

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

La morte dell'eroe

II, 2

2021

a cura di Michele Comelli e Franco Tomasi

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Maria Cristina Cabani (Università degli Studi di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimiliano Gaggero (Università degli Studi di Milano), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Cristina Montagnani (Università di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Albrecht Dürer, *Knight, Death and the Devil*, Washington, National Gallery of Art

«AOQU» II, 2 (2021)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISBN 9788855266277

ISSN 2724-3346

DOI 10.13130/2724-3346/2021/II



Copyright © 2021

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano e del Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università degli Studi di Padova

Grafica di copertina: Shiroi Studio
Via Morigi 11, 20123 Milano
www.shiroistudio.com

Stampa: Ledizioni
Via Boselli 10, 20136 Milano
www.ledizioni.it

AOQU

Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di epica

Indice

- Michele Comelli e Franco Tomasi, Premessa pp. 7-11
- Alberto Pelissero, *Il valore esemplare della morte di Bhīṣma nel “Mahābhārata”* pp. 13-42
- Massimo Gioseffi, *Puer, iuuenis, uir. Morte di giovani eroi nell’“Eneide”* pp. 43-73
- Alvaro Barbieri, *Vivere per morire o morire per vivere: l’archetipo della morte precoce nelle tradizioni eroiche* pp. 75-91
- Sabrina Stroppa, *Differire o uccidere: la morte tra i duelli del “Furioso”* pp. 93-113
- Gabriele Bucchi, *Gli amari frutti del martirio. Sulla morte di Brandimarte (“Orlando furioso” XLI-XLIII)* pp. 115-142
- Michele Comelli, *Rodomonte e Corsamonte devono morire. Eroicità, morte e fine del racconto a metà Cinquecento* pp. 143-182
- Franco Tomasi, *Il martirio e la morte degli eroi nella “Gerusalemme liberata” di Torquato Tasso* pp. 183-204
- Massimiliano Malavasi, *La morte elusa e l’eroismo rifiutato* pp. 205-245

- Giancarlo Alfano, *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del "Partigiano Johnny"* pp. 247-263
- Gaetano Mangiameli, *Tracce di non finito. Alla ricerca della morte (e) dell'eroe in contesto kassena* pp. 265-286
- Marcello Ghilardi, *La morte dell'eroe nella tradizione giapponese* pp. 287-312

PREMESSA

Se l'epica è, per definizione, il genere a cui le civiltà hanno delegato la consacrazione dei propri miti fondativi, è fuori discussione che essi passino attraverso figure, gli eroi, il cui compito primario è quello di fissare con la morte un rapporto dialettico di confronto e superamento. Il profondo legame che unisce eroe e morte, infatti, non dipende soltanto dal fatto che la morte rappresenta un ineluttabile esito della guerra, terreno privilegiato della narrazione epica e dell'azione eroica, ma ancor più dal fatto che la morte rappresenta nella vita dell'eroe il momento supremo dell'autoaffermazione: la fama, il *kleos*, l'immortalità dell'eroe dipendono in primo luogo dal suo sprezzo della morte e, in secondo luogo, dal consumarsi della sua vita anzitempo, prima della corruzione del corpo e dello spirito. Per quanto dunque i modelli eroici siano cambiati nello spazio e nel tempo, questo paradigma del rapporto tra eroe e morte è in qualche modo sostanziale a qualsiasi narrazione eroica ed epica.

Il progetto originario da cui nasce questo volume era molto ambizioso e sperava di poter raccogliere gli atti di un grande convegno che attraversasse il rapporto tra l'eroe e la morte dall'antichità alla contemporaneità, dall'Europa al resto del mondo, dalla letteratura alla filosofia. L'emergenza sanitaria ha inevitabilmente imposto una rimodulazione di tali ambizioni, non solo per esigenze pratiche, ma anche per motivi più profondi: la pandemia ha infatti sicuramente rimesso in discussione quel paradigma e ha riportato l'ombra della morte nella quotidianità anche di quei paesi che si sentivano in qualche modo al sicuro. Si è dunque aperta una nuova fase del confronto tra eroe e morte, sulla quale forse potremo però trarre qualche conclusione solo quando sarà tornata un po' di serenità. Ciononostante, dopo qualche rinvio e opportuna ridefinizione, abbiamo pensato che anche il nostro progetto meritasse di essere portato avanti e che potesse a suo modo dire qualcosa di utile a un tempo che ha ripreso a parlare di morte più insistentemente.

È dunque con piacere che presentiamo questo numero monografico di «AOQU» – *La morte dell'eroe*, che è stato preceduto da una tavola rotonda tenutasi lo scorso 5 ottobre, nella quale gli autori di cui raccogliamo qui i contributi hanno dialogato sul rapporto tra eroe e morte nelle diverse tradizioni. Si è trattato di una proficua occasione di confronto tra specialisti di diverse discipline, che hanno messo sul piatto contenuti, metodi e approcci differenti, di cui crediamo che il volume sia la tangibile testimonianza. Senza la pretesa di esaurire un discorso di amplissimo respiro, il rapporto tra morte ed eroe è stato indagato sul piano narrativo, come strategia letteraria ma anche ideologica, come modello culturale e suo stravolgimento, come legame profondo tra Individuo e Storia, in una panoramica di cui cercheremo brevemente di rendere conto.

Il volume prende le mosse dal rapporto tra eroe e morte nell'epica antica. Si apre così sul *Mahābhārata*, fondamentale poema epico della cultura indiana, con le riflessioni di Alberto Pelissero sulla figura di Bhīṣma, personaggio centrale del poema, la cui morte rappresenta appunto un momento cruciale del racconto, per la sua valenza sapienziale, normativa e paragiuridica all'interno del mondo induista: la sua mancata morte in fasce si trasforma in una condanna, a cui il giovane eroe opporrà il sacrificio del suo diritto di primogenitura e il voto di castità, che gli consentiranno il grande «dono ascetico di poter scegliere il momento in cui morire»; scelta che ricadrà inequivocabilmente non solo sulla guerra, ma a risarcimento dell'oltraggio inflitto ad Ambā ripudiata: un sacrificio, dunque, che è scarto verso la saggezza e la libertà.

Il saggio di Massimo Gioseffi sposta l'attenzione sulle orme di Virgilio, che con l'*Eneide* non si limita a entrare in agone col “padre” Omero, ma imprime profonde spinte innovatrici sulla tradizione epica inaugurata dai Greci ed ereditata dai Romani: il contributo, infatti, dimostra come Virgilio “inventi” il personaggio del giovane eroe (*puer*), che ambisce a mostrarsi *iuvenis* e *vir*, ma destinato a essere sopraffatto da un più esperto *maior hostis*; un'innovazione che non risponde solo a istanze estetico-letterarie, ma anche a più profonde istanze storico-culturali legate alla realtà contemporanea.

Con il contributo di Alvaro Barbieri si apre in qualche modo la sezione “moderna” del volume: il saggio non si sofferma su una specifica opera o periodo, ma propone un acuto sguardo sul modo in cui viene colta e sviluppata nella cultura europea medievale e poi moderna (ma con determinanti strascichi fino alla cultura contemporanea eroica e antieroa) la nozione di eroe, come strettamente dipendente dalla morte, quale unica occasione per l'individuo di sottrarsi all'impetoso scorrere del tempo: “l'archetipo della morte precoce” dell'eroe prende così forma nelle società della vergogna attraverso alcune fondamentali dicotomie (duello *vs.* guerra, individuo *vs.* massa informe,

“bella morte” precoce *vs.* brutta vecchiaia) quale risposta a un’esigenza di ordine, morale e sociale, al flusso informale e indifferenziato della Storia.

I tre contributi di Sabrina Stroppa, Gabriele Bucchi e Michele Comelli costituiscono una sorta di trittico e dialogano in qualche modo tra loro nel tentativo di capire se la morte nell’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, di norma lasciata a margine dalla critica, non costituisca invece uno scarto significativo all’interno del genere codificato da Boiardo (per definizione alieno dalle tinte fosche e cupe della morte), sia in termini narrativi sia in termini ideologici. Sabrina Stroppa si sofferma sulla strategia di differimento ed elusione della morte che anima la prima parte del poema ariostesco, a fronte della quale si pone nella seconda metà del *Furioso* l’uccisione del nemico come ineluttabile scioglimento dell’azione verso la *bitter end*. In questa prospettiva, l’affondo di Gabriele Bucchi sulla morte di Brandimarte mette in rilievo la significativa trasformazione del personaggio di invenzione boiardesca da cavaliere errante, pagano e convertito, romanzescamente intriso d’amore, in un martire cristiano, in un *miles Christi*: una trasformazione attuata in primo luogo attraverso l’assimilazione in sé da parte del personaggio ariostesco di una serie di modelli della tradizione epica, classica innanzitutto ma anche medievale, nonché dei più scottanti e dolorosi ricordi della storia contemporanea. Il contributo di Comelli, infine, parte proprio dalla morte di Rodomonte, che chiude il *Furioso*, e dal dialogo che essa instaura, insieme all’episodio di Lipadusa, con il registro epico, per illustrare come la morte si trasformi sul piano narrativo e ideologico nella chiave di volta per una ridefinizione dell’eroismo a metà Cinquecento e per la transizione dal romanzo al poema eroico; come pare dimostrare il poema di Trissino che, nella vicenda dell’eroe bizantino Corsamonte, condensa con grande consapevolezza questa trasformazione.

Il poema di Ariosto, e più in generale il Cinquecento, segna un *turning point* culturale, un repentino bisogno di eroi dettato non solo da esigenze letterarie (con la riscoperta della *Poetica* di Aristotele e lo sviluppo del dibattito sul poema eroico) ma anche – e forse innanzitutto – da esigenze storico-culturali. Ce lo conferma il contributo di Franco Tomasi, che appunto proseguendo su questo arco cronologico illustra come nel poema di Tasso il percorso iniziato nei decenni precedenti trovi un suo coerente compimento, in particolare attraverso la dimensione del martirio, che si configura come un superamento delle logiche terrene di guerra, vittoria e gloria personale.

Il saggio di Massimiliano Malavasi ci porta, invece, in quel mondo burlesco ed eroicomico di eroi degradati che, sin dal tardo Quattrocento, si erge a contraltare alla narrazione epica e alla sua mitizzazione della figura dell’eroe. Con un’ampia carrellata Malavasi mostra il modo in cui il mondo eroicomico e burlesco assimila, deformandola,

la pregnante dialettica eroe-morte: la morte in battaglia viene così «degradata o *in re* o *in verbis*», attraverso parodici ribaltamenti o esasperati dettagli orrorosi, ma quel che più conta è che di norma l'«eroe-comico» elude la morte, soprattutto intesa come sacrificio eroico. E non si tratta solo di semplice *lusus* nei confronti della tradizione letteraria, ma di una consapevole demistificazione dell'ideologia eroica della società di Antico regime, con le sue ipocrisie: un nuovo confronto tra la nozione di eroe e la storia contemporanea.

Con il saggio di Giancarlo Alfano si compie un ampio salto cronologico per un unico ma significativo affondo nel mondo dell'epica disincantata delle guerre mondiali e, più precisamente, nella lotta di Resistenza del biennio 1943-45, immortalata da Fenoglio nel *Partigiano Johnny*: le complesse vicende redazionali dell'opera di Fenoglio testimoniano una ridefinizione di eroismo e morte, attraverso le categorie di colpa, necessità, scelta, e libertà, per cui la morte del protagonista si trasforma in un nodo centrale tanto sul piano filologico quanto sul piano critico-interpretativo dell'opera.

Chiudono infine il volume due contributi che ci portano attraverso culture geograficamente più lontane, eppure passibili di un confronto con la tradizione europea nella costruzione dei loro paradigmi eroici. Il saggio di Gaetano Mangiameli, di impostazione antropologica, ci conduce in Africa occidentale, nella cultura kassena del Ghana e del Burkina Faso, all'interno della quale, in realtà, la morte dell'eroe sembrerebbe non avere alcuna rilevanza. Come l'autore dimostra non si tratta di un fatto neutro, tanto più per una cultura sostanzialmente orale, che tende a tematizzare i morti più che la morte: se il rito funebre kassena pare non essere estraneo al mito dell'eroe fondatore, l'omissione della morte come momento culminante della consacrazione eroica si giustifica con una diversa concezione della morte, poiché l'antenato/eroe è colui che dà via alla fruizione di un luogo, di un *compound*, all'interno di un processo mai concluso, che si perpetra nei suoi successori.

Il contributo di Marcello Ghilardi, invece, fornisce un panorama sulla tradizione epica giapponese, mettendo chiaramente in luce come nella cultura eroica nipponica, sin dall'antichità, la morte dell'eroe occupa un posto di primo piano, poiché si trasforma nel suggello dell'autenticità del suo valore, della sua lealtà agli stessi ideali eroici: la morte dell'eroe non è mai, dunque, una sconfitta, bensì la risposta all'impermanenza che domina la realtà, poiché «morendo, l'eroe coopera con l'avvento di un mondo a venire, contribuisce all'avvicinarsi delle energie vitali aprendo uno spazio, una radura» che supera l'insufficienza dell'*bic et nunc*.

Come dimostrano dunque i saggi di questo volume, la morte nell'epica non significa quasi mai solo sconfitta, ma può essere riscatto, affermazione di sé, completamento, titanismo, apoteosi, immortalità. In ogni caso essa è il principale elemento

che definisce l'eroismo, in quanto limite invalicabile, *exitus* dalla vita, dalla storia e dalla narrazione, per consegnare l'uomo al mito e alla fama. Pur esplorando strade diverse, i contributi qui raccolti intendono offrire un panorama, dall'antichità ai giorni nostri, nella cultura europea, ma anche in quella indiana, africana e asiatica, della centralità della morte nella narrazione epica e nella cultura eroica, a testimonianza che l'epica ha assolto, in tutte le culture mondiali, tra gli altri anche l'arduo compito di educare l'uomo alla morte e alla tanatologia.

Nel licenziare il volume non possiamo che ringraziare di cuore gli amici che hanno preso parte a questa iniziativa, che – ci piace sottolineare – crediamo sia stata una piacevole e stimolante occasione di dialogo interdisciplinare, nella speranza che tale dialogo possa proseguire e ampliarsi.

Michele Comelli e Franco Tomasi

IL VALORE ESEMPLARE DELLA MORTE DI BHĪṢMA NEL *MAHĀBHĀRATA*

Alberto Pelissero
Università degli Studi di Torino

RIASSUNTO: 1. Il personaggio – 2. L’arco narrativo si tende – 2a. Antefatto – 2b. Culmine – 3. Le colpe di Bhīṣma verso le donne – 3a. Ambā – 3b. Draupadī – 4. Declino e apogeo: Bhīṣma morente come *exemplum* – 5. Bhīṣma e Karṇa – 6. Tre morti inique: Bhīṣma, Droṇa, Karṇa – 7. Sospensione dell’arco narrativo – 8. Deporre il fardello – Bibliografia.

PAROLE CHIAVE: *Bhagavadgītā*, Bhīṣma, *dharmā*, *exemplum*, *karman*, *Mahābhārata*, *mokṣa*

ABSTRACT: 1. The character – 2. The story arc is stretching – 2a. Background – 2b. Climax – 3. Bhīṣma’s faults towards women – 3a. Ambā. – 3b. Draupadī. – 4. Decline and Apogee: dying Bhīṣma as an *exemplum* – 5. Bhīṣma and Karṇa – 6. Three unequal deaths: Bhīṣma, Droṇa, Karṇa – 7. Suspension of the story arc – 8. Laying down the burden – References.

KEY-WORDS: *Bhagavadgītā*, Bhīṣma, *dharmā*, *exemplum*, *karman*, *Mahābhārata*, *mokṣa*

1. IL PERSONAGGIO

Il personaggio di Bhīṣma, etimologicamente ‘tremendo’, ‘formidabile’, nel poema maggiore dell’epica indiana, il *Mahābhārata*, è uno dei più interessanti di tutta la letteratura sanscrita. Le circostanze e le modalità della sua morte rappresentano un vero e proprio *exemplum* morale, un modello per tutta la letteratura normativa e paragiuridica della tradizione sacerdotale brahmanica.¹

Nato dall’incontro d’amore tra il re di Hastināpura, ultimo rampollo della stirpe dei discendenti di Puru, Śāntanu, e la dea fluviale Gaṅgā, gli viene impartito il nome di Devavrata (etimologicamente ‘votato agli dèi’); sarà noto come Bhīṣma, il Tremendo, dopo aver formulato il voto di osservare senza eccezione la castità, per non generare prole e mettere con quest’atto a rischio la linea di trasmissione dinastica con la quale il padre ha deciso di attribuire il trono ai due figli cadetti di secondo letto, generati con la ninfa Satyawatī, Citrāṅgada e Vicitravīrya, che moriranno però prematuramente entrambi prima di salire al trono.

2. L’ARCO NARRATIVO SI TENDE

Più diffusamente, la vicenda che precede l’arco temporale del personaggio di Bhīṣma si articola come segue. La dea Gaṅgā promette alle otto divinità celesti note come i Vasu,²

¹ Citazioni e riferimenti dalla *vulgata*: *Mahābhārata* [*vulgata*]. La scelta della *vulgata* come edizione di riferimento è motivata da perplessità relativamente all’edizione critica del Bhandarkar Oriental Research Institute (*Mahābhārata* [edizione critica]). DUNHAM 1985 ha segnalato come caratteristica negativa il numero limitato di manoscritti consultati per l’elaborazione dell’edizione critica; BIARDEAU 1968 e ID. 1970 ha avanzato dubbi e suscitato interrogativi sui criteri impiegati per la scelta del materiale da mettere a testo, suscitando risposte argomentate da uno dei curatori, BEDEKAR 1969, e dando vita a un vivace dibattito. BROCKINGTON 1998 cerca di stabilire una cronologia interna dell’opera; sostiene il modello di sviluppo per accrescimento progressivo del poema; spezza una lancia a favore dell’edizione critica, segnalando tuttavia il rischio di “canonizzare” il nudo testo fissato dall’edizione critica, e trascurando così i materiali spesso interessanti che quest’ultima relega troppo spesso in apparato. Su Bhīṣma si vedano anzitutto FITZGERALD 1985, ŠPICOVÁ 2019, VAN BUITENEN 1978: 173-178. Le traduzioni di passi dal sanscrito sono dell’autore salvo diversa indicazione.

² Gli otto Vasu (‘buoni’, ‘generosi’) sono una specie di entità collettiva, un gruppo di divinità vediche di scarsa o nulla rilevanza individuale, forse originariamente personificazioni di fenomeni naturali, cui successivamente

condannati a rinascere nel mondo degli uomini per una maledizione del veggente Vasiṣṭha, di farli nascere dal matrimonio che contrarrà con il re Śāntanu, e di ucciderli subito dopo la nascita, per ridurre al minimo le loro sofferenze, inevitabili in relazione al livello di esistenza sul piano umano; ma di risparmiarne l'ultimo, destinato a fama eroica nel mondo. Puntualmente, Gaṅgā affoga l'uno dopo l'altro i figli appena nati da lei e dal monarca, che alla fine non riesce più a trattenersi e infrange il voto che gli era stato imposto di non porre alcuna domanda alla consorte in merito al suo comportamento.

Perché i bambini soffrono e muoiono? La domanda da cui prendere le mosse è sempre quella di F. Dostoevskij (*I fratelli Karamazov*), e sintetizza al meglio il problema della sofferenza ingiusta, non recuperabile da una possibile spiegazione pedagogica, redentiva o retributiva. Anche il pensiero indiano classico si è posto problemi analoghi, ma, come sarebbe legittimo attendersi, fornendo spiegazioni e interpretazioni non perfettamente sovrapponibili alle soluzioni adottate in ambito greco-latino o ebraico-cristiano.

2.1 Antefatto

L'antefatto dell'antefatto (*Mahābhārata* [vulgata], I 7: 97-99) si riferisce al padre di Śāntanu, il re di nome Pratīpa, che mentre era intento a praticare l'ascesi fu distratto da una ninfa celeste di straordinaria bellezza che, accostatasi a lui, gli si sedette sulla coscia destra, pregandolo di accettarla come sua sposa. Il re dovette rifiutare perché la scelta era caduta sulla gamba destra, riservata alle figlie e alle cognate, anziché sulla sinistra, riservata alle mogli, ma propose alla fanciulla di sposare in vece sua il proprio figlio, peraltro non ancora nato. La fanciulla accettò di buon grado, ponendo però una condizione: il novello sposo non avrebbe dovuto per alcun motivo mettere in questione il comportamento della sposa. Il re fu benedetto dalla nascita di un figlio maschio, cui fu imposto il nome di Śāntanu. Alla sua maggiore età Pratīpa gli cedette il trono e si ritirò nelle selve. Śāntanu a

fu messo a capo Indra (o Agni o Viṣṇu), e i cui nomi variano a seconda degli elenchi, perlopiù dovuti ai *purāṇa*, le compilazioni mitologiche del medioevo indiano: Āp (connesso all'elemento acqua, *ap*; alterna con Ahan, 'giorno'), Dhruva ('la stella polare'), Soma ('la luna'), Dhava o Dhara, Anila ('vento'), Anala o Pāvaka ('fuoco'), Pratyūṣa ('alba') e Prabhāsa ('luce'). Nel *Mahābhārata* loro capo è Dyū (o Dyau, 'cielo [diurno]' e quindi 'giorno' forse sostituito di Ahan o più probabilmente di Prabhāsa, la luce diurna).

tempo debito fu informato del desiderio paterno che egli andasse in sposo alla misteriosa fanciulla, e fu ammonito sulla necessità di attenersi al divieto di porne in discussione la condotta, e inoltre di non chiederle chi fosse o donde provenisse. Senza conoscerne l'identità, incontrò la giovane mentre era impegnato in una battuta di caccia, e la chiese in sposa rapito dalla sua avvenenza. Lei acconsentì, rivelando di essere la sposa promessa secondo l'impegno del padre Pratīpa, e gli ricordò l'impegno di non interferire nella sua condotta, e il divieto di rivolgerle mai parole sgradevoli, aggiungendo che sino a quando tali condizioni fossero state soddisfatte sarebbe vissuta con lui, ma sarebbe stata costretta a lasciarlo immediatamente se il voto fosse stato infranto. La coppia all'inizio visse felicemente il matrimonio e fu allietata da otto figli maschi. Ma per il re cominciò il tormento, perché i primi sette figli subirono una eguale terribile e inspiegabile sorte: appena nati la madre li annegava nella Gaṅgā, rivolgendo loro l'amorevole espressione «lo faccio per il tuo bene». Fedele alla promessa, il re non osava chiedere nulla, per timore che la sposa lo abbandonasse. Ma alla nascita dell'ottavo figlio, prima che il suo destino si compisse come per quelli che lo avevano preceduto, il cuore di Śāntanu non resse, ed egli rivolse alla sposa le seguenti parole: «Non ucciderlo! Chi sei, da dove vieni? Perché ti ostini a uccidere i tuoi stessi figli? Grande è il peso delle tue colpe!» La risposta fu rivelatrice:

O tu desideroso di progenie, il tuo desiderio è stato soddisfatto, sei divenuto il primo tra i progenitori. Non distruggerò questo tuo figlio. Ma secondo i nostri accordi il periodo della nostra convivenza è terminato. Io sono la dea Gaṅgā, ognora venerata dai nobili saggi, e ho vissuto sinora insieme a te per compiere i disegni dei celesti. Gli otto illustri possenti Vasu hanno dovuto assumere forma umana per una maledizione del savio Vasiṣṭha. Nessun altro oltre a te su questa terra meritava l'onore di esserne il padre; a nessuno oltre a me, ninfa celeste in sembianze umane, spettava di esserne la madre. Per generarli acconsentii a divenire una semplice donna. Divenuto padre degli otto Vasu, ti sei guadagnato vaste plaghe di perenne beatitudine. Tra me e i Vasu era convenuto che li avrei liberati del loro involucro umano non appena nati, affrancandoli così dalla maledizione del veggente. Ti benedico e ti lascio, ma tieni con te questo tuo figlio dai rigidi voti, e imponigli il nome di Gaṅgādatta ['donato dalla Gaṅgā'].

A questo punto Śāntanu invoca un'interpretazione dell'enigma di cui è stato involontario protagonista. La spiegazione offerta da Gaṅgā è la seguente. Il saggio Vasiṣṭha aveva ottenuto in dono la vacca celeste Nandinī, in grado di esaudire ogni desiderio. La moglie di Dyū, uno dei Vasu che si trovavano a passare nelle selve in cui pascolava, esprime la brama di impossessarsene. Dyū, aiutato dai fratelli, si macchiò del furto dell'animale sacro. Tornato al suo romitorio, Vasiṣṭha colpì con una maledizione i ladri, condannandoli a rinascere sulla terra. A nulla valsero le suppliche dei terrorizzati Vasu, che riuscirono solo a mitigare gli effetti della punizione: sette sarebbero rinati e immediatamente ricondotti al cielo, l'ottavo, Dyū, avrebbe dimorato a lungo in terra ma sarebbe rimasto senza figli. Il destino dell'unico sopravvissuto degli otto figli di Śāntanu è segnato: il bambino donato dalla Gaṅgā (Gaṅgādatta, Gāngeya), meglio noto come Devavrata, sarebbe diventato Bhīṣma, 'il tremendo', per l'irrevocabile voto di castità carpitogli dal padre, e uno dei principali protagonisti del *Mahābhārata*, noto anche come 'grande avo' (*pitāmaha*), antenato comune della stirpe dei Kaurava e di quella dei Pāṇḍava.³

Anzitutto è interessante notare come l'eziologia della maledizione sia notevolmente meno carica di significato morale, quasi sproporzionata alla colpa commessa, secondo il resoconto fornito dai Vasu medesimi nella lettura (*adhyāya*, 'capitolo') precedente a quelle che sono state appena riassunte (*Mahābhārata [vulgata]*, I 7: 96). Qui la trasgressione che porta alla rinascita terrestre consiste semplicemente nel fatto di non essersi accorti della presenza di Vasiṣṭha e di essere passati oltre senza riverirlo mentre vagavano nella selva che gli serviva da romitorio. Nel medesimo passo viene narrata l'eziologia del destino di Śāntanu, che in una nascita precedente avrebbe mancato di rispetto alla dea Gaṅgā, non chinando il capo di fronte alla sua nudità. Il risultato è che sarà condannato a rinascere per subirne un comportamento oltraggioso: solo il momento in cui si lascerà andare all'emozione dell'ira segnerà la fine del castigo. Gaṅgā stessa poi avrebbe insistito perché il suo rapporto con Śāntanu non risultasse del tutto infruttuoso, e avrebbe ottenuto che uno degli otto figli potesse sopravvivere. Questo è un ottimo esempio dell'eterogenesi dei fini tipica del meccanismo di retribuzione delle azioni che sta

³ Incidentalmente si può notare come l'epiteto *pitāmaha* con riferimento a Bhīṣma sia intrinsecamente contraddittorio: come designare legittimamente antenato, etimologicamente 'grande avo', chi abbia fatto voto di castità e non possa generare progenie?

alla base del ciclo delle rinascite: Devavrata, il futuro Bhīṣma, sopravvive sia per espressa volontà di sua madre sia perché condannato da una maledizione a restare per lungo tempo in forma umana, sia infine per diretto intervento del padre che infrange il voto di silenzio verso la condotta della moglie per salvarlo.

A questo punto il destino di Devavrata è segnato: dovrà sopravvivere e sarà condannato a un'esistenza in forma umana. Ecco dunque il primo evento mancato del personaggio: nascita e mancata morte; il secondo sarà: voto di castità e mancate nozze; i due eventi insieme costituiscono il catalizzatore della tensione drammatica che anima il personaggio di Bhīṣma.

Un giorno Śāntanu si imbatte sulle rive della Yamunā nella traghettatrice Satyavatī (il cui nome significa 'veridica', 'verace' o anche 'autentica'), madre segreta del fratellastro di Bhīṣma, Vyāsa, il redattore (il suo nome vale 'diaschevaste') del *Mahābhārata*, e la prende in sposa, accettando la condizione che sarà il figlio di lei e non Bhīṣma a ereditare il trono. Devavrata rinuncia pertanto al suo diritto di primogenitura e per rinsaldare la promessa pronuncia il solenne tremendo voto (dove il nome di Bhīṣma con cui sarà noto da allora in poi) di non sposarsi e rimanere casto per sempre. In cambio riceve dal padre il dono ascetico di poter scegliere il momento in cui morire: il voto di castità corrisponde alle mancate nozze e prefigura una morte gloriosa, in quanto scelta volontariamente per quanto riguarda il momento in cui avverrà.

2.2 *Culmine*

Ecco allora che si affaccia il culmine della tensione (*Mahābhārata [vulgata]*, I 7: 65-140): Bhīṣma accetta di partecipare a uno *svayamvara*, cerimonia di fidanzamento della stirpe guerriera, in cui al termine di un torneo cavalleresco una principessa sceglieva il proprio sposo nella persona del vincitore. Bhīṣma sbaraglia gli avversari e conquista non una ma tre principesse di Kāśī: Ambā, Ambikā e Ambalikā (nomi beneauguranti di fertilità, che valgono 'mamma', 'mammina', 'mammetta'), e le porta con sé a corte.

Nel frattempo si è verificato un incidente gravido di conseguenze: Ambā rifiuta le nozze con Vicitravīrya, in quanto aveva già scelto in precedenza in sposo il pretendente

nella persona del re Śālva. Respinta da questi, perché incerto della preservazione della sua illibatezza dopo lo *svayaṃvara* (comportamento eticamente discutibile, simile a quello di Rāma che contesta l'illibatezza di Sītā dopo il rapimento da parte di Ravaṇa nel *Rāmāyaṇa*), e da Bhīṣma che non può trasgredire il voto di castità (in effetti dovrebbe essere lui a sposarla in quanto l'ha conquistata in torneo), sopraffatta dalla vergogna, Ambā si dà la morte non prima di aver giurato vendetta nei riguardi di Bhīṣma, responsabile della sua sciagura. Si darà la morte nel fuoco (altri paralleli con il personaggio di Sītā sono evidenti), rinascerà come Śikhaṇḍinī, figlia di Drupada, re dei Pāñcāla, e in seguito a una cerimonia di stampo tantrico otterrà di scambiare il proprio sesso con quello di un genio arboricolo, uno *yakṣa*, diventando Śikhaṇḍin, il guerriero nato donna e divenuto uomo, che Bhīṣma rifiuterà di affrontare sul campo perché riconoscerà in lui (Śikhaṇḍin) lei (Śikhaṇḍinī ex Ambā), la sua nemesi mutata di sesso, ponendo così termine alla propria esistenza.

Morti prematuramente e senza lasciare discendenza i figli di Satyavatī, Citrāṅgada (ucciso nello scontro con un *gandharva*) e Vicitravīrya, come s'è detto, la linea di trasmissione dinastica si interrompe, dal momento che Bhīṣma è vincolato al suo voto di castità.

Una conseguenza ulteriore dello stallo dinastico che si profila è la seguente. La stirpe non può perpetuarsi, dal momento che tutti i pretendenti, in particolare Vicitravīrya e Bhīṣma, non hanno compiuto l'atto necessario. Satyavatī chiede allora soccorso al suo primogenito, il fratellastro di Bhīṣma, lo 'scuro nato sull'isola', Kṛṣṇa Dvaipāyana Vyāsa, generato con il veggente Parāśara, per porre rimedio all'*impasse*. Vyāsa si unisce alle due vedove di Vicitravīrya morto senza discendenza, ma dal momento che il suo aspetto è ripugnante (è un asceta dalle chiome ritorte, con il corpo cosparso di cenere presa dai campi di cremazione), al momento dell'amplesso le due spose concepiscono una prole deforme: Ambikā si copre gli occhi con le mani e genera un figlio cieco nato, Dhṛtarāṣṭra; Ambalikā impallidisce mortalmente e genera un figlio albino, il pallido Pāṇdu. Satyavatī chiede ancora un principe; Ambikā si fa sostituire da un'ancella di umile estrazione sociale e Vyāsa concepisce con lei il saggio Vidura, discesa sulla terra del dio Dharma, la legge personificata.

3. LE COLPE DI BHĪṢMA VERSO LE DONNE

Il rapporto di Bhīṣma con il sesso femminile è decisamente problematico, non solo per il rifiuto di procreare: è proprio il modo che Bhīṣma ha di porsi in rapporto con le donne che si configura come un conflitto perpetuo, generatore di colpe che dovranno essere espiate in forza del meccanismo di retribuzione etica delle azioni, la cosiddetta legge del *karman*, che nell'epica spesso e volentieri si presenta sotto forma di eterogenesi dei fini (come accennato *supra*): differenti effetti di differenti azioni pregresse si sommano, dando luogo a risultati imprevedibili *a priori* ma ineccepibili *a posteriori*, se letti nella corretta prospettiva.⁴

3.1 *Ambā*

La colpa primordiale è ovviamente il ripudio di Ambā, che, rifiutata prima dal suo promesso sposo Śālva per colpa dell'intervento di Bhīṣma e poi da Bhīṣma stesso, si dà la morte e, tramite la rinascita cui segue il cambio di sesso, si presenta al suo cospetto non più come donna ma come uomo, per esigere la sua morte. Bhīṣma potrebbe sconfiggere Śikhaṇḍin facilmente, dal momento che è un guerriero imbattibile, ma riconoscendo nel suo avversario la donna da lui oltraggiata e spinta al suicidio, accetta ciò che il destino gli porge e getta le armi, lasciandosi uccidere inerme: Ambā ha dovuto affrontare la morte, la rinascita e la rinuncia alla femminilità, ma ha ottenuto la sua vendetta.

3.2 *Draupadī*

Nel secondo *parvan* maggiore (*Sabhāparvan*), e più particolarmente nel *parvan* minore della partita a dadi (*Dyūtaparvan*), prende corpo una ulteriore grave colpa di Bhīṣma ai danni di una donna. Yudhiṣṭhira è caduto nel tranello che gli è stato teso da Duryodhana e ha accettato di confrontarsi in una partita a dadi con lo zio materno Śakuni, giocatore

⁴ Si veda PELISSERO 2010.

espertissimo e baro provetto. Durante il gioco Yudhiṣṭhira mette in palio e perde successivamente tutti i suoi beni mobili e immobili, i propri fratelli, se stesso e la comune sposa Draupadī.⁵ Avvertita dell'accaduto nel momento in cui viene trascinata a forza nella sala del gioco dai suoi appartamenti in cui era segregata perché soggetta al mestruo, con le chiome disciolte e una veste impura, oltraggiata da Duryodhana, che le rivolge un volgare invito all'amplesso percuotendosi la coscia (gesto che gli si rivelerà fatale, si veda *infra*), e dal fratello minore di questi Duḥśāsana, che la trascina per le chiome e vorrebbe denudarla (ma glielo impedisce Kṛṣṇa), Draupadī si appella a Dhṛtarāṣṭra e soprattutto a Bhīṣma argomentando che Yudhiṣṭhira, avendo già perduto se stesso, non era letteralmente più padrone di sé quando l'ha impegnata come posta. L'obiezione, insieme al manifestarsi di segni funesti (l'urlo di uno sciacallo), suscita apprensione e rimorso, e Dhṛtarāṣṭra concede a Draupadī tre grazie: la donna chiede la libertà per Yudhiṣṭhira, poi per i suoi quattro fratelli, e rinuncia a chiedere un terzo favore (che potrebbe essere la libertà per lei stessa), affermando che si tratta di una prerogativa concessa solo a un re. Bhīṣma subisce l'accusa di inerzia, dal momento che, pur essendo l'autorità morale della famiglia, il *pitāmaha*, l'antenato comune delle due stirpi dei Kaurava e dei Pāṇḍava, non ha fatto nulla per evitare lo scandalo dell'umiliazione pubblica di Draupadī. Il rapporto di Bhīṣma con il sesso femminile si riconferma incerto: dopo aver rinunciato alla facoltà di procreare, privando le donne non solo della fecondità ma del potenziale piacere, si rivela incerto, timoroso di far valere il proprio ruolo riconosciuto di arbitro in questioni di *dharma*, se ciò comporta il coinvolgimento di una donna. Un carico ulteriore appesantisce il suo fardello karmico.

⁵ Yudhiṣṭhira è il maggiore dei cinque fratelli Pāṇḍava, gli altri essendo Arjuna, Bhīma (questi primi tre figli di Kuntī) e i gemelli Nakula e Sahadeva (figli di Madrī), che hanno come sposa comune Draupadī; Śakuni è loro zio materno in quanto fratello di Gāndharī, che genera a Dhṛtarāṣṭra cento figli a cominciare da Duryodhana. Non è semplice orientarsi nella selva dei personaggi del *Mahābhārata*. Per una reinterpretazione complessiva del *Mahābhārata* alla luce dell'ipotesi che la sua figura centrale sia costituita da Draupadī si vedano HILTEBEITEL 1988, ID. 1991 e ID. 1999.

4. DECLINO E APOGEO: BHĪṢMA MORENTE COME *EXEMPLUM*

A questo punto i frutti del *karman* di Bhīṣma sono maturi, pronti per essere colti. Nel sesto *parvan* maggiore (*Bhīṣmaparvan*), a partire dal *parvan* minore dell'uccisione di Bhīṣma (*Bhīṣmavadhaparvan*), i nodi vengono al pettine. Prima dell'inizio dello scontro armato, subito dopo la sospensione narrativa costituita dalla *Bhagavadgītā*, in cui i dubbi di Arjuna sull'opportunità di porre mano alle armi sono stati fugati, Yudhiṣṭhira chiede e ottiene da Bhīṣma il permesso formale di contrastarlo a mano armata; lo stesso accade nei riguardi di Droṇa, Kṛpa e Śalya, che a loro volta concedono l'assenso a essere fronteggiati in armi dai Pāṇḍava.⁶ Dopo le prime fasi alterne del conflitto nei giorni dal primo all'ottavo dei combattimenti, in cui comunque Bhīṣma fa strage di nemici, nel nono giorno Bhīṣma promette a Duryodhana (che comincia a nutrire dubbi sulla convinzione del grande avo a proseguire la strage, dal momento che ne intuisce le perplessità etiche in merito alle motivazioni della guerra) che combatterà senza riserve con tutte le sue forze, ma non ucciderà Śikhaṇḍin né si scontrerà con alcuno dei cinque Pāṇḍava. Kṛṣṇa svolge il suo ruolo di consigliere fraudolento (giustificato dal mito della terra alleviata)⁷ dicendo ad Arjuna che è giunto il momento di uccidere Bhīṣma. Arjuna vorrebbe evitare di affrontare il *pitāmaha*, trattiene Kṛṣṇa dal prendere le armi in prima persona e dichiara che il compito spetta a lui. Nella battaglia del decimo giorno Arjuna ingiunge a Śikhaṇḍin

⁶ Droṇa è il brahmano maestro d'armi, che ha istruito sia i cento figli di Dhṛtarāṣṭra, i Kaurava, sia i cinque Pāṇḍava, e che sceglie di schierarsi con Duryodhana in quanto da lui ingaggiato per la prima volta come istruttore (personaggio tragico perché sa di essersi schierato dalla parte del torto, e solo per lealtà personale accetta di parteggiare per i figli di Dhṛtarāṣṭra); altro maestro d'armi comune ai Kaurava e ai Pāṇḍava è Kṛpa, anch'egli schierato con i primi; Śalya è re dei Madra e auriga di Karṇa, il fratellastro ignorato dei Pāṇḍava (generato da Kuntī prima del matrimonio e quindi figlio illegittimo, cresciuto da una coppia che lo ha raccolto dopo che era stato abbandonato dalla madre; al pari di Droṇa e per ragioni analoghe si schiera con i Kaurava). La *Bhagavadgītā* è il grande poema devozionale che costituisce il capostipite del genere letterario dei 'canti' (*gītā*), opera autonoma incastonata come una gemma preziosa nel poema epico maggiore del *Mahābhārata*, che ne riecheggia la struttura (18 libri maggiori del *Mahābhārata*, 18 letture che compongono la *Bhagavadgītā*) e che ha come oggetto il dialogo tra i due personaggi chiave di Arjuna e Kṛṣṇa, il bianco e il nero (questo il senso etimologico dei loro nomi), il guerriero e l'auriga, i due cognati (Arjuna ha sposato Subhadṛā, sorella di Kṛṣṇa), i due veggenti Nara e Nārāyaṇa (questa la loro controparte speculare sul piano mitologico), il piano umano e il piano divino (la *Bhagavadgītā* culmina con la teofania di Kṛṣṇa che si rivela definitivamente ad Arjuna come la divinità suprema).

⁷ Sul mito eziologico della terra alleviata si veda DUMÉZIL 1982.

di affrontare Bhīṣma, che non reagisce ai dardi scagliati dal guerriero nato donna. Quando alle frecce si aggiungono quelle scagliate da Arjuna, Bhīṣma cade. I dardi che lo hanno trafitto sono così tanti che il suo corpo non tocca il suolo ma resta sospeso. Principi e sovrani si inchinano al grande avo, come pure gli stessi dèi. I veggenti (*ṛṣi*) si addensano intorno a lui sotto le sembianze di oche selvatiche, convocati da sua madre Gaṅgā. Bhīṣma dichiara che non morirà subito, ma valendosi della prerogativa ricevuta di poter scegliere il momento della morte, tratterrà dentro di sé i soffi vitali (*prāṇa*) fino a quando avrà inizio il corso settentrionale del sole (*uttarāyaṇa*), la via degli dèi (*devayāna*), percorsa dai defunti attraverso il mondo di Brahmā (*brahmaloka*), che conduce alla liberazione dal *samsāra*. Il cammino degli dèi seguito dagli asceti dediti alla rinuncia conduce ai mondi divini di Agni, Vāyu, Varuṇa, Indra e Prajāpati, fino a quello di Brahmā (*brahmaloka*), equiparato alla metà chiara dell'anno (dal solstizio invernale a quello estivo), conduce alla liberazione dalla rinascita attraverso la fiamma, la luce diurna, la quindicina chiara del mese lunare, la metà chiara dell'anno, il sole e la luce: chi muore dimorando al culmine di questo percorso non rinasce più. Bhīṣma sopravviverà dunque per cinquantotto giorni, e continuerà a impartire dal suo insolito letto di morte costituito dalle frecce che lo inchiodano al suolo una serie di preziosi insegnamenti di valore etico, giuridico e spirituale. Per alleviare le sue sofferenze, Arjuna scaglia altre tre frecce, due incrociate per sorreggergli il capo e una terza che fa sgorgare dal suolo perforato una sorgente d'acqua pura (che proviene dalla madre di lui Gaṅgā) per placare l'arsura che lo tormenta nell'agonia. Il grande avo esorta senza successo Duryodhana a riappacificarsi con i Pāṇḍava e sempre senza successo cerca di indurre Karṇa a fare lo stesso con i suoi fratelli. Ma Karṇa, il fratello ignorato (si veda *infra*), non può scordare di essere stato abbandonato da Kuntī e non viene meno alla lealtà verso Duryodhana.

Come è noto il *Mahābhārata* evoca orgogliosamente la propria esaustività di fonte normativa.⁸ Ebbene, proprio nella figura di Bhīṣma agonizzante questa esaustività prende corpo: è lui che impartisce gli insegnamenti relativi alla sfera etica, giuridica e spirituale che costituiscono il nerbo della dottrina dei tre fini dell'uomo (piacere, utile, dovere, ossia il *trivarga* costituito da *kāma*, *artha*, *dharma*) e della soteriologia (la libe-

⁸ «Quanto al *dharma*, all'*artha*, al *kāma* e al *mokṣa*, o toro tra i Bharata, ciò che c'è qui [si trova anche] altrove, ciò che qui non c'è non [si trova] da nessuna parte» (*Mahābhārata [vulgata]*, I 62: 53).

razione dal ciclo delle rinascite, *mokṣa*). Tali insegnamenti sono contenuti nei due libri sapienziali del poema, il dodicesimo e tredicesimo dei *parvan* maggiori: il Libro della pace e il Libro degli insegnamenti (*Śāntiparvan, Anuśāsanaparvan*), che da soli rappresentano quasi un quarto dell'opera, e che stando a criteri di critica testuale miope dovremmo espungere come spurii in quanto estranei al *mainstream* narrativo, ma che per la civiltà indiana incarnano il messaggio fondamentale dell'epica maggiore, la sua stessa principale ragion d'essere.

All'inizio dello *Śāntiparvan (Mahābhārata [vulgata], XII 1-130, Rājadharmānuśāsanaparvan)*, dopo la strage conclusiva del conflitto e i riti funebri che la suggellano, i Pāṇḍava si accampano per un mese sulle rive della Gaṅgā per portare a compimento i riti di purificazione prescritti. Vengono ivi raggiunti dal veggente Nārada, che li informa del duplice segreto sul defunto Karṇa: il brahmano Paraśurāma al quale l'eroe si era rivolto per ricevere istruzioni sull'uso di armi magiche, nascondendogli però la propria natura di guerriero, lo aveva colpito con la maledizione secondo la quale avrebbe scordato le formule d'uso di tali armi nel momento del massimo pericolo. Ma soprattutto rivela loro che Karṇa era il loro fratellastro: Yudhiṣṭhira, in collera con la madre per aver loro taciuto il fatto, maledice le donne imponendo loro di non potere mai più mantenere un segreto. In preda al rimorso, Yudhiṣṭhira vorrebbe ritirarsi nelle selve, seguendo la sua aspirazione alla vita ascetica e rinunciando ai suoi doveri di monarca, ma viene messo di fronte alle proprie responsabilità dai fratelli, da Draupadī e da Vyāsa, e consacrato sovrano nella capitale Hastināpura. Su consiglio di Vyāsa si reca presso Bhīṣma in agonia che giace ancora sul letto di frecce, per ricevere da lui l'insegnamento sul *dharma*, che altrimenti andrebbe perduto. I Pāṇḍava accompagnati da Kṛṣṇa si recano pertanto dal grande avo, al quale Kṛṣṇa concede la visione della propria forma eterna, per ricevere da lui ammaestramento.

Impossibile riassumere in poche righe il contenuto dei due libri sapienziali, lo schema seguente serve solo come traccia per comprendere la rilevanza degli argomenti trattati. Un semplice sunto non fa giustizia dell'importanza capitale dei due *parvan* per l'economia generale dell'opera: si tratta dei due libri che in certo modo costituiscono il culmine stesso del poema, almeno per gli insegnamenti etici e (para/pseudo) giuridici che se ne possono trarre.

Śāntiparvan, ‘libro della pace’ (*parvan* maggiore 12; *parvan* minori 88-90: *Rājadharmānusāsanaparvan* ‘insegnamenti sulle norme regali’, *Āpaddharmaparvan* ‘norme emergenziali’ e *Mokṣadharmaparvan* ‘norme che conducono alla liberazione’; *adhyāya* 1-365). Mentre i Pāṇḍava sono intenti ai riti di purificazione, li raggiunge Nārada che spiega loro la maledizione di Paraśurāma che ha impedito a Karṇa di usare l’arma magica nel momento del pericolo. Yudhiṣṭhira viene consacrato re, e su consiglio di Vyāsa i superstiti si recano da Bhīṣma, che giace ancora agonizzante, per riceverne gli estremi insegnamenti, che costituiscono il vero oggetto del libro. Una sezione introduttiva riguarda la scienza politica (*rājanīti*, ‘la condotta del sovrano’), e tratta di argomenti quali gli ordini sociali e gli stadi di vita (*varṇāśramadharmā*), le pecche dell’anarchia (*arājaka*), la protezione del regno (*rāṣṭragupti*), l’edificazione delle roccaforti (*durgaparīkṣā*), il comportamento di chi è votato alla vittoria (*vijigīṣu*), la gestione delle forze armate (*senānīti*), la venerazione per genitori e anziani, la capacità di distinguere il vero dal falso, i castighi. Alcuni insegnamenti sono attribuiti a personaggi mitici o semilegendari, e spesso danno vita a operette che appartengono al genere letterario dei canti (*gītā*), il cui archetipo è costituito dalla *Bhagavadgītā* (*Utathyagītā*, *Vāmadevagītā*, *Ṛṣabhagītā*), o a racconti (*upākhyāna*) con funzione di apologhi (*Kaīkeyopākhyāna*, *Mucukundopākhyāna*, *Kālavṛkṣīyopākhyāna*). Le norme emergenziali (*āpaddharma*) contemplano deroghe alle norme generali in caso di calamità, che costituiscono una ulteriore occasione per una serie di apologhi di varia natura ed estensione, che elogiano virtù come la disciplina, l’ascesi, la veridicità, e stigmatizzano vizi come ira, cupidigia e malevolenza. In una parte dalla narrazione i cinque Pāṇḍava discutono con lo zio Vidura (altra figura di anziano autorevole) sui tre fini della vita umana (piacere, utile, dovere: *kāma*, *artha*, *dharma*) e sulla possibilità o meno di armonizzarli con il fine supremo, la liberazione (*mokṣa*) (oggetto di una *Ṣadḥjagītā*). La sezione sulle norme emergenziali si conclude con un racconto sul tema dell’ingratitude (*Kṛtaghnopākhyāna*). In conclusione dello *Śāntiparvan* si affronta il tema delle norme che conducono alla liberazione, con echi dagli insegnamenti della *Bhagavadgītā*, sulla natura del *dharma*, della divinità suprema, sulla vita e sulla morte, sulla rinuncia e sulla vanità dei valori mondani in confronto con quelli ultramondani e così via. Per dare concretezza a tali insegnamenti si ricorre anche a racconti mitici, come quello sulla

distruzione del sacrificio di Dakṣa (che contiene un inno dei mille nomi di Śiva, *Śivasahasranāmastava*), o quello relativo al figlio di Vyāsa, Śuka; o ad altri apologhi come il racconto del brahmano che consola il re Senajit per la perdita del figlio o la storia di Kaśyapa e Indra; non mancano parti dialogiche, come i colloqui tra Prahlāda e Ājagara, tra Bṛgu e Bharadvāja, tra Manu e Bṛhaspati e via elencando. Di particolare rilievo il dialogo tra Kapila e il veggente Syūmarāśmi in sembianze di vacca (*Gokapilīya*) e il resoconto che Bhīṣma fornisce di insegnamenti altrui (Vyāsa in risposta alle domande del figlio Śuka: *Śukānupraśna*); né mancano altre *gītā* minori (*Śampākaḡītā*, *Maṅkiḡītā*, *Bodhyaḡītā*, *Vicakḡnugītā*, *Hāritaḡītā*, *Vṛtraḡītā*, *Parāśaraḡītā*, *Hamsaḡītā*). Una sezione sostanzialmente autonoma incastonata nello *Śāntiparvan* è costituita da un poema in onore di Viṣṇu Nārāyaṇa (*Nārāyaṇīya*).

Anuśāsanaparvan, ‘libro degli ammaestramenti’ (*parvan* maggiore 13; *parvan* minori 91-92: *Dānadharmaparvan* ‘norme relative alle donazioni’, *Bhīṣmasvargārohaṇaparvan* ‘ascesa al cielo di Bhīṣma’; *adbhāya* 1-168). Bhīṣma risponde alle domande di Yudhiṣṭhira sul destino *post mortem* e su temi come il rapporto tra sorte e sforzo umano (*daiivapurusaḡāra*), valendosi perlopiù di storie veridiche (*itihāsa*) come quelle di Viśvāmitra, di Mataṅga, e altre ancora. Yudhiṣṭhira chiede a Bhīṣma di recitargli i mille nomi di Śiva, e il *pitāmaha* chiede a Kṛṣṇa di farlo al posto suo: questi reciterà quindi un’opera (*Meghavāhanaparvākhyāna*) che ha come protagonisti Upamanyu e Taṇḡi, il quale ultimo recita in conclusione del passo un inno dei mille nomi del dio (*Mahādevasahasranāmasotra*; *mahādeva* ‘grande dio’ essendo uno degli epiteti di Śiva). La parola ritorna a Bhīṣma, che prosegue con racconti e dialoghi che si riferiscono a epoche remote (tra Cyavana e Nahuṣa, tra Cyavana e Kuśika), e riguardano argomenti come il pellegrinaggio ai guadi sacri (*tīrtha*), tra i quali eccelle la Gaṅgā: ciò consente di introdurre un ulteriore genere letterario, quello della magnificazione (*māhātmya*) dei luoghi sacri (*Gaṅgāmāhātmya*). Segue una parte relativa al diritto di famiglia, che comprende i doveri delle donne (*strīdharma*) e il matrimonio (*vivāhadharma*). Successivamente si comincia a trattare il tema delle opere di pubblica utilità e delle donazioni (da cui prende il nome la sezione del *Dānadharmaparvan*): vengono lodati i doni di terra, di cibo, di bevande, di vacche, di oro (*bhūmidāna*, *annadāna*, *pānīyadāna*, *godāna*, *suvarṇadāna*). Dopo un intermezzo dedicato ai riti funebri (*śrāddhakalpa*) si torna a parlare di doni, questa volta della sfera rituale (di luci,

incensi, fiori e simili), passando poi a esaminare pratiche come l'ascesi, il digiuno, i luoghi sacri interiori (*mānasatīrtha*), la ruota della trasmigrazione (*saṃsāracakra*, illustrata dal *Kītopākhyāna*), i meriti del vegetarianesimo. Segue una ulteriore magnificazione di Viṣṇu Nārāyaṇa sotto forma di dialogo tra Śiva e Pārvatī (*Umāmabēśvarasaṃvāda*), culminante in un elogio di Viṣṇu pronunciato prima da Śiva (*Puruṣamāhātmya*), poi da Bhīṣma (*Mahāpuruṣapraśāva*), che si conclude con la recitazione dei mille nomi di Viṣṇu (*Viṣṇusahasranāma*), seguita da una celebrazione di Kṛṣṇa (*Mahāpuruṣamāhātmya*) e del *dharmā*. Tocca poi a Kṛṣṇa stesso, come atto di cortesia, recitare due inni in onore di Śiva (*Īśvarapraśaṃsā*, *Mabēśvaramāhātmya*). Il libro sapienziale si conclude con l'ascesa al cielo di Bhīṣma, pianto dalla madre divina Gaṅgā che ne accoglie nel grembo le ceneri dopo il rito di cremazione.

