

TORRICELLIANA

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ TORRICELLIANA DI SCIENZE E LETTERE

FAENZA



32

1981

INDICE

Scienze

- Giorgio GANDOLFI e Luigi PAGANELLI, *Ricerche mineralogico-petrografiche sulle spiagge dell'alto Adriatico e dell'alto Tirreno* p. 3

Lettere

- Lamberto CAFFARELLI, *Galeotus (Prima stesura)* » 19
- Alessandro BARCHIESI, *Lo specchio di Omero. Virgilio di fronte al modello epico* » 59

TORRICELLIANA

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ TORRICELLIANA DI SCIENZE E LETTERE

FAENZA



32

1981

Stabilimento Grafico Fratelli Lega - Faenza - Maggio 1982

Redattore responsabile: prof. GIOVANNI CATTANI, *segretario della Società Torricelliana*

GIORGIO GANDOLFI e LUIGI PAGANELLI
Istituto di Mineralogia e Petrografia dell'Università di Bologna

RICERCHE MINERALOGICO-PETROGRAFICHE SULLE SPIAGGE DELL'ALTO ADRIATICO E DELL'ALTO TIRRENO

Il contributo degli autori di questo lavoro si inserisce in un quadro di ricerche finalizzate ed interdisciplinari, promosse e finanziate dal Consiglio Nazionale delle Ricerche sulla dinamica dei litorali italiani.

INTRODUZIONE

Le spiagge sono corpi sabbiosi lunghi e stretti, paralleli alla costa, dominati dall'azione delle onde e delle correnti marine. Il materiale di cui sono costituite è dato in larga parte da sabbie.

L'area della spiaggia si estende verso terra fino al limite raggiunto dalle acque marine durante le tempeste e le maree maggiori e, a mare, fino al limite d'azione delle onde e delle correnti di marea.

In generale il profilo topografico di una spiaggia, trasversale alla costa, inizia, partendo da terra, al piede della prima duna dove terminano gli effetti delle onde; da questo punto e fino al livello medio di alta marea si sviluppa la spiaggia emersa: questa infatti viene sommersa solo durante le tempeste. Di seguito si sviluppa la spiaggia intertidale, il cui limite inferiore è determinato dal livello medio di bassa marea; essa viene alternatamente inondata ed esposta all'atmosfera durante i normali cicli di marea. Segue poi la vera e propria spiaggia sottomarina fino al livello medio di base del moto ondoso, che risulta sempre sommersa. La spiaggia termina nella zona di transizione dove esiste movimento di sabbia solo durante le tempeste.

Si tratta di un ambiente complessivo estremamente dinamico il cui profilo riflette la distribuzione dell'energia del mare sulle

sue varie parti, energia che varia periodicamente nel tempo con periodi di secondi per le onde, di ore per le maree, di mesi per le tempeste.

Molto schematicamente, in un dato tratto di costa si viene a stabilire un certo equilibrio tra gli apporti e gli asporti di materiale sabbioso. Gli apporti derivano prevalentemente da materiali terrigeni portati da fiumi e torrenti; altre fonti possono essere depositi relitti della piattaforma e tratti vicini di costa in erosione. Gli asporti si verificano verso il largo durante le tempeste e verso terra ad opera del vento.

Risulta abbastanza chiaramente che le condizioni di equilibrio, data la vasta gamma di condizioni ambientali, possono essere valutate solo in tempi sufficientemente lunghi. Infatti l'azione delle onde e delle correnti marine alterna con elevata frequenza momenti di costruzione o di accrezione con momenti di distruzione o erosione. Condizioni di stabilità di un tratto di costa potranno essere definite solo con un bilancio annuale o pluviennale.

Se non esistono condizioni di equilibrio si potrà verificare o una tendenza alla progredazione se prevalgono le azioni che favoriscono gli apporti o una tendenza alla erosione se prevalgono le azioni che favoriscono gli asporti.

Si avranno generali condizioni di avanzamento della linea di riva durante i periodi regressivi e viceversa condizioni di arretramento durante i periodi trasgressivi.

I fattori principali che regolano e determinano le condizioni della dinamica di un litorale sono i movimenti verticali del suolo, l'eustatismo, le caratteristiche litologiche e morfologiche, l'orientazione di ogni unità fisiografica in cui si articola una costa, il regime dei venti e del mare, le portate dei fiumi e il trasporto lungo riva.

Inoltre la spiaggia non è un'entità a sé stante ma connessa ad altre entità fisiche per cui qualsiasi modificazione che avvenga in una di queste si riflette anche sulla spiaggia.

Alcune di queste modificazioni agiscono a lungo termine (tempi geologici), altre a breve termine (tempi storici, annuali, stagionali e anche giornalieri). Se, come sembra ovvio, non si tiene conto dei tempi geologici, i tempi più brevi sono quelli che interferiscono con le attività umane che in generale prevedono lunghi tempi di utilizzo.

Fra le modificazioni che si verificano in tempi brevi sono da rilevare quelle relative all'abbassamento di tratti di costa

rispetto al livello del mare a causa del costipamento di terreni incoerenti, della subsidenza dei bacini sedimentari, dei fenomeni isostatici e di quelli vulcanici.

Anche le variazioni climatiche possono influire sul regime del mare e su quello fluviale determinando modificazioni del trasporto solido lungo riva o dei cicli erosivi e delle portate dei fiumi che inducono, a breve termine, processi di alterazione degli equilibri raggiunti con cambiamenti della linea di riva e degli apparati di foce dei fiumi.

Oltre ai fattori naturali che regolano la dinamica dei litorali sono da considerare anche quelli determinati da interventi diretti o indiretti operati dall'uomo.

In questi ultimi decenni gli interventi antropici sono stati così massicci e rapidi e così estensivi da alterare o anche annullare la naturale evoluzione di interi ambienti.

Gli interventi sulle spiagge si esplicano da una parte allo scopo di una loro intensiva utilizzazione, dall'altra, quasi sempre in diretto rapporto di causa ed effetto, allo scopo di provvedere alla loro difesa. Si tratta principalmente della costruzione di opere a protezione dei porti turistici e industriali, di dighe in corrispondenza di foci e di porti canale, di pennelli e di frangiflutti, di opere parallele a difesa delle città e delle vie di comunicazione, della realizzazione di insediamenti turistici e dello sviluppo di aree urbane.

Molte di queste opere vengono effettuate senza tenere in alcun conto gli effetti negativi che da esse derivano e che a volte assumono proporzioni drammatiche. Le estrazioni di acque metanifere, gli emungimenti di acqua per usi industriali e potabili, gli anomali carichi derivati da sovradimensionate concentrazioni urbane e industriali sono la causa della cosiddetta subsidenza indotta che provoca gravi alterazioni ambientali e in tempi generalmente brevi. Altri interventi con effetti negativi sono quelli relativi a opere di bonifica che determinano sottrazione di materiale sedimentario (bonifiche per colmata) e rapidi ed imprevisi costipamenti di terreni superficiali (bonifiche idrauliche). Non debbono essere trascurati anche gli interventi che vengono effettuati in aree a monte dei settori costieri e che possono ripercuotersi negativamente su di essi quali sbarramenti di corsi d'acqua per scopi idroelettrici ed irrigui, interventi idraulico-forestali per la difesa delle zone montagnose, prelievi massicci di materiale sabbioso e ghiaioso dagli alvei fluviali.

Deriva abbastanza chiaramente da quanto succintamente

esposto come lo studio delle coste debba avere un carattere interdisciplinare avvalendosi del supporto della geologia in senso lato, in particolare della sedimentologia, geomorfologia, geotecnica oltre che della oceanografia, idraulica, meteorologia, climatologia.

Uno degli aspetti fondamentali è quello del ripascimento naturale o della sopravvenuta insufficienza o mancanza di ripascimento delle spiagge. Per questo scopo sono necessarie più componenti che indaghino sui differenti aspetti del problema. Una di queste si riferisce allo studio delle aree di alimentazione e quindi della provenienza delle sabbie e della loro dispersione, in particolare del verso e della estensione del trasporto litoraneo lungo la spiaggia.

Per l'indagine dei processi che coinvolgono la dinamica del trasporto dei materiali sabbiosi si è utilizzato lo studio del maggior numero possibile di aspetti composizionali delle sabbie delle spiagge e dei corsi d'acqua e delle rocce esposte ad abrasione nelle coste alte. Infatti solo attraverso uno studio composizionale, il più completo possibile, si possono individuare i traccianti naturali più indicativi caso per caso (singoli componenti o gruppi di più componenti) per tentare di ottenere il maggior numero possibile di distinzioni che permettano il riconoscimento delle province petrografiche. A questo scopo lo studio è basato sulla determinazione 1) della composizione principale, 2) dei minerali pesanti, 3) dei frammenti di rocce e 4) della componente carbonatica.

Le ricerche effettuate sulle spiagge adriatiche e tirreniche sono da considerare quindi come studi regionali a grandi linee per quanto riguarda il numero dei campioni presi in esame (circa un campione ogni 5 Km), ma come studi di grande rigore analitico per quanto riguarda la composizione dei singoli campioni (circa 70 diverse determinazioni per campione).

PROVINCE PETROGRAFICHE

Generalità.

Il concetto e la definizione di provincia petrografica sono estendibili anche alle rocce sedimentarie. Una provincia petrografica infatti riunisce un insieme di rocce distribuite in un'area definibile geograficamente e collegate geneticamente (consanguineità per le magmatiti o provenienza per i sedimenti) e per età.

In una stessa provincia possono essere presenti più litotipi dovuti a processi di differenziazione od alla presenza di più facies (vulcaniti e plutoniti in una provincia magmatica; ghiaie, sabbie di duna, di barra e peliti in una provincia sedimentaria di piattaforma, ecc.).

Relativamente semplice è mettere in evidenza la consanguineità delle rocce di una provincia magmatica, dove certi parametri petrochimici sono di solito molto indicativi; ciò non vale per i sedimenti a causa della complessità dei processi petrogenetici e della grande variabilità qualitativa e quantitativa delle rocce madri nei bacini di drenaggio.

Per l'individuazione di province petrografiche sedimentarie occorre ricercare, volta per volta, i parametri significativi, siano questi chimici, mineralogici o petrografici, parametri che hanno valore solo localmente. Di solito una provincia comprensiva di un solo litotipo viene delimitata geograficamente in base alla presenza di certi minerali od associazione di minerali, prevalentemente minerali pesanti; nei depositi psammitici si tende a trascurare la composizione principale nella sua globalità e soprattutto i frammenti di rocce, il cui studio è alquanto complesso.

Caratteristica di ciascun litotipo di una provincia petrografica sedimentaria è l'uniformità della composizione. Ciò è legato alla provenienza, le cui caratteristiche si mantengono relativamente costanti.

Due province, distinte per differente provenienza, possono essere a diretto contatto fra loro entro un'unica unità fisiografica (stessa età e indistinta distribuzione geografica) come è il caso di due province litorali su di un unico e continuo tratto di costa bassa; in questo caso è inevitabile una certa sovrapposizione con conseguente commistione. Inoltre se all'interno di un bacino omogeneo caratterizzato da una provenienza principale, si inseriscono localmente apporti secondari, si vengono a determinare locali commistioni, sfumate, specie nel verso del trasporto, tali da giustificare la distinzione di sottoprovince.

Composizione e Provenienza.

Nel litorale adriatico fra la foce dell'Isonzo e Pesaro le province nettamente caratterizzate sono sette, alcune delle quali consentono ulteriori dettagli (Fig. 1a e 1b).

La zona di Grado, dall'Isonzo a Lignano, costituisce una provincia caratterizzata da grande quantità di clasti carbonatici

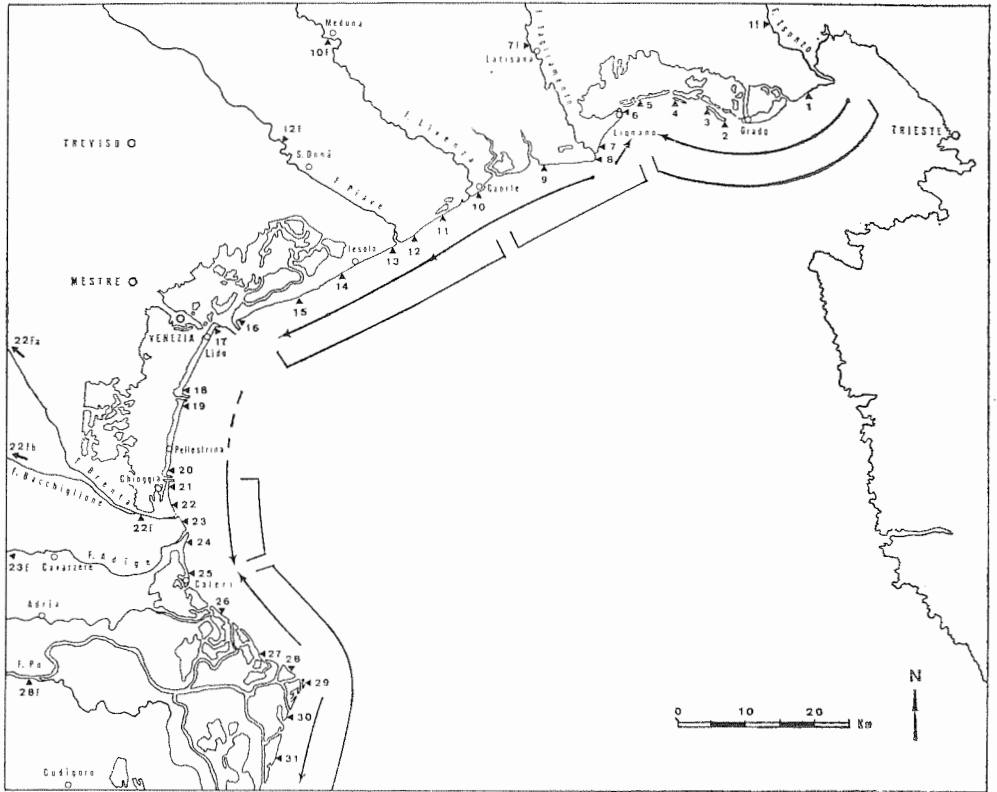


Fig. 1a

con lieve prevalenza della calcite sulla dolomite, e da eccezionali contenuti in picotite e ultrastabili. Le spiagge derivano dall'Isonzo.

La zona del Tagliamento, da Lignano a Caorle, costituisce una provincia caratterizzata dalla netta prevalenza della dolomite sulla calcite, da granato con subordinato epidoto, e dalla brusca diminuzione di picotite e ultrastabili. Le spiagge derivano dal Tagliamento. Il disaccordo fra la composizione delle sabbie del Livenza e quella delle sue spiagge ne fa ritenere trascurabili gli apporti.

La zona di Iesolo, da Caorle a Porto di Lido, costituisce una provincia ancora ricca in clasti carbonatici terrigeni con prevalenza della dolomite sulla calcite, ma nettamente distinta dalla precedente per l'assoluta prevalenza dell'augite su tutti i minerali pesanti. Le spiagge derivano da una commistione fra Piave e Ta-

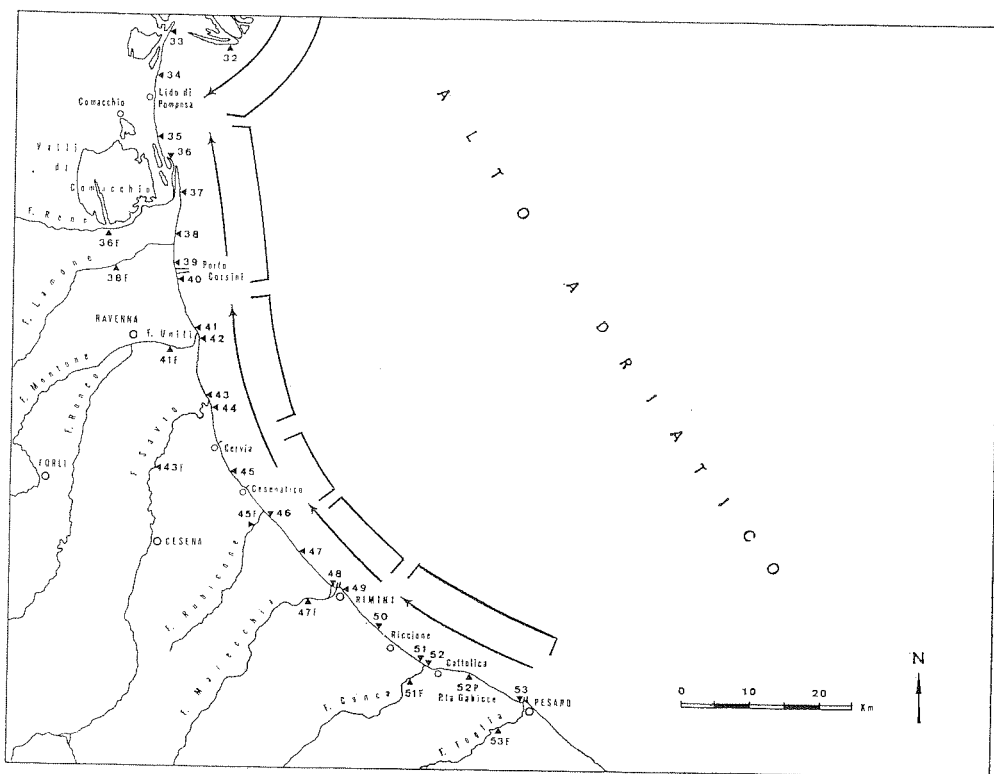


Fig. 1b

gliamento.

I Lidi di Venezia appartengono alla stessa provincia del Piave, le cui sabbie sono qui presumibilmente in parte affiancate e sovrapposte ad antichi depositi provenienti dal Brenta.

La zona fra Porto di Chioggia e Porto Caleri costituisce una provincia caratterizzata da alti contenuti in quarzo, feldspati e frammenti di vulcaniti atesine; da una brusca diminuzione, rispetto alle zone precedentemente descritte, in clasti carbonatici, anche se rimane la prevalenza di dolomite su calcite; da una netta diminuzione in augiti, che lascia il posto ad una associazione a granato, orneblende, epidoto con subordinate augiti. Le spiagge derivano da commistione fra Adige e Brenta, e precisamente dal solo Adige a sud della sua foce, con prevalenza dall'Adige a nord, con lieve prevalenza dal Brenta a Sottomarina, come dimostrano i contenuti in granuli carbonatici, in frammenti di vulcaniti atesine, in ortopirosseni e glaucofane.

Porto Caleri coincide con la più brusca delle discontinuità riscontrate e rappresenta il limite settentrionale della zona del delta padano. Questa provincia è caratterizzata dalla prevalenza di quarzo e feldspati e dalla brusca diminuzione del rapporto dolomite/calcite; altrettanto marcata è la diminuzione del contenuto in vulcaniti e così pure l'aumento in frammenti di graniti e gneiss; l'associazione dei minerali pesanti è data da granato, epidoto e orneblende: caratteristica la presenza di forsterite, ortopirosseni, glaucofane e cloritoide, e la netta diminuzione in cianite. Le sabbie del Po concordano ottimamente con le spiagge attuali del delta.

