare un preciso anno di pubblicazione – videro la luce la *Commedia*, il *Canzoniere* e il *Decameron*, testi che divennero modelli di valore e prestigio assoluti, e non solo per la tradizione letteraria italiana: con la *Commedia* Dante creò il poema narrativo per eccellenza, sostanziandolo di una materia che è storica e teologica a un tempo; con il *Canzoniere* (il cui titolo originario è in latino, *Rerum vulgarium fragmenta*) Petrarca raccoglie le fila della poesia lirica e la riassume nella forma unitaria del libro autobiografico; con il *Decameron* Boccaccio dà vita al primo grande libro di novelle della tradizione europea, collegandole attraverso una struttura narrativa significativa e complessa.



Proprio per l'altezza di questi risultati i tre autori vennero presto riuniti sotto la definizione di "tre corone": se ne attestò così l'eccezionale rilevanza, riconoscendone la funzione di guida per gli scrittori che seguirono. Si trattò di un ruolo che esercitarono su due fronti: quello della creazione di forme letterarie e quello, forse ancora più importante sul piano culturale inteso in senso lato, della creazione e codificazione di una lingua.

Sarà la peculiare storia linguistica italiana a decretare questo primato, soprattutto attraverso la figura di Pietro Bembo che nel XVI secolo, spinto dalle necessità di un mercato che la neonata stampa aveva reso nazionale, guardò all'indietro e indicò in particolare il *Decameron* e il *Canzoniere* come modelli di lingua per chi volesse scrivere testi in prosa o in poesia. Ma Dante, per l'apertura a trecentosessanta gradi della materia poetica della *Commedia* e per il suo coraggioso sperimentalismo, può a buon diritto essere considerato il "padre" della lingua italiana, se è vero che il novanta per cento del lessico fondamentale italiano, cioè delle duemila parole di uso comune da parte dei parlanti italiani di oggi, è già compreso nel poema di Dante, e che esso risulta facilmente leggibile a settecento anni dalla sua stesura, a cominciare dal famoso incipit: «Nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura», che tutti comprendiamo senza alcuna difficoltà.

Anche questo un miracolo, prova della vasta e immediata popolarità del poema e della tendenza della cultura italiana a tenersi legata alle proprie preziose radici.

Ma quando e come questa triade venne definita e additata come fondativa?

Fu lo stesso Boccaccio, che non poté conoscere Dante ma che fu amico e "discepolo" (secondo la definizione di Billanovich) di Petrarca, a porre le basi di questa canonizzazione, e lo fece materialmente attraverso l'allestimento in prima persona di un codice manoscritto.

Com'è noto, a fronte di una totale mancanza di autografi danteschi, molti sono i documenti di mano di Petrarca e di Boccaccio che ci sono pervenuti. Fra quelli di quest'ultimo, di particolare interesse è il codice Chigiano conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ora smembrato in due distinti codici (siglati LV 176 e LVI 213). Originariamente il codice doveva contenere la *Vita nova*, 15 canzoni e la *Commedia* di Dante e il *Canzoniere* di Petrarca – poi al posto della *Commedia* fu inserita una canzone di Cavalcanti con commento latino –, oltre a testi di accompagnamento redatti da Boccaccio e cioè il cosiddetto *Trattatello in laude di Dante* (la prima biografia dell'Alighieri) e un carme in latino indirizzato a Petrarca di elogio di Dante, *Ytalie iam certus honos*. Fra il 1363 e il 1366 Boccaccio confeziona questo testo in cui figurano appunto, per la prima volta insieme, le "tre corone" con ruoli diversi, e precisa collocazione gerarchica: a Dante va il primo posto – sua la maggioranza dei testi, dedicati a lui gli elogi –, a Petrarca il secondo – viene inserito l'intero *Canzoniere* nella prima forma a noi nota –, Boccaccio sale sul terzo gradino del podio, nella funzione di editore e promulgatore dell'opera degli altri due. Egli si manifesta cioè in questo codice quale dovette essere nella storia della tradizione letteraria del Trecento, il fautore del successo dantesco e allo stesso tempo colui che cercò di avvicinare l'opera di Dante a Petrarca, o meglio di far avvicinare un recalcitrante Petrarca all'opera di Dante. E, inserendosi seppur con un ruolo apparentemente vicario, è colui che, come si è detto, canonizza la triade fondativa della letteratura volgare.

Della predilezione di Boccaccio per Dante di cui quest'antologia è una precisa spia critica ci sono offerte molte altre prove: Boccaccio trascrisse la *Commedia* ben tre volte, a Dante dedicò il *Trattatello* di cui è già stato detto, e, su richiesta del comune di Firenze, inaugurò quelle lezioni pubbliche che poi sarebbero state defi-

nite *Lecturae Dantis* nella chiesa di Santo Stefano di Badia. Dagli appunti per queste lezioni nacquero le *Esposizioni sopra la Comedia* di Dante, materiale critico relativo ai canti in cui si separa chiaramente, per la prima volta, l'interpretazione letterale da quella allegorica.

Si può dunque dire che Boccaccio sia stato il più importante dantista del XIV secolo. Per Dante egli aveva una vera e propria venerazione: in una lettera a Petrarca non esita a definirlo «primus studiorum dux et prima fax», cioè prima guida dei suoi studi e prima fiaccola, ricorrendo alle stesse immagini che Dante aveva usato nell'*Inferno* per definire il suo legame con Virgilio. E Dante, che nei suoi versi ha rappresentato in modo vivido «e cielo e terra», non poteva non essere il maestro di un narratore straordinariamente attento alle cose del mondo come fu Boccaccio.

Al contrario Petrarca non sembra apprezzare molto il suo predecessore. Troppa la distanza fra l'intellettuale municipale, visceralmente legato da un rapporto di amore-odio alla natia Firenze, che scende nell'agone politico e paga il prezzo delle sue scelte con l'esilio a vita e il letterato nato già esule in Toscana ma cresciuto e formato fra Avignone e Bologna, nomade fra le corti settentrionali per scelta e non per costrizione, alla perpetua ricerca di recessi che gli consentissero l'*otium* creativo. Tra chi magnificava il volgare in quanto lingua della natura, la lingua che aveva permesso ai suoi genitori di congiungersi («congiugnitore de li miei generanti»), e che quindi era stato «cagione del suo essere» come scrive nel *Convivio* – e con il volgare Dante aveva consapevolmente edificato il poema a cui affidava la sua gloria eterna – e chi invece, anticipando la posizione degli umanisti, sceglieva di tornare (o meglio di approdare) al latino proprio per la sua assolutezza, che garantiva la proiezione del testo su un orizzonte cosmopolita, oltre che su un piano di alto decoro formale. E se noi lettori comuni conosciamo Petrarca es-

senzialmente come autore delle poesie amoroze del *Canzoniere*, non dobbiamo dimenticare che in volgare egli scrisse solo due libri, il *Canzoniere* appunto e i *Trionfi* (che hanno anch'essi un titolo latino, *Triumphus*); e che è dal poema epico latino *Africa* che egli si aspettava e ottenne la bramata incoronazione poetica in Campidoglio e l'altissima fama che ne conseguì. La poesia lirica, quella che oggi continuiamo a leggere e che ha influenzato la lirica europea dei secoli successivi, non fu per lui che una produzione di tipo privato, destinata a una circolazione limitata, «uno scherzo, un sollazzo, un'esercitazione dell'ingegno», come scrive – ovviamente in latino – in una lettera a Boccaccio (*Familiare*, XXI, 15), scagionandosi dall'accusa, che da più parti gli era stata mossa, di nutrire invidia nei confronti di Dante.

Altro fondamentale punto di attrito, che discende direttamente dal precedente, fu la scelta del pubblico per la sua opera: Dante decide di rivolgersi ad un pubblico vasto, anche popolare, perfino alle *mulierculae*, le donnuciole, come scrive egli stesso nell'Epistola XIII (e Boccaccio farà la stessa cosa con il *Decameron*); Petrarca ha invece come obiettivo la conversazione fra dotti, e biasima il fatto che il testo di Dante, che godette di immediata popolarità presso tutti gli strati sociali, venisse «imbrattato e sputacchiato» dal volgo «nelle taverne e nelle piazze» (sono parole sue, tratte dalla medesima lettera a Boccaccio).

La famiglia delle lettere che il codice Chigiano celebra e ufficializza, pronubo Boccaccio, non sembra dunque essere delle più concordi. Ma come in tutte le famiglie, le luci e le ombre stingono le une sulle altre e si confondono. Ci aspettiamo di trovare nei testi di Boccaccio e Petrarca i segni inconfondibili dei loro diversi atteggiamenti critici nei confronti di Dante: rispettoso ossequio da parte di Boccaccio, sdegnosa distanza in Petrarca. E certo le cose stanno in larga misura così. Se guardiamo al complesso

delle loro opere gli esempi in proposito sono evidenti e numerosissimi; tanti che qui non c'è certo modo e spazio per segnalarli.

Vale la pena piuttosto di rilevare le occasioni in cui le cose vanno invece diversamente: perché Boccaccio non rinunciò a far valere la propria visione del mondo, anche quando questa si scontrava con le idee del suo *dux*; e Petrarca – di là dalla professione di esplicita distanza – ha nei fatti (cioè nei testi poetici) debiti innegabili nei confronti di Dante.

Porto solo due esempi.

Il primo riguarda Boccaccio e la sua ripresa del noto episodio del V canto dell'*Inferno*, quello di Paolo e Francesca. Siamo nel II cerchio dell'*Inferno*, quello che ospita i lussuriosi, cioè coloro che «la ragion sommettono al talento», coloro cioè che si fanno travolgere dalla passione amorosa senza la dovuta moderazione. Dante chiede alla coppia che volteggia insieme sbattuta dalla bufera infernale nel cielo nero del girone di fermarsi e di raccontare la propria storia. Francesca parla, e spiega come nacque la loro passione amorosa. I due cognati (Paolo era fratello di Gianciotto Malatesta, marito di Francesca) erano seduti l'uno accanto all'altro intenti alla lettura di un libro, quello di Lancillotto e Ginevra. Erano «soli» e «senza alcun sospetto», cioè ancora non sapevano di amarsi. Ma quando lessero del bacio fra Ginevra e Lancillotto, anche Paolo baciò Francesca: fu l'inizio della loro storia d'amore e l'inizio della loro fine. Gianciotto, sorpresili, li ucciderà. L'episodio amoroso, di un amore adulterino e senza freni, è fermamente condannato da Dante: la collocazione infernale non ammette dubbi su questo punto, nonostante la partecipazione emotiva che fa svenire il personaggio di Dante alla fine del canto. «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse», dice Francesca: fu quel libro a innescare l'amore, così come il personaggio di Galeotto, Galehaut, aveva favorito l'amore dei due personaggi del romanzo francese. E fu l'amore a comportare la loro rovina. Dunque il

libro è responsabile della loro condanna eterna.

Se ora passiamo al *Decameron* troviamo il medesimo termine, Galeotto, nel titolo stesso dell'opera. Si legge infatti all'inizio del Proemio: «Comincia il libro chiamato Decameron, cognominato prencipe Galeotto». Che cosa significa questo soprannome, principe Galeotto? Si tratta ovviamente di un esplicito richiamo al passo dell'*Inferno*, che l'autore sa essere noto ai suoi lettori e alle sue lettrici. Dunque Boccaccio fa leva sulla memoria intertestuale del suo pubblico. Eppure il segno è cambiato: là dove c'era un'accusa, c'è ora un riconoscimento di valore. Qui infatti l'amore “lussurioso” è confessato innanzitutto dall'autore, che si descrive come uomo reduce da potenti rovinose passioni, che lo hanno bruciato «per soverchio fuoco nella mente concetto» (cioè concepito) «da poco regolato appetito». È proprio grazie a queste esperienze che Boccaccio può porgere sollievo alle donne innamorate, giacché «umana cosa è aver compassione degli afflitti». E il sollievo consisterà proprio nella narrazione di casi d'amore, e di un amore proclamato come necessità naturale e ineliminabile, per gli uomini come per le donne. Dunque sia l'amore sia la scrittura amorosa assumono una connotazione nuova, diventano parte di un nuovo sistema di valori che, lontano – almeno a quest'altezza cronologica – da implicazioni teologiche, pone al centro i bisogni naturali delle persone e riconosce come fondamentale la funzione dilettevole della letteratura (riattribuendo autorevolezza alla tradizione del romanzo francese di cui Lancillotto era un esempio); sicché la citazione dantesca in apertura del testo appare quasi come la proclamazione di una prospettiva sia ideologica sia letteraria opposta e consapevolmente autonoma rispetto alla fonte.

Veniamo ora al secondo esempio. Nella lettera a Boccaccio già citata, che risale al 1359, Petrarca dichiarava di non possedere il poema di Dante e di non averlo voluto leggere in gio-

ventù per non rischiare di farsi influenzare da lui. Gli studiosi di Petrarca hanno però rilevato debiti danteschi frequenti nella scrittura lirica di Petrarca, a prima vista molto distante dai modi dell'Alighieri, prova certa che egli lesse approfonditamente il poema. Molto più evidente è poi il debito nell'altra opera in volgare, *i Trionfi*. Si tratta infatti di un poema allegorico in terzine, definizione che lo incanala immediatamente nella scia della *Commedia*. E dantesca – se ci atteniamo all'inizio dell'*Inferno*, «tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai» – anche la finzione della visione in sogno, che aveva una sua nobile e antica tradizione, figurando già in Cicerone (il *Somnium Scipionis* della *Repubblica*). Dunque il protagonista in sogno vede una serie di trionfi, cioè di sfilate di carri che rappresentano allegoricamente una progressione dall'umano al divino, in una successione in cui ogni stadio risulta vincitore sul precedente: ad Amore che ha con sé prigionieri poeti ed eroi segue Pudicizia, rappresentata da Laura, sconfitta però dalla Morte, che poi viene vinta dalla Fama. Questa cede di fronte al Tempo e il Tempo è annullato dall'Eternità, con cui si chiude la visione. Dunque tutta la struttura può essere accostata alla visione allegorica e teologica della *Commedia* come viaggio dal “tempo” all’“eterno” e denuncia in modo inequivocabile l'influenza dantesca.

Ma per limitarci anche qui a una singola parola, possiamo vedere come il legame – in questo caso non polemico – con Dante emerge dall'uso del vocabolo “punto”. “Punto” è il momento in cui Dante si abbandona al sonno e si perde nella «selva oscura» (*Inferno*, I) ma è anche il momento in cui giunge alla visione di Dio, nel canto XXXIII del *Paradiso*: «Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo». Questa terzina è stata ed è tuttora oggetto di discussione ed è di non facile e univoca interpretazione per l'ambiguità sia del termine “punto” sia

del termine “letargo”. In estrema sintesi Dante può qui alludere al momento istantaneo in cui la visione di Dio sconvolge la mente del poeta e le impedisce di ricordare, ostacolando la memoria più di quanto venticinque secoli abbiano fatto per l'impresa di Giasone, oppure all'eternità contemplata in una visione sintetica che annulla spazio e tempo, visione che è di tipo sovrasensazionale e comporta uno sprofondare in sé del pensiero. Ebbene, quando Petrarca arriva all'ultimo dei *Trionfi*, appunto quello dell'Eternità, ricorda questo passo del *Paradiso* e ricorre al vocabolo “punto” per rappresentare un momento analogo, caricandolo di entrambe le accezioni possibili della terzina dantesca. Ma anche in questo caso non si tratterà di una ripresa passiva, imitativa: Petrarca infatti lo utilizzerà alla luce della filosofia agostiniana che vede l'eternità come eterno presente, che annulla la successione dello ieri e del domani, concentrando nella fissità dell’ “ora” la mutevolezza incessante del tempo. Nel “punto” dell'eterno fatto oggetto di visione si concentrano e si fermano le tre dimensioni del tempo:

Qual meraviglia ebb'io, quando ristare 25  
vidi in un *punto* quel che mai non stette,  
ma scorrendo suol tutto cangiare!  
E le tre parti sue vidi ristrette  
ad una sola, e quella una esser ferma  
sì che, come solea, più non s'affrette, 30  
e quasi in terra d'erbe ignuda et erma,  
né «fia» né «fu» né «mai» né «inanzi» o «'ndietro»  
ch'umana vita fanno varia e 'nferma.

E questo avviene quando l'uomo si libera della sua dimensione terrena, incardinata nelle articolazioni temporali, e approda alla dimensione dell'eterno, cioè nel “punto”, nel momento istantaneo della morte:

Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra,  
dianzi, adesso, ier, diman, mattino e sera, 65  
tutti in un *punto* passeran com'ombra;

non avrà loco «fu» «sarà» ned «era»,  
ma «è» solo, in presente, et «ora» et «oggi»,  
e sola eternità raccolta e 'ntera

Il debito con la *Commedia* è inoppugnabile («Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo») ma alla densità polisemica e visionaria di Dante fa riscontro la disposizione analitica, la reiterazione ritmica tipica dello stile poetico petrarchesco. L'ombra prodotta dalla chiglia della prima nave dell'umanità, Argo, che sorprende Nettuno mentre dal fondo degli abissi leva lo sguardo verso la superficie del mare diventa qui il termine astratto di una similitudine («com'ombra») in cui si diletta il tempo con le sue partizioni. Alla vertiginosa potenza e originalità dell'immagine della *Commedia* (uno scorcio improvviso e imprevedibile, oggi diremmo di sapore cinematografico) fa da contraltare la

musicalità cromatica e cantilenante, quasi ipnotica, con cui si rappresenta la successione disordinata degli stadi del tempo («dianzi, adesso, ier, diman, mattino e sera»; «fu», «sarà», «era») per arrivare al timbro deciso e ribadito del pronunciamento finale che esprime l'eterno: «è», «ora», «oggi».

*L'ombra di Dante* – per citare un titolo di Serpanti – con la sua autorità fondativa «preme e 'ngombra» sui due successori; ma le altre due corone hanno saputo conquistarsi la loro luce.

---

**per approfondire i contenuti del testo:**

Boccaccio autore e copista. *Catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana*,

11.10.2013- 11.1.2014, cur. T. De Robertis et alii, Firenze, Mandragora, 2013

C. Bologna, *Boccaccio e l'invenzione del canone dei Classici moderni*, «Heliotropia», 15, 2018, pp. 5-38

Dante e Boccaccio. *Lectura scaligera 2004-2005*, cur. E. Sandal, Roma-Padova, Antenore, 2006

*Petrarca e Agostino*, cur. R. Cardini, D. Coppini, Roma, Bulzoni, 2004

F. Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore, 2012

T. Salvatore, *Boccaccio editore di Petrarca (e Dante): il codice Chigi LV 176*, «Misure critiche», n.s. XII-XIII 2013-2014, pp. 62-86

Claudia Rondolini

**Orfeo: il canto e lo sguardo****lezioni / 3**

*Dalle versioni greche e latine a quelle rinascimentali e barocche fino alle riletture del Novecento, un viaggio nel mito di Orfeo, cantore, musicista e poeta in grado di ammansire e di attrarre a sé, con il suo canto, animali ed elementi della natura ma incapace di resistere all'impulso di voltarsi indietro, nell'Ade, per cogliere (respicere) lo sguardo dell'amata Euridice, perdendola per sempre.*

---

**La lezione di Claudia Rondolini si terrà, virus permettendo, presso l'Auditorium dell'Università dell'Età libera giovedì 26 novembre alle 17,30**

Ma come il germoglio che ad ogni primavera fa spuntare una nuova foglia, un mito genera in ogni cultura il proprio portavoce, secolo dopo secolo.