La morte di Bhīṣma è gloriosa, per due ragioni: perché sceglie liberamente il momento del trapasso, e perché utilizza il tempo che si è approntato per impartire preziosi insegnamenti, per raccogliere i quali i suoi uccisori si radunano devotamente per coglierli prima che il tempo scada. Se la vita dell'eroe è anzitutto la preparazione della sua dipartita, il suo presupposto essenziale, questo è vero soprattutto per Bhīṣma: la grandiosità degli insegnamenti impartiti prefigura e preannuncia la gloria del trapasso e dell'ascesa al cielo *post mortem*.

Al termine dell'*Anuśāsanaparvan*, nel libro minore dell'ascesa al cielo di Bhīṣma (*Bhīṣmasvargārōhaṇaparvan*, XII 167-168), Yudhiṣṭhira e Kṛṣṇa sono accanto al grande avo nel momento del trapasso, e proprio a Kṛṣṇa Bhīṣma chiede di essere congedato, perché «dove vi è Kṛṣṇa, là è il *dharmā*, dove è il *dharmā*, là è la vittoria» (*Mahābhārata [vulgata]*, XII 167: 41). Tramite la ritenzione ascetica del respiro, l'eroe concentra il soffio vitale guidandolo nella sua ascesa al cielo, mentre la madre Gaṅgā piange il figlio e ne accoglie in grembo le ceneri, consolata da Kṛṣṇa.

5. BHĪṢMA E KARṆA

Torniamo ora a un personaggio già nominato in precedenza, Karṇa, il fratello ignorato dei Pāṇḍava, ripercorrendo brevemente le vicende relative alla sua nascita, che forgiarono

il suo destino. Il figlio albino di Vyāsa, Pāṇḍu, sposa Pṛthā (alias Kuntī), primogenita di Śūra e sorella di Vasudeva, che aveva ricevuto dall'asceta permaloso Durvāsas un dono per essere stato servito con tutti i riguardi. Il dono consiste in una formula (*mantra*) con cui poteva ottenere un figlio da qualsiasi divinità desiderasse invocare. Prima di sposarsi, quand'era appena una fanciulla, Kuntī, colpita dalla magnificenza del sorgere del sole, desiderosa di mettere alla prova l'efficacia del *mantra*, ricevette in dono dal dio solare Sūrya un figlio, ottenendo di riacquistare la verginità dopo il parto. Sopraffatta dalla vergogna perché non ancora sposata, la ragazza madre affidò il neonato, chiamato Karṇa ('orecchio') perché nato con indosso una corazza d'oro e un paio di orecchini dello stesso metallo prezioso del colore del sole come emblema del padre, alla corrente di un fiume. Raccolto dal cocchiere di Dhṛtarāṣṭra, Adhiratha, e allevato da questi e dalla di lui moglie Rādhā, crebbe come figlio del carrettiere, personaggio di rango minore, ignaro della sua origine divina e soprattutto della sua ascendenza da Kuntī (*Mahābhārata*, libro maggiore *Ādiparvan*, libro minore *Sāmbhavaparvan*). Per la sua umile origine subisce una prima cocente umiliazione allorquando, durante lo *svayaṃvara* di Draupadī, viene da questa rifiutato per la sua bassa condizione, nonostante abbia primeggiato nelle prove di destrezza nel tiro con l'arco. La mano della fanciulla tocca ad Arjuna, e la rivalità insanabile tra i due pretendenti comincia ad accumulare il rancore di Karṇa destinato a maturare i suoi nefasti effetti futuri (*Mahābhārata*, libro maggiore *Ādiparvan*, libro minore *Svayaṃvaraparvan*). Le nubi si addensano, l'opposizione tra Kaurava e Pāṇḍava sta per sfociare in conflitto aperto, a nulla vale l'ultimo tentativo (quanto sincero?) di pacificazione affidato a Kṛṣṇa: al termine della fallita missione diplomatica di Kṛṣṇa per cercare una conciliazione, prima lui stesso poi Kuntī rivelano a Karṇa la sua vera origine, nello sforzo di dissuaderlo dal restare schierato con Duryodhana, al quale l'eroe si sente di non poter negare la propria lealtà perché era stato accolto a servizio nel momento in cui tutti, da Draupadī che l'aveva sdegnato ai Pāṇḍava che lo disprezzavano, gli avevano voltato le spalle. Karṇa dunque resterà fedele a Duryodhana, prefigura la strage imminente nei termini di un sacrificio vedico (quello che noi saremmo tentati di definire un olocausto), e tutto quel che ottiene Kuntī è la promessa da parte di Karṇa che non combatterà contro Arjuna, di modo che ella continui ad avere cinque figli (*Mahābhārata*, libro maggiore *Udyogaparvan*, libro minore *Bhagavadyanaparvan*).

Il rapporto tra Bhīṣma e Karṇa è particolarmente interessante, e si configura in modo dialettico, come un'analogia continuamente declinata in opposizione reciproca.⁹ L'intensa animosità che spesso li contrappone, nonostante entrambi militino nel campo dei Kaurava, discende dalla loro somiglianza sostanziale. Arjuna è il destino (*bhāga*, 'la parte che tocca in sorte') di Karṇa, Duryodhana ne è l'amico (*sakhi*); Bhīṣma è situato lungo una linea a metà strada tra questi due punti. Durante i colloqui nella sala delle udienze ad Hastināpura, Bhīṣma e Karṇa danno costantemente voce a punti di vista differenti, quello della colomba e quello del falco rispettivamente. Bhīṣma appartiene a una generazione più anziana rispetto a Dhṛtarāṣṭra, e anzi il trono sarebbe spettato a lui se non fosse stato per il voto di castità che non è che il corollario del voto di rinuncia al trono. Karṇa, per quanto non appartenente a una generazione anteriore a quella dei Pāṇḍava e dei Kaurava, è tuttavia il più anziano di tutti, in quanto figlio maggiore della moglie più anziana di Pāṇḍu. La sua anzianità non viene tuttavia riconosciuta: sia Bhīṣma sia Karṇa sono dunque esclusi dal ruolo che loro apparterrebbe, il primo per scelta, il secondo per le circostanze della sua nascita. Entrambi aspirano alla perfezione nel ruolo di guerriero; entrambi mostrano una pecca, Bhīṣma per il voto di celibato, Karṇa per il rango di nascita misconosciuto. Sia Bhīṣma sia Karṇa sono generati dalla Gaṅgā (*gāṅgeya*); il primo in senso letterale, dal momento che Gaṅgā è effettivamente sua madre, il secondo in senso metaforico, dal momento che la Gaṅgā è il fiume alle cui acque è stato abbandonato in fasce (in realtà i fiumi sono quattro: Aśvā, Carmaṇvatī, Yamunā e Gaṅgā). Entrambi sono connessi con la luminosità diurna: Bhīṣma con Dyaus, il cielo diurno luminoso; Karṇa con Sūrya, l'orbe solare. All'inizio della *Bhagavadgītā*, Saṃjaya apre il catalogo dei Kaurava con loro due (*Mahābhārata [vulgata]*, VI 24: 8). Entrambi hanno ricevuto istruzione nell'uso delle arti marziali dal *brāhmaṇa* fieramente avverso agli *kṣatriya*, Rāma Jāmadagnya; entrambi sono i campioni della propria generazione quanto ad abilità guerresca. Prima dello scontro campale tra Kaurava e Pāṇḍava, Bhīṣma aveva sconfitto Rāma in un duello durato molti giorni; laddove Karṇa viene colpito da Rāma dalla maledizione che lo costringe a fingersi brahmano per ricevere i *mantra* necessari ad attivare determinate armi da getto. Bhīṣma si era recato a Kāśī con l'arco per procurare una sposa a Vicitravīrya; Karṇa a Rājapura per assicurare una sposa al proprio

⁹ Per un'analisi particolareggiata si veda MCGRATH 2004: 100-111.

re Duryodhana. Quando Karṇa e Arjuna si affrontano nel duello finale, dèi ed esseri celesti si radunano per assistere; così pure avviene quando Arjuna affronta Bhīṣma nel *Virāṭaparvan*. Quando nell'undicesimo *adhyāya* della *Bhagavadgītā* Arjuna guarda nella bocca di Kṛṣṇa (*Mahābhārata [vulgata]*, VI 35: 26), vi scorge Bhīṣma e Karṇa, insieme a Droṇa. Nonostante le somiglianze che li accomunano, i due personaggi sono in costante opposizione, Karṇa sempre pronto a vantare il proprio valore; Bhīṣma sempre propenso a sminuire le doti del figlio del carrettiere. Questa costante antipatia viene meno solo nel *Bhīṣmaparvan*, quando Bhīṣma agonizzante viene avvicinato da Karṇa sconvolto. Bhīṣma è restio a combattere, ma non viene meno alla fedeltà nei confronti di Duryodhana; così pure Karṇa, che conosce la sua discendenza da Kuntī e sa di essere fratello dei Pāṇḍava (fatto che costoro invece ignorano), continua a schierarsi dalla parte dei Kaurava per fedeltà a Duryodhana: entrambi sono legati allo stesso personaggio per vincoli di lealtà. L'antagonismo tra Bhīṣma e Karṇa emerge nel terzo *parvan* maggiore, l'*Āraṇyakaparvan*, quando Bhīṣma sminuisce Karṇa affermando che questi vale solo un quarto dei Pāṇḍava; d'altro canto, durante le trattative per scongiurare la guerra imminente nell'*Udyogaparvan*, Karṇa respinge ripetutamente le proposte di pace avanzate da Bhīṣma. Subito dopo che Bhīṣma si è rivolto con cortesia all'araldo Dhaumya che reca le proposte di pace dei Pāṇḍava, Karṇa le rifiuta con decisione. Bhīṣma pare più propenso a concedere terreno ai suoi avversari di quanto sia appropriato a uno *ksatriya*: dopo nove giorni di combattimento si spinge sino a confidare ai Pāṇḍava come sarà possibile sconfiggerlo; laddove Karṇa appare più saldo nella difesa dei valori del guerriero, e anzi la sua sorte è determinata da due maledizioni di origine sacerdotale. Più volte Bhīṣma non perde l'occasione di sminuire pubblicamente Karṇa, e rifiuta di essere nominato comandante in capo fino a quando Karṇa non si ritiri, perché il giovane eroe sembra propenso a scavalcarlo; Karṇa dal canto suo rifiuta di combattere fino a quando Arjuna non abbia sconfitto Bhīṣma: è come se i due guerrieri, per quanto schierati dalla stessa parte, non potessero combattere contemporaneamente e fossero in realtà avversari. Proprio per i continui dileggi di Bhīṣma, Karṇa si ritira e non accetta di combattere fino a quando Bhīṣma sarà in campo: «una volta ucciso Bhīṣma, allora io combatterò» (*Mahābhārata [vulgata]*, V 168: 29), come se la presenza simultanea dei due campioni fosse impedita dalla loro stessa eccessiva somiglianza. Nel catalogo dei guerrieri enunciato

da Bhīṣma, Karṇa occupa il rango infimo di mezzo guerriero (*ardharatha*), secondo la scala che comprende *mahāratha*, *atiratha*, *ratha* e *ardharatha*. Prima dello scontro campale, quando Duryodhana chiede ai suoi generali quanto tempo occorrerà per sonfiggere i Pāṇḍava, Bhīṣma afferma che ci vorrà un mese, periodo confermato da Droṇa; Kṛpa dice due mesi, Aśvatthāman valuta che occorreranno dieci giorni, e Karṇa sostiene che saranno sufficienti cinque notti, suscitando l'ilarità di Bhīṣma (*Mahābhārata* [vulgata], V 193: 18-21); di fronte a una valutazione prudente degli anziani, spicca una stima meno cauta dei giovani: lo scontro si configura di tipo generazionale, come conferma la rispettiva lealtà dinastica, secondo la quale Bhīṣma prende le parti di Dhṛtarāṣṭra, Karṇa di Duryodhana. Nonostante la loro continua rivalità, i due rimarranno strettamente associati, fino a trovare una riconciliazione proprio nel momento fatale in cui Bhīṣma giace agonizzante sul letto di frecce, e il giovane gli si accosta abbattuto. Bhīṣma lo abbraccia con un solo braccio, come un padre abbraccia un figlio (*Mahābhārata* [vulgata], VI 122: 7), ed è a lui che rivolge le sue ultime parole prima del sesquipedale *excursus* dei due libri sapienziali, affidandogli una sorta di lascito sulle sorti della guerra:

[Bhīṣma disse:] «Vieni, vieni! Tu sei mio rivale e sempre contendi con me. Se non fossi venuto da me, certo non sarebbe stato bene per te. / Tu sei figlio di Kuntī, non di Rādhā, e tuo padre non è Adhiratha. Da Sūrya tu sei nato, o fortebraccio: da Nārada l'ho saputo! / E pure dallo scuro nato sull'isola [Vyāsa]: è verità, senza dubbio. E ti dico che non c'è da parte mia ostilità nei tuoi confronti, o diletto. / Solo per abbattere il tuo fulgore ti ho rivolto parole rudi. O tu dai buoni voti, senza ragione biasimi tutti i Pāṇḍava. / A ciò sei stato spesso indotto dal re [Duryodhana], o figlio del carrettiere. Tu sei nato per una violazione del *dharma*: per questo il tuo intelletto è così com'è. / Appoggiandoti a quanti sono inferiori, per risentimento esso odia quanti sono dotati di virtù: per questo spesso ho pronunciato parole rudi al tuo indirizzo nell'assemblea dei Kuru. / Conosco la tua valentia in guerra, dura da sopportare sulla terra per i nemici, e il tuo rispetto per i brahmani, il tuo coraggio, la tua dedizione al dono. / Non c'è alcuno tra gli uomini che ti stia alla pari, tu che sei simile agli immortali. Solo per timore di fratture in famiglia ho sempre pronunciato parole rudi [al tuo riguardo]. / Per destrezza nel maneggio dell'arco, delle armi da getto, per leggerezza e forza nell'uso delle armi, tu sei simile a Phālguni [= Arjuna] e al magnanimo Kṛṣṇa. / O Karṇa, dopo esserti recato a Kāśī, solo con il tuo arco hai sterminato i re in

battaglia per procurare una fanciulla al re dei Kuru. / Anche il possente re Jarāsaṃdha, duro da affrontare, sempre propenso a celebrare il proprio valore in battaglia, non ti è stato alla pari. / Devoto ai brahmani, combatti lealmente, pari alla stirpe degli dèi per splendore e per forza sul campo, superiore agli uomini in battaglia. / L'ira che un tempo ho nutrito per te ora è svanita; lo sforzo umano non può sopraffare il destino. / O sterminatore dei nemici, gli eroici figli di Pāṇḍu sono tuoi fratelli uterini. Se vuoi fare alcunché che mi sia gradito, unisciti a loro, o fortebraccio. / O figlio del sole, cessi dunque ogni ostilità con me. Siano oggi sulla terra tutti i re privi di ogni pericolo». / [Kārṇa disse:] «Senza dubbio conosco tutto ciò, o fortebraccio. Come tu stesso dici, o Bhīṣma, di Kuntī io sono figlio, non già di un carrettiere. / Però io fui abbandonato da Kuntī, e cresciuto dal carrettiere. Nutrito da Duryodhana, non posso ora ripagarlo con il falso. / Proprio come i voti del figlio di Vasudeva [= Kṛṣṇa] sono saldamente risolti a vantaggio dei Pāṇḍava, così beni, corpo, figli, moglie, gloria / tutto quanto io sono pronto a sacrificare a favore di Duryodhana, o tu che distribuisce ricche prebende ai brahmani. O Kaurava, la morte per malattia non si addice a un guerriero. / Avendo preso rifugio in Suyodhana [= Duryodhana], ho suscitato per sempre l'ira dei Pāṇḍava. Questa faccenda deve seguire il suo corso, che non è possibile deviare. / Chi mai potrebbe bloccare il destino mediante lo sforzo umano? Io so bene che i Pāṇḍava e Vāsudeva [= Kṛṣṇa] / non possono essere sconfitti da altri uomini. E tuttavia questa è la mia salda risoluzione: sconfiggerò i Pāṇḍava sul campo. / Non sono capace di mettere da parte questa tremenda animosità [nei loro confronti]. Io combatterò con Dhanamjaya [= Arjuna], con animo lieto, ligio al mio dovere personale (*svadharma*). / Concedimi il permesso, o diletto, dal momento che sono risoluto a combattere. Ottenuto il permesso da te, o eroe, la mia intenzione è di combattere. / Se parole aspre od ostili ti ho rivolto, se per zelo o per sconsideratezza ti ho fatto qualcosa di male costì, degnati di perdonarmelo». / [Bhīṣma disse:] «Se non sei capace di mettere da parte questa tremenda animosità, io te lo permetto, o Kārṇa, combatti dunque, mosso dal desiderio del cielo. / Non per collera, placata la rabbia, compiuto ciò che era da compiere, battiti sul campo come potrai, seguendo sempre le norme di condotta. / Io te lo permetto, possa tu ottenere quanto desideri. Tramite Dhanamjaya conseguirai i mondi conquistati dalla norma (*dharma*) del guerriero. / Combatti, senza egoismo, fidando nella forza e nel valore: non c'è nulla di preferibile a una lotta conforme al *dharma* per un guerriero. / A lungo mi sono adoperato con grande sforzo per la pace, ma non sono riuscito nell'intento, così in verità ti dico, o Kārṇa». / [Samjaya disse:] «Dopo che il figlio di Gaṅgā

ebbe detto così, dopo avere reso omaggio rispettosamente a lui, salito sul carro il figlio di Rādhā si recò presso tuo figlio». (*Mahābhārata [vulgata]*, VI 122: 8-39)

6. TRE MORTI INIQUE: BHĪṢMA, DRONA, KARNA

Se rivolgiamo la nostra attenzione a quelli che sono stati definiti i dilemmi morali del *Mahābhārata*, notiamo che almeno tre morti (bisognerebbe aggiungere quella di Duryodhana, ma questo ci porterebbe troppo lontano) si configurano come inique: più precisamente si tratta di uccisioni necessarie e anzi indispensabili per consentire la vittoria dei Pāṇḍava, e dunque giustificabili, ma condotte sul filo del lecito o addirittura in dispregio al *dharmā*.¹⁰

La morte di Bhīṣma viene pianificata facendogli affrontare come s'è visto l'unico campione di fronte al quale il grande avo cederà spontaneamente le armi lasciandosi uccidere, il guerriero nato donna Śikhaṇḍin. Dopo un primo tentativo di assalto a Bhīṣma da parte di Kṛṣṇa, fermato da Arjuna (*Mahābhārata*, libro maggiore *Bhīṣmaparvan*, libro minore *Tṛtīyadivasyuddha*, 'la battaglia del terzo giorno'), dopo un primo rifiuto di Bhīṣma a battersi con Śikhaṇḍin (*Mahābhārata*, libro maggiore *Bhīṣmaparvan*, libro minore *Pañcamadivasyuddha*, 'la battaglia del quinto giorno'), e un nuovo impegno di Arjuna ad affrontare il *pitāmaha* su sollecitazione di Kṛṣṇa (*Mahābhārata*, libro maggiore *Bhīṣmaparvan*, libro minore *Navadivasyuddha*, 'la battaglia del nono giorno'), finalmente Arjuna incita Śikhaṇḍin ad affrontare Bhīṣma e lo segue (*Mahābhārata*, libro maggiore *Bhīṣmaparvan*, libro minore *Daśamadivasyuddha*, 'la battaglia del decimo giorno'): come previsto Bhīṣma non reagisce alle frecce scagliate da Śikhaṇḍin, cui si aggiungono quelle di Arjuna, fino a che il grande avo cade trafitto dai dardi.

La successiva morte iniqua è quella di Droṇa: anch'egli, al pari di Bhīṣma è guerriero imbattibile. Bisogna dunque escogitare un espediente perché anch'egli, al pari di Bhīṣma, si lasci uccidere senza opporre resistenza, non è possibile sconfiggerlo finché

¹⁰ Si vedano MATILAL 1992 e WOODS 2001. Per il paradosso apparente del comportamento spesso disdicevole degli dèi (*deva* e assimilati), comunque destinati alla vittoria, e di converso rigoroso nell'osservanza del *dharmā* degli antidèi (*asura*, *rākṣasa* e assimilati), comunque destinati alla sconfitta, si veda HILTEBEITEL 1989.

tiene le armi in pugno. Su suggerimento di Kṛṣṇa, che si dimostra una volta di più consigliere fraudolento (*Mahābhārata*, libro maggiore *Droṇaparvan*, libro minore *Pañcadaśadivasyuddhaparvan*, ‘battaglia del quindicesimo giorno’), i Pāṇḍava ricorrono a uno stratagemma: Bhīma uccide un elefante da guerra, omonimo del figlio di Droṇa, Aśvatthāman, annunciando l’evento a gran voce, proclamando il nome del caduto. Droṇa, smarrito e confuso perché consapevole dell’omonimia e lacerato dal dubbio se si tratti dell’animale o dell’essere umano, chiede conferma a Yudhiṣṭhira, che sa essere legato alla veridicità. Questi risponde confermando a voce alta che è stato ucciso Aśvatthāman, e aggiungendo in un sussurro, inudibile a Droṇa per il trambusto del campo di battaglia, la specificazione che si tratta dell’elefante con questo nome. Non ha tecnicamente mentito in quanto non ha proferito una menzogna, ma certo non si è attenuto alla veridicità con limpidezza: da quel momento Yudhiṣṭhira, figlio del dio Dharma e pertanto la legge fatta uomo, diviene un uomo come gli altri, e il suo carro da guerra, che prima avanzava sollevato da terra un palmo, procede ora toccando il suolo. Droṇa si abbatte, perde interesse per lo scontro e si dedica alla meditazione, lasciandosi uccidere da Dhṛṣṭadyumna che lo decapita, ascende quindi al cielo in un lampo di luce senza lasciare traccia del suo corpo fisico.¹¹

Karṇa non è più invincibile, da quando si è trovato costretto a fare ricorso a un’arma che si può usare una volta sola per porre fine alla strage di nemici posta in atto dal figlio di Bhīma, Ghaṭotkaca, arma che avrebbe voluto riservare per Arjuna: Kṛṣṇa che è a conoscenza del piano se ne rallegra (*Mahābhārata*, libro maggiore *Droṇaparvan*, libro minore *Ghaṭotkacavadhaparvan*, ‘l’uccisione di Ghaṭotkaca’). Il comando delle truppe dei Kaurava passa a Karṇa dopo la morte di Droṇa, è lui il prossimo campione da abbattere (*Mahābhārata*, libro maggiore *Karṇaparvan*). Yudhiṣṭhira, costretto da Karṇa a ritirarsi, incita rudemente Arjuna ad affrontare il fratellastro ignoto: Arjuna si impegna a ucciderlo. I due si scontrano in un tremendo duello che assume proporzioni cosmiche, simile a quello che oppose il dio Indra all’antidio Vṛtra, lo scontro tra essere e non essere (*sat*, *asat*). La ruota del carro di Karṇa affonda nel fango, egli scende per liberarla, e in quel momento si compie la maledizione di Paraśurāma, il brahmano

¹¹ Per un’analisi dei problemi etici di questo episodio e delle possibili soluzioni del conflitto latente tra i due valori della veridicità (*satya*) e della non violenza (*ahimsā*) si veda PELISSERO 2019.

guerriero al quale egli aveva estorto con l'inganno l'insegnamento delle arti marziali celando il proprio rango di *kṣatriya*, maledizione che consiste nell'incapacità di ricordare il *mantra* indispensabile ad animare l'arma da getto magica che può essere scagliata solo pronunciandolo, proprio nel momento in cui l'impiego di tale arma gli sarebbe maggiormente necessario. Ancora una volta è Kṛṣṇa a istigare a uccidere l'avversario in modo sleale: Arjuna colpisce Karṇa in difficoltà violando le regole del codice della battaglia (non si può affrontare un avversario inerme, o impegnato in un lavoro manuale, e Karṇa è senz'armi e impegnato a liberare la ruota del carro) (*Mahābhārata*, libro maggiore *Karṇaparvan*, libro minore *Saptadaśadivasayuddha*, 'battaglia del diciassettesimo giorno').

7. SOSPENSIONE DELL'ARCO NARRATIVO

Dopo gli ultimi eventi del diciottesimo giorno di battaglia, cui seguono la fuga e l'uccisione di Duryodhana finito a colpi di clava da Bhīma, che lo colpisce alla coscia, bersaglio proibito nell'uso di tale arma secondo il codice di battaglia (ma Kṛṣṇa lo giustifica ricordando che tale colpo serve a prestare fede al giuramento pronunciato da Bhīma a seguito dell'umiliazione pubblica di Draupadī: Duryodhana in tale occasione si era percosso la coscia invitandola con gesto volgare all'amplesso, e Bhīma aveva giurato di spezzargli quell'arto; *Mahābhārata*, libro maggiore *Śalyaparvan*); dopo la strage notturna perpetrata da Aśvatthāman per vendicare le morti di Droṇa e Duryodhana (*Mahābhārata*, libro maggiore *Sauptikaparvan*); dopo i due monumentali *excursus* dei libri sapienziali che contengono gli insegnamenti di Bhīṣma sul letto di dardi (*Śāntiparvan* e *Anuśāsanaparvan*), e la morte gloriosa dell'eroe (*Mahābhārata*, libro maggiore *Anuśāsanaparvan*, libro minore *Bhīṣmasvargārohanaparvan*, 'ascesa al cielo di Bhīṣma'), la vicenda riprende con il libro del sacrificio del cavallo (*Āśvamedhikaparvan*) che suggella l'incoronazione di Yudhiṣṭhira. Possiamo a questo punto richiamare una stretta analogia tra il testo devozionale per eccellenza della tradizione indiana sacerdotale e i due libri sapienziali dell'epica: come la *Bhagavadgītā* sospende innaturalmente la narrazione del *Mahābhārata*, così su scala maggiore lo *Śāntiparvan* e l'*Anuśāsanaparvan*.

Si tratta di due esempi diversi di sospensione della tensione narrativa per lasciare spazio alla esposizione dottrinale: nel caso della *Bhagavadgītā*, subito prima che abbia inizio lo scontro armato, nella parte iniziale del sesto *parvan* maggiore (*Bhīṣmaparvan*); nel caso dei due libri sapienziali maggiori, subito prima del libro del sacrificio del cavallo che suggella la fine dello scontro.

8. DEPORRE IL FARDELLO

Le tensioni narrative accumulate per via nel poema si sciolgono definitivamente nel libro maggiore dell'ascesa al cielo (*Svargārohaṇaparvan*, il diciottesimo e ultimo libro), ma ne avevamo avuto una prefigurazione del libro minore dell'ascesa al cielo di Bhīṣma (*Bhīṣmasvargārohaṇaparvan*), alla fine dell'*Anuśāsanaparvan*. Concludiamo dunque la nostra disamina della morte di Bhīṣma e del suo inquadramento nella cornice generale dell'opera con le ultime parole del grande avo (*pitāmaha*) Devavrata, il figlio di Gaṅgā:

Così interpellato dal savio figlio di Kuntī [Yudhiṣṭhira], il figlio di Gaṅgā vide tutti i figli di Bharata che stavano in piedi colà radunatisi. / Il possente Bhīṣma allora, afferrata l'ampia mano di Yudhiṣṭhira, gli parlò con voce profonda come quella delle nuvole: / «O Kaunteya Yudhiṣṭhira, per buona sorte sei giunto qui con tutti i tuoi consiglieri. Il creatore del giorno con i suoi mille raggi, il sole, ha cominciato il suo corso settentrionale. / Cinquantotto notti sono trascorse mentre giacevo straziato da queste acuminate punte di frecce, e mi è sembrato un secolo. / O Yudhiṣṭhira, il mese lunare di Māgha [= periodo di fine gennaio-inizio febbraio] è giunto. Dovrebbero essere trascorsi tre quarti della quindicina chiara». / Così avendo detto a Yudhiṣṭhira figlio di Dharma, il figlio di Gaṅgā avendo reso omaggio a Dhṛtarāṣṭra gli rivolse queste parole: / «O re, tu ben conosci il *dharma*, ogni tuo dubbio è stato definitivamente risolto, molti sono i brahmani eruditi da te fatti oggetto di omaggio. / Tutti i trattati relativi alla scienza sacra, tutte le norme, o signore degli uomini, tutti e quattro i *Veda*, totalmente tu li comprendi. / Non devi affliggerti, o Kaunteya. Tutto ciò era destinato ad accadere, tu hai udito il segreto degli dèi dallo scuro nato dall'isola [= Vyāsa]. / I re figli di Pāṇḍu sono anche tuoi figli secondo il *dharma*, e tu, saldo nel *dharma*, proteggi loro, che sono dediti all'ascolto dei maestri. / Il re del *dharma* [= Yudhiṣṭhira] è puro nell'animo, sta saldo al tuo comando, io lo conosco come dedito alla benevolenza,

premuroso verso il maestro. / I tuoi figli sono malvagi, dediti all'ira e all'avidità, sopraffatti dalla malizia, dalla cattiva condotta, non devi darti pensiero per loro!» / [Vaiśampāyana disse:] «Avendo rivolto tali parole al savio Dhṛtarāṣṭra, il Kaurava [= Bhīṣma] si rivolse a Vāsudeva [= Kṛṣṇa] fortebraccio». / [Bhīṣma disse:] «Signore, dio sire degli dèi, tu al quale dèi e antidèi rendono omaggio, tu che hai compiuto i tre passi [per conquistare i tre mondi], sia omaggio a te, tu che reggi la conchiglia, il disco e la mazza! / Tu sei Vāsudeva dall'aureo sé, tu sei il maschio (*puruṣa*), il sole, il fulgido (*virāt*), tu sei divenuto il vivente (*jīva*), l'antistofe (*anurūpa*), l'eterno sé supremo [tutti epiteti con pregnanza teologica]. / Salvami, o tu dagli occhi di loto, per sempre maschio supremo (*puruṣottama*). Concedimi [di lasciare questo mondo], o Kṛṣṇa, dimora di Viṣṇu (*vaikuṇṭha*), maschio supremo. / Possano i figli di Pāṇḍu essere protetti da te, signore, il loro supremo rifugio. Un tempo dissi al tardo Duryodhana dal perverso intelletto: / “Là ove è Kṛṣṇa ivi è il *dharma*, e là ove è il *dharma* ivi è la vittoria; fai la pace con i Pāṇḍava, o figlio, valendoti di Vāsudeva come di un guado sacro (*tīrtha*)”. / Più e più volte gli dissi: “Questa è l'occasione migliore di una ricomposizione per te”. Ma quell'obnubilato dal tardissimo intelletto non tramutò in atti quel mio discorso. Recando ingiuria alla terra stessa, andò incontro alla rovina. / Io ti conosco come il dio (*deva*) l'antico, il migliore tra i veggenti (*ṛṣi*), colui che insieme a Nara dimora da gran tempo all'eremo del giuggiolo (*badarī*), / e fu Nārada a dirmelo, e Vyāsa dalle somme austerità: questi due [Arjuna e Kṛṣṇa] sono Nara e Nārāyaṇa nati tra gli uomini. / Concedimi il permesso, o Kṛṣṇa, questo è il momento migliore per la mia liberazione. Ottenuto il tuo consenso, me ne andrò alla sede suprema». / [Vāsudeva disse:] «Ti concedo il permesso, Bhīṣma, seguimi [la dimora dei] Vasu, o re. O illustre, non vi è per te alcuna colpa in questo mondo. / O veggente di stirpe regale, tu sei stato devoto al tuo genitore, sei pari a Mārkaṇḍeya. Per questo la morte sta in tuo potere, obbediente come uno schiavo». / [Vaiśampāyana disse:] «Avendo pronunciato queste parole, il figlio di Gaṅgā così disse ai Pāṇḍava capitanati da Dhṛtarāṣṭra, e a tutti gli altri amici: / “Desidero abbandonare i miei soffi vitali, degnatevi di concedermene il permesso. Dovete combattere per la verità; la verità è la forza suprema. / O discendenti di Bharata, dovete sempre vivere con brahmani dediti alla compassione, che hanno posto sotto controllo il proprio sé, votati al *dharma*, alla virtù e alle austerità”. / Ciò detto, abbracciati tutti gli amici, di nuovo il saggio [Bhīṣma] rivolse a Yudhiṣṭhira queste parole: / “Signore delle genti, i brahmani, specialmente quelli saggi, maestri riconosciuti, degni di celebrare i sacrifici, siano sempre oggetto di venerazione da parte tua”. // [Vaiśampāyana disse:] «Avendo così detto a tutti i Kuru, Bhīṣma figlio di Śāntanu, quel Kauravya, rimase silente per un momento, o

castigatore dei nemici. / Tenne concentrato il proprio sé e gradatamente in tali concentrazioni i soffi vitali di quel magnanimo tenuti a freno furono condotti verso l'alto. / Ciò fu una vera meraviglia, tra quei veggenti magnanimi colà convenuti a partire da Vyāsa, o possente. / Quel figlio di Śāntanu allora, a mano a mano che ciascun membro si liberava, divenne con il corpo libero dai dardi, per lui che era immerso nella disciplina (*yoga*). / Coloro che lo osservavano con a capo Vāsudeva, istantaneamente avendolo visto libero dalle frecce, si meravigliarono, / insieme con tutti i veggenti a cominciare da Vyāsa, o re. Il suo sé così tenuto a freno in ogni sua sede, / procedette dopo aver trafitto il capo e ascese al cielo. E ci fu un suono di tamburi divini, insieme con una pioggia di fiori. / I perfetti (*siddha*) e i veggenti di stirpe sacerdotale, estasiati, [proruppero in grida di giubilo]: «Bene! Bene!». I soffi vitali di Bhīṣma, usciti dalla regione del capo, come una meteora, o sire delle genti, / penetrati nello spazio, in un attimo divennero invisibili. E così, o tigre tra i re, quel sovrano figlio di Śāntanu allora, / lui discendente della stirpe di Bharata, si congiunse al suo tempo stabilito. Allora, raccolte molte diverse quantità di legna profumata, / i magnanimi Pāṇḍava e Vidura eressero una pira, mentre Yuyutsu il discendente di Kuru e altri assistevano come spettatori. / Yudhiṣṭhira e l'accorto Vidura allora avvolsero il Kaurava [= Bhīṣma] con vesti di lino e ghirlande di fiori. / Yuyutsu lo ricoprì con un ottimo parasole; Bhīma e Arjuna lo ricopersero con uno splendido ventaglio di coda di yak. / I due figli di Madrī [= Nakula e Sahadeva] lo rivestirono con un diadema; le donne del signore dei Kaurava presero a fare aria a Bhīṣma della stirpe di Kuru / adoperando ventagli di foglie di palma da ogni lato. Così compirono secondo le regole il rito funebre dell'avo (*pitṛmedha*) di quel magnanimo. / Molte libagioni vennero oblate nel fuoco, molti canti intonarono i cantori. Con legno di sandalo, di curcuma / e di aloe nera e altre svariate cortecce ed essenze fragranti ricoprirono il figlio di Gaṅgā e dopo aver appiccato il fuoco che divora le oblazioni / alla pira ristettero alla destra, con a capo Dhṛtarāṣṭra. Quegli ottimi tra i Kuru, della stirpe di Kuru, dopo aver così onorato il figlio di Gaṅgā, il migliore dei Kuru, / recatisi presso la meritoria Bhāgīrathī [= Gaṅgā], frequentata dai veggenti, seguiti da Vyāsa, da Nārada e da Asita, / da Kṛṣṇa e dalle donne dei discendenti di Bharata, in una con tutti i cittadini ivi convenuti, compirono l'offerta funebre di acqua per il magnanimo figlio di Gaṅgā. / [Così fecero] secondo le norme i migliori tra i guerrieri e tutte le genti. Allora la dea Bhāgīrathī, una volta celebrata l'offerta funebre di acqua per la sua progenie, / sorta dai flutti, piangendo, scossa dal turbamento, singhiozzando, con queste parole si rivolse colà ai Kaurava: / «Prestatemi ascolto, o voi senza macchia, mentre vi narro quanto accade. Dotato della condotta di un re, di discernimento e di nobile stirpe, / egli fu il bene-

fattore degli anziani dei Kuru, devoto agli antenati, rispettoso del grande voto, che un tempo non poté essere sconfitto neppure da Rāma Jāmadagnya / con le sue armi divine, e oggi viene ucciso, lui dal grande valore, da Śikhaṇḍin. Certo il mio cuore è fatto di acciaio, o discendenti di Pṛthā, / se non si spezza ora che il mio figlio diletto scompare alla mia vista. Nella cerimonia di scelta dello sposo (*svayamvara*) nella città di Kāśī, il potere guerriero regalò ivi radunato / egli sconfisse, con il suo solo carro, e rapì il gruppo delle tre fanciulle. Non vi è sulla terra chi gli stia alla pari per forza. / Il mio animo non si spezza, pur avendo udito che è stato ucciso da Śikhaṇḍin lui, che sconfisse in battaglia sul campo dei Kuru il Jāmadagnya. / Neppure sopraffatto da atto di valore esorbitante, viene ucciso oggi da Śikhaṇḍin». Ucita la grande fiumana lamentarsi così grandemente, / l'onnipervadente Dāmodara [= Kṛṣṇa] prese allora a consolare Gaṅgā: / «Consolati, o diletta, non ti affliggere, o tu la cui visione è segno di buon auspicio. / Senza dubbio tuo figlio ha raggiunto la dimora suprema. Egli era uno dei Vasu dal grande fulgore, che per colpa di una maledizione, o bellissima, / ottenne la condizione d'uomo: non devi compiangere. Secondo la norma del guerriero fu sconfitto sul campo di battaglia. / O dea, fu ucciso da Dhanamjaya [= Arjuna], non già da Śikhaṇḍin. Bhīṣma, tigre dei Kuru, non avrebbe potuto sconfiggerlo in battaglia, / o regina, Indra stesso in persona. Spontaneamente tuo figlio è andato in cielo, o tu dal bel volto. / Neppure tutti gli dèi avrebbero potuto sconfiggerlo sul campo. Pertanto non compiangere il rampollo dei Kuru, signora di tutti i fiumi. Egli era uno dei Vasu, e se ne è andato [in cielo], o dea: sii libera dal dolore». / [Vaiśampāyana disse:] «Quella eccellente tra i fiumi, così interpellata da Kṛṣṇa e da Vyāsa, abbandonata ogni angoscia, o gran re, ridiscese invero alla propria corrente. / O re, dopo aver reso omaggio a quella fiumana, tutti i sovrani delle genti con a capo Kṛṣṇa, dopo aver ricevuto da lei il permesso di congedarsi, si ritirarono». (*Mahābhārata [vulgata]*, XIV 167: 24-42 e 168: 1-37)

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Harivaṃśa = *The Harivamsa: being the khila or supplement to the Mahabharata*, for the first time critically edited by Parashuram Lakshman Vaidya, 2 voll., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969-1971.

Mahābhārata [edizione critica] = *The Mahabharata*, for the first time critically edited by Vishnu S. Sukthankar, with the cooperation of Shirimant Balasaheb, Pant Pratinidhi, et al., and illustrated from ancient models by Shrimant Balasaheb Pant Pratinidhi, 19 voll., 22 tt., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933-1966.

Mahābhārata [testo critico] = *The Mahabharata: text as constituted in its critical edition*, 5 voll., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1971-1975.

Mahābhārata [vulgata] = *The Mahābhāratam*, with the Bharata Bhawadeepa Commentary of Nilkaṇṭha, edited by Ramchandrashastri Kinjawadekar, 7 voll., New Delhi, Oriental Books Reprint Corp., 1979 (vol. 7 *Harivaṃśa*) [I ed. 1929-1936].

Pratīka = *The pratīka-index of the Mahābhārata: being a comprehensive index of verse-quarters occurring in the critical edition of the Mahābhārata*, edited by Parashuram Lakshman Vaidya, 6 voll., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1967-1972.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

BEDEKAR 1969 = V. M. Bedekar, *Principles of "Mahābhārata" Textual Criticism: The Need for Re-statement*, in «Purāṇa» 11, 2 (1969), 210-228.

BIARDEAU 1968 = Madeleine Biardeau, *Some more considerations about textual criticism*, in «Purāṇa» 10, 2 (1968), 115-123.

- BIARDEAU 1970 = Madeleine Biardeau, *The Story of Arjuna Kārtavīrya without reconstruction*, in «Purāṇa» 12, 2 (1970), 286-303.
- BOCCALI - PIANO - SANI 2000 = Giuliano Boccali - Stefano Piano - Saverio Sani, *Le letterature dell'India. La civiltà letteraria indiana dai Veda a oggi. Principi, metodologie, storia*, Torino, UTET, 2000.
- BROCKINGTON 1998 = John L. Brockington, *The Sanskrit Epics*, Handbuch der Orientalistik II, XII, Leiden, Brill, 1998.
- DUMÉZIL 1982 = Georges Dumézil, *Mito e epopea. La terra alleviata. Ideologia delle tre funzioni nelle epopee dei popoli indoeuropei*, Torino, Einaudi, 1982 [traduzione parziale italiana di Paolo Fabbri di Id., *Mythe et épopée. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, Gallimard 1968, *Première partie, La terre soulagée*].
- DUNHAM 1985 = John Dunham, *Manuscripts used in the Critical Edition of the "Mahābhārata": A Survey and Discussion*, in «Journal of South Asian Literature» (East Lansing) 20, 1 (1985), 1-15 [poi in *Essay on the "Mahābhārata"* (a cura di Arvind Sharma), Delhi, Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., 2007].
- FITZGERALD 1985 = James L. Fitzgerald, *Bhīṣma beyond Freud: Bhīṣma in the "Mahābhārata"*, in *Gender and Narrative in the "Mahābhārata"*, edited by Simon Brodbeck - Brian Black, New York, Routledge, 1985, 189-207.
- MCGRATH 2004 = Kevin McGrath, *The Sanskrit Hero. Karna in Epic "Mahābhārata"*, Leiden, Brill, 2004.
- HILTEBEITEL 1988 = Alf Hiltebeitel, *The Cult of Draupadī 1. Mythologies: from Gingee to Kurukṣetra*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1988.
- HILTEBEITEL 1989 = *Criminal Gods and Demon Devotees, Essays on the Guardians of Popular Hinduism*, edited by Alf Hiltebeitel, Albany (N.Y.), State University of New York Press, 1989.
- HILTEBEITEL 1991 = Alf Hiltebeitel, *The Cult of Draupadī 2. On Hindu Ritual and the Goddess*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1991.
- HILTEBEITEL 1999 = Alf Hiltebeitel, *Rethinking India's Oral and Classical Epics. Draupadī among Rājputs, Muslims, and Dalits*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1999.

- MATILAL 1992 = *Moral Dilemmas in the Mahābhārata*, edited by Bimal Krishna Matilal, Delhi, Motilal Banarsidass, 1992 [I ed. 1989].
- PELISSERO 2010 = Alberto Pelissero, *La liberazione dal male nello hinduismo. Elementi di teodicea nella religione indiana tradizionale*, in *Religioni e salvezza. La liberazione dal male tra tradizioni religiose e pensiero filosofico*. Atti dell'VIII convegno annuale dell'Associazione Italiana di Filosofia della Religione in collaborazione con il Centro di Studi "Antonio Balletto" di Genova (Genova, 17-18 novembre 2009), a cura di Gerardo Cunico e Hagar Spano, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2010, 31-43.
- PELISSERO 2019 = Alberto Pelissero, *La verità e i suoi limiti dell'induismo, Analisi della risoluzione di un conflitto di valori in chiave intertestuale*, Savona, Lakṣmī Edizioni, 2019.
- ŠPICOVÁ 2019 = Zuzana Špicová, *Bhīṣma, an (Un)reliable Narrator*, in *Proceedings of the 17th World Sanskrit Conference, Vancouver, Canada, July 9-13, 2018*, edited by Robert P. Goldman and James Hegarty, Section 4: *Epics*, published by the Department of Asian Studies, University of British Columbia, on behalf of the International Association for Sanskrit Studies (<<http://hdl.handle.net/2429/71007>; ultima consultazione 16/12/2021>).
- VAN BUITENEN 1978 = *The "Mahābhārata", Book 4: The Book of the Virāṭa; Book 5: The Book of the Effort*, edited and translated by Johannes Adrianus Bernardus van Buitenen, Chicago, University of Chicago Press, 1978.
- WOODS 2001 = Julian F. Woods, *Destiny and Human Initiative in the "Mahābhārata"*, Albany, State University of New York Press, 2001.

PUER, IUVENIS, VIR
MORTE DI GIOVANI EROI NELL'ENEIDE

Massimo Gioseffi

Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Nell'*Enecide*, Virgilio inventa il personaggio del *puer* che, volendo combattere come un guerriero (*iuuenis*) e mostrarsi un degno eroe (*uir*), finisce per essere abbattuto da un *maior hostis*. L'articolo presenta un'analisi comparativa di queste figure e riflette sulle possibili ragioni che hanno portato Virgilio a insistere così tanto su di loro.

PAROLE CHIAVE: Virgilio, Omero, *puer*, *iuuenis*, *vir*, giovani, morte, tradizione epica, Marco Claudio Marcello, Troilo, Lauso, Pallante, Eurialo, Niso

ABSTRACT: In the *Aeneid*, Virgil invents the character of the *puer* who, wishing to fight like a warrior (*iuuenis*) and to show himself to be a worthy hero (*uir*), ends up being overthrown by a *maior hostis*. The essay presents a comparative analysis of these figures and reflects on the possible reasons that led Virgil to insist so much on them.

KEY-WORDS: Virgil, Homer, *puer*, *iuuenis*, *vir*, young men, death, epic tradition, Marcus Claudius Marcellus, Troilus, Lausus, Pallas, Euryalus, Nisus

*A Carlo, Davide, Luca,
Marcello, Michele...*

Giunto in esplorazione a Cartagine in compagnia del fido Acate, avvolto dalla nebbia protettiva di cui l'ha circondato la madre, Enea, come prima cosa, visita il tempio di Giunone, la dea protettrice della città, ancora in costruzione.¹ Lungo le mura dell'edificio attirano la sua attenzione una serie di raffigurazioni, il cui esatto carattere (pitture o sculture) non è chiaro.² Sono invece espliciti l'elenco delle scene rappresentate e l'effetto che producono sull'animo dell'eroe:³

Namque uidebat uti bellantes Pergama circum
hac fugerent Grai, premeret Troiana iuuentus,
hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles.
Nec procul hinc Rhesi niueis tentoria uelis

¹ VERG. *Aen.* I 421 ss. Qui, come in tutto l'articolo, ho fatto ampio uso dei commenti sia all'intera opera virgiliana che ai singoli libri di cui si compone, senza però darne specifica indicazione, nemmeno in bibliografia. Ciò vale anche per molto di quanto si è scritto sui passi che analizzerò in seguito, e che costituisce un fondo ben decantato di quello che ho appreso circa Virgilio e il suo poema. Nell'impossibilità di rendere conto di tutti i debiti contratti, mi limiterò a segnalare i contributi a partire dai quali ho sviluppato le mie più recenti argomentazioni.

² Come dice il narratore (I 453-458), Enea [...] *sub ingenti lustrat dum singula templo / reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi / artificumque manus inter se operumque laborem / miratur, uidet Iliacas ex ordine pugnas / bellaque iam fama totum uulgata per orbem, / Atridas Priamumque et saeuum ambobus Achillem.* Le mani artefici tornano nel sesto libro per le metope del tempio di Apollo, opera dello scultore Dedalo (VI 20-33), ed è probabile che a sculture Virgilio pensasse dunque anche qui; i termini in uso sono però generici, e di fatto poco importa che si tratti dell'una o dell'altra cosa.

³ Effetto già anticipato alla prima presentazione delle immagini (I 450-452), con un meccanismo prolettico ricorrente, come vedremo, in molte delle situazioni che ci interessano: *Hoc primum in luco noua res oblata timorem / leniit, hic primum Aeneas sperare salute / ausus et adflictis melius confidere rebus.* L'effetto viene ulteriormente ufficializzato dopo la presentazione delle immagini (I 459-465): al vedersi ritratto, Enea *constitit et lacrimans «Quis iam locus» inquit, «Achate, / quae regio in terris nostri non plena laboris? / En Priamus. Sunt hic etiam sua praemia laudi, / sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt. / Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem». / Sic ait atque animum pictura pascit inani / multa gemens largoque umectat flumine uoltum.* Alla fine dell'episodio, in concomitanza con l'arrivo di Didone, il narratore sottolinea che la regina appare *haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur, / dum stupet obtutuque haeret defixus in uno* (I 494-495).

adgnoscit lacrimans, primo quae prodita somno 470
Tydides multa uastabat caede cruentus,
ardentisque auertit equos in castra prius quam
pabula gustassent Troiae Xanthumque bibissent.
Parte alia fugiens amissis Troilus armis,
infelix puer atque impar congressus Achilli, 475
fertur equis curruque haeret resupinus inani,
lora tenens tamen; huic ceruixque comaeque trahuntur
per terram, et uersa puluis inscribitur hasta.
Interea ad templum non aequae Palladis ibant
crinibus Iliades passis peplumque ferebant 480
suppliciter, tristes et tunsae pectora palmis;
diua solo fixos oculos auersa tenebat.
Ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros
exanimumque auro corpus uendebat Achilles.
Tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo, 485
ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici
tendentemque manus Priamum conspexit inermis.
Se quoque principibus permixtum agnouit Achiuis,
Eoasque acies et nigri Memnonis arma.
Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis 490
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,
aurea subnectens exsertae cingula mammae
bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.
(*Aen.* I 466-493)

Le scene sono state molto studiate, da vari punti di vista, come ad esempio il rapporto con Omero e i poemi del ciclo, ai quali Virgilio si sta riferendo; il richiamo alla tecnica retorica dell'*ekphrasis*, e all'uso che ne fa il poeta, qui e in altre parti dell'opera;⁴ la studiata distribuzione delle immagini; il tema delle *lacrimae rerum* e del valore consolatorio della *fama* e della *virtus*; il racconto iliadico già narrato, o almeno "letto" dal suo primo spettatore, Enea stesso, *a parte Troiana*, vista l'insistenza più su figure dello schieramento difensivo

⁴ PUTNAM 1998: 23-54 (per Troilo: 29-31); BECK 2007; COOMBE 2008.

che su quello degli Achei vincitori.⁵ A me interessa sottolineare tre cose: con un'eccezione, sulla quale tornerò fra breve, l'elenco rispetta abbastanza fedelmente la sceneggiatura della vicenda iliadica così come si legge in Omero e nei poemi del Ciclo (l'*Etiopide* è esplicitamente rievocata dai riferimenti a Memnone, I 489, e Pentesilea, I 490-493). L'assalto alle bianche tende di Reso, la vana offerta del peplo ad Atena, lo scempio del cadavere di Ettore e il suo riscatto da parte di Priamo sono tutte situazioni che possiamo leggere nel poema omerico; più sintetiche le informazioni derivate dall'*Etiopide*, dato che sia il rimando a Memnone che quello a Pentesilea non vanno molto oltre una generica presentazione dei due personaggi. Seconda osservazione: le scene non sono rievocate nell'ordine in cui compaiono nel poema omerico (l'assalto all'accampamento di Reso, ad esempio, si trova nel decimo libro del poema così come lo leggiamo noi oggi, vv. 433-525, mentre la presentazione del peplo ad Atena è nel sesto, vv. 293-312). Infine: c'è un episodio la cui "smarcatura" cronologica è però più marcata degli altri, ed è l'uccisione di Troilo da parte di Achille. Sul tema sono intervenuti di recente Antonio Aloni⁶ e Ana Clara Sisul.⁷ Componendo fra loro le notizie fornite da Omero e dai poemi del Ciclo, cui la vicenda di Troilo propriamente appartiene,⁸ e poi anche dalla lirica arcaica⁹ e dalla tragedia di quinto secolo, nella quale sappiamo che almeno Sofocle gli dedicò un'opera,¹⁰ Aloni ricostruisce due immagini differenti e complementari di questo personaggio. La prima vede in lui un guerriero che, se non è proprio pari ad Achille, perché nessuno può stare davvero alla pari con Achille,¹¹ quanto meno è degno di confrontarsi con i migliori. È ciò che dice di lui il Priamo omerico, quando lo chiama 'guerriero dal carro' e lo piange assieme a Mestore e a Ettore, indicando in loro tre i figli più validi nella difesa della città, caduti per mano di

⁵ Rimando a GANIBAN 2012: 199-204, con adeguata bibliografia di riferimento.