Da Porto Garibaldi a Marina di Ravenna si ha una provincia con caratteri intermedi fra quelli delle province padana e romagnola tipica, caratterizzata, rispetto alla padana, dalla fortissima diminuzione in dolomite e in ortopirosseni e dalla scomparsa di forsterite. Pur non potendosi escludere in assoluto una commistione attuale lungo la spiaggia, si deve notare che il Reno trasporta sabbie probabilmente derivate da alluvioni recenti di provenienza in parte padana in parte romagnola. Il disaccordo fra le spiagge e le sabbie del Lamone fa ritenere che l'apporto da questo fiume sia o sia stato trascurabile.

Da Marina di Ravenna a Cervia e da Riccione a Pesaro, tralasciando la zona di Rimini, si ha un'unica provincia che può essere suddivisa in due sottoprovince, romagnola tipica la prima, di Riccione e Pesaro la seconda, per il contenuto in clasti carbonatici terrigeni elevato nella seconda. Le sabbie del Savio, del Foglia e del Conca mostrano un buon accordo con le rispettive spiagge; meno i Fiumi Uniti, così da ritenere che il loro scarso apporto venga commisto, nelle spiagge, con prevalenti sabbie del Savio. Del tutto trascurabile l'apporto alle spiagge dalla falesia di Punta Gabicce.

La provincia romagnola-pesarese è interrotta e suddivisa in due zone geograficamente distinte dalla zona di Rimini, meglio definibile come provincia della Val Marecchia; questa è caratterizzata dall'altissimo contenuto in clasti carbonatici terrigeni, senza dolomite, e dalla prevalenza assoluta della baritina fra i pesanti. Questi caratteri sono in ottimo accordo con le sabbie del Marecchia e con la natura dei terreni alloctoni che occupano gran parte del suo bacino; secondo ogni verosimiglianza sabbie strettamente analoghe sono trasportate dai corsi di acqua minori che incidono gli stessi terreni.

Il litorale toscano fra Bocca di Magra e la foce dell'Ombro-ne si sviluppa in quattro grandi unità fisiografiche: pisano-versi-liese, alto maremmana, follonichese e grossetana. Queste unità sono determinate dalla esistenza di prominente, più o meno marcate, di costa alta; i limiti estremi, settentrionale e meridionale sono i rilievi della Punta Bianca e dei Monti dell'Uccellina, mentre le interruzioni intermedie sono i Monti Livornesi, il Promontorio di Piombino e la scogliera di Punta Ala.

A queste caratteristiche morfologiche che interrompono la continuità dei bacini deposizionali, si aggiunge la presenza di numerosi bacini di drenaggio che insistono sulle 4 unità fisiografiche. Ne viene che ad ogni unità dovrebbero corrispondere una o più province petrografiche, a meno di una grande omogeneità della litologia dei bacini di drenaggio o di una intercomunicabilità dei bacini deposizionali. Questo non è il caso: sono state infatti individuate nove province (Fig. 2).

La provincia massese è costituita di sabbie a discreta maturità, provenienza medio-crustale, a scarsa componente carbonatica, con una associazione di minerali pesanti ad augite-granato-epidoto e da abbondanti frammenti di rocce verdi e arenarie e siltiti.

Le sabbie della provincia pisano-viareggina presentano elevata maturità e provenienza più profonda; sono caratterizzate da una associazione di minerali pesanti ad epidoto-granato e da abbondanti frammenti di rocce profonde (plutoniche e metamorfiche).

Allo stesso modo si viene a distinguere la piccola provincia di Calambrone da quella pisano-viareggina. Presenta, infatti, maturità decisamente bassa, un'associazione di pesanti ad epidoti e subordinati augite e granati, e soprattutto abbondanti frammenti di vulcaniti acide.

Dalle province di questa unità si passa a quelle più meridionali attraverso un tratto di circa 20 Km di costa alta rocciosa in cui si trovano alcune piccole pocket-beach con sabbie di composizione che riflette fedelmente la litologia dell'immediato retroterra e che debbono perciò essere considerate elementi indipendenti, al limite, singole province.

Le sabbie della provincia alto maremmana mostrano scarsa maturità, provenienza crustale ed elevata componente carbonatica; sono caratterizzate da una associazione di minerali pesanti ad augite e subordinate orneblenda e picotite e da abbondanti frammenti di rocce verdi.

Nella piccola provincia campigliese le sabbie presentano una discreta maturità ed una provenienza medio-crustale, scarsa componente carbonatica, un'associazione di minerali pesanti ad augite e subordinati granati e picotite, e abbondanti frammenti di vulcaniti acide con subordinate rocce verdi.

Questi caratteri definiscono significative differenze fra le due province dell'unità alto maremmana evidenziando anche una non parentela con le province dell'unità pisano-versiliese e con quelle che seguono dell'unità follonichese.

La provincia di Follonica è costituita da sabbie molto mature con provenienza medio-crustale e a scarsa componente carbonatica; i minerali pesanti individuano un'associazione ad epidoti, picotite ed ultrastabili; fra i frammenti di rocce sono prevalenti le vulcaniti acide.

La piccola provincia di Pian d'Alma si differenzia per la presenza di sabbie meno mature, provenienza medio-crustale e componente carbonatica più abbondante, per la associazione di minerali pesanti ad augite con subordinati iperstene ed orneblenda e per la prevalenza di frammenti di arenarie e siltiti.

Le due province grossetane di Castiglione e di Grosseto sono costituite da sabbie che si distinguono sia sulla base della associazione in minerali pesanti, ad augite con subordinati iperstene ed orneblenda la prima, ad iperstene e granato con subordinata augite la seconda, sia per i frammenti di rocce in quanto sono caratterizzanti le quantità di arenarie e siltiti e le quantità di rocce verdi rispettivamente. Possono essere inoltre sottolineate, rispetto alla provincia di Pian d'Alma, significative differenze per provenienza, per i contenuti in carbonati e per il complesso dei frammenti di rocce.

La dispersione litoranea ovvero il trasporto e l'eventuale commistione lungo le spiagge delle sabbie delle diverse provenienze nelle coste adriatiche si rivela di estensione notevole dal Tagliamento ai lidi di Venezia, assai modesta in tutte le altre zone studiate.

Le sabbie del Po sono presenti solo sui lidi del delta, ma più oltre non si disperdono lungo la costa; più a nord e più a sud il trasporto regionale a grandi linee converge sul delta padano pur con dispersioni divergenti dalle foci dei principali fiumi, e quindi anche, localmente, in verso opposto a quello regionale ma con estensione assai limitata.

Le sabbie dell'Isonzo, probabilmente da rimaneggiamento di

un suo paleodelta sommerso, si disperdono fino a Lignano.

Dal Tagliamento si ha divergenza, con estensione limitata verso sinistra, ampia verso destra con commistione fin da Caorle, con la dispersione divergente a sinistra dal Piave, e, oltre la sua foce, con quella divergente a destra. Due nette discontinuità, a Porto di Chioggia e a Porto Caleri, delimitano ed arrestano le dispersioni divergenti e la commistione dal Brenta e dall'Adige.

Nella zona a sud del delta padano il trasporto lungo costa è sempre di modesta estensione e, regionalmente, verso nord.

Le sabbie del Conca si disperdono fino a poco a nord di Riccione; quelle del Marecchia e dei piccoli corsi d'acqua vicini, attualmente si disperdono fino presso Igea Marina, lungo un tratto di spiaggia sul quale recenti opere di difesa parallele hanno arrestato in più punti l'intensa abrasione e stanno consentendo il deposito di sabbie attualmente trasportate. Più oltre, verso Cesenatico e Cervia, sono accumulate sabbie del Rubicone, probabilmente commiste a sabbie derivate dall'intensa abrasione della zona di Torre Pedrera, o anche dal fiume Uso. Dal Savio si ha divergenza con trasporto limitato verso sud, esteso verso nord fino quasi a Marina di Ravenna. Più a nord, sabbie provenienti da alluvioni miste padano-romagnole, trasportate dal Reno e probabilmente anche derivate da abrasione di vecchie spiagge ed alluvioni, si estendono dalla destra di Porto Corsini fino a Porto Garibaldi. A nord di Porto Garibaldi si hanno spiagge di provenienza esclusivamente padana.

Nel Tirreno, la provincia massese viene ad essere definita dagli apporti del Magra i cui contributi sono o sono stati la principale fonte di alimentazione per questo litorale.

Le spiagge della provincia pisano-viareggina vengono alimentate essenzialmente dagli apporti del Serchio e dell'Arno, molto simili fra loro così com'è simile la litologia dei loro bacini; i contributi sabbiosi dell'Arno, tenendo conto della complessa situazione erosiva alla foce, si ritiene che in buona parte vengano dispersi a mare.

La provenienza del materiale sabbioso della piccola provincia di Calambrone è incerta e problematica: come ipotesi di lavoro potrebbe essere indicata una provenienza dalle secche della Meloria.

La provincia alto maremmana non viene definita da contributi caratteristici di un'unica provenienza; lungo questo litorale infatti sfociano numerosi corsi d'acqua ma con bacini limitati e spesso con portate solide poco significative.

La provincia campigliese, pur di modeste proporzioni, rivela un certo grado di eterogeneità determinato da probabili differenti provenienze quali la erosione della costa alta e gli apporti del fosso Cavalleggeri.

Non è possibile per considerazioni di carattere composizionale e in parte di carattere idrografico ipotizzare una provenienza dagli apporti attuali del Cornia e del Pecora per le spiagge della provincia di Follonica che può invece essere considerata come una grande pocket beach chiusa ai contributi dall'esterno; la scarsa dinamicità del litorale e l'elevata maturità delle sabbie suggeriscono una continua e lenta elaborazione della spiaggia con conseguente continuo e lento arretramento della linea di riva.

La provincia di Pian d'Alma è costituita di sabbie la cui provenienza non è attribuibile ai contributi del fosso Alma né del macigno; da indagini di dettaglio risulta che gli apporti alle spiagge derivano, almeno in parte, da un livello alluvionale quaternario (terre rosse) di genesi eolica, e dispersi da alcuni esigui corsi d'acqua.

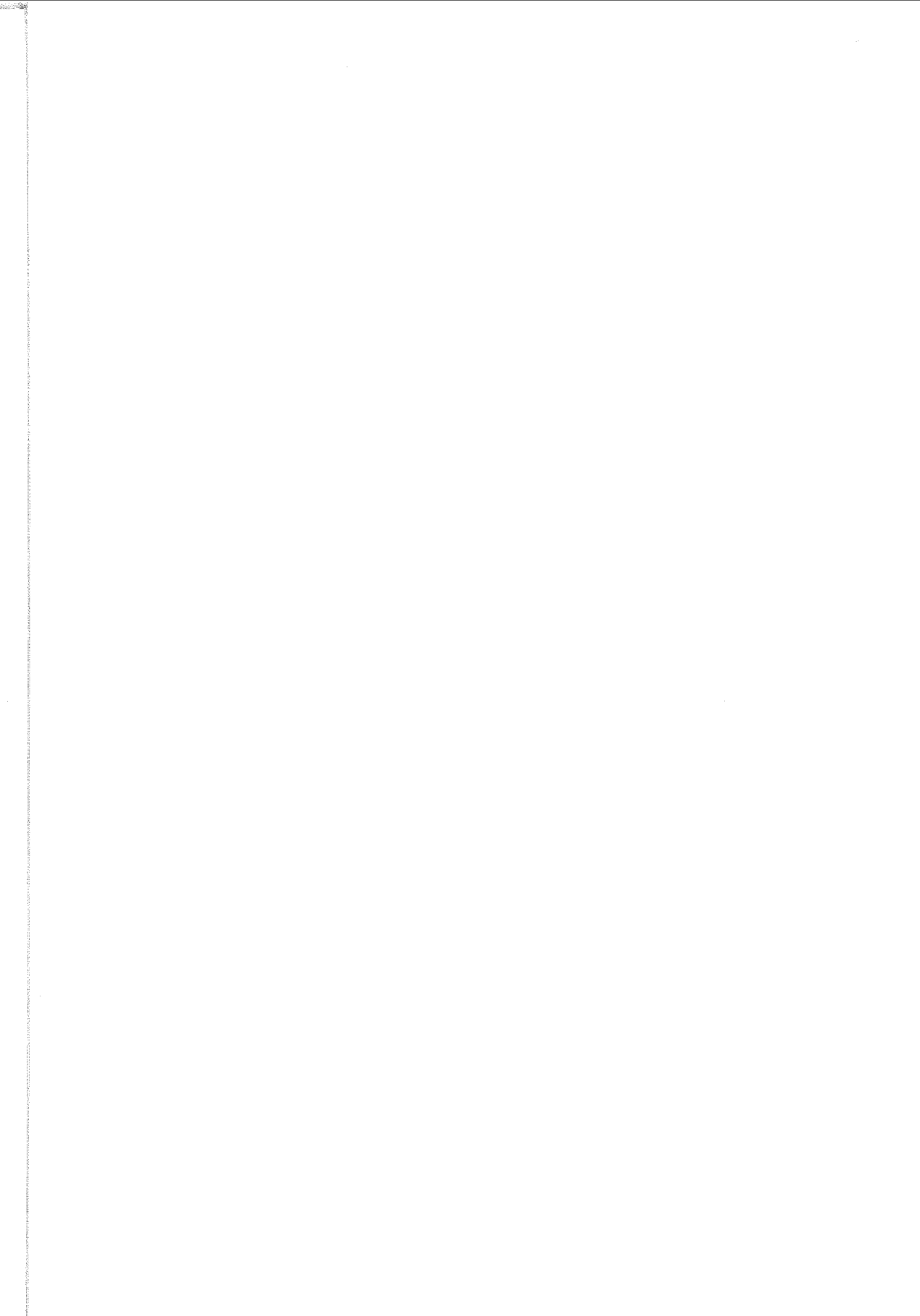
La provenienza delle sabbie della provincia di Castiglione è attribuibile solo in parte agli apporti del Bruna o di altri fiumi minori mentre è forse prevalente una derivazione da erosione della costa alta di Poggio Peroni (Punta Ala) e delle spiagge occidentali.

Non pone invece alcun problema la provenienza delle sabbie della provincia di Grosseto che è chiaramente di derivazione dai cospicui contributi dell'Ombrone.

RELAZIONE FRA PROVINCE E TRASPORTO LITORANEO

Le province e sottoprovince individuate presentano diversi tipi di « contatti »: a) ostacoli morfologici con generale divergenza del drift litoraneo, b) zone di commistione per convergenza di drift, c) zone di commistione in corrispondenza di provenienze secondarie inserite lungo un drift e d) convergenza di apporti in una zona in cui sfoci un fiume di notevole portata.

a) È determinato dalla presenza di promontori o tratti di costa alta che oltre a marcare una separazione morfologica corrispondono anche ad una più o meno marcata discontinuità composizionale. Attorno a questi elementi separatori (Monti Livornesi e Punta Ala) vi è una generale divergenza delle correnti di traspor-



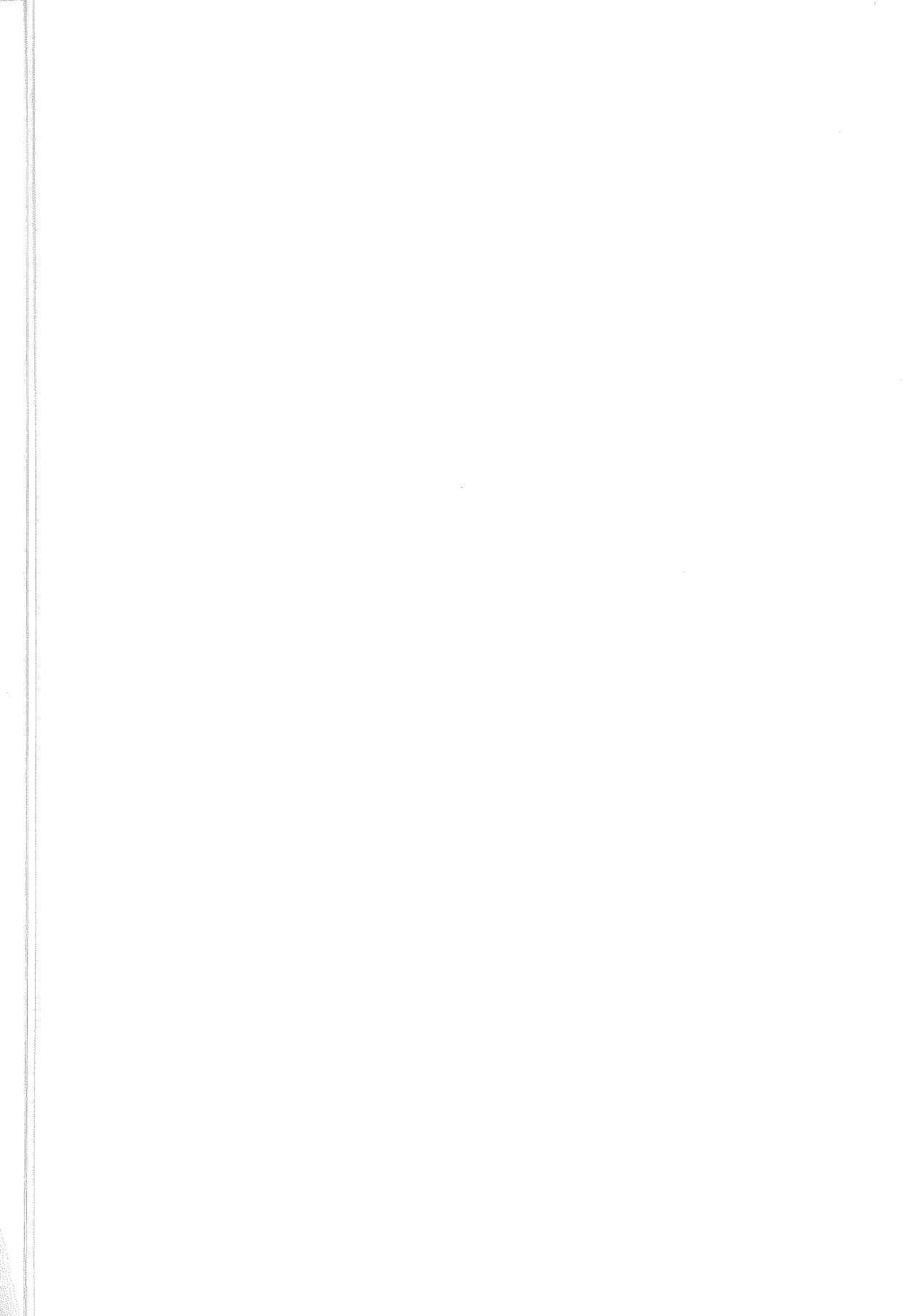
LETTERE

LAMBERTO CAFFARELLI

Faenza, 6 agosto 1880 - 18 marzo 1963

Il centenario della nascita del maestro Caffarelli è stato nell'80. La « Torricelliana » ne ha dovuto rimandare la commemorazione prima all'81 poi all'aprile di quest'anno perché il programma è stato via via modificato per difficoltà indipendenti dal Consiglio Direttivo della Società. Nell'attesa della pubblicazione celebrativa, si presenta questa prima stesura del libretto dell'opera più rinomata di Caffarelli, ricostruita dal maestro Ino Savini nel modo che egli spiega nella nota qui a piè di pagina.