Iosif Brodskij, *Novant'anni dopo*

«**O**rfeo non disprezzava le donne: le amava. Le amava in Euridice. Che è la forma mistica dell'amore. [...] Ma in fondo, in fondo in fondo, anche Euridice Orfeo l'amava "trasversalmente", e attraverso Euridice egli amava se stesso; per meglio dire amava Euridice in se stesso. Perché Orfeo era artista. Era l'artista. E l'artista è l'uomo solo per eccellenza. Come dice anche il suo nome che

deriva dal greco *orfanòs* e dal latino *orbis*: il Solitario" (Alberto Savinio, *Perché Orfeo piaceva alle donne*, 1948). Secondo Alberto Savinio, Orfeo è l'archetipo dell'artista, che, nella solitudine, vede la propria ragione d'essere e, al tempo stesso, la propria dannazione. E' colui che, con il proprio canto, non solo riesce ad ammansire e ammaliare gli animali più feroci, incatenando a sé, con la seduzione della voce, persino le rocce e gli elementi naturali, ma è anche il cantore in grado di persuadere Ade e Persefone, dèi degli Inferi, a concedergli ciò che sembra impossibile per un uomo comune: abbattere il *limen* tra Vita e Morte, pur di riportare alla luce l'amata sposa Euridice.

Nella sua figura mitica si assommano due diverse componenti, quella letteraria, che ha generato una pluralità di opere a lui dedicate, e quella religiosa, che lo vede fondatore e diffusore di culti incentrati sull'idea di morte e resurrezione, connessi ai misteri dionisiaci.

### Orfeo: generalità

Orfeo è figlio di Calliope, musa della poesia epica, più controversa la paternità: per alcuni suo padre è Eagro, re della Tracia, secondo un'altra tradizione egli è figlio del dio Apollo, al quale deve le sue straordinarie doti musicali, nonché il dono della lira, strumento con cui accompagna il suo canto. Elementi apollinei e dionisiaci lo caratterizzano, anche se né Apollo né Dioniso gli saranno propizi. L'avversione degli dèi è generata dalla natura stessa del canto di Orfeo: un *mélōs* che sovverte l'ordine cosmico e la consueta pratica aedica, aggiogando a sé non solo l'animo degli uomini, ma anche alberi, pietre e animali. Tale caratteristica accosta la figura di Orfeo a quella di altri cantori che, nella tradizione mitologica, sono ricordati per aver osato gareggiare con le divinità, venendo puniti per questo: Marsia, scorticato e appeso ad un albero, dopo aver conteso con Apollo, o il tracio Tàmiri, poeta e musicista che, arrivando a sfidare le Muse, fu punito con l'accecamento e la privazione delle capacità canore e della memoria, dono indispensabile per un aedo, come riporta Omero: «là dove le Muse fattesi avanti al tracio Tàmiri tolsero il canto [...]. Ma esse adirate lo resero cieco e il canto divino gli tolsero, fecero sì che scordasse la cetra» (*Iliade*, II, vv. 594-600). Anche Orfeo pagherà, con una morte violenta e tragica, la natura "trasgressiva" della sua esistenza: in alcune versioni del mito saranno le donne di Tracia a ucciderlo per vendicarsi dell'indifferenza alle loro profferte d'amore. Orfeo, infatti, come ricorda Virgilio nelle *Georgiche*, dopo la perdita dell'amata sposa Euridice, si ripiegherà su se stesso e troverà conforto solo

nel canto, rifiutando l'amore di altre donne, tanto da provocarne la terribile reazione.

### Il canto di Orfeo

Il canto di Orfeo possiede una forza trascinate, una carica seduttiva che va oltre l'umano. È interessante, sotto questo profilo, considerare il termine con cui, in alcune testimonianze della letteratura greca, viene connotata la prassi musicale del noto poeta. Nella tragedia di Euripide *Ifigenia in Aulide* (vv. 1211-1214), Agamennone, costretto a sacrificare la figlia Ifigenia, pur di ottenere che i venti spirino favorevolmente per la flotta achea verso Ilio, si rammarica di non possedere la capacità suasiva del cantore tracio, il quale «convince, incantandole, le rocce a seguirlo, e ammalia tutti con le sue parole».

«L'uso del verbo «ammaliare» è importante: il potere del canto di Orfeo riflette la concezione magica che i greci avevano della parola cantata, i cui effetti essi equiparavano al potere dell'amore. La seduzione erotica e quella esercitata dalla poesia sono espresse dallo stesso lessico: il verbo *thélgein* ("ammaliare" appunto) descrive sia l'effetto del canto del poeta sia quello delle magie amorose di Circe e Calipso (che vogliono ambedue sedurre Ulisse)» (cfr. Eva Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, 2015, pag. 17). Desta particolare interesse, in questa analisi, l'accostamento del poeta alla figura di Circe, la dea "dalla parola umana" che, come Orfeo, incanta e seduce con il canto coloro che approdano alla sua isola, trasformandoli, grazie ai suoi *phármaka*, in animali mansueti, persino quelli di natura più feroce e temibile. Nel verbo *thélgein* convivono, infatti, il senso di "ammaliare, incantare", ma anche quello negativo di "sedurre, illudere, istupidire, accecare". Esso definisce l'azione seduttiva della parola, soprattutto quella femminile. Circe stessa, riferendosi alla pericolosità delle Sirene, confiderà all'eroe greco che «anthrópous thélgousin», "incantano gli uomini"

(cfr. *Od.* XII 40; e 44). Penelope, nel tentativo di tenere a bada i pretendenti, ne «affascinava (*thélge*) l'animo con parole di miele» (cfr. *Od.* XVIII, vv. 282-283). Anche la capacità di narrare dell'aedo Femio è incarnata dallo stesso verbo. L'azione del *thélgein* è ambivalente: nel caso di Circe e delle Sirene è negativa, dal momento che priva l'uomo della sua memoria, quindi, della sua identità, impedendo così il *nóstos*, il ritorno: si può tornare solo là dove sono le nostre origini e dove hanno luogo i nostri ricordi più cari. Questa riflessione linguistica consente di approdare ad un'altra curiosa vicenda che lega il mito di Orfeo proprio alle Sirene. Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, poema epico del periodo ellenistico, viene raccontata l'impresa leggendaria di Giasone per la riconquista del "vello d'oro" (un montone alato dal manto dorato). Tra i partecipanti all'impresa figura anche Orfeo che, prima di Odisseo (ma non prima dell'*Odissea*), sarà in grado di salvare gli Argonauti sconfiggendo, con il suo canto, le temibili fanciulle dal corpo di uccello e il volto di donna: «Ora senza indugi, anche per quelli,/ per gli Argonauti, facevano uscire dalla bocca la loro limpida voce:/ ed essi stavano per gettare sulla spiaggia le gomene,/ se Orfeo tracio, il figlio di Eagro,/ non avesse teso nelle sue mani le corde della cetra di Bistonia/ e fatto risuonare la vorticoso armonia di un canto incalzante,/ in modo che le loro orecchie rimbombassero di quel suono:/ così la cetra soverchiò la voce delle vergini./Intanto portavano via la nave Zefiro e l'onda risuonante,/ che spingeva da poppa. Le Sirene lanciavano ormai un suono indistinto» (*Argonautiche*, IV, vv. 891-919). Le note di Orfeo sono talmente seducenti e armoniose da superare la malia della voce delle Sirene; se Odisseo dovrà utilizzare lo stratagemma della cera per proteggere i propri compagni, Orfeo li salverà con la fascinazione e la bellezza del suo canto, che riuscirà a distoglierli dall'abisso di morte delle ingannevoli seduttrici.

### L'Orfeo "fiacco" di Platone

Se il poeta Ibico (VI a. C.), nella testimonianza più antica che riguarda Orfeo, lo definisce il cantore "dal nome famoso", tuttavia la sua figura risulta essere scarsamente presente nella letteratura greca arcaica e classica. L'episodio più noto del viaggio nell'Ade, per recuperare l'amata sposa, si diffonde, infatti, soprattutto a partire dalla poesia latina. Un'interessante versione del mito del cantore tracio ricorre nel *Simposio* (179d) di Platone, dove il filosofo fa riferimento alla discesa di Orfeo negli Inferi nel tentativo, fallito, di riportare alla vita la donna per cui aveva affrontato tale viaggio. Gli dèi dell'Oltretomba non la restituirono al poeta perché «da citaredo ch'egli era, s'era mostrato troppo fiacco» e, a differenza di Alceste, non aveva mostrato il coraggio di sacrificare la propria vita per amore, tanto che «lo punirono e fecero ch'egli incontrasse la morte per mano di donne». Platone fa riferimento ad alcuni elementi ricorrenti del mito: Orfeo è un citaredo; compie un viaggio nell'Ade per riportare in vita una donna (il cui nome nel passo non è specificato); per punizione divina viene ucciso da donne. Si può giustificare il tono polemico del passo platonico nei riguardi di Orfeo, ponendolo in relazione con la nota avversione del filosofo per i poeti, anche quelli di origine mitica: «"da citaredo qual era". Sta in queste parole la chiave del discorso: [...] le ragioni dell'avversità di Platone alla poesia appaiono chiare quando si pensa all'attacco al sistema educativo greco, da lui sferrato nella *Repubblica*» (cfr. Cantarella, *op. cit.*, pag. 28). Alcune testimonianze della tradizione greca fanno riferimento, invece, ad un esito positivo dell'impresa di Orfeo: Euripide, con accostamento di nuovo alla figura di Alceste, nell'omonima tragedia, fa pronunciare ad Admeto parole che sembrano alludere ad un tentativo riuscito di riportare alla vita Euridice: «Ah, se di Orfeo avessi la lingua e il canto/ per strapparti dall'Ade, con inni affascinando/ di Demetra la figlia col suo sposo/ giù scenderei. Né

il cane di Plutone/ mi tratterrebbe, né Caronte/ prima di aver riportato alla luce la tua vita» (*Alcesti*, v. 357 ss.). In altri autori si racconta più in generale che il cantore tracio «ricondusse i morti dall'Ade» (Isocrate, *Busiride* 7-8) oppure, in modo più specifico, che «riportò dall'Ade la sua Argiope, percorrendo regioni aspre e difficili» (Ermesianatte, fr. 7 Powell) alludendo ad una riuscita della sua catabasi.

### **Respicere: Virgilio e lo sguardo di Orfeo**

La versione più nota del mito, che vede il fallimento di Orfeo nel riportare alla vita Euridice per l'infrazione del divieto di voltarsi indietro durante la risalita dall'Ade, è presente nelle *Georgiche* (IV, vv. 278-558) di Virgilio, ma è arduo definire se si tratti di una innovazione del poeta latino o di una ripresa e rielaborazione di una fonte ellenistica. Nel poema virgiliano, secondo un gusto alessandrino, la vicenda tragica dei due sposi è inserita entro la cornice di un mito meno noto, quello di Aristeo e della bugonia (la nascita dai buoi). Il pastore Aristeo ha perduto, per il freddo e la fame, il suo sciame d'api e, dopo varie vicissitudini, viene ad apprendere da Proteo, il dio multiforme e vaticinatore, che le ninfe sono adirate con lui perché responsabile della morte di Euridice. La fanciulla, infatti, è morta a causa del morso di un serpente, nel tentativo di salvarsi con la fuga dal pastore che la inseguiva per usarle violenza. A questo punto Proteo inizia a raccontare la vicenda di Orfeo e la sua discesa nel regno dei morti per recuperare l'amata sposa. Gli dèi dell'Ade gli concedono di riaverla, purché non si volti indietro a guardare la donna che lo segue, ma egli trasgredisce l'ordine ricevuto dagli dèi, perdendo per sempre la sua compagna. Vivendo in solitudine ed evitando il contatto con gli altri esseri umani, rifiuterà gli inviti amorosi delle baccanti e, scatenata la loro indignazione, verrà ucciso da queste. Una volta terminato il racconto, Proteo scomparirà e sarà Cirene, madre di Aristeo, a completare il

risponso, invitando il pastore a placare le ninfe con il sacrificio di tori e giovenche: dal loro sangue prenderà vita un nuovo sciame di api. Il finale complessivamente positivo delle *Georgiche* è incentrato sul topos di "morte e resurrezione", sotteso al tema della bugonia, la rinascita delle api dalle carcasse bovine, e allo stesso mito di Orfeo che, nonostante l'epilogo tragico, va letto in connessione a quello di Demetra e Persefone (la dea dell'agricoltura e sua figlia, sposa di Ade); sia i miti orfici sia i misteri eleusini collegano la fede nella resurrezione al ciclo delle stagioni. Se tra i due personaggi, Aristeo e Orfeo, esistono elementi affini e possono entrambi essere considerati "eroi civilizzatori", tuttavia il loro atteggiamento rispetto alle prescrizioni imposte dalle divinità, è ben distinto, tanto da determinare un esito diverso delle loro vicende. Aristeo, nonostante la colpa originaria nei riguardi di Euridice, avrà di nuovo il proprio sciame d'api, mentre il fallimento della catabasi del poeta è dovuto alla violazione del divieto divino a voltarsi indietro a guardare Euridice, prima di essere entrambi risaliti alla luce (v. 491: *victusque animi respexit*). Solo a partire dalle *Georgiche* di Virgilio, Orfeo volge indietro lo sguardo alla sposa, un gesto reiterato nelle riprese successive del mito. «Nella lingua latina il *respicere*, il "volgersi indietro" costituisce un'immediata manifestazione simbolica dello "stabilire un contatto" con l'interlocutore. Se la divinità *respicit*, significa che è favorevole, disposta a prendersi cura dell'uomo. In generale, *respicere* indica proprio "il pensare a", il "prendersi cura di" [...] colui che *respicit*, da un lato tenta di stabilire un contatto con chi è oggetto dello sguardo, e dall'altro manifesta con questo atto la disposizione a prendersi cura dell'altro» (Umberto Curi, *Miti d'amore, filosofia dell'eros*, Bompiani, 2015, p.124). Tragica è l'aporia insita nel gesto di Orfeo che, nell'atto di *respicere* la sposa, quindi nel "prendersene cura", la perde per sempre. Quanto al motivo che ha spinto il

cantore tracio a voltarsi indietro, Virgilio lo attribuisce ad una «subita dementia», una subitanea follia, ad un «furor», una passione irresistibile, a cui Orfeo non ha potuto e saputo sottrarsi. Nella prospettiva "utilitaristica" delle *Georgiche*, dove Virgilio, poeta augusteo, era invitato ad esaltare il valore del *labor*, della fatica dell'uomo nel sottomettere la natura per ricavarne di che vivere, la figura di Orfeo, dispensatore di un canto in grado sì di soggiogare elementi naturali, ma non di ricavarne frutto, non poteva risultare vincente rispetto ad Aristeo, pastore devoto ai voleri delle divinità ed esperto nell'arte dell'apicoltura. Orfeo, come Didone, è vittima dell'insania amorosa e come tale è destinato a soccombere.

### **Vicit Amor: Ovidio e la forza dell'Amore**

Diverso lo sprone dell'atto del *respicere* che, nelle *Metamorfosi*, Ovidio propone nella narrazione della vicenda degli sfortunati sposi. Per il poeta di Sulmona quello di Orfeo non fu un gesto improvviso e inconsapevole, dettato da mancanza di coscienza, ma, voltandosi indietro, il cantore volle assicurarsi che Euridice lo stesse seguendo; egli era «avidus videndi», bramoso di vederla e, da amante appassionato, «flexit oculos» volse lo sguardo, tanto che la sposa non ebbe parole di rimprovero per il marito: di che cosa, infatti, si sarebbe potuta lamentare "se non d'essere amata?" (Ovidio, *Metamorfosi*, X, v. 61).

Quel *furor*, che, per Virgilio, nell'ottica della rigida morale augustea, risulta pericoloso e condannabile, tanto da indurre il cantore alla mancata osservanza delle prescrizioni divine, per Ovidio è *Amor*, il principio stesso dell'esistenza, il perno che dà luogo al processo incessante della vita e delle trasformazioni, il motore trainante delle *Metamorfosi*. Ovidio, il poeta degli *Amores* e dell'*Ars amatoria*, meno in sintonia con l'ideologia augustea, come testimonia la sua *relegatio* a Tomi da parte dell'imperatore, non potrebbe condannare chi, grazie alla forza di Amore, ha

osato affrontare persino gli Inferi pur di ricongiungersi all'essere amato: nell'undicesimo libro, dopo l'epilogo tragico della vicenda, Orfeo, barbaramente ucciso dalla frenesia delle donne dei Ciconi, avrà modo di rincontrare, nell'Ade, la bella Euridice, stringendola in un abbraccio appassionato: «E qui passeggiano insieme: a volte, accanto, a volte, lei lo precede e lui la segue; altre volte è Orfeo che cammina davanti, e ormai senza paura di perderla, si gira indietro a guardare la sua Euridice» (Ovidio, *Metamorfosi*, XI, vv. 60 ss.). Solo da morto il cantore può con sicurezza («tuto») *respicere* la sua sposa.

### **Poliziano e la tradizione del "recitar cantando"**

Alla base della produzione letteraria e figurativa rinascimentale sta la versione del mito trasmessa dai due autori latini. La *Fabula di Orfeo*, scritta da Angelo Poliziano su sollecitazione del cardinale Francesco Gonzaga, forse in previsione dei festeggiamenti di un matrimonio di corte o per un Carnevale (1480 ca.), è un'opera ibrida, che unisce i caratteri della sacra rappresentazione a quelli del dramma pastorale. Si tratta di una riduzione teatrale, in versi, del mito di Orfeo. Nella parte finale il cantore si scaglia contro le donne e l'amore in un'atmosfera vivace e non tragica. Segue la vendetta e l'uccisione del poeta da parte delle donne invase con l'invito a bere e a invocare Bacco: «Ognun gridi: Bacco, Bacco! E pur cacci del vin giù». L'interesse per l'opera di Poliziano è legato al fatto che essa diventerà un punto di riferimento per molti melodrammi ispirati allo stesso mito, a partire dall'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (1607) all'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck (1762), caratterizzato da lieto fine grazie all'intervento di Amore, per arrivare all'operetta comico-satirica *Orfeo agli inferi* di Offenbach (1858), dove Euridice, ad un certo punto della vicenda, stanca del marito, da lei definito "l'uomo più noioso del mondo", diviene l'amante di Aristeo, sotto le cui spoglie

si nasconde addirittura il dio Plutone. *L'Orfeo vedovo* (1950), opera in un atto con parole e musica di Alberto Savinio, offre invece una visione metafisica e surreale del personaggio: «Vedovo Orfeo non è di moglie... Vedovo è Orfeo, vedovo momentaneo, della Poesia».

### Rainer Maria Rilke: la modernità di Orfeo

Una nuova e affascinante prospettiva di indagine sul mito di Orfeo, che segna la linea di demarcazione fra passato e presente, viene offerta dall'opera del poeta Rainer Maria Rilke, il quale dedica alla figura del cantore tracio uno scritto giovanile, *Orfeo. Euridice. Hermes* (1904), e, successivamente, i *Sonetti a Orfeo* (1922). Pare che ad ispirare la prima opera sia stata una copia romana di un bassorilievo attico del V secolo, conservato nel Museo Archeologico di Napoli, dove sono rappresentate tre figure, da sinistra a destra, identificate con Hermes, Euridice e Orfeo. Il dio psicopompo, sembra trattenere con la mano la figura femminile, al centro, la quale, invece, rivolge il volto e lo sguardo all'uomo che le sta accanto, mentre lui la sfiora delicatamente con il braccio in un gesto di intimità. Forse si descrive proprio il momento struggente che precede la separazione dei due amanti. L'atmosfera che si respira nel poema è cupa e sospesa, non viene esplicitato il nome dei due sposi, Orfeo è descritto come un «uomo snello avvolto nel suo manto azzurro», che avanza divorando a morsi il sentiero «impaziente e proteso a emergere da quel mondo spettrale, con i sensi divisi «l'occhio correva avanti, come un cane,[...] restava indietro l'udito, come un alito»; Euridice «stretta alla mano di quel dio, mite e paziente» procede con passo incerto «chiusa in sé. E tutta immersa/ nella pienezza del suo essere in morte». Una «grande morte» separa i due amanti, «la bionda sposa, che il poeta aveva cantato nei suoi versi», non esiste più, «era radice ormai». Se nel mondo rarefatto delle tenebre la donna ha perso ormai l'appel di musa ispiratrice dei canti appassio-

nati del poeta, anche Orfeo, con un magistrale coupe de théâtre, svanisce dalla memoria di una virginale Euridice, la quale, quando Hermes, addolorato, le comunica che lo sposo si è voltato, non comprende ormai più di chi si stia parlando e pronuncia un enigmatico «Chi?». Splendida l'esegesi che Iosif Brodskij dedica a questo poema in un saggio intitolato *Novant'anni dopo*, affermando che riguardo a Rilke «da questa lirica si impara su di lui infinitamente più di quanto possa offrire una biografia».