⁶ ALONI 2011: 1-4. Su Troilo, oltre alla ricchissima voce del *LIMC* (cui va aggiunta una parte altrettanto cospicua del lemma '*Achilles*'), cfr. GANTZ 1993: 597-603; BURGESS 2001: 144-145; GONZALEZ GONZALEZ 2014; LAMBROU 2015 e ID. 2018.

⁷ SISUL 2018.

⁸ In Omero, Priamo lo ricorda fra i figli morti combattendo nei dieci anni precedenti il periodo raccontato nel poema, XXIV 257; l'episodio doveva essere narrato per esteso nei *Cipria* (cfr. *arg. rr.* 61-64 Bernabé = Procl. *chrest.* I, cui va aggiunto Σ [T] *Il.* XXIV 257b = fr. 41 Bernabé).

⁹ Troilo è citato in un frammento di Ibico, fr. 224 Davies = Pap. Oxy. 2637, sul quale cfr. CAVALLINI 1994; JENNER 1998.

¹⁰ Cfr. SOMMERSTEIN - FITZPATRICK - TALBOY 2006: 197-216.

¹¹ Hom. *Il.* XX 97-100; significativamente, il giudizio si deve ad Enea.

Achille. La seconda tradizione vede invece in Troilo un ragazzo ancora adolescente, anzi, spesso addirittura l'emblema del perfetto adolescente, ucciso ora in un agguato crudele e a tradimento, ora per un fatale incidente, a volte nell'inevitabile nesso di Amore e Morte, vittima di un Achille che di lui si sarebbe vanamente innamorato.¹² Non è questa la sede per seguire tutte le diverse varianti mitologiche. Quello che mi interessa evidenziare, sulla scorta di quanto proposto da Sisul, è che Virgilio presenta Troilo come un guerriero ucciso da Achille in uno scontro impari perché impari sono le forze dei combattenti, ma pari è la tipologia del duello, come si leggeva per l'appunto in Omero. Però, allo stesso tempo, in Virgilio Troilo è un *puer* troppo giovane per affrontare un combattimento (e a maggior ragione, quindi, uno scontro con Achille), come voleva la tradizione che di lui faceva, viceversa, l'ultimo dei nati da Priamo, sacrificato dal Pelide brutalmente (o involontariamente) alle dure leggi della guerra. Non basta tuttavia osservare che Virgilio avrebbe contaminato fra loro due diverse tradizioni. Da questa contaminazione si ricava infatti come il poeta stia mettendo in evidenza ai suoi lettori, fin da un episodio introduttivo dell'opera, i propri debiti e la propria diversità da Omero, suo modello di riferimento. Con questa ampia e insistita descrizione,¹³ Virgilio sembra infatti voler dire che il materiale narrativo di cui lui fa uso è tutto omerico (includendo nell'aggettivo i poemi del Ciclo); ma la disposizione di tale materiale è cosa sua, di Virgilio, sia nella cronologia dei fatti inclusi nel racconto, sia per quanto attiene alle scelte della narrazione.¹⁴ Virgilio sta cioè operando su Omero per via di selezione, variazione e ricomposizione, e in queste tre operazioni assumono particolare valore le figure che egli ha maggiormente modificato rispetto al precedente omerico, Troilo e Penteseilea.¹⁵ I due

¹² In Ditti Cretese, 9, Troilo viene invece catturato nei combattimenti successivi alla morte di Memnone ed è sgozzato crudelmente da Achille.

¹³ Per un totale di cinque versi, lo stesso numero dedicato a Reso e alla successione "morte e riscatto del cadavere" di Ettore (che in Omero si suddividono su due libri differenti). Nel resto dell'*ekphrasis*, gli episodi di Penteseilea e dell'offerta del peplo occupano in tutto quattro versi ciascuno, l'alternarsi dei conflitti tre, Memnone due.

¹⁴ PETRAIN 2014: 44-48.

¹⁵ Anche Penteseilea è "dislocata", non tanto rispetto all'insieme della narrazione, poiché giustamente si trova al suo fondo, *dopo* la fine della sezione iliadica, ma rispetto a Memnone, che, per quanto ne sappiamo, nell'*Etiopide* moriva *dopo*, non *prima* di lei, stante il riassunto che ce ne offre Proclo (*supra* nota 8). Virgilio

assumono però particolare valore proprio perché preludono entrambi a quella che è la più importante variazione introdotta da Virgilio nel modello omerico, ossia l'invenzione del *puer* che arde di partecipare a una battaglia e di esservi riconosciuto come un *iuvenis* combattente, se non addirittura come un *uir*;¹⁶ che vi riesce (e per un breve istante riesce anche a vedere riconosciuto il proprio valore eroico, implicito nel termine *uir*);¹⁷ ma che poi, inevitabilmente, soccombe sotto un *maior hostis*,¹⁸ così come Troilo prima, Penthesilea poi, erano caduti per mano di Achille.¹⁹ Ora, questa figura di giovane combattente è ovviamente assente in Omero, come è già stato osservato molti anni fa:²⁰ non può esserci nell'*Iliade*, perché tutti i militanti di parte achea si trovano a Troia da almeno dieci anni, e quindi hanno ampiamente superato lo stadio del "debutto" in armi (il che vale, con minore necessità narrativa, anche per i principali militanti della parte troiana). La figura si ritrova solo in parte nell'*Odissea*, concentrata nel personaggio di Telemaco, che però, per obbligo narrativo, non può essere sconfitto, ed è anzi proprio grazie al racconto epico che compie il salto di categoria, chiamiamolo così, da *puer* e *filius familias* pienamente inserito nel mondo femminile e maternamente protettivo di Itaca a *iuvenis* e *uir*, ad adeguato collaboratore del padre e, un giorno, suo degno successore.²¹ Nell'epica ellenistica troviamo eroi molto giovani: ma gli Argonauti che partecipano all'impresa di

concede invece all'Amazzone la posizione finale dell'elenco, così come la concederà a Camilla nel catalogo delle forze alleate di Turno (VII, 803-817): cfr. HORSEFALL 2003: 465-472.

¹⁶ Sul modello di quanto il narratore dice di Ascanio nel quarto libro, in occasione della sua partecipazione alla caccia libica (IV, 156-159). Ascanio gioisce del cavallo, si diverte ad andare su e giù per il drappello dei cacciatori, insegue le capre selvatiche ma si immagina di poter incontrare un cinghiale o un leone (le prede più difficili e ambite). Il giovane appare così la controfigura sorridente e disinnescata di potenzialità tragiche, trasferite dalla guerra alla pratica venatoria, dei personaggi che verranno presi in considerazione nel corso di questo intervento e dei sogni e delle speranze che li caratterizzano.

¹⁷ Per la distinzione fra i tre termini, in seguito ripresa brevemente, cfr. GIOSEFFI 2008: 106-108.

¹⁸ X, 438, in riferimento a Pallante e Lauso, vittime, rispettivamente, di Turno ed Enea.

¹⁹ La vittoria del più forte è una costante che non ammette eccezioni negli scontri descritti da Virgilio, come ha dimostrato HORSEFALL 1987.

²⁰ Cfr. PETRINI 1997 e GIOSEFFI 2008: 105-106, i miei più diretti antecedenti in materia.

²¹ Nell'epica greca esiste la figura del giovane combattente che cade contro un nemico troppo più forte di lui, come Euforbo in *Il.* XVI 805-815 e XVII 9-60; oppure, quella del giovane che muore per difendere il padre, ad esempio Antiloco, figlio di Nestore (*Od.* III 111-112 e IV 187-202). Ma né Euforbo né Antiloco sono al debutto nelle armi e Antiloco, in particolare, nell'*Iliade* combatte più volte, segnalandosi in numerose occasioni (al passato relativamente glorioso di Euforbo fa invece rapido cenno il narratore).

Giasone sono pur sempre *delecti heroes*, figure che si segnalano già per qualche motivo specifico;²² Teseo, che combatte il toro maratonio nell'*Ecale* di Callimaco, ha un passato glorioso alle spalle, testimoniato dalle uccisioni di Scirone e Cercione e dall'avvenuto riconoscimento della sua identità da parte del padre, Egeo.²³ Nella descrizione di Troilo, invece, Virgilio insiste sul suo essere *puer, infelix e impar congressus Achilli*. Partiamo da *puer*, un termine che a Roma individua una categoria definita non tanto (o non solo) in termini di età, ma anche di ruolo giuridico. Un *puer* è tale perché si trova rivestito, o almeno rivestibile, della *toga praetexta*, la toga orlata di rosso, segno di sacralità e inviolabilità; in altri termini, perché giuridicamente incapace e non ancora in grado di partecipare alla guerra, sicché non dovrebbe essere toccato dalla mano armata del nemico.²⁴ Troilo, in quanto *puer*, viene ucciso in un combattimento che è forzatamente iniquo (*impar*), perché è la sua stessa presenza sul campo di battaglia a risultare iniqua, in quanto costituisce una contraddizione di termini, nella quale si avverte una sorta di ira divina che si abbatte sul personaggio, pur senza specifica sua colpa (*infelix*).²⁵ Ne consegue che Virgilio sta usando il destino di Troilo, così come lui stesso lo ha ricostruito, quale simbolo della violenza della guerra;²⁶ ma, soprattutto, che sta usando Troilo, da lui inserito in un contesto strettamente omerico, come simbolo di quanto lui stesso (Virgilio) ha apportato di nuovo alla tradizione omerica, delle variazioni e delle novità introdotte nell'ambito di Omero. Fra queste novità figura, appunto, il giovane eroe che, combattendo, va incontro a un destino di morte. Troilo è la prima incarnazione di questa figura che si incontra nel poema, così come Camilla, derivata dall'amazzone Penthesilea, pur con tutti gli adeguamenti del caso,²⁷ è l'ultimo personaggio di una lunga lista di personaggi simili, che include Pallante, Lauso, Niso ed Eurialo. All'elenco va poi aggiunta quella che è, forse, la figura più importante di tutte, se non addirittura quella che ha dato origine a tutte le altre, portando il poeta a riflettere sul tema: Marcello. Anche Marcello è

²² Verg. *eccl.* 4, 35; *lecti iuuenes* chiamava gli Argonauti Catull. 64, 4, che li definiva anche *heroes* (64, 23).

²³ GIUSEPPETTI 2008, con particolare riferimento ai frr. 7-16 e 59-62 Hollis.

²⁴ NÉRAUDAU 1984: 48-53.

²⁵ GAGLIARDI 2015: 33-35; per l'opposto *felix*, GAGLIARDI 2017.

²⁶ ALONI 2011: 3-4.

²⁷ Hanno valore di veri e propri classici, sull'argomento, ARRIGONI 1982, LA PENNA 1988, HORSFALL 1988; più di recente, cfr. FRATANTUONO 2006; ID. 2007; MCGILL 2020: 20-30; BRUZZONE 2021.

un giovane morto anzi tempo, destinato a un glorioso futuro militare, ma vittima dell'*impar congressus* con un *maior hostis*. Solo che, nel suo caso, questo *hostis* non è il guerriero di uno schieramento avverso, ma è la vita stessa, i *fata aspera* che Anchise gli augura di *rumpere* (VI 868-871 e 862), ma che Virgilio e i suoi lettori sapevano benissimo, a distanza di quattro anni dalla morte del giovane, che Marcello non sarebbe riuscito a vincere per davvero. In un certo senso, Marcello combatte contro il nemico peggiore di tutti, proprio perché non si tratta di un avversario umano, ma di *superi* invidiosi, che gli concedono la semplice ostensione di sé al mondo, non il raggiungimento della piena maturità. Mi pare significativo che Anchise, quando lo presenta a Enea, che di lui gli ha chiesto notizie, lo chiami prima *puer Iliaca de gente* (VI 875), poi *miserande puer* (VI 882). Nel complesso dell'episodio, il narratore esterno, nel fare cenno a questo stesso Marcello e al suo accompagnatore, l'avo illustre del III secolo a.C., che si era messo in luce lottando contro Annibale e i Cartaginesi, presenta invece Marcello come *iuuenis* (VI 861), rimarcandone la bellezza e le armi fulgenti, e dunque la disponibilità a partecipare alla lotta armata e a raggiungere un possibile livello eroico.²⁸ Quanto al Marcello della seconda guerra punica, Enea fa cenno a lui come a un *uir* illustre (VI 863), sottolineando la differenza con il giovane che gli sta al fianco, ma anche il traguardo ideale al quale quel medesimo giovane, *filius o nepos* del primo, dovrebbe guardare, in accordo alla patri-linearità della cultura romana.²⁹ L'unione dei termini *puer*, *iuuenis* e *uir* entro una stessa scena e in riferimento allo stesso complesso di personaggi non sarà certo casuale, e si ritrova per tutti i personaggi citati in precedenza, come vedremo in seguito. In latino *iuuenis* è *qui iuuat rem publicam*,³⁰ ossia chi è in grado di combattere prendendo le armi in pugno.³¹ *Vir*, nel lessico virgiliano, è il combattente eroico, a cominciare dallo stesso

²⁸ Enea resta invece molto indeterminato circa Marcello, che definisce, genericamente, *quis* (VI 863). Anche Enea sottolinea implicitamente la giovinezza del personaggio, individuandolo come un possibile *filius* oppure *nepos* dell'altro Marcello, cui si accompagna in posizione subordinata (*comitatur*), nonostante il corteo onorifico che lo circonda (VI 863-866).

²⁹ GIOSEFFI 2008: 110-112.

³⁰ Cfr. Cens. 14, 2; Isid. *diff.* II 81; *orig.* XI 2,16 (tutti probabilmente fondati su Varrone). Più incerta l'etimologia di *puer* e *uir*, per i quali gli antichi offrivano un ampio ventaglio di possibilità, pur collegando *uir* di preferenza a *uis* e a *uirtus*; cfr. MALTBY 1991: 320, 506, 647.

³¹ La cerimonia di deposizione della *toga praetexta* finiva con la registrazione del giovane negli elenchi di leva: lo ricostruiscono bene Cicerone, *Mur.* 69, e, in epoca moderna, NÉRAUDAU 1984: 143-157.

Enea: *arma uirumque cano*, come si legge nel verso iniziale del poema. E dunque: il più o meno diciannovenne Marcello, uscito dalla vera e propria *pueritia* per affacciarsi alla *iuuentas* (è infatti già in armi), a detta di Virgilio era pronto a combattere in prima persona la battaglia della vita, per cercare di divenire un *uir* degno dell'avo illustre. Egli si presenta perciò in scena armato di tutto punto, al fianco dell'altro Marcello; lo scontro che lo attende non è però militare, è la lotta con gli *aspera fata*. E in questo scontro, *impar congressus*, il giovane Marcello perde, come perdono tutti coloro che si trovano a doversi confrontare con un nemico troppo più forte di loro. La sconfitta rivela la sua indifesa immaturità e il destino tragico ma ricco di *pathos* che lo attende, in quanto *puer* arrivato a trovarsi davanti un avversario più grande di sé, che non solo lo sconfigge e lo doma, ma gli impedisce il passaggio, cui Marcello aspirava e fors'anche già guardava, da generico combattente, *iuuenis*, a vero e proprio eroe (*uir*), degno di presentarsi al fianco dell'altro Marcello, l'avo del tempo di Annibale. Se è proprio la sconfitta a siglare la "debolezza" di Marcello, quella stessa debolezza è però vista da chi parla (il narratore e i suoi personaggi) con simpatetica empatia. Per cui, se il giovane alla fine è comunque retrocesso di nuovo allo stato di *puer*, questa retrocessione non è vista come una sconfitta, ma come il motivo per una sua giusta e commossa rievocazione (che è quanto sottolineano le parole di Anchise, VI 868-886).

Il procedimento è tanto più importante, quanto più lo si riconosce identico per tutti i personaggi citati.³² Prendiamo il caso di Pallante. Il giovane appare per la prima volta nell'ottavo libro, nel momento in cui Enea giunge alla località che Evandro e gli altri Arcadi hanno fondato sul sito della futura Roma.³³ Da subito si connota per impetuosità e generosità: poiché è in atto la cerimonia annuale in onore di Ercole, per impedirne l'interruzione è lui che si fa avanti al nuovo arrivato (VIII 110-114). Il narratore lo qualifica di *audax*, un aggettivo non sempre elogiativo, che segnala chi presume troppo

³² Con la sola eccezione di Ascanio, l'unico *puer* che sopravvive ai combattimenti ed esce vittorioso dallo scontro con un nemico più forte (Numano Remulo: IX, 590-663). Anche per Ascanio, la cui vittoria era del resto inevitabile, dato che si tratta del progenitore della *gens Iulia*, l'esito favorevole dello scontro è però possibile solo a condizioni eccezionali, come la protezione divina estesa su di lui da Apollo; l'invito del dio a non ripetere il gesto; il combattimento *eminus*, con arco e frecce, non *comminus*, in un duello con lancia e spada. Cfr. GIOSEFFI 2008: 120-122, e, più in generale, ROGERSON 2017.

³³ ARRIGONI 2011. Più in generale, cfr. anche MARINČIĆ 2002: 143-144; FERRANDO 2018; GIOSEFFI 2019: 42-44.

dalle proprie forze, e che qui sembra svolgere una funzione prolettica rispetto al destino che attende Pallante.³⁴ Il giovane si rivolge ad Enea con le domande tipiche di un personaggio omerico, chiedendogli chi sia, da dove venga, a quale stirpe appartenga. Ricevuta risposta, accoglie il nuovo arrivato con generosità, pur riconoscendo, come è giusto e doveroso per ogni bravo *filius familias*, che spetta al padre, capo della casa e della comunità, prendere una decisione definitiva in materia di ospitalità (VIII 121-124). Pallante scompare di scena per il resto della giornata, e partecipa in silenzio alla visita con la quale Evandro, terminato il banchetto, mostra a Enea i luoghi della futura Roma (VIII 308). Egli torna a svolgere una funzione attiva solo la mattina seguente, quando Evandro e Pallante da una parte, Enea e Acate dall'altra, discutono una possibile alleanza (VIII 466-468). Nel corso della scena assistiamo a una vera e propria cerimonia ufficiale. Evandro affida Pallante a Enea perché sotto la sua guida il figlio possa svolgere quello che, in età storica, si sarebbe chiamato un *tirocinium* militare:³⁵

Hunc tibi praeterea, spes et solacia nostri,
 Pallanta adiungam; sub te tolerare magistro
 militiam et graue Martis opus, tua cernere facta
 assuescat, primis et te miretur ab annis.
 Arcadas huic equites bis centum, robora pubis
 lecta dabo, totidemque suo tibi munere Pallas.
 (*Aen.* VIII 514-519)

515

Il termine *magister*, al v. 515, specifica chiaramente il ruolo assegnato ad Enea. La frase successiva mette in evidenza il meccanismo previsto: militando (*tolerare militiam*) sotto il controllo di un comandante amico (*sub te*), il giovane e inesperto Pallante – la cui giovinezza e la cui inesperienza vengono così rimarcate, pur senza bisogno di renderle esplicite – dovrà prendere esempio dal modello che gli è offerto (*tua cernere facta et te mirari*) e imparare perciò, fin dall'inizio della propria esperienza di *iuuenis* combattente (*primis ab annis*), a divenire un giorno quell'eroe glorioso che Enea ora è già, in quanto

³⁴ LAUDIZI 2003. Servio commenta: '*Audacem*' autem dicit ubique Vergilius, quotiens uult ostendere uirtutem sine fortuna; unde etiam Turnum audacem uocat.

³⁵ Sulle valenze filosofiche e morali del quale, cfr. BIANCO 2007.

uir dichiarato tale sin dal verso proemiale del poema e riconosciuto leggendario dagli abitanti di Pallanteo (VIII 121 *obstipuit tanto percussus nomine Pallas*). Lo statuto eroico viene evocato di lì a poco anche da Evandro, in riferimento a se stesso (VIII 560-571), attraverso il ricordo dell'impresa compiuta a Preneste, contro il mostruoso Erulo.³⁶ Proprio questa rievocazione è quanto segna il destino di Pallante.³⁷ Messo a capo di un contingente militare alleato a Enea, in una funzione ambigua, allo stesso tempo di comandante responsabile e di giovane apprendista non pienamente consapevole delle proprie forze, Pallante è schiacciato fra due figure ugualmente forti, alle quali viene invitato a guardare, Enea suo *magister* ed Evandro suo padre e modello di riferimento. Per questo, egli è condannato a cercare ad ogni costo di dimostrarsi un eroe, attraverso un comportamento che giustifichi il suo ruolo di comando e sia la prova della propria dignità a proporsi come erede del padre. Invano Evandro esprime timori per la giovinezza e l'inesperienza del figlio, visto che già alla partenza ne ha condizionato la sorte (VIII 572-584). Pallante si allontana dalla città in tutto il suo fulgore di giovane combattente, ma i segnali infausti gli si moltiplicano intorno: nel salutarlo il padre sviene, le donne si affollano pavidе sulle mura, le armi dell'eroe splendono variopinte,³⁸ il narratore lo paragona all'astro luminoso di Lucifero, tanto brillante di primo mattino quanto destinato a un rapido tramonto non appena sorge il sole (VIII 587-593). Pallante torna in scena solo nel decimo libro. Sulla nave che porta Enea e i suoi alleati verso la foce del Tevere e l'accampamento assediato dai Latini, egli siede alla sinistra del suo *magister* e ne ascolta le parole, in una scena di grande familiarità, nella quale i due svolgono la perfetta funzione di padre e figlio, di maestro e allievo, di guida che insegna e di discepolo che pende dalle labbra dell'interlocutore e ne accoglie gli ammaestramenti utili per il proprio futuro (X 159-162). Ma qui interessano di più le dinamiche di combattimento. Al momento dello sbarco presso l'accampamento assediato (X 260 ss.), i cavalieri guidati da Pallante non hanno tempo e spazio per fare scendere i cavalli dalle navi e dispiegarli nella lotta. Per

³⁶ Impresa che da un lato lo avvicina a Ercole, vincitore di Gerione, dall'altro ci mostra un tratto inedito, e fino a quel momento insospettato, dell'abituamente pacifico Evandro.

³⁷ Cfr. PETRINI 1997: 49-52. Per il parallelo con Catull. 64, 212-240 (il commiato di Egeo da Teseo, anch'esso tragico, perché, se Teseo supera la prova militare, fallisce il salvataggio del padre), cfr. invece, da ultimo, RICOTTILLI 2018.

³⁸ Elemento, anche questo, che nell'*Enaide* assume sempre valore prolettico.

questo si astengono dallo scontro, o si danno alla fuga (X 362-368). Pallante si accorge del comportamento (X 365: *ut uidit*, un nesso che troveremo ancora) e ne prova vergogna, per cui incita i suoi uomini ad agire diversamente (X 369-378). L'allocuzione è significativa.³⁹ A prescindere dalle considerazioni militari, non a caso lasciate per ultime, Pallante si appella ai compagni in nome della gloria, del passato, del passato paterno di cui lui vuole essere degno e che gli brucia nell'animo, del suo ruolo di comandante:

Quo fugitis, socii? Per uos et fortia facta,
 per ducis Euandri nomen deuictaque bella 370
 spemque meam, patriae quae nunc subit aemula laudi,
 fidite ne pedibus. Ferro rumpenda per hostis
 est uia. Qua globus ille uirum densissimus urget,
 hac uos et Pallanta duces patria alta reposit.
 (*Aen.* X 369-374)

Proponendosi come guida e modello degli altri Arcadi, Pallante segna il proprio fato e si lancia verso il folto dei nemici (X 379: *haec ait, et medius densos prorumpit in hostis*). All'inizio è protagonista di una vera e propria *aristeia* (X 380-425).⁴⁰ In realtà, il fatto militare in sé e per sé non è particolarmente significativo: Pallante non si scontra con avversari degni di grande memoria, e nemmeno granché numerosi, e il narratore paragona le sue gesta all'incendio, rovinoso ma di breve durata, con il quale un pastore brucia una parte di bosco, per creare terreno ai nuovi pascoli (X 405-409). Per quanto ridotta nella portata, l'impresa, tuttavia, è di successo: le gesta del giovane trovano ammiratori e imitatori (X 410). Pallante non desiste dalla lotta (X 433) e, da ragazzo inesperto quale ci era stato presentato nel libro ottavo, lo vediamo divenire un vero combattente, *iuuenis* come lo chiama il narratore esterno, X 445 e 464. Anzi, lo slancio e la funzione esemplare del suo comportamento si impongono agli occhi degli Arcadi prima fuggitivi, ma che

³⁹ Per i precedenti omerici della scena, cfr. GIANNOTTI 2018.

⁴⁰ Mi pare significativo il riferimento alla spada di Pallante come *Euandrius ensis* (X 394). L'arma è certo un dono di Evandro, ma l'aggettivo prolunga l'ombra paterna sul figlio, proprio nel momento in cui questi tocca il culmine della propria epopea.

adesso si vergognano della propria viltà e guardano al giovane con stupore: *Arcadas accensos monitu et praeclara tuentis / facta uiri mixtus dolor et pudor armat in hostis* (X 397-398). Alludendo a Pallante, il narratore parla esplicitamente di *facta uiri*. Trasformato in oggetto di spettacolo da parte degli altri,⁴¹ egli si vede cioè riconosciuto lo statuto eroico al quale aspirava. Come sappiamo, l'effetto è di breve durata. Tanto eroismo suscita la reazione sdegnata di Turno, che decide di cercare Pallante nel combattimento e di abatterlo a ogni costo (X 439-444). Lo scontro fra i due avviene *uiribus imparibus* (X 459) e porta alla morte di Pallante, schiantato già al primo colpo di lancia dell'avversario. Nemmeno gli dèi possono modificare questa legge. Di fronte al pianto di Ercole, Giove si limita a poche parole di compassione e simpatia,⁴² che riconoscono, pur nell'inevitabilità della morte, il valore di Pallante e ne costituiscono una sanzione autorevole (X 464-473).⁴³ Nel corso della lotta, Pallante è stato retrocesso più volte al rango di combattente (X 445: *iuuenis*, nelle parole del narratore; XI 156, dove a parlare è Evandro, davanti al cadavere del figlio), che *ausus est* qualcosa contro le sue forze e possibilità (X 458: *ausum*; XI 152-155), andando al di là di quanto le circostanze imponevano e consigliavano. Ciò fa di lui una vittima della guerra, e porta a giudicarlo un *miserandus puer* (XI 42), come sostiene Enea nel lamento con il quale accompagna il suo feretro, ammettendo che, non *uirtutis egentem* (XI 27), lo *abstulit atra dies et funere mersit acerbo* (XI 28). Soprattutto l'espressione *miserande puer* con la quale Enea si rivolge al giovane ci riporta a quel *miserande puer* con il quale Anchise si era rivolto a Marcello (VI 882); mentre il riferimento ai giusti, ancorché vani, onori con cui accompagnare il defunto fanno

⁴¹ Nelle parole, suggestive, di BARICCO 1988: 64, un eroe si riconosce come tale in quanto è una figura granitica, esentata dall'essere qualcuno, perché conta più per quello che fa che per quello che è, il suo essere si riassume nel suo agire. Da un eroe si pretende a priori il coraggio, senza bisogno di spiegazioni e di specificazioni. L'eroe è implicitamente anche dalla parte del giusto, sempre: perché la sua figura serve a una giusta causa, garantire il lettore dalle paure, dalle insicurezze, dai dubbi. Il mondo è ostile e pericoloso, ma si danno gli eroi che sono in grado di vincerlo.

⁴² Cfr. BARCHIESI 1984: 16-30 e QUINT 2001 per il rimando all'episodio omerico di Sarpedone (*Il. XVI* 419-683), che aleggia su tutto il decimo libro dell'*Encide* e ne connota le varie morti immature.

⁴³ La scena dà il titolo a LEE 1979, che legge il rapporto padre-figli all'interno del poema in chiave di archetipi junghiani.

eco, nelle parole di Enea (XI 52: *uano [...] comitamur honore*), alle identiche affermazioni di Anchise nell'Ade (VI 885-886: *inani munere*).⁴⁴

Miserande puer è anche l'espressione con la quale Enea si rivolge a Lauso (X 825), dopo averlo ucciso in combattimento.⁴⁵ Lauso è presentato fin dalla rassegna del settimo libro come bello e giovane.⁴⁶ Nel decimo libro, si segnala come il doppio speculare di Pallante, del quale eredita le principali caratteristiche: è giovane, è al suo primo combattimento sotto la guida e l'egida del padre, che in questo caso è presente a sua volta alla lotta e ne fissa involontariamente l'esito, prima condannando il figlio alla condivisione dell'esilio,⁴⁷ poi divenendo causa specifica della sua morte, visto che Lauso si scontra con Enea nella vana speranza di sottrarre Mezenzio all'eroe troiano (*ut uidit: X 790 ss.*). Com'è noto, il tentativo per un po' di tempo ha successo, e Mezenzio si può ritirare dal combattimento, per curare la ferita che Enea gli ha inferto. Ma scontrarsi con Enea è un'impresa superiore alle forze di Lauso, un atto di audacia, come gli ricorda lo stesso eroe troiano (X 811-812: *Quo moriture ruis maioraque uiribus audes? / Fallit te incautum pietas tua*, dove si noti l'uso del verbo *audēre*). Se Pallante era *audax* e aveva osato troppo, Lauso è, per questa sua scelta, anche nel giudizio del narratore esterno, *demens* (X 813), e perciò viene condannato a inevitabile sconfitta e morte, che lo riporta al rango di *puer*, come abbiamo già visto. Altri elementi accomunano Lauso a Pallante: intanto l'indicazione prolettica, fin dal loro primo apparire, del destino di morte che li attende, visto che il narratore, nel

⁴⁴ Sull'immaginario funebre, ma insieme trionfale, con il quale Enea congeda Pallante, restituendone il cadavere al padre, cfr. DELVIGO 1999.

⁴⁵ Per la ricorrenza del nesso, cfr. già GRANSDEN 1984: 105; per l'intero episodio, cfr. da ultimo FRATAN TUONO 2019.

⁴⁶ Cfr. rispettivamente VII 649-650: *quo pulchrior alter / non fuit, excepto Laurentis corpore Turni*, e VII 651: *[...] equum domitor debellatorque ferarum*. Virgilio allude a due attività tipicamente preparatorie alla guerra, esercitate sia dalla gioventù romana dei suoi tempi (cfr. Hor. *carmin.* I 8), sia dalla gioventù italica dei tempi di Enea (IX 605-606: *uenatu inuigilant pueri siluasque fatigant, / flectere ludus equos et spicula tendere cornu*, dove si noti soprattutto l'insistenza sui *pueri*, in contrapposizione alla *iuuentus patiens operum paruoque ad-sueta* di IX 607-608, che si dedica alla guerra, cfr. SISUL 2016).

⁴⁷ VII 653-654: Lauso è definito *dignus patriis qui laetior esset / imperiis et cui pater haud Mezentius esset*; X 852: Mezenzio, il padre, riconosce che Lauso è stato *pulsus ob inuidiam solio sceptrisque paternis*.

presentarci Lauso, ha precisato che egli *ducit Agyllina nequiquam ex urbe secutos / mille uiros* (VII 652-653), dove la presenza dell'avverbio *nequiquam* appare significativa in tal senso. Poi, l'identico coraggio, che concede anche a Lauso una breve *aristeia* prima di morire (X 426-438), sebbene, come nel caso di Pallante, le vittime siano relativamente poco numerose e del tutto secondarie nello schieramento troiano (o favorevole ai Troiani). Da ultimo, l'insistenza sull'armatura indossata, per quanto, nel caso di Lauso, non ne sia messo in risalto soltanto l'aspetto esteriore, esaltato comunque dalla presenza dell'oro (X 818), ma soprattutto il valore sentimentale, considerando che la spada di Enea trafigge il giaco che la madre del giovane aveva personalmente intessuto per lui (X 818: [...] *tunicam molli mater quam neuerat auro*).⁴⁸ Nel corso dell'episodio, Lauso non è mai insignito del titolo di *uir*; mentre lo è di quello di *iuuenis*, concorrenziale anch'esso, come sappiamo, all'epiteto di *puer* che gli viene più volte riferito. Lo chiama *iuuenis* per la prima volta il narratore a X 792-793, in un'allocuzione diretta al personaggio, che rompe la neutralità fin lì mantenuta e promette a Lauso fama eterna in virtù della morte e della testimonianza che ne offrirà il poema virgiliano.⁴⁹ Il termine ritorna subito dopo, all'inizio dello scontro propriamente detto (X 796: *proripuit iuuenis seseque immiscuit armis*), all'interno di una narrazione distaccata, quasi da telecronaca, degli avvenimenti e delle mosse che lo vedono protagonista. Infine, a X 815-816 la lotta giunge al momento decisivo, e il narratore ci dice che *ualidum namque exigit ensem / per medium Aeneas iuuenem totumque recondit*.

L'episodio di Eurialo e Niso è stato più volte preso in considerazione dalla critica anche recente, per cui qui sarà sufficiente ricordare solo gli elementi di raccordo con i casi finora analizzati. Proprio in virtù della fama dell'episodio⁵⁰, mi limiterò a evidenziare i tratti che

⁴⁸ SISUL 2019 individua nella differenza di tipologia fra lo scudo di Enea e quello di Lauso il segnale prolettico della debolezza del giovane, la cui armatura, inadatta allo scontro, anticipa la fine che lo attende.

⁴⁹ *Si qua fidem tanto st operi latura uetustas, / non equidem nec te, iuuenis memorande, silebo*. Per l'analoga allocuzione a Eurialo e Niso cfr. *infra*.

⁵⁰ Mi riferisco alla sortita notturna del nono libro (IX 176-502). La gara di corsa del quinto libro (V 286-361) aggiunge alcuni dettagli alla presentazione complessiva dei personaggi, ma non è direttamente inerente al

abbiamo visto come tipici, grazie ai “precedenti” di Pallante e di Lauso (e, in misura minore, perché meno completa è la porzione di racconto loro concessa, di Troilo e Marcello). Ne faccio qui, per comodità di chi legge, un rapido elenco e riassunto:

- a) di ogni episodio che ci interessa è protagonista un giovane, di cui viene sottolineata la già avvenuta uscita dalla *pueritia*, ma anche la non ancora pienamente compiuta entrata nella *iuuentas*;
- b) c'è una presenza paterna ingombrante alle spalle, che limita la libertà del ragazzo e lo indirizza, volente o nolente, verso un atto eroico che dovrebbe servire a renderlo degno di quel precedente;
- c) l'atto eroico attraverso il quale il giovane cerca di passare dallo stato di *puer* a quello di *iuuenis*, combattente alla pari degli altri guerrieri, se non addirittura di affermare il proprio eroismo attraverso un gesto eclatante, che gli valga il pieno riconoscimento all'essere *uir*, è giudicato da chi vi assiste come un'impresa audace, spesso troppo audace, superiore alle (pur notevoli) forze del giovane stesso;
- d) lo scontro con un *maior hostis* non serve solo a sconfiggere questo *iuuuenis*, ma anche a farlo ripiombare nella categoria dei *pueri* dalla quale aveva tentato di allontanarsi;
- e) una serie di elementi premonitori, rintracciabili a volte anche solo a livello verbale, segnalano proletticamente la mancata riuscita del tentativo;
- f) c'è però una sanzione, umana e/o divina (o, a volte, autoriale), che riconosce la nobiltà e il valore dello sforzo, pur nella sua mancata riuscita;
- g) delle armi variopinte o preziose simboleggiano il punto debole della figura in questione, perché la guerra, in Virgilio, non ha mai finalità economiche e non deve essere motivo per stabilire la propria egoistica grandezza.

tema che qui mi interessa. Basti perciò ricordare il parallelismo, instaurato dallo stesso Virgilio attraverso la ripetizione del nesso *Nisus abit* (V 318 e IX 386), fra una corsa intesa come prova agonistica e una che mette in palio la vita. Si tratta di un elemento che, allo stesso tempo, collega e differenzia i due episodi.

Nei casi finora presi in considerazione abbiamo riscontrato la presenza di tutti e sette gli elementi fin qui elencati. Per Eurialo e Niso la difficoltà maggiore viene dal fatto che stiamo considerando non uno ma due personaggi, che Virgilio fa agire sempre in coppia, in entrambi gli episodi che li vedono protagonisti, rendendo l'uno inconcepibile senza l'altro. Nello stesso tempo, essi sono però anche presentati come leggermente differenti fra loro, per cui non sempre quello che è valido per l'uno è valido anche per l'altro, o quanto meno non lo è sempre nello stesso modo e nella stessa misura. Ad esempio, Virgilio sottolinea per entrambi l'importanza dell'educazione da cacciatori e frequentatori delle selve, che abbiamo visto presente anche nella descrizione di Lauso; ma insiste poi su di essa soprattutto per Niso, in accordo al fatto che Niso ha età leggermente superiore all'amico, e quindi ha maggiore esperienza della vita e dei suoi casi e sa meglio districarsi negli spazi geografici così come nelle difficoltà della guerra (IX 176-178). Al contrario, è per Eurialo che si insiste, in entrambi gli episodi che lo vedono in azione, sulla bellezza efebica (V 295 e IX 179-181), anche se i due amici sono entrambi ancora abbastanza giovani da potere essere definiti cumulativamente *pueri* da Enea (V 349). L'incertezza relativa all'età e alla condizione giuridica dei due personaggi, già abbastanza adulti da potersi assumere un'impresa militare, ma non ancora abbastanza adulti da saperla condurre a buon fine, è del resto evidente fin dalla loro prima apparizione, allorché il narratore definisce Eurialo, nell'ambito di una stessa frase, prima *iuuenis*, quando lo considera di per sé stesso, poi *puer*, non appena è introdotta la prospettiva di Niso: *Euryalus forma insignis uiridique iuuenta, / Nisus amore pio pueri* (V 295-296). Anche nell'episodio del nono libro si insiste sulla *pueritia* di Eurialo, che è chiamato *puer* dal narratore (*ora puer prima signans intonsa iuuenta*: IX 181) nel momento stesso in cui, attraverso l'indicazione della prima peluria del volto, se ne mette in risalto l'età ambigua tra fanciullezza e adolescenza. Eurialo è riabbassato al rango di *puer* dal giudizio dell'amico, che non vorrebbe esporlo all'impresa e ai suoi rischi (IX 217); è infine riconosciuto tale da Ascanio, che si dice suo coetaneo, con una palese forzatura dei dati a disposizione (IX 275-276). Nel pieno della lotta, il narratore, che segue lo sguardo di Niso alla disperata ricerca dell'amico, "pro-

muove” Eurialo al rango di *iuuenis* (IX 399-400: *quid faciat? Qua ui iuuenem, quibus audeat armis / eripere?*), il termine con cui sono identificati i combattenti che partecipano attivamente agli scontri, come ben sappiamo.⁵¹ Ed è giusto che sia così, perché nell’accampamento rutulo Eurialo ha compiuto una strage non minore e non diversa da quella di Niso,⁵² ed è quindi normale che ne condivida ora la “titolatura”, se così possiamo chiamarla. L’impresa cui Eurialo e Niso si sono impegnati avrebbe però richiesto figure forti di eroi. Ad *Aen.* IX 193 i capi Troiani, riuniti in assemblea come in un vero e proprio *consilium* di guerra, che sembra uscito dalle pagine del *De bello Gallico*, si chiedono dove trovare *uiros qui certa reoportent* al comandante lontano, e restano incerti sulla risposta. È a questo punto che si presentano loro Eurialo e Niso, e si propongono per l’azione, cercando di dimostrare che hanno capacità ed esperienza sufficienti per portarla a termine. È la lunga, insistita scena dei vv. 224-313, apparentemente una zeppa del racconto, la cui fluidità viene come inceppata da essa. In realtà, la scena serve a soddisfare almeno tre dei sette punti indicati in precedenza. Al suo interno, infatti, Alete, il vecchio custode assegnato ad Ascanio in funzione di uomo saggio ed esperto, celebra i due giovani come *uiri* e si chiede: *quae uobis, quae digna, uiri, pro laudibus istis / praemia posse rear solui?* (IX 252-253). Come *uiri* li apostroferà poco dopo Volcente, il capo del drappello nemico che li sorprende nell’accampamento rutulo, li insegue e li uccide, ma ne riconosce l’audacia, dimostrata penetrando nottetempo fra i nemici (IX 376). Terminato l’episodio, le teste dei due giovani vengono tagliate e infilate sulle picche, per essere mostrate ai Troiani asserragliati nell’accampamento (IX 465-472). Anche in questa occasione il narratore apostrofa i due giovani come *uiri*, nell’esatto momento in cui, da una narrazione asettica, passa a dar voce ai Troiani, che dall’alto della palizzata difensiva, apprendono in questo modo l’insuccesso dell’impresa, ma non ne sminuiscono il valore eroico (IX 471). È però

⁵¹ Per restare nell’ambito del nono libro, sono *iuuenes* i Rutuli compagni di Turno ai vv. 28, 51 163; Serrano, vittima di Niso, al v. 335; Pandaro e Bitia al v. 674, ai quali è affidato il compito di difendere la porta dell’accampamento, come sentinelle poste lì di guardia, in una normale funzione militare.

⁵² IX 342-344: *Nec minor Euryali caedes; incensus et ipse / perfurit ac multam in medio sine nomine plebem, / [...] subit* (dove significativo mi pare, come nei casi di Pallante e Lauso, il riferimento a una strage abbastanza ampia, ma di personaggi tutto sommato secondari, *sine nomine plebs*).

la sanzione di Alete a contare, fra tutte, più di ogni altra. Non solo perché viene cronologicamente prima, ed è la molla che spinge i due giovani all'azione (e non costituisce solo un tardivo riconoscimento alla loro opera). Alete nelle sue parole sancisce che l'impresa proposta dai due amici è motivo di *laus*, è azione gloriosa, degna del *mos maiorum* (IX 247-250): «*Di patrii, quorum semper sub numine Troia'st, / non tamen omnino Teucros delere paratis, / cum talis animos iuuenum et tam certa tulistis / pectora*». L'*animus* appartiene a tutti i combattenti che scendono in battaglia (*iuuenes*); ma un *talis animus* e *tam certa pectora* sono concessi a pochi, a coloro che, appunto, possono aspirare al titolo di *uiri*, all'ottenimento di una *laus* che li equipari ai semidei e li porti a raggiungere *certa praemia*, seguendo il modello degli avi: «*Quae uobis, quae digna, uiri, pro laudibus istis / praemia posse rear solui?*» (IX 252-253). La risposta è insita nella domanda, in quella promozione che soddisfa al più alto grado le speranze e le ambizioni dei due ragazzi. La scena del *consilium* notturno, come dicevo, serve però anche ad altri scopi: uno è l'abituale prolessi, con la quale il narratore anticipa l'esito infausto della spedizione. Quando Eurialo e Niso si allontanano dall'accampamento assediato e ne valicano la palizzata difensiva, la voce narrante ci dice che Ascanio *multa patri mandata dabat portanda; sed aurae / omnia discerpunt et nubibus irrita donant* (IX 312-313). *Irrita* equivale a quel *nequiquam* che avevamo incontrato nella presentazione di Lauso, e come quello ci dice che i due giovani non raggiungeranno Enea e non gli riferiranno i messaggi del figlio. Il terzo elemento che mi pare emergere dalla scena è, infine, la sanzione ufficiale che l'impresa riceve,⁵³ e che anticipa quella, ancora più solenne, con la quale il narratore sigla l'intero episodio:

⁵³ Si ricordi che Enea aveva raccomandato di non uscire dall'accampamento durante la sua assenza e di non accettare le provocazioni di Turno (IX 38-46). Eurialo e Niso, in un certo senso, stanno disobbedendo all'ordine del loro comandante, così come più tardi, nel corso dello stesso libro, faranno i già ricordati Pandaro e Bitia (IX 672-690). Gli effetti sono, in entrambi i casi, rovinosi; la scena del *consilium* serve però a disculpare Eurialo e Niso dalla responsabilità della disobbedienza, che riceve una sanzione ufficiale da chi, in quel momento, comanda l'accampamento.

Fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt,
nulla dies umquam memori uos eximet aeuo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet imperiumque pater Romanus habebit.
(*Aen.* IX 446-449)

Molto si è scritto, anche di recente, sul fallimento dei due giovani,⁵⁴ sugli elementi di debolezza che essi rivelano durante la sortita, sugli errori da loro compiuti, dall'*imprudencia* che il narratore riconosce a Eurialo⁵⁵ all'esplicito abbandono della missione per seguire l'amico da parte di Niso (in termini militari, un atto vicino alla diserzione).⁵⁶ Come che sia, il narratore qui prende apertamente posizione a favore dei due, e ne sancisce il ruolo eroico, pur dopo averne descritto il fallimento.⁵⁷ La cosa ha provocato molte reazioni contrastanti nei lettori, sia antichi che moderni, ma non stupirà, spero, e non parrà troppo contraddittoria dopo avere osservato che questo è consequenziale a quanto Virgilio ha fatto anche per gli altri *pueri*, che non sono stati trattati diversamente. Anch'essi ambiziosi, anch'essi fallimentari, anch'essi *audaces, imprudentes*, incapaci di portare a termine il compito che si erano prefissi, restano però ugualmente, nella mente del poeta, persone degne di lode, nel loro tentativo di esplicitare una *uirtus* e di raggiungere una *laus*

⁵⁴ PETRINI 1997: 21-47; CASALI 2004; PEROTTI 2005; RIVOLTELLA 2005: 36-43; GIOSEFFI 2005-2006; MEBAN 2009; SEIDER 2013: 142-145; DINTER - FINKMANN - KHOO 2019: 256-258, ai quali tutti mi riferisco, senza ulteriori distinzioni.

⁵⁵ Sia nell'incapacità di muoversi adeguatamente entro la selva nella quale ha cercato rifugio (IX 381-385), sia nell'errore – che costituisce uno dei motivi topici nella descrizione di simili figure, come sappiamo – di caricarsi di armi lucenti, incluso l'elmo di Messapo (IX 357-366 e 457-458). Quanto alla presenza paterna, qui è meno ossessiva che altrove, perché Eurialo e Niso sono semplici fanti all'interno dello schieramento troiano, non grandi eroi con una nobile tradizione alle spalle. È significativo, però, che Eurialo si appelli ai *praecepta* del padre Ofelte per convincere Niso a lasciarlo partecipare all'impresa (IX 201); e Niso, più volte indicato con il patronimico di *Hyrtaçides* allorché parla in assemblea (IX 234), si richiama al legame fra la dea Diana e il padre nel momento di salvare l'amico (IX 406-409).

⁵⁶ Pur tuttavia giustificata dell'amicizia: cfr. FARRON 1993: 1-30; GIOSEFFI 2007: 13 e 137-150; BEYE 2008, MEBAN 2009.

⁵⁷ Dissento da quanti, come BOURQUIN 2019, dell'allocuzione fanno un esempio dell'umorismo o delle contraddizioni di Virgilio, proprio per il paradosso di considerare indimenticabile quella che, da un punto di vista strettamente militare, è un'impresa fallita. Sulle ambiguità dell'allocuzione cfr. GAGLIARDI 2006, complessivamente equilibrata.

sul cui valore teorico non si discute; ma il cui prezzo pratico era troppo alto per potere dire che ne valesse la pena.⁵⁸

Il discorso non cambierebbe di molto con Camilla, che pure rientra e non rientra nella categoria che stiamo esaminando.⁵⁹ Vi rientra nel momento in cui anche lei, condizionata da una presenza paterna ingombrante, si trova ad affrontare un compito che le viene esplicitamente affidato, e per il quale, dopo un apparente successo iniziale, si rivela invece inadeguata, vittima di un improvviso interesse per armature troppo scintillanti per avere spazio nell'agone militare (XI 498-521 e 648-835).⁶⁰ Anche nel caso di Camilla, inoltre, la vendetta divina che si abbatte sul suo uccisore, Arrunte, costituisce una sorta di sanzione del valore dell'eroina, della sua sacralità violata (XI 836-867). Camilla però si distingue dai suoi compagni maschi proprio perché per lei non ha altrettanto senso la distinzione giuridica fra *puer, iuuenis, uir*, ma lo ha semmai quella (non giuridica) fra adepta di Diana, e dunque dedita a una vita tra le selve, impegnata in attività di caccia in mezzo alle altre compagne della dea, e guerriera militante, sul modello delle Amazzoni, ben lontana dalle ninfe che fanno corteggio alla divinità.⁶¹ Il “tradimento” del culto di Diana compiuto da Camilla per partecipare alla guerra anticipa, in certa misura, quello che Stazio racconterà del suo Partenopeo, anche lui desideroso di lasciare le selve che cominciano ad andargli strette, e smanioso di affrontare una vita di combattimenti e di incontri virili; ma anche lui, inevitabilmente, destinato alla sconfitta e a riconoscersi da solo, poco prima di morire,

⁵⁸ RIVOLTELLA 2005: 39-43.

⁵⁹ GIANNOTTI 2021 ricostruisce la vasta rete di correlazioni esistenti fra l'eroina e Niso, in giusta opposizione a quanti, prima di lei, avevano sottolineato la somiglianza con Eurialo. Come spererei di avere dimostrato, non si tratta però di privilegiare l'uno o l'altro dei diversi personaggi che si possono chiamare in causa, perché tutti sono facce di una medesima figura complessiva.

⁶⁰ Non è casuale che del contingente guidato da Camilla si parli, fin dalla sua prima menzione, come di *florētis aere cateruas* (XI 433).

⁶¹ Distinzione fortemente enfaticizzata dalla dea stessa, nella presentazione di Camilla attraverso il colloquio con Opi (rimasta invece fedele a Diana e alla sua sfera di attività, pur essendo disposta a entrare a sua volta nel campo di battaglia, ma solo per comando divino): cfr. XI 532-596, dove importante mi pare l'insistenza su Camilla un tempo *sola contenta Diana* (XI 582), e che la dea vorrebbe *haud correpta fuisset / militia tali* (XI 584-585).

null'altro che un *puer*.⁶² Questa è però una storia che qui non ci interessa.⁶³ Al momento, mi sembra più importante domandarsi perché Virgilio abbia sentito il bisogno di insistere così tanto su un medesimo personaggio, pur scomponendolo in sei, forse sette persone diverse (Eurialo, Niso, Pallante, Lauso, Troilo, Marcello, con l'eventuale aggiunta di Camilla). La prima risposta sorge da quanto detto al principio di queste pagine, ossia dal fatto che una simile figura sembra costituire un'invenzione di Virgilio, e che di essa Virgilio mostra quindi di compiacersi altamente, avendo piena coscienza della propria originalità. Una ragione più articolata può venire dalla constatazione di come, già nelle *Bucoliche*, Virgilio tendesse a sperimentare tutte le possibilità dei temi che gli erano cari.⁶⁴ L'insieme delle egloghe tende a esaurire tutte le possibilità che si davano, ad esempio, in campo amoroso (tutti i tipi di relazione ammessi dalla morale del tempo vi sono infatti presi in considerazione), oppure nelle gare amebee (di cui sono presentati tutti i possibili finali), o in tema di espropriazioni, dalle quali molti pastori virgiliani risultano minacciati o colpiti, ma alle quali hanno reagito ciascuno in un modo diverso dall'altro. Anche nel caso dei *pueri* combattenti dell'*Encide* ci troveremmo quindi davanti alla moltiplicazione di una medesima figura e di una medesima tematica, così da sviluppare un'identica situazione di base declinandola in figure via via differenti, per espletare una sorta di "casistica ideale" delle possibilità che si davano nel reale.⁶⁵ C'è infine una terza risposta che mi sembra valga la pena di suggerire. In una linea ideale che parte da Troilo e arriva a Marcello – rispettivamente, il caso cronologicamente più antico e quello più recente fra tutti – si viene a costituire una sorta di arco che corrisponde all'arco temporale preso in considerazione dal poema, e che va dalla caduta di Troia alla contemporaneità del poeta. Benché tutti i casi intermedi siano strutturalmente ed emotivamente importanti, e nonostante la varietà delle situazioni, sono l'inizio e la fine dell'arco che si impongono come

⁶² Stat. *Theb.* IV 246-344 e IX 683-907.

⁶³ RAMIRES 1987; LA PENNA 2000: 135-168; GIOSEFFI 2008: 122-124.

⁶⁴ GIOSEFFI 2021: 8-10.