Questo « Libretto », che Caffarelli aveva distrutto, è stato ricostruito da Ino Savini nel 1980 da tutti i frammenti della « Partitura d'orchestra » e dallo spartito « Riduzione per Canto e Piano » dell'edizione 1913, inviata al Concorso Sonzogno. Sia dalla Partitura d'orchestra che dallo Spartito per c. e p. del 1913 mancavano alcune parti ma le pagine distrutte nella partitura d'orchestra si conservano ancora nello Spartito per c. e p. e viceversa, così si è potuto trarre integralmente il « libretto » della prima stesura del GALEOTUS.



GALEOTUS

Dramma lirico in Tre Atti

(Prima stesura inviata al « Concorso Sonzogno » del 1913)

« LIBRETTO »

PERSONE

Il principe GALEOTTO
Lo squadriero ZAMPAGLIA
Un boccalaro
Un « grembiale »
Il famiglia RIGO
MENGACCIO

Madonna FRANCESCA
BENEDETTA, al secolo CASSANDRA
La nutrice
Il piccolo ASTORGIO
La fante di Madonna
Un medico

I maiolicari, i « maestri de Scudele », i bocculari,
orzellari, artigiani, scardassieri.
Fanciulli e ragazze.
Uomini d'arme.
Elmetti bolognesi a cavallo.
Due sicari.
Partigiani di Madonna.

Epoca 148...

ATTO PRIMO

Abbagliante meriggio d'agosto.

Il cortile nel palazzo del principe Galeotto; la costruzione nel centro della scena è l'ala che guarda la piazza, la quale, oltre una porta semiaperta, appare vuota e splendente di canicola.

Sopra, le loggie a quadrifore, dalle quali discende, a destra, una scala coperta.

Tutto il luogo è adorno di terrecotte dipinte a vivaci penne di pavone, alternanti coi colori bianco-azzurri del Signore.

Scena I

Una guardia in dormiveglia su una panca all'ingresso. Un uomo a cavallo traversa al passo la Piazza.

RIGO. (*Fermandosi alla porta, alto sulle staffe per spiare il cortile*).

Questi cittadini sono tutti a mensa.

Per le strade non si vede che sole e cocci —
ma ogni camino ha il suo pennacchio grigio,
e al di là delle grate
suonano voci e boccali.

Nell'aria c'è odor di cipolla.

Fumo grasso d'olio bruciato
fila dai buchi dell'impannate,
e qualcosa frigge trivialmente sul focolare.

Ed anche qui trovo un segno di vita:

l'odor di mensa.

(*Scende: lega — fuori — il cavallo a un anello; è sulla soglia*).

Madonna sarà accolta
 da questo profumo di cucina plebea.
 Eppure è qualcosa di meglio che un ceffone.
 Ecco la casa del suddetto ceffone.
(L'ombra del famiglia cadendo sulla guardia lo scuote)
(Qualcuno scende dalle loggie)

Scena II

ZAMPAGLIA. Chi siete? Siete un corriere?

RIGO. Io non corro affatto.

È mio costume andar coi piè di piombo;

anche la mia cavalcatura non conosce che il trotto.

Ed in questo momento — voi vedete — son ben fermo.

ZAMPAGLIA. Di dove venite?

RIGO. Vengo dalla strada.

Voi potete vederlo a questa polvere.

ZAMPAGLIA. *(irritato)*

Che cercate qui?

RIGO. Prima d'imbestialirvi

alzate la faccia su di me, Signore.

ZAMPAGLIA. Lo faccio.

RIGO. Voi non lo fate, poiché è come se non lo faceste.

ZAMPAGLIA. Ché?! Rigo?

Una tua nuova incarnazione?

RIGO. *(segnando sulla veste il « pettine », impresa del suo Signore)*

Sotto i denti della sega.

ZAMPAGLIA. Sei il legno?

RIGO. Son la cote che li affila.

ZAMPAGLIA. I ducati ti scaldano le tasche, ora?

RIGO. E l'anima che vi sta poco lungi.

(mosche sul cavallo. Colpi di zoccolo sulle selci)

Quell'uomo, il mio cavallo alle scuderie.

(la guardia se ne va con l'animale)

ZAMPAGLIA. Ti fermi?

RIGO. Per un pezzo. Son al servizio di Madonna, e l'annunzio.

ZAMPAGLIA. *(trasalendo)*

Ah! Sei tu... il famiglia?

RIGO. *(seduto sulla panca versa vino in una scodella da una mezzetta, leggendovi sulla pancia rigonfia una diceria in turchino)*

Qui bene bibit bene mingit.

ZAMPAGLIA. Che cosa vuol succedere?

RIGO. Qui bene mingit bene vivit.

(Beve e torna allo squadriero)

Si: son io il famiglio, e qui debbo consolare Madonna, che in questa casa si sente sola.

ZAMPAGLIA. Giullare?

RIGO. Non sempre.

ZAMPAGLIA. Qui troveresti materia di riso.

Pur non credo che il tuo noviziato in tal corte
sia tal da nutrirti simil voglia.

T'accorgerai ben tosto

che non di tutto cuore

si acconsentì che accompagnassi Madonna.

Onde ti si tratta da poco gradito ospite.

(il famiglio s'inchina ironico)

E ben presto la roditrice Noia

sarà tua compagna

nel buco sui coppi ove t'han posto.

RIGO. La caccierò bevendo

i fiumi neri delle caligini grasse

che scoppiano dai forni in fiamme.

O contemplando dal ciel

lo spettacolo terrestre delle battaglie coniugali.

ZAMPAGLIA. Allora se virtù hai di non sacrare,

il ciel ti farà dono d'un dolce lenitivo,

che a me pure largamente largì: — Lo sbadiglio

RIGO. Qui avrò lavoro.

ZAMPAGLIA. Che farai?

RIGO. Salvaguardo Madonna da nuove carezze maritali.

ZAMPAGLIA. La prima cagion di discordia non è più qui.

Fra Silvestro.

RIGO. Una cocolla!

ZAMPAGLIA. Un reverendo lettor di stelle e pentacoli.

Costui era il piccolo lampione

a cui il principe domandava un po' di luce

per certe sue paure.

Egli teme il « pettine ».

Lo suocero cura così il nipotino Astorgio,

che pare allevi il pollo per mangiarselo.

Un giorno quel frate che leggeva nei cieli,

dice al nostro signore, in colloquio segreto:

— Voi soffrirete ben presto da quella gente.
 Ella ascoltava alla porta.
 Ella entra e grida al frate ch'egli mentisce.
 Allora Galeotto le attacca tal manrovescio,
 ch'essa ingoia del sangue e forse un dente.
 Essa fugge furiosa; torna a suo padre;
 ruba il putto che Galeotto adora
 ed è la speranza della sua gente.
 A lungo corsero trattative; paciére Lorenzo Medici.
 Ed essa torna, oggi;
 ma poichè veggo te per suo famiglio,
 temo ch'essa abbia in corpo del veleno;
 non soltanto lo schiaffo
 ancora le sta sulla faccia,
 ma qualcosa le tormenta la fronte.

RIGO. Oh! Oh!

ZAMPAGLIA. Seconda inesauribil fontana di querele: una donna!
 Ma sempre e ovunque,
 il principe toccherà il suo destino,
 come il frate lesse in cielo.

RIGO. (*a parte con intenzione*)
 In fede mia, lo credo.

Scena III

Oltre la porta la piazza non è più deserta. La gente, scorto il giungere del Famiglio, s'è riversata nella canicola, sbocconcellando al sole il pan nero e gli ultimi spicchi d'aglio. Movimento sonoro: polvere d'oro fumante da ciabatte fragorose a grossi bullettoni. Appaiono nel va e vieni i maiolicari e i boccalari scamiciati, segnati di creta e vernici. Ortolani e scardassieri trangugiano vociando larghi bocconi di cipolla e pane, accesi di sole e di curiosità.

VOCI. Oh! È a mezzo miglio dalla Rocca.
 È alla porta.

ALCUNE RAGAZZE. (*che arrivano a braccetto dalla parte di Castello*)

S'alza della polvere, laggiù.

RIGO. (*facendosi sulla porta*)

C'è tempo.

UNA VOCE D'UOMO. Ehi! quel messere, torna col piccolo?
 TUTTI. Torna col putto?

RIGO. Sì.

NEL POPOLO. *(corre un largo mormorio di gioia: godono che il principe sia contento)*

ALCUNI MAIOLICARI. Non per altro la rivuole il principe.

RIGO. Credete? Eppure è bella donna!

(Un riso clamoroso e beffardo s'accende all'improvviso per la piazza)

RIGO. *(ne rimane male, che si ritira nell'ombra del battente chiuso, senza capire)*

(L'ilarità è appena estinta che una voce acidula s'arrampica sulle altre, e con essa si fa strada a colpi di gomito un uomo saltellante su gambe elastiche e con un cencio bianco sulla testa calva, un « grembiale », un lavoratore di fondaco)

Scena IV

IL « GREMBIALE ». Che cos'è? È la presa di Troia?

È asciutto il bucato?

UN BOCCALARO. Oh! Ecco la bocca d'oro? Come vi va?

IL « GREMBIALE ». Da Dio.

IL BOCCALARO. Vi veggo di buon appetito.

IL « GREMBIALE ». Ho la gazza sull'alloro.

IL BOCCALARO. È perché l'affar s'accomoda?

IL « GREMBIALE ». Non credo.

IL BOCCALARO. Non vi va?

IL « GREMBIALE ». Non mi van gli abiti rifatti.

Colei non vien per riposar nell'orto d'Abramo.

La ricaduta è peggior della malattia.

Il principe s'era rimesso,

ed ecco che dei dottori gli fan tornar la febbre.

A colei brucia ancora la guancia.

(Odorando a nari aperte qua e là)

Fan di grasso, costì,

ma presto avran vigilia e venerdì.

(Tagliando il suo canto con piccole risa)

Il vecchio è de' più scaltri

e si ricopre con camicia d'altri,

e se gli verrà fatto

caverà la castagna

con la zampa del gatto!

IL BOCCALARO. Egli cerca qualche carezza sul muso. Ecco

[Zampaglia

che si prepara a pagargli il catechismo.

- IL « GREMBIALE ». Largo di bocca e stretto di cintura,
 il vecchio è un sacco a doppia cucitura,
 largo di bocca e stretto di cintura!
 (*Mormorii e disapprovazione nella gente*)
 (*Zampaglia si avvicina al cantore*)
- LE RAGAZZE. Ma voi « ricamate » sulla porta del palazzo.
- I MAIOLICARI. Che lingua!
- IL « GREMBIALE ». (*gridando*)
 Queste cose le sa
 Messer Popolo e Madonna Comunità!
- ZAMPAGLIA. Va altrove a piantar carote.
- I MAIOLICARI. Acqua!
 Dicono a voi, mi pare! (*Risa, burle*)
- IL « GREMBIALE ». La gazza non si pela senza che strida.
- ZAMPAGLIA. (*a gran voce*)
 Puoi badare a quelle ch'hai sulla testa.
- IL « GREMBIALE ». Non le conto per paura d'averne più
 [delle tue.
- ZAMPAGLIA. (*ridendo*)
 Che briccone!
- IL BOCCALARO. (*con un grido, mostrando il cencio bianco*)
 Le tien coperte!!
- I MAIOLICARI. Togli quel cencio, che se le scaldi al sole!
- IL « GREMBIALE ». (*stridulo*)
 Il tuo abbaiare, amico ciliegia,
 è come una noce in un sacco.
 Ed infine v'ho tutti sulle corna!
- TUTTI. (*alla rinfusa*)
 Ah! ah! ah! Scopri. Mostra. Togli via.
 Scopri. Alza il baldacchino.
 Facci vedere i regali di tua moglie.
 Ohi! Ohi! Bene!!
 (*Ressa compatta sul « Grembiale ». Volo del cencio bianco, come grossa farfalla. Fracasso. Urli a piena gola*)
- ZAMPAGLIA. Tu sei servito!
 (*Chiude la porta. Ultima freccia del « Grembiale », attraverso la serratura*)
- IL « GREMBIALE ». (*con allusione ai magri stipendi dello squadrero*)
 Coscia di pollo, tu mai non ingrassi!
 Mangi gusci di noci e peverazze!
 (*Mormorio calante, al di là. Calma*)

Scena V

ZAMPAGLIA. (*Tornando al famiglia*)

Tu vuoi vedere il principe?

Tu gli vuoi annunziare...

RIGO. Sì. (*Si muovono verso le scale*)

Ma perché han riso quando dissi che Madonna è bella?

ZAMPAGLIA. Perché l'«altra» è più bella!

Sì: quest'è il bivio d'un Signore:

Nozze da principe, per il parentado e la dote

(che poi non gli fu data che mezza —

or ora udisti qualcuno ridere e stornellare)

e amore umano e amore vero di donna bella,

povera ma con un grano di saggezza.

Osserva quelle occhiute penne,

che raggiano dal chiaro delle maioliche.

Egli (se tu puoi capire) ama le pavonesse,

con gran corrucio di Madonna.

Troverai dovunque

questi amorosi simboli di quell'altra,

che qui donò felice amore a Galeotto,

prima di sue nozze.

Ed or s'è chiusa,

o fu chiusa, *...ma non troppo*

in convento.

RIGO. Udii parlar di ciò.

ZAMPAGLIA. E forse riderne.

Perché se non è nuovo caso

che in una cella si guardi il cielo

e vi si vegga l'ombra dell'uomo,

è ben faceto caso che l'uomo non legga: «CLAUSURA» —

ed entri — e n'esca,

vivente e di nove mesi,

un figliuolo.

RIGO. E che vuol dire tal arzigogolo?

(*Lo squadriero si spiega a voce tanto bassa e segreta quan-*

to palese e clamorosa è l'ilarità consecutiva del famiglia)

ZAMPAGLIA. (*salendo*)

Non alzar la voce, animale.

Il principe è a mensa e dopo,

ama i suoni di liuti e di ribecchini,

e qualche voce di cantore.

Talora egli stesso canta,
 madrigaleggia,
 oppure fa lettura di filosofi.
 Ha buon palato il principe,
 ed ottimo orecchio;
 non amerebbe la minaccia del tuo riso.

Scena VI

(All'improvviso gonfiarsi di voci, giù in Piazza. Zampaglia si affaccia e il famiglia sfianca negli appartamenti. Squillo. Uomini d'arme alla porta, che vien riaperta. Piazza brulicante e sonora: ressa splendente. Delle picche a pennoncelli spuntano dal fondo, sulla risacca di teste. Gli elmetti del Signore di Bologna aprono coi cavalli un sentiero al cocchio di Madonna)

NELLA RESSA. Ohe — largo! Muoviti, debolezza. Macina.
 [fatti in là.

Olà, feccia.

Ohi! Eccola! Eccola!

Che ritorna a fare, colei?

(Il famiglia ridiscende a tempo per incontrare sulla porta la Signora scesa dal cocchio con la Fante, la Nutrice e il piccolo Astorgio)

Scena VII

(Un uomo — MENGACCIO — ferma la Signora sulla soglia)

MENGACCIO. Perché siete tornata?

MADONNA. Chi siete? *(Due figure velenose sono al fianco di colui che le parla)*

MENGACCIO. Sono uno che vi chiede perché siete tornata. Mi
 [capite?

Qualcun di mia famiglia è fuoruscito
 e vive di dolore e di fame... per volontà del principe.

Ed io pure ho una mia volontà.

MADONNA. *(a parte, guardando nel cortile che si popola di genti del palazzo)*

Oh! quale brivido corre nel mio sangue su questa porta ma-
 [ledetta!

MENGACCIO. Badate a me, Madonna. Non guardate in voi.

- Qui si decide l'avvenire.
Lo rifiutate forse?
Vi pare troppo grave carico?
- MADONNA. (*a parte*)
Che avvenne, qui? Chi può sapere?
- MENGACCIO. Vedete costoro? Colpiti, come me!
Il dolore e la rabbia
li pose sul mio cammino.
- MADONNA. (*a parte*)
E colei?
L'astuta che si chiuse per essere cercata!
Le mura son mute
e le bocche sigillate!
- MENGACCIO. (*intuendo i suoi pensieri*)
A chi chiedete la verità?
Chiedetela alla pagina della sua fronte!
Aprite bene gli occhi, illusa!
Non c'è secreto per chi sa vedere!
- RIGO. Ascoltate costui; egli parla bene.
- MADONNA. (*a parte*)
Tale certezza mi fugge
come un pugno d'acqua!
- MENGACCIO. Sol l'occhio dell'odio
può vedere nuda la menzogna altrui!
Avete quest'odio?
- MADONNA. (*contro Mengaccio, esasperata*)
Andate!
- RIGO. Bisogna aver la forza di odiare.
- MENGACCIO. Avete quest'odio?
- MADONNA. Andate! Non vi conosco!
- MENGACCIO. (*irritato*)
Mi conoscerete!
- RIGO. (*piano a Madonna*)
Frenatevi. Vi guardano.
Non gridate così.
- MENGACCIO. In ogni tempo caso e giorno c'è chi vi serve.
- MADONNA. (*a parte*)
Orribil fedeltà!
- RIGO. (*piano a Mengaccio*)
Allontanatevi. Non è questo il momento.
- MENGACCIO. Cercherete i nostri nomi.
Qualcosa ci unisce da oggi,

sia pure la vostra paura!

MADONNA. (*fremente*)

Paura? (*Movimento. Il famiglia sospinge Madonna in cortile. Le tre figure sulla porta, nere contro il sole, gesticolano violente. Gli elmetti portano il cocchio in rimessa*)

NELLA GENTE. Ohè, luogo! Luogo!

I MAESTRI. Andiamo alla fabbrica?

I BOCCALARI. Aspettate. C'è tempo.

(*La gente ristagna attorno alla porta pur non essendoci novità: Zampaglia li respinge oltre la soglia, beffeggiandoli*)

ZAMPAGLIA. Voi l'avete veduta; mi pare.

(*Movimento nel cortile, mentre vi avanza Madonna*)

RIGO. (*A Zampaglia*)

Perché tarda il Principe?

ZAMPAGLIA. Una moglie che torna
non è certo una sposina.

Scena VIII

(*Rapidamente si fa dappretutto silenzio e immobilità. Sulla loggia superiore è apparso il Principe, e guarda a basso, arcigno. Nel cortile nessuno più si muove.*)

(*Allora egli scende col suo seguito di commensali: Magistrati, Uomini d'arme, Liutisti*)

GALEOTTO. Io vi ringrazio, Madonna,

del vostro ritorno in corte.

Mercè a voi, mercè a Dio,

che mi consola con la vostra fede

e vi fece piegare al mio desiderio.

Io posso riposare nella calma;

ogni agitazione s'allontana.

Licenzio il timore e caccio l'affanno.