### La rivendicazione di Euridice: dal *respicere* al *respectum*

Alcuni elementi comuni contraddistinguono le riprese del mito di Orfeo nel Novecento: l'indagine sul ruolo e sulla dimensione solitaria del Poeta; la riflessione riguardo al gesto del voltarsi indietro, visto non più come un atto involontario, ma dettato da calcolo preciso e fredda intenzionalità; lo spazio riservato alla figura di Euridice, che acquista nuova voce e assume un ruolo meno passivo rispetto alle versioni della tradizione classica; l'assenza di distinzione tra Oltretomba e mondo terreno, poiché quest'ultimo ha assunto un aspetto infernale e insostenibile.

Tra le innumerevoli rivisitazioni, il racconto di Gesualdo Bufalino *Il ritorno di Euridice*, tratto dalla raccolta *L'uomo invaso* (1986), ripercorre la vicenda attraverso le riflessioni, i ricordi della sposa, l'amara constatazione, nel finale, che il gesto di voltarsi, da parte di Orfeo, non fu un errore, ma una scelta deliberata: in tal modo la sua poesia avrebbe trovato nuova linfa ed egli nuovi consensi. La scelta dell'autore è quella di attribuire ad Euridice, seppure inserita nell'ambientazione della Tracia mitica, reazioni e sentimenti di una donna moderna, trascurata da uno sposo narciso: «L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente intonava "Che farò senza Euridice?", e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e fi-

lature...», con una citazione ironica e dal sapore amaro dell'aria più famosa dell'*Orfeo* di Gluck.

Una versione attualizzata del mito compare anche nel racconto di Claudio Magris *Lei dunque capirà*, dove l'io narrante – una moderna Euridice – racconta i tentativi fatti dall'amato per portarla fuori dalla "Casa di riposo" in cui è finita a causa di un'infezione. La donna rivela ad un fantomatico Presidente di aver richiamato indietro il proprio uomo appositamente, nonostante il divieto imposto, per amore: «Lei dunque capirà, signor Presidente, perché, quando eravamo ormai prossimi alle porte, l'ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall'altra parte, e lui - sapevo che non avrebbe resistito - si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera, sempre più leggera, una figurina di carta nel vento, un'ombra che s'allunga si ritira si confonde con le altre ombre della sera, e lui mi guardava impietrito ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità».

In *Orpheus* (da *Interlunar*, 1984) di Margaret Atwood, Euridice confessa la propria resistenza a ritornare alla luce in un ruolo che non

sente più suo, «io ero la tua allucinazione, in ascolto e fiorita, e tu mi cantavi», per questo, nonostante la consapevolezza della delusione che genererà in Orfeo il fallimento della catabasi, la donna ha dovuto chiudersi «come falena grigia e cadere», rifiutandosi di replicare un'esistenza vissuta all'ombra dell'artista e reclamando una voce propria a dispetto della morte e della solitudine «tu non riuscivi a credere che ero più della tua eco».

Nel testo drammaturgico di Valeria Parrella *Assenza. Euridice Orfeo* (Bompiani, 2015), Euridice invita lo sposo a voltarsi e guardarla, perché ritiene inutile lo sforzo di raggiungerla in mondi che sono separati, «esistono i vivi e i morti sono morti». Orfeo deve guardare in faccia la realtà e *respicere* la sua sposa «Guardami Orfeo, senti la parola che fu scritta per te, come per me fu scritta la parola vipera, senti cosa contiene: RESPECTUM: guarda con rispetto quello che sono».

L'Euridice contemporanea rivendica il valore dell'assenza come disperato tentativo di essere, almeno nella morte, se stessa e non riflesso del canto e dell'immaginazione di un altro.

---

#### per approfondire i contenuti del testo:

- I. Brodskij, *Novant'anni dopo* (1994), in Id., *Dolore e ragione*, trad. it di G. Forti, Milano, 1998, pp. 207-61.
- G. Bufalino, *L'uomo invaso*, Bompiani, Milano, 2016.
- E. Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Mimesis, 2015.
- M. G. Ciani, *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio, 2004.
- U. Curi., *Miti d'amore*, Bompiani, 2015.
- U. Curi, *Via di qua. Imparare a morire*, Bollati Boringhieri, 2011.
- C. Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti Editore, Milano, 2006.
- V. Parrella, *Assenza. Euridice Orfeo*, Bompiani, Milano, 2015.
- R. M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, 2000.
- A. Savinio, *Perché Orfeo piaceva alle donne*, in «Corriere d'informazione» 24-25 dicembre 1948.
- C. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, trad. it. Torino, 1995.
- R. Sorel, *Orfeo e l'orfismo*, Besa Editrice, Lecce, 2015.
- D. Susanetti, *Favole mitiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma, 2005.

Massimo Bini

Lavori in Carso

lezioni / 4

*Trieste è una città segreta e infinita, un molo senza fine e di frontiera, una cerniera azzurra e bianca, di roccia e di sale. Perennemente inquieta e incompleta, talvolta aspra, ha spesso voce a forma di bora scura, densa d'inchiostro, ma anche una dolcezza calma, rara, che apre le sue mura e la sua rada, soltanto al mare, e a chi sa vedere oltre, ed ascoltare.*

**La lezione di Massimo Bini si terrà, virus permettendo, presso l'Auditorium dell'Università dell'Età libera giovedì 3 dicembre alle 17,30**

**N**on so dove nasce e finisce Trieste, né perché mi piace. Forse perché più di tutte le altre è una città policentrica ed indefinita, fatta di marmo e di fango, e soprattutto di carta e di inchiostro salmastro. O forse perché ha tutte le ombre e le luci dell'uomo. Talvolta pare piccola, e al primo complimento si restringe e ti schiva, come dopo una tempesta, la lingua di ghiaia dorata di Aurisina. Non lo accetta, si sente inadeguata, e rossa come un tramonto, si nasconde dietro uno sbuffo di verde o un picco di roccia oca, chiudendo tutte le palpebre del porto. Oppure scompare in qualche sottoscala umido della pianura friulana, brusca e riservata, con le movenze segrete di un'anguilla e del Timavo.

Altre, invece, presa dalla paura ancestrale del deserto di granito e del limes che vive oltre la Barriera, la vedi scavalcare con un balzo deciso l'Isonzo e il Carso, con le vene del collo ancora gonfie del salto e del sangue bianco del marmo, e allora sembra dilatata e infinita. Talvolta risorge, audace, davanti a un molo, inebriata dal vento e dall'odore di un caffè aperto, e taglia il mare a spicchi, con le vele a pinna di squalo, indicandoti con le prue aguzze dei canini, altre rotte, verso mari più vari e lontano da ogni guerra. Più spesso è lei che decide e che ti viene a trovare, come il fruscio di un gatto, o con uno scatto di bora chiara, nascosta nel fiato caldo del garbino o dietro uno zefiro con il suo strascico azzurro.

Ti aspetta eretta davanti allo striscione d'arrivo, oltre il traguardo inciso nel fango del Natisone, che si sente dentro un destino eroico da pietra d'Istria e da Piave, e ancora lucida dopo litri e litri di Adriatico, spalanca all'improvviso, con rabbia e con sabbia, le finestre ampie dei saloni nobili, alzando fino all'inguine le tende e tutte le pagine scritte dai suoi grandi figli. E tu ne riconosci subito la luce, la voce, mentre ti racconta la sua storia, lasciando la sua impronta chiara, davanti alla carta azzurra del mare.

Trieste forse comincia dal "fango nuo" di Marin, carico povero e sordido da trabaccolo, in un impasto immenso di melma e poesia. Le prime fasce di Trieste hanno infatti origini umide e umili, il sapore forte del lavoro sporco dei fiumi, e mescolano come una zangola il sangue del Livorno e di Svevo con il fiato corto e le bave dolci del Lemene e dello Stella. Poi si estendono e si stendono come lenzuola di canapa tra Marano e Grado, fra il limonio e la salicornia addormentata tra il bromo e lo iodio, dove la A quattro è un foglio d'asfalto liscio e grigio, a precipizio in abissi planiziali di pochi centimetri, tra le dune e le velme regolate dalle maree della nebbia e della noia. Solo più tardi, la metamorfosi. Accata dal sole e dal dolore, Trieste si eleva come un drone dal suo orizzonte di laguna piatta e guarda in alto, per cercare il suo Falco perso in una nube di polvere da sparo. Senza più le antiche malie del veneto antico e coloniale, in una passeggiata magica e incantevole, attraverso le "Strade e rive di Trieste", nelle mani di Biagio la città danubiana spiega le ali e gli intimi legami tra le prime forme della terraferma irredentista che la ospita e l'isola natia, mai abbandonata, dove dorme l'arenicola. Venezia e la sua grazia orientale sono ormai riflessi sbiaditi nel retrovisore di Burano, e si ibrida con la Vienna bianca, rigida e neoclassica, marmorea e carsica. Così facendo, Marin inaugura "Viennezia", e il fango della palude e di Tergeste, adesso sedimenta

e vira all'eleganza e alla seta: nei semafori più lenti della prosa italiana dello scrittore di Grado, il viola insospettato dei "fiuri de tapo" che annunciano il tramonto della rena e lo spuntare della bellezza delle mura, ora si eleva al grado di platano ed ippocastano imperiale, ed una Trieste alofita si inalbera in una fitta vegetazione di santuari lignei che parlano tra loro la lingua musicale di Salisburgo e del pino mugo, mentre già passeggiano con passo calmo, nell'ombra dei nuovi viali giuseppini, gli uomini romanzeschi di Magris. Le malte poetiche dolcemente essicate, miste a lische di pesce e chele morte, un tempo humus leggero, materiale edile senza più peso, ora combattono con il veleno del cemento, in una città che ha perduto il suo oro e il suo ottocento, e che si getta a capofitto, nel suo ultimo tuffo, oltre Muggia, sotto il Carso di Slataper, che riflette come uno specchio, nel grande secchio azzurro del mare aperto. Nel labirinto palustre dove nidifica lo smergo e la volpoca, tursiopi spaesati dallo scorbutico del vuoto e da mappe batimetriche troppo opache, battute soltanto dalle doppiette di Hemingway e da poeti ignoti che abitano casoni remoti, si ergono in superficie per seguire uno stormo di gru ferme nel deserto di ferro del Lisert, dove le bonifiche arrestano ogni progetto di volo. Poi, ad occhi chiusi, respinti dall'arco chiuso del golfo e dai risucchi scuri delle foibe, tornano indietro, tra le barene, come frecce che hanno perso il senso del centro, nuotando nei lunghi viali all'ombra delle alghe, che conducono a Saba.

La Trieste di Saba deve molto a questo fango lieve, che preme leggero su ogni pensiero, e ci aspetta con il suo male di vivere, nei bassi profondi della Città Vecchia. Lento e paziente, come un vento che ha perso tutta l'asprezza dell'Artico e del deserto, e con il suo garbato dolore, Umberto ha già aperto tutte le porte della sua comunità murata, e con in mano il dépliant sgualcito di *Ammonizione*, ci conduce nella

parte più tentacolare del suo Canzoniere, che non prevede il giardino di marmo fiorito nella serra viennese di Miramare, né i profumi dei rosmarini mediterranei, cresciuti sotto le chiglie di Duino. La sua Trieste, è città sì aprica, ma avvolta da un'aria povera di nuvole rosa, cariche a salve contro le bore scure dell'assenza e del dolore. È il momento della romba scomposta dell'angiporto, dell'epifania dell'inosabile, del margine che diviene centrale e cantabile, degli esseri bentonici e limicoli per cui nessuno ha mai un'allitterazione affettuosa, una rima, e che ora in una sinfonica sintonia, «sono tutte creature della vita e del dolore». È la riva bassa di Trieste con la sua fanghiglia che Saba non vuole rimodulare nell'edulcorazione commerciale di un porto teresiano febbrile, né tanto meno imbonire. Il lutum solare di Marin, con cui la città è stata costruita, ora è imbrunito ed è garbuglio edilizio che non si risolve nella rabelaisiana marna carnevalesca che rovescia ed allietta: va esplicitato nella dichiarazione dei redditi dell'esistenza ed ha legittima cittadinanza nella letteratura falsa del decoro. La Trieste di Saba ha dunque il suo centro storico in un milieu impoetico, «dove più turpe è la via», dove un'umanità finalmente vera e impura, che pulsa e «bega», declina la sua vita alla salita. Tutta una città intera, all'erta. Nei suoi «Tableaux Parisiens», Saba passeggia tacquino in mano per ritrovare il senso delle navi nelle stive, in una circolarità lenta e nevrile, nei suoi passaggi continui tra orizzontale e verticale, come un criceto impazzito che non riesce a risolvere tra le sbarre chiare del Carso e le righe azzurre ed ondulate del mare, il cruciverba complesso della sua trappola, dove il poeta è finito per un disegno incomprensibile e maligno. La Trieste di Saba, «che in ogni parte è viva», non è città turistica, ma ha forma e firma antropomorfa, è turismo dell'anima, corpo e testa, rutto e petalo di rosa, racconto di una guerra personale che è enclave naturale nella guerra spaventosa e universale. *Tre vie* e *Via della Pietà* sono il

segnale poetico ed antiretorico di una città bidirezionale, che non è e non sarà mai una città a metà, ma la metà a doppio senso di marcia dove circola concomitante il sentimento del «cantuccio» e dell'abbraccio, tipico di ogni città di frontiera. Scorre così, davanti all'occhio del poeta, «fanale giallo», tutta la «Triestezza» di Saba, che risale vie di «chiusa tristezza», in una ripida città babilia, in balia di una puntiforme «allegrezza», nutrita dalle sagome scure di ospizi e sinagoghe, di camposanti abbandonati, risolti solo alla fine dal belvedere arioso e dalle funivie impervie degli amori e degli affetti di Via Domenico Rossetti. L'altrove sopraelevato ha dunque il suo baricentro altro, e un prezzo alto da pagare, che solo la grande poesia può lenire. Ma da lassù, dai «duri colli», si può vedere per intero tutto il golfo, tutto l'uomo.

Piovene, nel suo *Viaggio in Italia*, entra invece a Trieste dal tetto mesto e spiovente di Gorizia, un tempo imprigionata dolcemente tra le rose delle balaustre aspre del Carso e del suo antico mercato, ed ora città morta. Questa «tristezza elementare» è l'alone d'ingresso da cui il grande scrittore vicentino vuol farci entrare nella città giuliana. Da falso turista, penetra con il lettore nel castello deserto di Miramare, tra suppellettili di scarso pregio e cattivo gusto, viennese e ottomano, scelti a mano, uno ad uno, da Carlotta, per la nave di marmo del suo Massimiliano. Un senso di cappa plumbea permea tutta la costa, come una mancanza d'aria, un'asma. Poi uno squarcio viola, e in un'escursione termica violenta, la costa, «nordica e mediterranea». In poche righe, con potente sintesi, Piovene riassume la Trieste del '57 in modo ineguagliabile, ritraendola nelle sue contraddizioni turbolente, nervose, fatte di bonaccia e di vento. Ne ascolta gli odori e le trame nei discorsi degli economisti, i padri veri del vecchio municipio romano, cresciuto a dismisura tra i rami potenti dei suoi porti, dove attraccano cinici gli affari. Ne annuncia

la transizione che cola a picco nella decadenza e nell'ossessione della perdita. La Trieste di Piovene è quella di Svevo, la città bianca e banca, borghese e commerciale, sorda nella caccia, ai richiami dell'arte, e tutta protesa agli spari calcolati e incalcolabili dei grandi armatori europei ed orientali. Relitti taglienti di piroscafi imperiali, corpulenti e arrugginiti, dormono sazi sul fondo, carichi di merci, infidi nei fiordi profondi dalla Dalmazia all'Anatolia, per colpire con le lame, le carene di una nuova ricchezza e bellezza, in una comunità sfiorita, in preda alla carenza di un passato irripetibile. Il porto, cuore ed aorta di questa lingua estrema d'Italia, è il baricentro su cui ruota l'osservazione economica e poetica di Piovene. Il porto franco è perduto, così come tutti i profumi di un'Istria odorosa e frugifera, e la gaiezza domenicale della borghesia asburgica ha l'ombrellino chiuso della malinconia e della decadenza. Eppure, nelle pagine dedicate alla città estrema, l'«unghia di terra» decaduta, mantiene il suo fascino. Pur «sprovvista di monumenti eccezionali», e «non oppressa dalla bellezza artistica», la città con la minuscola dipana poco a poco il suo splendore discreto, in una luce tersa, calcarea, ondulata da dolci eufonie di musica viennese e di «favolette ariose»: sullo sfondo, una nuvoletta di caffè passeggia sopra il Carso, in una pace tesa, ritrovata.

Magris ci aspetta, in *Microcosmi*, nell'odore dolciastro e nauseabondo di maraschino Luxardo, allo storico Caffè San Marco, osservatorio privilegiato dei liquidi amniotici della città che ama. Avvolto nei cerchi di fumo di questo locale paradigmatico, appena ventilato dall'oscillazione dei battenti delle porte che impediscono ogni endogamia ed ogni stagnazione, Magris racconta in uno stile «malincomico», le contraddizioni violente di una città pluralista, «dove ogni tavolo è prossimo e distante», nella pericolosità diversa del sangue. Il San Marco è un luogo di incontro, un caffè «a forma di città», come avrebbe detto

un Baldassar Castiglione istriano o balcanico. Sfila infatti, nella sala a elle, più circolare delle passeggiate di Saba, una pletora di figure civiche prismatiche, tragiche, mascherate, specializzate nell'anatomia della noia e della decomposizione. Una popolazione senza rinascimento, in una vecchiaia senza scampo, come la città in cui annaspa, con amaro disincanto. Il leone veneto e l'aquila asburgica, assicuranti e prudenti, e le spatole delle Assicurazioni Generali non hanno più stucchi contro le erosioni e le ferite inevitabili dell'esistenza, ed ogni irredentismo è vacuo. La città di Magris diventa dunque un canto triste di fregi ammaliati dalle sirene delle crepe, ed ovunque si erge un senso di arqueo dal decoro stantio, in cui le ciprie più nivee alzano l'ultimo patetico sipario, come inutili saracinesche di maschera davanti alla vita che declina. Il «rivolo rossastro dell'orinatoio» a fine racconto, lascia un grumo tragico e si oppone davanti al getto d'acqua chiara dell'antica prudenza e del vecchio conformismo borghese. Né bastano per guarire, le ombre officinali e mediche del Giardino Pubblico, altra meravigliosa metafora vegetale dell'infanzia e della città, con le punte nere delle sue inferriate e dei suoi divieti, cupo di verde e di norme. Sagome scure di platano e spine di ippocastano spuntano ormai da questa foresta cittadina, cupola anossica sulla città, in cui incestuosamente pulsano morte e linfa, giovinezza e senilità. Nato e creato come riflesso della regola e della forbice, l'orto geometrico di Magris non recide più le forze ctonie della Natura, né bonifica le acque slave del Patok, rigagnolo rossastro e carsico che si riversa dalle foibe sullo spumante azzurro del Mare Nostrum e del Mar Morto. Nel giardino né all'italiana né all'inglese, ma alla triestina, di Magris, lente erme e mezzi busti di cittadini raccontano, ognuna al suo angolo, la propria storia, e la deiezione sacrilega dei volatili urbani e marini sulla didascalìa non ne dimezza la gloria, ma ricorda soltanto che Trieste è la metafora urbana, simmetrica ad ogni esistenza



umana, capace di associare impunemente la sistole e la diastole del sudiciume e del sublime. Tra i rami, intanto, grandi occhi slabbrati dalle esalazioni dell'inchiostro, ci chiamano, ci prendono per mano, chiedono un attimo del nostro tempo, per parlarci del proprio viaggio, seduti tra tronchi cavi, ad arco, vivi, con la penna in mano. Ancora voci, racconti altri. Un coro scuro sale all'unisono, potente e sommesso, e nella parabolica del Golfo, tra le creste smussate del Carso, da levante, da ponente, sale un'eco cumuliforme e potente, la visione immane di una città ancora tutta da leggere, e riascoltare.