⁶⁵ Non sarà inutile osservare che, attraverso questi morti di giovani, l'*Encide* ribadisce come nessun eroe muoia mai troppo gloriosamente, nemmeno lo stesso Enea, la cui fine non viene narrata, ma è preconizzata e ha poco in sé di nobile (IV 618-620, in riferimento alla maledizione lanciata da Didone). Enea morirà infatti annegato, tre anni dopo le nozze con Lavinia (I 257-266), realizzando, a distanza, quella sorte che sembrava imminente già all'inizio del poema, nel corso della tempesta che lo allontana dall'Italia e lo porta sulle coste della Libia (I 81-123).

i momenti essenziali di questo sviluppo. Troilo e Marcello sarebbero cioè, come s'è visto all'inizio della rassegna, le due figure che non solo riassumono in sé tutte le altre, ma anche quelle che meglio esprimono la specificità di Virgilio e della sua opera, i fini che il poeta si prefiggeva: completamento e correzione del modello omerico da una parte; intervento sulla propria contemporaneità, dall'altra. Marcello, da questo punto di vista, assume, come è ovvio, particolare valore. Attraverso le figure presentate quali suoi predecessori, Virgilio sembra infatti voler rimarcare come l'eroismo di simili personaggi si riassuma nel loro agire, indipendentemente dal successo delle imprese di cui si sono fatti carico e che, anzi, spesso risultano fallimentari. Diventa così centrale l'idea esplicitata da Giove consolando Ercole, al momento del mancato intervento a favore di Pallante – e si noti l'importanza, fortemente rimarcata dal narratore esterno, di un messaggio trasmesso da padre a figlio, secondo la migliore tradizione educativa romana: *tum genitor natum dictis adfatur amicis: / «Stat sua cuique dies, breue et inreparabile tempus / omnibus est uitae; sed famam extendere factis, / hoc uirtutis opus»* (X 466-469). Ogni parola della citazione è densa di significati e di valori emblematici, tanto più emblematici se li consideriamo una sorta di epitaffio non solo di Pallante, cui le parole si riferiscono, ma anche dello stesso Marcello, che in controluce appare (o può apparire) dietro la figura di Pallante. Come dimostrano queste vicende, e quella di Marcello forse più di tutte le altre, nel riconoscimento del valore di questo sforzo eroico è insito anche il riconoscimento del pericolo di affidarsi, quando che sia, a figure troppo giovani e inesperte, caricandole di compiti e prerogative che non sempre competono loro. La generazione di Virgilio aveva sperimentato sulla propria pelle lo shock della morte di un leader riconosciuto, che non aveva lasciato un chiaro erede, provocando la lotta fratricida fra quanti di quel leader si erano dichiarati, più o meno legittimamente, i giusti continuatori.⁶⁶ Quella generazione aveva anche sperimentato l'irresistibile ascesa di un giovane capace di assommare e riassumere in sé tutte le prerogative del potere, bruciando ogni tappa del *cursus honorum*. Marcello era stato designato come l'erede di quello stesso giovane, il solo parente di san-

⁶⁶ Sul riflesso delle guerre civili nell'*Encide* ha insistito di recente GIUSTI 2018. GIOSEFFI 2020 parla di uno «shock generazionale», del quale i coetanei di Virgilio non si sarebbero mai del tutto liberati. Sull'importanza della morte di Marcello per il poema virgiliano, di cui rappresenta l'ultimo episodio storico registrato, cfr. GIOSEFFI 2014 e BOTTONE 2015.

gue che potesse ereditarne un giorno le prerogative imperiali. Dunque, Marcello, “costruito a tavolino” come degno dei personaggi più gloriosi dell’antico e del recente passato di Roma, secondo quanto dice di lui la carrellata degli eroi nel sesto libro del poema,⁶⁷ era, un po’ come Ascanio, un *iuuenis* chiamato a *gerere ante annos animumque [...] curamque uirilem*.⁶⁸ Nella realtà dei fatti, però, egli aveva finito per soccombere nella prima lotta reale della vita, come vi soccombono i suoi predecessori nel poema. Il pubblico dell’*Eneide* e i contemporanei dell’età di Augusto erano dunque avvisati. Le eccezioni non si ripetono facilmente nella Storia (e neanche nella storia, nella *fabula*). Non era su figure del genere che Roma poteva dunque contare, nella ricerca di un futuro successore di Augusto.

⁶⁷ Sul legame fra gli eroi presenti negli Inferi e le guerre civili cfr. HORSFALL 2020: 471-476; più in generale, anche POWELL 2008: 133-147.

⁶⁸ Stante la formula di IX 311, resa celebre da CURTIUS 1992: 115-118.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

VERG. *Aen.* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 (edizione digitale a cura di Silvia Arrigoni - Isabella Canetta - Massimo Gioseffi, disponibile all'indirizzo <<http://www.mqdq.it/texts/VERG|aene|001>>).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALONI 2011 = Antonio Aloni, *Due note virgiliane. I. Troilo a Cartagine* in «*Tanti affetti in tal momento*». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, a cura di Andrea Balbo - Federica Bessone - Ermanno Malaspina, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, 1-10.

ARRIGONI 1982 = Giampiera Arrigoni, *Camilla Amazzone e Sacerdotessa di Diana*, Milano - Varese, Cisalpino - Goliardica, 1982.

ARRIGONI 2011 = Giampiera Arrigoni, *Da dove viene Evandro? Genealogie, topografie e culti in Virgilio*, in «*Aevum*», LXXXV (2011), 43-64.

BARCHIESI 1984 = Alessandro Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984.

BARICCO 1988 = Alessandro Baricco, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Rossini*, Genova, Il Melangolo, 1988.

BECK 2007 = Deborah Beck, *Ecphrasis, Interpretation, and Audience in "Aeneid" 1 and "Odyssey" 8*, in «*American Journal of Philology*», CXXVIII (2007), 533-549.

BEYE 2008 = Charles Rowan Beye, «*Fortunati ambo*», in *In pursuit of "Wissenschaft". Festschrift für William M. Calder III zum 75. Geburtstag*, a cura di Stephan Heilen *et alii*, Hildesheim - Zürich, Olms, 2008, 33-39.

- BIANCO 2007 = Maurizio Massimo Bianco, *Il "tirocinium adolescentiae"*, in *Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, a cura di Thomas Baier, Tübingen, Narr, 2007, 113-126.
- BOTTONE 2015 = Carlo Bottone, "Sideshadowing" in Virgil's "Aeneid", in «Erga/Logoi», III (2015), 65-82.
- BOURQUIN 2019 = Christophe Bourquin, *Humor in der Aeneis, Ein rezeptionstheoretischer Versuch*, Berlin, Frank & Timme, 2019.
- BRUZZONE 2021 = Antonella Bruzzone, *Oltre i confini. Il destino della Camilla di Virgilio*, in «Quaderni di Polygraphia», II (2021), 59-66.
- BURGESS 2001 = Jonathan S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- CASALI 2004 = Sergio Casali, *Exploiting the Contradictions in Virgil's "Doloneia"*, in «Harvard Studies in Classical Philology», CII (2004), 319-354.
- CAVALLINI 1994 = Eleonora Cavallini, *Note a Ibico*, in «Eikasmos», V (1994), 39-52.
- COOMBE 2008 = Clare Coombe, *The Importance of Art in Virgil's "Aeneid"*, in «Pegasus», LI (2008), 33-38.
- CURTIUS 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992 [ed. orig. Bern, A. Francke Verlag, 1948].
- DELVIGO 1999 = Maria Luisa Delvigo, *Il "trionfo" di Pallante (e l'esegesi di Virg. "Aen." 11, 72 ss.)*, in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», XLII (1999), 199-209.
- DINTER - FINKMANN - KHOO 2019 = Martin Dinter - Simone Finkmann - Astrid Khoo, *Nyktomachies in Graeco-Roman Epic*, in *Structures of Epic Poetry*, II.1. *Configuration*, a cura di Christiane Reitz - Simone Finkmann, Berlin - München - Boston, De Gruyter, 2019, 245-282.
- FARRON 1993 = Steven Farron, *Vergil's "Aeneid": A Poem of Grief and Love*, Leiden - New York - Köln, Brill, 1993.
- FERRANDO 2018 = Monica Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

- FRATANTUONO 2006 = Lee Fratantuono, *Vt videre Camillam. The Nachleben of Reckless Heroism*, in «Rivista di Cultura Classica e Medievale», XLVIII (2006), 287-308.
- FRATANTUONO 2007 = Lee Fratantuono, *Virgil's Camilla*, in «Athenaeum», XCV (2007), 271-286.
- FRATANTUONO 2019 = Lee Fratantuono, “*Exemplum pietatis*”. *Lausus in the “Aeneid”*, in «Euphrosyne», XLVII (2019), 53-68.
- GAGLIARDI 2006 = Paola Gagliardi, *Due apostrofi virgiliane: “Aen.” 9, 446-49 e “Aen.” 10, 791-93*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», s. II, LV (2006), 43-69.
- GAGLIARDI 2015 = Paola Gagliardi, *Il linguaggio del dolore nella poesia virgiliana*, in «Commentaria Classica», II (2015), 29-39.
- GAGLIARDI 2017 = Paola Gagliardi, *Beatus, felix, fortunatus. Il lessico virgiliano della felicità*, Roma, Carocci, 2017.
- GANIBAN 2012 = *Vergil. Aeneid. Books 1-6*, edited by Randall T. Ganiban, Newburyport, Focus Publishing, 2012.
- GANTZ 1993 = Timothy Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore - London, Johns Hopkins University Press, 1993.
- GIANNOTTI 2018 = Filomena Giannotti, *Pallante e il ricordo del padre: un caso di allusività virgiliana (“Aen.” X 375-376)*, in «Vichiana», LV (2018), 35-44.
- GIANNOTTI 2021 = Filomena Giannotti, *Vie parallele: a proposito di Camilla e Niso*, in «Bollettino di Studi Latini», LI (2021), 411-428.
- GIOSEFFI 2005-2006 = Massimo Gioseffi, *Amici complici amanti: Eurialo e Niso nelle “Interpretationes Vergilianae” di Tiberio Claudio Donato*, in «Incontri triestini di filologia classica», V (2005-2006), 185-208.
- GIOSEFFI 2007 = Massimo Gioseffi, *Les loyaux élans de la jeunesse ont desparu. Vicende di amici e di amicizie nella poesia latina (60-19 a. C.)*, Milano, CUEM, 2007.
- GIOSEFFI 2008 = Massimo Gioseffi, *Alla ricerca del libro perduto. Romanzi di formazione nella letteratura latina*, in *Leggere l'adolescenza*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2008, 105-128.

- GIOSEFFI 2014 = Massimo Gioseffi, *Edipo ed Enea. Esperienze a confronto*, in *Edipo Re e vittima*, a cura di Maddalena Mazzocut-Mis e Gabriele Mormino, Milano, Mimesis, 2014, 51-73.
- GIOSEFFI 2019 = Massimo Gioseffi, *Virgilio e l'Arcadia*, in *Atti del XXI Certamen Vergilianum. Liceo Classico e Linguistico "G.B. Vico", Giornata di Studi virgiliani* (21 aprile 2017), Napoli, Loffredo Editore, 2019, 25-44.
- GIOSEFFI 2020 = Massimo Gioseffi, *Miti bucolici I-II*, seguiti da *E le Bucoliche, allora?*, reperibili in rete, <<https://sites.unimi.it/latinoamilano/miti-bucolici-i/>>, <<https://sites.unimi.it/latinoamilano/miti-bucolici-ii/>>, <<https://sites.unimi.it/latinoamilano/e-le-bucoliche-allora/>>.
- GIOSEFFI 2021 = Massimo Gioseffi, *Da Virgilio a Servio: il cammino delle Bucoliche*, in *Forme di accesso al sapere in età tardoantica e altomedievale*, a cura di David Paniagua - Massimo Gioseffi, Milano, Cadmo, 2016, 1-24.
- GIUSEPPETTI 2008 = Massimo Giuseppetti, *Ecale, un'eroina tra epos e tragedia*, in «Quaderni Urbinati di cultura classica», 88, 1 (2008), 39-56.
- GIUSTI 2018 = Elena Giusti, *Carthage in Virgil's "Aeneid". Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- GONZALEZ GONZALEZ 2014 = Marta Gonzalez Gonzalez, *Emboscada a Troilo. Aspectos sacrificiales en la muerte del príncipe Troyano*, in «Les Études Classiques», LXXXII (2014), 229-246.
- GRANSDEN 1984 = Karl W. Gransden, *Virgil's Iliad. An essay on epic narrative*, Cambridge - New York - Melbourne, Cambridge University Press, 1984.
- HORSFALL 1987 = Nicholas Horsfall, «Non viribus aequis» *Some Problems in Virgil's Battle-Scenes*, in «Greece and Rome», XXXIV (1987), 48-55.
- HORSFALL 1988 = Nicholas Horsfall, *Camilla o i limiti dell'invenzione*, in «Athenaeum», LXVI (1988) 31-51.
- HORSFALL 2003 = Nicholas Horsfall, *Virgil, Aeneid 11. A Commentary*, Leiden, Brill, 2003.
- HORSFALL 2020 = Nicholas Horsfall, *Fifty Years at the Sibyl's Heels*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

- JENNER 1998 = Edward A.B. Jenner, *Troilus and Polyxena in Archaic Greek Lyric: Ibyc. fr. S224 Dav.*, in «Prudentia», XXX (1998), 1-15.
- LAMBROU 2015 = Ioannis Lambrou, *Homer and the Epic Cycle. Dialogue and challenge*, Doctoral thesis, London, University College, 2015 (reperibile online all'indirizzo <[https:// discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1462583/](https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1462583/)>).
- LAMBROU 2018 = Ioannis Lambrou, *Homer and Achilles' Ambush of Troilus. Confronting the Elephant in the Room*, in «Greece and Rome», s. II, LXV (2018), 75-85.
- LA PENNA 1988 = Antonio La Penna, *Gli archetipi epici di Camilla*, in «Maia», XL (1988), 221-250.
- LA PENNA 2000 = Antonio La Penna, *Eros dai cento volti. Modelli etici ed estetici nell'età dei Flavi*, Venezia, Marsilio, 2000.
- LAUDIZI 2003 = Giovanni Laudizi, «*Audax Pallas*», in «Bollettino di Studi Latini», XXXIII (2003), 467-491.
- LEE 1979 = Mark Owen Lee, *Fathers and Sons in Virgil's Aeneid. "Tum genitor natum"*, Albany, State University of New York Press, 1979.
- MALTBY 1991 = Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Cairns, 1991.
- MARINČIČ 2002 = Marko Marinčič, *Roman Archaeology in Vergil's Arcadia (Vergil, Eclogue 4; Aeneid 8; Livy 1.7)*, in *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Tradition of Ancient Historiography* a cura di David S. Levene - Damien Nelis, Leiden, Brill, 2002, 143-161.
- MCGILL 2020 = Scott McGill, *Virgil. Aeneid Book XI*, Edited with Introduction and Notes, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- MEBAN 2009 = David Meban, *The Nisus and Euryalus Episode and Roman Friendship*, in «Phoenix», LXIII (2009), 239-259.
- NERAUDAU 1984 = Jean-Pierre Néraudau, *Être enfant à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, 2008.
- PEROTTI 2005 = Pier Angelo Perotti, *L'eroismo "privato" di Eurialo e Niso*, in «Prometheus», LXIV (2005), 56-69.

- PETRAIN 2014 = David Petrain, *Homer in Stone. The Tabulae Iliacae in their Roman Context. Greek Culture in the Roman World*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2014.
- PETRINI 1997 = Mark Petrini, *The Child and Hero. Coming of Age in Catullus and Vergil*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.
- POWELL 2008 = Anton Powell, *Virgil the Partisan. A Study in the Re-integration of Classics*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2008.
- PUTNAM 1998 = Michael J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven - London, Yale University Press, 1998.
- QUINT 2001 = David Quint, *The Brothers of Sarpedon. Patterns of Homeric Imitation in "Aeneid" 10*, in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», XLVII (2001), 35-66.
- RAMIRES 1987 = Giuseppe Ramires, *L'Eurialo di Virgilio e il Partenopeo di Stazio*, in «Atti dell'Accademia dei Peloritani», LXIII (1987), 351-374.
- RICOTTILLI 2018 = Licinia Ricottilli, *Catullo e Virgilio: due scene a confronto (Catull. 64, 212-237 e Verg. Aen. 8, 558-584)*, in «Paideia» LXXIII (2018), 2175-2190.
- RIVOLTELLA 2005 = Massimo Rivoltella, *Le forme del morire. La gestualità nelle scene di morte dell'"Eneide"*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- ROGERSON 2017 = Anne Rogerson, *Virgil's Ascanius. Imagining the Future in the "Aeneid"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- SEIDER 2013 = Aaron M. Seider, *Memory in Vergil's "Aeneid". Creating the past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- SISUL 2016 = Ana Clara Sisul, «*Debellatorque ferarum*». *El modelo heroico civilizador de Lauso*, in «Latomus», LXXV (2016), 55-70.
- SISUL 2018 = Ana Clara Sisul, *Tradición e innovación: un joven homérico en el inicio de la "Eneida"*, in «Auster», XXIII (2018), 21-30.
- SISUL 2019 = Ana Clara Sisul, *Nota a Verg. Aen. 10.800: el escudo como clave de lectura del enfrentamiento desigual entre Eneas y Lauso*, in «Prometheus», s. II, VIII (2019), 126-128.

SOMMERSTEIN - FITZPATRICK - TALBOY 2006 = *Sophocles. Selected Fragmentary Poems I: Hermione, Polyxene, The Diners, Tereus, Troilus, Phaedra*, edited by Alan H. Sommerstein - David Fitzpatrick - Thomas Talboy, Oxford, Aris & Phillips, 2006.

VIVERE PER MORIRE O MORIRE PER VIVERE L'ARCHETIPO DELLA MORTE PRECOCE NELLE TRADIZIONI EROICHE

Alvaro Barbieri

Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Ponendo in triangolazione le pratiche militari del mondo premoderno, le ideologie delle “società di vergogna” (*shame societies*) e i plessi simbolici della poesia eroica universale, il presente articolo riattraversa il tema cruciale della morte precoce – subitanea rossa violenta –, momento di densità rivelativa mediante il quale il guerriero d’*élite* compie sé stesso e modella il finale della propria vita. Morire anzitempo sul campo di battaglia è il modo con cui il combattente sconfigge la mortalità ordinaria, sottraendosi una volta per tutte all’avvizzimento della carne. Vista in tale prospettiva, la morte precoce si pone come una delle prestazioni tramite le quali l’eroe milita contro le forze del preformale e del caos indifferenziato.

PAROLE CHIAVE: caducità, eroismo, guerra, morte, onore, autenticità

ABSTRACT: Triangulating the military practices of the pre-modern world, the ideologies of “shame societies” and the symbolic plexuses of universal heroic poetry, this article revisits the crucial theme of early death – sudden violent red –, a moment of revelatory density through which the elite warrior accomplishes himself and shapes the end of his life. Dying before his time on the battlefield is the fighter’s way of defeating ordinary mortality by escaping the withering of the flesh once and for all. Seen from this perspective, premature death is one of the performances through which the hero militates against the forces of the pre-formal and undifferentiated chaos.

KEY-WORDS: Transience, Heroism, War, Death, Honour, Authenticity

1. LA BATTAGLIA COME ESPERIENZA TOTALE: IL SENSO DEI GUERRIERI PER LA CADUTA E PER IL TEMPO

[...] in ultima analisi, l'eroismo è un principio del corpo e partecipa infine al contrasto tra la robustezza del corpo e la distruzione della morte
(Mishima Yukio, *Sole e acciaio*)

[C]ome hanno ripetuto spesso i comandanti talebani negli ultimi anni, «non si può essere sconfitti da chi non è disposto a morire»
(Gastone Breccia, *Missione fallita. La sconfitta dell'Occidente in Afghanistan*)

Lì [in America Latina] il valore della vita umana è molto diverso. Flirtano con la morte in un modo che non conosciamo.
(Eugenio Viola, *L'inviato speciale* [intervista apparsa su «D Lui», dicembre 2021])

Se c'è una congiuntura in cui l'uomo entra drammaticamente in tensione con la coscienza della propria finitudine, cercando parimenti le occasioni e gli strumenti rituali per trascendersi ed eternarsi, quella è senz'altro la condizione di guerra o, per essere più precisi, il combattimento.

La battaglia, assieme alla sineddoche duellistica che ne singolarizza *pars pro toto* le caratteristiche,¹ è il luogo dell'estremo e dell'assoluto, un'esperienza del sacro sinistro (o di *trasgressione*)² che potenzia a dismisura il senso dell'esistere e dell'esserci proprio là dove si sente battere più forte l'ala della morte. Quando il rischio è massimo, la vita appare come aumentata e intensificata, attraversata da un battito potente che fa percepire in un regime esasperato dei sensi il mistero e il soprassalto affettivo dell'*esserci*. È il grande paradosso della densità esperienziale: dove la corporeità è più gracile ed esposta al “terrore della storia”,³ dove si avverte nel modo più disarmante la fugacità del transito terrestre e

¹ Nelle culture di guerra tradizionali, duello e battaglia sono modalità di combattimento apparentate da vari tratti comuni: la contesa si disputa *aperto Marte*, in contesto diurno, spesso in un luogo e in un tempo convenuti tra le due parti, con una forte aura di ritualità e un'enfasi speciale sul valore destinale e ordalico dell'affrontamento, di cui si sottolinea la natura dirimente e decisiva. Alla luce di queste omologie, credo non sia azzardato affermare che in molti casi la singolar tenzone si presenta come una sorta di battaglia in miniatura, mentre la battaglia può apparire alla stregua di un duello espanso (collettivo), dilatato su larga scala.

² Per l'enucleazione di questa categoria antropologico-religiosa, cfr. CAILLOIS 2001: 89-118.

³ Prelevo l'espressione e la categoria dall'opera di Mircea Eliade (si veda in particolare ELIADE 1968: 177-186).

la natura momentanea del nostro stare al mondo, proprio là si costella l'archetipo dell'autenticità e la vita ci pare più vita che altrove. Appesi al nulla e sempre sul punto di precipitarvi in una repentina dissolvenza a nero, i soldati immersi nel turbine della battaglia sperimentano la tensione estrema della vita che si libra incerta sull'abisso.⁴ Nella morale eroica, l'uomo è compiutamente sé stesso solo quando si trova a un passo dalla perdita di sé, sulle soglie della fine, in bilico tra essere e non esser più. In questa prospettiva, l'*action d'éclat* appare tanto più ricca di significato quanto più grande è il rischio che comporta: costeggiando dappresso la propria dissoluzione, il campione militare riempie di significato la sua impresa. Per i guerrieri delle società arcaiche, la tensione euforizzante dello scontro è il modo con cui ci si accosta alla bellezza e all'intensità dell'essere. Osservato nella totalità delle sue implicazioni, il combattimento non ci appare più come una semplice manifestazione di forza guerriera, un mero sfiato di violenza o una pratica professionale, ma come un modo plenario di percepire la propria vita nel confronto (e nello scontro) con l'esistente, ovvero come un sentimento incondizionato del proprio essere nel mondo. Nel parossismo della lotta gli uomini sperimentano la paura dell'annullamento, la coscienza acutissima della propria transitorietà, il giubilo dell'esistenza in sé, lo scandalo e la potenza della vita, il miracolo degli stati di grazia e delle sensazioni più accese. Perciò la battaglia, al picco dell'acuzie e al colmo del rischio di morte, può essere pensata e sperimentata come il luogo di verità per eccellenza: una manifestazione piena e totale, una sovrabbondanza di vita scaturita dalla contiguità col suo contrario. Le culture dell'onore attribuiscono un carisma speciale e un *appeal* sociale di ordine superiore agli uomini che rischiano senza esitare il tutto per tutto, agli asceti delle armi che si mettono

⁴ Dopo gli squilli sopracuti del combattimento, ogni altra manifestazione della vita si abbassa di volume. Appetto ai furori della lotta, il tempo di pace appare scialbo e depressivo, routinario e ripiegato sulle cadenze spente della quotidianità e dell'esistenza comune. Da questo divario di intensità esperienziale (oltre che dalle conseguenze dei traumi prodotti dagli scontri e dagli orrori della guerra) discende il tipico disagio del reduce, ben noto in letteratura psicologica e tematizzato negli intrecci di numerosi film recenti. Drogato di guerra, incapace di adattarsi al grigiore e alla prosa del mondo ordinario, il veterano trova momenti di condivisione e di sintonia solo coi vecchi lupi, i fratelli d'armi con cui ha condiviso i momenti estremi del fuoco e del sangue, mentre i valori, gli stili di vita e il modo d'essere dei civili gli appaiono estranei, privi di valore e persino incomprensibili. Tra le pellicole che descrivono e problematizzano con maggior senso critico e con più capacità di rappresentazione la sindrome di isolamento e l'alienazione dei reduci, menzionerei almeno *The Hurt Locker* di Kathryn Ann Bigelow (Usa 2008) e *Billy Lynn - Un giorno da eroe (Lynn's Long Halftime Walk)* di Ang Lee (Usa/GB 2016).

in gioco ogni volta sul filo delle lame, esponendo la propria carne all'alea e alla fatalità dello scontro. Il canone eroico predilige chi è sempre pronto a morire e rasenta continuamente il sottile crinale che separa l'essere dal nulla.

Con i suoi slanci rapinosi e i suoi terrori, le sue estasi e le sue violente liberazioni di forze, la guerra seguita ad essere, nel regno del *fake* e dei simulacri digitali, una delle rare forme di sconcertante genuinità che sia dato di esperire. Quando la paura morde all'addome e i corpi vulnerati prendono a spicciare sangue, si dissolvono all'istante i filtri dell'effetto *reality* e si ritorna alla cruda verità della carne. È difficile negare autenticità a un corpo che sanguina. Dinanzi al pericolo assoluto tutto si essenzializza; nulla di ciò che governa la realtà profana serba il minimo valore e per converso tornano a contare i beni assoluti: la nuda vita e l'onore. Sotto la minaccia della morte, ogni momento si carica di attesa, perché potrebbe essere l'ultimo e il decisivo. Lo scatenamento della violenza e del conflitto acuisce la percezione del vivere, perché accosta l'uomo all'irreparabile, alle scelte postreme, agli eventi definitivi e senza ritorno. Il combattimento è, per eccellenza, il luogo dell'inappellabile. Dentro l'orizzonte bellico, la sensibilità e l'agire si de-automatizzano: si rompe la routine del sempre eguale. All'esercizio piattamente iterativo dei gesti quotidiani si sostituisce l'unicità dell'atto perentorio e irripetibile, che spacca e ferisce, separando irrevocabilmente il *prima* dal *poi*. Così, la guerra svela e verifica: è uno stato d'eccezione che permette di cogliere l'anima del mondo. Battendosi per vincere o morire, si torna alle origini, ai segreti della spontaneità primeva: tutto riacquista i sapori forti della "prima volta", gli aromi stordenti dei primordi. In molte culture guerriere, si ritiene che la realtà fisica e materiale dello scontro possa condurre a stati spirituali così tesi ed e sottili, da schiudere varchi inaspettati verso piani di esistenza più elevati. La danza travolgente e feroce della battaglia ci integra in un modo di esistere amplificato, più ritmato del normale, più scandito dell'usuale, e questa condizione "drogata" ci proietta verso una vita "in maggiore", ad altissimo voltaggio e alle massime frequenze. Il conflitto è il luogo del massimalismo esistenziale: tutti i sensi vi si trovano dilatati e tesi al diapason. La guerra, avvicinando l'uomo ai territori extra-ordinari del sacro, si offre dunque come una modalità di esistenza di ordine superiore, un'esuberanza di vita, un trabocco energizzante di forze prorompenti, uno stordente contatto con dimensioni supreme, eccedenti la normalità del quotidiano e della gente comune. A riscontro di queste considerazioni, alle-

Vivere per morire o morire per vivere: l'archetipo della morte precoce nelle tradizioni eroiche

ghiamo un frustolo di cruda e luminosa verità testimoniale dedotto dalla prosa sovrecitata ma meravigliosamente lucida di Ernst Jünger:

Già, questo incantesimo delle armi lampeggianti, del sangue schiumante e del gioco audace per la vita e per la morte sembrava superare di gran lunga ciò che l'esistenza aveva altrimenti da offrire.⁵

La guerra è l'esistenza scritta in caratteri maiuscoli,⁶ affettivamente survoltata ed esperita a un livello emozionale superlativo, e per questo motivo è la specola ideale per osservare i misteri angosciosi della morte, gl'incanti del mondo e il desiderio degli individui di sopravvivere o di perpetuarsi nel ricordo.

In battaglia il tempo ha una qualità speciale, diversa dall'ordinario: da un lato, tutto sembra procedere più in fretta, per strappi e brusche accelerazioni; dall'altro lato, il trascorrere veloce e ritmato delle azioni può inciampare in momenti di ristagno e risacca. Il contatto con la morte e il terrore del dissolvimento propiziano sobbalzi emozionali ed effetti di alterazione percettiva che producono violente distorsioni del tempo. È la «giostra dei sensi»⁷ che tanti *Combat movies* hollywoodiani si incaricano di restituire per il tramite di riprese in soggettiva, *ralenti* enfatico, trattamenti accelerati, montaggio adrenalinico, effetti di sgranato o di *flou* alternati a immagini di allucinatoria esattezza iperrealistica: tutti mezzi stilistici che certo avranno di mira il gusto fracassone di un pubblico dal palato grosso, ma che indubitabilmente riescono nell'intento di mimare l'esperienza immersiva e frastornante del combattimento, con i suoi esiti di disorientamento e di vertigine. Come avviene per l'eccitazione dell'eros, la natura orgasmica della guerra promuove forme di affettività parossistica che sono proprie ai picchi dell'esistenza.

⁵ JÜNGER, *Fuoco e sangue*: 10-11.

⁶ Cfr. VAN CREVELD 1998: 286.

⁷ Deduco il sintagma dal titolo di un'opera composita di Ardengo Soffici (cfr. SOFFICI, *La giostra dei sensi*), costruita a mo' di collage come montaggio di bozzetti, aneddoti, pensieri, aforismi, strofette giocose, pagine di *journal intime* e piccole trovate. L'intestazione di questo album appare oltremodo calzante, perché nei frammenti che lo compongono vibra una sensualità vertiginosa e intensificata, nutrita di note aggressive e di languido erotismo. Coi suoi movimenti centrifughi, le sue intemperanze e il suo gusto del bizzarro, il testo di Soffici convoca una realtà ora misteriosa e velata, ora oscenamente esibita, un *demi-monde* dove si muovono «guaglione splendenti e scugnizzi» (ivi: 7), soldati e donne facili.

L'*Erlebnis* della battaglia obbedisce a una temporalità slogata e sussultante:⁸ un asincronismo intermittente che si comprime nell'ipercinesi, ma che può dilatarsi in vaste sospensioni durante le quali il soggetto attonito si confronta con una rivelazione carica di destino o, tutto all'opposto, contempla la desolazione di un mondo incomprensibile e svuotato di senso.

Si è detto che la battaglia è prova suprema⁹ e, insieme, una bisca tremenda in cui si punta il bene più grande, il posto in cui ognuno gioca a "tutto o niente", scommettendo la propria persona e impegnando per intero sé stesso. In tale prospettiva, il combattimento non è mai una lunga partita a scacchi con la morte, ma un lancio di dadi perentorio, di quelli che stabiliscono le sorti una volta per tutte e senza appello. A minacciare l'uomo in armi non è l'inerzia logorante, l'avvizzimento dell'età che anno dopo anno rammollisce i corpi, lasciandoli flosci e affraliti, ma il colpo saettante vibrato nell'istante risolutivo, nel momento supremo che innalza agli onori o precipita nell'infamia. Per molti aspetti la cosa più interessante, nella vita, è la morte, ma a questo assunto bisognerebbe subito allegare una precisazione: nelle culture di guerra e nelle civiltà di vergogna, ciò che veramente vale e si carica di senso non è il decesso in sé, ma il modo in cui si muore, imprimendo alla propria vita uno stigma definitivo. Una fine nobile – con le armi in pugno e *acie aperta* –, che tronca una vita traboccante di energie, recisa proprio al colmo del suo impetuoso movimento espansivo: è questa, nell'oltranzismo del combattimento epico, l'apoteosi del guerriero. Entro tale concezione si affida al trapasso, in quanto punto di culminazione di una parabola destinale, il compito di perfezionare la vita, facendo degli individui ciò che realmente sono. È una sorta di rovesciamento paradossale, per cui la morte non è più l'agente del nulla, che dissolve la persona e la sprofonda nel non essere, ma l'occasione superlativa, l'appuntamento col destino che muta l'uomo in sé stesso e dà significato alla sua esistenza proprio nel momento in cui la

⁸ Ecco un altro paradosso di quello stato d'eccezione che è la guerra combattuta: da un canto la temporalità degli scontri armati è fatta di distorsioni percettive, di precipitose accelerazioni e larghi ristagni; dall'altro canto, gli uomini immersi nel furore della battaglia possono provare, in circostanze particolari, la sensazione di raggiungere il Grande Tempo, installato nell'assolutezza di un presente immobile o in un riflusso di sospensione atemporale. A volte, proprio nella violenza della mischia, si fa esperienza del tempo dei tempi, di un modo d'essere cronologicamente illimitato e non condizionato, estraneo al divenire storico e sottratto alla successione consequenziale degli accadimenti.

⁹ Cfr. BENOIST 1999: 72-74.

Vivere per morire o morire per vivere: l'archetipo della morte precoce nelle tradizioni eroiche

estingue: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change».¹⁰ Più in particolare, la fine dell'eroe si carica di valenze superiori soltanto quando si cristallizza in forme monumentali, facendo del transeunte e dell'accidentale un essere-una-volta-per-tutte.¹¹ Per risultare efficace come dispositivo eternante e quale produttore di prestigio, la morte deve rappresentare il campione nella sua interezza, ovvero rinchiudere tutta la sua vita e le sue qualità in un solo istante risolutivo di fiammeggiante tensione. Nell'andare consapevolmente verso la morte, il combattente compie un risoluto atto di soggettivazione, rivendicando piena signoria sulla propria vita e giungendo ad essere realmente *di sé* stesso. Ma ciò che sembra davvero essenziale nelle società di vergogna è la volontà dell'eroe di costruirsi una fine gloriosa, la ferma intenzione di cadere con onore, così da assicurarsi fama e rinomanza. I grandi campioni militari celebrati dall'epica universale temono assai più il disonore della morte: a Roncisvalle, Orlando non pensa a come salvarsi né teme di soccombere alle soverchianti forze saracene, ma è ossessionato dal timore di perdere la faccia e trema all'idea che aedi e giullari possano cantare di lui e dei suoi uomini una canzone di biasimo e di infamia:¹²

Ben devuns ci estre pur nostre rei:
Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz
E endurer e granz chalz e granz freiz,
Si'n deit hom perdre e del quir e del peil.
Or guart chascuns que granz colps [i] empleit,
Mal[e] cançun de nus chantét ne seit!

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Le tombeau d'Edgar Poe*, in MALLARMÉ, *Poesie*: 148. Il decesso sul campo di battaglia è il più violento e accelerato dei processi trasformativi: con la sua torsione subitanea, esso fa emergere dalla latenza le virtù del guerriero e le eterna in un gesto di assoluta evidenza. La morte rossa fa sì che l'eroe possa diventare realmente sé stesso.

¹¹ La morte gloriosa in combattimento non soltanto sospinge all'estremo l'intensità della vita, conducendo a un veemente potenziamento delle percezioni, ma si configura come il momento sommamente rivelativo dell'esistenza: la sostanza dell'eroe si disvela nella sua autenticità solo nelle fasi drammatiche del trapasso, quando i valori e gli ideali vengono al pettine della paura e del sangue.

¹² *Canzone di Orlando* [Segre], vv. 1009-1014. Nelle società militari dell'onore, la memoria tribale della prodezza guerriera è affidata al canto di aedi, bardi e rapsodi, che compongono inni di encomio e di lode per celebrare le magnifiche imprese degli eroi, stigmatizzando e biasimando per converso le condotte pusillanimi e inadeguate.

‘Dobbiam restare qui per il nostro re: / giusto è soffrire, se al proprio signor serve, / e sopportare gran caldo e grande freddo: / perfino pelle, perfino capelli perderci! / Or d’aspestare gran colpi ognuno cerchi, / perché non dicano di noi canzon di scherno!’

2. A CERCAR LA BELLA MORTE: LA BATTAGLIA COME DISPOSITIVO GLORIFICANTE E MACCHINA DELL’IMMORTALITÀ

Non c’è bella morte senza vita breve
(Jean-Pierre Vernant, *La morte eroica nell’antica Grecia*)

Il luogo e il tempo della battaglia sono quelli in cui più si avverte la precarietà della vita umana, con i suoi tratti di limitatezza e fragilità, ma sono anche le coordinate che definiscono il paradigma della gloria e della trasfigurazione eroica. Il più micidiale dispositivo di annientamento è anche la più formidabile macchina dell’immortalità. Spetta agli antropologi del mondo greco – e particolarmente a Jean-Pierre Vernant¹³ – il merito di aver mostrato l’efficacia della “bella morte” come strumento rituale per sfuggire all’usura del tempo tramite la costruzione di un *kléos* imperituro. La fine eroica è la risposta del guerriero alla corruttibilità della carne. Estinguersi in modo memorabile – morire la bella morte – è il sistema con cui i campioni omerici tentano di contrapporsi drammaticamente alla caducità umana, riscattando la labilità della vita col potere eternizzante della fama militare. La morte anzitempo ricevuta in battaglia non soltanto ha il potere di perpetuare l’eroe nella memoria e nell’*epos*, ma sottrae l’illustre defunto al degrado del corpo, che a poco a poco nei vivi perde smalto e deperisce, fino a sfiorire nella decrepitezza della penosa vecchiaia. Al declino biologico e alla lenta decadenza fisica l’eroe contrappone la morte – veloce e violenta – sul campo, seguita dal perdurare del suo ricordo nel sapere condiviso dell’enciclopedia tribale. L’uomo, essere transeunte e soggetto alla tirannia del divenire, non può farsi immortale come gli dèi, ma con le sue gesta è in grado di ottenere una sorta di trionfo glorificante che gli garantisce un surrogato di eternità. Al rodio del tempo, che lento ma inesorabile mastica e allenta la carne, egli sostituisce la morte prematura nel

¹³ Cfr. VERNANT 2019: *passim*, ma soprattutto alle pp. 8, 11-13, 20-21, 24-25.

furore della lotta e nello splendore della forza. Il furore della guerra distrugge istantaneamente, in un corrusco balenio di ferro e di sangue, le belle membra giovanili che l'età si sarebbe incaricata di umiliare con un lento scivolamento nella decrepitezza. L'azione devastatrice delle lame da un lato fa scempio dei corpi, ma dall'altro lato li sottrae alla corruttibilità, affrancandoli dagli effetti dell'invecchiamento. Lo squarcio della ferita è deturpante, ma regala al caduto una forma di attualizzazione assoluta, fuori dal tempo, fissando un destino individuale nella gloria di un gesto finale degno di memoria. In tal modo le armi, nel barbaglio trafiggente dell'affondo, svolgono un ufficio feroce e insieme pietoso. Cadere nelle prime file mentre si è ancora nel fiore dell'età significa eludere l'autunno della vita, restando per sempre nella primavera gioiosa di un corpo fresco e splendente di forza. In tal modo, i ragazzi deceduti in battaglia rimangono giovani per sempre, continuando ad essere, anche da trapassati, ciò che erano da vivi.¹⁴ L'istituto della morte eroica, elaborato dalla cultura militare aristocratica dell'antica Grecia, innerva in profondità la condotta degli eroi omerici e si fissa con la pervasività di un riferimento ideale nella tradizione occidentale, tanto da divenirne un luogo comune ricorsivo, talora arricchito di implicazioni sacrificali, talaltra tecnicizzato e piegato a esigenze di propaganda. Il radicamento e la persistenza di questo costrutto ideologico sono documentati anche di riflesso, dall'impegno con cui le poetiche antimilitariste della modernità si sono incaricate di decostruire e demistificare il *tópos* della bella morte, facendo reagire la tanatofilia delle pose belliciste con l'atroce macello dei corpi precipitati nella guerra dei mezzi e dei materiali. Ciononostante, non sono mancate, nel cuore di tenebra del secolo di ferro, clamorose riattivazioni del motivo. Si veda, ad esempio, in che modo lo schema

¹⁴ Il decadimento e l'invecchiamento possono essere superati e sublimati facendo della morte – la morte rossa e violenta, guerresca e cruenta – la posta suprema, il valore assoluto e il punto di culminazione di una vita esemplare. Il trapasso eroico si presenta allora come un meccanismo glorificante che viene giocato contro la precarietà e la finitudine: è un modo di riscattare e di trascendere, per il tramite del valore guerriero, il transitorio e l'effimero, ossia la natura statutariamente passeggera della condizione umana. Morire da prodi in combattimento non vuol dire soltanto fissare la propria immagine in un profilo illustre e degno di memoria: significa anche preferire una fine subitanea nel fiore degli anni alla lenta corruzione che lavora all'interno dei corpi, logorandoli e facendoli avvizzire, privandoli a poco a poco del fulgore e della bellezza giovanili. L'età usura le fibre, deteriora e degrada. Morire bene – cioè cadere gloriosamente in battaglia – è un modo per sconfiggere la mortalità che svuota, rammollisce e disfa gradualmente, giorno dopo giorno, la carne degli uomini. La "bella morte" completa e sigilla la biografia dei grandi campioni militari, fissando il combattente nel fulgore di una giovinezza definitiva e inalterabile. Cfr. al riguardo VERNANT 2019: 35-37, 41, 51, 88.

ritorni sotto la penna di Umberto Saba, scandito con un'intonazione misticheggiante che valorizza la morte precoce come compimento di una comunione spirituale ed eterna con il gruppo ristretto della comunità virile:

poi che la vita è un male, e son moleste,
dopo la prima giovinezza, l'ore:
ma chi soldato fra i soldati muore,
resta giovane sempre sulla terra.¹⁵

La tensione dei campioni militari verso la fama, il loro bisogno di conquistare le luci della ribalta, la loro smania di sottrarsi all'oblio attraverso imprese d'eccezione e perciò memorabili: tutte queste invarianti dell'*ethos* eroico sono riportabili al paradigma della lotta con il caos e con l'amorfo. In un certo senso, non si dà azione dei combattenti d'*élite* che non sia interpretabile nei termini di una strenua militanza contro il preformale e contro le forze regressive, che fanno scivolare il mondo nell'indistinto e nelle latebre del non-essere. Difensore e custode dell'integrità tribale, l'eroe è dalla parte dell'ordine, dell'armonia regolata e della gerarchia: ogni suo gesto mira a contrastare gli impulsi che spingono il mondo verso il ritorno all'informe e all'indifferenziato. I super-guerrieri delle società arcaiche e dell'epica universale:

- 1) aspirano a singolarizzare le loro prestazioni, tendono cioè a individualizzare l'*exploit*, personalizzandolo e definendolo, staccandolo dall'indifferenziazione dei grandi numeri e dal brulichio confusivo delle masse;¹⁶

¹⁵ Umberto Saba, *Congedo* (estraggo la citazione da CORTELESSA 2018: 125).

¹⁶ L'isolamento ingrandisce ed esalta il valore eroico: per questo i fuoriclasse e i personaggi di primo piano si sfilano dalle schiere e corrono incontro al nemico per ingaggiare sfide individuali. Una delle più iconiche messe in scena di uno scontro tra capi, preliminare al combattimento collettivo tra due armate, si legge ne *La conquête de Constantinople* di Robert de Clari (il fatto d'arme risale al 1187). Pochi istanti prima che le loro formazioni impattino violentemente, dando inizio alla mischia generale, il marchese Corrado di Monferrato e Alessio Brana escono dai ranghi e si affrontano in duello: «Si comme il venoient, si ne fait mais el li Vernas, si se fiert il des esperons, si se met il devant toute se gent bien le getee d'un cailleu, pour soi haster et pour ferir soi en le bataille le marchis. Quant li marchis le vit venir, si point il encontre lui, si le fiert il au premerain coup en l'uel, si l'abat il mort de chu caup; si fiert a destre et a senestre, et il et se gent, si en ochient mout» ('Mentre correvano gli uni contro gli altri, Brana non perse certo tempo, ma spronò il cavallo tanto da spingersi davanti

- 2) cercano spazi e occasioni di visibilità sul campo di battaglia, smarcandosi dal grigiore delle schiere e assicurando alle loro imprese una collocazione solitaria, in piena luce;¹⁷
- 3) sottraggono la prestazione militare all'insignificanza e all'ombra del nulla, per farne la base di una memoria identitaria, di un senso di appartenenza etnica e di un *epos* tribale;

ai suoi di un buon tiro di pietra: voleva aumentare l'andatura e piombare sulle schiere del marchese. Questi, vedendolo venire, si diresse contro di lui e lo centrò al primo assalto in un occhio, abbattendolo morto al suolo; egli e la sua gente presero poi a colpire a destra e a manca, facendo grande strage'; ROBERT DE CLARI, *La conquête de Constantinople* [Lauer], cap. XXXIII, ll. 60-67: 33-34). La singolar tenzone tra Corrado di Monferrato e Brana è riferita anche in un passo parallelo di CONIATA, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio* [Pontani - van Dieten], XII 10, 21: 287. La tenzone singolare disputata a mo' di *amuse-bouche*, nell'imminenza dello scontro generale, mette in scena per il solito campioni affermati, condottieri in vena di strafare oppure giovani avidi di gloria che escono dai ranghi e vanno a battersi nella terra di nessuno posta tra due armate contrapposte e schierate in campo aperto. Questi duelli "incipitari" – talvolta interpretati a mo' di vaticinio per preconizzare l'esito del susseguente scontro di massa – sono riservati ai combattenti di *élite* che vogliono mettersi in mostra cercando l'azione isolata e il *coup d'éclat*. Insofferenti alla disciplina collettiva, i primi feditori combattono malvolentieri nella massa e cercano in ogni modo di mettersi in mostra.

¹⁷ Smaniosi di segnalarsi e di fare spicco, i guerrieri d'alto grado compiono ogni sforzo per occupare il centro della scena: si collocano nel punto di massima esposizione, sotto le luci della ribalta, e tentano di intercettare tutti gli sguardi. I grandi campioni hanno un senso istintivo della teatralità: non sopportano i bassifondi della battaglia, soffrono la mediocrità dei contesti ordinari, prediligono l'assolo, cercano l'azione isolata e solitaria che dà lustro al valore individuale. L'eroe è colui che sa emergere dall'ombra anonima della mischia per sollevarsi alla luce della gloria: la sua prodezza trova senso solo nell'ostensione e nell'esibizione spettacolare. Nelle culture di vergogna, non c'è distinzione tra essenza e apparenza: l'esteriorità è sostanza e la fama si consegue solo attraverso il riconoscimento e l'apprezzamento generali. Entro una cultura siffatta, l'unico eroismo possibile è quello esteriore e manifesto, legittimato da tutti e socialmente validato. Per le società dell'onore e del faccia a faccia, il valore e la sostanza di ogni uomo non rimandano alla soggettività o all'auto-percezione, ma si definiscono attraverso lo sguardo degli altri: l'esistenza di ciascuno è posta sotto gli occhi giudicanti della collettività. Mediante le sue prestazioni marziali – eseguite apertamente e *coram populo* –, il guerriero modella la propria immagine. La costruzione del suo profilo sociale si compie tramite la realizzazione di imprese e atti di coraggio che devono ricevere l'approvazione collettiva, in accordo con un sistema di riferimenti codificati e uno standard di condotta largamente condiviso. Le virtù e il pregio di un campione divengono reali solo quando sono dimostrati alla luce del giorno: in maniera inequivocabile e di fronte a tutti. La necessità di una ratifica pubblica conferisce alla visibilità dell'*exploit* militare una funzione essenziale. Oltre che maiuscolo e notevole, il gesto guerriero dev'essere evidente, lampante e perentoriamente esibito: uno sfolgorante assolo eseguito in pieno sole. Per le civiltà di vergogna, l'"essere per sé" e la coscienza individuale della propria bravura non possono bastare, perché sono l'esteriorità e la fama a dare forma alla personalità sociale, determinando la misura del valore. Sul paradigma della visibilità nel discorso bellico e nelle narrative di guerra del mondo occidentale, si leggano le sintesi di Antonio Scurati: SCURATI 2003; SCURATI 2006: 17-21; SCURATI 2016: 32-41.

- 4) muoiono giovani, nel fiore della virilità, e con la loro morte prematura tolgono potere all'opera corruttrice e disgregatrice del tempo, che nel corso degli anni infrollisce la carne e sconcia la bellezza degli uomini.

Sul piano del pensiero arcaico, non è difficile scorgere l'omologia di struttura sottesa a queste linee di condotta. Ciò che le unifica è la contrapposizione combattiva all'indeterminatezza e all'indistinto. I "nemici" dell'eroe sono il rimenio confuso e il disordine magmatico della mischia, che inghiotte e cancella nella spessa calca il valore personale; l'anonimato del collettivo,¹⁸ che minaccia la luminosità tagliata e individuale del gesto guerriero; l'oblio e l'oscurità, che attentano alla fama delle imprese memorabili; il lavoro inesorabile del tempo, che consuma i corpi avviandoli lentamente alla regressione larvale o all'abisso del nulla.

3. COME LE FOGLIE

Quel che contestavo [...] era il pessimismo [...] per cui il carattere effimero del bello comporterebbe la sua radicale svalorizzazione.

Al contrario, un aumento del suo valore! Il valore di caducità è un valore di rarità nel tempo.

Il limite imposto alla possibilità del godimento non fa che impreziosirlo.

(Sigmund Freud, *Caducità*)

Dalla poetica della caducità di Mimnermo all'*Imitazione* leopardiana della *Feuille* di A.V. Arnault,¹⁹ il paragone della «povera foglia frale» ha attraversato l'intero corso della lirica occidentale, affidando all'immagine-emblema del ciclo vegetale il discorso sull'impermanenza e sullo scivolio inesorabile delle generazioni lungo la nera schiena del tempo. Più in particolare, all'interno di questa costellazione, si delinea un filone specifico di simi-

¹⁸ L'eroismo consiste anzitutto nell'affermazione di un'individualità. Mediante l'unicità delle sue imprese, il grande campione *si fa un nome*: esce dal grigiore dell'anonimato senza onore, si smarca dall'omologazione della folla. L'azione isolata permette al fuoriclasse di emergere dall'ombra, lo stacca dall'insignificanza del gruppo. I primi ballerini della guerra, i divi delle schiere, le *vedettes* dei teatri di Ares pretendono le luci della ribalta e sono insofferenti alla mediocrità delle seconde file. Si legga, in proposito, CAU 2013: 61.

¹⁹ Cfr. LEOPARDI, *Canti*: 325-327.

Vivere per morire o morire per vivere: l'archetipo della morte precoce nelle tradizioni eroiche

litudini che esprimono la vulnerabilità della condizione umana esposta alla violenza immane della guerra. Dal dialogo di Glauco e Diomede nel libro VI dell'*Iliade* all'angoscia esistenziale dei *Soldati* di Ungaretti,²⁰ immersi nelle tempeste d'acciaio del Primo Conflitto Mondiale, diviene quasi inevitabile comparare la gracilità creaturale degli uomini in guerra con la transitoria cedevolezza delle foglie trascinate dal vento. E forse, fra le tante riprese epiche e liriche, una delle più alte esecuzioni del motivo si deve a Giani Stuparich, che fa risuonare questa immagine di diffusione universale nel referto asciutto e onesto del suo diario di guerra:²¹

Una grande pietà mi prende di questa povera carne, di me stesso, così piccolo e debole.
Tanto decisi, tanto pronti a morire e ad uccidere: e, in fondo, come le foglie sbattute dall'uragano.

Eppure, eppure. A fianco di questo immaginario dolente, in cui le sorti precarie dei guerrieri sono assimilate alla labilità delle foglie, si profila potente un'altra serie topica di ispirazione vegetale, che si connota invece in senso euforico, costruendo la bellezza lampeggiante della gloria militare proprio sui prestigii dell'effimero. Penso, ovviamente, ai tanti esordi stagionali che risuonano dal fondo del Medioevo neolatino, tra la lirica dei trovatori e le canzoni di gesta in lingua d'*oïl*, dove la primavera delle passioni si confonde con la primavera di prodezza dei fatti d'arme, secondo un intreccio davvero archetipico di Ares e di Eros.²² In questi testi, il cronotopo della guerra di primavera s'incarica di

²⁰ *Soldati* (1918), ultimo testo della sezione *Girovago* de *L'Allegria*, propone quella che mi pare la più epigrafica e proverbiale esecuzione di questa topica comparazione: un vero pezzo da antologia (cfr. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* [Piccioni]: 87). L'affinità uomo-foglia come espressione di finitudine terrena e fragilità creaturale ritorna nel pezzo d'apertura di *Sentimento del tempo*: «Foglie, sorelle foglie, / Vi ascolto nel lamento» (*O notte*, vv. 4-5; cfr. ivi: 103).

²¹ STUPARICH, *Guerra del '15* [Sandrini]: 175.