M'è testimonio il cielo,

e a testimonio lo chiamo,

se ho potuto aver odio per voi, pur nella violenza.

Son benigno, Madonna.

La mia natura è mite;

ogni senso feroce si distacca da me

con la polvere del campo,

appena balzo in sella e tocco terra!

MADONNA. Godo io pure di rivedervi

e di portare a voi parole di mio padre Giovanni,
che mi disse in partire di salutarvi.

GALEOTTO. Come v'ho promesso, nessuna novità vi sarà fatta.
Vi concessi la fante ed il famiglio,
e rivedere, sempre che vi piaccia,
la casa e il padre.

MADONNA. Vi son grata.

GALEOTTO. Or dunque sia, questa,
ora durevole.
Bisogna dimenticare, è necessario, Madonna.
E se una goccia sola
resta nel vostro cuore,
un'amara goccia di fiele,
che il più piccolo vento
possa trasformare in pericoloso mare,
è pietà grande, Madonna,
mischiarla col silenzio,
e farne lagrima di bontà.

MADONNA. Dissi a qual patto ciò può farsi.
La mia tranquillità è in vostra mano...
Sarò come mi fate.

GALEOTTO. Vi comprendo.

MADONNA. Ma se le memorie
han tal potere maledetto sull'anima vostra
da farvi trista e varia la mente,
onde la propria legittima donna
appaia men bella,
meno piacente d'un'avventuriera
la cui bellezza è la facilità,
avventuriera pur se presso all'altare,
pur se pretende al soggolo ed al velo...

GALEOTTO. V'ho già detto Madonna...
È nel mutuo silenzio,
nel pietoso e illuminato non ricordare
che cercheremo di vivere,
mentre il putto si farà grande e gagliardo.
Toccheremo la vera gioia
se ci possiamo non accorgere di vivere.
Dice Dio: « VAE SOLI! »
E noi saremo soli, Madonna,
se non dimentichiamo.

(Le mostra il piccolo che dorme, la testa abbandonata su

una spalla della nutrice)

Potremo dimenticare
se guardiamo a quella vita nostra
che fuor di noi si fece una,
e cresce a parte,
e chiude in membra così piccole
tanta speranza!

*(Egli va al bambino dormente: posa una mano su quel
sonno, e lo sente caldo e vivo. Commosso, si raccoglie)*

Sento battere il suo piccolo cuore!

Forse mi riconosce?

Batteva così il mio, grande,
da cui venuto è al mondo;
batteva così quand'ero solo e lui lontano!
Ed ora sente in tal modo la sua vicinanza.

Mio Buon figliuolo,
è triste la vita che declina,
se il destino l'allontana
da una culla che le avea donato!

Ma ora posso camminare in pace
verso la morte.

Il suo piccolo battere
darà un grande palpito al mio vecchio cuore.

E discendere negli anni
con la sua giovinezza al fianco
sarà così dolce,

sarà così buono,
che fisso nella sua vita crescente
non ricorderò di morire ogni giorno.

Ogni tramonto, mio buon figliuolo,
è assistito da una stella.

*(Lo bacia a lungo, e sente sé stesso e lui sulla soglia di un
avvenire tenebroso. E in quel momento, al di là della porta,
una confusa commozione del popolo risponde alla sua, e
gli desta il bisogno del sole e del pianto popolare.)*

*E preso il bambino va alla loggia, lo pone in piedi sulle fi-
nestre, l'alza nel sole, lo fa vedere a tutta la gente. Violenta
reazione del popolo. Mille braccia verso il piccolo. Grida di
gioia e d'amore:)*

TUTTI. Galeotto viva!

Astorgio viva! Il Principe nostro!

(Tornano gli elmetti a cavallo. Si porta loro del vino.)

Il famiglio s'avvicina a Madonna e scambia parole e sguardi obliqui.

E Galeotto s'accorge stupito di alcune lagrime silenziose cadenti dagli occhi del piccolo, che piange in mezzo al trionfo. Forse vede lontano. Il padre ne è sgomento, e volto al basso grida alla Signora:)

GALEOTTO. Entrate, Madonna.

(E preso il bambino corre a nascondere negli appartamenti quella misteriosa pena che all'improvviso gli è parsa profetica.

Il suo seguito s'affretta con Madonna alle logge)

MADONNA. *(a Rigo)*

Quegli uomini... come si chiamano?

(E quando lassù passa col famiglio presso le pentafore, è scorta dalla piazza. Allora tutto il clamore di laggiù si stronca in un cattivo silenzio, subito tagliato dal lampo d'un sibilo.

Poi un vociare confuso impedisce più gravi segni di spiriti ostili: i giovani soffocano delle risa di scherno, i vecchi rimproverano e dicono che ciò non va bene. Poi dei fanciulli e degli uomini cominciano una lenta canzone, un po' desolata come le loro anime vuote, un po' beffarda come tutti i loro pensieri, e se ne tornano in passo ai fondachi e alle fabbriche, e alle ruote dei vasai e alle crete bagnate e alle fornaci roventi e ai colori e alle maldicenze, fino a notte. Ma ella immobile e pallida, nel silenzio turbato dei circostanti, segue il cammino delle voci mescolate che si perdono, calanti, acidule e gravi in una polverosa nuvola d'oro)

ATTO SECONDO

Notte d'aprile.

A sinistra chiostri e cortile di un monastero camaldolese, separati dai vicoli attigui da una grossa e verde muraglia stretta da vecchie edere muscolose, le quali scendono dagli alberi di un largo erboso sul primo piano, attraverso il terreno selvaggio montano sul muro e ricadono ondulando nel giardino.

Nel cortile un giardinetto recinto di bosso, su cui si allargano peschi fioriti. Verdi sedili di sasso, due sottili cipressi e un alloro che apre un ombrello sempreverde sul muro di cinta.

Un pozzo nello spiazzo, sotto un grande olmo.

A destra gruppi staccati di goffe e solide case, coperte di graticci, formanti incroci di vicoli oscuri, in cui le gramigne crescono a ciuffi.

Una fabbrica di terrecotte fiammeggia in alto caldi riverberi di fornaci infuocate. Nei rettangoli delle finestre aperte fumano lumi ad olio accesi sulla veglia degli operai. I vicoli non hanno altra luce. Un mucchio di fascine e un altro di tritumi di carichi s'addossano ai due lati del largo portone verde.

In fondo le case toccano lo spiazzo d'un bastione dominante sulla campagna notturnale su cui s'incurva un cielo pieno di stelle.

Nel chiostro, dalla porta del corridoio, appare il principe GALEOTTO, subito seguito da BENEDETTA, la reclusa non ancora professa, ancora vestita del ricco abito secolare.

Essi vanno in giardino.

Scena I

GALEOTTO. La notte è veramente tranquilla; non ho mai visto
[tante stelle.

Sul vecchio sedile di sasso
ascolterò la vostra voce,
che da sì lungo tempo non odo più.

È primavera;
tutto è fresco e nuovo
sotto i peschi in fiore.
E voi pure avete qualche cosa
di mai visto
negli occhi vostri troppo lontani.
Perché tacete così,
come fosse questa la prima volta
che parlate con me?

BENEDETTA. Ero tanto lontana dal pensare che stasera...

GALEOTTO. Sì? Molte cose son passate!

BENEDETTA. Lo seppi!

GALEOTTO. Fui violento con lei!

Ella fuggì, poi tornò;
ma è perfida e falsa.
Essa trama,
e il padre le fischia negli orecchi.

BENEDETTA. (*ansiosa*)

Essa trama!

GALEOTTO. Ma ora ho un po' di sole...:

il mio figliuolo!

O mia cara,
se volli che colei tornasse,
fu sol perché fosse con me quel fanciullo
ch'essa m'aveva rubato!
Perché, anche se in lui scorre quel sangue
che col mio non può aver pace,
io l'amo,
e più l'amo
per certe lagrime arcane che piange —
chi sa? —
sul mio destino!

BENEDETTA. Ed essa?

GALEOTTO. Essa vive a parte.

Non può avvicinarsi a me.

Ma perché mi chiedete di lei?

BENEDETTA. Se talora penso,
in questo silenzio dove nascono i pensieri profondi,
se ricerco in me stessa
il più secreto volere,
quella ch'io sono mi veggo...
e soffro.

Sento il peso
 d'essere una pietra sul cammino altrui.
 Provo orrore d'essere gettata a parte.
 Ma pur attendo quel momento...
 per ritrovar me stessa

GALEOTTO. (*grave*)

Che parole son queste?
 Vi spiace quell'età dei giorni trionfali?
 Vi addolora che mercé vostra
 mi fossi coi piedi in terra
 e col capo nel sole?
 che la mia vita si nutrisse
 da doppia sorgente?
 Che il vostro sguardo divino
 fosse un sole domestico, creatore?
 No, no, Benedetta,
 non ripudiate la Bellezza che pur è Bontà!
 Bello e buon tempo
 quando il campo finiva in una divina notte! —
 quando la gioia di confidenze secrete
 mormorate insieme nell'angolo tranquillo
 diventava l'ardor della prossima battaglia! —
 quando la vostra permanenza
 era il premio e lo sprone!
 (*con anima*) Oh! qual ricchezza di vita,
 quale pienezza d'amore!
 O semplicità, che tanta gioia creò!

BENEDETTA. (*Con una voce lontana*)

Passato!

GALEOTTO. Sì. Di voi che resta là,
 se non dei vani arcobaleni,
 riso di colori in un'urna sepolcrale?
 Ma non ripudiate l'anima che vi lasciate,
 non pentitevi d'aver creato un cielo.

BENEDETTA. Potrei pentirmi di non crearne un altro.

GALEOTTO. (*amaramente*)

Quanto siete lontana!
 Per quali vie camminate?
 Per quelle dell'oblio! (*Ella nega con un gesto che lo fa scattare*)

Il cuor di donna è sabbia.

BENEDETTA. Su la via che sceglierete

non debbo camminare. (*Egli afferra l'intenzione*)

E qui, ora, sento nascere in me
un'anima più profonda.

GALEOTTO. E la volete vostra!

Non ci debbo più guardare.
Ed io che venni qui per della forza!
Sapete che non son felice!

Tutta la mia vita veniva da voi.

Qui trovavo della bontà negli occhi vostri
della bontà nella vostra bocca!...

BENEDETTA. (*semplicemente*)

Ebbene, non è così la vita?

Non ci si congeda ogni momento da qualche cosa?

Non è giusto che sia così?

GALEOTTO. (*prorompendo*)

Staccarmi da voi?

BENEDETTA. (*con intenzione*)

Non lo faceste già? (*Egli sente il rimprovero*)

GALEOTTO. Oh! non avete cuore in questo momento!

Scena II

(*Nei vicoli è apparso un uomo incappato, che si accosta alla muraglia del convento; alla quale, poco più indietro, una donna velata che giunse con lui, s'appoggia*)

L'UOMO. Eccomi in scena.

E questa notte
giocherò abilmente la mia parte.

Il pesce abbocca e l'amo attacca;

se il filo tiene, do lo strappo

e il pesce è fuori.

Ma voi non aprite bocca;

dimenticate d'averne una,

se ciò è possibile ad una donna.

Io vidi assai bene,

e troveremo tutto come vi dissi.

In qual modo lo seppi?...

Vi dirò più tardi come lo seppi.

(*Esaminando il muro trova un'immagine e una lampada che spegne*)

O monache pietose,

qual servizio vi rendo!

La devozione è salva,
e salvo è l'olio d'una notte.

(Egli sembra cercare nel muro. Vi appoggia a tratti e a lungo l'orecchio)

Scena III

(S'è aperto il portone d'una fabbrica; riverberi di fornaci, sui quali si profilano masse opache di birocci; lassù, dei fornaciari ammucchiano, vestendoli di paglia, orci salsarini e mezzi per una fiera prossima in qualche città. Si spostano qua e là, dondolanti luci di lanterne e voci.)

Una comitiva vociante di vasari e di « Maestri de scudele » abbandona il lavoro notturno, e vengono con lanterne alla bottega da vino, adocchiando i due, non senza ridere e pensar male. Nella bottega installati, bussano sulle tavole)

L'UOMO. Non v'appoggiate così al muro; vi coprirete di muffa.

GALEOTTO. Vi è gente, a quest'ora, nei vicoli?

BENEDETTA. Non credo.

GALEOTTO. Non si vede qualcosa di bianco, lassù
dietro quei vetri?

BENEDETTA. Esse dormono.

GALEOTTO. Qualcuna non indugia col rosario in mano
alla finestra?

BENEDETTA. Tutte dormono.

GALEOTTO. Qualcuna non v'ha mai parlato...?

(Essa tace)

(violento) La mia presenza vi pesa?

BENEDETTA. Non alzate la voce così.

GALEOTTO. Non sono il principe, io?

(Ella guarda, sgomenta, alle finestre)

L'UOMO. Forse là c'è qualcuno.

Non udiste, Madonna?

Lo vidi sparire qui presso.

Egli v'è certo.

BENEDETTA. *(vedendo più calmo il principe)*

Ricercate il passato, qui.

Attendete ch'io viva come una volta!

La mia vita nel mondo fu già;

ora cerco la vita sopra il mondo,

ma voi mi volgete gli occhi indietro!
La vostra visita è un'attesa —
quell'attesa una colpa.
Il nodo caduco non fu già disciolto?
Resta solo l'eterno,
ma quello è Dio.
Io vi parlai, un tempo,
d'un desiderio mio di vita ignorata,
dimenticata...
lontana dagli occhi di tutti —
sotto gli occhi di Dio!

GALEOTTO. Non parlatemi più di Dio!

(E vede con quel nome una formidabile parete, e dietro sparirvi la donna)

L'UOMO. Vado a veder che fanno.

(Getta la cappa e si rivela per il famiglio. Egli trova nei nodi muscolosi dell'edera la scala per salire sul muro, di dove può vedere il giardino attraverso il fogliame dell'albero)

BENEDETTA. *(umilmente)*

Qualche vostra parola
mi parve una promessa.
Ci dicemmo addio...
invece era una tregua.
Nel vostro addio serbaste una speranza,
e quella era menzogna.

GALEOTTO. Era il mio amore.

BENEDETTA. Era il passato.

GALEOTTO. Voi l'avete ucciso!

BENEDETTA. Perché volete che viva?

GALEOTTO. Perché... l'ora di gioia

è solo un ricordo.

Debbo trovare nel passato un rifugio,
perché l'oggi è deserto e senza gloria!

L'ora che veggo tramontare

nella sera crepuscolare

è la gioia che mi resta!

Nulla ho più fuorché quel tramonto
che presto sarà notte! —

L'avvenire mi fa paura.

BENEDETTA. *(animandosi)*

Ecco il peccato!

GALEOTTO. Il passato?

BENEDETTA. Lo è sempre!

GALEOTTO. (*smarrito*)

Qual terribil parola! O mia donna!

BENEDETTA. (*con gioia*)

È questa la vita!

(*pietosamente osservandolo*) Oh! il potere del mondo!

(*La luna comincia a illuminare le punte dei cipressi e le parti superiori delle case e del monastero. L'ombra translucida del muro avvolge il giardino; i vicoli diventano scacchi di ombre e di luci.*)

La donna interroga a gesti il famigliaio)

RIGO. Che cosa fanno?

Non veggio bene attraverso le foglie.

Che cosa dicono?

Essi parlano piano come gli amanti. —

Se è bella?

Non la veggio, Madonna...

ma la gente dice ch'è molto bella...

molto bella!

GALEOTTO. (*muovendosi irrequieto*)

Perché questi discorsi, stasera?

Perché non ritorniamo nel corridoio?

Non è troppo buio quest'orto?

BENEDETTA. Eppur tanta luce è su noi!...

(*Egli si dirige verso la cella, non ancora chiusa a lui da voti irrevocabili, e la donna lo raggiunge sulla soglia del corridoio; allora, voltandosi violentemente, d'un colpo egli l'ha nelle braccia, e la tiene, duramente*)

GALEOTTO. Che parli di potere del mondo?

Non c'è che il potere d'amore!

Guai a te se il mondo rifiuti!

Inaridisci come un frutto caduto!

Sono il mondo... non fuggire!

Non è il mondo la vita di Dio?

Se del passato le rovine porto a te,

fanne tu il tempio del futuro,

dammi tu l'avvenire!

(*Ella si muove per sciogliersi*)

No — resta qui! —

Non è buono restare così?

(*allora essa alza verso di lui un viso lagrimoso, ed egli la*

rilascia tosto, commosso)
Divenni dunque il vostro dolore?
Non vi feci mai piangere!...
Mi spiegherete il vostro cuore?
(*Essi partono*)

Scena IV

RIGO. Non c'è più nulla da vedere,
perché sulla cella sta scritto « CLAUSURA »,
e un previdente ecclesiastico divieto
non apre l'entrata a un famigliaio.
(*discende*)
Perché non resto?
Non vo' far da terzo in colloquio d'amore,
né credo ufficio di famigliaio far lume.
Ma pur mi può convenire il canto
(*se a lei nell'estasi*
può arrivar la mia voce!)
e dirle il fatto suo
e il vostro e mio pensiero.
(*Rimette la cappa e vi nasconde tutto il corpo e una spada*)
E perché per ogni serenata
è necessario il vino,
ecco uno spaccio là per le libazioni,
e un coro,
se a qualcuno talenta il ritornello.
(*In piedi sulla porta dello spaccio*)
Buona notte, camerati.

DALL'INTERNO. Buona notte.

RIGO. Olà, maestri ed orzellari,
via un poco il tenace naso
dall'eterna ciotola!

NELL'INTERNO. Come qua?

— Ma chi è?

RIGO. È mia intenzione cantare.

VOCI. A quest'ora?

RIGO. Ma certo.

VOCI. Fate all'amore?

RIGO. Può darsi.

UN BOCCALARO. (*sulla porta*)

Ah! Ah! l'amica sta in questi luoghi?

RIGO. O quasi.

Udite quest'indovinello,
e a chi ci coglie dirò bravo!
C'era un giorno un signorotto
che teneva un bel boccal,
ma celò quel caro gotto
a ogni ghiotto commensal.
Quante volte vi bevea
il Signor s'inebbriava,
ma la sete gli cresceva,
e il boccal si consumava.

(Le tavole suonan di pugni, là dentro; una panca è rovesciata e i maiolicari fan grappolo sulla porta, con grandi risa)

I MAIOLICARI. Bravo!

— Fallo ber!

— Bene!

La sete gli cresce! Ah! Ah!

IL BOCCALARO. Questo boccale è la vostra amante?

Si consumava? *(ride a piccoli colpi di gola)*

RIGO. Non ridere, botte,
perché non intendi ciò ch'è sotto al latino.

IL BOCCALARO. *(convinto)*

Già! È come un latino da uffizio.

(Portano a Rigo una vecchia sedia, su cui si adagia con gravità, mentre i maiolicari s'accoccolano sullo scalino della bottega e in terra)

RIGO. Venne il giorno in cui il boccale
al Signor più non garbò.

Ei lo diede dunque a un prete
che per caso aveva sete,
che rispose: « Non c'è male;
un ciborio ne farò! »

E mettendosi a cantare
lo depose sull'altare.
Ma il ciborio senza uguale
risplendea come... un boccale!