Enrico Capodaglio

**La donna di palazzo nel *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione**

**lezioni / 5**

*Il libro del Cortegiano di Baldassar Castiglione non si dedica a mettere a fuoco solo il modello di uomo di corte rinascimentale, ma dedica il terzo libro a figurare la donna di palazzo, la donna ideale, quella che Giacomo Leopardi, nelle Operette morali, scrive che non si trova in nessuna parte del mondo. Eccone un piccolo quadro da cui risulta, in un primo tempo, come gli uomini vedono lei e poi, con un passaggio quasi insensibile, come è lei che vede loro.*

**La lezione di Enrico Capodaglio si terrà, virus permettendo, presso l'Auditorium dell'Università dell'Età libera giovedì 10 dicembre alle 17,30**

**N**ella corte di Urbino che, all'inizio del terzo libro è detta «a tutte l'altre della Italia superiore», tale da essere tramandata negli animi dei posteri con «chiara memoria» in quanto «molto più eccellente ed ornata d'omini singolari» di ogni altra, con le donne si aveva «liberissimo ed onestissimo commercio; ché a ciascuno era licito parlare, sedere, scherzare e ridere con chi gli pareva; ma tanta era la reverenzia che si portava al voler della signora Duchessa, che la medesima libertà era grandissimo freno» (I, IV).

La duchessa Eleonora Gonzaga era una donna speciale, forse perturbante, a osservarla nel ritratto di Raffaello, con dipinto in fronte, mo-

nile singolare, uno scorpione. Essendo malato Guid'Ubaldo, lei accettò per anni una castità solidale, venendo anche perciò ammirata dai cortigiani. Glielo dice poco finemente in faccia Cesare Gonzaga: «Non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi proprii stimolata ad uscir di questa viduità, elesse più presto patir esilio, povertà ed ogn'altra sorte d'infelicità, che accettare quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna» (III, XLIX).

Di fronte a lei si svolgerà la conversazione

sulla «donna di palazzo», che non avrà incarichi politici e militari, ma in ogni caso sarà una figura armonicamente simmetrica rispetto al cortigiano. Perché allora non far esprimere a Eleonora stessa, non dico le sue idee sul cortigiano, visto che deve piacere anche a lei, ma sulla donna di palazzo, essendo lei di quel palazzo tenuta per regina? La signora era di troppo alto grado perché parlasse alla pari con gli altri, venendone contraddetta, sicché non potrà fare che da moderatrice autorevole degli eccessi, se non da giudice (come in III, XVII).

La donna di palazzo non sarà fatta «a similitudine d'uomo» giacché, pur essendo comune il corteo delle virtù, come la prudenza, la magnanimità e la continenza, la nobiltà, il fuggire l'affettazione, l'essere aggraziata, di buoni costumi, ingegnosa, «non superba, non invidiosa, non malèdica, non vana, non contenziosa, non inetta» (III, IV), ve ne sono di soltanto femminili, considerato, dice Iuliano, che all'uomo conviene mostrare «una certa virilità soda e ferma» mentre alla donna «una tenerezza molle e delicata».

Iuliano, che pur delle donne è il sostenitore più caloroso, aggiunge: «Parmi ben che in lei sia poi più necessaria la bellezza che nel cortigiano, perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza». Sono pochi decenni che le donne sono diventate più esigenti in materia di bellezza maschile, seppure in ogni tempo le belle e i belli si sono attratti. In passato capitava più spesso di vedere donne belle con uomini brutti, né ricchi né dotati di qualità particolari, forse anche perché i maschi brutti sono diminuiti, anche grazie alla medicina estetica e alle cure dentali. Quasi impossibile è del resto incontrare donne vistosamente brutte.

### La donna acrobata

Neanche a dirlo, la donna deve essere più prudente, giacché l'onore femminile si perde con gran facilità, ma al contempo lei sarà affabile e socievole, perché i costumi selvatici sono

sempre odiosi. Sarà allora un'acrobata tra moine, vezzi garbati e severi costumi; dovrà essere allegra e mettere allegria (III, VIII) ma senza dimostrarsi facile: «le bisogna tener una certa mediocrità difficile e quasi composta di cose contrarie» (III, V). Se sente ragionamenti lascivi, dovrà ascoltarli «con un poco di rossore e vergogna», senza voler scappar via; non dovrà invidiare la felicità altrui ma dovrà anche trattenersi dall'investigare e dal raccontare con piacere gli amori delle altre donne, per non sembrare troppo desiderosa di viverli lei.

La donna di palazzo ma, si comprende, ogni donna nobile e colta, e forse ogni donna terrestre e respirante, ha un dovere chiaro: «Non vada mescolando nei ragionamenti piacevoli e da ridere cose di gravità, né meno nei gravi facezie e burle» (III, VI). Questo consiglio lo vedo impervio: è proprio dell'intelligenza femminile, pur nello spiccato senso delle convenienze, mescolare il leggero e il grave, ed è parte decisiva del suo fascino. Senza questa pratica indipendente, le donne diventerebbero bambole azionate dagli uomini.

Si intuisce che Elisabetta Gonzaga ed Emilia ascoltano senza fare una piega la rappresentazione delle donne di Iuliano, preferendo gestire il potere nel solito modo: segreto e indiretto. Il modo in cui gli uomini le vedono, così snudato, è del resto un'autopresentazione indiretta dell'antagonista maschile, molto utile alle donne per poterlo orientare e manovrare con arti raffinate, giacché è chiaro che tali nobiluomini esigono da loro un alto grado di simulazione.

La differenza di fondo è che gli uomini conversanti pensano in modo generale mentre le donne si concentrano per intuire per quali passioni Iuliano o Ottaviano dicono quel che dicono, che cosa spinge in quel contesto preciso quelle persone in carne e ossa, delle quali conoscono la storia personale e sociale, a esprimersi così. In fondo sono storiciste e materialiste. Si può immaginare facilmente il backstage del

*Cortegiano*, il retroscena nel quale Eleonora dirà ad Emilia: «Ma tu non sai perché Gaspar ha parlato così male delle donne. Proprio ieri è stato rifiutato dalla contessina...». Oppure: «Per forza Bembo esalta tanto l'amore visivo, senza il tatto. Come tutti sanno, non è stato brillante con la signora di...». Non intendo insinuare che le donne facciano gossip, pratica di ambo i sessi, ma che esse svelano, spesso indovinando, le fonti segrete di tante teorie astratte.

Il governo della casa, dei figlioli e della famiglia non sarà la prima professione delle donne di palazzo e lei dovrà avere «notizie» di lettere, di musica, di pittura. Non so se Iuliano con «notizie» intenda «nozioni», oppure una semplice infarinatura ma, essendo la stessa espressione usata per il cortigiano (IV, V), ha ragione Walter Barberis a intenderle come «conoscenze». Di certo egli vuole che esse sappiano danzare e festeggiare, conversare, ridere, giocare e motteggiare (III, IX). Ma, non dimentichiamo, sempre in modo prudente, austero, continente. Soltanto una donna potrebbe riuscire con naturalezza in tale impresa mirabolante.

Il giusto mezzo ha bisogno di due estremi, o almeno di due poli: se Iuliano de' Medici ama e stima le donne, a modo suo, sia pure, e secondo le convenzioni dell'epoca, nella fascia più larga e magnanima, Gaspar Pallavicino, che ha poco più di vent'anni, ragiona però come un vecchio misogino, non esita a dire che «quando nasce una donna, è difetto o error della natura»; che lei è «animal prodotto a sorte e per caso», dotato di una «freddissima ragione» (III, XI-XII); e addirittura, secondo una reminiscenza aristotelica manipolata, che essa è la materia mentre l'uomo è la forma.

### Storie speciali

Caricato dalle obiezioni di Gaspar, Iuliano diventa incontenibile. La natura produce sempre le cose più perfette, quale la donna è; nella Sacra Scrittura (Genesi, 1-26) si dice che Dio for-

mò l'uomo e la donna a sua similitudine; il poeta Orfeo dice che Giove era maschio e femmina; le donne sono dotate di maggiore «sottilezza e prontezza dei spiriti» e sono decisive per i loro mariti al potere o negli affari, risultando spesso superiori. Se gettiamo uno sguardo sul passato, l'elenco delle donne grandi non ha fine: Ottavia, Porcia, Gaia Cecilia, Cornelia e Alessandra, moglie di Alessandro Ianneo, re dei Giudei. Questi era odiato dal popolo, che minacciava di vendicarsi sui figli. Lei fece gettare il corpo morto di Alessandro in mezzo alla piazza, poi chiamò i cittadini, esortandoli a sfogarsi su di lui, per risparmiare i figli innocenti. Il gesto fu così efficace che non solo elessero i figli per loro signori ma dettero sepoltura onorevole al padre (III, XXII).

Si scopre che a Marsiglia, nel mondo antico, secondo la testimonianza di Valerio Massimo, era prevista l'eutanasia di stato. Se un cittadino forniva al senato della città prove convincenti della propria volontà di uccidersi, esso gli dava la cicuta. Bene: si racconta, senza illustrarne le cause, che una donna andò alla morte allegra e senza timore.

In questa terza giornata fioriscono infatti le storie, come quella di Camma, narrata da Plutarco: una giovane bellissima, amante del marito Sinatto. Un altro uomo, Sinorige, quasi tiranno della città, invaghito di lei, fece uccidere il marito per sposarla. Lei si finse consenziente e avvelenò lui e se stessa, avendo la gioia di vederlo prima morire.

Bisogna per forza ricercare queste donne eroiche nei tempi passati? No, basta pensare a Isabella di Spagna, a Isabella d'Este, a Isabella di Napoli, ma anche alle donne pisane che costruirono ripari e fossi contro l'attacco dei fiorentini, come si legge nella *Storia d'Italia* di Guicciardini (IV, X).

### La continenza

Sorprende che Iuliano, amante delle donne

valoroze e sostenitore della causa femminile, dia tanta importanza alla continenza sessuale, al punto da prescrivere un amore soltanto spirituale tra donne e uomini che si amano benché sposati con altri, contrastando anche la libertà tradizionale in materia di amor cortese e cavaleresco (III, LVI). Le eroine che egli esalta danno la vita per difendere l'onore, non solo per scampare a molestie e stupri o per reagire a essi, come accadde alla contadinella mantovana che si annegò (III, XLVII), ma per non dover fare l'amore con chi non vogliono e non amano.

Prosciugato da questo canto della verginità, rifletto sul fatto che la disciplina sessuale, l'imposizione morale della continenza alle donne non deriva soltanto dalla chiesa cattolica, né dall'etica mercantile, che assegna un prezzo al corpo femminile e sostiene la verginità prima del matrimonio, affinché l'investimento dotale sia pienamente fruttifero. Anche nella società di corte, in pieno Rinascimento, il più gran sostenitore dei valori femminili, Iuliano de' Medici, è rigoroso nella difesa della continenza, come garanzia della dignità della donna contro i suoi tanti nemici.

Gente come Gaspar il misogino riteneva infatti che le donne «per la imbecillità del sesso, sono molto più inclinate agli appetiti che gli uomini» (III, XXXIX). Nel momento in cui esce l'opera, il 1528, Iuliano era morto da tempo, così come il papa Leone X, suo fratello, ma continuava a non aver senso decantare in pubblico un amore libero che si poteva praticare meglio, anche da parte dei prelati, lodando in modo così diffuso la continenza.

Ogni società bene organizzata, comprese le nostre più efficienti compagini dell'Occidente odierno, si regge del resto sulla repressione dell'innamoramento, soprattutto femminile, che ha da restar segreto, mascherato e composto, finché non si decide per il matrimonio. La continenza maschile è considerata essa stessa un valore, coerente con la disciplina militare e cultu-

rale, spirituale e artistica alla quale il cortegiano si deve sottoporre, ma non in modo così ferreo.

Sorprende infine come nulla o quasi si dica dei piaceri legittimi dell'amore fisico da parte di due innamorati liberi, i quali nell'abbracciarsi finalmente uniscano corpi e anime. Il tema non era considerato tale da convincere gli avversari, ciò che mi induce a pensare che una tale specie d'amore, perfetta, compiuta, fosse ai quei tempi, e in quegli ambienti, tenuta per poco più che una favola.

La licenziosità verbale, comprovata nelle corti dell'epoca, nelle quali le gentildonne godevano di libertà più sciolta nel parlare, benché di essa non vi sia traccia nel *Cortegiano*, opera nella quale ascoltano quasi sempre, non comportava affatto una pari licenziosità fisica, che anzi erano sbrigiate le parole perché sorvegliati dovevano restare gli atti.

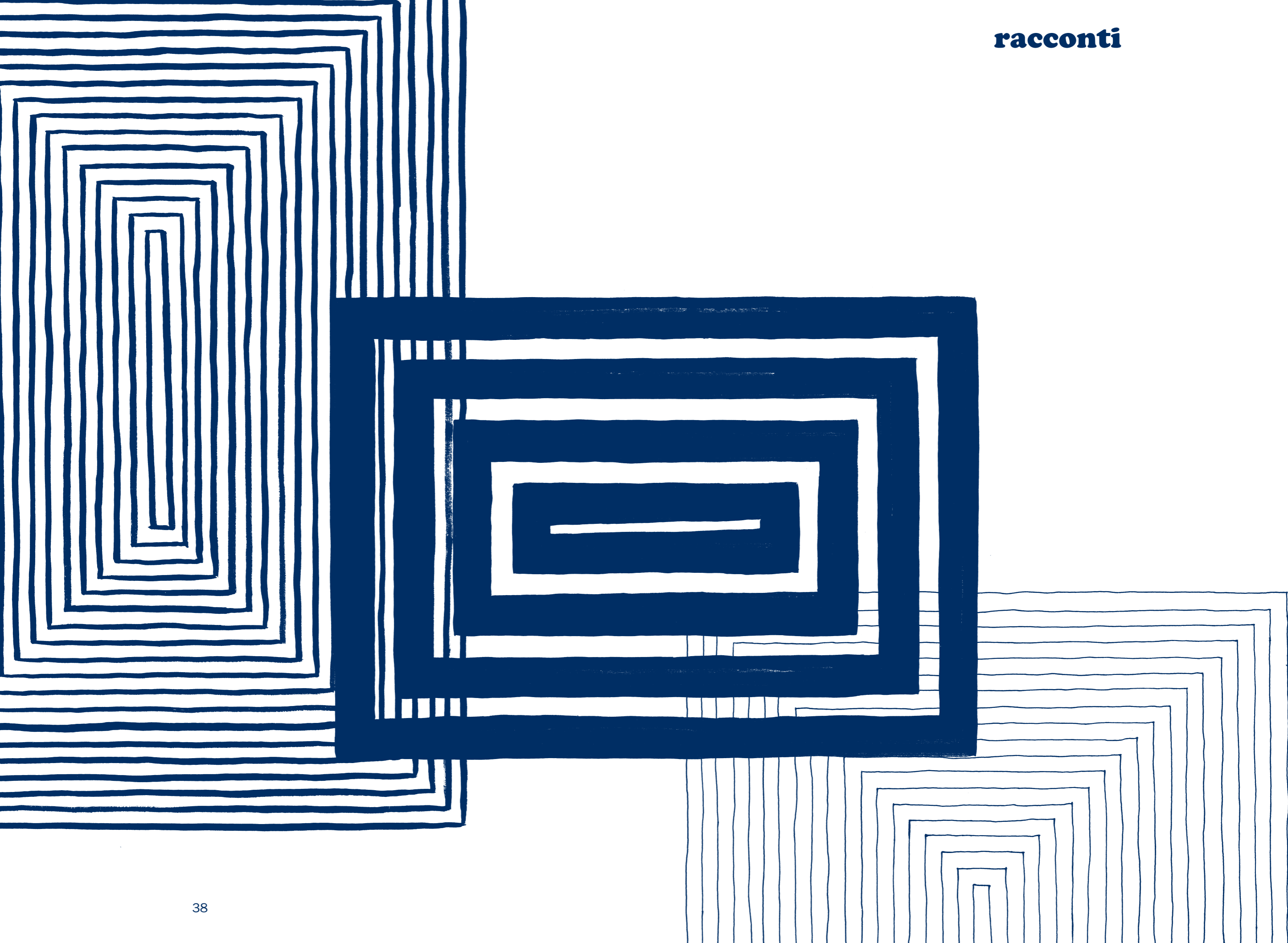
In ogni caso è Cesare Gonzaga, che prende la parola dopo l'apologia delle donne da parte di Iuliano, a fare l'elogio delle donne nel modo più spontaneo e bello: «Chi non sa che senza le donne sentir non si po contento o satisfazione alcuna in tutta questa nostra vita, la quale senza esse saria rustica e priva d'ogni dolcezza e più aspera che quella dell'alpestre fiere? Chi non sa che le donne sole levano de' nostri cori tutti li vili e bassi pensieri, gli affanni, le miserie e quelle torbide tristezze che così spesso loro sono compagne? E se vorremo ben considerare il vero, conosceremo ancora che, circa la cognition delle cose grandi, non desviano gli ingegni, anzi gli svegliano, ed alla guerra fanno gli omini senza paura ed arditì sopra modo» (III, LI).

Unico Aretino si lamenta delle donne crudeli e ingrato, nessuna delle quali lo ha amato abbastanza da apprezzarne i meriti, e conclude che bisognerebbe insegnare alle donne ad amare gli uomini giusti (LX). Finalmente si esprime più distesamente una donna, Emilia, la quale parla da donna, ovvero intuisce subito le molle personali che spingono Unico a dire così e, senza perdersi

in ragionamenti d'amore generali come gli altri, gli dà una lezione su misura, stimando che «chi ha da esser amato debba amare ed esser amabile» (LXII).

Voi, Unico, essendo amabile, avete amato tante donne e da tante siete state amato, gli dice Emilia, ma «i gran fiumi divisi in più parti divengono piccoli rivi; così ancora l'amor diviso in più che in un obietto, ha poca forza» (LXII). Dicendovi scontento degli amori falsi, aggiunge, voi proteggete gli amori veri, assicurando le donne, che pensano di avere con voi un amore sincero, che non renderete mai pubblico.