²² Si pensi, per restringersi a un solo esempio trascelto dall'ambito occitanico, al sirventese *Be m platz lo gais temps de pascor* (BdT 80, 8a), capolavoro dell'esiguo filone del "combattentismo trobadorico", su cui si veda soprattutto MANCINI 1993: 133-161, che sottolinea opportunamente l'intreccio inestricabile di *plazer* e *enuieg*, di gioiose impennate dei sensi e foschi emblemi di morte. Tutto il componimento è costruito su una testura di termini semanticamente carichi, che accosta e pone in tensione la selvaggia felicità marziale della cavalleria e il senso di angoscia indotto dalla contemplazione delle armi e dei corpi fatti a pezzi. Il rovinio dell'equipaggiamento spaccato, lo scempio della carne offesa, i cavalli scossi che corrono impazziti di paura per il campo di battaglia compongono un diorama di morte che ispira sentimenti disforici e luttuosi, ma è

ricordarci che, per le società premoderne, le attrattive della giovinezza amorosa e guerriera sono indissociabili dal sentimento della loro estrema fugacità, e che insomma la bellezza è tanto più inarrivabile quanto più è fuggevole. Siamo nell'alba romanza della tradizione europea, nel cuore tenero e ferrigno dell'ideologia cavalleresca e della società feudale, ma non ci troviamo poi così lontani dalla poetica dei fiori di ciliegio del Giappone dei samurai.²³

anche un magnifico spettacolo di forza nel quale vibra un esaltante e gioioso furore, una selvaggia felicità marziale capace di intonarsi agli stessi timbri squillanti su cui si accordano le espressioni del trasporto amoroso. L'arrivo della buona stagione risveglia i sensi e in pari tempo ridà fiato e slancio alle attività militari: col bel tempo si riaccendono le passioni e ritorna la galloria delle allegre carole, ma riprendono anche le cavalcate di primavera, le festose gualdane e i *raids* di saccheggio. Per una visione più generale sulla primavera d'armi, tra euforia desiderante e "arditismo" cavalleresco, cfr. BARBIERI 2016. La poesia delle armi, come quella d'amore, è sempre una "canzone del maggio".

²³ Sulla predilezione tipicamente nipponica per ciò che è passeggero e transeunte si veda l'eccellente sintesi di Marcello Ghilardi in questo stesso fascicolo di «AOQU Achilles Orlando Quixote Ulysses» (*La morte dell'eroe nella tradizione giapponese*). Il *pathos* creaturale per ogni cosa che cade è un motivo ricorrente del pensiero giapponese, così come la commozione struggente per tutto quanto vive di vita effimera, costeggiando di continuo l'ombra della morte e il crinale del nulla.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Canzone di Orlando* [Segre] = *La Canzone di Orlando*, introduzione e testo critico di Cesare Segre, traduzione di Renzo Lo Cascio, premessa al testo, note e indici di Mario Bensi, Milano, Rizzoli, 1996.
- CONIATA, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio* [Pontani - van Dieten] = Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, Vol. II, a cura di Jan-Louis van Dieten - Anna Pontani, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2001.
- CORTELLESA 2018 = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, nuova edizione accresciuta, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Bompiani, 2018 [I ed. Milano, Bruno Mondadori, 1998, prefazione di Mario Isnenghi].
- JÜNGER, *Fuoco e sangue* = Ernst Jünger, *Fuoco e sangue. Breve episodio di una grande battaglia*, Milano, Guanda, 2016 [ed. or. *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht*, 1925].
- LEOPARDI, *Canti* [Bandini] = Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione, commenti e note di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 1988.
- MALLARMÉ, *Poesie* = Stéphane Mallarmé, *Poésies/Poesie*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- ROBERT DE CLARI, *La conquête de Constantinople* [Lauer] = Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, éditée par Philippe Lauer, Paris, Champion, 1956.
- SOFFICI, *La giostra dei sensi* = Ardengo Soffici, *La Giostra dei Sensi*, Firenze, Vallecchi, 1920² [I ed. Firenze, Edizioni della Voce, 1918].
- STUPARICH, *Guerra del '15* [Sandrini] = Giani Stuparich, *Guerra del '15*, a cura di Giuseppe Sandrini, Macerata, Quodlibet, 2015.
- UNGARETTI, *Vita d'un uomo* [Piccioni] = Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1992.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BARBIERI 2016 = Alvaro Barbieri, *“Era de maggio”: topos primaverile e poetica della guerra nella letteratura cavalleresca del Medioevo di Francia*, in *Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi*, a cura di Giovanni Borriero - Roberta Capelli - Chiara Concina - Massimo Salgaro - Tobia Zanon, Verona, Fiorini, 2016, 65-74.
- BENOIST 1999 = Alain de Benoist, *Ripensare la guerra. Dallo scontro cavalleresco allo sterminio di massa*, Milano, Terziaria, 1999.
- CAILLOIS 2001 = Roger Caillois, *L'uomo e il sacro*, a cura di Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2001 [ed. or. *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950].
- CAU 2013 = Jean Cau, *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, prefazioni di Pietrangelo Buttafuoco - Sigfrido Bartolini, Roma, Settimo Sigillo, 2013 [ed. or. *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, Paris, La Table Ronde, 1977].
- ELIADE 1968 = Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, Milano, Borla, 1968 [ed. or. *Le mythe de l'éternel retour - Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949].
- MANCINI 1993 = Mario Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna, il Mulino, 1993.
- SCURATI 2003 = Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.
- SCURATI 2006 = Antonio Scurati, *La guerra come rappresentazione rassicurante*, in *Conflitto e narrazione. Il racconto della guerra nella società della comunicazione di massa*, a cura di Vittorio Mathieu, Bologna, il Mulino, 2006, 11-53.
- SCURATI 2016 = Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016.
- VAN CREVELD 1998 = Martin Van Creveld, *La transformation de la guerre*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.
- VERNANT 2000 = Jean-Pierre Vernant, *L'individuo, la morte, l'amore*, edizione italiana a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000 [ed. or. *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989].

Vivere per morire o morire per vivere: l'archetipo della morte precoce nelle tradizioni eroiche

VERNANT 2019 = Jean-Pierre Vernant, *La morte eroica nell'antica Grecia*, a cura di Simone Regazzoni, Genova, Il nuovo melangolo, 2019 [ed. or. *La mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001].

DIFFERIRE O UCCIDERE LA MORTE TRA I DUELLI DEL *FURIOSO*

Sabrina Stroppa
Università per Stranieri di Perugia

RIASSUNTO: In un genere, come quello cavalleresco, nel quale l'esercizio d'armi è la manifestazione più insigne del valore del cavaliere, una parte consistente della narrazione si risolve in una serie di duelli. Il *Furioso* si struttura fin dall'esordio come radicalmente diverso rispetto all'*Innamorato*: se la sequela di duelli che punteggiano il poema boiardesco culminano, già nel libro primo, nel lungo e mortale duello tra Orlando e Agricane, Ariosto oppone una struttura basata sul differimento e l'elusione. Il saggio mira a evidenziare come nella prima parte del *Furioso* i duelli siano più giochi d'arme che battaglie sanguinose, e come, procedendo con la narrazione, il romanzo si incupisca e vada verso una fine tragica.

PAROLE CHIAVE: *Orlando furioso*, duello, Ariosto, morte, differimento, finale tragico

ABSTRACT: In a literary genre such as the chivalric romance, in which the practice of the arms is the noblest manifestation of the *virtus* of a knight, a big part of the narration consists in a series of duels. The *Furioso* appears radically different from the *Innamorato* from its very beginning. In Boiardo's work, as early as the first book, duels culminate with the combat between Orlando and Agricane, ending with the death of the pagan hero; instead, Ariosto's poem is based on the frequent deployment of narrative deferral. The essay aims to demonstrate that, in the first part of the *Furioso*, the duels are treated as martial games rather than fierce battles, and that in its second part the poem darkens progressing to its bitter end.

KEY-WORDS: *Orlando furioso*, duel, Ariosto, death, deferral, bitter end

Un celebre saggio di Mario Roques sulla *Chanson de Roland* esordiva osservando il sottofondo di morti anonime e plurime, istantanee, che percorre l'opera. Una folla di guerrieri muore, le membra troncate da colpi di spada, senza avere il tempo di rivolgere un pensiero alla vita che fugge. Se ne distaccano, come luminosa e tragica eccezione, alcuni eroi cristiani che vengono feriti a morte e crollano a terra, ma, negli ultimi istanti di vita, ricevono in dono la possibilità di raccogliere i pensieri per prepararsi a morire cristianamente:

Chrétien et Sarrasins, les combattants meurent, dans la *Chanson de Roland*, «à cents et à milliers» et leur mort est presque toujours instantanée: percés d'un coup d'épieu, jetés d'un coup de lance à bas de leur cheval, fendus du heaume à la ceinture par un seul coup d'épée, ils n'ont pas le plus bref répit pour se préparer à l'éternel sommeil.

Trois exceptions: les héros chrétiens, Olivier, Turpin, Roland, épuisés, déchirés de blessures, sentent venir leur fin; ils gardent quelques instants de force pour les pensées, les gestes ou les mots de la mort chrétienne.¹

Nel romanzo cavalleresco, la morte non è la *livella*: non tutti i combattenti sono pari di fronte alla fine della vita, che anzi distingue gli eroi, gettando luce solo su alcuni (solo tre, nella *Chanson de Roland*), mentre consente loro di prepararsi ad affrontare il passaggio nell'aldilà. L'osservazione di Mario Roques è ancora preziosa perché sottolinea l'elemento del *tempo*: morte istantanea nel caso delle morti anonime, morte rallentata e differita nel caso delle morti eroiche.

La narrazione cavalleresca si basa per sua natura sulla contrapposizione tra l'uno e i molti, tra il perfetto paladino e la massa dei combattenti, e dunque il principio funziona perfettamente anche nella "macchina" ariostesca. In più, l'approfondimento psicologico dei personaggi e dei loro moventi consente ad Ariosto di innestare varianti di non poco peso sullo schema "semplice" dell'eroe cristiano che *sent venir sa fin*, applicandolo ad esempio anche agli eroi pagani, ai quali viene prestata, o negata, la possibilità di vedere il proprio corpo andare verso il dismembramento e la morte.

¹ ROQUES 1940-1941: 355.

Se, a metà del duello a sei di Lipadusa, la morte di Brandimarte viene rappresentata, dal punto di vista soggettivo, come uno stupore di fronte all'evento impensato (*OF* XLI 101, 5-6: «Brandimarte con faccia sbigottita / giù del destrier si riversciò di botto»), avendo però ben più ampia risonanza nel cuore di chi lo ama, tragica e senza riparo è la resa psicologica del re Gradasso di fronte alla morte che vede incombere su di lui per mano di Orlando (XLII 10), dopo che già aveva dovuto assistere al tradimento del corpo di fronte ai colpi del paladino (XLI 95, 1-2: «Gradasso *disperato*, che si vede / del proprio sangue tutto molle e brutto»), ricevendone ferite che gli danno «dispetto e angoscia» (84, 5).² È vero che il re di Sericana non si converte vedendo prossima la fine, ma quello della *confessio in extremis* è un orizzonte, e un modo di morire, che non sembrano appartenere all'orizzonte ariostesco, dove in punto di morte si può tutt'al più confessare una colpa (Polinesso) o proclamare fedeltà amorosa (Zerbino). Ciò che viene meno, in Gradasso, è invece la fede nella potenza fisica, nel vigore del braccio e dell'arma, ovvero nel principio vitale che l'aveva sorretto fino a quel punto (XLI 85, 1-2: «Non bisogna più aver ne l'arme fede, / come avea dianzi; che la prova è fatta»). Morire per dissanguamento, come accade a Gradasso e a Zerbino – e come era accaduto a Jacopo e Buonconte nel quinto del *Purgatorio* –, consente di sentir arrivare la morte, nell'apertura di uno spazio di pensiero che ogni personaggio interpreta a suo modo. Una morte priva di quel tempo riflessivo, ma che anzi prolunga al momento della fuga dalla vita l'attitudine superba che l'aveva contraddistinta, è invece quella di Rodomonte (XLVI 140, 7-8: «bestemmiando fuggi l'alma sdegnosa, / che *fu sì altiera al mondo* e sì orgogliosa»), ultima e non pacificata immagine del romanzo.

² Tutte le citazioni del *Furioso* (d'ora in poi *OF*) si intendono da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese]; i corsivi nelle citazioni sono miei. Per Gradasso che sperimenta per la prima volta la vulnerabilità del proprio corpo rimando a STROPPA 2006: 59-62; per la morte di Brandimarte, al saggio di Gabriele Bucchi in questo stesso volume. Alcuni passaggi, qui esposti in forma rapida, saranno esplicitati in un volume sul duello nel *Furioso* che sto preparando.

1. LA MORTE DI RODOMONTE E LA FINE DEL DIFFERIMENTO

Il *Furioso* non prevede una riconciliazione finale dopo la vendetta con cui si conclude il suo ultimo duello, così come non la prevedeva l'*Eneide*. La rappresentazione della morte di Rodomonte, la cui irruzione nel contesto celebrativo finale faceva riemergere in tutta la sua nettezza priva di residui «la violenza del male»,³ si pone come trauma, senza poter essere riassorbita in un processo di elaborazione del lutto. Sebbene si sia interpretata la fine nel senso di una possibile apertura,⁴ anche del *Furioso*, come dell'*Eneide*, si potrà dire che la tensione ideologica si arresta non sul polo luminoso dell'utopia, ma su quello sanguinoso della storia.⁵

In qualunque modo si voglia interpretare il finale – chiuso o aperto, risolto o ambiguo – e con esso l'opera intera, la ferocia senza residui dell'ultimo duello, che porta alla morte di Rodomonte «evitando di trasformare il poema in un'apoteosi della virtù trionfante»,⁶ appare difficilmente compatibile con l'andamento giocoso dei primi confronti.⁷ Nell'*Eneide*, il colpo finale calato da Enea su Turno è del tutto coerente con la successione di sanguigni duelli guerreschi negli ultimi tre libri, e con l'idea che la morte del nemico sia la giusta retribuzione di un suo passato atto di *hybris*. Per poterne accettare la ripetizione – perché di ripetizione si dovrà parlare per quegli ultimi versi, così scopertamente aderenti al modello –, il lettore del *Furioso* deve attraversare un racconto che dalla lode della «bontà» dei cavalieri antichi, capaci di accantonare le rivalità per adeguarsi alle mille difformi sorprese del reale, è giunto a rappresentare la ferocia della vendetta, nel duello di Lipadusa, e dunque l'inaudita necessità di uccidere il nemico. Ma è ormai acclarato che struttura e intenti del *Furioso* sono problematici e complessi. Se ancora nel 1986 Michele Feo poteva sottolineare la differenza tra «la ferita storica che lascia in Enea la *necessità* di uccidere», e gli esiti mai tragici in Ariosto,⁸ le riflessioni successive hanno

³ CASADEI 2018: 576.

⁴ Cfr. ancora CASADEI 2018: 585-587.

⁵ TRAINA 2017: 2-4 e 207-217.

⁶ CASADEI 2011: 5.

⁷ Per una riflessione sul senso del finale del *Furioso* in relazione all'*Eneide* cfr. CONFALONIERI 2013, che fa il punto su interventi importanti sul tema (SITTERSON 1992, QUINT 1994, DELCORNO BRANCA 2007, JAVITCH 2010).

⁸ FEO 1986: 339-340.

sottolineato la coerenza del *bitter end* del *Furioso* con l'andamento del poema,⁹ e le interferenze della morte di Brandimarte con la prefigurazione della morte di Orlando a Roncisvalle: un destino che, dal punto di vista della storia del genere, gli sta alle spalle, ma che allunga la sua ombra inquietante anche sulla narrazione italiana.¹⁰

Se è vero, tuttavia, che la lotta conclusiva «spiazza ogni attesa», parendo ricondurre «l'equilibrio faticosamente raggiunto allo stadio di precarietà»,¹¹ è anche vero che il momento decisivo del duello tra Ruggiero e Rodomonte, da cui dipende la morte del feroce pagano, è coerente con una serie di elementi strutturali che qui trovano una loro risoluzione, sia dal punto di vista sincronico che da quello diacronico.

Restando ai versi estremi delle due opere, si noterà che la morte di Turno e quella di Rodomonte discendono da un atto riflessivo dei loro oppositori. Enea è raffigurato in un atteggiamento di esitazione di fronte alla richiesta di Turno di non dar corso ulteriore al contrasto («ulterius ne tende odiis»): Virgilio lo mostra mentre sospende ogni gesto di fronte al nemico («stetit acer in armis», emistichio che significativamente completa il verso aperto dall'estrema supplica di Turno), volge gli occhi e arresta la mano che stringe l'arma («volvens oculos dextramque repressit»)¹². Enea, insomma, pare inclinare, con quell'esitazione, verso le parole di supplica del latino («et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat»);¹³ la vista del balteo di Pallante precipita poi l'azione, muovendo l'«ira terribilis» dell'eroe, il suo sdegno e il colpo fatale. È precisamente a Enea *cunctans* che guarda Ariosto rappresentando Ruggiero che, nel medesimo atto di sovra-

⁹ Cfr. ancora, ad esempio, CASADEI 2010: 5 («Proprio la problematicità della conquista di un'etica flessibile e ironica impedisce di chiudere il poema con un esito tutto sommato incongruo rispetto alle tante prove di malvagità, oltre che di pazzia»), e naturalmente JAVITCH 2010.

¹⁰ Il rimando mentale e strutturale a Roncisvalle, richiamato nel *Furioso* dalla morte di Brandimarte che può essere considerata come una morte sostitutiva, era stato proposto da Angelo Monteverdi, e sviluppato da David Quint (cfr. MONTEVERDI 1961, e QUINT 1994). Queste ombre, che fanno parte di un sapere condiviso riguardo le vicende dei personaggi, nonostante gli eventi luttuosi non siano compresi nella narrazione presente, riguardano anche Ruggiero: cfr. CONFALONIERI 2013: 35-36 («Lo scontro tra Rodomonte e Ruggiero, più che perfezionare una *Bildung* oramai completa, sembra allora collegarsi a quelle fosche ombre che fin dall'avvio del poema gravavano sull'imminente futuro del cavaliere cristiano») e 37 («L'ombra verso cui corre l'anima di Rodomonte si allunga su Ruggiero ed è pronta, come sappiamo, ad accoglierlo»).

¹¹ CASADEI 2018: 576.

¹² Per questo gesto si veda il secondo passaggio del libro XII dell'*Encide* studiato da ANDERSON 1971.

¹³ Cfr. VERG. *Aen.* XII 938-941.

stare il nemico a terra, prima tenta di convincere il pagano alla resa, con minacce e persuasioni (*OFXLVI* 137, 1-4: «Alla vista de l'elmo gli appresenta / la punta del pugnall ch'avea già tratto; / e che si renda, minacciando, tenta, / e di lasciarlo vivo gli fa patto»), poi, accorgendosi che Rodomonte non desiste dal tentativo di ferirlo, gli assesta il colpo finale.

In entrambi i casi, la morte dell'eroe nemico – strenuo avversario di lunga data, non opponente casuale – è determinata da ciò che egli ha fatto (Turno) o fa (Rodomonte): non del tutto dissimile appaiono la *hybris* di Turno e il tentativo di Rodomonte di colpire l'avversario «sotto le rene» (139, 5). Agli occhi di Enea, il balteo che improvvisamente scorge sul petto di Turno rende visibile ed evidente il fatto che il latino abbia negato al nemico l'onore delle armi; Rodomonte che si dibatte e prolunga il combattimento, pur gettato a terra e sovrastato dall'avversario, sta di fatto negando la superiorità di Ruggiero, negandogli il riconoscimento della vittoria.¹⁴ Pure, l'ammissione della sconfitta da parte di chi si trova nella sua posizione dovrebbe essere di prammatica in un duello come quello che si sta combattendo, iniziato sotto tutti i crismi della norma cavalleresca (si considerino la “mentita” di Ruggiero, ott. 107; la sua vestizione, ott. 110; l'assieparsi del pubblico, ott. 111-112; l'inizio dello scontro a cavallo e con la lancia, ott. 115, 5-8);¹⁵ ma, giunti a questo punto del poema, dopo il *turning point* rappresentato dall'ira ultrice di Orlando seguita alla demistificazione del suo oggetto del desiderio, e nonostante le melodrammatiche prove reciproche di virtù da parte di Ruggiero e Leone,¹⁶ la «gran bontà» degli antichi cavalieri pare ormai lontana. È tempo di morire.

¹⁴ Mi riservo di approfondire il tema, ma non è un caso che l'immagine-guida forse più importante del duello sia quella del combattimento tra l'alano e il mastino (ott. 138); «mastino significa cane grande e mordace», spiegava Cristoforo Landino per *Inf.* XXVII 46, ma l'aspetto più rilevante mi sembra quello che, non essendo animale gregario come il lupo, il cane non riconosce la superiorità dell'avversario, e se non è fermato combatte fino alla morte.

¹⁵ Per questi caratteri del duello narrato si può ancora fruttuosamente rimandare al cap. VI, «*E pon la lancia in resta*»: per una tipologia del duello nei romanzi, di ERSPAMER 1982; per la costruzione di una “scienza del duello” nel Rinascimento rimando ai numerosi saggi di Marco Cavina, a partire dalla sua monografia del 2005; cfr. poi in part. CAVINA 2016. Da rivedere sono le tipologie delineate in GUSMANO 1987, sulla cui schematicità, e forse riduttività, muoveva un appunto Riccardo Brusagli (cfr. BRUSCAGLI 2003: 220 n.).

¹⁶ Sul primo caso mi permetto di rimandare a STROPPA 2006; sul fatto che l'innamoramento di Angelica per Medoro e la perdita della verginità segnino «nella trama uno snodo irreversibile» («Il processo di concretizzazione del personaggio femminile, in questo senso, si potrà idealmente inserire in un più ampio disegno di

2. DIFFERIRE LA MORTE, SOSPENDERE IL GESTO

Riconsiderando a ritroso l'opera a partire da questo duello, risulta evidente che Ariosto insceni una sensibile variazione, o per meglio dire un'evoluzione discensiva, nella funzione strutturante dei valori cavallereschi che l'avevano sorretta fin qui. Eloquente è l'arco oppositivo disegnato dall'atteggiamento dei duellanti estremi, Ruggiero e Rodomonte, rispetto a quello dei primi e virtuosi cavalieri.

I combattimenti dei primi canti fanno parte a tutti gli effetti di quella "festa" rituale e incruenta che è il duello. Il lettore muove i primi passi nell'universo ariostesco imbattendosi nelle reiterate esibizioni di cavalleria di Bradamante, che scontrandosi – volente o nolente – con uomini in armi e sulla carta vincenti, come Sacripante e il mago Atlante,¹⁷ si dichiara soddisfatta della battaglia, e la abbandona, quando vede il primo cadere a terra, e il secondo manifestarsi in tutta la sua veneranda età:

L'incognito campion che restò ritto,
e vide l'altro col cavallo in terra,
stimando aver assai di quel conflitto,
non si curò di rinovar la guerra.
(OFI 64, 1-4)

Disegnando levargli ella la testa,
alza la man vittoriosa in fretta;
ma poi che 'l viso mira, il colpo arresta,
quasi sdegnando sì bassa vendetta.
(OFIV 27, 1-4)

demistificazione che tocca le ragioni profonde, interdiscorsive, della follia di Orlando») cfr. RONCACCIA 2016: 464; riguardo a Leone e Ruggiero, non è un caso che l'episodio sia riscritto nel *Ruggiero o L'eroica gratitudine* (1771) di Metastasio, ma che funga da riferimento anche per la gara virtuosa su cui si regge l'*Olimpiade*.

¹⁷ Per quanto riguarda la prima apparizione di quest'ultimo nel canto secondo, giustamente Riccardo Brusagli osserva che «niente [...] ci fa presagire che dentro la lucente armatura del cavaliere alato si celi la vizza scorza del vecchio incantatore», che scopriremo, per folgorante agnizione, solo nel canto quarto, alla fine del duello con Bradamante (BRUSAGLI 2016: 154-155).

Poco prima aveva rifiutato di uccidere Brunello (IV 14), trasgredendo all'imperiosa indicazione di Melissa: «dagli la morte; né pietà t'inchini / che tu non metta il mio consiglio in opra» (III 74, 3).

Non arrivare all'ultimo sangue nei duelli sembra essere la cifra ricorrente dei combattimenti dell'eroina: sia che Ariosto voglia definire, per contrasto con il giudizio che «spesso erra» dei famosi paladini, la bella e cortese virtù guerresca di una donna – che fa il paio con la felice, sagace intuizione del *kairòs* da parte della bella Angelica, che fugge dal campo cristiano al momento opportuno, mentre Orlando sbaglia tutto quando ve la conduce –, sia che voglia appositamente avviare il romanzo come macchina difettosa, soggetta a inciampi e differimenti continui, è un fatto che gli scontri dei primi canti non diano luogo a fatti cruenti.

“Differire”, in particolare, è il verbo che segna l'esito sospeso del primo duello narrato, quello tra Rinaldo e Ferrù. Iniziato anch'esso secondo i crismi cavallereschi, codificati da Boiardo (I 17, 1: «Cominciar quivi una crudel battaglia»), il confronto si conclude a causa della perdita dell'oggetto che l'aveva originato, portando con sé non solo la tregua, ma anche la cancellazione delle passioni ostili da cui era stato mosso (I 21, 2-4: «così fu *differita* la tenzone; / e tal tregua tra lor subito nacque, / sì l'odio e l'ira va in obliuione [...]»). Il differimento connota anche l'arrivo in scena di Bradamante, replicandosi nel corso del romanzo: il gesto sospeso della donna, che gettato «in terra» il mago Atlante alza con impeto l'arma ma poi si arresta, verrà replicato e amplificato, nel canto XIX, da Zerbino, che afferra per i capelli Medoro appiedato, ed egualmente sospende il gesto di vendetta dopo aver fissato in volto il giovane saraceno:

Stese la mano in quella chioma d'oro,
e strascinollo a sé con violenza:
ma come gli occhi a quel bel volto mise,
gli ne venne pietade, e non l'uccise.
(OF XIX 10, 5-8)

In questo caso il motivo è diametralmente opposto, ovvero l'incanto del «bel volto» del giovane, ma identico è l'atteggiamento di chi scopre la vera identità dell'avversario – un vecchio imbelles, un giovane innocente –, valuta l'eccessiva disparità di condizione tra i

duellanti, e sospende la conclusione cruenta. Sospendere l'atto che potrebbe dare la morte dà l'esatta misura del valore del guerriero, lungi dal diminuirla.

Si tratta di una reazione, per inciso, strettamente connessa con la vicinanza fisica consentita dal duello all'arma bianca, durante il quale agli avversari è dato fissarsi in volto, spiare le reciproche reazioni, misurare forze e atti di valore; ed è dato, anche, rallentare o sospendere il tempo del colpo fatale. Il «brutto poter» dell'arma da fuoco, invece, può annoverare anche questo come effetto deleterio, che l'abbattimento dell'avversario avviene a una distanza tale da negare ogni possibile riflessione o sosta o ripensamento sull'atto che si sta compiendo.

Anche per questo Orlando non ha esitazioni né mostra pietà quando raggiunge Cimosco che fugge, dopo averlo fatto segno di un «ardente strale». Il fatto che Cimosco non sia riuscito a uccidere il paladino è determinato in ultimo dal tremore delle mani al momento di imbracciare l'archibugio (IX 76, 3-4: «o sia che il cor, tremando come foglia, / faccia insieme tremare e mani e braccia»), tremore perfettamente consentaneo alla sua codardia e viltà (ivi, 63, 6-8: «ma quel, che né virtù né cortesia / conobbe mai, drizzò tutto il suo intento / alla fraude, all'inganno, al tradimento») che gli meritano una morte istantanea, puramente fisica, priva di soste temporali o riflessive, e senza commenti: «[Orlando] Lo giunse in poca strada; ed alla cima / de l'elmo alza la spada, e sì lo fiede, / che gli parte la testa fin al collo, / e in terra il manda a dar l'ultimo crollo» (80, 5-8).¹⁸ Privato di ogni individualità, il re viene ridotto a puro oggetto grammaticale (*lo giunse, lo fiede, il manda*), fino a quando il suo corpo si abbatte a terra senza vita, come senza anima virtuosa si è condotto fino a quel punto. Cimosco si è guadagnato la sua morte ingloriosa con la codardia con cui affronta il paladino: avendo tentato di aver ragione di Orlando con un accerchiamento di trenta a uno e con trattative truffaldine, si è autoescluso dal novero dei personaggi la cui morte potrebbe avere una risonanza emotiva nel cuore del lettore (si è «nientificato» da solo, per usare un'espressione di Alvaro Barbieri).¹⁹ Al

¹⁸ Sulla rima *collo* : *crollo* Emilio Bigi riporta un'osservazione di Ceserani (cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], 322: «Le rime *collo* : *crollo*... suggellano spesso le scene di strage: cfr. XIV 122, 7-8; [XV 55, 7-8]; XXIII 59, 7-8, ecc.»).

¹⁹ Rinvio all'ampio *Schemi dell'aggressività e lessico della violenza in Chrétien de Troyes*, terza parte di BARBIERI 2017: 81-184 (e cfr. p. 130: «Potente e micidiale, il colpo eroico scompone la totalità, smembra l'unità

contrario, la sua morte silenziata e brutale soddisfa l'attesa di vendetta di chi parteggia per l'eroe del romanzo.

In più, Cimosco ha tentato di *uccidere*, non di *affrontare* Orlando.²⁰ Nel confronto con lui, dunque, non c'è spazio per un eventuale patteggiamento da parte del paladino cristiano. All'opposto, Zerbino che riconosce la bellezza del volto di Medoro, anticipando l'innamoramento di Angelica per quello stesso volto, implicitamente rende omaggio al valore del «povero fante», che ha rischiato la vita per la fedeltà verso il suo signore (e, di nuovo, annunciando l'«insolita pietade» di Angelica all'ascolto del «suo caso»: XIX 20, 5-8).

Soltanto in un'epoca ormai adusa alle armi da fuoco sarà consentito a chi imbraccia un fucile prendersi il tempo di sospendere il colpo fatale, dilatandolo poi, quel tempo, nella riflessione a posteriori su quel “non-gesto”. Penso a una delle poesie originate dall'esperienza della prima guerra mondiale, *Perché non t'uccisi* di Fausto Maria Martini, nelle cui prime quartine – il metro che per tanta parte del Novecento sostituisce, nella forma del poemetto, la complessità dell'ottava – si coglie ancora un'eco lontana della sospensione “per incanto” della morte di Medoro, insieme alla tragica fatalità della guerra che, macchina cieca, travolge gli uomini («la sera stessa [...] fosti [...] fatto inerte e muto») vanificando quella sospensione, riducendo a niente la tregua concessa al nemico scoperto d'improvviso fratello, e tutto riconducendo all'inevitabile morte:

Non per viltà – tu non l'avrai creduto,
tu, che la sera stessa, sotto un folle
riso di stelle, fosti, tra le zolle,
zolla di grumi, fatto inerte e muto –

non per viltà mancai la giusta impresa
di trapassarti il cuore: fu perché,
sullo sfondo inumano, vidi te
così biondo, te, dalla faccia accesa

dei corpi [...]. Mediante la distruzione dell'integrità corporea, lo smembramento disumanizza e nientifica i viventi»).

²⁰ Il duello è in fondo l'atto supremo che consente di *Incontrare il nemico*, come si intitola un bel saggio di Riccardo Bruscaagli (BRUSCAGLI 2003: 199-234).

d'un rossor di fanciullo, avido, anelo,
[...] con due gocce di cielo
per occhi (non più scorderò quegli occhi
che predaron la mia trafitta fronte!) [...].²¹

3. L'UNO E I MOLTI

Ma riprendiamo il filo. Il primo duello del *Furioso*, quello tra Rinaldo e Ferrau, sortisce quasi subito in una tregua e un differimento, a seguito della piccola ma articolata concione del primo, che addita al secondo lo scarso «guadagno» ricavabile da una messa alla prova reciproca funzionale a conquistare un oggetto che nel frattempo si è involato (*OF I 19-20*); il secondo, tra Sacripante e l'ancora incognito cavaliere bianco, cessa alla caduta del pagano (*I 64*); il terzo, tra Rinaldo e Sacripante – che, come si vede, inizia a intrecciare i destini dei personaggi messi in campo –, si risolve in sostanza in un gran digrignare di denti e aspro ringhiare, come «duo can mordenti» (*II 5*), poi in un'esibizione di abilità schermistica (*ott. 9*): solo alla fine un colpo di Rinaldo va veramente a segno, fendendo lo scudo d'osso e la piastra metallica che lo ricopre (*ott. 10*). Sacripante però non ne viene ferito: il colpo lascia solo «al Saracin stordito il braccio».

L'avvio del romanzo comprende insomma una serie di confronti d'abilità e di parola, funzionali a mettere in campo i protagonisti della narrazione, e il loro valore. I cavalieri ne escono regolarmente indenni: anche quando combattono contro le forze evidentemente superiori del mago Atlante, come fanno Ruggiero e Gradasso nel canto secondo, l'esito è la prigionia, non la morte.

Morrà in duello Polinesso, alla fine del canto quinto: ma è personaggio «iniquo e fraudolente», che senza speranza alcuna affronta un duello giudiziario di cui può già presagire l'esito, conoscendo la propria colpa. La morte l'ha già dipinta in volto al momento di scendere in lizza (*V 88, 1-2*: «Sta Polinesso con la faccia mesta, / col cor tremante e con pallida guancia»), e alla sua ritrosia a combattere («al terzo suon mette la lancia in resta») si oppone, in un'ottava di struttura 3+5, la baldanza di Rinaldo, che si

²¹ Cito da CORTELLESA 1998: 191.

lancia verso di lui con chiara e netta *intentio*, e con piena riuscita («né discorde al disir seguì l'effetto»), provocando l'inevitabile ferita mortale, coronata dalla finale confessione del reo (89, 7-8).

Per analogia retribuzione di viltà, come abbiamo già visto, muore Cimosco, su cui Orlando incombe «con sì fiero sembante aspro et orrendo» da rendere inarrestabile la sua avanzata, e inevitabile il crudo gesto finale sul nemico che vorrebbe sottrarsi al confronto. Prima di Cimosco muoiono i suoi uomini – colpevoli d'aver obbedito «alla fraude, all'inganno, al tradimento» del loro re (63, 8) –: a loro Ariosto dedica la similitudine iperbolica delle rane infilzate (IX 69), che vale a disattivare ogni possibile forma di empatia nei confronti dei morituri. Vale la pena ricordare che questa similitudine era stata pensata per Ruggiero di fronte a Marganorre, nella giunta del canto XXXVII per l'edizione C, e originariamente collocata, insieme a un'altra stanza, tra le attuali ottave 100 e 101; le due, poi, come attesta l'autografo, furono cassate, spostate nel canto IX e assegnate a Orlando. Il motivo dello spostamento delle rane infilzate sarà da addebitare, come è stato osservato, al fatto che nel canto trentasettesimo si sta preparando e avviando il cupo finale, nel quale non ci sarà più posto per le similitudini scherzose e per un «tema della strage» che nella tradizione precedente era stato «trattato con ingenuità iperbolica dai canterini, con gusto bizzarramente parodistico dal Pulci, con comicità gagliarda dal Boiardo»,²² e che Ariosto sceglie di introdurre in maniera graduata nel *Furioso*, spegnendolo nel finale.

Procedendo tra i canti, continuiamo ad assistere a duelli incruenti e a un moderato spargimento di sangue.²³ Aperta dimostrazione di sapiente gioco d'armi è il duello tra Orlando e Ferràù, fuori dal castello di Atlante, nel quale armi e corpi fatati fungono da dispositivi di moltiplicazione della meraviglia della prodezza guerriera (XII 47).

²² Il commento di Remo Ceserani (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti]: 236, nota a V 66, 1) è citato in COPELLO 2012: 88 e n. (il saggio è compreso anche in EAD. 2013: 137-159). Si veda, a testo (dove si ricostruisce la filiera critica riguardante lo spostamento delle due ottave), l'osservazione dell'autrice: «il rischio, nel canto XXXVII, era forse quello di abbassare in modo eccessivo il registro espressivo proprio della terza sequenza narrativa».

²³ Non comprendo nel computo le morti estranee ai duelli, come quella di Gabrina e Odorico, «mala vecchia» e «traditore» legati insieme da un patto che viene imposto all'amico infedele dal pietoso Zerbino, ma che non ha la forza di modificare la sua natura: l'unico esito, ironico, è di allacciarlo alla donna con una morte uguale alla sua (XXIV 45).

Nel canto XIX, la prova impari di Marfisa nella città delle donne omicide porta alla rapida morte dei primi nove contendenti: ma sono morti trattate come pure sconfitte in battaglia, abbattimenti di corpi senza nome, funzionali alla sola esaltazione della forza di Marfisa. Numerosi sono gli elementi attraverso i quali Ariosto costruisce questa serie di morti, facendole apparire completamente neutralizzate nella loro carica potenzialmente patetica. Il primo è la cancellazione dell'identità dei guerrieri che affrontano Marfisa: l'unico isolato e ben focalizzato in campo è il «primo cavallier ch'apparve inante», che dà segni di «valer» da solo «tutto il resto» della brigata (XIX 78, 7-8), e al cui destriero, come già a quello di Marfisa, viene dedicata un'ottava intera (rispettivamente 77 e 79), ma che poi si limiterà ad assistere da spettatore al combattimento. Il secondo elemento è la cancellazione del movente personale che spinge al duello: se Guidon Selvaggio si ritira dalla mischia perché antepone la sua «cortesìa» alle «leggi [...] di quel regno», alle quali pure è sottoposto (80, 5-6), e dunque rifiuta di combattere poggiando su un vantaggio numerico, traendosi da parte in attesa (80, 3 e 7; ripetuto a 88, 3-4), gli altri nove accettano senza discutere la «costumanza» delle femmine omicide. Agiscono dunque come un corpo unico e indistinto («nove guerrier l'aste chinano a un tratto»: 80, 2), menzionato solo con il numero complessivo, e via via rapidamente scemante, di coloro che tentano invano di resistere, soccombendo, all'impeto di Marfisa:²⁴ «ch'una sola asta farà contra a nove», «che quattro uomini avriano a pena retta», «aperse al primo che trovò, sì il petto», «a chi venia secondo, / et a chi terzo», «Sopra di lei più lance rotte furo», «gli altri», «All'uno [...] all'altro [...]; e un altro», «Ad uno che fuggia» (ott. 80-87), fino alla conclusione: «In somma *tutti un dopo l'altro* uccise, / o ferì sì ch'ogni vigor n'emunse» (87, 5-6). Ogni ferita (o botta o abbattimento) è poi designata con i dettagli nudi dell'atto, privi di qualsiasi sottolineatura patetica o comunque di coinvolgimento emotivo del narratore: il primo oppositore di Marfisa viene trapassato con tale foga dalla sua lancia, che il ferro gli esce per un braccio dalla schiena, dopo aver trapassato scudo e corazza (ott. 82):²⁵ l'osservazione sul fatto ch'egli venga trapassato esatta-

²⁴ Alberto Roncaccia accenna alla grande «velocità narrativa di queste ottave», accentuata certo dalla «totale mancanza di interventi in discorso diretto» (che contraddistinguono invece il confronto con Guidon Selvaggio), ma impressa in primo luogo dalla rapida enumerazione (cfr. RONCACCIA 2016: 473).

²⁵ Noto qui per inciso che, a differenza della descrizione topica degli effetti del colpo di lancia, che enumerava le parti perforate a partire da quella più esterna (si veda già nel colpo di Turno a Pallante, *Aen.* X 482-485,

mente come se «fosse stato nudo» non mette in realtà precisamente a nudo il corpo ferito, ma predica l'inutilità effettiva della sua corazza a fronte dell'impeto della donna. I colpi successivi di Marfisa, designati attraverso la loro potenza («sì terribil botta»), e paragonati a un colpo di bombarda che «apre» le squadre sul campo di battaglia (ott. 83), hanno effetti diversi, ma tutti anonimizzati («rotto ne la schena uscir del mondo / fe' l'uno e l'altro», «sbarragliolli e sciolse»), e infine divertiti: «Lo partì, dico, per dritta misura, / [...] / e lo fe' rimaner mezza figura, qual dinanzi all'imagini divine / posto d'argento, e più di cera pura / son da genti lontane e da vicine» (86, 1-6); «e 'l capo e 'l collo in modo gli divide, / che medico mai più non lo raggiunse» (87, 3-4).

Ma, certo, forza è che i guerrieri inizino a morire. Tra il canto XVIII e il XIX troviamo, strettamente connesse, una serie di ferite e di morti in combattimento di cui Ariosto mostra il lato idillico, eroico. Se l'eroismo solitario di Dardinello, il re «fanciullo» che arditamente sfida Rinaldo, è premiato dalla sua morte poetica (XVIII 153, 1 «Come purpureo fior languendo muore [...]»), la ferita di Medoro, frutto di scortesia subito sanzionata da Zerbino (XIX 13), è una prova ulteriore della sua nobiltà d'animo, ed è funzionale a innestare la lunga comparazione antitetica con quella, amorosa, inferta ad Angelica. Ai suoi piedi cade Cloridano, trafitto da una fedeltà all'amico tardiva ma tenace, che lo porta a scegliere dove morire, cioè accanto al suo Medoro, mentre «al fin venir si mira» (ott. 15). Seguendo la vicenda di Zerbino, lo ritroviamo a sua volta ferito: ma quella «non profunda piaga», descritta com'è noto come ornamento più che come strazio del corpo (XXIV 66), è una delle prime a mettere il lettore di fronte all'esito irreversibile di un duello. Di nuovo ci troviamo di fronte a un combattimento sospeso, perché Mandricardo abbandona la contesa per intercessione di Doralice, pregata da Isabella; ma questa volta, iniziando a inclinare verso toni più cupi, il disperato Zerbino, che è stato incapace di scalfire l'armatura di Mandricardo, è destinato a non rialzarsi più. La ferita dunque è mortale per lui, e frutto di disperazione in chi assiste al suo mancare senza potervi porre rimedio. È occasione, tuttavia, di un pensiero che proietta l'amore reciproco in un tempo e un luogo *altri*, rinsaldandolo nella speranza – o promessa – di un ricongiungimento.

(l'enumerazione successiva di scudo, corazza e petto), Ariosto inverte in questo caso l'ordine, partendo dal petto per retrocedere a corazza e soprapetto, e arrivare allo scudo.

Muore, ancora, al termine del duello con Ruggiero proprio il forte e orgoglioso Mandricardo, che aveva lasciato Zerbino insanguinato e che quando viene ferito a sua volta si lascia andare non allo spavento, come accadrà, dieci canti più in là, a Gradasso, ma all'ira, segno di rifiuto e resistenza (XXX 60, 2-4: «lasciò ferito il Tartaro nel fianco, / che 'l ciel bestemmia, e di tant'ira freme / che 'l tempestoso mar è orribil manco»). La sua sconfitta, al termine di un lungo e feroce duello, è accompagnata da una serie di formule che insinuano una certa partecipazione del narratore alla vicenda (64, 4-7: «sì che conven che Mandricardo cada / [...] / e da la *cara vita* cada insieme»;²⁶ 65, 1: «Non morì *quel meschin* senza vendetta»), nonché dalla reciprocità dei colpi finali, che lasciano il pubblico in dubbio su chi abbia effettivamente vinto (67, 1-2: «Il primo fu Ruggier, ch'andò per terra; / e dipoi stette l'altro a cader tanto [...]»), attenuando il trauma della morte di Mandricardo per l'effetto di lenizione provocato dalla confusione momentanea di vivo e morto. Quando la confusione si scioglie (68, 1-2: «Ma poi ch'appare a manifesti segni / vivo chi vive, e senza vita il morto»), Doralice ha già avuto il tempo di esultare per quella che pensa di dover interpretare come vittoria (ott. 67), abbassando ulteriormente il tasso di tragedia irreversibile eventualmente associabile alla morte dell'eroe pagano.

In tutta questa serie, l'unica zona cupa e rosseggiante è quella della strage durante l'assedio di Parigi, provocata dal feroce Rodomonte tra i suoi stessi uomini. Macchia indelebile alla fama del capitano, che induce Ariosto alla celebre distinzione del prologo del canto XV tra la vittoria incruenta e quella che mette a repentaglio la vita dei propri soldati, l'azione sanguinosa del re di Sarza si traduce prima in una lista infinita di uccisi (XIV 121-125), poi provoca la creazione di una vera «valle inferna» con il sacrificio dei suoi (XV 5). Ai primi, Ariosto offre la dignità di un nome – anche con tratti ironici e divertiti, in fondo umanissimi (ott. 124) – perché i loro corpi smembrati non sono funzionali a esaltare la potenza del gesto di Rodomonte, ma a sottolinearne la brutalità.

Mettendo in campo i suoi personaggi, e facendoli agire nel teatro del suo romanzo, Ariosto li porta dunque a scontrarsi in modi che prevedono come conclusione un differimento, o una ferita (o morte) poetica, lenita da passaggi consolatori e abbellita da metafore e lirismi. Solo in corrispondenza del canto XXXIX la narrazione inizia a

²⁶ Per la rielaborazione di questa ottava da A a C si vedano le considerazioni del commentatore in ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], ad loc.

incupirsi, i fili narrativi a precipitare verso il sanguinoso scioglimento, e la morte a proporsi nella sua realtà più cruda.²⁷ Elemento connesso con l'avanzamento della narrazione, il differimento deve dunque cessare con la conclusione della narrazione stessa; la decisione di Ruggiero di non poter più differire il colpo fatale che metterà fine al combattimento è un segno di quella “fine degli incanti” che si traduce nella decisione di passare dalla prova d'armi giocosa o avventurosa, funzionale alla misurazione dei valori in campo – momento specifico del confronto con l'*altro*, sempre produttivo di rafforzamento identitario – alla questione di vita o di morte, in un duello che da semplice abbattimento diventa scontro all'ultimo sangue, anche per via della resistenza del nemico a riconoscere le regole della cavalleria.

In un modo non troppo dissimile da quello di Turno, Rodomonte si è meritato la morte con i suoi atti. La sua uccisione chiude un cerchio, che passa per le reiterate pronunce di Ariosto sulla crudeltà della guerra e delle passioni che vi entrano in gioco, la prima delle quali, nel proemio al canto XV, era originata proprio dal re di Sarza, dalla sua impetuosa e sanguinosa impresa nell'assedio di Parigi, che lo rivela «troppo in suo danno audace» (XV 3, 1). Nulla sappiamo circa l'impatto che nel «buon Ruggiero» provoca l'atto di dare la morte in duello, lui che il *Furioso* mostra volentieri come eternamente procrastinante, ma di certo quella di Rodomonte è una morte configurata come inevitabile e necessaria.

Resta da compiere qualche considerazione sulla sua qualificazione come “eroe”. Lo si può considerare tale solo nella prospettiva della *virtus* guerriera, non certo nell'aura di *aristia* che accompagna e circonda il perfetto paladino. La sua morte non fa che confermarne il carattere, configurandosi come retribuzione necessaria al suo agire – quasi un contrappasso per analogia. La sua figura viene da lontano: nel canto sesto del secondo libro dell'*Innamorato*, venendo a uno scalpitante Rodomonte fermo ad Algeri in attesa di attraversare il mare, Boiardo “alza al canto la voce” per poter parlare di lui, «un giovane tanto aspro e sì feroce / che quasi prese il mondo a disertare».²⁸ Disertare il mondo sembra essere la sua cifra, di lui che più di ogni altro personaggio, nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, si trova a combattere contro intere schiere di avversari. Nello stesso canto sesto, dopo aver

²⁷ Cfr. BOZZOLA 2012.

²⁸ Cfr. BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II vi 1.

sfidato il vento e aver costretto il nocchiero a salpare, attraversando una tempesta infernale senza sbigottirsi, il re di Sarza si oppone con granitica solidità alla massa dei cristiani che lo assalgono sulle coste di Monaco: in mezzo al lancio di «dardi e saxi e foco ardente»²⁹ che lo colpisce da ogni lato, «Esso rasembra in mezo 'l mar un scoglio»,³⁰ e a grandi falcate copre lo spazio che lo separa dalla terraferma.

Rodomonte passa come potenza inarrestabile e feroce tra le schiere dei cristiani, sia nell'ariostesco assedio di Parigi che nell'*Innamorato*, obbligando Boiardo a chiedersi, in apertura al canto settimo, se la Provvidenza abbia voluto «donar tanta prodecia ad un pagano» – tanto incomprensibile appare la sua potenza in una prospettiva teleologica –, o se «[i]l demonio ussito delo 'nferno / combattesse per lui quel giorno al piano».³¹ Il quadro del combattimento si stringe, nell'ottava successiva, intorno all'immagine delle «schiere» che calano verso la costa, e «dal'altra parte Rodamonte armato» che miete i cristiani come se la sua spada fosse la falce della morte stessa («La nostra gente comme erba di prato / taglia a traverso e manda morta al bàso»), accumulando uno sull'altro cadaveri di «pedoni e cavalieri», di uomini «debili e forti» indistintamente.³²

La trattazione boiardesca non è lontana da quella che sarà assunta da Ariosto. Al contrario di quanto accade nei duelli singolari, nessuna sosta increspa qui il combattimento, nessun pensiero relativo al colpo definitivo tocca i guerrieri che combattono: a Rodomonte che agisce come una macchina da guerra rispondono gli atti degli avversari, altrettanto irriflessi. Non essendo un confronto a due, finiscono per cadere gli elementi che lo contraddistinguono appunto come *confronto*, permanendo solo quelli della battaglia. In luogo della sosta, agisce come *pivot* centrale, nel punto in cui l'iniziale vantaggio di Bradamante si tramuta in sconfitta, l'irrisione di Rodomonte: «Rideva el saracin questo mirando», nel momento in cui tutti finalmente gli si gettano addosso, «come colui che fu senza paura».³³ Il suo riso segna il punto in cui la forza prodigiosa del pagano, sospinta da un coraggio che è puro prodotto di superbia, rovescia senza sforzo alcuno le sorti del duello.

²⁹ Ivi, II vi 39, 4.

³⁰ Ivi, II vi 40, 1.

³¹ Ivi, II vii 2, 1-4.

³² Ivi, II vii 3.

³³ Ivi, II vii 8, 3-4.

La morte cui Rodomonte va incontro alla fine del *Furioso* si può dire dunque che abbia qui le sue radici, nella rappresentazione di un personaggio che non ha visto, davanti a sé, altro che sangue.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque Canti*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, 2 voll., Torino, UTET, 1997.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'innamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2011.
- VERG. *Aen.* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 (edizione digitale a cura di Silvia Arrigoni - Isabella Canetta - Massimo Gioseffi, disponibile all'indirizzo <<http://www.mqdq.it/texts/VERG|aene|001>>).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDERSON 1971 = William S. Anderson, *Two Passages from Book Twelve of the "Aeneid"*, in «California Studies in Classical Antiquity» – II. *The Meaning of Aeneas' "Rolling eyes" in 12.939*, IV (1971), 49-65.
- BARBIERI 2017 = Alvaro Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017.
- BOZZOLA 2012 = Sergio Bozzola, *Letture del canto XXXIX dell'"Orlando furioso"*, in «Per leggere», 22 (2012), 23-57.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Brusciagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- BRUSCAGLI 2106 = Riccardo Brusciagli, *Canto II*, in BUCCHI - TOMASI 2016, 145-158.

- BUCCHI - TOMASI 2016 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. I, a cura di Gabriele Bucchi - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2016.
- CASADEI 2011 = Alberto Casadei, *Il finale e la poetica del “Furioso”*, in «Chroniques italiennes web», 19, 1 (2011), 1-21.
- CASADEI 2018 = Alberto Casadei, *Canto XLVI*, in IZZO - TOMASI 2018, 567-587.
- CAVINA 2005 = Marco Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma - Bari, Laterza, 2005.
- CAVINA 2016 = Marco Cavina, *Science of Duel and Science of Honour in the Modern Age: The Construction of a New Science between Customs, Jurisprudence, Literature and Philosophy*, in *Late Medieval and Early Modern Fight Books. Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th-17th Centuries)*, ed. by Daniel Jaquet - Karin Verelst - Timothy Dawson, Leiden - Boston, Brill, 2016, 571-593.
- CONFALONIERI 2013 = Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del “Furioso”*, in «Parole rubate», 7 (2013), 27-38.
- COPELLO 2012 = Veronica Copello, *L'elaborazione delle similitudini nell'“Orlando furioso”: i canti XXXVII e XLVI*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», XV (2012), 77-96.
- COPELLO 2013 = Veronica Copello, *Valori e funzioni delle similitudini nell'“Orlando furioso”*, Bologna, I libri di Emil, 2013.
- CORTELESSA 1998 = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellessa, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori, 1998 [nuova ed. accresciuta, Milano, Bompiani, 2018].
- DELCORNO BRANCA 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'“Orlando furioso”: qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 127-137.
- ERSPAMER 1982 = Francesco Erspamer, *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982.
- FEO 1986 = Michele Feo, *Tradizione latina*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, 311-378.
- GUSMANO 1987 = Arianna Gusmano, *Tipologie del duello nell'“Orlando furioso”*, in «Schifanoia», III (1987), 85-102.