I MAIOLICARI. *(fra loro)*

Che va dicendo costui?

IL BOCCALARO. Comincio a capire. *(si leva e gira con le mani sulla schiena)*

I MAIOLICARI. Ohe, attenti. Ne ha ancora.

QUALCUNO. *(portandogli una scodella piena)*

Avanti, cardellino,
apri il becco e fischia.

I MAIOLICARI. Fallo bere in bianco.
Dagli sul naso.

IL BOCCALARO. Al certo è pagato,
ma gli conteremo il resto noi.

RIGO. (*con la scodella in una mano*)

Pur il Sire ricordava
le passate ebbrezze ancor,
ed in chiesa a bere andava
in quel vaso... del Signor.
Onde il prete disse: « Indegno!
dunque invan t'empio di cielo
se al tuo orlo veggo i segni
non soltanto del mio zelo!

(*e coi maestri e vasari*)

E il ciborio senza uguale
risplendea come un boccale.

IL BOCCALARO. (*dandogli sotto il naso col dito*)

Basta, brutta rana.
Eccoti il bolino per la canzonetta.
Abbiamo capito fin troppo.
Tu non toccherai più oltre colei!

RIGO. (*getta la ciotola, balzando indietro apre la cappa e appare
armato*)

Ohe, messer briccone.

IL BOCCALARO. (*gridando*)

Guardati, ser giuntatore.

I MAIOLICARI. (*in piedi, tumultuando*)

Dàlli! Dàlli!

RIGO. Canaglie!

(*Un nuvolo di polvere. Il famiglia mulinando alla cieca
sbatte l'arma sui muri con grandioso strepito. I maestri
ridendo, sacrandò, sfidando sono costretti a chiudersi in
bottega. Allora il famiglia raggiunge la donna;*)

Ritiriamoci. L'atto è finito;

preparerò quest'altro,
e voi entrerete finalmente in azione.

Farete? (*La donna resta muta*)

Farete? (*La donna muove ambiguamente il capo*)

Al nome di Dio! (*fugge con la donna*)

(*S'aprono le impannate, e dietro le grate di legno i maioli-*

cari allungano i pugni gridando ancora:)

I MAIOLICARI. Dàlli! Dàlli!

(Ma fatti accorti che il luogo è deserto, escono con bastoni e lanterne, arcigni e con volontà di mischia)

IL BOCCALARO. È andato via? Perché temere una spada?

Bisogna rintracciarlo
e dargli il fatto suo.

I MAIOLICARI. Di. Diamogli quelle di Dio!

(E si muovono in cerca del famigliaio)

Scena V

GALEOTTO. *(dal corridoio)*

Vi lascio. Addio.

BENEDETTA. *(a voce bassa)*

Siete triste?

GALEOTTO. Son solo.

BENEDETTA. Lasciate cadere i fiori già colti;
guardate a quelli che nascono.

GALEOTTO. Non veggo che il deserto.

BENEDETTA. O Galeotto, l'amor nostro non fu inutile,
se vi apprese a vederlo morire.

GALEOTTO. Sublime cuore! L'anima mia balza
verso le vostre parole.

Voi che vi seppellite parlate di vita!

BENEDETTA. Altro non veggo!

GALEOTTO. Morire... rinascere!

Mistero eterno!

Con te mi sento ancora!

Tutto risplende qui!

Un solo nome ha quest'ora e l'avvenire:

Felicità!

L'amor salì da terra

e aperse il fior nel cielo!

E ciò che peccato apparì

fu — dentro — un salire sublime!

Ora in te scopro

la vita tremenda dell'infinito.

E ti raggiungo in più alto respiro.

Ma ti debbo amare senza memorie,

e il cuor rimane così solitario,

che il primo grido della sua libertà

ha la voce di pianto!

RIGO. (*Riappare di corsa, con un grido verso il convento*)

Buona notte, Galeotto!

(*Una risata clamorosa s'allontana con lui per i vicoli deserti.*)

Benedetta si copre il viso con un gemito)

GALEOTTO. Non gemere! Qualcuno ha riso,

ma nessuno capì la nostra storia secreta.

Tu sola sai che l'uomo che t'ha amata

non ritorna a te

per non rubarti l'avvenire!

(*fissandola*)

Questo tuo viso resterà ne' miei occhi...

perché non ti vedrò più!

Non dimenticarmi, o mia donna!

(*lungo bacio*)

BENEDETTA. (*sciogliendosi dolcemente*)

Dio sia con voi!

Fate il vostro avvenire...

GALEOTTO. L'avvenire! Senza voi?

(*Rapidamente ella vanisce nel corridoio, e Galeotto, fisso come trasognato su quella sparizione, aspetta un ritorno.*)

Ma ciò non avviene, e allora da un improvviso velo degli occhi s'accorge di esser solo.

Per un uscio nascosto è fuori.

I maiolicari che tornano riconoscono l'uomo che tutto chiuso in sé e nella cappa s'allontana lentamente nel tranquillo plenilunio)

ATTO TERZO

A sinistra: Camera di Madonna nel Palazzo del principe. Oltre una larga pentafora, la Piazza.

Voli di rondinelle nel tramonto di fuoco d'una sera di maggio.
Il letto a colonne, con cortine. Il camino.

A destra: Saletta arredata, che in fondo riesce alle scale e ad una fuga di loggie, e lateralmente mette alle stanze principesche.

Ritratti di antenati, ori e lapidi. Imprese.

Un'immagine sacra. Una lampada pensile sulle scale.

Un tavolo con sedie.

Nella camera di Madonna: Il famiglia in una grande sedia presso il letto. Oltre i cortinaggi della pentafora siede la fante, gomitolando matasse d'accia per la signora.

Madonna in letto.

Scena I

RIGO. Lo seguimmo comodi,
senza dargli sospetto,
nella notte tranquilla,
una notte opportuna per bardasse e per suore.
Né i passi suoi né i nostri s'udivano.
Per diverse ragioni ognun di noi
amava il perfetto silenzio.
Egli arrivò al convento,
e sfiancò in quel groviglio di vicoli e mura
così prestamente,
che parve un fiocco di fumo
divorato dalla notte.
Amore insegna miracoli
anche a chi non sia per sua natura
uno stinco di santo.
L'avventura è grassa!
Che dirà la Madre Superiora,

e il clero,
e Ser Federico vescovo,
delle strane devozioni del fratello?
Ohimè!
In tutte le fabbriche si ride a piene ganasce.
Dicono: « Va a dir compieta ».
E certamente egli prega
in sì amabile compagnia,
che le notti volano,
onde l'aurora
indora sempre troppo presto
le mistiche oscurità degli operosi colloqui
con la celeste fidanzata.
O misteri! O secreti!
Divine confessioni
con un confessore in gonnella!
O buon boccone —
s'è ver che il ciel se l'era scelto! —
Volete che chiuda le finestre?
Fa ancor freddo la sera.
L'Avemaria è stranamente rossa, stasera!
(*si muove verso le finestre*)

MADONNA. (*al di là delle cortine*)

Lascia. Ho del rosso anche nell'anima!
(*un silenzio*)

RIGO. (*tornando alla sedia*)

Ma sotto il muro
afferrai i cercati bisbigli.
E volli credere agli occhi.
M'arrampicai sulle pietre mezzane,
la sgretolata cateratta
che ributta la fiumana del mondo.
Il giardino era sotto di me;
nelle siepi sentivo le voci...
il nido era là.
Allora quello che vidi fu sì bello,
che lo veggio ancora
come l'avessi negli occhi,
che ancor ne rido e godo
come allora ne risi pei vicoli.

MADONNA. Che cosa vedesti?

RIGO. Nulla, Madonna... e qualche cosa.

La donna sfuggiva, ritrosetta,
 per sentirsi alle coste più stretta e premente
 la lusinga del desiderio principesco.
 E m'accorsi che fra loro
 correvan non so più quali tristezze
 e desideri di perfette solitudini.
 Essa, come una tortorella al primo amore,
 voleva fuggire lontana lontana dal mondo.
 Ma egli voleva restare nel mondo.
 E c'erano querele.
 (Anche nel cielo autunnale degli amanti maturi
 corron nubi di primavera).
 Fuori del mondo,
 dentro del mondo,
 questa scherma finì nel corridoio,
 e già vi dissi in quale presumibile modo.

MADONNA. Tu puoi tacerti, mi pare.

RIGO. (*Si leva. S'avvicina alla fante*)

Sentite ch'ella si agita nel letto?

(*Egli fa un cenno indicante che deve aver fastidi alla fronte*)

MADONNA. Che bagascia!

Scena II

Fanfare lontane. Il famiglia alle finestre.

MADONNA. Che vedi?

RIGO. Il principe ritorna.

Egli ha sull'armatura
 tutta la polvere del contado.

MADONNA. La batteremo noi dal suo dosso.

RIGO. Egli pare stanco.

Passa una mano sulla fronte.

Scende di sella.

Ora cercherà riposo.

MADONNA. Non qui.

RIGO. Ha per questo i suoi filosofi,

i liutisti e anche il monastero.

(*Le fanfare vibrano sotto le finestre. Galeotto entra coi cavalieri nella saletta*)

ZAMPAGLIA. Siete stanco, stasera?

GALEOTTO. Un poco.

ZAMPAGLIA. Vi cavalcavo da presso.

Mai v'ho veduto così taciturno.

GALEOTTO. Può darsi.

ZAMPAGLIA. Abbisognate...?

GALEOTTO. (*duramente*)

Buona notte.

(*Sparisce nel rettangolo d'una porta*)

RIGO. (*Allo spiraglio dell'uscio*)

Egli passa.

MADONNA. (*quasi a se stessa*)

Dimani sera, forse, non più...

(*I Cavalieri sostano sulla porta dove entrò il Principe. Aspettando ch'egli dia, congedandosi con un saluto, il cenno d'andarsene. Avutolo, s'inclinano e s'allontanano per le loggie.*)

Le fanfare muoiono al largo.

L'Angelus squilla da un campanile.

Il famiglia e la fante si raccolgono, con un segno di croce per la preghiera.

La sera cala)

Scena III

MADONNA. Esci. Aspetta di là.

RIGO. E... non avete ordini?

(*ironicamente*) È un'ora che può portar consiglio.

Vedete? Il sonno della sera comincia a cadere sul mondo.

I camini sbuffano fiocchi cilestri;

le rondini rasentan le finestre.

L'ombra già sale dalla Piazza, morbidamente;

la mente può dormire, ora, e sognare.

Tutti rincasan frettolosi:

e le strade ed i vicoli diventano deserti.

Anche voi ci pensate a dormir nel riposo?

Pensate a vostro padre!

pensate alla vostra offesa!... (*Un silenzio*)

Debbo ordinarvi la cena — qui?

MADONNA. Esci.

RIGO. (*Si stringe nelle spalle. Va nella saletta, sedendosi. Sbat-*

tere di porte di fondachi, giù in Piazza; stridere di chiavistelli)

MADONNA. Chiudi. (*La fante chiude le finestre*)

Va (La fante raggiunge il famiglia. Luce tenebrosa colante dai piccoli vetri tondi)

Scena IV

MADONNA. (*Aprire le cortine e discende*)

O tu, Dio tremendo,
tieni ferma la mia volontà
e il mio desiderio di giustizia,
Dio tremendo,
Dio punitore,
dai supplizi eterni e misteriosi!
Fa ch'io possa volere fino all'ultimo punto
e che le lagrime della donna
non facciano debole un cuore
già troppo angosciato!
Ho sofferto! Voglio far soffrire.
Ma io tremo;
io che sofferarsi
non ho coraggio di far soffrire.
Tu che sai colpire
insegnami a colpire!

RIGO. (*affacciandosi, improvviso*)

M'avete chiamato?

MADONNA. (*aspra*)

No.

RIGO. Ho sentito...

MADONNA. È impossibile!

RIGO. Vi giuro.

MADONNA. Tacete!

RIGO. M'è parso!... Ho sbagliato, Madonna.

(*con un ghigno*) È quel che faccio da un anno.
Perciò chiedo licenza di tornarmi da vostro padre,
là ove posso menar le mani.
Che faccio qui? Sbadiglio.
E che donna siete voi,
tuttodì in preda alla paura?
Con vostra pace vi lascio con essa.
E domani...

MADONNA. No; stasera... ma per avvisare mio padre.

(Il famiglia corre via velocissimo, e Madonna, sconvolta appoggia alle finestre la fronte. Un lungo silenzio passa così, mentre essa avvolta di tenebre non sente che il tumulto della propria anima.)

Ma udendo finalmente rumor di passi nella saletta torna al letto.

Il famiglia con Mengaccio e due uomini)

Scena V

RIGO. Darete voi il segno?

MADONNA. Sì.

RIGO. Qual segno?

MADONNA. *(fastidita)*

Non parlate... non parlate più.

RIGO. Gli faccio dire... che siete malata?

(Madonna non risponde: il famiglia manda la fante e osserva dalla porta, mentre i sicari chiuse le tende davanti alle finestre, vi si nascondono)

Scena VI

(Dalle scale viene la nutrice col piccolo Astorgio a mano, e va alla camera di Madonna: ma il famiglia la ferma)

RIGO. Che venite a fare?

Mettete a letto il bambino? Ci vada.

Saluterà domani sua madre. Ora no:

non è questo il momento. È malata,

non vuol veder nessuno.

Nessuno, vi dico.

Ma portatelo via!

Scena VII

(La nutrice si muove verso le stanze del principe, che in quel momento appare con un medico, alla vista del quale il famiglia non nasconde il proprio imbarazzo. La nutrice alza il piccolo che stende la mano e accarezza il padre. Galeotto lo bacia, e lo guarda pregare davanti all'immagine come la nutrice gli insegna)

GALEOTTO. *(al medico, sempre con gli occhi al piccolo che tiene le mani giunte e guarda in alto)*

Mi meraviglia questo improvviso malessere.
 Essa è forte, maestro;
 voi non bazzicate troppo in palazzo, maestro.

RIGO. (*accostandosi al dottore:*)
 Maestro, lasciate fare a Madonna.
 (*al principe*)
 Madonna dice che farà da sé.

GALEOTTO. (*stringendosi nelle spalle, con un mezzo sorriso*)
 Se avete altri malati, Maestro...
 (*Il medico parte. Il servo accende la lampada sulle scale. Il piccolo Astorgio è condotto via dalla nutrice, e dalla porta si volge a salutare con la mano il padre che gli risponde così, mentre è fermo, dubbioso, sulla porta oscura*)
 (*verso l'interno*)
 Madonna, fate aprire le finestre.

Scena VIII

MADONNA. La luce m'offende. Vi parlerò così.
 (*Galeotto avanza con passo e cuore incerto, dirigendosi verso il letto; Rigo, chiusa cautissimamente la porta, si eclissa nel buio impenetrabile. Mentre Galeotto si avvanza e poi trovata la sedia vi si adagia, Madonna prosegue:*)
 Sono assai malata... assai malata!
 Ho il corpo affranto
 e il cuore affaticato.
 Consolami tu in quest'ora
 in cui tutto mi ritorna in mente:
 la mia casa lontana,
 il mio cuore senza pace...
 e colei che per sì lungo tempo
 ha potuto rubarmi il diritto e l'amore.
 Sono debole,
 e i deboli han pronto i ricordi.
 Parla dunque, e falli vani...
 Di' che non l'hai vista più.

GALEOTTO. (*amaramente ironico*)
 È questo? L'ho vista.

MADONNA. (*a voce bassa*)
 Lo sapevo...
 ma volli udirlo dalle tua bocca —

(e davvero non credetti che ciò
così presto avvenisse) —
per nutrire quell'odio
che ormai è l'unica gioia che la vita mi concede.

GALEOTTO. O dia, dunque, perché non vorrai capire
come la rividi.

Ma sì profonda è la vita
che donata mi fu da quel cuor vivente,
che l'anima tua tenebrosa
non uccide il miracolo del suo amore.

O santa e pura!

Un empito improvviso di bontà
mi fa gioire ad ogni ricordo!

No, simile vita
da te la chiesi invano!

MADONNA. Lo credo.

Nella tua casa non hai l'adulterio,
le visite notturne,
i corridoi misteriosi,
la campana a rintocchi,
le lampade semispente,
il canto fra le pareti,
le tracce odorose degli incensi
e il sapore della profanazione.

GALEOTTO. (*a se stesso*)

Odo nel mio secreto
la tua voce che segna la mia vita
sopra il mondo;
ad essa io credo,
ed ai tuoi occhi incitatori.
Nel mio memore cuore — inseparate —
impressi quella grande notte
e l'immagine tua!

Ancora m'aiuta o veramente mia,
or che sei nell'avvenire, liberamente!

MADONNA. Ascolterò le lodi dell'adultera?

Tornai per questo in casa tua?

GALEOTTO. (*in piedi*)

È questo il tuo male?

MADONNA. (*non frenandosi più*)

È tu e colei!

Torno a mio padre... per sempre!

ma il mio figliuolo, intendi?

(ahimè, anche tuo!)...

GALEOTTO. Anima vile!

Anima degradata!

MADONNA. (*con improvviso bisogno di lagrime*)

Vile, sì... perché donna.

Ma se ti mostro il mio pianto,
non è per farti vedere che soffro,
ma per buttare da me
questa viltà delle lagrime.

GALEOTTO. È l'odio che goccia dai tuoi occhi.

Ma per me, sempre!,
una bontà liberatrice
fu il supremo bisogno,
l'aspirazione immortale dell'anima mia!

MADONNA. (*schernitrice*)

L'hai trovata, l'hai trovata!

Non te la rubo, no.

GALEOTTO. Addio.

MADONNA. Non partire...

Debbo dirti ancora
che ormai puoi andar colà a tuo piacere.
Solo abbi attenzione...
perché per la via da te aperta
altri possono camminare.

GALEOTTO. (*sdegnato*)

Va! il tuo odio scaccio da me,
e l'illusione che a te m'ha legato.
Tu sei passata,
tu sei morta!

MADONNA. E tu stai per morire!

(*S'allontana*)

(*ma subito nel buio del fondo lo si ode urlare e rotolarsi
su qualcuno. Non si vede quel che accada, ma il buio è
mobile e pare che si rivoltoli su se stesso.*)

(*Poi i sicari escono dall'ombra e fan largo al principe*)

GALEOTTO. (*ritorna, accasciandosi al muro, disfatto*)

Oh! eccola colei che uccide,
colei che crede uccidere!

(*scivolando lungo la parete cade a terra. Madonna si rinchiude nelle cortine*)

Ma tanto respiro mi resta

per dirti che morendo penso a lei,
anelo a lei,
mio grande,
vero profondo unico indicibile amore!

Tu sei la femmina,
l'altra è la donna.

Tu uccidi,
ma quella dà vita.

Va, ti perdono.

Galeotto morendo ti perdona.

Che cosa hai voluto fare?

Hai voluto uccidermi?

Non hai l'arma, tu, per questo,

per gettare nel nulla

la verità che vidi!

Per questa verità

in non posso morire!