Con Emilia c'è un picco di finezza nelle cose d'amore e il discorso prende improvvisamente quota. Unico annaspa per difendersi e lei gli dà il colpo risolutivo, centrando il punto: colui che comincia ad amare deve «accommodarsi totalmente alle voglie della cosa amata» e far sì che i suoi desideri siano i suoi servi, quasi potesse e volesse trasformarsi in lei, identificandola con la somma felicità. La donna esige questo: dedizione totale. Soltanto allora lei darà tutti i suoi beni. Unico le fa una dichiarazione d'amore proprio a questo punto, dimostrando di non aver capito nulla.



racconti / I

## Goffredo Pallucchini

### Gli inverni del reverendo Thomas Hampden

Il racconto è tratto da Goffredo Pallucchini, *Il vento e i cristalli*, Lecce, Manni Editori, 2000

L'ordine, il senso dell'ordine nei pensieri, nei gesti, nelle cose stesse, così caro al reverendo Thomas Hampden, ministro della chiesa di South Hadley, era stato compromesso, seriamente minacciato dalle vicende del lontano villaggio di Milford. Hampden aveva cercato in ogni modo di sfuggire alla responsabilità che l'insistente comitato di quel borgo, privo di un proprio pastore, voleva addossargli. Responsabilità imbarazzante, specialmente per lui che si era sempre distinto per la severa, talvolta ironica condanna di superstizioni e pregiudizi. L'educazione ricevuta negli anni trascorsi in Inghilterra, prima che suo padre avesse deciso di portare la famiglia nel Massachusetts, nonché il suo viaggio in Europa, erano oggetto di interesse e ammirazione da parte della comunità; anche le figlie del governatore, durante una visita a South Hadley, lo avevano assediato con domande sulla Francia, sull'Italia, sui paesi da lui attraversati. Il reverendo aveva pronto un repertorio di risposte brillanti che, all'occasione, tirava fuori con una certa aria distaccata accendendo ancora di più la curiosità delle giovani donne. Tutti comunque erano certi che la sua cultura e le sue doti lo avrebbero innalzato a posizioni di grande responsabilità nella comunità e non solo in questa. Tutto procedeva bene per il reverendo Hampden, il suo matrimonio era ben riuscito e veniva da tutti additato come esempio di armonia e felicità coniugale. La preparazione di un'opera su alcuni passi della *Genesi* e di *Osea*, relativi al dominio dell'uomo sulla natura e sugli animali in particolare, era a buon punto. L'insistenza dei semplici, in verità un po' rozzi, abitanti di Milford aveva tuttavia interrotto la sua pace e i suoi studi con una richiesta che Hampden considerava a dir poco sorprendente: avrebbe dovuto giudicare una donna che era stata accusata di stregoneria. Richiesta piuttosto assurda in quegli anni del XVIII secolo, quando ormai tutti i ministri della chiesa e la maggioranza della gente consideravano con imbarazzo il fanatismo e le superstizioni che avevano caratterizzato le vicende di Salem, alcuni anni prima, anni

che tuttavia apparivano remoti. Il comitato di Milford aveva inviato messaggi allarmati alle autorità civili e religiose di Boston e aveva proposto il suo nome come quello del pastore più vicino alla comunità minacciata dal diavolo. Hampden aveva invano cercato di rifiutare l'incarico ma alla fine era dovuto partire con le strade gelate e la neve che ricopriva campi e boschi. Si era dovuto adattare ad una slitta tirata da un cavallo lento ed affannato e durante il viaggio non era riuscito a scacciare il freddo che gli addentava le ossa, nonostante la grande coperta di lana e la bottiglia di buon liquore che la moglie, premurosamente, gli aveva preparato. Arrivato a Milford non gli avevano nemmeno dato il tempo di scaldarsi e mangiare qualcosa. Lo avevano subito condotto in un edificio che usualmente doveva essere un magazzino o un granaio e che era stato adibito a tribunale. Dal forte odore di sudore, di abiti bagnati ed impregnati di neve, dal vapore dei fiati e dal vociare sommesso ma intenso e diffuso, il reverendo ebbe la sensazione che tutta la comunità fosse presente. Si guardò intorno, l'accusata non era ancora stata condotta nell'edificio. Vide solo visi rossi, screpolati dal freddo; lesse in alcuni di questi la curiosità, che trapelava da un sorriso appena accennato, in altri un'espressione dura e severa, che si era congelata in un'ottusa immobilità dei lineamenti. C'era comunque qualcosa di stravolto nell'aria e il reverendo ripensò, con nostalgia, alla sua casa, all'ordine e alla pulizia che vi regnavano, ai candelieri e ai mobili sempre lucidi, ai gesti calmi e composti della moglie così fiera di lui e del suo lavoro. Si era probabilmente distratto perché non si accorse del momento in cui l'accusata, una certa Ann Colburn, fu condotta nell'edificio. Hampden si vide davanti una donna dall'età indefinibile, forse tra i trenta e i quarantanni, non molto diversa da tante altre donne della Nuova Inghilterra. Non si sentiva di guardarla nel viso, non per timore o altro ma solo per la stanchezza che lo aveva assalito. Notò, e la cosa lo colpì, l'abito di tutti i giorni, ancora sporco di farina, che la donna indossava. Probabilmente l'avevano presa, per portarla nella prigione del villaggio, mentre stava preparando qualcosa per la famiglia. Hampden guardò l'abito scuro, chiazzato di bianco, e pensò all'assurdità di quel processo. Si chiese perché la gente non se ne tornasse a casa, al proprio lavoro e alle proprie preghiere. Avrebbe dato qualsiasi cosa per riprendere i suoi studi, per udire il fruscio della moglie che, attenta a non disturbarlo, accudiva alla casa. Trovava irritante che tutto questo trambusto stesse accadendo nella stagione che meno amava, i lunghi inverni della Nuova Inghilterra con le sue piogge e le sue nevi eccessive. Un cielo terso, chiaro, lo avrebbe forse stancato e irritato di meno. I membri del comitato cominciarono ad interrogare la donna e il reverendo si distrasse nuovamente nell'udire il vento che sbatteva la neve contro le finestre dell'edificio. Le domande erano quelle, prevedibili, su arti ed incontri diabolici. La donna rispondeva con voce calma e con poche parole, respingendo le accuse. L'attenzione di

Hampden si ridestò allorché le chiesero chi fosse lo straniero che aveva più volte incontrato sul limitare del bosco. Molte donne ed alcuni uomini l'avevano vista. Ann non negò la cosa, ammise di aver più volte incontrato lo straniero, un giovane vestito con indumenti da viaggio e con una bisaccia di pelle a tracolla; ammise di aver parlato a lungo con lui. Nel tono di voce della donna non c'era irritazione, orgoglio o timore, solo una stanchezza trattenuta con un certo sforzo. Quando le chiesero se avesse appreso dallo straniero alcune arti diaboliche o avuto con lui qualche commercio carnale, negò con un tono di voce che al reverendo parve quello di una madre che risponde, quasi sovrappensiero, alle domande insistenti e bizzarre di un bambino. Hampden si rese conto che la posizione della donna di fronte al comitato si stava aggravando. Non che lui avesse trovato qualcosa di particolarmente strano negli incontri di Ann ma percepì con chiarezza l'effetto che aveva avuto sulla comunità l'ammettere di aver incontrato il giovane straniero. Il reverendo avrebbe voluto suggerire di interrompere il processo e di riprenderlo nel tardo pomeriggio. Senza chiedere ospitalità a nessuno, si sarebbe rifugiato per un paio di ore nella locanda a mangiare qualcosa e a riposarsi. Il comitato, tuttavia, sembrava più che mai preso dall'interrogatorio e così il pubblico. Le domande si concentravano sul giovane viaggiatore, sospettato di essere il diavolo o un suo emissario ma con scarsi risultati per quanto riguardava un qualche indizio di colpevolezza che inchiodasse Ann. Hampden si perse nuovamente nei suoi pensieri mentre le voci del comitato si dissolvevano nelle spire del vento. Nella sua stanchezza gli parve di essere risucchiato dai vortici di neve che stavano ricoprendo le colline, i boschi e certamente anche il suo villaggio. La sua attenzione si ridestò quando udì la voce di Ann che rispondeva ad alcune domande sui colloqui avuti con lo straniero. La donna negò di aver mai discusso di magia o di pratiche diaboliche; spiegò, calma ma con una voce sempre più stanca, che il giovane le aveva raccontato storie di paesi e di isole al di là dell'oceano, le aveva letto pagine di un libro che parlava del vento, di piante e di rocce. Hampden si accorse che i tratti del viso della gente e dei membri del comitato si indurivano in un'espressione sempre più ottusa. Non capivano le parole di Ann e ciò li irritava, cancellando in loro ogni residuo di pietà. Fu a quel punto che Hampden, con tono autoritario, chiese una sospensione del processo che sarebbe ripreso nel pomeriggio. Uscì in fretta, salutandoli appena i rappresentanti della comunità che lo stavano osservando con una certa irritazione. L'aria fredda e i radi fiocchi di neve che sbattevano contro il suo viso, lo svegliarono dal torpore che era venuto aumentando durante il processo. Stava smettendo di nevicare e l'aria, calma e immobile, cominciava ad addensarsi intorno alle case e agli alberi, avvolgendoli in un alone di cristallo. Le strade aperte nel bosco e le staccionate, le siepi, l'esterno delle case ma ancor di più ogni timido tentativo di abbellire un tetto, una

porta, una finestra, rivelarono ad Hampden gesti e pensieri che credeva assenti nei visi duri e ottusi degli abitanti di Milford. Hampden pensò al tentativo di uomini e donne di sollevarsi dalla fatica e dal dolore che stordiscono, a come, nel mezzo delle preghiere e delle meditazioni sulla vanità del mondo e sull'inevitabilità della morte, le mani continuassero a piallare, levigare il legno per una staccionata ben fatta. Quella gente rozza era dunque capace di abbellire un battente, una porta, un camino, di erigere fragili argini contro la tirannia della morte. Perché allora quell'accanimento verso Ann Colburn, perché quel desiderio di condannarla? L'aria di cristallo, la calma della neve, i piccoli ornamenti non si conciliavano con il processo.

Hampden si avviò verso la locanda e vi rimase un paio di ore tra gli assalti del sonno e della stanchezza. Lo vennero a chiamare quando era già buio e lui si era appisolato su una sedia con la testa appoggiata sul tavolo, accanto ad un boccale di sidro. Si incamminò con aria rassegnata verso il tribunale già affollato di volti che non tradivano alcun segno di stanchezza ma solo irritazione per il ritardo con cui il processo riprendeva. Il reverendo si guardò intorno, vide che l'accusata era già stata portata nell'edificio e notò sul suo viso pallido una specie di graffio che attraversava la guancia con alcune gocce di sangue. Si accorse che non era nulla di grave ma la cosa accrebbe il suo disagio e la sua inquietudine. Si impose, questa volta, di seguire il processo con maggior attenzione e di intervenire duramente di fronte ad ogni eventuale irregolarità. Ben presto, tuttavia, comprese che la posizione della donna si era fatta ancora più difficile. Furono infatti convocati alcuni testimoni, persone rispettate nel paese, che dichiararono che due donne, dopo una discussione con Ann, erano cadute vittime delle arti diaboliche. Una era morta alcuni giorni dopo il litigio, l'altra giaceva ancora gravemente ammalata. Hampden, per la prima volta, interrogò i testimoni cercando di mettere in evidenza come non ci fosse alcuna prova di un legame tra la malattia delle due donne e il litigio con Ann. I suoi tentativi non ebbero alcun effetto. Hampden comprese che di fronte alla crescente rabbia e paura della gente il comitato non sarebbe stato in grado di controllare la situazione. Facendosi forte dell'autorità ricevuta, ordinò che Ann fosse ricondotta in prigione e, rivolto agli anziani, disse che, avendo ascoltato tutti i testimoni, non c'era ragione di continuare il processo. Aggiunse che bisognava inviare tutti gli incartamenti alle autorità di Boston e attendere un loro parere. Nel frattempo, e qui il reverendo alzò la voce, nessuno avrebbe dovuto, in alcun modo, alzare le mani sulla donna o infliggerle una qualche punizione. Fece capire al comitato che il governatore e le autorità religiose non avrebbero tollerato alcun gesto imprudente e sventato. Salutò con freddezza gli anziani del villaggio e si incamminò verso la locanda per riprendere la slitta e partire immediatamente. Finalmente si sentiva sollevato e pregustava il calore della coperta

di lana sulle ginocchia e il liquore preparato dalla moglie. Nonostante i consigli di alcuni anziani di fermarsi per la notte, voleva partire subito. Con un po' di fortuna, in quattro o cinque ore sarebbe arrivato a South Hadley.

Quando attraversò Milford con la slitta, le strade erano ormai vuote, il fumo usciva dai camini e Hampden pensò che la gente avesse ritrovato volti e gesti più distesi. Passando tuttavia davanti alla costruzione di legno adibita a prigione, vide un gruppo di uomini che parlavano in maniera concitata. Il reverendo temette che qualcuno potesse commettere qualche imprudenza e fermò la slitta. Gli uomini, quando lo videro accostarsi, ammutolirono. Hampden li fissò con uno sguardo severo, senza dir nulla, finché il gruppo si sciolse ed ognuno prese la via di casa. Aveva ripreso a nevicare ed il villaggio si stava dissolvendo nella notte. Un brivido attraversò il corpo del reverendo, il freddo stava diventando insopportabile. Hampden decise allora di entrare nella prigione e di sedere per un attimo. Si pentì subito di averlo fatto. La guardia lo fissava con un'aria diffidente e Hampden non aveva voglia di parlare. Voleva solo scaldarsi un po' finché quel senso di gelo che si era impossessato di lui fosse scomparso. L'edificio non lo soccorse, anzi il freddo pareva più penetrante. Hampden si guardò intorno, vide una porta sbarrata con un catenaccio e immaginò che dovesse trattarsi della cella di Ann. Fece con il capo un cenno verso la porta e la guardia rispose che sì, Ann era chiusa lì dentro e stava probabilmente dormendo. Hampden si alzò dalla panca per avviarsi verso l'uscita poi, improvvisamente, senza sapere perché, chiese se la donna fosse una prigioniera tranquilla. La guardia rispose che Ann non creava problemi e chiese al reverendo se fosse interessato a vederla. Hampden, colto di sorpresa, non seppe cosa rispondere. Esitò, voleva partire subito, inoltre non sapeva cosa avrebbe potuto dire alla donna. Non capendo tuttavia cosa ci fosse dietro alla strana proposta della guardia, forse un richiamo al suo ruolo di pastore d'anime, rispose che l'avrebbe incontrata ma solo per un attimo. Nel buio della cella intravide la donna che invece di essere sdraiata o seduta sulla tavola di legno che doveva servire da giaciglio, si era rannicchiata per terra, la schiena contro il muro, il capo lievemente sollevato e con gli occhi chiusi. Non dormiva perché all'apparizione di Hampden aprì gli occhi e cercò di alzarsi. La sua stanchezza era evidente e il reverendo le fece cenno di restare seduta. Non sapeva cosa avrebbe potuto dirle, quali domande avrebbe potuto farle; era preoccupato di perdere quel tono di autorità che aveva usato nell'ultima fase del processo. Alla fine le chiese con una voce che avrebbe voluto essere imperiosa e autoritaria, ma che risuonò solo piena di stanchezza, se avesse cercato di pregare e se avesse con sé la Bibbia o altri libri di preghiera. La donna scosse il capo e gli rispose che non le avevano consentito di portare con sé alcun libro. Hampden le disse allora che, se avesse voluto la Bibbia,

gliela avrebbe fatta avere. La donna rispose che non desiderava la Bibbia ma che le sarebbe piaciuto avere con sé un libro che era rimasto a casa sua. Quel rifiuto della Bibbia preoccupò il reverendo che, questa volta con tono irritato, chiese quale altro libro volesse. La donna lo guardò, per un attimo sembrò sorridere e rispose che non doveva allarmarsi, si trattava di un libro innocente.

L'avrebbe aiutata a sopportare la lontananza dalla sua casa e dai suoi figli: la prigione per lei sarebbe stata lunga. Il reverendo sapeva che era vero, una condanna a morte in quei tempi sarebbe stata inconcepibile ma l'avrebbero tenuta in prigione almeno finché le paure del villaggio non si fossero dissolte. La richiesta della donna tuttavia lo irritava. Non capiva come osasse rifiutare, nella situazione in cui si trovava, la generosa offerta di una Bibbia. Gli sorse un dubbio e chiese alla donna se per caso non si trattasse di qualcosa che le era stato donato dallo straniero incontrato al limitare del bosco. Ann Colburn, calma, rispose di sì.

L'irritazione di Hampden aumentò; quasi le gridò come potesse pensare a simili sciocchezze nelle circostanze in cui si trovava e dopo aver portato la disgrazia e la vergogna nella sua famiglia. La donna lo guardò, severa, con lo sguardo di chi è deluso e si è sbagliato su qualcuno da cui si sarebbe attesa comprensione. Lo sguardo poi si fece più dolce e ripeté che si trattava di un libro innocente, che un Dio misericordioso non glielo avrebbe negato. Quel riferimento a Dio fece perdere il controllo al reverendo che le gridò di non menzionare il nome dell'Onnipotente e di vergognarsi della sua presunzione e arroganza. Ann questa volta parve ferita, umiliata. Non lo guardò ma scosse e chinò il capo. Hampden sentiva che l'irritazione lo avrebbe indotto a inveire contro la donna. Fu a questo punto che Ann, per la prima volta, chiese qualcosa supplicando. Hampden durante il processo era rimasto colpito dal controllo dell'accusata, da quelle sue risposte calme, sicure. Non l'aveva mai vista umiliata o supplicante. Ora sembrava che la donna stesse per scoppiare in un pianto, cosa che il reverendo non avrebbe potuto sopportare. Era tardi, voleva partire, il viaggio era lungo. Ann sembrò ritrovare il suo controllo, si scusò e aggiunse che per un attimo aveva sperato nel suo aiuto. Hampden le gridò quale altro aiuto pretendesse da lui, dopo tutto ciò che aveva già fatto per lei durante il processo. La donna si scusò di nuovo e non disse nient'altro. Il reverendo cercò di ritrovare la sua calma e si rivolse alla donna con fredda cortesia spiegandole che doveva partire perché lo attendeva un viaggio lungo e difficile. Ann Colburn si alzò dal suo angolo e lo ringraziò per tutto quello che aveva fatto per lei. Il reverendo non riusciva a capire quella donna; si sentì nuovamente irritato ma si controllò. Si avviò verso l'uscita volgendo per un attimo lo sguardo verso la prigioniera. La vide di nuovo rannicchiata in terra, presso il giaciglio, silenziosa. Il reverendo si avventurò allora in qualcosa di cui si pentì immediatamente come quando aveva acconsentito

ad incontrarla, ritrovandosi così prigioniero di gesti, parole, dubbi e ansie che non poteva controllare. Le chiese dove si trovasse quel libro che aveva richiesto. Ann lo guardò sorpresa e rispose con aria stanca e rassegnata che era rimasto a casa sua, in quello che definì il suo angolo. Hampden per la prima volta vide nella donna l'ombra di una profonda solitudine e i segni di una cupa rassegnazione che sembravano prendere il posto di quel coraggio e di quella forza che aveva intravisto in lei durante il processo. Voleva andarsene, voleva tornare all'ordine e alla pace della sua casa ma non poteva lasciare la donna in quel modo. E di nuovo fu preso dal gorgo delle parole, dei pensieri, delle sensazioni che non poteva controllare e che lo trascinarono in direzioni imprevedute e sconosciute. Chiese ad Ann dove esattamente si trovasse quel libro; sarebbe andato a prenderlo e glielo avrebbe portato. Pronunciò le parole con un'aria affranta, esausta, con il tono di chi implora di non essere più coinvolto, contro la sua volontà, in azioni riprovevoli. La donna si alzò, gli si accostò e fece il gesto di baciarli la mano. Il reverendo si ritrasse e uscì senza dir nulla.