- IZZO - TOMASI 2018 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2018.
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the Last Part of “Orlando Furioso”: Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», LXXI, 4 (2010), 385-405.
- MONTEVERDI 1961 = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere italiane», XIII, 4 (1961), 401-409.
- QUINT 1994 = David Quint, *The Death of Brandimarte and the Ending of the “Orlando Furioso”*, in «Annali d'Italianistica», XII (1994), 75-85.
- RONCACCIA 2016 = Alberto Roncaccia, *Canto XIX*, in BUCCHI - TOMASI 2016, 457-476.
- ROQUES 1940-1941 = Mario Roques, *L'attitude du héros mourant dans la Chanson de Roland*, in «Romania», LXVI (1940-1941), 355-366 [poi in Id., *Etudes de littérature française*, Lille - Genève, Giard - Droz, 1949].
- SITTERSON 1992 = Joseph C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 1-19.
- STROPPIA 2006 = Sabrina Stroppa, *L'ira di Orlando. “Orlando Furioso” XLI 95-XLII 10*, in «Per Leggere», VI, 11 (2006), 49-72.
- TRAINA 2017 = *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'“Eneide” e antologia delle opere*, a cura di Alfonso Traina, Edizione riveduta, aggiornata e ampliata, Bologna, Pàtron, 2017 [I ed. 1997 e II ed. 2004].

GLI AMARI FRUTTI DEL MARTIRIO SULLA MORTE DI BRANDIMARTE (*ORLANDO FURIOSO* XLI-XLIII)

Gabriele Bucchi

Université de Lausanne

RIASSUNTO: Il saggio ripercorre le vicende di Brandimarte, personaggio di invenzione boiardesca, concentrandosi in particolare sull'episodio della sua morte nel *Furioso* (XLI-XLIII). Se è vero (come mostrato da Monteverdi, Quint e altri studiosi) che nel duello di Lipadusa Ariosto immola il personaggio del fedele amico di Orlando al trionfo di un *epos* che riattualizza il sacrificio di Roncisvalle, in queste pagine si tenta di mostrare come il connubio tra vocazione politico-pragmatica e *ethos* cortese di cui Boiardo sostanzia il suo personaggio riaffiori sintomaticamente anche nel *Furioso* (particolarmente nel colloquio con Agramante del canto XLI), pur messo in ombra dal martirio cristiano cui il personaggio è finalmente (ma anche ambigualmente) destinato. Infine, si propone l'ipotesi di un parallelo sotterraneo nella memoria ariostesca tra la morte (e in particolare i funerali) del giovane Brandimarte e quelli di Gaston de Foix, caduto a Ravenna nel 1512.

PAROLECHIAVE: Ariosto, *Orlando furioso*, Boiardo, Brandimarte, martirio cristiano, Gaston de Foix

ABSTRACT: The essay retraces the evolution of Brandimarte, a character invented by Boiardo, focusing especially on the episode of his death in the *Furioso* (XLI-XLIII). If it is true (as shown by Monteverdi, Quint, and others) that in Lipadusa's episode Ariosto immolates Orlando's faithful friend to the triumph of an *epos* shaped by Roncesvalles' sacrifice, nevertheless, the union between the political and courtly *ethos* with which Boiardo substantiates his character slightly but symptomatically reappears also in the *Furioso*. Accordingly, the Christian martyrdom to which the character is finally (and ambiguously) destined by Ariosto seems on a closer inspection to be contradicted, if not retracted, by other episodes in the same poem. Finally, a comparison is proposed between the death (and in particular the funeral) of the young Brandimarte and that of Gaston de Foix, the french captain whose death in Ravenna's battle in 1512 deeply moved his contemporaries.

KEY-WORDS: Ariosto, *Orlando furioso*, Boiardo, Brandimarte, christian martyrdom, Gaston de Foix

La morte degli eroi ariosteschi (specialmente maschili) è stata letta dagli studi degli ultimi decenni spesso attraverso il prisma del genere (romanzo vs *epos*), ora per interrogarsi sui modi con cui Ariosto gestisce il confluire delle «varie fila» verso la conclusione, ora al contrario per rimettere in discussione la pretesa epicità di quest'ultima, di cui da più parti sono stati valorizzati i coloriti romanzeschi fin quasi alle ultime battute del poema, riscrittura del finale dell'*Eneide*.¹ «La morte degli eroi (la sola che conti nel registro del romanzo cavalleresco)» è stato scritto da uno dei più fini interpreti recenti del poema «è uno degli indici più importanti della coloritura epica che assume a tratti il grande mito romanzesco del *Furioso*».²

Ariosto, fedele in questo allo spirito boiardesco, esclude com'è noto dal suo poema il racconto della morte dei due eroi per eccellenza del campo cristiano, Orlando e Rinaldo, protagonisti nel *Furioso*³ bensì di esperienze-limite sul piano delle passioni autodistruttrici, ma ignari del destino fissato per loro all'esterno del poema, cioè in quella leggenda cavalleresca (ben nota al pubblico del romanzo) che li vede morire, entrambi come martiri, rispettivamente sul campo di Roncisvalle e nella costruzione del duomo di Colonia. Diverso è il caso di Ruggiero, la cui morte per il tradimento di Gano è pure esclusa dal racconto del *Furioso*, ma (come ben noto) più di una volta preannunciata (come già nell'*Inamoramento*) insieme alla vendetta che da parte della famiglia dell'eroe (Bramante e Marfisa) seguirà (*OF* III 24; XLI 61-66): un modo per ricordare l'orizzonte mortale del progenitore estense e al tempo stesso rassicurare lettori e dedicatari sul ristabilimento di un ordine morale (e magari anche politico) pericolosamente minacciato. In questo contributo vorrei tornare sulla morte di un personaggio di secondo piano del poema, ma cui Ariosto dedica considerevole spazio proprio nell'imminenza della sua scomparsa: Brandimarte.

¹ La bibliografia che tocca, anche solo di sfuggita questo problema, è foltissima e non c'è quasi studio sul *Furioso* degli ultimi quarant'anni che non vi accenni. Qui mi limito a rinviare a PARKER 1979: 16-44, SITTERSON 1992, BRUSCAGLI 2003: 72-73, CASADEI 1993: 72-77, IZZO 2005, DELCORNO BRANCA 2007, SANGIRARDI 2009, JAVITCH 2010, CASADEI 2016.

² SANGIRARDI 2009: 154.

³ Per tutte le citazioni del *Furioso* (d'ora in poi *OF*), si fa riferimento all'edizione ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti].

La morte del fedele compagno di Orlando occupa infatti nel *Furioso* un posto particolare. Essa è – con quella di Zerbino (XXIV 74-82), per certi aspetti un suo gemello meno guerriero – la morte più lungamente descritta e forse la più elaborata sul piano della articolazione del racconto e delle risonanze emotive che essa suscita sugli altri personaggi. Dopo aver attraversato il poema con brevi ma costanti apparizioni (spesso in compagnia dell’inseparabile sposa Fiordiligi), Brandimarte è l’unica vittima del campo cristiano nel duello risolutore del conflitto tra cristiani e saraceni a Lipadusa (XLI-XLII), in cui egli combatte al fianco di Orlando e Oliviero contro Gradasso, Agramante e Sobrino.

Se si guarda all’attenzione data alla morte di Brandimarte negli studi dedicati agli ultimi canti del poema, si direbbe che l’episodio sia stato considerato comprensibilmente meno stimolante sul piano interpretativo di altri a esso contigui (naufragio di Ruggiero e avventure di Rinaldo) e semmai, all’interno di esso, l’attenzione si è concentrata sulla reazione di Orlando.⁴ Oltre ad alcuni importanti studi d’insieme dedicati alla traiettoria del personaggio inventato da Boiardo nell’*Innamoramento*,⁵ due contributi sono stati dedicati specificamente all’episodio e alla sua funzione negli equilibri dell’ultima parte del poema da Angelo Monteverdi sessant’anni fa (*Da Lipadusa a Roncisvalle*) e da David Quint nel 1994 (*The Death of Brandimarte and the Ending of the “Orlando Furioso”*).⁶ Pur nella diversità degli approcci, per entrambi gli studiosi la scomparsa di Brandimarte non è un episodio secondario: è, per così dire, la campana funebre che annuncia l’inevitabile scomparsa (invero però non raccontata) di altri eroi del poema (Ruggiero e lo stesso Orlando).⁷ Quint, in particolare, ne proponeva per primo una suggestiva lettura

⁴ Vedi STROPPA 2006, un saggio cui devo importanti spunti di riflessione. Si vedano anche le letture dei canti XLI e XLII in IZZO-TOMASI 2018 dovute rispettivamente ad Annalisa Perrotta e alla già citata Stroppa.

⁵ DE PANIZZA LORCH 1982 (soprattutto sul libro I), CAVALLO 2013 (ma con osservazioni penetranti anche sul *Furioso*: 231-234). Sull’importanza del personaggio le cui vicende nell’*Innamorato* sarebbero addirittura per Boiardo «répresentative de la destinée humaine», si vedano le acute osservazioni dedicata da Denise Alexandre Gras nella sua monografia (ALEXANDRE GRAS 1988: 328-229 e *passim*).

⁶ MONTEVERDI 1961, QUINT 1994.

⁷ Parlando per tutta la sequenza di Lipadusa di un «istintivo ritorno dell’Ariosto agli spiriti della più antica e genuina tradizione epica» (MONTEVERDI 1961: 403), Monteverdi suggeriva che non ci sarebbe posto per la morte di Orlando nel *Furioso*, perché essa è narrativamente già “consumata” (e prefigurata) in quella, affatto simile (anche nella memoria *in articulo mortis* della donna amata, là Alda, qui Fiordiligi), del suo fedelissimo compagno. Confesso però che, mentre l’allusione a Roncisvalle (copiosamente e persuasivamente illustrata da Monteverdi) è troppo evidente e serve a proiettare sulla morte di Brandimarte l’aura del martirio,

metaletteraria mostrando come Ariosto, spostando l'attenzione sull'artificiosità dei mezzi letterari esibiti nella rappresentazione della morte di Brandimarte (stile, riferimenti intertestuali), segnalerebbe al lettore l'impossibilità di concludere il poema altrimenti che con la morte, oltre che degli eroi, anche delle avventure potenzialmente infinite tipiche del *romance*.⁸ «How seriously should we take this affecting, heroic death?»: si chiedeva, giustamente, lo studioso. Movendo a mia volta da questa domanda pertinente, ho provato a interrogarmi sulla questione, concentrandomi però, più che su nuovi rilievi intertestuali o sulla prospettiva metaletteraria (già a mio avviso abbastanza battuta da Quint e da altri) su alcuni aspetti a mio avviso un po' problematici della rappresentazione ariostesca della morte di questo personaggio, che tenterò di porre a confronto con altri episodi e con quella ideologia del martirio cristiano di cui egli è nel poema l'esempio allo stesso tempo più sublime e però anche più ambiguo.

Prima però credo sia utile visualizzare schematicamente la successione di sequenze in cui l'episodio si trova distribuito tra i canti XL e XLIII.

1. STRUTTURA DELLA SEQUENZA E RILIEVI PRELIMINARI

Offro qui di séguito una struttura della sequenza indicando in corsivo le altre sequenze *entrelacées* a partire dal canto XL:

- 1) *exploits* eroici di Brandimarte nell'assalto di Biserta (XL 22-28);
 - 2) preparazione al duello e presentimenti di morte della sua sposa, Fiordiligi (XLI 30-33);
 - 3) suo colloquio notturno con Agramante per venire a patti ed evitare il duello dell'indomani (XLI 42-45);
- [3a) *naufragio di Ruggiero, sua conversione e annuncio della sua morte per tradimento*
XLI 51-66]

considerarla una prefigurazione di quella di Orlando (come fanno anche altri studiosi) mi pare eccessivo e persino (forse perché la mia lettura divide il destino dei due personaggi a partire dal rinsavimento di Orlando) un po' fuorviante. Per un'analisi narrativa e stilistica del duello di Lipadusa si vedano le pagine ancor oggi suggestive di PRALORAN 1999.

⁸ «We are invited to stand back with the self-conscious poet and look hard at the conventions themselves» (QUINT 1994: 93).

- 4) duello di Lipadusa e sua morte per mano di Gradasso (XLI 68-100);
- 5) ira di Orlando e commenti del narratore; morte di Agramante e di Gradasso (XLII 1-6);
- 6) congedo di Brandimarte dall'amico Orlando e ultime parole del cavaliere (XLII 12-15);
[6a) XLII 40 ss.-XLIII *Rinaldo si imbatte nel mostro della Gelosia, viaggio di Rinaldo, racconto del nappo*];
- 7) disperazione di Fiordiligi, rimasta a Biserta, alla notizia della morte dello sposo (XLIII 154-164);
- 8) funerali di Brandimarte, lamento funebre di Orlando, morte di Fiordiligi (XLIII 165-185)
8a) *ricongiungimento di Orlando, Oliviero, Rinaldo e Ruggiero* (XLIII 195-199)

Pur giungendo improvvisa nel succedersi caotico e nella dinamica assai poco cavalleresca del duello di Lipadusa (come fu notato già dai lettori cinquecenteschi del poema), la morte di Brandimarte è preparata dal narratore con dovizia di dettagli e soprattutto di funeste premonizioni, sia attraverso la cura del versante eroico (sequenza 1 con gli *exploits* del guerriero a Biserta), sia su quello degli affetti privati, incarnati dalla relazione con l'inseparabile, ma qui però lontana, Fiordiligi (2). La vera e propria morte è poi distribuita su tre momenti: colpo mortale per mano di Gradasso (4), ira di Orlando alla vista dell'amico ferito (5), congedo da Orlando in punto di morte (6), tutti orchestrati in un gioco finissimo di alternanze di atmosfere e di focalizzazioni. Si passa infatti dalla furia quasi folle di Orlando alla tenerezza e pietà delle ultime parole di Brandimarte *in articulo mortis*: situazioni che il narratore gestisce con stacchi tonali talora netti e attraverso (mi pare) una sovraesposizione della propria voce ora su toni tragici e quasi si potrebbe dire tassiani o pre-melodrammatici, come nell'apostrofe a Dio e alla spada Durlindana che è in mano di Gradasso e con cui è stato (ironia tragica) inferto il colpo mortale al giovane eroe:

Volta Gradasso, e più non segue Orlando,
ma, dove vede il re Agramante, accorre.
L'incauto Brandimarte, non pensando
ch'Orlando costui lasci da sé torre,
non gli ha né gli occhi né 'l pensiero, instando
il coltel ne la gola al pagan porre.
Giunge Gradasso, e a tutto suo potere
con la spada a due man l'elmo gli fere.

Padre del ciel, da' fra gli eletti tuoi
spiriti luogo al martir tuo fedele,
che giunto al fin de' tempestosi suoi
viaggi, in porto ormai lega le vele.
Ah Durindana, dunque esser tu puoi
al tuo signore Orlando sì crudele,
che la più grata compagnia e più fida
ch'gli abbia al mondo, inanzi tu gli uccida?
(OFXLI 99-100)

Ora con interventi di tipo ragionato ed escursioni notevoli verso un registro colloquiale che fa pensare alla voce delle *Satire* come nel lungo proemio del canto XLII sul parallelo Orlando vendicatore-popolo ferrarese in preda a furia vendicatrice per il ferimento di Alfonso I alla battaglia della Bastia (XLII 6, 1-4: «Ma perch'io vo concludere, vi dico / che nessun'altra quell'ira pareggia, / quando signor, parente, o sozio antico / dianzi agli occhi ingiuriar ti vegga [...]»). Il limite di canto, che viene a cadere tra le sequenze 4 e 5, dà poi un rilievo assoluto alla passione di vendetta che quasi travolge Orlando in una nuova follia («Non so se in lui poté più il duolo o l'ira; / ma da piangere il tempo avea sì corto, / che restò il duolo, e l'ira uscì più in fretta. / Ma tempo è omai che fine al canto io metta») e sposta i riflettori, per così dire, dalla pur tragica fine dell'eroe alla reazione del suo amico.

Sul piano della costruzione del racconto la morte di Brandimarte è poi valorizzata da una serie di simmetrie e di echi interni alla macrosequenza di tipo strutturale e semantico: al preludio delle sequenze 1-2, in cui si sviluppa la tragica premonizione della sua scomparsa, rispondono, a mo' di commento-postludio, le sequenze 7-8, in cui il binomio o la polarizzazione tra riverberi pubblici e privati della morte del cavaliere (funerali e disperazione di Fiordiligi) è simmetricamente ripreso in un'impalcatura che dà all'episodio un'ampiezza e un respiro che si potrebbero dire (anche per l'immaginario che vedremo sollecitato da Ariosto) monumentali. Sul piano strutturale non è da dimenticare, infine, che l'episodio risulta intrecciato e incastonato tra due episodi di morte o di smarrimento passionale a essa assimilabile: lo sventato naufragio di Ruggiero, battezzato *in extremis* dall'eremita e finalmente pronto per la sua metamorfosi eroica finale (3a), e

quello “morale” di Rinaldo che, prima in preda ai demoni della Gelosia e poi turbato dal racconto del nappo (XLIII 64-66), rischia di soccombere a passioni e dubbi potenzialmente distruttivi del proprio equilibrio esistenziale (6a).

2. BRANDIMARTE DA EROE PAGANO A MARTIRE CRISTIANO; STORIA ED EVOLUZIONE DI UN PERSONAGGIO

Ariosto eredita Brandimarte dall'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo (*IO*), dove il personaggio, prima saraceno e poi convertitosi al cristianesimo per opera di Orlando (*IO* II xii-xiii) è al centro di numerose avventure lungo tutto il poema (nel giardino di Dragontina: I ix; nella tomba della fata Febosilla: II xxvi).⁹ È figlio di Manodante, ricchissimo re delle Isole Lontane ed è stato rapito fanciullo da un servo del re (Bardino), che l'ha venduto al signore di Rocca Silvana che, vistone il valore, l'ha reso suo erede e gli ha dato il nome che porta nel poema (I ix 50). Ha un fratello (Ziliante) e una sorella (Leodilla). L'incontro con quest'ultima (la cui identità non è rivelata) è occasione per raccontare la storia degli amori infelici della donna (I xxi), di cui però sembra responsabile un certo attaccamento alle ricchezze comune a tutta la famiglia e cui anche il pur cortese fratello non sarà estraneo (inseguimento del cervo dalle corna d'oro inviato da Morgana: I xxv).¹⁰ Dopo varie peripezie, a diciott'anni, finisce prigioniero proprio del re delle Isole Lontane, viene ritrovato (insieme al fratello Ziliante) dal padre con un'agnizione teatrale e in seguito a eventi rocamboleschi (II xiii). Prima e dopo la sua conversione al cristianesimo per opera di Orlando (II xii), è *partner* prediletto del paladino, spesso in compagnia della sua amante e poi sposa (II xxvii), Fiordelisa, anche lei ex saracena, che lo accompagna aiutandolo provvidenzialmente, novella Arianna o Medea, in alcune prodigiose avven-

⁹ Importanti le pagine dedicate alla traiettoria di Brandimarte, sia dal punto di vista geografico (da Oriente a Occidente), sia su quello dello sviluppo del personaggio in CAVALLO 2013, cui rimando limitandomi qui a ricordare alcuni episodi essenziali delle vicende che coinvolgono.

¹⁰ Sul valore esemplare di quest'episodio, funzionale a mettere a contrasto i valori della cavalleria disinteressata (incarnati da Orlando) e certa attrazione per la ricompensa della *quête* (Brandimarte ex Bramadoro e, se pur sul versante delle scelte coniugali, la sorella Febosilla) vedi GRIGNOLATI 1998 e recentemente GALBIATI 2018: 45-49.

ture (riviera del Riso: III vii). Oltre al valore guerresco che gli ha ben meritato il suo nome parlante («Brando di Marte»), Boiardo ne sottolinea fin dalla prima sua entrata in scena i tratti che lo contraddistinguono: coraggio, cortesia, fedeltà (a Orlando e all'amata Fior-delisa) e gentilezza:

Et ecco scontra [Astolfo], a meglio dela strata,
un Saracin, che un altro sì perfeto
non ha la tera chi è del mar voltata:
sua gran virtù convien che se scopra
a quella guera ch'io disse di sopra.

Quel Saracino ha nome Brandimarte
et era Conte di Roca Silvana.
In tuta Paganìa, per ogni parte,
era sua fama nobil e soprana;
di torneamenti e giostra sapìa l'arte,
ma soprattutto la persona humana
era cortese: il suo legiadro core
fu sempre aceso di gentil amore.
(IO I ix 49-50)¹¹

L'ultima sua comparsa nel poema di Boiardo è sul campo di Parigi, quando lo troviamo a combattere (oramai convertito) contro Marsilio e i suoi eserciti a fianco di Orlando e dell'inseparabile Fiordelisa (III viii). Ariosto ereditava un cavaliere perfetto (neoconvertito, gran guerriero, amico ideale, amante appassionato quanto fedele) e non interviene sostanzialmente sulla sinopia del personaggio tracciata da Boiardo, ma ne stilizza semmai in senso ancor più aristocratico e ideale i tratti di cortesia e di *humanitas* («umano» è infatti anche nel *Furioso*: OF XXI 60, 6) rimuovendone le inclinazioni più terrestri e sensuali. A dire il vero, l'amicizia tra i due nel *Furioso* sembra piuttosto sbilanciata nella direzione Brandimarte-Orlando: il primo infatti (ci dice Ariosto) «il conte amava quanto / si può compagnar amar, fratello o figlio» (XXI 64, 1-2 e già VIII), compromettendo così quel

¹¹ Per questa presentazione iniziale del personaggio (e in particolare per la sua *cortesia*) si veda DE PANIZZA LORCH 1982: 744-745.

rapporto di *paideia* che il più anziano guerriero dovrebbe semmai nutrire per lui e che sembrerebbe riaffiorare nell'affiliazione epica dei due alla coppia Achille-Patroclo proposta al canto XLII (benché nel *Furioso* l'età dei due eroi sia invertita). Ma di questa classica paideia apparentemente suggerita dal riscontro intertestuale con l'*Iliade*, neppure l'ombra nella rifunzionalizzazione della coppia Orlando-Brandimarte per almeno due ragioni: la quasi costante condizione di inferiorità guerresca di Orlando in balia delle sue passioni dal canto VIII al XXXIX (con l'eccezione dell'intermezzo di Olimpia) che lo rende oggetto più che soggetto di amicizia, e la costante presenza (reale o memoriale) dell'in-separabile sposa.

Se, come già nell'*Inamoramento*, Brandimarte e Fiordiligi costituiscono una coppia solida e indissolubile (sintomaticamente destinata però da Ariosto, come ricorda giustamente Quint, a una fine infelice), la loro carica romanzesca risulta fin dal loro primo apparire nel *Furioso* piuttosto depotenziata. Già dalla sua partenza dal campo di Carlo per inseguire Orlando in fuga (VIII 89) il narratore si premura infatti di accompagnare il movimento centrifugo di Brandimarte da rassicurazioni sul ritorno imminente al vero centro esistenziale, che non è la guerra, ma la donna amata:

Brandimarte, ch'Orlando amava a pare
di sé medesmo, non fece soggiorno;
o che sperasse farlo ritornare,
o sdegno avesse udirne biasmo e scorno:
e vòlse a pena tanto dimorare,
ch'uscisse fuor ne l'oscurar del giorno.
A Fiordiligi sua nulla ne disse,
perché 'l disegno suo non gl'impedisce.

Era questa una donna che fu molto
da lui diletta, e ne fu raro senza;
di costumi, di grazia e di bel volto
dotata e d'accortezza e di prudenza:
e se licenzia or non n'avea tolto,
fu che sperò tornarle alla presenza
il dì medesmo; ma gli accadde poi,
che lo tardò più dei disegni suoi.
(OFVIII 88-89)

Esautorata o messa al riparo da nuove avventure e cavallereschi “errori”, privata anche (nella realtà, se non proprio nel desiderio) di quel trasporto sensuale invece presente nel poema boiardo, la coppia Brandimarte-Fiordiligi esiste fino a questo punto nel *Furioso* essenzialmente per l’amicizia e la devozione che la legano a Orlando, la reintegrazione fisica e psichica del quale nella macchina del poema sembra essere in definitiva il loro unico obiettivo.¹² Non è un caso, allora, che una potenziale trasformazione funzionale ed esistenziale del personaggio di Brandimarte s’imponga proprio in coincidenza del ritorno di Orlando alla ragione (XXXIX 61), quando cioè quell’obiettivo veniva improvvisamente a mancare. È infatti proprio allora (XXXIX 62-63) che Brandimarte apprende la morte del padre Manodante dal racconto di Bardino e viene invitato a lasciare la vita da cavaliere errante (peraltro, come si è visto, praticamente assente nel poema di Ariosto e assai più pertinente al suo passato boiardo) per diventare lui stesso re:

Narrò Bardino intanto a Brandimarte,
che morto era il suo padre Monodante;
e che a chiamarlo al regno egli da parte
veniva prima del fratel Gigliante,
poi de le genti ch’abitan le sparte
isole in mare, e l’ultime in Levante;
di che non era un altro regno al mondo
sì ricco, popoloso, o sì giocondo.

Disse, tra più ragion che dovea farlo,
che dolce cosa era la patria; e quando
si disponesse di voler gustarlo,
avria poi sempre in odio andare errando.
Brandimarte rispose voler Carlo
servir per tutta questa guerra e Orlando;

¹² Mentre nell’*Inamoramento* essi godono di momenti di complicità amorosa come nella lunga e divertita descrizione dei loro amplessi in *IO I* xix 57-61 (ottave peraltro ben impresse nella memoria ariostesca che ne recupera tessere e allusioni erotiche del narratore distribuendole ad altre coppie come Alcina e Ruggiero e poi per Ruggiero alle prese con Angelica dopo la liberazione dall’Orca) nel *Furioso* il desiderio erotico di Brandimarte nel ritrovare la moglie dopo una lunga separazione viene subito limitato dalla presenza di Bardino e poi frustrato dall’apparizione di Orlando pazzo («né per saziare al primo né al secondo / né al terzo bacio era l’accese voglie / se non ch’alzando gli occhi ebbe veduto / Bardin che con la donna era venuto»: *OFXXXIX* 43, 5-8).

e se potea vederne il fin, che poi
penserìa meglio sopra i casi suoi.
(OFXXXIX 62-63)

Ariosto recupera, in queste ottave di transizione tra l'episodio del recupero del senno di Orlando e i preparativi della guerra finale in Africa, il profilo e il potenziale destino politico del suo fedele amico secondo il *curriculum* e la genealogia stabiliti da Boiardo. Brandimarte, infatti, oltre che un guerriero, è l'erede di un regno prospero e felice sul trono del quale è (con unanime gioia) atteso dal popolo e dai suoi. Quella prospettiva è però rifiutata dallo stesso cavaliere che, rimandando la metamorfosi esistenziale e professionale che potrebbe salvargli la vita, riannoda qui il proprio destino a quello dell'amico Orlando.¹³ Ma di quale Orlando? Ovviamente del nuovo paladino, tornato «saggio e virile», il cui unico pensiero è ora l'onore della causa cristiana («Ogni suo studio, ogni disio rivolse / a racquistar quanto amor già gli tolse»: XXXIX 61). Il rifiuto di diventare il nuovo re delle Isole Lontane da parte di Brandimarte può essere letto allora come la tacita e fatale conversione a spostare il centro del desiderio dagli affetti privati (amicizia e amore) ad un altro e fin qui poco allettante obiettivo: il trionfo della causa cristiana, presentata ora (non a caso) come una missione da realizzare concretamente, attraverso una collettività militare gerarchicamente ordinata (di cui è traccia nel verso «voler *Carlo* / servir per tutta questa guerra e *Orlando*»). Il modo un po' evasivo con cui il personaggio rinvia la sua decisione di abbandonare il conflitto conferma dunque, a mio avviso, il fatto che già a questo punto, ben prima del duello di Lipadusa, Ariosto ha avviato *in nuce* la metamorfosi di Brandimarte in martire cristiano, affidando alla voce del personaggio, pur declinata in discorso indiretto, l'ipotesi del v. 7 dell'ott. 63 («*e se potea vederne il fin*, che poi / penserìa meglio sopra i casi suoi») che retrospettivamente acquisirà il sapore di un'ironia tragica e di un'amara illusione.

¹³ Ha richiamato già l'attenzione su questo passo Cavallo, rilevando finemente il ribaltamento ironico (e tragico) del personaggio operato da Ariosto (CAVALLO 2013: 231-232).

3. DA BISERTA A LIPADUSA: VERSO LA TRAGEDIA

Brandimarte mantiene la promessa di onorare i suoi impegni di guerriero, illustrandosi come pochi altri nella presa di Biserta del canto XL: è lui, anzi, che dà l'esempio a Orlando e agli altri cristiani, assaltando le mura della città con una scala (XL 25) e riuscendo, sordo alle preghiere dei compagni che lo invitano a tornare indietro, a penetrare nella città per primo con un salto spettacolare:

Per ciò non perde il cavalier l'ardire
né pensa riportare dentro il piede;
ben che de' suoi non vede alcun seguire
ben che berzaglio alla città si vede.
Pregavan molti (e non vòlse egli udire)
che ritornasse; ma dentro si diede:
dico che giù ne la città d'un salto
dal muro entrò, che trenta braccia era alto.
(OFXL 25)

Evidente è l'insistenza sulla statura eroica, con tratti di dismisura iperbolica e quasi sacrificale, dell'«animoso» guerriero (XL 30, 8) nella descrizione della vittoriosa conquista della città da parte dei cristiani, di cui pure Ariosto non tace efferatezze e inutili crudeltà ai danni della popolazione assediata («fur fatti stupri e mille altri atti ingiusti / dei quali Orlando una gran parte intese, / né lo poté vietar, né 'l duca inglese»: XL 34, 5-8).¹⁴ L'ombra del destino di Brandimarte, anticipata (come suggerivo) già nel colloquio con Bardino del canto XXXIX, viene ora allargata attraverso altri presentimenti funesti anche a Fiordiligi. Nella preparazione delle vesti e insegne dei guerrieri che si cimenteranno nel duello di Lipadusa (Orlando, Olviero e Brandimarte) il figlio di Manodante decide, per onorare la memoria del padre appena morto, «di non andar adorno / se non

¹⁴ Nella sua recente lettura del canto XL Paul Larivaille pone a riscontro i due «salti» del poema: quello di Rodomonte nell'assedio di Parigi (XIV 129-130) e quello di Brandimarte a Biserta rilevandone persuasivamente l'appartenenza a due tipologie opposte di *leadership* sul campo di battaglia (LARIVAILLE 2018: 438-441). Come proverò a dimostrare oltre, anche altri aspetti (rapporto tra storia contemporanea e ideologia guerriera) legano strettamente questi due canti.

di sopraveste oscure et adre». ¹⁵ Il rapporto con la memoria paterna e la propria ascendenza regale viene dunque onorato, ma non, come si è visto, attraverso l'assunzione del potere sul trono lasciato libero dal padre, bensì nel rispetto di una formalità cavalleresca (il lutto delle vesti) in prossimità di un duello potenzialmente mortale: formalità puntualmente eseguita da Fiordiligi con oscuri presentimenti di morte che preparano il lettore:

Fece la donna di sua man le soprav-
vesti a cui l'arme converrian più fine,
de' quai l'osbergo il cavallier si cuopra,
e la groppa al cavallo e 'l petto e 'l crine.
Ma da quel dì che cominciò quest'opra,
continuando a quel che le diè fine,
e dopo ancora, mai segno di riso
far non poté, né d'allegrezza in viso.

Sempre ha timor nel cor, sempre tormento
che Brandimarte suo non le sia tolto.
Già l'ha veduto in cento lochi e cento
in gran battaglie e perigliose avvolto;
né mai, come ora, simile spavento
le agghiacciò il sangue e impallidille il volto:
e questa novità d'aver timore
le fa tremar di doppia tema il core.
(*OFXLI* 32-33)¹⁶

A questo punto, dopo l'annuncio di tanti presentimenti, il lettore non può che prepararsi allo spettacolo tragico del sacrificio del giovane eroe. Ed è, come anticipato, nell'atmosfera caotica del duello di Lipadusa, compromessa fin dall'inizio dalla distribuzione delle armi

¹⁵ Il dettaglio potrebbe ricordare a un lettore attento e dalla memoria lunga quello analogo (se pur per tutt'altri motivi) dell'amico Orlando che all'inizio della sua ricerca di Angelica (*VIII* 85, 5-6) «portar vòlse un ornamento nero; / e forse acciò che 'l suo dolor simigli».

¹⁶ Nella cronologia dei presentimenti tragici va aggiunto poi, sebbene raccontato successivamente (nella sequenza 7: *XLIII* 155-156), il sogno in cui, la notte prima del duello, Fiordiligi vede la veste nera ricamata da lei stessa «di gocchie rosse, a guisa di tempesta» (*XLIII* 155, 6).

in possesso di ciascuno dei partecipanti (opera della fortuna o di decisioni autolegittimanti un po' opache e strumentali) che esso avviene.¹⁷ Brandimarte, di cui Ariosto ricorda nello svolgersi del combattimento al tempo stesso la scrupolosa correttezza cavalleresca nei confronti del nemico e l'eccessiva e ancora una volta quasi sacrificale fiducia nella sola sua forza guerriera,¹⁸ cade per mano di Gradasso, il meglio equipaggiato di tutti, sotto gli occhi di Orlando. Se il soccombere del giovane eroe davanti al più anziano amico riattiva quasi inevitabilmente nel poeta classicamente educato la memoria di modelli squisitamente epici (la coppia Achille-Patroclo dell'*Iliade* e quella virgiliana Enea-Pallante),¹⁹ il fatto che Durlindana, spada di Orlando in mano di Gradasso, sia lo strumento del colpo fatale dà alla morte di Brandimarte (almeno a un livello più profondo, a mio avviso) il crisma di una fine non priva di risonanze erotiche, più tragiche che epiche: l'eco delle morti del mito e della tragedia inferte accidentalmente da un amante all'altro (le coppie ovidiane Cefalo e Procri, ma anche Piramo e Tisbe).²⁰ La metamorfosi in martire dell'ex saraceno, guerriero avventuroso, entusiasta e persino un po' avido di

¹⁷ Brandimarte (si ricordi) affronta il duello con armi assai inferiori rispetto a quelle in possesso degli altri compagni e dei nemici, risultato dei numerosi e fortunosi passaggi tra i diversi personaggi del poema. Nella divisione delle armi di Ruggiero trovate sulla nave scampata al naufragio (XLI 25), infatti, Orlando ha trattenuto per sé la spada Balisarda (dichiarandola un dono destinatogli da Dio: XLI 27-28; è per questo che parlavo di decisioni "autolegittimanti"), mentre l'armatura (quella di Ettore conquistata da Ruggiero a Mandricardo) va a Oliviero. A Brandimarte tocca il cavallo Frontino (già di Sacripante e poi di Ruggiero), nobile ma poco efficace dono per la difesa. Quanto ai nemici, Gradasso è in possesso di due strumenti invincibili come la spada di Orlando (Durlindana) e il cavallo di Rinaldo (Baiardo), mentre Agramante ha il cavallo di Orlando, Brigliadoro.

¹⁸ Dopo aver fatto cadere da cavallo Sobrino, Brandimarte rifiuta di accanirsi ulteriormente su di lui rispettando uno dei precetti del duello cavalleresco («Or Brandimarte che vide per terra / il re Sobrin, non l'assalì altrimenti [...]»: XLI 72, 1-4), è «ardito» (XLI 79), ancora una volta, «animoso» (XLI 92), ma anche (un po' sorprendentemente a dire il vero) «incauto» nel non prevedere (fatto però difficilmente prevedibile) che Orlando lasci la presa di Gradasso, il quale infatti, accorrendo a soccorrere Agramante, ucciderà il giovane eroe.

¹⁹ Rispettivamente nei libri XVI e XXIII dell'*Iliade* e in *Aen.* VIII 474-509. Il primo dei due è peraltro suggerito dallo stesso Ariosto a proposito della giustificazione dell'ira di Orlando («Achille, poi che sotto il falso elmetto / vide Patrolo insanguinar la via, / d'uccider chi l'uccise non fu sazio, / se nol traeva, se non ne faceva strazio»: XLII, 5-8).

²⁰ Il modello della morte di Piramo e Tisbe è evocato soprattutto nel congedo di Zerbino da Isabella (XXIV 78-85), ma si ricordi che in gioventù Ariosto aveva composto una tragedia, perduta, proprio sui due infelici amanti (CATALANO 1930: 125). Per la ripresa della celebre favola ovidiana nel *Furioso* e poi, proprio attraverso il poema ariostesco, in alcune riscritture e traduzioni della favola ovidiana (Amomo, Bernardo Tasso) vedi BUCCHI 2010.

Boiardo (non si chiamava forse *Bramadoro* prima di assumere il nuovo nome?) può allora dirsi compiuta.²¹ È infatti in coincidenza del colpo fatale (e non delle sue ultime parole, rinviate, come si è visto, al canto XLII dopo l'ira di Orlando) che il narratore lo consacra proprio con il nome di *martire* (unica occorrenza della parola nel poema) nella doppia apostrofe (a Dio e alla spada), simmetricamente divisa tra preghiera a Dio (1-4) e patetica (ma anche un po' interlocutoria) *indignatio* del narratore verso Durlindana (5-8), responsabile del colpo:

Giunge Gradasso, e a tutto suo potere
con la spada a due man l'elmo gli fere.

Padre del ciel, da' fra gli eletti tuoi
spiriti luogo al *martir* tuo fedele,
che giunto al fin de' tempestosi suoi
viaggi, in porto ormai lega le vele.
Ah Durindana, dunque esser tu puoi
al tuo signore Orlando sì crudele,
che la più grata compagnia e più fida
ch'egli abbia al mondo, inanzi tu gli uccida?
(OFXLI 99-100)²²

²¹ Il nuovo nome (si apprende nell'*Inamoramento*) gli è stato dato da Bardino: «Nome avea Bramador essendo infante / quel Brandimarte che hor era pregione» (*IO* II XIII 37, 1-2), e si veda il commento di Antonia Tissoni Benvenuti sul nome del personaggio.

²² Mi pare che nella morte di Brandimarte, sul piano del ritmo del racconto, sia da notare un'analogia non superficiale con quella di Isabella (anch'essa di fatto martire, se muore come San Paolo: si veda il commento di Ceserani - Zatti e di Bigi, rispettivamente in ARIOSTO, *Orlando Furioso* [Ceserani - Zatti] e ID., *Orlando furioso* [Zampese], *ad loc.*) in cui pure al gesto fatale segue immediatamente l'apostrofe patetica del narratore, lì però alla protagonista stessa (che non potrà essere martire per il suicidio, ma è nondimeno «alma beata»: XXIX 26-27), additata (grazie al loquace intervento in prima persona dell'Altissimo: *ivi*, 28-29) quale esempio assoluto di fedeltà femminile (su cui vedi le osservazioni di ZATTI 1990: 54-68). Il confronto tra le due morti, agli aspetti che le avvicinano (ossequio estremo alla fedeltà, consacrazione cristiana) ma anche che le differenziano, richiederebbe però maggiore spazio. Coincidenze a livello prosodico nella gestione dell'endecasillabo negli interventi di Dio (o nel discorso a lui diretto) nei due luoghi qui raffrontati sono notati da DAL BIANCO 2007, pp. 368-369.

4. UN MARTIRE SUO MALGRADO? BRANDIMARTE DIPLOMATICO E POLITICO (XLI, 39-41)

La morte di Brandimarte come perfetto cavaliere cristiano, condotta sul modello arcaizzante di Roncisvalle (mediato dalla *Spagna* e dal *Morgante*), rischia però di mettere in ombra una sequenza importante che la precede (3), quella dell'ambasceria ad Agramante.

Sebbene (se non ho visto male) gli interpreti vi si siano raramente soffermati, in quest'episodio apparentemente di transizione Brandimarte appare in una luce abbastanza diversa da quella che lo circonda nella presa di Biserta e nel duello di Lipadusa.²³ Appena giunti sull'isola e dopo aver messo le tende, Brandimarte viene inviato da Orlando a negoziare accordi in cui, in cambio della conversione al cristianesimo, si offre al re pagano il dominio «di ogni cittade [...] / che sia tra 'l Nilo e 'l segno ch'Ercol fisse» (XLI 38, 5-6). Gli argomenti messi in campo per convincere Agramante (già a lui ben noto per il cortese duello e la magnifica festa offerta dal re nell'*Inamoramento de Orlando* II xxviii) sono due, piuttosto diversi: la conversione alla vera fede (pubblicizzata qui da un neoconvertito, come si ricorda) e il calcolo molto più pragmatico delle perdite e dei guadagni:

«Perché sempre v'ho amato et amo molto,
questo consiglio» gli dicea «vi dono;
e quando già, signor, per me l'ho tolto,
creder potete ch'io l'estimo buono.
Cristo conobbi Dio, Maumette stolto;
e bramo voi por ne la via in ch'io sono:
ne la via di salute, signor, bramo
che siate meco, e tutti gli altri ch'amo.

Qui consiste il ben vostro, né consiglio
altro potete prender, che vi vaglia;
e men di tutti gli altri, se col figlio
di Milon vi mettete alla battaglia;
che 'l guadagno del vincere al periglio
de la perdita grande non si agguaglia.

²³ Come ricorda giustamente Ascoli è questa la prima volta che Ariosto presenta Brandimarte come un ex saraceno (ASCOLI 1987: 363).

Vincendo voi, poco acquistar potete;
ma non perder già poco, se perdetes.

Quando uccidiate Orlando, e noi venuti
qui per morire o vincere con lui
io non veggo per questo che i perduti
dominii a racquistar s'abbian per vui.
Né dovete sperar che sì si muti
lo stato de le cose, morti nui,
ch'uomini a Carlo manchino da porre
quivi a guardar fino all'estrema torre».
(OFXLI 39-41)

Anche considerando il fatto che la persuasione dell'avversario prima di un duello possa essere un *topos*, la giustapposizione di due argomenti completamente diversi a mio avviso è abbastanza sorprendente: se il primo è in tutto coerente con l'ethos del *miles christianus* puro e disposto al martirio ("la vera fede è questa, seguite il mio esempio"), il secondo va in tutt'altra direzione. A convincere Agramante a convertirsi dovrebbe essere infatti, oltre al valore della vera fede, anche (o soprattutto?) il calcolo dei guadagni e delle perdite con un ragionamento («[i]l guadagno del vincere al periglio / de la perdita grande non si agguaglia. / Vincendo voi, poco acquistar potete; / *ma non perder già poco, se perdetes*»: XLI 40, 7-8) che non sfigurerebbe come consiglio nel *Principe*. Ma, a dire il vero, non sfigura nemmeno nel *Furioso*, dove il lettore ha imparato e imparerà a riconoscere i benefici che i personaggi possono trarre da questi «avvertimenti antidealistici» giustapposti a quello che è stato chiamato l'«idealismo sublimante oltranzistico dell'epopea».²⁴ Brandimarte non ragiona diversamente da come ragiona Cloridano mentre incappa nei nemici trasportando insieme a Medoro il corpo di Dardinello («Frate, bisogna" Cloridan dicea / "gittar la soma, e dare opra ai calcagni; / che sarebbe pensier non troppo accorto, / perder duo vivi per salvare un morto"»: XVIII 189, 5-8) o da come di lì a poco ragionerà Rinaldo, assalito dai dubbi sull'essersi sottratto al nappo rivelatore dell'infedeltà coniu-gale («Or si pente, or tra sé dice: "E' mi giova / ch'a tanto paragon venir non volli. / Riuscendo, accertava il creder mio; / non riuscendo a che partito era io? [...] / Metter saria

²⁴ SANGIRARDI 2009: 159 (e si veda pure tutto il discorso che precede).

mille contra uno a giuoco; / *che perder si può molto e acquistar poco*» XLIII 65: 5-8).²⁵ È curioso (ma coerente con quanto appena rilevato) che sia il pagano Agramante, nella sua risposta sdegnata (42,5-45,4) a riportare il discorso nell'ambito dell'etica dell'onore e della guerra che Brandimarte sembrava quasi provocatoriamente aver messo da parte a vantaggio del semplice calcolo dei rischi. Così infatti Agramante:

Ch'io vinca o perda, o debba nel mio regno
tornare antiquo, o sempre starne in bando,
in mente sua n'ha Dio fatto disegno,
il qual né io, né tu, né vede Orlando.
Sia quel che vuol, non potrà atto indegno
di re inchinarmi mai a timor nefando.
S'io fossi certo di morir, vo' morto
prima restar, ch'al sangue mio far torto.
(OF XLI 44)

Sebbene le sequenze 1, 2, 4 siano perfettamente coerenti nel dare al personaggio la statura di un guerriero audace, portato da un *furor* un po' selvaggio e dunque votato naturalmente al sacrificio di sé (secondo quei tratti tipici del guerriero primitivo nell'antropologia di Pierre Clastres),²⁶ nel colloquio con Agramante il lettore scorge un Brandimarte diverso da quello che scalava poco prima le mura di Biserta senza dare ascolto ai suoi compagni: un cauto e pragmatico negoziatore che, pur ricordando la sua incrollabile fedeltà a Orlando fino alla morte («e noi venuti / qui per morire o vincere con lui»: XLI 41), di fatto prova a evitare il conflitto. In definitiva, in questo scorcio pragmatico-diplomatico, Brandimarte sembra riacquisire certi tratti boiadeschi, che Ariosto sem-

²⁵ Si ricordi che l'episodio del nappo e i racconti che seguono precedono immediatamente la conclusione della vicenda di Brandimarte (disperazione di Fiordiligi e funerali) costruendo quasi un dittico rivelatore della doppia logica idealismo cavalleresco / pragmatismo antidealistico ben illustrata da Sangirardi.

²⁶ L'analisi del ruolo della guerra e del profilo del giovane guerriero nelle società primitive mi pare efficace per leggere, sul piano della rappresentazione simbolica, il destino di Brandimarte, soprattutto laddove l'antropologo nota che tra guerriero e società si svolge una tacita transazione: «Il y a échange entre la société et le guerrier: le prestige contre l'exploit [...]. D'avance, le guerrier est condamné à mort pour la société: point d'heur pour le guerrier sauvage, seulement la certitude du malheur» (CLASTRES 1980: 239). Ringrazio Alvaro Barbieri per avermi segnalato questo saggio.

brava fin qui deliberatamente obliterare, come l'intelligenza operativa, la prudenza, persino una certa scaltrezza dissimulatrice.²⁷

5. LIPADUSA E RAVENNA, BRANDIMARTE E GASTON DE FOIX (XIV-XLII)

Dopo l'esplosione della furia vendicatrice di Orlando, che uccide Agramante (XLI 9) e Gradasso (XLI 11) e il congedo estremo dall'amico col sottofondo angelico in perfetto "stile Roncisvalle" (XLII 14),²⁸ non c'è posto però, attorno alla memoria di Bradimante, che per il lutto e la disperazione. Ariosto si premura anzi di ricordare a più riprese che né l'uccisione dei due grandi nemici (Agramante e Gradasso) né la fine devota dell'amico sono di una qualsiasi consolazione per Orlando:

Orlando, ancor che far dovea allegrezza
di sì devoto fine, e sapea certo
che Brandimarte alla suprema altezza
salito era (che 'l ciel gli vide aperto),
pur da la umana volontade, avvezza
coi fragil sensi, male era sofferto
ch'un tal più che frater gli fosse tolto,
e non aver di pianto umido il volto.
(OF XLII 15)

Una crepa sembra aprirsi nel trionfo di Orlando sui due formidabili nemici e nella morte apparentemente pacificata e serenamente cristiana, ma in definitiva poco consolante per tutti, del suo fraterno amico. Il narratore sottolinea non a caso, se pur discretamente, il prezzo pagato da tutto l'esercito cristiano per la perdita dell'eroe, foriera di un'atmosfera

²⁷ Si vedano a questo proposito le osservazioni di ALEXANDRE GRAS 1988: 338-339, che oppone certo realismo prudente e certa flessibilità di adattamento di Brandimarte al rigido e impulsivo agire di Orlando.

²⁸ Coma già notato dal contributo di Monteverdi con copia di riscontri rifulita nei principali commenti al poema.

cupa e sinistra che sembra stendersi su tutti i sopravvissuti.²⁹ La memoria del lettore va allora alle riflessioni sulle tristi vittorie dei saraceni all'inizio del canto XIV e la rievocazione delle «moderne cose» che somigliano a quelle: la battaglia di Ravenna, funestata da massacri di civili e dalle perdite di valorosi e giovani capitani, primo dei quali quel Gastone di Foix (morto a ventidue anni sul campo di battaglia in un'azione di inseguimento del nemico tanto azzardata quanto inutile), espressamente ricordato come la vittima più illustre della sanguinosa battaglia.³⁰ Anche se, al di fuori di precisi riferimenti e allusioni, il rapporto tra fatti storici e loro trasfigurazione (specie in un poema come il *Furioso*) è obiettivamente difficile da dimostrare, il parallelo tra la figura storica del duca di Nemours (benché, se non ho visto male, assente dalle letture di questo episodio) e la morte di Brandimarte non sembra del tutto gratuito o pretestuoso.³¹

Da un lato, l'immaginario letterario cavalleresco sembra aver fortemente segnato il giovanissimo capitano (e con lui tutta una generazione di francesi scesi in Italia a

²⁹ Ariosto adotta peraltro moduli sintattici affini per descrivere questa atmosfera, quasi a ribadirli anche linguisticamente (Orlando «*Di tal vittoria non troppo gioioso, / presto di sella il paladin si getta [...]*»: XLII 12; «*De la vittoria poco rallegrosse / Orlando; e troppo gli era acerbo e duro / veder che morto Brandimarte fosse, / né del cognato molto esser sicuro*»: XLII, 18 1-4; «*De la vittoria ch'avea avuto Orlando, / s'alleggrò Astolfo e Sansonetto molto; / non si però, come avrian fatto, quando / non fosse a Brandimarte il lume tolto. / Sentir lui morto il gaudio va scemando / sì che non ponno asserenare il volto*»: XLIII 154, 1-6).

³⁰ «Quella vittoria fu più di conforto / che d'allegrezza; perché troppo pesa / contra la gioia nostra il veder morto / il capitano di Francia e de l'impresa; / e seco avere una procella *absorto* / tanti principi illustri, ch'a difesa / dei regni lor, dei lor confederati / di qua dalle fredd'Alpi eran passati» (XIV 6). Come noto, Ariosto, se non fu testimone della battaglia stessa, vide però coi propri occhi (il giorno successivo) le devastazioni e violenze operate dai Francesi (CATALANO 1930, 341-343). Il problema del proemio al canto XIV, come poi in quello del XLIII (partic. 4) a proposito della presa della Bastia, sembra essere la responsabilità o la volontà di capitani e signori a controllare le violenze di chi risponde ai loro ordini. La morte di Gaston de Foix «di età molto giovane, e con fama singolare in tutto il mondo [...] prima quasi capitano che soldato» è ricordata in alcune famose pagine da Guicciardini (GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* [Scarano], X 13: 1024-1025).

³¹ L'orazione di Gaston de Foix ai soldati prima della battaglia, quale è riportata da Guicciardini, non invoca infatti alcun valore religioso, né viene pronunciato mai il nome di Dio. Motore del coraggio dei soldati deve essere «l'acquistare con infinita gloria la più magnifica vittoria che mai alla memoria degli uomini acquistasse esercito alcuno» e la prospettiva concreta di depredare non solo Ravenna e la Romagna, ma successivamente Roma e le «ricchezze smisurate di quella scelerata corte» (GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* [Scarano], X 13: 1018-1019). Anche la morte del celebre condottiero esempio di «celerità» e di «ferocia», colpito da una lancia caduto da cavallo, è rappresentata dallo storico in termini squisitamente classici, da eroe antico più che da capitano cristiano («e se, come si crede, è desiderabile il morire a chi è nel colmo della maggiore prosperità, morte certo felicissima, morendo acquistata già sì gloriosa vittoria»: ivi: 1025).

guerreggiare con in mente le gesta dei loro equivalenti letterari); dall'altro (come si è visto) gli *exploits* eroici di Brandimarte a Biserta (XL 22-28) e soprattutto il suo non dare ascolto ai compagni che sembrano dissuaderlo dall'azione solitaria nella presa della città («Pre-gavan molti – e non volse egli udire– / che ritornasse; ma dentro si diede [...]»: XL 25, 5-6) ricordano da vicino le dinamiche della morte del capitano a Ravenna. Il giovane guerriero, infatti, morì, ucciso da un colpo di picca, per aver voluto inseguire in un impeto di sdegno eroico una squadra di spagnoli in fuga, quando la battaglia per i Francesi era già vinta: morte che fin da subito fu percepita dai primi testimoni come un atto eroico sì, ma anche temerario e per certi versi inutile e assurdo.³² Quanto al legame tra la strage della battaglia e l'immaginario cavalleresco, esso sembra essere stato evidente anche ai contemporanei se un *Lamento del re de Franza* scritto all'indomani della battaglia rilegge la strage appena avvenuta come una nuova battaglia di Roncisvalle.³³

I sontuosi funerali notturni di Brandimarte, tra Lipadusa e il golfo di Agrigento, pur modulati attraverso memorie squisitamente letterarie (quelle, già ricordate, dei funerali di Patroclo e di Pallante),³⁴ assumono però nello spazio notevole a loro concesso nel *Furioso* (sequenza 8, partic. XLIII 176-181), una dimensione specificamente politica che

³² Si vedano i resoconti della morte riportati da testimoni oculari o comunque vicini ai fatti nel documentatissimo VIGANÒ 2015 e quanto dice Nicole Hochner nello stesso volume a proposito della morte di Gaston dove «le génie et l'absurdité s'entrecroisent sans cesse» (HOCNER 2015: 80; ma tutto il contributo è importante e mette bene in luce quelle ambiguità nella celebrazione dell'eroe di cui, a mio avviso, è traccia anche nel *Furioso*).