Ho della vita...

Comprendi tu?

Tu non mi comprendi.

(Il famiglio viene a chinarsi sul principe Galeotto per vederlo morire. Ed egli ripete, venendo meno:)

Che cosa hai voluto fare,

povera illusa?

MADONNA. *(senza voce)*

Non lo fai tacere?

(Rigo gli passa la gola)

Scena IX

(Gli uomini vanno nella saletta, dove già s'è raccolto in silenzio un gruppo di partigiani della Signora, che sapevano.

Un sicario indugia nella camera lasciandosi una mano in cui il principe piantò i denti. Madonna, che si ricompone nello specchio, lo investe acida:)

Ebbene, che aspettate voi?

(L'uomo raggiunge il famiglio, che istruisce un corriere, il quale tutta notte galopperà per avvisare il padre di Madonna, mentre ella si chiuderà nella Rocca, al sicuro da ogni furor di popolo. Un uomo che esce dalle stanze del Principe si nasconde

nella cappa il piccolo Astorgio.

Ultima viene Madonna.

Tutti gli occhi — simultanei — si attaccano a lei. Non li sopporta. Dà un grido:)

Perché mi guardate? Uscite!

(Tutti allora, l'indice sulla bocca, supplicano silenzio e prudenza con un sibilo timoroso. Il Popolo deve ignorare per quella notte.

E messa in mezzo Madonna, a passi sordi si muovono verso la Rocca.

Ma una tromba squilla sotto, nell'atrio.

Tutti sobbalzano spauriti, credendo ad un appello di soccorso, temendosi scoperti, pronti a sbandarsi.

Rigo li ferma, va alla loggia, osserva: è una piccola squadra che s'allontana nella piazza vuota. Sollievo.

La massa si ricompone e si perde nelle loggie)

SIPARIO

FINE

ALESSANDRO BARCHIESI

LO SPECCHIO DI OMERO
VIRGILIO DI FRONTE AL MODELLO EPICO *

Quid quod et omne opus Vergilianum velut de quodam
Homerici operis speculo formatum est?

(Macrobio, *Saturnalia* 5,2,13)

1. Solo e smarrito, in cima al tetto di casa sua, Enea scopre che i Greci stanno devastando Troia:

excutor sommo et summi fastigia tecti
ascensu supero atque arrectis auribus adsto:
in segetem veluti cum flamma furentibus Austris
incidit aut rapidus montano flumine torrens
sternit agros, sternit sata laeta boumque labores
praecipitisque trahit silvas; stupet inscius alto
accipiens sonitum saxi de vertice pastor

(*Aen.* 2,302 sgg.)

Si nota subito che la similitudine è integralmente accordata sull'azione epica; il fuoco nei campi e la furia del torrente sono

* L'11 novembre 1981 per iniziativa della locale Delegazione dell'Associazione Italiana di Cultura Classica, alla quale ha dato la propria adesione insieme con altre Istituzioni culturali della città anche la Società Torricelliana di Scienze e Lettere, è stato celebrato a Faenza il Bimillenario della morte di Virgilio con una conferenza e con l'apertura di due Mostre, una bibliografica e l'altra figurativa. « Torricelliana » è lieta di pubblicare, arricchito di note, il testo della conferenza tenuta dal prof. A. Barchiesi della Scuola Normale di Pisa.

descritti con enfasi violenta, secondo una *deinosis* che è appropriata al contesto; ma anche ai sentimenti del personaggio in azione: la posizione del pastore che guarda *alto... saxi de vertice* coincide con quella di Enea, che ha scalato *summi fastigia tecti*; come Enea sta con le orecchie tese, e cerca di cogliere la spaventosa realtà, così il pastore della comparazione *stupet inscius... / accipiens sonitum*. Di più, si potrebbe dire che la similitudine è tanto compenetrata con l'azione da funzionare come un *sostituto metaforico* dell'azione raccontata. Infatti, ciò che Enea percepisce in cima al tetto non è, propriamente, narrato da Virgilio; l'immagine del pastore che *stupet inscius* « sostituisce » quella di Enea e così, alla fine della similitudine, il processo di comprensione si è già compiuto:

tum vero manifesta fides Danaumque patescunt
insidiae.

Nell'ottavo dell'*Iliade* i Troiani vittoriosi sono dilagati nella pianura e accendono un po' dovunque i loro fuochi.

ὥς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῶι ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
φαίνετ' ἀριπρεπέα, ὅτε τ' ἐπλετο νήνεμος αἰθήρ·
ἔκ τ' ἔφανε πάσαι σκοπιαὶ καὶ πρόνες ἄκροι
καὶ νάπαι· οὐρανόθεν δ' ἄρ' ὑπερράγη ἄσπετος αἰθήρ,
πάντα δὲ εἶδεται ἄστρα, γέγηθε δὲ τε φρένα ποιμήν·
τόσσα μεσηγῦ νεῶν ἠδὲ Ξάνθοιο βόααν
Τρώων καίωντων πυρὰ φαίνετο Ἰλιόθι πρό.

Come le stelle in cielo, intorno alla luna lucente
brillano ardendo, se l'aria è priva di venti;
si scoprono tutte le cime e gli alti promontori
e le valli; nel cielo si è rotto l'etere immenso,
si vedono tutte le stelle; gioisce in cuore il pastore;
tanti così, fra le navi e lo Xanto scorrente
lucavano i fuochi accesi dai Teucri davanti a Ilio.

(8, 555 sgg.; trad. Calzecchi Onesti)

L'immagine è così bella e armoniosa che non si può non condividere la gioia di chi la osserva, il pastore che γέγηθε ... φρένα. Eppure, un traduttore come Alexander Pope, che nello stile epico era di casa, riscrive radicalmente tutta la scena e trasforma questo armonioso notturno in una scena da incubo (« A thousand piles the dusky horrors gild / and shoot a shady lustre o' er the field... »). Perché questa nuova tonalità?

Se si guarda al contesto omerico, un problema comincia a porsi: la splendida immagine dei fuochi simili a un firmamento sereno è, in verità, un incubo di distruzione per chi la contempla nel racconto omerico — gli Achei: « Così facevano guardia i Troiani, e intanto gli Achei / erano vinti dal panico orrendo, compagno della disfatta agghiacciante: / tutti i capi erano in preda a intollerabile pena... era stracciato il cuore nel petto degli Achei » (9, 1-8); « Quando fissava la piana di Troia / Agamennone era sgomento dei molti fuochi che ardevano davanti a Ilio » (10,11 sg.). Diversamente dal pastore della similitudine, i personaggi che osservano quei fuochi non provano gioia, ma desolazione; non c'è sintonia psicologica fra lo sviluppo dell'azione e la scelta di determinate immagini, già orientate per loro conto; manca un centro unitario che imponga alla lettura una dominante tonale.

Lasciamo la parola a uno studioso di stile omerico ⁽¹⁾: « Il disastro imminente degli Achei si incarna proprio in questi fuochi. Eppure Omero interrompe la traiettoria drammatica del suo racconto non per rappresentare l'orrore dei fuochi, ma la loro magnificenza. Vorrei suggerire che questo è dovuto precisamente al linguaggio formulare che Omero adopera. C'è un solo modo ottimo per descrivere una moltitudine di fuochi lucenti; ci sono frasi prefissate, ciascuna con il suo scopo specializzato ed economico, per comporre una descrizione del genere. Omero può accostare queste frasi con arte consumata: ma la natura della sua tecnica non lo spinge (o, anche, non lo autorizza) a modificarle, o comunque a presentare il particolare significato drammatico dei fuochi in questa situazione. Invece di fare questo, egli presenta le qualità costanti di tutti i fuochi del genere ».

Se riportiamo lo sguardo al confronto con Virgilio, possiamo risalire da una differenza di stile a una differenza di poetica: in ultima istanza a una diversa « responsabilità » del narratore nei confronti della sua narrazione. Bisogna ammettere anzitutto che, nel confronto, noi ci troviamo necessariamente dal lato di Virgilio (e di Alexander Pope); non perché siamo incapaci di apprezzare le ragioni della poetica orale (il brano di Adam Parry che ho appena citato costituisce appunto un rilevante sforzo in questa direzione) ma perché riconosciamo come di fatto « più vicina »

(1) Traduco da A. Parry, *The Language of Achilles*, in G.S. Kirk (ed.), *The Language and Background of Homer*, Cambridge 1964, 48 sgg. (precisam. p. 49); l'articolo era già apparso in « *Trans. Proc. Amer. Phil. Ass.* » 87, 1956, 1 sgg.

alla nostra competenza di lettori la poetica narrativa di Virgilio.

Bisogna ammettere cioè che la particolare fattura del testo virgiliano è più vicina a quello che noi siamo abituati a chiedere a un testo narrativo: essenzialmente, un *verosimile generale*, un generale criterio di adeguamento del racconto a certi principi di coerenza verosimiglianza motivazione (i quali poi si pretendono, senza del tutto riuscirci, universali e naturali).

Questo tipo di verosimile — gli antichi lo chiamavano spesso *prepon, decorum* — funziona nei due momenti in cui il senso testuale si genera, nella lettura come nella scrittura. Se cerchiamo di applicare questa griglia al testo omerico, ne avremo una selezione di elementi accettabili e di elementi da rifiutare. Un primo livello del verosimile, che è senz'altro il più esteriore e meccanico, riguarda propriamente il « decoro », il registro nobile che deve essere mantenuto nell'epica. Qui risultano significativi proprio i « silenzi » di Virgilio, che non riprende e non imita certi tratti del modello omerico, o ne rialza la tonalità, e insomma filtra la materia dei contenuti omerici secondo « tatto » e decenza. Un secondo livello del verosimile, assai più profondo e complesso, riguarda l'adeguamento del racconto alla realtà rappresentata (p.es. la psicologia dei personaggi) e l'adeguamento del racconto a un ideale di organicità e motivazione: cioè insomma l'adeguarsi del racconto a se stesso. Anche da questo punto di vista c'è un sensibile parallelismo fra la poetica che sembra regolare la *scrittura virgiliana* e la poetica che orienta la *lettura di Omero* quale la si praticava in quell'epoca. Quanto possiamo ricostruire dell'esegesi alessandrina ad Omero rivela una sincera volontà di capire un testo « diverso », regolato da sue precise convenzioni; ma la riflessione di questi filologi, battistrada dei comuni lettori, non può ritrovare ormai le originarie ragioni compositive, e finisce inevitabilmente per riflettere i bisogni di una poetica nuova, costruita a misura di testi molto lontani da Omero. L'orientamento di Virgilio, nel costruire un nuovo epos, è di esprimere in positivo queste stesse esigenze, senza però lasciare la presa sul modello che si è scelto.

Nella convergenza fra « l'Omero di Virgilio » e l'Omero della cultura alessandrino-romana noi ritroviamo allora la sintonia profonda che lega, in una data epoca e in una stessa cultura, convenzioni di lettura e convenzioni dello scrivere. Vorrei suggerire qui che la critica virgiliana dovrebbe assumere come termine di confronto non il testo di Omero nella sua *facies* costante e obiettiva (cioè, più realisticamente, in quella che a noi sem-

bra, di volta in volta, poter meglio ricostruire), ma piuttosto una certa ricezione di Omero, storicamente condizionata ad un sistema culturale. (Questo indirizzo della ricerca, che appare ovvio in altri settori — si pensi all'analisi delle fonti nella filologia dantesca, ad esempio — è insufficientemente praticato dalla critica virgiliana, forse perché troppo a lungo ci si è rivolti ad una *synkrisis* valutativa, che mette faccia a faccia Omero e Virgilio come due oggetti estetici assoluti, massime espressioni di due civiltà, piuttosto che come testi condizionati ad una produttività semiotica storicamente variabile) ⁽²⁾. Un preliminare, che caratterizza la mia proposta, sarà l'insistere sulla discontinuità e sulla rottura più che sulla continuità della tradizione epica. L'immagine di Omero promossa dagli studi di Milman Parry giunge qui straordinariamente opportuna. La scoperta che il testo omerico è testimonianza e traccia di un modo di comporre orale ci permette di allontanare il significato originario e intenzionato della poesia omerica dalle sue successive fissazioni e ricezioni ⁽³⁾. Trattati epici come le formule, il comporre per scene tipiche, l'uso dell'epiteto ornamentale, conoscono storicamente una ricezione molto variabile proprio perché se ne è persa la funzionalità originaria.

Come definire una vera e propria poetica 'orale' è un serio problema, che gli omeristi di oggi pongono lucidamente ma non sanno risolvere del tutto. Ma si può almeno far notare, con un certo grado di esattezza, quali sono i vincoli che la composizione *formulare* comporta sul modo di narrare; quali sono gli effetti di senso che questa poesia non può produrre. Noi non sappiamo se la relativa fissità linguistica di formule ed epiteti implicasse anche dei limiti, diciamo rozzamente, « di pensiero »: e vorrei confessare qui il mio sospetto che qualche ricerca sul « pensiero arcaico » soffra di vizi teorici di fondo (un po' come quelli ben

(2) Questo limite interessa soprattutto la critica virgiliana, abituata a costruirsi un suo Omero « ingenuo » e naturale come mezzo di contrasto; ma rinasce anche (è curioso) nella filologia omerica più recente. Si veda in proposito il capitolo *The oral and the literary epic* in G.S. Kirk, *Homer and the oral tradition*, Cambridge 1976, 69-112; la digressione su Virgilio, intesa come mezzo di contrasto per valorizzare la specificità omerica, è concepita come una fustigazione dei difetti propri di quest'epica colta e « drammatica ». Il riconoscimento della diversità fra le due poetiche, che proprio studi come quelli di Kirk rendono concretamente possibile, non dovrebbe far risorgere controversie così arcaiche, ma può favorire invece una comprensione neutrale e descrittiva del rapporto fra Omero e Virgilio.

(3) Cfr. l'attraente e aggiornata analisi di L.E. Rossi, *I poemi omerici come testimonianza di poesia orale*, in AA.VV., *Storia e civiltà dei Greci*, Milano 1978, 73-147 (e in particolare, per i nostri fini, alle pp. 133-136 la lucida proposta di una « storia della sensibilità al fattore formulare »).

noti degli studi sulla *pensée sauvage*). Però sappiamo per esperienza quali sono i limiti di *espressione narrativa* imposti dall'economia formulare ⁽⁴⁾: (1) I modi di introdurre o concludere le parole di un personaggio non sono flessibili e adattabili p.es. al contenuto emotivo del discorso o alla situazione (2) La rigidità degli epiteti ci indirizza verso un mondo indubbiamente eroico ma troppo stilizzato e impoverito, dove le strade sono sempre larghe, i capi sempre divini, le navi sempre veloci (3) L'andamento cumulativo e paratattico della narrazione interessa non solo il livello della sintassi ma anche quello della struttura compositiva; i rimandi incrociati tra una scena e l'altra ne risultano per lo meno sfavoriti; e si potrebbe persino sostenere che i poemi omerici presuppongono un pubblico che non concepisce il singolo « testo » come entità autosufficiente, ma che accetta di venire continuamente rinviato allo sfondo fluido e inesauribile della tradizione epica. In questo quadro, molti rinvii che noi consideriamo interni alla struttura narrativa potevano semplicemente orientarsi sul più vasto sfondo della tradizione; e la mancanza di connessioni a distanza, che a noi appare un limite della tessitura narrativa, potrebbe essere piuttosto l'indice di un vitale interscambio fra « testo » e tradizione (somma di testi possibili basata su un deposito di informazioni). Al di là di questo limite, proprio quei casi, che indubbiamente esistono, in cui una volontà compositiva opera su evidenti richiami a distanza, ci permettono di valutare meglio la differenza fra Virgilio e Omero. Un caso appropriato è quello del rapporto che lega le uccisioni di Patroclo ed Ettore (sull'arco fra il sedicesimo e il ventiduesimo dell'*Iliade*): confrontando questa costruzione narrativa con la vicenda virgiliana dei libri X-XII (uccisione di Pallante; uccisione di Turno) si notano profonde diversità nel modo di trattare i rapporti di « motivazione a distanza » fra una scena e l'altra ⁽⁵⁾.

Certi limiti della narratività connessi con l'economia formulare (soprattutto i punti 1. e 2. della nostra breve rassegna) si trasformano poi in una fonte di nuovi effetti estetici, quando il rapporto dei testi omerici con la loro base orale si è ormai rescisso e annullato: quando i testi omerici sono assorbiti in un sistema letterario molto rinnovato. Questi effetti, per così dire, collaterali o

⁽⁴⁾ Questi problemi sono utilmente sintetizzati da Kirk, *op. cit.*, 73 sgg.; J.B. Hainsworth, *Homer*, Oxford 1969, 29 sgg.

⁽⁵⁾ Su questo mi soffermo in *Le molte voci di Omero*, « Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici » 4, 1980, 31 sgg.

secondari, sono decisivi per Virgilio. La poesia omerica attinge ormai lo status di modello sublime del linguaggio poetico; il suo straniamento, lo *xenikon*, deriva proprio da questo spostamento originario, per cui si è assolutizzato in modello esemplare della poesia scritta un testo di tradizione orale, di cui si è perduta l'intima legge compositiva, la vitalità del codice che l'ha generato. Potremmo addirittura teorizzare l'efficacia estetica di ciò che in Omero è rigido e formulare, non adattabile ai singoli contesti e non funzionale ad essi. Infatti sarà poi tipico del linguaggio poetico elevato un certo rifiuto della funzionalità, un imprevedibile scarto metaforico rispetto alle esigenze comunicative immediate.

D'altra parte, quei tratti formulari rigidi e inerti sembrano fatti apposta per garantire il carattere « epico » della narrazione virgiliana. Quando Virgilio cerca di « mimare » il carattere continuo, fisso e ripetitivo della poesia omerica ⁽⁶⁾, non fa che sottolineare il carattere tradizionale, il « genere » della sua opera; ma queste riprese pseudoformulari hanno anche un valore « stabilizzante » perché sono recuperate all'interno di una narrazione sin troppo intensamente drammatica e carica di sentimento. Senza il familiare ricorrere dei clichés, l'opera virgiliana non saprebbe mantenere la graduale e riposante continuità ⁽⁷⁾ di cui l'epica non può fare a meno.

Tuttavia Virgilio non può certo ritrovare l'economia nascosta dietro alle formule e non cerca un'insensata adesione alla formularità del modello. Anche qui la sua sensibilità (e quella dei destinatari per cui lavorava) si può accostare ai modi di lettura tenuti dai grammatici alessandrini ⁽⁸⁾.

Questi interpreti sono in difficoltà nell'accettare sino in fondo la natura costante e tradizionale dell'epiteo omerica. Quando è possibile, i commentatori sono felici di riscontrare l'adeguamento dell'epiteo alla situazione. Se il fiume Scamandro dice « le mie amabili correnti sono piene di cadaveri » (*Il.* 21,218), essi sono pronti a commentare che l'epiteo *amabili* è straordinaria-

⁽⁶⁾ Una messa a punto della pseudoformularità virgiliana, breve ma illuminante, si trova in G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, 42 n. 26.