Ci vollero pochi minuti per raggiungere la casa di Ann. Dall'interno non provenivano né voci né rumori. Fece appena in tempo a sfiorare la porta con la mano, che un uomo, sicuramente il marito, venne ad aprire. L'uomo guardò sorpreso il reverendo che, in poche fredde parole, gli comunicò che doveva prendere un libro per la moglie. Nella stanza, scarsamente illuminata, presso un lungo e pesante tavolo, sedevano un ragazzo e una ragazza sui quindici o sedici anni. Il volto del ragazzo era impenetrabile, immobile come quello del padre; gli occhi della ragazza rivelavano tracce di un pianto recente. Hampden chiese dove si trovasse il libro, aspettando che l'uomo glielo portasse. Questo invece ritornò a sedersi in silenzio accanto al tavolo, vicino ai figli. Alcune ciotole indicavano un pasto frettolosamente consumato. Hampden chiese di nuovo, irritato, dove si trovasse il libro e l'uomo indicò un angolo, in fondo alla stanza, vicino alla finestra più ampia della casa. Il reverendo intravide nella penombra una sedia su cui era posata una coperta di lana appena iniziata e lasciata interrotta, con un gomito rosso che era scivolato in terra. Sul davanzale della finestra notò il solo ornamento di quell'abitazione, un rametto di bacche rosse in un boccale di peltro. Lo colpì un dipinto ad olio, un piccolo quadro appeso dietro la sedia. Vi era rappresentato un viottolo bianco che si snodava tra rocce e cespugli e che terminava di fronte ad un mare lievemente increspato. Nel dipinto non c'erano case o presenze umane e il reverendo ne fu sconcertato. Non riusciva a capirne il senso e si sentiva disorientato di fronte a quelle rocce nude, quei cespugli, quell'abbondanza di cielo e di mare non riempita da alcuna figura umana. Il marito di Ann, dall'altra parte della stanza, gli disse freddamente che quello era l'angolo della moglie e che quelle erano le sue cose; il libro lo avrebbe trovato nello scaffale dei boccali, lì accanto. Il reverendo distolse lo sguardo perplesso dal quadro e

scorse, tra i boccali di peltro, un libro ricoperto di pelle. Lo prese e lo sfogliò mentre il marito e i ragazzi lo fissavano in silenzio. Hampden capì che doveva affrettarsi, che la sua presenza era poco gradita ma era incuriosito dal libro. Non si trattava di un'opera a stampa ma di un manoscritto, diviso in sezioni dedicate al vento, alla pioggia, alla neve, alle rocce, al mare, ecc.; le pagine scritte si alternavano a disegni tracciati con mano precisa ed elegante. Pareva l'opera di uno studioso, non c'erano segni o simboli strani, nulla di diabolico, eppure il reverendo provò la stessa sensazione che aveva avvertito di fronte al dipinto: il vento, le piogge e le nevi sembravano spadroneggiare su di un mondo dove non c'era traccia umana. Oltre ad essere sconcertato, Hampden si sentiva irritato da quell'eccessiva presenza di vento e di neve che gli ricordava gli inverni, da lui così poco amati, della Nuova Inghilterra. Chiuse il libro, salutò freddamente la silenziosa famiglia e si affrettò verso la prigione.

Ann Colburn lo accolse con un'espressione di gioia infantile che sembrava cancellare l'austerità della donna matura; lo ringraziò più volte, sorridendo. Il reverendo si sentì per un attimo sicuro che quel libro non contenesse nulla di diabolico, di malvagio e provò il doloroso rimorso di non essersi esposto di più nella difesa di Ann. La donna lo fissò e poi con dolcezza gli disse qualcosa che lo sconvolse: non doveva preoccuparsi, né sentirsi ansioso; lei era una strega, l'accusa era vera e lui aveva fatto fin troppo. Hampden, turbato, uscì dalla cella senza voltarsi.

Il viaggio verso casa, lungo, interminabile, unito al freddo e alla neve, in parte placò la sua ansia e i suoi dubbi. Per un attimo fu tormentato dal sospetto che Ann gli avesse fatto quella dichiarazione per alleggerirgli la coscienza, per permettergli di continuare a condurre un'esistenza tranquilla. Man mano tuttavia che si avvicinava a casa e che il paesaggio si faceva più familiare, le vicende vissute a Milford persero i loro precisi contorni, gli angoli si addolcirono, gli abitanti del villaggio tornarono ad essere dei sempliciotti ed Ann acquistò i tratti di una disgraziata un po' folle. Ogni ansia e dubbio finì sepolto sotto l'ordine della casa, sotto i mobili e i pavimenti ben lucidati. Il gelo di quel lontano villaggio fu spazzato via dal fruscio delle vesti della moglie che, silenziosa, riportava ogni cosa al suo posto.

Per anni la vita del reverendo Hampden trascorse tranquilla, intervallata dalle manifestazioni di affetto dei parrocchiani, dalla stima degli altri ministri della chiesa. Le vicende di Ann furono dimenticate e Hampden poté dedicarsi in pace ai suoi studi di teologia.

Fu proprio in occasione di una solenne cerimonia, organizzata per celebrare il lavoro di Hampden, che la storia di Ann riemerse da un passato ormai lontano. Il reverendo e la moglie si erano messi in viaggio per raggiungere un villaggio vicino a Boston dove avrebbero avuto luogo i festeggiamenti. Hampden era ansioso di arrivare e di tanto in tanto guardava



distrattamente il paesaggio dalla carrozza. Nonostante le strade lungo la costa fossero tutt'altro che facili da percorrere, la carrozza procedeva velocemente in un'aria ancora gelida, impregnata di neve ma con chiari annunci della primavera. Il reverendo si sentiva felice per quell'irrompere della luce e del sole che pareva coronare i riconoscimenti e le onorificenze che avrebbe da lì a poco ricevuti. Ad un certo punto della costa la carrozza dovette rallentare la corsa, la strada era diventata poco più di un viottolo sassoso e Hampden si sentì ansioso per un eventuale ritardo. Fu in quel momento che, gettato uno sguardo sul paesaggio, fu colpito da un qualche particolare che penetrò nella sua mente con violenza. Provò una specie di stordimento e impallidì. Non capì subito cosa fosse successo, dovette attendere alcuni istanti prima di rendersi conto che ciò che lo aveva scosso era un sentiero bianco, che si inoltrava, tra rocce e cespugli, fino al mare. Si accorse con sgomento che era lo stesso, fin nei minimi dettagli, che aveva visto nel quadro appeso nella casa di Ann Colburn. La donna, il suo volto e le sue parole riaffiorarono dal buio dove erano stati cacciati. Hampden non si era più interessato di lei, aveva solo appreso da qualcuno, non si ricordava nemmeno chi fosse stato, che dopo essere rimasta in prigione per alcuni anni ed essersi ammalata, aveva rifiutato di rientrare nella sua casa, di vivere con la sua famiglia ed era andata a morire in terre lontane, selvagge, percorse solo da qualche cacciatore di pellicce o da qualche avventuriero. Il reverendo provò una forte irritazione per quelle memorie che rischiavano di turbare la sua giornata di gloria, una giornata importante per lui e per la moglie, un momento tanto atteso e, dopotutto, meritato. La moglie si accorse del suo pallore e gli chiese se si sentisse male. Hampden, nella sua agitazione, non rispose. Trascorsero altri minuti, con lei che lo fissava preoccupata. Improvvisamente il reverendo ordinò al cocchiere di tornare indietro e di ripercorrere un tratto della costa. La moglie intervenne dicendo che era una cosa assurda, che erano già in ritardo e che non avevano incontrato nulla lungo la strada eccetto rocce e cespugli. Il reverendo, frettolosamente, ribatté che in qualche punto doveva sorgere un nuovo insediamento e che aveva intravisto i muri, appena iniziati, di una casa. Non era riuscito a trovare niente di meglio per giustificare il suo comportamento. La carrozza ripercorse un tratto di strada ma Hampden non riusciva a scorgere il viottolo che conduceva al mare. La moglie si stava agitando e lo guardava tra preoccupata e irritata. Hampden ordinò allora al cocchiere di lasciar perdere e di riprendere il cammino.

I giorni che seguirono confermarono alla signora Hampden che qualcosa aveva sconvolto il marito che appariva pallido, distratto, proprio quando avrebbe dovuto sentirsi felice e soddisfatto per i riconoscimenti ricevuti. Che Thomas non stesse bene o che qualcosa lo avesse turbato le fu confermato dal fatto che il marito aveva trascorso alcune mattinate presso la bottega di un artigiano, considerato dalla gente del villaggio

un bravo pittore e incisore. Alle sue domande rivolte con discrezione sul tempo trascorso nella bottega, Thomas aveva risposto che doveva seguire l'esecuzione di un dipinto che lo interessava.

Un pomeriggio la signora Hampden vide il marito rientrare in casa con un quadro che venne collocato nel suo studio. Hampden si era seduto, in silenzio, a contemplare il dipinto, senza rispondere alle domande sempre molto discrete della moglie che lo interrogava sul significato di quell'opera. Ben presto, tuttavia, si notarono, nell'atteggiamento della signora Hampden, segni di una certa impazienza e irritazione per quel marito che, seppure tornato più tranquillo, quasi l'uomo di sempre, premuroso e gentile verso di lei, si isolava di tanto in tanto nel suo studio per contemplare il quadro: un dipinto che la turbava, la infastidiva, vuoto, senza senso, con quel viottolo che portava al mare, senza case e senza traccia di esseri umani. Sempre più inquieta per l'ossessione del marito, una sera, dopo una cena consumata in silenzio, mentre Thomas si accingeva, assorto e con un lieve sorriso sulle labbra, a preparare il sermone per la domenica, esplose come non aveva mai fatto in molti anni di matrimonio: non ne poteva più delle sue stranezze ma ancor meno sopportava la presenza di quello strano dipinto. Gridò che se qualcuno lo avesse intravisto nel suo studio, perduto in quell'assurda contemplazione, la reputazione costruita con diligenza in anni, sarebbe stata distrutta. Se conservava una qualche stima e un qualche rispetto per lei, avrebbe dovuto sbarazzarsi subito del dipinto. La signora Hampden pronunciò le frasi una dopo l'altra, con un ritmo concitato che stupì il reverendo, abituato al tono pacato e ai sussurri della moglie. Non le rispose subito ma si ritirò nel suo studio. Avrebbe voluto accendere la pipa, sedersi e tornare a contemplare il suo quadro ma non ci riuscì. Doveva sbarazzarsi del dipinto, non poteva compromettere una lunga e serena vita matrimoniale per un suo capriccio anche se sapeva bene quanto gli sarebbe costato privarsi dello strano paesaggio.

Il mattino seguente prese il quadro, lo avvolse in un panno e si avviò verso la bottega dell'incisore. Gli avrebbe lasciato il dipinto senza chiedere un soldo. Si sentiva depresso, stanco e lungo la strada si accorse a malapena di alcuni parrocchiani che lo avevano salutato. Sperò che nella bottega non ci fosse gente, avrebbe voluto sbrigare la cosa velocemente, senza suscitare curiosità. Il suo desiderio non fu esaudito perché, una volta entrato, fece un incontro poco gradito. Trovò lì infatti il pastore Ibrahim Pearson, l'uomo più rispettato della piccola comunità di quacqueri che da alcuni anni si era insediata nel villaggio tra la diffidenza e talvolta l'ostilità dei più vecchi coloni. Il reverendo Hampden non salutava più Ibrahim da qualche tempo, da quando quest'ultimo aveva criticato alcuni suoi parrocchiani per un attacco contro un villaggio indiano. Il reverendo aveva sostenuto la necessità di quell'azione per evitare guai peggiori, Ibrahim aveva stigmatizzato la cosa come un atto di inutile, gratuita cru-

deltà. Trovarsi faccia a faccia nel negozio era imbarazzante ma la cosa fu risolta dal quacquero che gentilmente e con naturalezza salutò Hampden, il quale ricambiò freddamente il saluto. Il reverendo tolse il panno dal quadro e lo posò sul bancone dell'artigiano. Il quacquero seguì silenzioso le operazioni di Hampden e inaspettatamente chiese di poter dare un'occhiata al dipinto. Il reverendo, con mal celata irritazione, acconsentì. Ilbrahim guardò lo strano quadro, poi, sorridendo e a bassa voce, disse che secondo lui era un'opera bellissima e che, se fosse stata la sua, non se ne sarebbe mai separato. Il reverendo fissò il vecchio quacquero, vide nelle molte rughe del viso le sofferenze patite che non avevano intaccato la gentilezza e la cordialità dell'uomo e non riuscì a trattenere un sorriso di gratitudine. Era come se il vecchio Ilbrahim avesse intuito il suo dolore nel separarsi dal quadro e il reverendo era riconoscente per quella comprensione espressa con tanta discrezione. Hampden, sollevando il quadro dal bancone, sentì che aveva bisogno di sfogarsi con qualcuno e rivelò al quacquero quanto fosse difficile per lui separarsi da quell'opera. Tuttavia era necessario perché la moglie la detestava. L'avrebbe ceduta all'artigiano senza chiedere nulla. Il quacquero guardò il reverendo e lo sorprese nuovamente con una proposta: avrebbe potuto lasciare a lui il quadro, in prestito; lo avrebbe appeso in casa sua, sopra il camino e Hampden sarebbe potuto andare da lui, ogni qualvolta lo desiderasse, a contemplarlo. Nonostante che la cosa gli sembrasse un po' assurda, il reverendo accettò. Trascorsero alcuni giorni e Hampden sembrò tornare ad una quieta vita domestica. La moglie aveva ritrovato la sua tranquillità e poteva di nuovo garantire l'ordine e l'equilibrio della casa. Una sola cosa la sorprese del marito, il fatto cioè che avesse cominciato, in un'età in cui si cerca il sole e il calore, ad innamorarsi dei lunghi inverni della Nuova Inghilterra, a gioire del vento e delle nevi, dei mattini gelidi, del nero profilo degli alberi contro il cielo grigio. Non le erano ancora arrivate alcune voci che circolavano nel villaggio: alcuni parrochiani, nei pomeriggi invernali, passando davanti alla casa del pastore quacquero, avevano intravisto due uomini, seduti davanti al camino. In uno di essi avevano riconosciuto il reverendo Hampden. I due non sembravano coinvolti in alcuna discussione ma, silenziosi e immobili, contemplavano qualcosa davanti a loro. Alla signora Hampden parvero talvolta strani il sorriso e l'espressione del marito allorché rientrava, come lui diceva, da una passeggiata o da una conversazione con Ilbrahim. Erano tuttavia piccole, innocue eccentricità, nulla di simile ai silenzi di Thomas dopo il viaggio e nel periodo dell'ossessione per il dipinto.

Una sera la signora Hampden vide il marito ansioso e preoccupato. Lei non chiese nulla ma Thomas, dopo un lungo silenzio, le parlò di un sogno che aveva fatto. Aveva visto un mare nero, agitato, con il vento e le nubi che si fondevano con le acque, come risucchiati dagli abissi. Non ricorda-

va nient'altro, solo che si era sentito smarrito e perduto. La moglie sorrise e cercò di tranquillizzarlo. Per alcune notti Thomas fece lo stesso sogno finché, una sera, si coricò presto con la febbre alta. In preda ad un'ansia indefinita, non si era recato in quei giorni dal suo amico Ilbrahim ma ne avvertiva la mancanza, così come gli mancava la contemplazione del quadro. Quella notte rivide il mare in tempesta ma con un altro elemento: una mano chiazzata di bianco, protesa tra il nero delle nubi e delle acque, riportava la pace nel cielo e nel mare. Thomas fu certo che si trattasse della mano di Ann e il suo sonno ritrovò una tranquillità e pienezza che da anni non aveva più provato. Quando si svegliò ripensò alle visioni notturne e il teologo, in lui sempre vigile, si turbò al pensiero che una mano sporca di farina, abituata ad impastare focacce, potesse imporsi con la forza e la grandiosità della mano di Dio, il Dio che riporta ordine nella confusione e nel caos. Pensò che si trattasse di una visione blasfema, addirittura diabolica e per questo si sentì inquieto.

Nel pomeriggio ricevette una visita del pastore Ilbrahim, accolto con freddezza dalla moglie. Lei lo aveva accompagnato nella camera del marito e, con una certa diffidenza, aveva lasciato i due uomini soli per ritornare ai lavori domestici.

Thomas rivelò i suoi sogni all'amico e in particolare gli descrisse l'ultima visione con le inquietudini che aveva suscitato in lui. Attese con ansia una risposta, un qualche aiuto. Il quacquero lo guardò silenzioso poi, sorridendo, gli disse di non essere preoccupato per quelle visioni: averne paura e respingerle avrebbe significato rinnegare le ore trascorse davanti al quadro, soprattutto rinnegare Ann. Thomas non comprese le parole di Ilbrahim ma confusamente intuì che aveva ragione. Il suo sguardo cercò la finestra e dal colore del cielo e degli alberi capì che l'inverno era vicino. Il pensiero lo rese felice, sapeva che presto la neve avrebbe riempito il cielo e avrebbe ricoperto South Hadley, il lontano villaggio di Milford e i boschi, giù fino all'oceano. Si addormentò con l'immagine dei fiocchi che si dissolvevano sulle onde e non rivide un altro giorno.

Nel paese girava la voce che il reverendo fosse morto nel sonno, con un'espressione serena. I parrochiani commentarono che non poteva essere altrimenti per un uomo giusto, buono fino all'ingenuità e così inesperto degli abissi e del buio del cuore umano. Il pastore quacquero ascoltava quei discorsi, scuoteva la testa e sorrideva. Se ne tornava poi a casa e, dopo aver acceso il fuoco, si sedeva davanti al quadro. Ripensava all'amico e con lui percorreva il sentiero che portava all'oceano e alle onde appena increspate.

racconti / 2

## Francesca Giommi

### Il cortese corteggiamento tra Guidobaldo Del Monte, Illustrissimo, e Paola Bianca Malatesti, Reverendissima

Il racconto è inedito

In quei giorni di primavera incipiente, la saletta su al mezzanino della Biblioteca Oliveriana, dove la luce del sole entrava obliqua e discreta dalle persiane sempre socchiuse e il profumo del glicine rampicante dalla parete esterna si insinuava timido per non disturbare quei lavori intellettuali, era tutto un gemito sommesso e un fremito trattenuto...

Ai due lati opposti del tavolone dell'archivio, i due da mesi sedevano nelle loro postazioni ormai divenute abituali dopo il lungo inverno immersi nelle loro sudate carte, e pur senza volerlo, anzi con un certo pudore, ormai parevano sussultare l'un l'altro all'unisono e a intervalli regolari, allorché dai loro rispettivi tomi e incartamenti emergeva un qualche dettaglio troppo rivelatore o troppo a lungo ricercato per poterne trattenere appieno la sorpresa e la gioia della scoperta.

Lui, Emerito Illustrissimo Professor F. – che per cautela e riservatezza chiameremo Guidobaldo, per via di Guidobaldo del Monte suo nume tutelare – indossava l'immane panciotto quadrettato sotto la giacca di tweed e uno di quei suoi papillon, spesso a pois, che ormai non si vedono più, ma che ne rivelavano la distintiva signorilità. Dall'autunno precedente, l'Emerito Illustrissimo Professor F., alias Guidobaldo per brevità, stava conducendo una qualche ricerca sulle scoperte e conoscenze scientifiche alla corte dei Duchi di Urbino nel Rinascimento, e sulla sua porzione di tavolo si erano accumulati nel tempo volumi così pesanti e ingombranti, dagli *Elementi* di Euclide al *De Sphaera* del Sacrobosco, da Agrippa a Comandino, Oddi e Baldi, che sconfinavano ormai ben oltre la sua linea di metà campo.