³³ «Non bastava de Ravena / l'empia sorte e la gran rotta? / de Gambise ne l'arena / tanta gente non fu involta, / quante sono in questa volta / trabucate in lo piano / e non ebe Carlo Mano / tale rota in Roncisvale» (MEDIN - FRATI 1894: 145-161: 159).

³⁴ L'epilogo del lamento di Fiordiligi e funerali di Brandimarte, spesso tralasciato dai lettori del lunghissimo canto XLIII, attratti piuttosto dalla scintillante prima parte occupata da Rinaldo e dai racconti che egli ascolta, è parso a non pochi studiosi «convenzionale e declamatorio [...] puramente figurativo, sul genere della "sfilata" pittoresca» (NEGRI 1972: 139-140; e cfr. anche FERRONI 2018 che vi dedica solo qualche riga). Non dissimile il giudizio sul lungo lamento di Orlando sul sepolcro dell'amico, che pareva a Momigliano «venato di retorica e talora ispirato ad un sentimento religioso che l'Ariosto in questo episodio ha tentato più volte ma sempre infelicamente» (giudizio che anche a distanza di quasi un secolo non si può non condividere: MOMIGLIANO 1932: 181-182). Lo rivalutava in parte Calvino nella sua nota antologica, pur come temperamento e correttivo di quella «leggerezza» ariostesca che oggi forse non è più così pacifica: «Questo poema ci ha insegnato a contemplare lutti e strazi dosandoli in modo da farli scorrere quasi con leggerezza in mezzo ai variegati accadimenti della vita. È venuto ora dunque anche il momento di cedere al dolore? Certo, anche il dolore ha la sua parte nello spettacolo del mondo-arcipelago» (CALVINO 1970: 217).

a mio avviso non esclude il riflesso (filtrato e riconfigurato secondo la situazione specifica di questo punto del poema e l'evoluzione del personaggio Brandimarte) delle impressioni suscitate nel poeta dalla battaglia di Ravenna e soprattutto dalle sontuose esequie tributate al duca di Nemours nei giorni successivi alla sua morte.³⁵ Gli accenti accorati con cui il narratore aveva ricordato quei fatti nel proemio al canto XIV torna a risuonare nel canto XLIII e sembra invitare il lettore a confrontare le due situazioni, suggerendogli contestualmente, a mio avviso, un certo scetticismo quanto al recupero e alla pubblicazione dei morti illustri da parte di quel potere cui essi, più o meno consciamente, si sono immolati. Guida e anzi regista del lutto collettivo per Brandimarte è infatti un Orlando che assume ora le funzioni di un capo di stato, disperato e assalito sì dai sensi di colpa, ma anche perfettamente padrone di una retorica consolatoria che non esita ora a scomodare l'esempio degli antichi romani morti volontariamente per la patria, nonché per consolare l'inconsolabile Fiordiligi:

«Partecipe fatto è del dolor mio
 l'Italia, il regno franco e l'alemanno.
 Oh quanto, oh quanto il mio signore e zio,
 oh quanto i paladin da doler s'hanno!
 quanto l'Imperio e la cristiana Chiesa,
 che perduto han la sua maggior difesa!
 [...]
 Oh come star ne dee la tua consorte!
 Sin qui ne veggo il pianto, e 'l grido sento.

³⁵ Dopo la morte sul campo di Ravenna (11 aprile) il corpo del duca di Nemours fu portato a Bologna dove il 15 aprile gli fu tributata una cerimonia funebre in San Petronio. Il 19 era a Modena, il 24 a Lodi e il 25 a Milano per le esequie solenni nella cattedrale, indi ritumulato nella chiesa di Santa Marta (notizie che ricavo da DUMONT-MARCHANDISSE 2014). Il Catalano (CATALANO 1930-1931: vol. I, 343) segnala però che il corpo sostò anche a Ferrara dove fu imbalsamato. Sembra davvero difficile che Ariosto (che a Ferrara, nei giorni successivi alla battaglia, tenne compagnia ad alcuni prigionieri illustri del duca, come Fabrizio Colonna) non avesse notizia dello splendore delle esequie e degli onori tributati al capitano in tutte queste città a lui vicine (e persino che ne avesse visto il corpo). Peraltro notevole è anche la somiglianza nell'ordine dei partecipanti al corteo come lo descrive Ariosto al lume delle torce (XLIII 175-180: chierici regolari e secolari, poveri, cavalli bardati a lutto, insegne rubate ai nemici «e guadagnate a Cesare et a Pietro» XLIII 5, famigliari) e il corteo che accompagnò il Foix (DUMONT-MARCHANDISSE 2014: 109). Ringrazio Jonathan Dumont per le indicazioni fornitemi sulla cronologia degli spostamenti del corpo del capitano francese da Ravenna a Milano.

So che m'accusa, e forse odio mi porta,
che per me teco ogni sua speme è morta.

Ma, Fiordiligi, almen resti un conforto
a noi che siàn da di Brandimarte privi;
ch'invidiar lui con tanta gloria morto
denno tutti i guerrieri ch'oggi son vivi.
Quei Decii, e quel roman foro absorto,
quel sì lodato Codro dagli Argivi,
non con più altrui profitto e più suo onore
a morte si donâr, del tuo signore».

(OFXLIII 172-174)³⁶

Ariosto non ci dice quale sia la reazione di Fiordiligi alla paludata e tutto sommato spicciativa *consolatio* di Orlando, ma il lettore che ha già assistito al lamento della donna (XLIII 157-164) non ha in realtà bisogno di saperne di più. La morte di Brandimarte è per lei una tragedia privata e senza consolazione su cui non attecchisce né la retorica della guerra santa, né la gloria invidiabile degli antichi romani. È uno scherzo beffardo della Fortuna (non un effetto della volontà divina) che ha trasformato il suo destino di sposa e futura regina delle Isole Lontane in quello di una vedova senza più scopo (e si ricordi il pianto delle «vedovelle» dei morti di Ravenna evocate nel proemio del canto XIV):

«È questo, Brandimarte, è questo il regno
di che pigliar lo scettro ora dovevi?
Or così teco a Dammogire io vegno?

³⁶ La serie di rime *conforto* : *morto* : *absorto* è infatti la stessa dell'ottava XIV 6 in cui si depreca la morte di Gastone di Foix. I commenti (Bigi, Ceserani - Zatti) indicano puntualmente il rimando per la presenza del raro latinismo *absorto* 'travolto, sprofondato', ma l'analogia è, come ho provato a suggerire, anche di tipo tematico e ideologico. Gli esempi degli antichi romani esibiti qui da Orlando vengono (come ricordano i commenti) da Pulci (*Morgante* [Ageno], XXVI 37), allorché Orlando sprona i suoi nel corso della battaglia di Roncisvalle. Lì però (si può aggiungere ed è sintomatico della ripresa ariostesca in queste ottave, peraltro piene di memorie dagli ultimi canti del poema di Pulci) il paladino, dopo aver citato gli esempi gloriosi, si affretta a ricordare che la vera gloria è il Paradiso: «Ricordatevi ognun di que' buon Deci, / c'hanno sol per la patria fatto tanto, / e molti altri Roman famosi e Greci, / per lasciar poi nel mondo un picciol vanto: / del qual fo poco conto e sempre feci, / rispetto a conseguir quel regno santo / dove è Colui che sparse il giusto sangue / per liberarci dal mortifero angue».

così nel real seggio mi ricevi?
Ah Fortuna crudel, quanto disegno
mi rompi! oh che speranze oggi mi levi!
Deh, che cesso io, poi c'ho perduto questo
tanto mio ben, ch'io non perdo anco il resto?». (OF XLIII 163)³⁷

Alle proposte di Orlando che, per strapparla dal suo dolore, vorrebbe riportarla a casa del padre oppure mandarla a servizio come dama di corte della moglie di Carlo Magno con la lusinga di una «pension ben grande» (XLIII 184), Fiordiligi risponde silenziosamente con la decisione di autoseppellirsi nel sepolcro dell'amato per finire lì la sua la vicenda terrena, «attrita / di penitenza». Più che una remissiva uscita di scena all'insegna del *cupio dissolvi*, la sua decisione può essere letta come l'estrema riaffermazione delle ragioni degli *amori sulle armi* (quelle stesse che, consciamente o inconsciamente, Brandimarte ha invece subordinato – come Ruggiero all'inizio del canto XXXIX – ai doveri di fedeltà alla causa cristiana),³⁸ il silenzioso rifiuto di tornare a fare parte di una società che traveste e circonda la violenza e l'*exploit* guerriero con l'aura ambigua del martirio.

³⁷ Alcuni commentatori cinquecenteschi sembrano abbracciare il punto di vista di Fiordiligi quando leggono la morte di Brandimarte come un esempio della tragica parabola che contraddistingue la condizione umana. Così quelle anonime che appaiono nell'edizione stampata da Giovan Andrea Valvassori a Venezia nel 1553: «Nella morte del valoroso Brandimarte, a cui poco innanzi era pervenuto il Regno, dimostrasi come le cose umane, dopo che arrivate sono al colmo della gloria, corrono a gran passo verso la ruina & morte» (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Valvassori]: 200r).

³⁸ Giustamente Roncaccia pone in rapporto la morte di Brandimarte al dilemma amore/onore su cui è impostato il proemio al canto XXXVIII e alla scelta di Ruggiero di non abbandonare Agramante (RONCACCIA 2016: 420).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Ceserani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2013.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Valvassori] = *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, & allegorie in ciascun Canto. Aggiuntovi nel file l'espositione de' luoghi difficili. Et emendato secondo l'originale del proprio authore*, Venetia, Giovan Andrea Valvassore, 1553.
- BOIARDO, *Inamoramento de Orlando* [Tissoni Benvenuti - Montagnani] = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti - Cristina Montagnani, in Id., *Opere*, vol. I, tt. 1-2, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- GUICCIARDINI, *Storia d'Italia* [Scarano] = Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, a cura di Emanuella Scarano, in Id., *Opere*, voll. II e III, Torino, UTET, 1981.
- PULCI, *Morgante* [Ageno] = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1955.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALAZARD 2015 = Florence Alazard, *D'Agnadel à Ravenne: le parcours italien de Gaston de Foix*, in Barreto - Quaranta - Nativel 2015, 55-66.
- ALEXANDRE-GRAS 1988 = Denise Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le "Roland Amoureux" de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.

- ASCOLI 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- BARRETO - QUARANTA - NATIVEL 2015 = *Voir Gaston de Foix (1512-2012). Métamorphoses européennes d'un héros paradoxal*, sous la direction de Joana Barreto - Gabriele Quaranta - Colette Nativel, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.
- BUCCHI 2010 = *Au delà du tombeau: Pyrame et Thisbé dans deux réécritures de la Renaissance italienne*, in «Italiq», XIII (2010), 53-80.
- CALVINO 1970 = *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino con una scelta del poema*, Torino, Einaudi, 1970.
- CASADEI 1993 = Alberto Casadei, *Il percorso del "Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- CASADEI 2016 = Alberto Casadei, *Potenzialità e modulazioni narrative nell'ultimo canto del "Furioso"*, in Id., *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016, 85-109.
- CATALANO 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita sui documenti*, 2 voll., Genève, Olschki, 1930-1931.
- CAVALLO 2013 = Jo Ann Cavallo, *Boiardo's Brandimarte across the Continents*, in Id., *The World Beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, Toronto University Press, 2013, 211-234.
- CLASTRES 1980 = Pierre Clastres, *Malheur du guerrier sauvage*, in Id., *Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Seuil, 1980, 209-247.
- DAL BIANCO 2007 = Stefano Dal Bianco, *L'endecasillabo del "Furioso"*, Lucca, Pacini Fazzi, 2007.
- DELCORNO BRANCA 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'"Orlando furioso": qualche osservazione*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 127-137.
- DE PANIZZA LORCH 1982 = Maristella Depanizza Lorch, «*Ma soprattutto la persona umana / era cortese*»: *Brandimarte's Cortesia as expressed through the Hero's "loci actionis" in Boiardo's "Orlando innamorato", Book I*, in *Le corte e lo spazio*:

- Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno - Amedeo Quondam, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, 739-781.
- DUMONT - MARCHANDISSE 2014 = Jonathan Dumont - Alain Marchandisse, *Esiti funesti della vittoria di Ravenna. La morte e i funerali di Gastone di Foix, duca di Nemours, in 1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, a cura di Dante Bolognesi, Ravenna, Longo, 2014, 101-116.
- FERRETTI 2016 = Francesco Ferretti, *Generi*, in IZZO 2016, 99-128.
- FERRONI 2018 = Giulio Ferroni, *Canto XLIII*, in IZZO - TOMASI 2018, 507-527.
- GALBIATI 2018 = Stefano Galbiati, *Il romanzo e la corte. L'“Inamoramento de Orlando” di Boiardo*, Roma, Carocci, 2018.
- GRIGNOLATI 1998 = Manuele Gragnolati, *Amore, lussuria e avarizia: Leodilla tra Dante e Ovidio in Fortune and Romance: Boiardo in America*, ed. by Jo Ann Cavallo - Charles Ross, Tempe, MRTS, 1998, 151-73.
- HOCHNER 2015 = Nicole Hochner, *Un héros liminaire: Gaston de Foix*, in Barreto - Quaranta - Nativel 2015, 67-81.
- IZZO 2005 = Annalisa Izzo, «*Al fin trarre l'impresa*». *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'“Orlando furioso”*, in «Strumenti critici», XX, 2 (2005), 225-246.
- IZZO - TOMASI 2018 = *Lettura dell'“Orlando furioso”*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018.
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the last part of “Orlando Furioso”: Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», 71, 4 (2010), 385-405.
- LARIVAILLE 2018 = Paul Larivaille, *Canto XL*, in IZZO - TOMASI 2018, 435-461.
- MEDIN - FRATI 1894 = *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di Antonio Medin - Ludovico Frati, vol. IV, Bologna, Romagnoli, 1894.
- MOMIGLIANO 1932 = Attilio Momigliano, *Saggio su l'“Orlando furioso”*, Bari, Laterza, 1932.
- MONTEVERDI 1961 = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere Italiane», XIII, 4 (1961), 401-409.

- NEGRI 1972 = Renzo Negri, *Interpretazione dell'“Orlando furioso”*, Milano, Marzorati, 1972.
- PARKER 1979 = Patricia Parker, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- PERROTTA 2018 = Annalisa Perrotta, *Canto XLI*, in IZZO - TOMASI 2018, 463-486.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Vedere, patire, agire: il duello di Lipadusa*, in Id., *Tempo e azione nell'“Orlando furioso”*, Firenze, Olschki, 1999, 127-142.
- QUINT 1994 = David Quint, *The Death of Brandimarte and the Ending of the “Orlando Furioso”*, in «Annali d'Italianistica», XII (1994), 75-85.
- RONCACCIA 2016 = Alberto Roncaccia, *Struttura*, in IZZO 2016, 405-426.
- SANGIRARDI 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2009.
- SITTERSON 1992 = Joseph C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meaning. Reading Ariosto's Vergilian Ending*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 1-19.
- STROPPA 2006 = Sabrina Stroppa, *L'ira di Orlando. “Orlando furioso” XLI 95-XLII 10*, in «Per leggere», VI, 2 (2006), 49-72.
- STROPPA 2018 = Sabrina Stroppa, *Canto XLII*, in IZZO - TOMASI 2018, 487-506.
- VIGANÒ 2015 = Marino Viganò, *Gaston de Foix nelle fonti storiografiche italiane e svizzere*, in Barreto - Quaranta - Nativel 2015, 31-54.
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il “Furioso” tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

RODOMONTE E CORSAMONTE DEVONO MORIRE EROICITÀ, MORTE E FINE DEL RACCONTO A METÀ CINQUECENTO

Michele Comelli

Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il contributo intende indagare il rapporto tra la nozione di eroe, la morte e la fine del racconto nella difficile transizione dal romanzo al poema eroico a metà Cinquecento, prima dell'esperienza tassiana. In particolare, vengono indagati e posti a confronto, al fine di metterne in rilievo gli elementi di continuità e discontinuità, i duelli risolutivi dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e dell'*Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino, che rappresentano due poli opposti ma interdipendenti della suddetta transizione. Nei duelli tra Ruggiero e Rodomonte, e nella disfida di Lipadusa, nel poema ariostesco, e nella parabola di Corsamonte e nello scontro finale narrati da Trissino, si concretizza, attraverso la dialettica *epos*/romanzo, un nuovo modello eroico, in grado di rispondere alle esigenze della modernità.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Orlando Furioso*, Trissino, *Italia liberata dai Goti*, Rodomonte, Ruggiero, epica, romanzo, morte, duello, fine del racconto, battaglia di Lipadusa, Corsamonte

ABSTRACT: The essay investigates the relationship between the notion of Hero, Death and the End of the Story in the difficult transition from chivalric romance to heroic poem in the mid-sixteenth century. In particular, the decisive duels of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* and of Gian Giorgio Trissino's *Italia liberata dai Goti* are investigated and compared, in order to highlight the continuity and discontinuity elements. The two poems represent two opposite but interdependent poles of this transition from chivalric romance to heroic poem. In the duels between Ruggiero and Rodomonte, and in the battle on Lipadusa (in Ariosto's poem), and in the Corsamonte's venture and in the final clash (in Trissino's poem), a new and modern heroic model takes shape through the dialectic between *epos* and chivalric romance.

KEY-WORDS: Ariosto, *Orlando Furioso*, Trissino, *Italia liberata dai Goti*, Rodomonte, Ruggiero, Epic, Romance, Death, Duel, End of the Story, Battle of Lipadusa, Corsamonte

[...] l'illustre dell'eroico è fondato sopra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sopra la pietà, sopra la religione, e sopra l'azioni nelle quali risplendono queste virtù, che sono proprie dell'epopeia e non convengono tanto nella tragedia.¹

Così Tasso, in un celebre passo dei *Discorsi del poema eroico*, distingue lo stile illustre dell'epica da quello della tragedia, mettendo chiaramente in evidenza due elementi utili al nostro discorso: in primo luogo che, sulla scorta della *Poetica* di Aristotele, poema epico e poema eroico sono termini intercambiabili, poiché gli eroi sono necessariamente i protagonisti del genere;² in secondo luogo che la nozione di eroe implica di necessità l'idea della morte. Si tratta di considerazioni per certi versi ovvie, ma che forse non lo erano fino a qualche decennio prima. Più difficile è poi definire chiaramente quali siano per Tasso i confini di quella che chiama "virtù eroica", ossia la virtù che contraddistingue gli eroi (e dunque l'epica), che è a un tempo virtù militare, virtù religiosa e virtù civile. Tasso ritorna spesso sul concetto e prova a delinearne i tratti nel *Discorso della virtù eroica e della carità* (dove appunto la virtù eroica portata al suo estremo diventa carità),³ senza mai – mi pare – fornire una nozione perspicua, proprio come gli accade, per certi versi, nella trattazione poetica, a dimostrazione non tanto di una difficoltà classificatoria personale, quanto dell'impossibilità di fissare un "concetto" (come lo avrebbe definito lo stesso Tasso) in costante trasformazione, sia nello specifico campo letterario, sia nel più ampio panorama

¹ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 102. Leggermente (ma significativamente) diverso suonava il passo nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*: «[...] l'illustre dell'eroico è fondato sopra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione: le quali azioni, proprie dell'epopeia, per niuna guisa convengono alla tragedia» (ivi: 12).

² Alcune interessanti considerazioni sulla nozione di eroe in Tasso si leggono in CAPUTO 2017b e ID. 2021. FACCHI 2015 ha provato (anche se – mi pare – non in modo totalmente esaustivo, né sempre convincente) a ragionare sulla "comparsa" del termine eroe nel XVI secolo e sulle sue trasformazioni nel linguaggio tassiano.

³ Nella già citata pagina dei *Discorsi del poema eroico*, continua infatti spiegando che, diversamente dalla tragedia, nella quale le persone non sono «né buone, né cattive [...]». L'epico a l'incontro vuole il sommo de le virtù: però le persone sono eroiche come è la virtù. Si ritrova in Enea l'eccellenza de la pietà, de la fortezza militare in Achille, de la prudenza in Ulisse. E se alcuna volta il tragico e l'epico prendono per soggetto la persona medesima, è da loro considerata diversamente e con vari rispetti. Considera l'epico in Ercole, in Teseo, in Agamennone, in Aiace, in Pirro il valore e l'eccellenza de l'armi; gli riguarda il tragico come caduti per qualche errore ne l'infelicità» (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 102-103).

culturale del Cinquecento.⁴ Per Tasso sarebbe divenuto sempre più chiaro che tale nozione doveva essere necessariamente subordinata all'ordine sociale, ma questa acquisizione doveva passare per un percorso tortuoso che affondava le sue radici nei modelli precedenti.

Se dunque il Cinquecento si può dire segnato sul piano della poesia narrativa dal passaggio dal romanzo cavalleresco al poema eroico, possiamo dire che tale passaggio si fonda in buona parte anche su una crisi (o, in termini più neutri, su una trasformazione) delle nozioni di eroe e di eroicità; e con essa una crisi anche del rapporto con la morte. Non solo la morte è elemento intrinseco alla nozione di eroe (l'eroe è colui che non teme la morte, che la disprezza in nome dei suoi valori e che spesso muore prematuramente) e pende su quasi tutti gli eroi epici, ma essa instaura nella narrazione epica un profondo legame con il "senso della fine", della guerra ma anche del racconto.⁵ Da questa nozione di eroe non rifugge neppure la tradizione cavalleresca, che pure a metà Cinquecento istituisce con il registro epico appunto un rapporto non sempre pacifico.⁶ Anche nella tradizione romanzesca la morte dell'eroe porta verso la fine della narrazione e verso una dimensione epica; non sappiamo se Boiardo sarebbe davvero arrivato fino alla morte di Ruggiero, ma di fatto nell'*Innamoramento*, un poema inconcluso e per definizione "aperto", muoiono pochissimi personaggi.⁷

Senza la pretesa di esaurire qui il discorso sulle trasformazioni del senso della morte e della vita nel poema cinquecentesco, vorrei limitarmi a qualche riflessione sul

⁴ Sulla trasformazione della nozione di eroe, contestuale al passaggio dal romanzo cavalleresco al poema eroico, si vedano almeno BALDASSARRI 1982, MAZZACURATI 1996, ZATTI 1996, e JOSSA 2002a, ma è opportuno segnalare anche alcuni più recenti tentativi di indagare le evoluzioni della nozione di eroe su un più ampio spettro cronologico, come nei volumi collettanei CAPUTO 2017a e SABBATINO 2021.

⁵ Sulla questione, che ha in realtà un'amplia bibliografia, può bastare per il nostro discorso rimandare a KERMODE 2020, ZATTI 1990 e PRALORAN 2007.

⁶ Sulla conflittualità tra *epos* e romanzo nel passaggio da Ariosto a Tasso mi limito a rimandare a ZATTI 1990, ID. 1996, SBERLATI 2001, e ai già citati BALDASSARRI 1982 e JOSSA 2002a.

⁷ L'unico scontro mortale e di solennità epica è quello tra Orlando e Agricane, uno scontro tra due nobili eroi che è quasi un'eccezione e che conduce alla morte del saraceno solo perché il conflitto (che per altro era inizialmente stato fermato dalla cortesia dei due contendenti) viene riaccessso dalla rivalità amorosa per Angelica e poi si conclude con il battesimo del pagano (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I xviii-xix); morale guerriera e cavalleresca, del resto, vengono in Boiardo subordinate all'amore, che è la nuova potenza che domina l'universo romanzesco.

fatto che, nel delicato passaggio tra poema romanzesco e poema eroico a metà Cinquecento, proprio il rapporto tra eroicità e morte, tra morte dell'eroe e strategie narrative gioca un ruolo centrale nella partita tra i due generi. Questa partita trova un suo coerente sviluppo in due poemi apparentemente in conflitto ma, in realtà, strettamente interdipendenti, l'*Orlando furioso* di Ariosto e l'*Italia liberata dai Goti* di Trissino: proprio nella transizione da *Furioso* a *Italia liberata*, la nozione di eroe epico o, più in generale, il rapporto tra eroicità e senso dell'onore, che Ariosto si limitava, a modo suo, a denunciare come debolezza del genere o del registro, diventa nel poema di Trissino il perno per uno scarto verso la modernità.

L'episodio dal quale vorrei prendere le mosse è la chiusura "virgiliana" del *Furioso*, una chiusura ancora oggi di difficile interpretazione e che, per quanto latamente "virgiliana", era o sarebbe diventata per i lettori coevi un'indiscutibile transizione di genere.⁸ Il lungo canto XLVI del *Furioso* non si chiude infatti semplicemente con il matrimonio tanto atteso tra Ruggiero e Bradamante, perché i festeggiamenti vengono bruscamente interrotti dall'arrivo di Rodomonte (le cui tracce si erano perse parecchi canti prima, al canto XXXV, quando si era ritirato mestamente «in una grotta scura» dopo la sconfitta subita da Bradamante); il re di Algeri accusa Ruggiero di aver tradito Agramante e lo sfida a duello. Il duello, condotto sulla scorta della topica cavalleresca, porta alla morte del saraceno e la narrazione ariostesca termina improvvisamente con un'ottava che richiama appunto esplicitamente la chiusura dell'*Enaide*:

E due e tre volte ne l'orribil fronte,
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,
il ferro del pugnale a Rodomonte
tutto nascose, e si levò d'impaccio.
Alle squallide ripe d'Acheronte,

⁸ Sull'ambiguità della chiusura del poema, sulla sua matrice epica o romanzesca, il dibattito critico è ancora vivace. Si rimanda almeno a CARNE-ROSS 1976: 201-213, ASCOLI 1987, ZATTI 1990, SITTERSON 1992, JAVITCH 1999 e, soprattutto, ID. 2010, SBERLATI 2007, GIUDICETTI 2008: 86-89, SANGIRARDI 2009, CONFALONIERI 2013, PAVLOVA 2013, FERRETTI 2016 e CASADEI 2018 (in particolare gli ultimi due contributi hanno il merito di riassumere il dibattito critico senza proporre una lettura univoca e definitiva del rapporto tra *epos* e romanzo, ma riconoscendo appunto nella contaminazione tra generi una specifica del poema ariostesco, giocata tra ironia, allusività e intertestualità).

sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa.
(*OF* XLVI 140)⁹

Da leggersi chiaramente a fronte dei versi virgiliani:

hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit
fervidus; ast illi solvuntur frigore membra
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.
(*Aen.* XII 950-952)

È opportuno però innanzitutto ricordare che Ruggiero e soprattutto Rodomonte non sono certo Enea e Turno. A ben vedere, anzi, a parte il richiamo evidente al modello virgiliano di quest'ultima ottava, il duello in sé ha davvero poco di epico e rientra più propriamente nel cosiddetto "duello in punto d'onore", la cui pratica all'epoca di Ariosto era non solo ordinaria, ma, pur tra dubbi e discussioni, strettamente connessa alla cavalleria e all'eroicità cavalleresca.¹⁰ Rodomonte sopraggiunge a interrompere i festeggiamenti delle nozze di Ruggiero e Bradamante, dopo aver saldato a sua volta il debito d'onore per la morte di Isabella, perché «Così a quel tempo solean per se stessi / punirsi i cavallier di tali eccessi» (cfr. ott. 102-103: ottave per altro aggiunte nella terza edizione del poema). Pur avendo avuto notizia delle sorti della guerra, Rodomonte «per non disdirsi» aveva dunque atteso a prendere le armi come «se non pertenesse il fatto ad esso» (103, 4), posponendo il suo dovere di alleato di Agramante al suo onore; trascorso il tempo promesso di un anno, un mese e un giorno, si presenta alla corte di Carlo Magno e,

⁹ Tutte le citazioni del testo ariostesco (*OF*), qualora non diversamente precisato, sono tratte da ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese].

¹⁰ Ricordiamo, anzi, che Ariosto aveva assistito a duelli, a uno dei quali, nel novembre 1509, aveva anche partecipato quel Francesco Salomone che aveva preso parte alla disfida di Barletta (cfr. ERSPAMER 1982: 16-17; e BRUNELLI 2017). Per una classificazione dei duelli nel *Furioso* si veda l'interessante contributo di GUSMANO 1987, anche se forse non dobbiamo necessariamente credere che Ariosto applicasse nel poema una tassonomia tanto serrata (cfr. BRUSCAGLI 2003: 220 n.). Ancora sui duelli nel *Furioso*, si possono vedere RIZZARELLI 2009 ed EAD. 2011. Per un discorso più generale sul duello nella cultura cinquecentesca e sulla sua storia si rimanda a ERSPAMER 1982, MUSACCHIO - MONORCHIO 1987, ANGELOZZI 1998 e CAVINA 2005.

disdegnando il re, sfida a singular tenzone Ruggiero accusandolo di infedeltà e tradimento nei confronti del loro defunto signore (105, 6-7). Secondo la prassi del duello in punto d'onore, Rodomonte si appresta a sfidare anche chiunque intenda difendere il nome di Ruggiero e scendere in campo al suo posto. Ruggiero ovviamente si dichiara pronto a dimostrare personalmente di non essere traditore, per quanto Rinaldo, Orlando, Oliviero, Grifone, Aquilante, Dudone e Marfisa si siano già fatti avanti in sua difesa (108). Ad armarlo con l'armatura incantata di Ettore (che Ruggiero aveva sottratto a Mandricardo), sono gli stessi Carlo Magno, Orlando, Bradamante e Marfisa, mentre Astolfo e Dudone gli tengono il cavallo e Rinaldo, Namò e Oliviero sgombrano lo «steccato»¹¹ per lo scontro (110).

Tutti gli astanti (donne, donzelle, plebe e anche gran parte dei cavalieri e dei baroni, che non conoscono Ruggiero) sono terrorizzati, perché non stimano Ruggiero all'altezza di Rodomonte, sia per la disparità fisica sia perché l'ardore guerriero di Rodomonte è ben fissato nella memoria di tutti dopo le prodezze compiute nell'assedio di Parigi (112). Come sa anche il lettore, non altrettanto si può dire di Ruggiero, le cui prove belliche, a parte quelle compiute di recente nella lontana Bulgaria e aggiunte solo nella terza redazione del poema, sono state ben poca cosa nel corso del poema. In verità, il lettore sa che Ruggiero ha però compiuto un'alta impresa funzionale a eliminare un altro eroe pagano strettamente legato a Rodomonte, Mandricardo, ancora una volta in un combattimento a metà tra duello giudiziario e duello in punto d'onore, tra ragione epica appunto e ragione cavalleresca (canto XXX).¹² L'unica che non considera Ruggiero inferiore a Rodomonte pare essere Bradamante (113), la quale, ciononostante, teme per l'amato e vorrebbe prendere su di sé la «pugna incerta»: anzi sarebbe disposta a morire più d'una volta, se fosse possibile, piuttosto che vedere il suo consorte a rischio della morte. Insomma, di fronte a una pratica che pare avere del barbaro oltre che del folle, l'unico occhio saggio e prudente parrebbe essere quello dell'amante.¹³

¹¹ Termine tecnico per indicare il luogo in cui, appunto, avvenivano i duelli.

¹² Sui parallelismi tra le figure di Mandricardo e Rodomonte si veda GIUDICETTI 2008.

¹³ Ribaltando, in sostanza il paradigma boiardo del duello tra Orlando e Agricane, dove l'Amore aveva anzi riacceso lo scontro laddove le ragioni della guerra e della cavalleria avevano portato la pace. È anzi da rilevare che Bradamante sembra mettere in dubbio la stessa legittimità del duello d'onore, una pratica discutibile che pretende di attribuire la «ragione» al vincitore: «Tremava, più ch'a tutti gli altri, il core / a Bradamante; non

A questo punto può iniziare lo scontro, che ripercorre perfettamente la topica cavalleresca. Si tratta di un duello insolitamente lungo per il *Furioso* e ricco di tensione, e alcune importanti puntualizzazioni dell'autore suggeriscono di ripercorrerlo nel dettaglio. I due si scontrano a cavallo con le lance, ma nulla può la lancia di Rodomonte contro l'armatura di Ettore che indossa Ruggiero (116), mentre Ruggiero penetra lo scudo di Rodomonte e avrebbe probabilmente messo fine alla battaglia al primo assalto se la lancia non si fosse rotta (117). Quando poi i due cavalieri rialzano i destrieri e tornano a colpirsi con le spade, le sorti inclinano nuovamente a favore di Ruggiero perché Rodomonte non indossa più la fatata armatura di Nembrot, che ha dismesso dopo la sconfitta contro Bradamante (XXXV, 51-52) e quella nuova, per quanto «assai buona», non è «perfetta» come la precedente; e in ogni caso, probabilmente, anche l'armatura di Nembrot non avrebbe retto a Balisarda, «a cui non ostano incanto né fattura, / né finezza d'acciar né temprata eletta» (120, 5-6). Insanguinato e incapace di contrastare Ruggiero, Rodomonte si affida dunque alla rabbia e al furore che lo contraddistinguono: abbandona lo scudo e a due mani colpisce col brando Ruggiero in testa, ma a quest'ultimo «giova l'elmo incantato», perché altrimenti Rodomonte avrebbe tagliato in due l'avversario e il cavallo insieme (122). Due volte il saraceno fa crollare il capo di Ruggiero, ma alla terza la sua spada non regge la violenza degli urti e va in frantumi; Rodomonte allora prende il nemico per il collo e lo disarciona, e il paladino cristiano, incrociando lo sguardo di Bradamante, si vergogna e si affretta a riparare l'onta. Ruggiero trattiene il destriero di Rodomonte per le briglie e prova a ferirlo con la spada, mentre questi lo colpisce con il pomo che gli è rimasto in mano, finché Ruggiero «ch'a ragion vincer dovea» (127, 5) lo tira giù dal cavallo. A questo punto lo scontro corpo a corpo si fa violento, con Ruggiero che sta attento a stare distante dall'enorme corpo di Rodomonte e intanto lo ferisce in più punti con la spada, con la speranza che alla fine, esausto, il saraceno gli conceda la vittoria. Rodomonte scaglia l'elsa della sua spada contro Ruggiero così forte da farlo vacillare, ma

ch'ella credesse / che 'l Saracin di forza, e del valore / che vien dal cor, più di Ruggier potesse, / né che ragion, che spesso dà l'onore / a chi l'ha seco, Rodomonte avesse: / pur stare ella non può senza sospetto; / che di temere, amando, ha degno effetto. // Oh quanto volentier sopra sé toltà / l'impresa avria di quella pugna incerta, / ancor che rimaner di vita sciolta / per quella fosse stata più che certa! / Avria eletto a morir più d'una volta, / se può più d'una morte esser sofferta / più tosto che patir che 'l suo consorte / si ponesse a pericol de la morte» (113-114).

non riesce a lanciarsi su di lui a causa di una ferita alla gamba che lo fa cadere. Ruggiero lo «martella» nel petto e in faccia fino a farlo rovinare a terra; il pagano si rialza e abbraccia il nemico, ma ha perso molto sangue e forze; il paladino cristiano ha inoltre grande destrezza e arte nella lotta (132), per cui scorge i punti in cui il sangue esce più copioso dal corpo di Rodomonte e li mette più forza. Rodomonte pieno d'ira e di dispetto stringe Ruggiero per il collo e lo solleva e lo smuove come una marionetta, ma l'abile paladino riesce a ribaltare le prese dell'avversario e a spingerlo a terra¹⁴ e, con la Fortuna ormai dalla sua, si getta su di lui, immobilizzandolo con una mano alla gola e nell'altra il pugnale puntato agli occhi dell'avversario. A questo punto, il cavalleresco Ruggiero offre al nemico la vita in cambio della resa, ma Rodomonte, che non teme la morte più della viltà, cerca in tutti i modi di divincolarsi e riesce infine a liberare la mano armata di pugnale con cui cerca di colpire Ruggiero alle reni; quest'ultimo infine capisce che sarebbe un «errore [...] differire» ulteriormente la morte del pagano, e così gli immerge nella fronte due e tre volte il pugnale e lo uccide.

Si tratta di un duello appunto eccezionalmente lungo ed efferato, in particolare per il dettaglio finale dei ripetuti colpi alla fronte dell'avversario, in cui è molto difficile riconoscere la cavalleria dei duellanti. Evidentemente, per Ariosto non era questo il punto o, almeno, lo scopo; più urgenti per l'autore sembrano essere alcuni dettagli: l'insistenza sulle armi incantate che determinano le sorti del duello, il fatto che Ruggiero debba vincere «a ragion» (e dunque per un diritto superiore, impenetrabile e inoppugnabile), l'inopportunità di differire per l'ennesima volta la fine del duello, e il richiamo, pur con qualche ambiguità, a Enea e Turno.

Partiamo innanzitutto da quest'ultima urgenza. Come accennato, la critica ariostesca ha discusso molto negli ultimi tempi sul rapporto tra generi e sulla definizione del genere nel *Furioso*, e in particolare proprio riguardo all'episodio che chiude il poema si è interrogata se lo scontro tra Ruggiero e Rodomonte debba ascriversi al genere epico piuttosto che a quello romanzesco.¹⁵ Al di là del fatto che leggere Ariosto in termini

¹⁴ Da confrontarsi con Stat. *Theb.* VI 888-903.

¹⁵ Cfr. *supra*, n. 8. Caretti invitava a leggere il terzo *Furioso* «non come il sereno approdo di una omogenea linea di sviluppo, ma come la laboriosa e ardua ricomposizione, nella poesia, di un universo terremotato: risarcimento letterario delle illusioni perdute e della grave crisi politica, al tempo della caduta libertà italiana e dei grandi conflitti europei» (CARETTI 1961: 108; sull'intuizione di Caretti è ritornato anche REFINI 2018:

aristotelici è quantomeno anacronistico, e che sicuramente l'autore del *Furioso* non si poneva il problema del rapporto tra genere romanzesco ed epico come avrebbe fatto Tasso, non si può eludere che la scelta di chiudere il poema con un richiamo intertestuale a Virgilio significava rivolgersi verso una precisa tradizione e – direi – un genere, che Ariosto necessariamente distingueva da quello più composito, moderno e faceto cui aderiva il suo poema.¹⁶ Ce lo confermano – qualora ve ne fosse bisogno – l'esperimento inconcluso dell'*Obizzeide* così come i rapporti intertestuali con la tradizione classica nel *Furioso* e, da ultimo, l'allusione, proprio in questo XLVI canto, ai canti «eroici» che intrattengono il dedicatario, Ippolito d'Este.¹⁷ Ariosto probabilmente non vedeva come gli aristotelici l'impraticabilità di altre strade al di fuori delle norme eroiche, ma senz'altro era ben consapevole che l'epica aveva uno statuto e dei modelli di riferimento ben definiti; il suo poema romanzesco che aveva ambizioni “inclusive” verso tutti i generi era pronto, tra gli altri, ad accogliere anche quello che per lui doveva essere il genere epico e a ingaggiare, non senza perplessità, con esso un confronto. Decidere dunque di chiudere il poema contaminando un episodio evidentemente romanzesco con implicazioni epiche, doveva avere uno scopo ben preciso, quello di travalicare, come ultimo atto del *Furioso*, proprio i limiti della tradizione cavalleresca in direzione epica.¹⁸ Occorre anzi precisare

530, che insiste anzi sul fatto che i tre ultimi canti del poema, privi di ironia e incanto, si fondano in primo luogo sulla celebrazione di un mondo cortese totalmente altro rispetto al mondo del pubblico a cui il poema è rivolto; ivi: 534), ma sul dibattito critico sull'ultima parte del *Furioso* si veda anche RIVOLETTI 2018.

¹⁶ Quello che Brusca gli ha chiamato opportunamente «romanzo all'italiana» (cfr. BRUSCAGLI 1996: 685; e FERRETTI 2016: 103).

¹⁷ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], XLVI 92: «Di filosofi altrove e di poeti / si vede in mezzo un'onorata squadra. / Quel gli dipinge il corso de' pianeti, / questi la terra, quello il ciel gli squadra: / questi meste elegie, quel versi lieti, / quel canta eroici, o qualche oda leggiadra. / Musici ascolta, e varii suoni altrove; / né senza somma grazia un passo muove». L'ottava era già presente nella prima redazione (XL 65), mentre è opportuno ricordare che il lemma, se non erro, ha un'unica occorrenza nel poema, così come rare e puntuali sono le occorrenze di 'eroi': lemmi che – Ariosto sembra dire – bene si attagliano ai protagonisti del poema, ma più per il loro statuto che non per le imprese in cui sono coinvolti in questa specifica narrazione.

¹⁸ E d'altra parte la ricezione del finale in direzione virgiliana da parte dei contemporanei, per quanto opportunistica e sicuramente influenzata già negli anni Quaranta dall'aristotelismo, non può essere elusa. Sin dall'edizione Giolito (1542), nell'allegoria introduttiva al canto si precisava che: «Nel fine contiensi l'audacia & la morte di Rodomonte, in questa imitation di Virgilio il dotto Ariosto la sua colta, & leggiadra opera terminando» (ARIOSTO, *Orlando furioso* [Giolito]: 251v). Rimarcando in modo più significativo l'imitazione e polarizzando ulteriormente sul piano morale l'episodio, nell'allegoria al canto dell'edizione Valgrisi (1556) si leggeva: «Nella morte poi di Rodomonte, & nell'ultima vittoria di Ruggiero, & con che si finisce il

che questa nozione di registro/genere epico non era assolutamente estranea al poema di Boiardo che, pur in modo diverso, anche più di Ariosto aveva istituito, almeno col II libro e l'ingresso in scena della guerra, delle armate pagane e di Ruggiero, uno stretto legame con la tradizione epica.¹⁹

In fondo si tratta di un finale un po' forzato sul piano narrativo perché – avrebbe detto Tasso – non proprio necessario: Angelica era sparita da tempo e Orlando aveva recuperato il senno, la guerra si era risolta parecchi canti prima a Lipadusa, Ruggiero si era finalmente convertito e aveva potuto sposare Bradamante dopo qualche ulteriore impedimento. Rodomonte, dal canto suo, era sparito dal racconto mestamente; se nella prima metà del *Furioso* si era distinto per l'ardore combattivo e la ferocia, nella seconda metà del poema la sua superbia è costantemente mortificata, per altro da donne: prima abbandona il campo pagano per il rifiuto di Doralice, poi uccide stoltamente Isabella (dalla quale aveva ricevuto un altro rifiuto), infine viene umiliato da Bradamante in duello e si ritira per la vergogna come un eremita. Il suo ritorno finale sulla scena ad accusare Ruggiero (quando lui per primo non aveva certo brillato per fedeltà al suo signore, visto che aveva abbandonato l'esercito) è quantomeno pretestuoso eppure, si deve riconoscere,

libro, restano molto meglio edificati, & più sereni gli animi de' Lettori, & de gli ascoltanti, che in quella di Turno presso a Vergilio, poi che Rodomonte era venuto con tanto torto & con tanta temerità a disfidar Ruggiero; là ove il misero Turno non havea di nulla offeso già mai Enea, anzi era da lui disturbato nello stato, & nella moglie, fuor d'ogni colorata, non che giusta, ragione, se non quella del voler de' fati, che comunque ella fosse, o non dovea presupporsi per nota a Turno, o non lo fa però men degno di compassione» (*Orlando furioso* [Valgrisi]: 520). L'allegoria dell'edizione Valvassori (1553) si limitava invece solo a sottolineare l'empietà di Rodomonte: «Nel duello di Ruggiero, & di Rodomonte, appare, che molto più vale nel combattere, l'arte & la destrezza; che 'l furore, & la forza estrema. Sotto la morte violenta di Rodomonte crudele, & dispregiatore di Dio; contiensi che rarissime volte, o non mai si vede, ch'un dispietato, & empio faccia buon fine» (*Orlando furioso* [Valvassori]: 229v); mentre l'imitazione di Virgilio veniva annotata ne *L'Esposizione di historie, favole, allegorie...* (ivi: p. n.n.). È vero che sin da queste edizioni e in tutto il dibattito successivo il *Furioso* viene assoggettato a una lettura faziosa, che ne mette in luce la matrice "eroica" e il rapporto con Virgilio, così come è vero che occorre una certa cautela ad applicare al *Furioso* etichette di genere che verranno definite in modo più puntuale solo negli anni successivi; ma resta il dato di fatto che la centralità dei meccanismi intertestuali adottati da Ariosto (per cui si rimanda a CABANI 1990 ed EAD. 2016, e a JOSSA 1996) autorizza a "forzare la mano" in una direzione piuttosto che un'altra: il richiamo all'*Eneide*, per esempio, spesso contaminato con altri poemi epici classici (nella fattispecie la *Tebaide*) avviene sempre nel *Furioso* in modo talmente esplicito da rendere ineludibile un confronto col modello, percepito di necessità come alto, serio e soprattutto paradigma di genere (cfr. anche JAVITCH 1991, SBERLATI 2001 e ID. 2007).

¹⁹ Per il rapporto tra il mondo classico ed epico e il poema di Boiardo si rimanda almeno a ZAMPESE 1994.

per Ariosto doveva rappresentare un punto ineludibile, che non si modifica nelle tre redazioni.

Per certi versi è senz'altro vero che l'episodio serviva a Ruggiero a confermare eventualmente la propria caratura eroica e la legittimità della sua conversione (e non possiamo escludere che per Ariosto fosse quindi importante anticipare la fine della guerra rispetto alle nozze di Ruggiero e Bradamante, e far morire Agramante contestualmente al "naufragio mistico" di Ruggiero, così da liberare l'avo estense anche concretamente dal suo obbligo al re pagano; un affrancamento a cui contribuiva in qualche modo anche l'aggiunta dell'episodio di Leone, che allontanava ulteriormente l'ombra per il lettore del legame di fedeltà tra Ruggiero e Agramante),²⁰ assai più di quanto potesse servire a salvaguardare l'onore di Rodomonte.²¹ Il poema di Ariosto, in fondo, è tutto pieno di convertiti (oltre a Ruggiero, basti citare Marfisa, Brandimarte, Sobrino, ma gli stessi amori sono, per i personaggi ariosteschi, bandiere intercambiabili); anzi, i pagani sono progressivamente destinati o a convertirsi o a essere spazzati via. Dunque il tradimento di Ruggiero non costituisce di per sé un'onta a cui l'autore e il lettore possano credere: piuttosto è un dubbio che pende sul passaggio dal registro cavalleresco a quello epico e

²⁰ In Boiardo Ruggiero era il nuovo Achille (si pensi al rapporto con Atlante, che ricorda chiaramente quello di Achille con Tetide) discendente però da Ettore, e dunque rinsaldava in sé il sangue e le caratteristiche dei due eroi omerici. Questa eredità in Ariosto è meno sentita, e la vicenda di Ruggiero, fra traviamiento e ritorno all'ordine ha più elementi in comune con Enea che con gli eroi omerici. Tutto il percorso di rientro di Ruggiero nelle fila cristiane, che si attua nella seconda parte del poema, è segnato dal fato e dalla necessità di legittimare sul piano morale e sociale la sua conversione rispetto al patto di fedeltà che lo lega ad Agramante. Per Boiardo il passaggio da uno schieramento all'altro non costituiva un grosso problema, né lo era – sul piano cavalleresco – per Ariosto (visto che tanti personaggi si convertono nel poema). Se Ruggiero però doveva voltare le spalle al re a cui aveva giurato fiducia e doveva contribuire in qualche modo alla parte cristiana, salvaguardando – per quanto possibile (visto che nella prima parte del poema non si era certo distinto per irrepreensibilità) – la propria statura eroica, doveva anche rendere conto di tale scelta. E quale avversario migliore di Rodomonte, a sua volta cavaliere errante rispetto alla parte pagana e traditore di Agramante (come gli viene più volte rimproverato da Sobrino), perché Ruggiero desse il suo contributo alla parte cristiana e suggellasse l'onestà del suo tradimento? Che il tema della conversione in quegli anni diventasse sempre più scottante lo dimostra però il fatto che nei poemi successivi la conversione sarà ammissibile in modi molto più limitati, e di norma non per il predestinato fondatore di una dinastia cristiana: il sincretismo culturale, che fino ad Ariosto poteva essere anche un valore, verrà rimosso nel nome dell'unità cristiana.

²¹ Come ha cercato invece di dimostrare Maria Pavlova in un contributo che offre importanti e fini considerazioni sul ruolo non marginale di Rodomonte. Cfr. PAVLOVA 2013. Più in generale, sulla figura di Rodomonte e il suo ruolo epistemologico tra Boiardo e Ariosto, si vedano CAVALLO 2003 e RIZZARELLI 2017.

che, in qualche modo, il poeta deve necessariamente affrontare: nell'eroicità epica è accettabile la conversione o è un tradimento? Dunque, Ruggiero può essere oltre che un eroe cavalleresco un eroe epico? Questa mi pare sia la domanda a cui il combattimento con Rodomonte deve anche rispondere, perché effettivamente, in tutto il poema, di eroico in senso epico Ruggiero non ha fatto proprio nulla. Rodomonte deve dunque in primo luogo morire per legittimare l'assunzione di Ruggiero a uno statuto eroico superiore: non scevro da contraddizioni e problematicità, ma almeno letterariamente superiore, legittimato, appunto, dall'imitazione di Virgilio (e, in subordine, Stazio).

Come dicevamo però di Enea e Turno c'è ben poco nell'episodio; forse più di Tideo ed Enida (nella *Tebaide*), così come nel distico che chiude il poema si ravvisano evidenti richiami anche a Capaneo. Come sempre accade in Ariosto, d'altra parte, la tessera virgiliana espande i richiami intertestuali in più direzioni, per cui le «squallide ripe d'Acheronte» alludono anche, ironicamente, a un altro momento cruciale della vicenda di Rodomonte, a quella «ripa» della Senna che, «per miglior consiglio», aveva salvato la vita del re di Sarza durante l'assedio di Parigi (*Furioso*, XVIII 23). Sono però le altre indicazioni di Ariosto a offrirci una chiave di lettura più coerente: l'approdo epico (se così vogliamo chiamarlo) suona come un'ultima inevitabile rinuncia a tutte le «fole di romanzi» della cavalleria con le sue onorevoli quanto bislacche, irrealistiche e sempre più lontane regole. Il duello è in fondo determinato tanto dal valore quanto dalle armi incantate: chissà se avrebbe vinto ugualmente Ruggiero senza l'armatura di Ettore e Balisarda, e se Rodomonte avesse avuto l'armatura di Nembrot? Certo, la «ragion» del duello «dovea» essere di Ruggiero, ma il lettore conclude la sua lettura con qualche dubbio sulla necessità e sulla legittimità di questo duello, e sulla legittimità dei duelli d'onore in generale, così come sull'eroicità di Ruggiero: l'unica certezza sembra essere appunto che Rodomonte deve morire, per suggellare il passaggio a uno statuto epico di un personaggio e di un poema che di epico hanno ben poco.

La morte di Rodomonte, come sembra intuire saggiamente Ruggiero, non si può più differire, perché differirla significherebbe differire ancora la chiusura del poema e, dunque, del romanzo, che non può chiudersi se non in termini epici, con l'*exitus* dalla vita (evidentemente non bastava dalla scena) di un nemico. Ciò non significa necessariamente che Ariosto resti sospeso tra *epos* e romanzo, come è stato detto, ma che è però

almeno consapevole della complementarità dialettica di due generi che la tradizione gli aveva consegnato: una dialettica che non gli interessava risolvere, ma argutamente mettere a nudo in un momento cruciale come la conclusione dell'opera.²² Insomma, Ariosto è più che consapevole di proporre una chiusura inattesa, che acutamente suggellava anche la fine del genere romanzesco.

Qualche ulteriore dettaglio utile può venirci da una considerazione più generale dell'ultimo canto, almeno come veniva consegnato alla terza edizione del poema. La struttura del canto è piuttosto lineare:

- il lungo proemio sull'approdo del poema (opportunamente ampliato nella terza redazione);
- Melissa e Leone salvano Ruggiero;
- rientro di Ruggiero con Leone a corte, dove viene investito del regno di Bulgaria;
- agnizione di Ruggiero e rivelazione della sua identità a Bradamante;
- preparativi delle nozze e descrizione del padiglione di Cassandra (esaltazione di Ippolito d'Este e sua discendenza epica);
- nozze e festeggiamenti;
- duello con Rodomonte.