⁽⁷⁾ Sulla continuità e l'attenuazione dei contrasti — aspetti di Virgilio che la critica recente ha un po' accantonato, cercando ovunque drammatizzazione e soggettività — ha insistito convenientemente A. Perutelli, « *Athenaeum* » 52, 1974, 241 sgg.

⁽⁸⁾ Quali possiamo riconoscerli, per via indiretta e non senza incertezze, dalla scoliastica omerica che ci è pervenuta; una lettura comunque remunerativa, che può essere agevolata da raccolte di materiali ordinate per concetti critici (p.es. di recente N.J. Richardson, *Literary criticism in the exegetical scholia to the Iliad: A Sketch*, « *Class. Quart.* » 30, 1980, 265 sgg.).

riamente adatto al contesto psicologico in cui è usato (esprime bene, in effetti, l'indignazione del fiume che deve subire uno sconcio vero e proprio). In molti casi ancora, però, esegeti e critici come Aristarco erano pronti a teorizzare un valore dell'epiteto che non risente del contesto particolare; si diceva allora che Omero usa epiteti esornativi, *kosmou charin*, adattati a come le cose sono per natura, non a come le cose appaiono nella fattispecie del contesto.

Ma questa categoria non permetteva di superare ogni difficoltà. Gli interpreti alessandrini tolleravano male che i panni di Nausicaa, che vanno portati a lavare, siano definiti proprio allora « splendidi panni » (*Od.* 6,58); che il vecchio Priamo inabile alla guerra sia definito « buona lancia » (*Il.* 4,47); ancora meno si accettava che i personaggi parlino lo stesso linguaggio formulare usato (con un margine di tollerabilità più ampio) da parte del poeta nelle parti narrative. In *Iliade* 23,581 Menelao, che è furibondo contro Antiloco per una contesa sportiva, lo chiama Antiloco *diotrephes*, alunno di Zeus; ancora Menelao, in 3,352, prega Zeus di dargli la vittoria contro il « divino » Paride; in 11,123 un personaggio che si è fatto corrompere per votare contro la restituzione di Elena ai Greci è chiamato *dai-phron*, cioè forse « avveduto »: certi filologi volevano correggere in *kakophron*, maligno. I lettori alessandrini di Omero vorrebbero dunque una narrazione in cui le parole dei personaggi sono di norma controllate dalla situazione immediata e dal verosimile psicologico; e in cui il poeta è responsabile di qualsiasi sua scelta lessicale non nei confronti della tradizione, ma nei confronti del suo stesso racconto, vincolato a un ideale di organicità. Naturalmente, però, i lettori di Omero capiscono che la narrazione omerica non è fatta per rispondere integralmente a questi nuovi bisogni di verosimiglianza. Si creano così delle zone di conflitto fra la poetica originaria, l'insieme di convenzioni che ha reso possibile la produzione del testo omerico, e la poetica dei nuovi destinatari, che vorrebbero in qualche modo assimilare a sé il testo omerico per meglio decifrarlo.

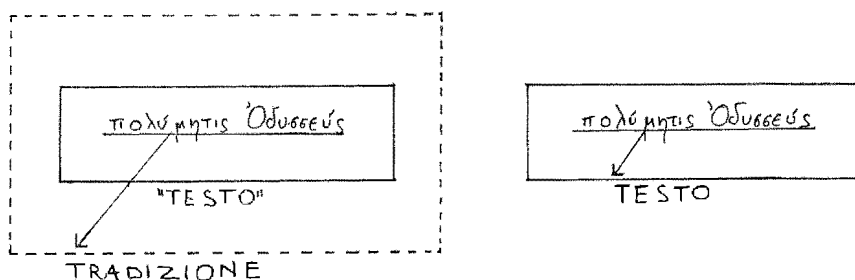
Guardato nel filtro di una poetica differente — è questo l'intenzionale anacronismo che dobbiamo tentare, se vogliamo avvicinarci alla situazione di Virgilio — l'epiteto ornamentale si rivela uno strumento di problematica utilità. Se si cerca nell'epiteto anzitutto una funzionalità narrativa (e non era questo, come ci ha insegnato Parry, il suo uso originario) insorgono varie difficoltà. (a) L'epiteto omerico non serve neppure a fissare una

costante identità dei personaggi (certi epiteti accompagnano molti personaggi; certi personaggi cambiano troppi epiteti) (b) anche quando un epiteto è caratteristico di un personaggio in particolare, e quando esistono significative convergenze fra il senso dell'epiteto e la trama (Achille pié veloce, Odisseo dalle molte astuzie), si pone una difficoltà più generale. Si è supposto, ad esempio, che la preferenza per una formula come « Achille pié veloce » non sia senza rapporto (di derivazione o di implicazione, in un verso e nell'altro) con certe azioni che Achille si trova a compiere nel contesto dell'*Iliade*: per essere espliciti, l'inseguimento di Ettore nel ventiduesimo libro. Ma una seria obiezione a questa teoria è che, proprio nell'« episodio-chiave » dell'inseguimento, il ricorrente epiteto « pié veloce » non figura mai⁽⁹⁾ (c) ma scegliamo anche un caso apparentemente molto favorevole: Odisseo « dalle molte astuzie ». Ogni lettore dell'*Odissea* sente che l'epiteto seleziona un tratto del personaggio che è centrale per l'identità di questa figura nel contesto dell'*Odissea*. È probabile quindi che si instaurino dei « corti circuiti » di senso fra l'epiteto ricorrente e le singole situazioni in cui è impiegato; e memorizzare questo carattere di Odisseo sarà un indubbio aiuto alla comprensione del racconto. Tuttavia, se guardiamo agli effetti strettamente *programmati* dalla struttura del testo, dobbiamo riconoscere che « Odisseo dalle molte astuzie » non è precisamente un richiamo condensato alla trama del testo omerico. In base alla poetica dei narratori orali, un epiteto andrà concepito piuttosto come un richiamo *alla tradizione*: ciò che i destinatari della poesia riconoscevano non era forse l'inquadramento di un singolo testo, autonomo e chiuso, ma il rimando a una tradizione, fluida e diffusa. Solo questa tradizione « giustifica » agli occhi del pubblico l'impiego dell'epiteto.

In questo senso, « Odisseo dalle molte astuzie » è una cosa ben diversa da « Il pio Enea ». L'uso diventa però molto simile grazie a una deformazione di prospettiva, che nasce quando i poemi omerici si assottigliano in un testo ne varietur mentre (progressivamente) il grande quadro di riferimento della tradizione orale si cancella. Si ha allora come una modifica nel raggio di applicazione dell'epiteto⁽¹⁰⁾:

(9) Cfr. J.B. Hainsworth, *Good and Bad Formulae*, in B.C. Fenik (ed.), *Homer. Tradition and Invention*, Leiden 1978, 47 sg.

(10) V. nel complesso M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971, 171.



e, conseguentemente, una produzione di nuovi effetti di lettura.

Questa vicenda permette di comprendere meglio l'interessante soluzione virgiliana. Virgilio, come è ovvio, non riproduce l'articolato sistema degli epiteti fissi, ma neppure rinuncia totalmente a questo effetto di epicità. Ne deriva un compromesso che non consiste in una « riduzione » del sistema degli epiteti, e nemmeno tanto nella ricerca di una sempre maggiore flessibilità (tendenza del resto già presente, come si sa, nella vicenda diacronica dell'epos omerico). Il compromesso sta nel fatto che, tra i personaggi principali, solo il protagonista Enea ha un suo sistema, fisso e sufficientemente esteso, di epiteti ricorrenti: in un gran numero di situazioni egli è ricordato come *pius Aeneas*, *pater Aeneas*, *Aeneas Anchisiades*. In molte occorrenze la scelta di un epiteto piuttosto che un altro risponde, è dimostrabile, alla pressione del senso contestuale (e basta accennare di sfuggita al significato di questi epiteti nell'economia generale dell'epos, che si concatena sul ruolo di figlio e di padre cui il protagonista deve rispondere); ma non mancano casi in cui si può parlare di uso esornativo dell'epiteto. Si vede bene che la creazione di un sistema nome-epiteto riservato *ad un personaggio solo* sarebbe del tutto insensata dal punto di vista dell'economicità formulare. Tuttavia non credo affatto che questa adozione vistosa dell'epiteto ornamentale possa essere un residuo fossile e inerte: non è un caso che questo pseudo-sistema formulare riguardi proprio il protagonista del racconto. Nel quadro della nuova poetica di Virgilio, riservare l'epitesi "omerica" al protagonista Enea — e negarla p.es. all'antagonista Turno, che non sembra *mai* segnalato da epiteti di questo genere ⁽¹⁾ — significa attribuire una nuova fun-

⁽¹⁾ Notato, di passaggio, da Parry, *Making*, 36. (Naturalmente, però, il personaggio di Turno ha delle *qualità* ricorrenti e costanti).

zionalità ad un artificio tradizionale. L'epiteto diventa così un *segnale narrativo* e si integra pienamente in una strategia del raccontare. Il complesso degli epiteti ricorrenti connota eroismo e grandezza epica (generale richiamo al codice omerico); individua alcune qualità di Enea che sono pertinenti al complesso della narrazione, e rende la narrazione continua facendo perno sulla continuità dell'eroe (sul precedente, assai trasformato come si è visto, di « Odisseo dalle molte astuzie », « Odisseo che molto sopportò »); e soprattutto serve a staccare il protagonista dalla massa degli altri personaggi. Divenuto quasi tratto differenziale, l'epiteto « omerico » aiuta a risolvere un problema tipico di chi architetta una narrazione « moderna »: il problema dell'eroe del racconto.

Il modello epico su cui Virgilio opera è quindi il campo degli « effetti di lettura » che si generano quando l'opera omerica è sradicata dal suo contesto tradizionale e viene assunta come quadro di riferimento, quasi fosse il genere di se stessa.

2. I vantaggi della sostanziale identificazione fra testo omerico e genere epico sono evidenti. Omero costituisce un riferimento intertestuale costante, cui la nuova poesia di Virgilio può sempre richiamarsi. Proprio le caratteristiche che rendono Omero difficilissimo da imitare — il suo stile altamente codificato e ripetitivo, regolato da un'economia nascosta — diventano vantaggiose se il nuovo testo non vuole essere una riproduzione, ma una *trasformazione* del modello.

Gli esempi più chiari sono offerti dalle cosiddette scene tipiche (si tratta, in qualche modo, di contropartite tematiche dello stile formulare): gli eroi si cibano, dormono, si armano, o approdano da qualche parte; il sole sorge o tramonta. La fissità con cui queste scene sono descritte è stata interpretata, suggestivamente, come conservazione e deposito di schemi di comportamento tradizionali (Omero come enciclopedia, come testo di cultura).

Ma questa fissità delle scene tipiche ha una conseguenza importante per Virgilio, che pure non ne percepisce più il valore economico (o, tanto meno, il possibile significato « prescrittivo »). Costruendo una sua scena tipica, Virgilio può presupporre gli schemi, completi e ripetitivi, della narrazione omerica. Richiamarli in una certa misura, connota epicità e aiuta ad evocare lo scenario eroico; variarli — riducendoli, trasformandoli, adattandoli al contesto — è il risultato di un nuovo programma poetico. All'inizio del settimo libro, con l'arrivo dei Troiani nel La-

zio, si ha una sequenza tipica caratteristica dell'*Odissea*, in cui si succedono l'approdo e il pasto. Ma questa serie di atti, in Omero reciprocamente vincolati, è spezzata in due da Virgilio che, tra l'approdo e il pasto, inserisce addirittura il « secondo proemio dell'*Eneide* » e la connessa spiegazione dello *status* del Lazio prima dell'arrivo di Enea. La rottura di un nesso così automatico fra due scene tipiche produce straniamento e tensione⁽¹²⁾. Per di più la scena del pasto non è raccontata per sé sola, ma perché è il punto dell'azione in cui cade il prodigio delle *mensae*, una svolta nell'azione di tutto il poema.

Così Virgilio carica di implicazioni i classici tempi « morti » dell'azione epica. Si è notato da tempo che nell'*Eneide* si dorme solo quando il sonno ha un qualche significato drammatico nella storia (un sogno, o il contrasto con qualcun altro che veglia); altrimenti, la cosa viene appena accennata, o data per sottintesa. Le scene tipiche di armamento sono finalizzate in Virgilio alla descrizione caratterizzante dei personaggi che si armano: Turno non si arma come Enea, e anche in una scena tradizionale come l'armamento dei due guerrieri prima del duello (libro dodicesimo) viene espressa l'opposizione ricorrente tra la frenesia del guerriero arcaico e il ragionato eroismo del capo civilizzato. Su un'altra componente tipica dell'*epos*, albe e tramonti, ci è riferita un'osservazione di un personaggio dal nome illustre, Asinio Pollione. Pollione, a quanto pare, sosteneva che le albe e i tramonti nell'*Eneide* sono sempre descritti in modo intonato alla situazione narrativa in cui avvengono. L'osservazione è documentata (almeno presso la fonte che abbiamo, una nota di Servio⁽¹³⁾) in maniera piuttosto bizzarra, ma si può ritenere, nelle sue grandi linee, assai interessante⁽¹⁴⁾.

3. Abbiamo percorso, sommariamente, una scala di riferimenti che toccano il carattere ripetitivo e « generico » del testo di Omero. Ma la trasformazione di Omero non interessa il testo omerico solo in quanto codice letterario, orizzonte « generico »

⁽¹²⁾ L'osservazione si deve a F. Klingner, *Virgil. Bucolica Georgica Aeneis*, Zürich-Stuttgart 1967, 503.

⁽¹³⁾ *Ad Aen.* 11,183 p. 497 Th.

⁽¹⁴⁾ Il materiale più ricco sarebbe offerto dalle aristie e comunque dalle « scene di battaglia tipiche »; sui problemi connessi v. il mio lavoro citato alla n. 5 e, da una prospettiva non troppo diversa, T. Krischer, *Unhomeric Scene-Patterns in Vergil*, Papers of the Liverpool Latin Seminar II 1979, 143 sgg. (si tratta, in entrambi i casi, di assaggi da generalizzare in seguito).

della poesia epica: si può anche vedere come Virgilio lavora sui *contenuti* narrativi del suo modello, registrazione epica di determinati eventi. Entriamo così nel campo dell'allusione vera e propria.

In Virgilio si trovano molte di quelle che Gian Biagio Conte denomina « allusioni riflessive », riprese di una parola poetica che viene inglobata nel nuovo contesto ma non si discioglie, mantiene la propria identità separata. Nell'*Eneide* Diomede si pente amaramente di avere un giorno ferito la dea Venere (11,275 sgg.): un brutto destino gli era già predetto, implicitamente, nel quinto dell'*Iliade*, dove questo episodio dalle implicazioni ominose è raccontato. Nell'ottavo dell'*Eneide* Venere chiede nuove armi per Enea a Vulcano e si giustifica dicendo che durante la guerra di Troia il dio del fuoco ha già fatto lo stesso per Achille (è grazioso che Vulcano le risponda — 8,395 — *quid causas petis ex alto?*). Ancora Venere chiede aiuto a Nettuno durante la navigazione di Enea, e Nettuno replica che Enea gli è sempre stato a cuore: come quando si trattava di sottrarlo alla furia di Achille; in 5,804 sgg. il dio del mare riassume il famoso episodio narrato nel ventesimo dell'*Iliade*, passato prossimo del racconto attuale. Ma anche allusioni puntuali possono assolvere a questa funzione. Le parole in cui culmina la consapevolezza che Troia è finita, *venit summa dies...* (2,324), riprendono simmetricamente la profezia della distruzione di Troia formulata nell'*Iliade*, ἔσσειται ἤμαρ ὅτ' ἄν ποτ' ὀλώλη Ἴλιος ἱρή (6,448) — e anzi si potrebbe dire che la frase « è venuto il giorno decisivo e fatale » non è pienamente comprensibile senza ricordare il « giorno verrà » di Ettore (e di Agamennone in 4,164). Non si poteva esprimere più chiaramente, nella specularità rovesciata dei tempi verbali, l'idea che l'*Eneide* è il « futuro » dei poemi omerici.

Quanto ad Enea, non solo le sue peregrinazioni sono costruite sul modello di quelle odissiache (almeno in buona parte), ma egli, si sa, rischia addirittura di rifare esattamente le peripezie di Odisseo. In questo caso il richiamo intertestuale rinvia a un'opposizione e a un « superamento ». Tutte le prove più tormentose che Odisseo deve affrontare sono aggirate da Enea con ben maggiore, e talora irrisoria, facilità. Polifemo è solo una breve minaccia, Scilla e Cariddi sono evitate girando dall'altro lato della Trinacria, le Sirene sono il nome di una scogliera pericolosa che Enea doppia stando al timone della nave, e Circe neppure è intravista, ma solo superata di notte; si sentono solo ruggiti e ululati degli uomini trasformati in belve. La tecnica usata, insomma, è quella di adombrare una

possibile *ripetizione* delle avventure di Ulisse e poi frustrare questa aspettativa. (Di questo c'era un qualche precedente in Apollonio Rodio, che già sapeva alludere in variando a famose tappe odissiache; ma Apollonio non poteva, come Virgilio, sincronizzare le avventure dei suoi eroi con quelle omeriche, perché il mito degli Argonauti è legato a una fase anteriore nella cronologia relativa delle saghe eroiche). Ma lo schema del superamento non sostanzia un gioco metaletterario (come anche si potrebbe pensare); definisce, piuttosto, un'intenzione ideologica. Il viaggio di Enea, severamente vincolato al raggiungimento di una meta, è anche un rifiuto del meraviglioso e dell'avventuroso. Ulisse si profila persino come l'anti-Enea. C'è un momento significativo, quando i Troiani passano davanti a Itaca e maledicono la terra natale di Ulisse (3,273). L'isola è descritta in termini che fanno pensare, per contrasto, alla passione dell'Odisseo omerico per il ritorno a casa. Tutti questi rovesciamenti sembrano poi organizzarsi su un livello più generale della significazione: l'*Eneide* è il viaggio verso una nuova patria e l'abbandono di una realtà conosciuta, cioè proprio il contrario del ritorno, del nostos di Odisseo che procede dall'ignoto e dal favoloso verso il familiare e il noto⁽¹⁵⁾. Si potrebbe dire che da questo punto di vista l'opera di Omero è per il lettore di Virgilio un unico gigantesco exemplum. Ha cioè nei confronti della narrazione la stessa funzione orientativa che spetta in genere all'exemplum mitico nella poesia antica (produce implicazioni per somiglianza e differenza). In questo senso, non c'è dubbio che il riferimento al già noto ha anche una funzione rassicurante e chiarificante nei confronti del lettore. Tuttavia vorrei insistere sul fatto che la tecnica intertestuale ha soprattutto una capacità di moltiplicare i significati messi in gioco nel testo; arricchisce, più che semplificare e rendere prevedibile, la lettura dell'*Eneide*.