Lei, Signorina M., professoressa di greco e latino al liceo classico – che per verginale riserbo chiameremo Paola Bianca, data la sua smodata ammirazione per Paola Bianca Malatesti, moglie di Pandolfo III Clarissimo Signore di Fano sul finire del Trecento – era intenta da mesi nella lettura e decifrazione delle numerose pergamene possedute dalla biblioteca relati-

ve alle signorie pesaresi medievali e rinascimentali, dai Malatesti originari di Rimini, ai Della Rovere di Savona, passando addirittura per gli Sforza di Milano. In quel lungo periodo di alacre studio, Paola Bianca aveva avuto modo di esibire, in maniera del tutto discreta si badi bene, una collezione infinita di foulard di seta e cammei d'ogni foggia, accuratamente abbinati ai suoi tailleurini che ricoprivano tutta la gamma dell'arcobaleno, dal rosa-cipria-ma-non-troppo al grigioto-po-un-po'-ceruleo, ed emanava quel profumo di lavanda e di violetta che sempre emanano le signorine perbene, ma di quelli macerati per anni in ampolline impolverate o svaniti nel fondo di cassetti ricoperti di carta velina.

E così, tra un "eureka" enfatico di lui e un sospirato "habemus sigillum" di lei, i pomeriggi scorrevano pacati ma piacevoli, senza che mai i due si scambiassero una sola parola tra loro e senza l'ombra di un benché minimo contatto. Il pretesto lo fornì un giorno un colpetto di tosse di lei, che come una leva provocò in reazione uno scatto fulmineo di lui a socchiudere la porta rimasta semi-aperta, per premura e timore che qualche spiffero potesse intaccare quelle fragili pergamene, o le ancor più fragili dita che le stavano così leggiadramente sfogliando. Lei si era subito premurata a dire che no, che non faceva nulla, che non era la corrente a darle alcuna noia, che forse qualche granello di polvere le era entrato in gola ma era già passato, troppo tardi ormai per contenere il fiume in piena delle parole di lui, troppo a lungo trattenute, e che ora sgorgavano in un sonoro quanto irrefrenabile panegirico sui moti ascensionali e le correnti convettive.

E mentre lui, ormai in piedi, sentenziava fragoroso gesticolando e mimando quei possenti moti della fisica con ampie circonduzioni delle braccia, lei lo ammirava in silenzio, ammutolita dalla sua forbita eloquenza, rinsaldando di parola in parola l'idea che in tutti quei mesi si era fatta di quel grande e illustrissimo studioso e scienziato che tutti nella biblioteca conoscevano ed ammiravano, così come nella città e provincia e di certo persino oltr'Appennino, e che lei aveva avuto il grande onore di fronteggiare per innumerevoli ore da quando la sua ricerca era iniziata lo scorso novembre e non c'erano altre sale disponibili nell'edificio, per lo meno non così silenziose o così atte a simili raccoglimenti intellettuali.

Guidobaldo, da canto suo e a suo tempo, non era rimasto indifferente all'ingresso di questa delicata e profumata creatura, che per mezzo del bibliotecario che la stava scortando chiedeva di occupare l'estremità opposta del tavolo, promettendo di non arrecare disturbo. "Ma quale disturbo, per carità, era una gioia avere un po' di compagnia in quei lunghi pomeriggi solitari...", ma questo lo studioso se l'era detto solo a mente, mentre con un gesto della mano e un accenno di sorriso, reso burbero non certo da dispiacere o scortesia ma da quella frequentazione prolungata più coi suoi libri che con gli esseri umani, aveva risposto in maniera affermativa, per poi tornare immediatamente alle sue matematiche elucubrazioni, sen-

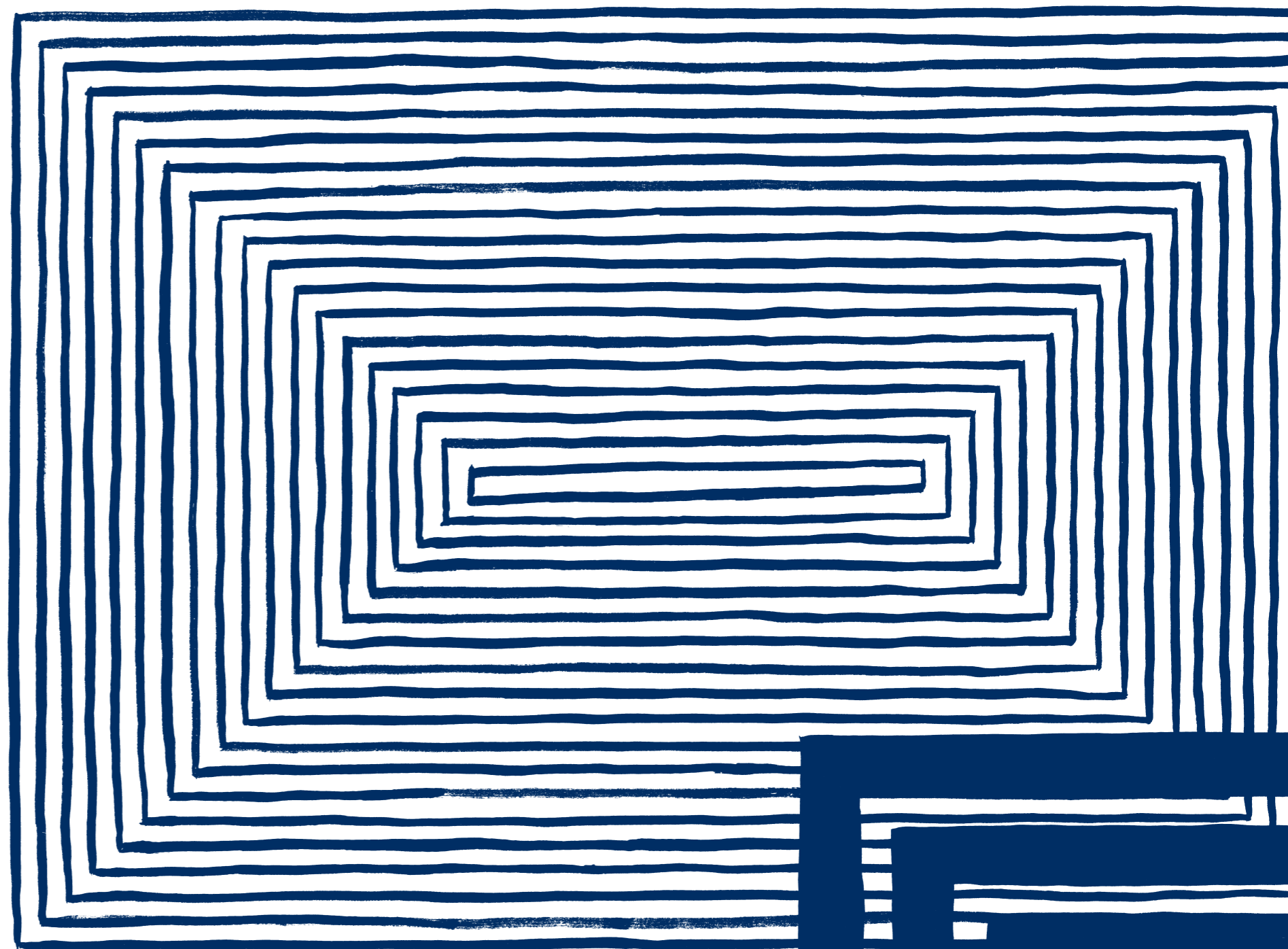
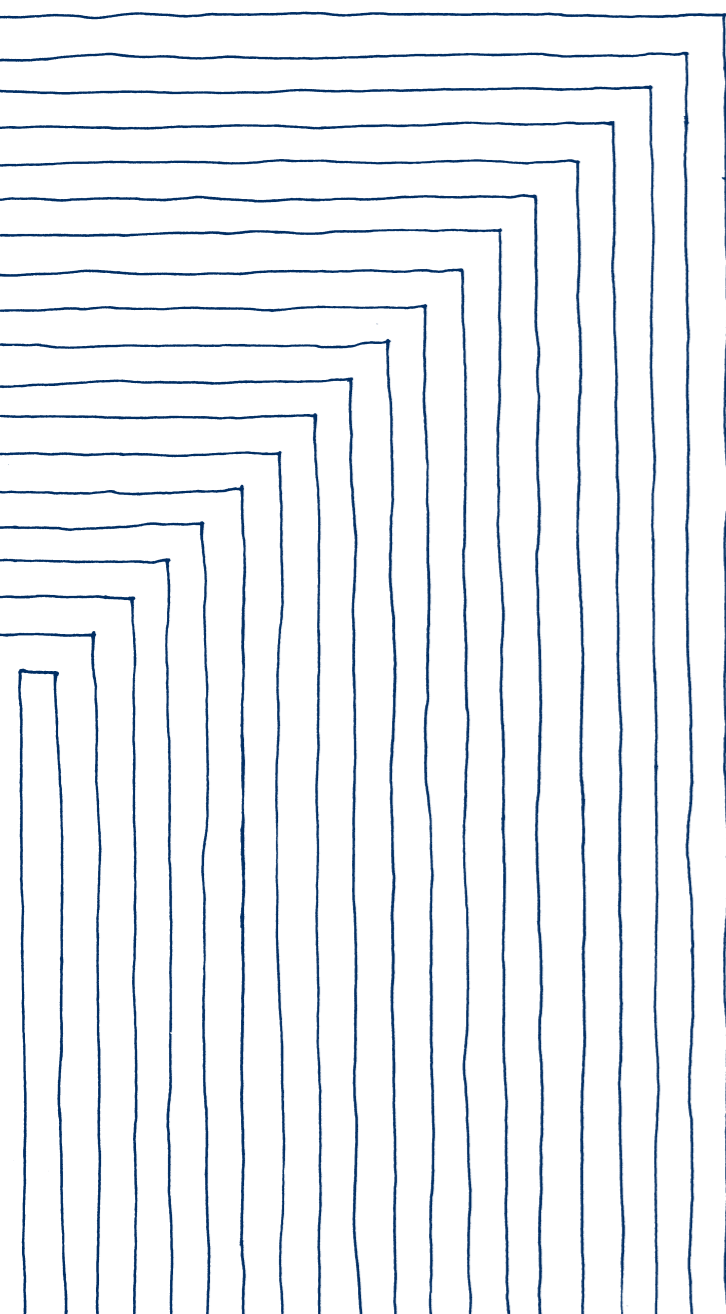
za più avere l'ardire o l'occasione di rivolgersi nuovamente a quella così aggraziata figurina, di cui pure avvertiva costantemente e con sommo piacere la presenza, e senza la quale di certo i suoi studi sarebbero progrediti ben più a stento. E ora, finalmente, con l'inverno alle spalle e il rinnovarsi della natura che fuori era già tutto un germoglio e virgulto, questo slancio vitale si era fatto strada tra incunaboli e cinquecentine anche lì ai piani alti della biblioteca, dove un qualche spiffero o infinitesimale pulviscolo forniva infine l'occasione di dischiudere, condividere e dare libero sfogo a pensieri sinora reconditi, erudite riflessioni e persino ardenti passioni.

Finalmente Paola Bianca poteva mostrare a qualche animo affine la raffinatezza delle "lettere longate" in apertura alle magnifiche pergamene dei Malatesti di Pesaro che, si badi bene, non avevano nulla a che vedere con quelli di Fano, anzi ne erano acerrimi nemici, così come covavano in seno acredini e risentimenti nei confronti dei Malatesti di Rimini, da cui pure discendevano, ma che poi troppe volte nei secoli avevano tentato ingerenze inopportune sui loro governi. In tutta risposta, Guidobaldo le insegnò a valutare e riconoscere l'elevata qualità editoriale dei manoscritti scientifici prodotti ad Urbino nel cinquecento, con la loro estetica estremamente curata e la perfetta definizione delle figure - mica facile riprodurre un dodecaedro sul piano a quei tempi! - distinguendoli da quelli di bassa lega prodotti altrove, da cui, per eccessiva fretta nella preparazione della carta, non era ben stata lavata via la calce usata per lo sbiancamento degli stracci, e i cui residui condannavano ora quei testi all'inesorabile sfaldamento.

Un giorno lei gli mostrò preziosi documenti che certificavano il ruolo e l'importanza delle donne nella gestione delle signorie, da Elisabetta Malatesta a Battista di Montefeltro, che curarono i contatti con gli ordini religiosi cittadini, furono benefattrici e promotrici di attività di assistenza sociale, soprattutto verso altre donne più sfortunate, indigenti, orfane o "cadute in peccato mortale". E tra tutte ovviamente Paola Bianca, quella sì che fu una "Gran Signora", come in effetti fu più che giustamente rinominata. A dimostrazione di ciò basti ammirare quel gioiello di scultura tardogotica d'importazione veneziana che è la sua tomba monumentale nel sottoportico dell'ex chiesa di San Francesco a Fano, con quelle colonnine tortili, quelle pietose statue tutt'attorno e quel capo così leggiadramente reclinato che par ancora che dorma, dono e segno di amore infinito da parte di un marito devoto come oggi non ne esistono più! A parlare di "Gran Signori" lui non poté proprio trattenersi dal tirare in causa i duchi urbinati, condottieri di eserciti, umanisti e mecenati delle lettere e delle arti. E sopra tutti, ovviamente, l'ammiratissimo Guidobaldo del Monte, matematico, filosofo e astronomo rinascimentale, amico di Torquato Tasso e "sponsor" addirittura di Galileo Galilei, che senza la di lui raccomandazione chissà se mai sarebbe arrivato a Pisa o Padova!

Questo dialogo che secondo i maligni assomigliava in tutto e per tutto ad un corteggiamento – un cinguettio *ante litteram* l'avrebbero definito i più tecnologici – si prolungò amabilmente fino all'estate quando, in un pomeriggio qualunque, al suono del campanellino che annunciava l'imminente chiusura della biblioteca, Guidobaldo si fece coraggio e suggerì inaspettatamente di accompagnare Paola Bianca all'uscita, così inaspettatamente che lei non poté dire di no. Fu così che i due, dopo aver sceso trepidanti il grande scalone in marmo fianco a fianco senza proferire parola, varcarono per la prima volta insieme il grande portone in travertino dell'edificio, non senza che lui si premurasse di avvertire lei di fare attenzione al gradino, così cogliendo il pretesto di prenderla a braccetto, e gustare ad un tempo l'aria fresca e profumata di giugno frammista alla brezza di mare che di questa stagione invade le vie del centro storico al calar del sole.

Giunti al limitare di via Mazza, dopo qualche minuto di silenzio imbarazzato e forse per rompere il ghiaccio, lei suggerì timida che lì ai tempi dei romani passava il fiume *Pisaurum* – da cui la città aveva preso il nome – prima di gettarsi in mare a pochissima distanza, e che fu poi Alessandro Sforza a deviarne il corso un po' più a nord, verso l'attuale porto-canale, come testimoniato da un'importante pergamena oliveriana, e già lui, rincuorato dalla squisita confidenza e incoraggiato da quel così romantico argomento, si era lanciato a dissertare di maree e fasi lunari, di carte nautiche, astrolabi e sfere armillari...



## CONVERSAZIONE CON GIORGIO CALCAGNINI

a cura di Simonetta Marfaglia

**Professor Calcagnini, lei è il primo Rettore economista dell'Università di Urbino Carlo Bo... un segno dei tempi? Una naturale evoluzione che anche a livello accademico assume la centralità dell'economia? Che impronta darà all'Università?**

— Che io sia un economista non è stato un elemento determinante per la mia elezione. Il Rettore viene eletto in base alle sue qualità personali e alla capacità di aggregare intorno ad una idea di università la maggioranza degli elettori. Normalmente questa selezione avviene al momento del voto tra più candidati. Nel mio caso, nel corso degli ultimi anni, c'è stato un dialogo continuo con tutte le componenti

Giorgio Calcagnini, 64 anni, professore ordinario di Economia politica e, dal 2014, prorettore vicario dell'Università di Urbino 'Carlo Bo', è stato eletto ai primi di ottobre nuovo Magnifico Rettore della stessa Università. Individuato da tempo come candidato unitario ha ottenuto, in sede di votazione, un consenso molto ampio sia tra i docenti che all'interno del personale tecnico-amministrativo.

dell'Ateneo che ha portato all'individuazione di un candidato unitario nella mia persona. Naturalmente metterò anche le mie specifiche professionalità al servizio dell'Ateneo che, per sua tradizione, è multidisciplinare. La mia idea di Università è di una istituzione che sappia anticipare i cambiamenti nella cultura, nella società e nell'economia adeguando prontamente la propria offerta formativa e i settori di ricerca per creare le migliori opportunità di vita e di lavoro per i nostri laureati.

**L'Università di Urbino, come altre, ha riaperto i primi corsi in presenza. Come la pandemia ha modificato il rapporto università/studente?**

— Alcune Università temono ripercussioni a livello di iscrizioni... anche la "Carlo Bo" ha questo timore. Ma le sue caratteristiche – Urbino è raccolta e protetta – possono essere un

vantaggio rispetto alle Università dei medi e grandi centri? Se il rapporto università/studente è cambiato lo scopriremo solo alla fine dell'anno accademico che si è aperto il 21 settembre. Quello che abbiamo rilevato è invece la voglia degli studenti di tornare alle lezioni in presenza, perché il processo di formazione dipende anche dalla qualità e quantità di relazioni che si instaurano tra studenti e tra docenti e studenti. Urbino da questo punto di vista non ha rivali. Inoltre, date le dimensioni della città, gli studenti che risiedono a Urbino non devono affrontare il problema del trasporto a differenza dei loro colleghi che studiano nei grandi atenei e nelle grandi città: le sedi delle lezioni si possono raggiungere nella gran parte dei casi

*“Il processo di formazione dipende anche dalla qualità e quantità di relazioni che si instaurano tra studenti e tra docenti e studenti. Urbino da questo punto di vista non ha rivali”*

a piedi. La nostra scelta è stata, quindi, quella di ripartire con le lezioni in presenza, anche se il governo ha imposto a tutte le università il contemporaneo utilizzo della modalità on-line. I dati ancora parziali delle immatricolazioni sono veramente incoraggianti a fronte del calo atteso per il sistema universitario nazionale.

**In pochi anni la nostra società sta vivendo tre crisi che si stanno sovrapponendo: la**

**crisi del modello umanistico rispetto al modello tecnico-scientifico, la strutturale crisi economica e la crisi da Covid che porta a ridefinire le nostre abitudini sociali e comportamentali. Che tipo di riflessi ha tutto ciò sull'università? Possono queste crisi trasformarsi in un'opportunità e, se sì, come?**

— Le crisi sono dei momenti di rottura, in alcuni casi permanenti, con le nostre esperienze passate. Ci spingono a cambiare il nostro modo di stare in mezzo agli altri, i nostri modelli culturali (si pensi al '68), i modelli di consumo e di produzione. In questi passaggi ci sono dei costi da sostenere, ma anche nuove opportunità. Spesso si sente dire che l'università dovrebbe essere professionalizzante. Niente di più sbagliato! L'università deve fornire metodi e strumenti, e aggiornarli di continuo, deve insegnare a imparare. Questo approccio guarda al futuro e, quindi, mette le persone in formazione nelle condizioni di capire in quale direzione la cultura, il mondo del lavoro e le altre dimensioni della società si stanno indirizzando. In questo senso, le crisi sono un'opportunità in primo luogo proprio per i centri di formazione, le cui azioni devono generare benefici sociali maggiori dei relativi costi sociali.

**La crisi del modello umanistico si ripercuote anche su facoltà e iscritti. Come dire meno filosofia e più gestione o specializzazione. Il solco è tracciato o il pensiero potrà avere una sua rivincita?**

— Sono convinto che l'utilizzo di approcci multidisciplinari alla soluzione dei problemi risultino più efficaci rispetto a quelli che pongono un'enfasi particolare sull'umanesimo o sulle tecno-scienze. Credo che, per alcuni aspetti, la distinzione tra queste due ultime dimensioni della cultura sia una guerra ideologica e che come tutte le guerre porti solo disastri. In effetti, è ormai ampiamente diffusa l'opinione che senza la cultura umanistica non è possibile affrontare le sfide della società contemporanea. A supporto di questa interpretazione basterebbe infatti guardare alle lauree di alcuni dei protagonisti dell'economia tecnologica globale dei nostri

*“Senza la cultura umanistica non è possibile affrontare le sfide della società contemporanea. Guardiamo ad alcuni protagonisti dell’economia tecnologica globale come Sergio Marchionne laureato prima in filosofia e, in seguito, in giurisprudenza”*

tempi, compreso Sergio Marchionne laureato prima in filosofia e, in seguito, in giurisprudenza. **La crisi economica sta incidendo in maniera profonda sulla crisi del modello marchigiano dove piccolo è bello. In qualità di economista lei ha suggerimenti o consigli su come e dove intervenire? L’Università come può supportare la ripresa?**

— L’economia marchigiana basata sulle piccole imprese ha funzionato bene fino a quando la competizione internazionale, nei settori economici nei quali si concentrava la maggior parte della produzione regionale, ha messo a nudo le debolezze del modello basato sui bassi costi di produzione. A questo si deve aggiungere anche la crisi del sistema bancario e finanziario regionale che era stato un altro importante fattore di sostegno alla capacità imprendito-

riale dei marchigiani. Per cui piccolo non è più così bello come lo era in passato, ma la crescita dimensionale delle imprese necessaria ad affrontare le sfide dei prossimi anni non significa buttare “l’acqua sporca con il bambino”. Le nostre piccole imprese dovrebbero tendere a diventare un po’ più grandi: l’ottimo sarebbe puntare alle medie dimensioni anche mediante la formazione di gruppi. Dovrebbero, inoltre, risolvere il problema del passaggio generazionale. Lo studio delle differenze tra imprese di dimensione diversa mostra che al crescere della dimensione aziendale aumentano il capitale umano e l’impiego di tecnologia. L’università potrebbe accompagnare le imprese in questa trasformazione attraverso livelli di formazione adeguati ai nuovi contesti, alla ricerca di base e applicata e alla messa a punto di meccanismi, più efficaci rispetto al passato, di trasferimento dei risultati della ricerca alle imprese. È questa la cosiddetta di terza missione dell’università.

**Università e radicamento sul territorio attraverso sedi decentrate e collaborazione con il comparto economico: come si implementa il rapporto? Collaborazioni con comuni, associazioni, gruppi industriali e professioni a che punto sono? Possono essere sviluppate?**

— Non esiste un modello di terza missione superiore agli altri. Ad esempio, una conoscenza non codificata, di tipo più umanistico, richiede una maggior vicinanza tra centri di formazione e ricerca e imprese, rispetto al caso della conoscenza codificata, di tipo scientifico. È importante che l’ateneo urbinato cerchi quindi di consolidare gli sforzi fatti in questi anni con enti pubblici, associazioni professionali e imprese private per farsi conoscere e apprezzare. Per dimostrare ai nostri interlocutori che a credere a certi progetti siamo i primi, abbiamo stanziato risorse del nostro bilancio per co-finanziare borse di studio e assegni di ricerca rivolti soprattutto ai giovani. Nonostante gli sforzi fatti, non è infrequente imbattersi in attori del territorio che scoprono per la prima volta le nostre eccellenze. Mi piacerebbe che questi attori, prima di rivolgersi ad altri atenei,

*“Un tema sul quale vorrei misurarmi con le altre istituzioni e con le imprese è quello del modello di sviluppo della nostra provincia”*

verificassero le nostre possibilità di dare una risposta positiva alle loro esigenze. Nel corso del mio mandato mi impegnerò affinché l’Università di Urbino, all’interno del perimetro delle sue competenze, svolga un ruolo propositivo nei confronti del territorio. Un tema sul quale vorrei misurarmi con le altre istituzioni e con le imprese è quello del modello di sviluppo della nostra provincia. Sempre più è necessario affrontare i problemi e trovare le soluzioni più adeguate in un’ottica di sistema. Credo che la nostra università abbia tutte le competenze per poter svolgere un momento di analisi per far emergere i bisogni del territorio e di coordinamento delle diverse progettualità che superi i confini istituzionali e delle diverse espressioni del mondo produttivo con l’unico obiettivo di un miglioramento della nostra qualità della vita.

**A Fano l’Università di Urbino è saldamente presente, a Pesaro invece se ne è andata... Il futuro potrebbe riservare altre sorprese?**

— L’Università di Urbino se ne è andata quando l’esperienza di Pesaro Studi è arrivata al capolinea per i motivi a tutti noti: l’esigenza del Comune di Pesaro di destinare le risorse della formazione universitaria al sostegno delle famiglie in difficoltà economica, da un lato, e la crisi finanziaria della Fondazione della Cassa di Risparmio di Pesaro collegata al fallimento di Banca Marche, dall’altro. Un caso non unico nel panorama italiano del decentramento delle sedi universitarie. A rendere più complicate le scelte

degli atenei di avere sedi dislocate sul territorio ha anche contribuito l’emanazione di normative ministeriali sempre più stringenti sotto forma di garanzie richieste ai partner non accademici di risorse a lungo termine e alle università di personale docente. Sorprese in senso letterale sicuramente no. Se ci fosse un progetto ben definito certamente chiederei agli organi di governo dell’università di valutarlo.

**Nelle Marche ci sono quattro università: c’è spazio per tutte? O vanno implementate le caratteristiche peculiari di ognuna per evitare “doppioni concorrenziali”?**

— Questo è un tema ricorrente, soprattutto quando uno degli atenei marchigiani sperimenta difficoltà di diversa natura. La possibilità di rimanere con quattro università dipende dalla capacità di attrazione di studenti, soprattutto da fuori regione e dall’estero. C’è anche un discorso di costi e benefici a giustificazione del mantenimento di ciascun ateneo. Diversamente dalle imprese, i costi e i benefici da includere nel calcolo sono anche di natura sociale, più difficilmente misurabili rispetto a quelli privati. Di conseguenza, è anche complicato arrivare a una valutazione condivisa sull’opportunità di tenere aperta o di chiudere una sede universitaria. C’è un problema di identità storica delle università marchigiane con i territori dove sono localizzate che è misurabile in termini di secoli, non di decenni. D’altronde il nome della nostra

*“C’è un problema di identità storica delle università marchigiane con i territori dove sono localizzate che è misurabile in termini di secoli, non di decenni”*

regione, le Marche, richiama a un concetto di pluralità che, non scordiamoci, è stato uno dei fattori di successo del nostro modello economico e di qualità della vita. Senza tener conto anche degli aspetti politici della decisione di chiusura o accorpamento di un ateneo con un'altra realtà che potrebbe essere realizzato solo se imposto dall'alto, dal governo o dal ministero. Aggregazioni spontanee sono più complicate, così come accade per le nostre imprese quando devono decidere se entrare a far parte o meno di un gruppo. Una decisione quest'ultima che tradizionalmente viene vista come la rinuncia ad una parte della propria autonomia. Più facile sarebbe condividere la gestione di alcuni servizi sfruttando i benefici delle economie di scala. Ma sono sicuro che anche in questo caso sorgerebbero discussioni infinite su chi dovrebbe gestire questi servizi. Forse un maggior coordinamento dell'offerta formativa potrebbe ridurre la presenza di doppioni ma che tali non devono poi essere considerati perché lo stesso corso di laurea offerto da due università distinte ha come risultato laureati diversi avendo gli stessi avuto professori diversi con propri percorsi formativi e di ricerca. Non è possibile standardizzare oltre un certo limite i processi formativi, mentre più facilmente realizzabili sono le collaborazioni di ricerca che, non a caso, già esistono.

**Come essere attrattivi per gli studenti? Affinando i corsi di studi? O attraverso le agevolazioni?**

— L'attrattività di un ateneo dipende sicuramente dal tipo di offerta formativa, dalla capacità di comunicare in modo semplice e chiaro quali possono essere le opportunità post-laurea di trovare un'occupazione, anche rispondente ai desideri dei nostri giovani. A tal fine è necessaria anche una forte integrazione tra ricerca e didattica perché essere un ricercatore, oltre che un docente, implica un costante aggiornamento rispetto ad un mondo in continua evoluzione. Per questo, come ho detto anche prima, è fondamentale trasmettere ai nostri studenti un metodo di studio e di lavoro che li aiuti a gestire il cambiamento. A questo fine, vanno sicuramente rafforzate le attività di tirocinio

**incontri**

che, in molti casi, sono il primo vero contatto con il mondo del lavoro. Un altro fattore è anche l'ambiente dove si studia e Urbino offre sicuramente le condizioni migliori per potersi formare, favorendo un sistema di relazioni tra studenti e tra studenti e professori che ha pochi eguali in Italia e nel mondo. Infine, in periodi di crisi il fattore economico è sicuramente impor-

*“È fondamentale trasmettere ai nostri studenti un metodo di studio e di lavoro che li aiuti a gestire il cambiamento”*

tante. Per l'anno accademico 2020/21 abbiamo elevato a 25.000 euro la fascia di reddito che dà diritto all'esenzione del pagamento delle tasse universitarie. I dati a oggi, seppur ancora provvisori, sono molto positivi con un tasso a due cifre di crescita degli immatricolati.

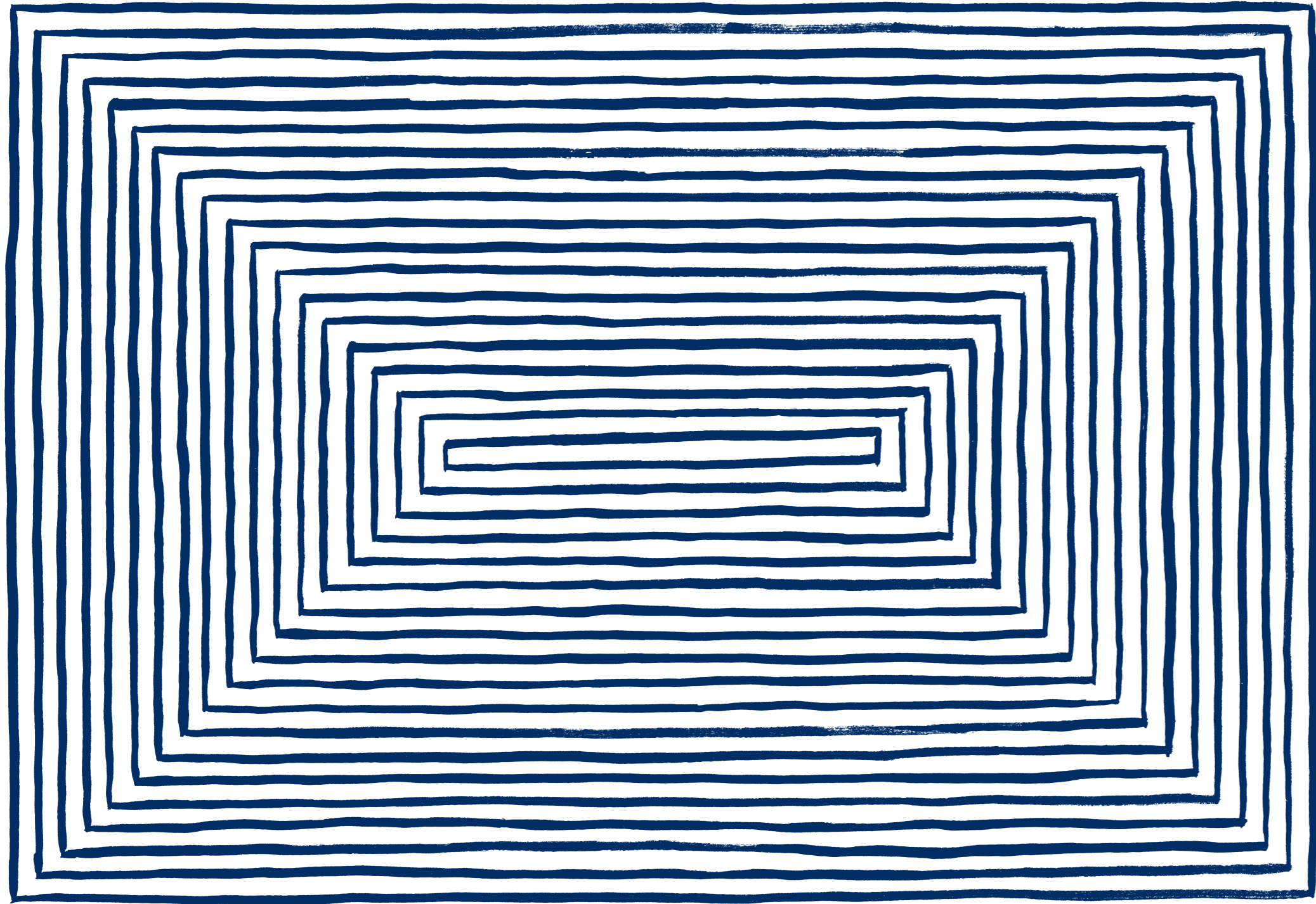
**Cosa pensa dell'esperienza dell'Università dell'Età Libera? Che ruolo può o deve ritagliarsi? Ha dei suggerimenti da dare?**

— Consigli sicuramente no perché mi sembra che l'Università dell'Età Libera di Pesaro funzioni bene, con tante persone che vi si dedicano con passione. Le sue attività si inseriscono in un processo di apprendimento e formazione continua: non si finisce mai di imparare. L'Università dell'Età Libera contribuisce, insieme ad altre istituzioni della città, alla

formazione del capitale sociale del territorio, che è costituito dall'insieme di relazioni che si instaurano tra tutti gli individui di una società. È il prodotto di uno scambio reciproco di relazioni, non basato esclusivamente sull'utilità individuale. Il soggetto entra in contatto con gli altri portando con sé il proprio capitale civile - le sue competenze, la sua esperienza, le sue reti sociali - che condivide con gli altri, ricevendo in cambio il loro “portato sociale”. In questo modo, si crea uno scambio di esperienze, di conoscenze e di informazioni che rende possibile il miglioramento dell'efficienza della società nel suo insieme ed il raggiungimento di scopi, altrimenti non perseguibili a livello individuale, in particolare il miglioramento della qualità della vita.

**Conversazione con Giorgio Calcagnini**







**campus unilibera e dintorni**

*lezioni, racconti e incontri  
dall'Università dell'Età Libera  
Pesaro, via Nanterre*

---

*a cura di  
Marco Savelli*

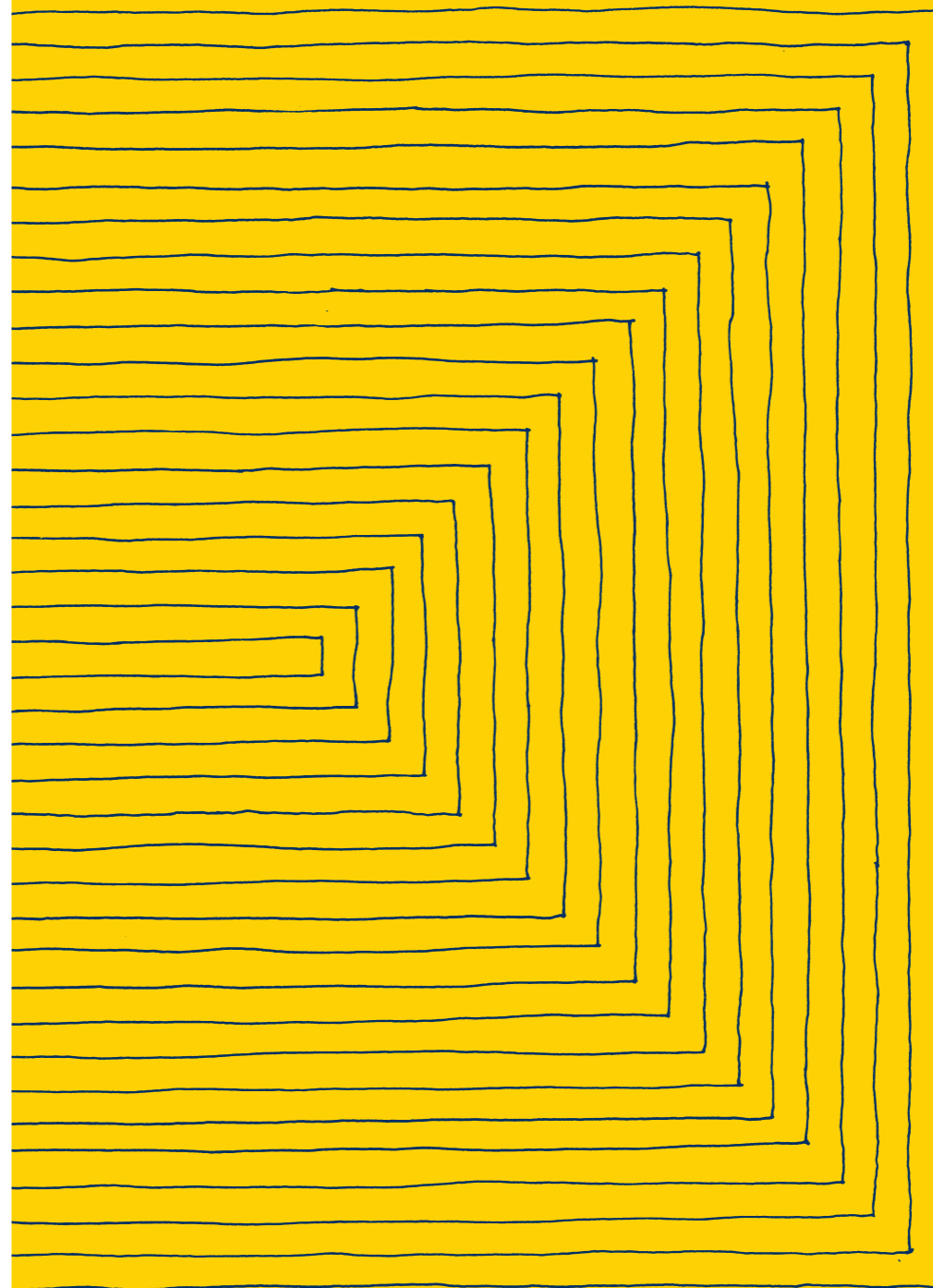
---

*progetto grafico e impaginazione  
Luigi Raffaelli*

---

copyright 2020 by Università dell'Età Libera  
e-mail: [info@uniliberapesaro.it](mailto:info@uniliberapesaro.it)  
[www.uniliberapesaro.it](http://www.uniliberapesaro.it)  
*presidente* Maurizio Sebastiani

---





**lezioni** / Luigi Ferrari **Ebro é Otel ma Amleto è orbe** — Chiara Agostinelli **Dante fra Petrarca e Boccaccio: eredità e tradimenti delle “tre corone”** — Claudia Rondolini **Orfeo: il canto e lo sguardo** — Massimo Bini **Lavori in Carso** — Enrico Capodaglio **La donna di palazzo nel *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione**

**racconti** / Goffredo Pallucchini **Gli inverni del reverendo Thomas Hampden** — Francesca Giommi **Il cortese corteggiamento tra Guidobaldo Del Monte, Illustrissimo, e Paola Bianca Malatesti, Reverendissima**

**incontri** / **CONVERSAZIONE CON**  
**GIORGIO CALCAGNINI** — a cura di Simonetta Marfoggia