Un esempio di implicazione « densa » è l'uso di quello che definirei il modello di Achille. Nella seconda metà del poema virgiliano si fa spesso riferimento all'idea che la guerra fra Troiani e Latini sarà una seconda guerra di Troia. Questa idea ruota inizialmente sul personaggio di Turno, che la Sibilla annuncia come nuovo Achille (6,88 sgg.). Successivamente Giunone, alludendo alla ragione della contesa, arriva persino a dire che Enea è il nuovo

(15) Sull'*Eneide* come nostos « capovolto » cfr. le belle pagine di B. Otis, *The Originality of the Aeneid*, in D.R. Dudley (ed.), *Virgil*, London 1969, 30 sgg.

Paride (7,321 sg.); i combattenti italici sono variamente associati, per via genealogica, a origini elleniche. La situazione militare si adatta benissimo, per un lungo tratto del racconto, a questa sorta di sceneggiatura intertestuale: i Troiani vengono assediati nel loro accampamento, che Virgilio non a caso designa come *Troia*; il comandante italico Turno si sente lui stesso come un nuovo Achille, che infliggerà stavolta ai Troiani la sconfitta definitiva.

Abbiamo quindi una serie di allusioni (« riflesive », secondo la terminologia di Conte) che richiamano un'analogia fra Turno e Achille. Ma in tutta la parte finale dell'*Eneide* questa linea di tendenza viene radicalmente capovolta. Infatti chi ricopre, in ultima istanza, il ruolo di Achille, non è Turno, ma Enea. Questo non solo perché è Enea che appare progressivamente destinato alla vittoria, ma anche per una serie di analogie più profonde. Come Achille, Enea entra in battaglia dotato di un'armatura divina, e, come Achille, si assume il compito di vendicare la morte di un giovane amico; finché, nell'ultima scena dell'*Eneide*, si troverà a uccidere Turno in nome della vendetta (non a caso, questa motivazione personale entra in gioco solo qui; Enea combatte per una ragione più vasta e sovraperonale, ma uccide Turno solo in quanto si sente vendicatore di un ospite); proprio come Achille uccide Ettore per vendicare Patrolo.

Così, si potrebbe anche dire che il lettore stabilisce un arco di tensione drammatica fra due differenti 'sceneggiature' intertestuali, che si richiamano, paradossalmente, allo stesso testo/modello (diversa, se mai, è la qualità delle tecniche allusive; allusività più « riflessiva » nel rapporto Turno-Achille, prevalentemente « integrativa » nel rapporto Enea-Achille). La prima sceneggiatura si rivela dunque illusoria ed è progressivamente invertita nella seconda, con evidenti conseguenze di ironia tragica; soprattutto per Turno che, lungo il cammino per essere il nuovo Achille, si scopre invece destinato al modello perdente di Ettore.

Siamo giunti, come si vede, ai limiti del concetto stesso di allusione; l'arte allusiva fu definita, in origine, su esempi di *aemulatio* puntuale, contatti momentanei fra atti di parola che si illuminano reciprocamente. In casi come questi, invece, i contatti allusivi si prolungano sul lungo arco di una narrazione, e intessono una sorta di sceneggiatura che è implicata dal testo, gioca un ruolo importante nella leggibilità del racconto.

4. Ci si potrebbe allora chiedere — questione forse ingenua, ma non inutile — dove mai avrà imparato Virgilio questa tecnica allusiva, non limitata a singole riprese, ma strutturale, capace di intrecciare strettamente il testo nuovo al suo modello e di guidare i lettori a un continuo spostamento intertestuale — dal testo nuovo al testo vecchio, certo (la lettura attraversa continue agnizioni), ma anche in senso inverso, perché il modello è prospettato come (illusorio) punto di partenza della narrazione. Non che esista una risposta precisa. Ma a nessun lettore sfugge la frequenza con cui storie cominciate nei poemi omerici « vanno a finire » nell'*Eneide* e sembrano quasi trovarvi il loro naturale completamento.

Una risposta ovvia è che l'*Eneide* si può vedere, pur con la sua illimitata originalità, come un poema del *Ciclo*. Naturalmente, un riscontro preciso manca; e i poemi greci del *Ciclo* sono per noi una serie di trame prosaiche più qualche adombramento di possibili influssi da ricostruire. In ogni caso, non vorrei affatto sostenere che l'*Eneide* sia una sorta di *Posthomeric*. La tecnica intertestuale di Virgilio è insieme più intensiva e più selettiva. C'è solo un'analogia che riesco a vedere, nel quadro della letteratura antica; un'analogia che ha il vantaggio di essere semplice e sotto gli occhi di tutti, e soprattutto di risiedere proprio nel cuore della cultura di Virgilio.

La complessa trama di rapporti che lega l'*Eneide* ai due poemi omerici mi sembra analoga a quella che lega l'*Odissea* all'*Iliade*. Richiamo qui un fenomeno assai noto. L'*Iliade* è quasi un poema senza passato; dell'azione anteriore a quei pochi giorni direttamente narrati si apprende molto poco, e anche presupposti importanti sono tralasciati. L'*Odissea*, per contro, è piena di riferimenti al passato, e questo passato tende o a saldarsi e a coincidere, o a completarsi (per integrazione dei vuoti intermedi) con la storia dell'*Iliade*. È interessante ricordare che una bella immagine dei rapporti fra *Odissea* e *Iliade* ci viene già dalla critica alessandrina. Si era notato che l'*Odissea* « riempie » i vuoti lasciati dall'*Iliade* — racconta le storie di Achille, dei due Aiaci, di Agamennone e Menelao, del cavallo di legno, del ritorno con le grandi tempeste: e che interi episodi, come i racconti della *Telemachia*, i canti di Demodoco presso i Feaci, le due descrizioni dell'oltretomba, hanno proprio la funzione di riprendere sviluppare completare materia già trattata nell'*Iliade*. « Ciò che ha lasciato a mezzo nell'*Iliade*, [il poeta] lo restituisce per mezzo dell'*Odissea*, come se la trattazione facesse tutt'uno »; « giusta-

mente si definisce l'*Odissea* un completamento dell'*Iliade* »⁽¹⁶⁾. *Anaplerosis*, « riempimento » dei vuoti lasciati dal modello: questa è forse la definizione che cercavamo. Nel poema di Virgilio si può vedere allora da un lato un *montaggio combinato* dei due poemi omerici — cosa che già avevano sperimentato, in una qualche diversa misura, Apollonio e Nevio⁽¹⁷⁾ — e dall'altro un « completamento », una *anaplerosis* dei due poemi omerici. C'è anche chi (come G.N. Knauer) ha voluto accostare Virgilio al Nuovo Testamento, continuazione « tipologica » del Vecchio; ma l'immagine può riuscire equivoca, inquinata di ideologismo. È possibile, invece, che Virgilio abbia imparato a continuare Omero perché « Omero » in persona — continuatore « di se stesso » nel passaggio fra *Iliade* e *Odissea* — gli offriva la chiave di questa tecnica.

Si tratta di legami che possiamo anche, volendo, definire metaletterari, ma a patto di chiarire subito una differenza importante. Per la nostra consapevolezza moderna il rispecchiamento metaletterario, un testo che ne riflette un altro, è generalmente un modo per sottolineare il carattere di finzione dell'opera d'arte, mettendone in crisi l'illusione di realtà. Al contrario, per Virgilio, incastrare così profondamente il testo omerico nel suo nuovo testo significa rivendicare un *maggiore* grado di realtà e di verità al suo messaggio poetico. Rispecchiando il grande libro di cultura del mondo antico nella sua nuova poesia, Virgilio sembra quasi dichiarare « il mio canto è *reale* come i canti di Omero ».

5. Possiamo ora chiederci che cosa c'è al di là del gioco degli specchi. Forse toccherebbe a noi legittimare questo tipo di lettura intertestuale, che pure la critica virgiliana — a cominciare proprio da Macrobio e dai suoi predecessori latini — ha spesso praticato senza riserve e interrogativi di fondo. Ma io credo che il senso di questi strumenti potrà essere meglio saggiato non da chi, professionalmente, li costruisce, ma dai lettori, da tutti i lettori che continuano a interrogare il testo di Virgilio. Si potrebbe dire, anzi, che questi strumenti nascono in funzione della lettura comune; se resteranno inerti, se l'opera non troverà sempre nuovi lettori con cui misurarsi, anche la partita del filologo sarà perduta.

⁽¹⁶⁾ Cfr. rispettivamente *schol. Q Od.* 4,187; *schol. E Od.* 3,248. Molti altri passi in W. Bühler, *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen*, Göttingen 1964, 46 sg.

⁽¹⁷⁾ Cfr. Sc. Mariotti, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, Roma 1966², 15 sgg.

C'è una scena, proprio alla fine dell'*Eneide*, su cui i lettori di Virgilio non hanno saputo mai trovarsi d'accordo. Turno è sconfitto e assume la posizione del supplice; chiede misericordia in nome del padre; Enea sembra esitare, e sappiamo che l'ideale della misericordia e la forza dell'amore paterno lo toccano profondamente; poi, di colpo, scorge addosso a Turno il balteo del giovane Pallante. La sua reazione è violenta: *furiis accensus et ira / terribilis* egli compie la vendetta uccidendo Turno.

Nella lettura dell'episodio molte ragioni si scontrano. Per alcuni l'episodio è un semplice rispecchiamento di Omero; Enea uccide per vendicare un amico come fa Achille nell'*Iliade*. (Del resto, nell'*Iliade*, il guerriero vinto che supplica non pare risparmiato mai). Ma il poeta ci ha reso 'difficile' questo rispecchiamento. Viene suggerito che Enea potrebbe anche comportarsi in modo diverso, e sappiamo in nome di quali valori. Ci accorgiamo allora che il modello omerico non basta più, che il comportamento dell'eroe epico è quasi incrinato dalla pressione di nuovi valori. Nel riconoscere il modello che Virgilio ha seguito, e insieme la distanza di Virgilio dal suo modello, il lettore ha spazio per interrogarsi criticamente su problemi reali, per intravedere lo scontro fra codici culturali e ideologie diverse. In questo spazio di esitazione e di contrasto (voluto e programmato dal testo) la lettura di Virgilio può ancora, credo, fondarsi, e ripagare chi ha percorso sino in fondo il gioco degli specchi. [*]

[*] Su altri aspetti della trasformazione di Omero nell'*Eneide* mi soffermo in due lavori già editi, *Il lamento di Giuturna*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 1, 1978, 99 sgg.; *Le molte voci di Omero* (cit. sopra, n. 5; ad esso rimando per la bibliografia), e in uno in corso di stampa, *Le armi nel cielo*, negli atti del convegno «Letterature Classiche e Narratologia», Roma 1981, 117 sgg. Spero di collegare presto queste linee di ricerca in un volume complessivo.

CARICHE SOCIALI ED ELENCO DEI SOCI NELL'ANNO 1982 *

CONSIGLIO DIRETTIVO

Prof. Piero ZAMA, *presidente onorario*

Prof. Armelino VISANI, *presidente*; prof. Giuseppe BERTONI, *vicepresidente*; prof. Giovanni CATTANI, *segretario*; dott. Luigi PIAZZA, *tesoriere*; prof. Francesco EMILIANI ZAULI NALDI, *consigliere*; dott. Vittorio GHINASSI, *rappresentante del Comune di Faenza*; dott. Maria Gioia TAVONI, *rappresentante della Biblioteca Comunale*; dott. Maurizio BONOCORE CAGIALUPI, *rappresentante del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*.

SOCI BENEMERITI

BANCA POPOLARE di Faenza; MONTE DI CREDITO E CASSA DI RISPARMIO di Faenza; rag. Domenico BENINI (1896-1948); dott. Antonio MENDOGNI; prof. Pietro MONTUSCHI (1874-1959); mons. dott. Giuseppe ROSSINI (1877-1963); dott. ing. Giuseppe VASSURA (1866-1949).

SOCI RESIDENTI

Classe 1^a: *Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali*

Prof. Mario ANCARANI; prof. Giovanni BAZZOCCHI; prof. Carlo CASTELLARI; prof. Tonito EMILIANI; prof. Francesco EMILIANI ZAULI NALDI; prof. Colombo LOLLI; dott. ing. Giulio MARCUCCI; prof. Silvano MAZZONI; prof. Bruno MONESI; prof. Luigi PAGANELLI; dott. Pietro VINCENZINI; prof. Armelino VISANI.

Classe 2^a: *Scienze Morali e Storiche*

Prof. Sante ALBERGHI; prof. Giovanni CATTANI; prof. Leonida COSTA; dott. arch. Ennio GOLFIERI; mons. prof. Gian Domenico GORDINI; prof. Luigi LOTTI; prof. Bruno NEDIANI; dott. Luigi PIAZZA; m^o Ino SAVINI; can. arch. Antonio SAVIOLI; prof. Piero ZAMA.

* Aggiornati alla data della pubblicazione.

Classe 3^a: *Lettere*

Prof. Giuseppe BERTONI; prof. Claudio MARABINI; prof. Alessandro MONTEVECCHI; prof. Giovanni PINI; prof. Valeria RIGHINI.

SOCI CORRISPONDENTI

Prof. Giorgio ABETTI, Firenze; prof. Pietro ALBONETTI, Granarolo; prof. Gian Gualberto ARCHI, Firenze; prof. Gino ARRIGHI, Lucca; prof. Francis AUTHIER, Poitiers; prof. Natale BARNABÈ, Legnano; dott. Domenico BERRARDI, Russi; dott. Gilberto BERNABEI, Roma; prof. Aldo BERSELLI, Bologna; dott. Pietro BERTINI, Alfonsine; prof. Gian Battista BONINO, Genova; prof. Roberto BULTOT, Lovanio; prof. Lorenzo CALDO, Roma; prof. Augusto CAMPANA, Roma; prof. Maria CARDINI TIMPANARO, Firenze; prof. Ettore CARRUCCIO, Torino; prof. Leonardo CASTELLANI, Urbino; avv. Michele CIFARELLI, Roma; prof. Francesco COMPAGNA, Roma; dott. Antonio CORBARA, Castelbolognese; prof. Tullio DERENZINI, Pisa; dott. Alteo DOLCINI, Faenza; prof. Andrea EMILIANI, Bologna; m^o Libero ERCOLANI, Ravenna; prof. Tebaldo FABBRI, Forlì; prof. Gina FASOLI, Bologna; prof. Luigi FIRPO, Torino; prof. Umberto FOSCHI, Castiglione di Cervia; prof. Romolo FRANCESCONI, Bologna; don Francesco FUSCHINI, Ravenna; prof. Lucio GAMBI, Firenze; prof. Eugenio GARIN, Firenze; dott. ing. Giorgio GELLINI, Faenza; prof. Alberto M. GHISALBERTI, Roma; avv. Natale GRAZIANI, Montecatini; prof. Paolo GRAZIOSI, Firenze; prof. Luigi HEILMANN, Bologna; prof. Enrico LIBURDI, San Benedetto del Tronto; prof. Cesare MALTONI, Bologna; prof. Fausto MANCINI, Imola; prof. Guido MANSUELLI, Bologna; c.te dott. Giovanni MANZONI, S. Lorenzo di Lugo; can. dott. Mino MARTELLI, Imola; c.te dott. Gian Ludovico MASETTI ZANNINI, Roma; dott. Gino MATTARELLI, Roma; prof. Nevio MATTEINI, Rimini; prof. Nicola MATTEUCCI, Bologna; mons. dott. Mario MAZZOTTI, Ravenna; dott. Giovanna MENDOGNI ZAMA, Bologna; prof. Silvestro MONDINI, Ancona; avv. Luigi MONTANARI, Ravenna; prof. Emilia MORELLI, Roma; prof. Alfonso MORSELLI, Bologna; amm. prof. Giuseppe PEZZI, Roma; prof. Giuseppe PLESSI, Bologna; prof. Giovanni POLVANI, Pisa; prof. Angiolo PROCISSI, Firenze; prof. Eugenio RAGNI, Roma; dott. Armando RAVAGLIOLI, Roma; prof. Gino RAVAIOLI, Rimini; prof. Kurt REINDEL, Ratisbona; prof. Maria Luisa RIGHINI BONELLI, Firenze; prof. Vasco RONCHI, Firenze; prof. Aldo SACCO, Forlì; prof. Arles SANTORO, Firenze; s. ecc. mons. Achille SILVESTRINI, Città del Vaticano; prof. Bruno SILVETRINI, Roma; prof. Vittorio SILVESTRINI, Napoli; prof. Francesco SISINNI, Roma; prof. Giovanni SPADOLINI, Firenze; prof. Giancarlo SUSINI, Bologna; prof. Mario TABANELLI, Chiari; prof. Luigi TALAMO, Roma; prof. Augusto VASINA, Bologna; dott. ing. Antonio VEGGIANI, Mercato Saraceno; dott. Floriano VENTURI, Faenza; prof. Piero ZANGHERI, Forlì.

SOCIETÀ TORRICELLIANA DI SCIENZE E LETTERE

FAENZA

Dott. prof. Piero Zama, presidente onorario

Fondata nel 1947. Presidenti: mons. dott. Giuseppe Rossini, dal 1948; prof. dott. Pietro Montuschi, dal 1954; dott. prof. Piezo Zama, dal 1960; prof. dott. Armelino Visani, dal 1982.

PUBBLICAZIONI DISPONIBILI

Opere di E. Torricelli, vol. IV, a cura di G. Vassura, formato cm 17,5x25, Lega, Faenza 1944, pagine 348, L. 10.000

«Torricelliana», nel III centenario della scoperta del barometro, 2 volumi formato cm 24x34,5, Unione Tipografica, Faenza 1945-1946

— 1944, pagine 80, L. 2.500; — 1945, pagine 96, L. 2.500

Nel III centenario della morte di E. Torricelli, formato cm 17,5x25, Società Tipografica Faentina, Faenza 1948, pagine 32, L. 1.000

Lettere e documenti riguardanti E. Torricelli, a cura di mons. G. Rossini, formato cm 17,5x25, Lega, Faenza 1956, pagine VIII-180, L. 5.000

«Torricelliana», bollettino annuale della Società, formato cm 17x24,5, fuori commercio. La raccolta completa dal 1949 al 1981 L. 40.000

Il Codice di Lottieri della Tosa, a cura di d. G. Lucchesi, f.to cm 17x24, Lega, Faenza 1979, pagine 224, pubblicato a spese della Banca Popolare di Faenza

Omaggio a Francesco Lanzoni nel cinquantenario della morte (bollettino n. 30), 1980, pagine 128, L. 5.000

Atti dei convegni di studi

Volumi formato cm 17,5x25. F.lli Lega Editori, Faenza

E. Torricelli nel 350° anniversario della nascita, 1958, pagine 200, L. 5.000

Dionigi Strocchi nel II centenario della nascita, 1962, pagine 232, L. 5.000

Antonio Morri nel I centenario della morte, 1969, pagine 108, L. 3.000

Lodovico Zuccolo nel IV centenario della nascita, 1969, pagine 132, L. 3.000

S. Pier Damiani nel IX centenario della morte, 1972, pagine 144, L. 3.500

L'ambiente geofisico e l'uomo, 1974, pagine 136, L. 3.500

La vita faentina nella vita italiana fra il 1947 e il 1977 (bollettino n. 28), 1978, pagine 256, L. 8.000