Ricordiamo, innanzitutto, che col canto XLVI, con la fine del poema, si chiude l'erranza romanzesca del poema e dell'autore,²³ insieme a quella di tutti i personaggi: tra le erranze di deve chiudere, dopo quella di Orlando "tornato" al suo ruolo, anche quella di Ruggiero, richiamato al suo ruolo epico di avo degli Este, di fondatore presto tradito e ucciso dai Maganzesi, proprio come fondatore, che sarebbe presto morto, era stato Enea. Il richiamo dunque all'eroicità epica e al modello eneadico è in qualche modo sostanziale alla chiusura del poema, che deve finire per riconsegnare al mito fondativo epico degli Este i suoi personaggi.

²² Come ricorda Gian Paolo Giudicetti, «in un'opera anti-ideologica come il *Furioso*, nessuna vittoria può essere trionfale, ogni passo in avanti elimina un'alternativa attraente che è stato necessario sacrificare» (GIUDICETTI 2008: 98).

²³ Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese], XLVI 1, 5-6: «ove, o di non tornar col legno intero /o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto».

Anche gli innesti di C rispetto ad A,²⁴ se sicuramente finiscono per rendere più marginale il duello finale,²⁵ pure contribuiscono a innescare, al contempo, una fittissima rete di richiami tematici utili a mettere in rilievo l'obiettivo dell'autore. Tutto il canto indugia sui temi del differimento, della morte, della «ragion» e dell'onore, quei temi che animano appunto il duello finale, oltre che l'intera seconda parte del poema: appunto il proemio si apre sul timore da parte dell'autore di «sempre errar» (presente anche in A), e dunque di un infinito differimento del ritorno in porto, che in qualche modo corrisponde a «l'errore / in che potea cader» Ruggiero «per differire» la morte di Rodomonte. Ancor più insistente è l'intersezione tra onore, provvidenza e morte: quest'ultima aleggia su tutto il canto,²⁶ poiché la narrazione si apre sull'immagine di Ruggiero in fin di vita a causa della lealtà cavalleresca che lo lega a Leone; il giuramento di fedeltà che costringe Ruggiero nei confronti di Leone pare anzi anticipare quella fedeltà che Rodomonte rimprovererà al paladino, ma proprio la rinuncia da parte di Leone al rispetto ligio del patto di cavalleria permette a Ruggiero di sposare Bradamante e dunque di uscire da un'*impasse* dettato dalle leggi dell'onore. La cortesia dunque è uno scarto di civiltà rispetto alle leggi dell'onore, così come lo è nei confronti dei matrimoni combinati e degli affetti; ciononostante, come detto in tutto il poema, non è sufficiente a mettere al riparo dalle minacce che incombono sull'esistenza: ce lo ricordano l'opportunistica trasformazione della madre di Bradamante (ora disposta ad accettare Ruggiero solo perché è diventato re), i Maganzesi pronti a tramare contro Ruggiero in un futuro poco lontano, e ancora l'arrivo di Rodomonte. Insomma, l'arrivo in porto è solo una fortuita, piccola parentesi di quiete, così come è provvisorio e poco festoso, e forse pure illusorio, il disegno provvidenziale verso cui vira il finale epico.²⁷

Per quanto allora si possa dire che il poema nell'ultimo canto chiuda i conti con più registri chiamati in causa nella narrazione (con quello lirico attraverso le nozze tra

²⁴ Utilizziamo l'invalsa identificazione delle tre redazioni del poema con A (1516), B (1521) e C (1532).

²⁵ Cfr. CASADEI 1988 e ID. 2001: 86.

²⁶ Si contano almeno una trentina di occorrenze dei lemmi 'morire' o 'morte' e delle loro flessioni, o di sintagmi che afferiscano al medesimo campo semantico (cfr. *Furioso*, XLVI 21, 5; 23, 8; 24, 6; 25, 8; 29, 8; 32, 6; 34, 4 e 7; 37, 2; 43, 5 e 6; 44, 8; 45, 6; 46, 4; 50, 4; 51, 2; 54, 3; 59, 6; 63, 5; 65, 1 e 8; 66, 6; 68, 1 e 6; 82, 1; 114, 5, 6 e 8; 137, 5; 139, 8).

²⁷ Come ricorda anche Annalisa Izzo, che parla appunto di trionfo provvisorio dell'*epos* sul romanzo (IZZO 2005: 243-246).

Ruggiero e Bradamante, con quello romanzesco-cortese attraverso la vicenda di Leone e Ruggiero, il cui innesto forse risponde anche a questa necessità, e con quello epico attraverso la morte di Rodomonte), è fuori discussione che decidere di convergere sin dalla prima edizione sul registro epico sia una scelta significativa, tanto più che la vicenda epica poteva dirsi conclusa già da un pezzo, con lo scontro di Lipadusa. L'inatteso ritorno di Rodomonte sulla scena rispondeva a esigenze più complesse connesse a una molteplicità di discorsi aperti dal poema.

L'importanza di un duello risolutore, non tanto o non solo della guerra ma dell'intera narrazione, sembra infatti essere un cruccio all'interno del poema almeno a partire dal duello con cui Ruggiero elimina dalla scena Mandricardo (XXX). Da lì in avanti le vicende dei personaggi vengono di frequente affidate a duelli che ambiscono ad essere risolutivi e che, per un motivo o per l'altro, vengono costantemente interrotti, con il conseguente differimento dell'epilogo della vicenda.²⁸ Si tratta – certo – di un modulo tipico dell'*entrelacement* arturiano, ma Ariosto pare utilizzarlo con una nuova consapevolezza di gioco tra generi.²⁹ Il duello sembra dunque essere proposto dall'autore come l'unico strumento possibile di chiusura provvidenzialmente (e pertanto teleologicamente) orientata: solo il duello nel mondo della cavalleria può offrire una soluzione giusta, «a ragion» alle varie trame imbastite. E così il duello in punto d'onore diventa lo strumento per il passaggio dal mondo romanzesco a quello epico: mentre infatti il duello romanzesco prevede anche e soprattutto la soluzione dell'interruzione o di un accordo³⁰ quello epico non prevede altra soluzione che la morte di uno dei duellanti (e di solito si sa anche a priori quale).

²⁸ Sulla funzione narrativa e ideologica del differimento nel *Furioso*, si veda in questo volume il saggio di Sabrina Stoppa.

²⁹ Sulla funzione strutturale e narrativa del duello nel poema ariostesco, si veda PRALORAN 1999: 51-55, 77-126; ma sul duello risolutore negli esperimenti post-ariosteschi, BALDASSARRI 1982: 78-86; sull'importanza dello scontro individuale nei poemi cavallereschi anche BRUSCAGLI 2003.

³⁰ Norma che per altro si verificava anche nella maggior parte dei duelli reali, nei quali spesso i contendenti si sfidavano per difendere l'onore più per convenzione sociale che per intenzione di battersi, per cui spesso le sfide si risolvevano con un accordo tra le parti.

Se a questo punto spostiamo l'attenzione sull'altro grande momento di tensione epica del poema, lo scontro a Lipadusa,³¹ che porta alla risoluzione della guerra, credo si possano notare alcune analogie nella funzione narrativa del duello e della morte da un lato, e dall'altro nella problematizzazione del genere epico e dell'eroicità epica, che preludono al dibattito successivo: come in tutto il crinale epico del poema, anche a Lipadusa la morte degli eroi è dettata dalle armi incantate, assai più che dalla superiorità del vincitore, proprio perché per Ariosto sembra valida la regola per cui nella cavalleria e nel registro romanzesco la morte non è contemplata. Finché si resta nel mondo romanzesco la morte si può evitare, ma quando si entra nel mondo epico ed eroico essa si fa prepotentemente strada come espressione però di un volere superiore, totalmente autonomo dalla virtù individuale. È lo stesso Agramante a chiudere il discorso con Brandimarte e con la sua proposta di una resa, poco prima della disfida di Lipadusa, ricordandogli che:

Ch'io vinca o perda, o debba nel mio regno
tornare antiquo, o sempre starne in bando,
in mente sua n'ha Dio fatto disegno,
il qual né io, né tu, né vede Orlando.
Sia quel che vuol, non potrà ad atto indegno
di re inchinarmi mai timor nefando.
S'io fossi certo di morir, vo' morto
prima restar, ch'al sangue mio far torto.
(*OFXLI* 44)

Pur trattandosi di uno dei momenti di massima tensione eroica del poema, Ariosto, come sempre, attiva una serie di cortocircuiti, e non è un caso che tali parole siano poste in bocca ad Agramante, che nell'ottava successiva, peraltro, rimprovera a Brandimarte le sue scarse doti persuasive; Agramante, Brandimarte e Gradasso troveranno la morte nella disfida del giorno dopo, in una battaglia corale il cui esito è determinato per lo più dalle

³¹ Per una lettura dell'episodio si vedano MONTEVERDI 1961, PRALORAN 1999: 127-142, e PERROTTA 2018. Ma per un'indagine sulla morte di Brandimarte si veda, in questo stesso volume, il contributo di Gabriele Bucchi.

armi incantate dei contendenti: fato, predestinazione, armi incantate ed echi classici mettono fine alla guerra al di là delle indiscutibili virtù di tutti i partecipanti.³² Per Ariosto l'imitazione del modello classico è ragione sufficiente che giustifica automaticamente qualsiasi scelta narrativa: una sorta di *deus ex machina* che risolve, appunto, il viluppo narrativo, sospendendo – almeno momentaneamente – il giudizio morale sui personaggi: così è per la caduta di Ruggiero nelle trame di Alcina, così è per la risoluzione della vicenda di Angelica, ma anche per la chiusura del poema e, appunto, per la risoluzione della guerra. L'aspetto però forse più interessante della battaglia di Lipadusa è la scelta non così scontata di uno scontro corale (tre contro tre), che aveva certo addentellati nella tradizione romanzesca (Rajna aveva indicato l'*Enfances Ogier*, e Praloran ha aggiunto il *Renaut de Montauban*),³³ ma anche nella tradizione classica (*Tebaide*, ma anche Orazi e Curiazi) e nella storia contemporanea (la disfida di Barletta), e che però denuncia anche la convinzione ariostesca che la fine di una guerra non si possa fondare sulla virtù individuale.

E in fondo Ariosto, con la morte di Rodomonte, così come con la progressiva eliminazione della maggior parte dei re pagani, saldava innanzitutto anche un debito con Boiardo che appunto, nell'inserire l'elemento bellico nel suo poema, aveva proiettato l'ombra della morte su tutto l'esercito pagano e specificamente su Rodomonte.³⁴

In Ariosto pertanto le proposte dei duelli, di Lipadusa e di quello finale tra Ruggiero e Rodomonte, mentre da un lato si giustificano sul piano letterario come riprese e adesione al registro epico, dall'altro non sono soluzioni neutre, che non tengano conto della centralità del duello nel mito della cavalleria e dell'onore. E per quanto nel XVI secolo fosse ormai chiaro per tutti che il duello giudiziario non avesse più alcuna

³² Come ricordava già Praloran, anzi, il colpo letale inferto da Orlando a Gradasso ricorda quello di Enea a Turno (PRALORAN 1991: 141). Il duello virgiliano diventa dunque una sorta di archetipo di tutti i duelli epici risolutivi del *Furioso*.

³³ Cfr. RAJNA 1900: 556-559 e PRALORAN 1999: 127; anche se quest'ultimo sottolineava la novità, anche rispetto al mondo classico, della soluzione ariostesca, che trovava un modello solo in Boiardo.

³⁴ Così, infatti, il re di Garamanta, indovino della spedizione saracena, aveva predetto: «Gente divota, oditi e ascoltati / ciò che vi dice il dio grande Apollino: / “Tutti color che in Franza fian portati, / dopo la pena del lungo camino, / morti sarran e per pezi tagliati: / non ne camperà grande o piccolino! / E Rodamonte, con sua gran possanza, / diverrà pasto de' corbi de Franza”» (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II i 59).

attendibilità e quello in punto d'onore fosse già sostanzialmente in crisi, esso non era ancora un'idea superata come ci conferma l'ampia letteratura coeva sull'argomento.³⁵ Basti l'esempio di Girolamo Muzio, figura tutt'altro che estranea al dibattito sul poema eroico, che nel suo trattato *Il duello* (1550) insisteva ancora a rivendicare l'opportunità del ricorso ai duelli e a dettare le regole per un duello perfetto, nella convinzione che, al di là di tutto, l'esito del duello fosse appannaggio della giustizia divina. Nel II libro, capitolo IX, anzi, si scagliava contro l'uso, diffuso ai suoi tempi, di malefici e incantagioni nel duello (i duellanti recitavano a bassa voce formule prima del duello, oppure ricorrevano ad altre pratiche occulte), perché l'arbitro del duello è Dio e presentarsi al suo giudizio con la scorta di armi diaboliche non era in alcun modo saggio; proponeva anzi che onesti duellanti dovessero giurare prima di un duello di non aver fatto ricorso a incantagioni, ricordando che «Dio è onnipotente, et che nelle mani sue è la vittoria de gli eserciti, non che di una spada particolare; & che egli non è da schernire, anzi contra gli schernitori si suole dimostrare acerbissimo vendicatore».³⁶

Con Muzio siamo cronologicamente oltre il *Furioso*, ma è ovvio che quando allora Ariosto precisa che gli esiti dei suoi duelli sono sostanzialmente determinati dalle incantagioni e sono manifestazioni della volontà divina assai più che della qualità militare dei cavalieri, sta evidentemente suonando corde condivise dal suo tempo. E dunque si tratta di un'ennesima stoccata ironica nei confronti del mito dell'eroicità cavalleresca, messa sostanzialmente da parte dai meccanismi latamente epici di forze magiche e divine, su cui l'autore come i suoi personaggi non hanno grandi ragioni. Quasi a dire che il discorso epico è una sorta di registro superiore sul quale lo stesso poeta sospende il giudizio e si lava le mani. Non obbligatoriamente un bene – sia chiaro – ma una strada univoca, priva di contingenze (che sono il vero terreno di lavoro del poeta romanzesco) e strettamente necessaria: ecco perché la morte di Agramante e Gradasso, ma anche quella di Brandimarte e soprattutto di Rodomonte sono in qualche modo necessarie (così come quella – pur proiettata oltre al testo – di Ruggiero) a conferma della crisi e dell'inadeguatezza del mito della cavalleria nella modernità.

³⁵ Per un panorama sui trattati del duello e la loro fortuna nel Cinquecento il punto di riferimento resta ancora ERSPAMER 1982.

³⁶ MUZIO, *Il duello*, II ix: 50v.

Centralità del duello come espediente narrativo, predestinazione, eroicità e morte sono dunque gli elementi con cui Ariosto non solo tesse la sua tela del rapporto tra *epos* e romanzo, ma più ampiamente dialoga coi suoi contemporanei su temi condivisi. Un'ulteriore conferma di ciò può venirci da un passo del secondo libro della *Monarchia* di Dante, nel quale non solo si legittima il duello come strumento provvidenziale per dirimere le cause secondo giustizia, ma si ricorre proprio agli esempi dei duelli epici dirimenti di Enea e Turno, o dei tre Orazi contro i tre Curiazi, e di tutti anzi i duelli storici, per dimostrare che «Romanus populus per duellum acquisivit imperium; ergo de iure acquisivit». ³⁷ Una tesi che Ariosto – al solito – sembra accogliere con le dovute cautele e perplessità (non per ultimo il feroce accanimento di Ruggiero sul volto del pur «altiero» Rodomonte), ma che appunto segnava il passaggio dal romanzo all'epica, dalla fantasia alla Storia, dal «tempo mitico della cavalleria», come avrebbe detto Calvino, alle «vicende contemporanee», al «presente di Ferrara e d'Italia» ³⁸. Tutta la pagina dantesca, che non sappiamo se e quanto potesse essere nota ad Ariosto, anche se la traduzione del trattato composta da Ficino ³⁹ lascia credere che l'opera non fosse estranea al contesto culturale ariostesco, sembra del resto costituire un ipotesto sotteso a buona parte dei richiami epici del poema ariostesco, non per ultimo alle affermazioni di San Giovanni sulla provvidenzialità della «monarchia» augustea, che era appunto un problema tutto attuale, viste le mire imperiali sull'Italia. Vale la pena riportarla per intero nella traduzione di Ficino, che ricorre appunto al termine «ragione» (*ius* in Dante) per indicare il diritto provvidenziale del successo romano:

Quello che s'acquista per duello, di ragione s'acquista. Inperò che dovunque l'humano giudicio manca, o per ignoranza o per none avere ricorso al giudicie, acciò che non rimanga adietro e veri giudici, si debba ricorrere a Colui che tanto amò la natura humana che quello ch'ella chiedeva, lui del propio sangue morendo supplì. Onde dice el salmo: «El Signore è giusto et amò la giustizia». E questo avviene quando per libero consentimento delle parti, non per odio, ma per amore di giustizia, facendo comparazione delle forze della anima e

³⁷ Dante, *Monarchia* [Chiesa - Tabarroni], II ix: 138.

³⁸ CALVINO 1974: 84.

³⁹ Sulla traduzione di Ficino si veda la *Nota introduttiva* in FICINO, *La "Monarchia" di Dante* [Ellero]: 453-460, ed ELLERO 2014 e 2015.

del corpo, dipoi si richiede el giudicio: e questa comparazione di combattere, perché fu trovata in principio tra uno ed uno, si chiama 'duello'. Ma sempre si vuole riguardare che, nelle cose belliche, prima si debbano tutte le cose tentare per disceptazione, ed ultimamente combattere, come Tulio e Vegezio comandano (Vegezio nell'*Arte militare*, e Tulio negli *Ufici*); ancora, nella cura medicinale prima si vuole provare ogni altro rimedio che 'l ferro e 'l fuoco; similmente, per avere el giudicio della lite, investigate tutte le vie, ultimamente a questo rimedio ricorriamo, costretti da una certa necessità di giustizia. Due ragioni formali del duello appariscono: l'una è ora detta; l'altra di sopra si toccò, e questo è che né per odio, né per amore, ma per solo zelo della giustizia con comune consenso e duo combattenti venghino in campo. E però Tulio, parlando di questa materia, bene disse: «Le battaglie, che pretendono alla corona dello imperio, debbono essere meno acerbe». Adunque, se le ragioni formali del duello s'hanno a conservare, perché altrimenti non sarebbe duello, quegli che sono per necessità di giustizia e comune consenso ragunati pel zelo della giustizia, certamente sono nel nome di Dio congregati. E se così è, Iddio istà nel mezzo di loro, conciosiaché nel *Vangelo* questo ci promette. E se Dio è presente, non è licito pensare che la giustizia possa perdere, la quale lui sopra tutto ama. E se la giustizia nel duello non può perdere, quello che s'acquista per duello s'acquista pe' ragione. Questa verità ancora e Gentili innanzi alla evangelica tromba conobbono, quando e' cercavano el giudicio dalla fortuna del duello. Onde Pirro, huomo generoso sì pel sangue d'Acchille, sì eziandio pe' costumi, rispuose a' legati romani mandati a lui pe' ricomperare e prigioni: «Io non apetisco oro, non mi date prezo alcuno; io non fo mercatanzia di guerra, anzi combatto per onore; con ferro, non con oro, combattiamo insieme, e così veggiamo chi vuole la fortuna che regni; proviamo colle virtù nostre chi esalta la fortuna. Io intendo perdonare a coloro che colla virtù loro hanno superata la fortuna; menategli con voi; io ve gli dono». Quello che Pirro chiama 'la fortuna' noi più rettamente chiamiamo 'divina provvidenzia'. E però si guardino e combattenti che non si propo[n]ghino prezo come cagione di loro combattere, ché non si chiamerebbe duello, ma mercato di sangue e d'ingiustizia; e non sarebbe quivi arbitro Iddio, ma quello antico nimico, el quale persuadeva liti. Adunque abbino sempre innanzi agli occhi loro e combattenti, se vogliono essere duelli, none mercatanti di sangue e d'ingiustizia, Pirro, el quale combattendo per lo imperio, come è detto, sprezzava l'oro. Ma se contro alla verità dichiarata alcuno s'opponga della imparità delle forze, come fare si suole, costui si confuterà per la vittoria di Davit contro a Golia; e se e Gentili richiedessono altro, confutino colui per la vittoria d'Ercule contro Anteo. Egli è molto paza cosa estimare che le forze da Dio confortate sieno inferiori alle forze de' combattenti.

Già è assai dichiarato che quello che s'acquista per duello s'acquista per ragione. El popolo romano acquistò lo 'mperio per duello, e questo si pruova con testimoni degni di fede; nella manifestazione de' quali non solamente apparirà questo, ma eziandio ciò ch'è Romani dal loro principio combatterono, essersi per duello combattuto. Imperò che nel principio, quando si combatteva della sedia d'Enea, primo padre di questo popolo, Turno re de' Rutolii vi si contrappose, e finalmente, per comune consenso d'amendue e re, per conoscere qual fusse el piacimento di Dio, tra loro due fue el combattimento, come canta Vergilio nell'ultimo. Nella quale battaglia fu tanto la clemenza d'Enea vincitore, che se non avessi veduto apresso a Turno el collare, el quale rubò a Pallante quando l'uccise, gli avrebbe perdonata la vita, come dice Virgilio. E dapoi che germinarono due populi della radice de' Romani (e questo fu el popolo romano e l'albano), et del segno dell'aquila e degli iddii familiare de' Troiani e degnità dello 'mperare lungo tempo si fu combattuto, in ultimo, di comune consentimento delle parti, per conoscere l'istanza, per tre fratelli Horazii et per altrettanti fratelli Croazii, nel cospetto de' re e de' populi, si combatté: ove, morti tre combattitori degli Albani, a due combattitori de' Romani l'onore della vittoria si concedette sotto el re Ostilio. E questo tractò diligentemente Livio nella prima parte, ed ancora Orosio lo manifesta. Dipoi co' populi a loro confini, osservata ogni ragione bellica, e co' Sabini et co' Sanniti, benché si combattessi con gran moltitudine, nientedimeno si combatté in forma di duello, come narra Livio; nel qual modo di combattere co' Sanniti si pentirono del proposito. [...] Qual sarà di sì grosso ingegno che non vega quel populo glorioso avere in forma di duello acquistato lo 'mperio del mondo? [...]. Egli è già manifesto che 'l populo romano per duello acquistò lo 'mperio: adunque pe' ragione lo acquistò; e questo è el proposto principale di questo libro.⁴⁰

Poco importa che Dante qui stia legittimando il duello giudiziario, mentre nel *Furioso* il duello tra Ruggiero e Rodomonte, così come quello di Lipadusa, abbia i tratti del duello in punto d'onore; si tratta evidentemente di una distinzione estranea ad Ariosto. Posto che i rapporti più in generale tra *Monarchia* e *Furioso* meriterebbero di essere indagati, e che forse anche la veste epica del *Furioso* o quantomeno il duello finale del poema instaura un legame più profondo con l'eventuale platonismo ariostesco o almeno con la riflessione storico-politica cui San Giovanni dà voce, in questa sede importa sottolineare che Ariosto poteva trovare nel trattato dantesco una serie di suggestioni utili a dare forma alla sua

⁴⁰ FICINO, *La "Monarchia" di Dante* [Ellero], II x: 507-510.

interpretazione della dimensione epica nel *Furioso* (in senso lato, non aristotelica, intesa innanzitutto come provvidenzialità della Storia), dalla centralità dei duelli alla provvidenzialità divina, ai modelli di riferimento. A ben vedere, anche l'impari statura e forza nel confronto tra Ruggiero e Rodomonte, così come i vari avvinghiamenti tra i due contendenti evocano insieme al modello di Enea e Turno, quelli di Davide e Golia, di Ercole e Anteo, così come le precisazioni sull'allenamento di Ruggiero sembrano rievocare la pagina dantesca.

Questi, che in Ariosto sono tutt'al più spunti, insieme ai molti altri dell'universo gnoseologico del *Furioso*, mi pare vengano colti in modo significativo proprio da un poeta tradizionalmente considerato una sorta di "anti-Ariosto", che pure fu – mi pare di poter dire – uno dei più attenti (per quanto severi) lettori del *Furioso*. Gian Giorgio Trissino nell'*Italia liberata dai Goti*, mentre cerca di indicare la strada di un nuovo poema eroico in lingua volgare, lontano dalle orme ariostesche e pedissequo seguace del modello omerico e delle regole aristoteliche,⁴¹ non può fare a meno di confrontarsi e di prendere le mosse proprio da quel paradigma ariostesco «che piace al vulgo».⁴²

Il poema trissiniano, che si propone come una libera rielaborazione della guerra gotica narrata da Procopio,⁴³ presenta due momenti che interessano per il nostro discorso:

⁴¹ Scarna, rispetto a quella relativa al *Furioso*, può dirsi la bibliografia sul poema di Trissino, che pure negli ultimi anni si è rinfoltita, con una sempre maggior attenzione alla compresenza dell'elemento romanzesco (pur accolto con le dovute cautele) accanto all'aristotelismo omerizzante che caratterizza il poema del vicentino, il quale esplicitamente intendeva ricollegarsi alla tradizione omerica sin dalla scelta della materia storica, dell'intreccio e della forma (l'endecasillabo sciolto). Sull'esperienza epica di Trissino, oltre ai già citati BALDASSARRI 1982, ZATTI 1996 (in part. pp. 56-110) e JOSSA 2002a, si vedano almeno POZZA 1980, GIGANTE 1998 e ID. 2010, ZATTI 1999, MUSACCHIO 2003, GALLO 2004, CORRIERI 2008 e ID. 2018, VITALE 2010, PECCI 2016, DI SANTO 2018, COMELLI 2010 e ID. 2021. Per il poema di Trissino (*IL*), per comodità si fa riferimento all'edizione ottocentesca di Scipione Maffei (TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei]), che uniforma all'uso moderno la grafia (eliminando dunque le lettere introdotte dall'autore nell'edizione cinquecentesca): al numero romano del libro si fa seguire il numero di pagina con l'indicazione della colonna (*a* o *b*), dal momento che i versi non sono numerati. Ci si è limitati a ripristinare le minuscole a inizio verso, laddove non seguano punto fermo.

⁴² È opportuno per altro ridimensionare in parte la severità critica di questo giudizio nei confronti di Ariosto da parte di Trissino, il quale, in realtà, restituiva così anche il favore all'autore del *Furioso*, che non aveva mancato di nominare il «Dresino» in C, nella schiera degli amici poeti ed eruditi che lo aspettavano al porto del suo viaggio (cfr. *OF XLVI* 12, 2).

⁴³ Sulle fonti del poema si veda PECCI 2016: 47-141.

la morte di Corsamonte (libro XXII), duca di Scizia e più forte condottiero dell'esercito di Belisario, e la disfida corale tra dieci condottieri bizantini e dieci condottieri goti (un vero e proprio torneo cavalleresco), che chiude la guerra e la narrazione (XXVII). Si tratta evidentemente di episodi chiave che hanno profonde implicazioni nella riflessione trissiniana sul genere epico.

La vicenda di Corsamonte è in realtà tutta peculiare e degna di interesse: novello Achille, si distingue per l'irruenza e la combattività, disprezza gli aiuti divini ed è facile preda degli amori passionali, tratti evidentemente comuni all'eroe classico ma anche – direi – a Rodomonte (che in fondo molto doveva al mito achilleico), così come all'eroicità a cui si può ricondurre Ruggiero (che in Boiardo più che in Ariosto ricalcava in molti aspetti le orme di Achille); proprio per questo a lui vengono delegate soprattutto alcune vicende romanzesche che popolano il poema. Si innamora della bella Elpidia, in suo nome si distingue nell'assedio di Napoli meritandone così la mano, e poi però litiga con il compagno Aquilino (ma in realtà è pronto a confrontarsi con l'intera Compagnia del Sole, gruppo eletto di condottieri del quale fa parte) fino a ferirlo, violando così le leggi imposte al campo da Belisario; di conseguenza abbandona l'esercito e si dedica con l'amico Achille (novello Patroclo) all'avventura romanzesco-allegorica di restituire la vista alla fata Plutina (così che la ricchezza torni ad accompagnarsi alla giustizia).⁴⁴ Come Achille, non accetta un'ambasceria che lo invita a ritornare in battaglia (XIV), ma si riappacifica con Belisario e torna nell'esercito bizantino solo quando scopre che i Goti hanno rapito la sua amata (abbandonando, per altro, impulsivamente la ventura allegorica di Plutina che stava quasi per portare a termine; XIX).⁴⁵ Sgomina achil-

⁴⁴ Un tema, quello del rapporto tra virtù e ricchezza, caro anche ad Ariosto, che, inserendo l'episodio di Leone e Ruggiero nella terza redazione del poema, dava appunto spazio al conflitto tra il matrimonio per amore e quello combinato per interessi economici; e d'altra parte, come sempre, anche in questo caso la risposta di Ariosto non era così univoca, visto che Ruggiero otteneva sì infine la mano dell'amata, ma solo dopo essersi procurato a sua volta un regno. Cfr. anche la lettura del canto XLIV di REFINI 2018.

⁴⁵ Anche la sua riappacificazione con Belisario non brilla certo per profondità, ma si fonda sul fatalismo che domina tutto il poema: «Illustre Capitano de le genti, / ben conosch'io, che saria stato il meglio / non solo per noi, ma per l'Italia tutta, / non esser nata la discordia nostra; / ma poi, ch'è morto quel [Aquilino], che ne fu la causa, / del cui morir però molto mi duole, / ch'egli era un uom di smisurato ardire, / e di forza maggiore assai, che senno; / or ch'egli è morto, e quella donna è presa, / per cui son stati questi acerbi mali, / depongo l'ira, e vengo a sottopormi / al vostro eccellentissimo governo» (TRISSINO, *Italia liberata dai Goti*

leicamente i Goti e uccide l'Ettore (ma anche Turno) goto, Turrismondo (XXI; ma Turrismondo è un Ettore sottotono, incapace di generare l'affetto del lettore) salvo poi cadere in un tranello dell'infido Burgenzo e morire (XXII) con la successiva celebrazione dei giochi funebri da parte dei suoi compagni (XXIII).

La vita da eroe di Corsamonte, diversamente dalla tradizione epica, si consuma tutta all'interno del poema, dall'errore al ritorno all'ordine (come Achille con Briseide, Enea con Didone, ma anche Ruggiero con Alcina), allo scontro epico col più forte degli avversari (Achille/Ettore, Enea/Turno, Ruggiero/Rodomonte), fino anche alla morte, rigorosamente attuata col tradimento.⁴⁶

Ora, nella vicenda di Corsamonte, Trissino si compiace di sovrapporre le figure e i fatti di Achille e Patroclo, ma i cambiamenti sono significativi:⁴⁷ l'eroe muore appunto all'interno della narrazione (la parte della vicenda di Achille che non è narrata nell'*Iliade*) e su di lui pende costantemente l'ombra, mai però chiaramente esplicitata, di una colpa e di un errore. È o non è un eroe? Per molti versi, sì; e anzi rispecchia in molte qualità la "virtù eroica" di cui avranno a parlare Pigna e Tasso, per esempio,⁴⁸ ma è fuori discussione che il vero eroe del poema sia Belisario, un eroe che si distingue per essere un saggio condottiero, non certo un cavaliere semplicemente forte e orgoglioso.⁴⁹ L'eroe epico della tradizione viene così declassato e subordinato al perfetto capitano, secondo quel percorso che troverà infine il suo compimento in Tasso, ma che è appunto un percorso graduale già innescato da Ariosto. Il mondo eroico di Trissino, d'altra parte, è totalmente soggiogato al volere divino e proprio all'inizio del libro XXI, dopo che Corsamonte è rientrato nell'esercito e ha già dato prova del suo valore tra i Goti, la sua sorte e quella dell'intera

[Maffei], XIX: 204a-b). L'eliminazione della controversia giuridica che opponeva Corsamonte ad Aquilino è ragione sufficiente per la rimozione dell'ira.

⁴⁶ Non si può a proposito ignorare la fortuna a metà secolo del modello dell'*Achilleide* e del paradigma del poema a unità d'eroe come alternativa al poema a unità d'azione (cfr. COMELLI 2013: 65-76).

⁴⁷ Sulla fortuna del mito achilleico nel poema cinquecentesco, si veda il capitolo *Achille, Rinaldo e Tasso* in COMELLI 2013: 413-452, e ancora CAPUTO 2017b.

⁴⁸ Prima di Tasso, infatti, anche Giovan Battista Pigna, altro personaggio centrale nella transizione da romanzo a poema eroico e per altro già autore di un trattato in tre libri sul duello (PIGNA, *Il duello*), aveva cercato di fornire un paradigma dell'eroe oltre che della poesia eroica in ID., *Gli eroici*, e ID., *Il principe*.

⁴⁹ Cfr. MAZZACURATI 1996.

guerra vengono tracciate da un concilio divino, in cui Dio giustifica anche la morte dell'eroe romano.

Gli argomenti che Dio porta per la morte di Corsamonte sono in realtà piuttosto deboli, ma alcuni spunti sono particolarmente significativi del fatto che in gioco qui per Trissino non sia tanto la sorte del suo personaggio, quanto questioni più scottanti di predestinazione e provvidenza, quelle medesime questioni che Ariosto aveva aperto nei confronti del registro epico, dell'eroicità e dell'onore, e che forse a metà Cinquecento potevano essere meno neutre di quanto potremmo oggi credere. Dio infatti raduna tutte le intelligenze angeliche, sia quelle delle stelle mobili sia quelle delle stelle fisse così come gli «angeli del cielo, / c'hanno in custodia le fontane, e i fiumi, / e le azion de le terrene genti», per metterle a parte della sua volontà. Quando il «celeste Re» apre bocca l'intero mondo si ferma:

Udite il mio parlar, sustanze eterne,
e riponetel dentr'a i vostri petti,
ch'io vuò scoprirvi il corso de la guerra,
che ha da seguire intra i Romani, e i Gotti,
acciò che voi sapendo il mio volere,
lo seguitiate, e non gli siate avverse.
Che s'alcuna di voi vorrà far opra
contra la voglia mia, le farò noto
con lor vergogna il mio potere immenso.
Io voglio adunque, che sian vinti e Gotti,
e sia posta l'Italia in libertade.
Ben voglio pria, che'l gran Signor de i Sciti [Corsamonte]
uccida Turrismo, e dopo questo
vuò, ch'ancor egli in brieve sia tradito,
e sia condotto indegnamente a morte,
nel tuor di prigionia la bella donna,
perché tale è 'l destin, sotto cui nacque;
poi so, ch'e' non faracci ancor gli onori,
né i sacrifici, che dovrebbe farci
per la sua nobilissima vittoria;

e però gli apparecchio questa pena.
E voglio ancor, che Belisario il grande
constringa a ritornarsi il Re de' Gotti
con tutte le sue genti entr' a Ravenna,
e poscia quivi combattendo, il prenda,
e lo meni prigion dentr' a Bisanzo;
onde l'Ausonia libera si resti
sotto tutela del Romano Impero;
e se poi le sia dato alcun disturbo
da i ribellanti Gotti, ancor sien vinti.
(*IL XXI: 217a-b*)

I demeriti di Corsamonte (gli onori e i sacrifici mancati agli dèi per la sua vittoria su Turrismondo) sembrano piuttosto pretestuosi e accessori rispetto al fatto che si debba compiere il suo destino. Sul piano narrativo, anzi, Dio anticipa nel dettaglio i contenuti dei restanti libri del poema: non è una novità, visto che anche la visione di Belisario al libro IX aveva già indicato gli sviluppi della guerra, ma è anche una questione di genere. La narrazione epica per Trissino non si fonda sulla *suspense* e sull'imprevedibilità narrativa; e d'altra parte, sin nella prima edizione i libri del poema sono introdotti da un endecasillabo che ne riassume il contenuto.⁵⁰ Il disegno provvidenziale e l'ammaestramento morale sono evidentemente per Trissino l'anima della narrazione eroica: gli eroi, come tutti i personaggi sulla scena, sono maschere, ognuna con qualche suo tratto distintivo, nelle mani delle forze angeliche che le indirizzano e le guidano, e soprattutto del gran burattinaio, Dio, alle cui decisioni ineluttabili sono soggette le stesse sostanze angeliche, come conferma la risposta dell'angelo Latonio:⁵¹

⁵⁰ D'altra parte, anche le edizioni del *Furioso* a quell'altezza cronologica, dopo la giolitina del 1542, premettevano un'ottava riassuntiva a ogni canto, accompagnata da un'immagine e da allegorie che veicolavano in direzione eroica la lettura, a discapito di *suspense* e imprevedibilità narrativa. Si vedano JAVITCH 1991, SBERLATI 2001 e ID. 2007, e CERRAI 2001.

⁵¹ Del resto, anche nella battaglia del libro precedente (XX), che segue piuttosto fedelmente la narrazione omerica, Trissino non si discosta molto dalla sua fonte neppure dal punto di vista ideologico, visto che ne eredita una visione fatalistica più che provvidenziale, per cui all'uomo non è lasciata libertà alcuna d'azione in un mondo totalmente programmato e gestito dagli dei, che intervengono non solo nella macrostoria, ma pure nelle vicende individuali; non c'è titanismo, così come non ci può essere merito né colpa: i cavalieri

Signor del ciel, che governate il mondo,
e reggete i negozi de i mortali,
con tanta provvidenza, e tanto senno,
ch'alcun nostro intelletto non v'aggiunge;
ben sappiam noi, né mai ci fu nascosto,
che a voi non si può far contrasto alcuno;
perché 'l vostro valor tanto è profondo,
ch'al par di quello il poter nostro è nulla.
Sì ch'io non credo, che nessun di noi
sia per opporsi al vostro alto volere,
né con fatti contrari, o con parole;
anzi tutti saremo per eseguirlo;
e se altrimenti pria si fosse fatto
per alcuna sustanzia de le nostre,
non fu per contraporsi a quel, ma solo,
perché non c'era noto il grande abisso
del vostro profondissimo consiglio.
Or che vostra mercè l'ha discoperto,
lo seguirem, né partiremci punto
da i vostri efficacissimi precetti.
(*IL XXI: 217b-218a*)

Come voleva dunque Dante, per Trissino i duelli e la guerra sono espressione del volere divino. Turrismo, l'Ettore goto, viene ingannato da un «sogno falso» inviato per «l'eburnea porta»⁵² e accetta così, convinto di vincere, la sfida lanciata da Corsamonte a tutti i Goti per dimostrare la loro virtù: il duello, che ripercorre lo scontro omerico (ma richiama in qualche punto anche quello virgiliano e quello ariostesco), inclina rapidamente in favore di Corsamonte, e Turrismo capisce di essere stato ingannato dal cielo, a cui rivolge il suo disprezzo; il guerriero goto prova un'ultima volta, di fronte alle cortesie cavalleresche di Corsamonte, a chiedere una tregua, ma l'eroe romano rifiuta

trissiniani non sono liberi neppure di scegliersi gli avversari contro cui combattere, perché sono gli angeli ad indicarglieli.

⁵² Evidente ripresa di VERG. *Aen.* VI 893-897.

spietatamente (occorre dire, per altro, in modo poco convincente, visto che in diverse altre occasioni era stato ben più generoso coi nemici) e, trovato poi un varco tra elmo e armatura, affonda la sua spada tra il collo e il petto dell'avversario. Diversamente però dal suo archetipo omerico, Corsamonte concede al nemico che il suo corpo sia reso senza scempio ai familiari per un'onorevole sepoltura.

A questo punto i Goti, che non disprezzano ricorrere all'inganno e alla villania per la vittoria (il re Vitige ricorda proprio in questo frangente che «la gente suol laudare il fine / de i gran negozi, e non guardare a i mezzi»),⁵³ decidono di eliminare Corsamonte con un inganno ordito dal fraudolento Burgenzo (novello Sinone). L'eroicità tra duellanti è il passato: la vera guerra si opera con l'inganno e l'astuzia. Turrismondo è stato rimosso facilmente, ma Corsamonte non ha risolto la guerra e viene anzi a sua volta eliminato con l'inganno. Altre virtù occorrono per realizzare la liberazione dell'Italia che non l'eroicità individuale e sopra a tutto resta l'imperscrutabile volontà divina. Questa insistenza sulla predestinazione e sul disegno provvidenziale non poteva non chiamare in causa in quegli anni un dibattito più urgente sul libero arbitrio.

Il libro XXII, dedicato alla morte di Corsamonte, si apre e chiude sulla constatazione che «l'ingegno è meglio, che la forza»⁵⁴: Dio offusca la mente di Corsamonte con l'amore per Elpidia, al punto che il guerriero romano non s'avvede della frode e appare in tutta la vicenda piuttosto sprovveduto (non senza rimproveri dello stesso autore).⁵⁵ Non gli bastano l'ottima armatura, né la maniglia incantata datagli da Areta, né la sua forza sovrumana: i Goti lo seppelliscono sotto una torre e lo stesso Dio si dispiace de «la morte d'un tant'uom, ma consentilla, / per non si contrapporre al suo destino»:⁵⁶ per certi versi siamo ai limiti del grottesco (un'ombra che grava su tutto il poema trissiniano), ma è evidente che si tratta di un'urgenza per il poeta vicentino, di un nodo sul quale fatica a trovare una soluzione chiara e convincente; quel che è certo è che il poeta avverte l'inadeguatezza di quel modello eroico che aveva animato i poemi omerici

⁵³ TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei], XXI: 222a.

⁵⁴ Ivi, XXII: 229b; e ancora «chi si fida troppo ne la forza / è spesso vinto da l'altrui consiglio» ivi, XXII: 234b.

⁵⁵ «Ma chi spera aver ben, da chi gli è stato / nimico espresso, ha debole il consiglio» (ivi, XXII: 231a).

⁵⁶ Ivi, XXII: 233b.

e che ancora aveva permeato, pur con i dovuti cambiamenti e con le incertezze già riscontrate da Ariosto, il romanzo cavalleresco.

Stefano Jossa ha parlato, in modo piuttosto persuasivo, di “uccisione” del romanzo e, per Corsamonte, di morte dell’eroe cavalleresco:⁵⁷ Corsamonte d’altra parte incarna tutti gli errori dell’eroe individualista e cavalleresco (rifiuta le armi incantate e la protezione divina, disobbedisce al suo capitano, insegue venture romanzesche), al quale effettivamente viene opposto un modello di eroicità diversa, basata sul pluralismo, sull’organizzazione sociale, sull’obbedienza alle gerarchie, etc.; più che opposizione tra eroe cavalleresco ed eroe epico, visto che Corsamonte in fondo incarna l’eroicità achilleica ed epica, si tratta di una consapevole opposizione tra eroe antico e mitico ed eroe moderno, un eroe più credibile e più realistico, edotto dalla trattatistica e dalla storiografia contemporanea e soprattutto un eroe cristiano. È forse questo il più significativo lascito delle guerre d’Italia sulla nuova poesia narrativa: contro un modello semplice e monolitico di eroicità si propone la faticosa complessità del reale, in cui non basta la virtù individuale a garantire la vittoria.

In Trissino si avverte dunque un significativo cambiamento della nozione di eroe: i Goti, intanto, non hanno connotati positivi, per cui è bene e giusto che muoiano senza compianti (anche Turrismo, appunto, non ha uno statuto di personaggio); Corsamonte, che sembra rappresentare l’ultimo eroe arcaico, deve morire (con tanto di funerali, che oltre a riprendere il modello omerico suggellano un passaggio sacro), per sancire, all’interno della narrazione stessa, una cesura esplicita tra un vecchio modello eroico e l’eroe moderno, avvezzo alla complessità del reale, abile politico ed esperto del mondo.

Ancora più significativo di questa *impasse* in cui entra la nozione di eroicità è che la fine della narrazione e della guerra (per altro solo momentanea) è delegata a un nuovo scontro corale, una nuova disfida di Barletta *ante litteram* in cui vari personaggi, incarnazione di varie virtù, riportano la vittoria sui Goti.

Il duello risolutore tipico dell’epica, in sostanza, viene in Trissino declassato (il duello Corsamonte-Turrismo assume nel poema trissiniano la funzione di quello tra Achille ed Ettore, e tra Enea e Turno), non tanto perché non fondamentale all’esito

⁵⁷ JOSSA 2002a: 139-155.

dell'impresa, ma perché subordinato al disegno provvidenziale e alla missione collettiva: o meglio, il duello risolutore della vicenda bellica di Corsamonte non coincide con il duello risolutore dell'impresa, che è appunto affidato a Belisario, il quale rispetto ai suoi *alter ego* Achille, Enea e Corsamonte, concede pure salva la vita al suo avversario, dando a tutti i suoi predecessori una lezione di decoro. Insomma, c'è una precisa gerarchia rispetto ai duelli risolutivi,⁵⁸ diametralmente opposta a quella di Ariosto ma che condivide con l'antecedente scrupoli e riflessioni sulla nozione stessa di eroe.

La fase conclusiva della guerra (che appunto non finisce in realtà nel poema trissiniano, dato che si ferma alla riconquista di Ravenna e all'imprigionamento di Vitige, il quale riprenderà poi le ostilità, come è preannunciato nel libro IX) è gestita da Belisario con prudenza militare, ma al solito sono le forze angeliche a dominare l'azione: la guerra è in una condizione di stallo e Belisario decide di attendere con pazienza la resa dei Goti, assediati a Ravenna; l'angelo Palladio però induce prima Vitige a puntare su una disfida tra dieci goti e dieci bizantini, poi convince lo stesso Belisario (inizialmente contrario perché «Non saria bene a pormi in tal periglio, / avendo quasi la vittoria in mano, / che'l vincere il nemico senza sangue, / è più sicura, e più lodevol opra, / che superarlo con battaglie e morti»)⁵⁹ ad accettare, puntando sull'onore.

La disfida, che doveva senz'altro ricordare ai lettori la risoluzione della guerra ariostesca (pur richiamando anche tutti gli altri illustri precedenti), mette nuovamente in campo quegli inganni e quelle slealtà che non potevano trovare spazio nel poema ariostesco, ma che per Trissino contraddistinguono la modernità e la guerra. E sono però di nuovo Dio e gli angeli a determinare le sorti dello scontro (Dio, anzi, omericamente, e ancora in modo un po' curioso rispetto a un disegno provvidenziale che aveva già illustrato, soppesa le sorti dei due eserciti con la bilancia e, quando il piatto dei bizantini sale alle stelle, tutti gli angeli abbandonano i guerrieri goti), perché, come confermano i versi finali del poema «le cose che si fanno in terra / tutte dipendon dal voler divino».⁶⁰ Se le sorti della guerra e di ogni cosa sono appannaggio del volere divino, Belisario riesce comunque a dimostrare uno statuto eroico superiore ai suoi predecessori e, pur forse

⁵⁸ Cfr. BALDASSARRI 1982: 78-86.

⁵⁹ TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei], XXVII: 289b.

⁶⁰ Ivi, XXVII: 296b.

eseguendo solo il disegno del destino (che prevede anzi il ritorno di Vitige e la ripresa delle ostilità), risparmia la vita al suo avversario.

Nello scontro corale, Trissino sembra mettere a tema molte delle suggestioni già proposte da Ariosto,⁶¹ a testimonianza del fatto che entrambi riconoscono un punto critico nell'accettazione della morale eroica nella modernità: Ariosto affida tutte le ragioni degli scontri e delle morti alle armi incantate (Balisarda, per esempio, è più fatata dell'armatura di Gradasso, e si giustifica così la morte del più forte pagano), Trissino, invece, a un non sempre convincente e chiaro volere divino. È evidente che per entrambi si tratta di una frattura problematica, difficile da risolvere. E sono questioni che non sfuggirono a un attento lettore tanto di Ariosto quanto di Trissino come Alamanni, che a suo modo riprendeva il problema nei suoi poemi epici, *Girone il cortese* e *Avarchide*,⁶² in una fase storica in cui l'aristotelismo non si configurava ancora come l'unica e rigida griglia di lettura del poema epico. La ricomposizione di questa frattura tra eroicità individuale e missione collettiva, tra eroicità e predestinazione, sarà – come è noto – uno dei nodi centrali dell'esperienza epica tassiana, che però prenderà vita in un contesto storico-culturale ormai radicalmente diverso e comunque fonderà le sue acquisizioni proprio sul dialogo, più o meno esplicito, tra i poemi dei suoi predecessori.

Si potrebbe anzi dire che, se Ariosto (in parte in sintonia con Boiardo) aveva opposto la morale cavalleresca, incarnata dal mondo carolingio, alla morale arcaica degli

⁶¹ Belisario resta disarcionato perché Vitige colpisce vigliaccamente, e con l'aiuto dell'angelo Gradivo, il suo cavallo, e tutti i Goti vilmente approfittano di questa sua debolezza per lanciarsi contro di lui. In Ariosto, Orlando veniva disarcionato da Gradasso semplicemente perché Gradasso aveva Baiardo, mentre Orlando un cavallo di poco conto, e ancora Brandimarte disarcionava Sobrino (non si sa se per fallo di Sobrino stesso o del suo cavallo). Brandimarte che trovava disonorevole scontrarsi con Sobrino, senza cavallo, e che lasciava perciò Sobrino a Orlando per lanciarsi contro Gradasso (procurandosi così la morte), richiama ancora la premura di Achille di dare a Belisario il suo cavallo dopo che era stato disarcionato.

⁶² E infatti il *Girone il cortese*, pubblicato nel 1548, in contemporanea con il poema di Trissino, si chiudeva a sua volta con uno scontro corale, non tanto risolutivo in sé (visto che non vi è un'effettiva guerra), ma utile a mettere in campo una nuova generazione di eroi, Tristano, Lancillotto, Segurano e Palamede, incaricati di liberare l'eroe eponimo Girone, e caratterizzati, rispetto al protagonista del poema ancorato alla morale cavalleresca, da una maggior attenzione all'interesse collettivo, alla strategia militare e alla frode; e ancora, nell'*Avarchide* (edita postuma nel 1570), ricalcando fedelmente la trama dell'*Iliade* sulla scorta di Trissino, metteva al centro della narrazione lo scontro tra l'orgoglio individuale del novello Achille, Lancillotto, e il capo della spedizione e della guerra, re Artù, novello Agamennone. Sull'esperienza epica di Alamanni si vedano JOSSA 2002b e COMELLI 2007a e ID. 2007b.

eroi epici saraceni (nei quali appunto sembrano maggiormente rispecchiarsi i valori del mondo eroico classico), non senza qualche allusione comica e dissacrante (e con la finezza che Ruggiero, in fondo, da convertito realizzava in sé entrambi questi mondi), con Trissino si verifica un'ulteriore transizione verso un nuovo e moderno modello di eroicità.

Trissino, al solito, corregge Ariosto partendo da Ariosto; ecco perché riordina gerarchicamente in sostanza la narrazione ariostesca: Ariosto, meno interessato alla possibilità di ricondurre Storia e narrazione a un ordine, che nella sua prospettiva non poteva che essere precario (in modo inevitabilmente provocatorio nel momento in cui accoglieva, secondo i moduli epici, un disegno provvidenziale), aveva chiuso prima la guerra, poi la partita tra Ruggiero e Rodomonte, rimandando a un futuro ancora tutto da inscenare (e forse i *Cinque canti* dovevano rispondere a questa nuova esigenza)⁶³ la morte dell'eroe predestinato a fondare la dinastia estense. Trissino, dal canto suo, con un'operazione ai limiti dell'ipercorrettismo, anche rispetto alla tradizione classica, narrando prima la morte dell'eroe nemico, poi la morte dell'eroe, e poi lo scontro corale risolutivo, ritornava in sostanza all'archetipo di tutti i poemi epici. Anche nel mito troiano Achille sarebbe morto dopo Ettore, ma prima dello scontro finale che avrebbe chiuso la guerra, così come Enea sarebbe morto dopo Turno ma prima della fondazione di Alba Longa da parte di Ascanio. E nel riordinare la tradizione però finiva anche col correggerla con l'esaltazione di un nuovo eroe, il capitano, a sostituire il cavaliere, che anche la storia contemporanea, con l'esperienza delle guerre d'Italia, sembrava relegare in secondo piano.

⁶³ Per un quadro riassuntivo sui *Cinque canti* si veda ZAMPESE 2016.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Giolito] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto novissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve esposizione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*, Venezia, Giolito, 1542.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Valgrisi] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le Annotationi, gli Avvertimenti, & le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili & necessarie*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1556.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Valvassori] = *Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, ornato di nove figure, & allegorie in ciascun Canto. Aggiuntovi nel file l'esposizione de' luoghi difficili. Et emendato secondo l'originale del proprio authore*, Venetia, Giovan Andrea Valvassore, 1553.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Zampese] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2013.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato. L'inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, 2 voll., Milano, BUR, 2014.
- DANTE, *Monarchia* [Chiesa - Tabarroni] = Dante Alighieri, *Le Opere*, IV. *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno editrice, 2013.
- FICINO, *La "Monarchia" di Dante* [Ellero] = Marsilio Ficino, *La "Monarchia" di Dante*, a cura di Diego Ellero, in DANTE, *Monarchia* [Chiesa - Tabarroni], 451-536.

- MUZIO, *Il duello* = Girolamo Muzio, *Il duello del Mutio Iustinopolitano*, Venezia, Giolito, 1550.
- PIGNA, *Gli eroici* = Giovan Battista Pigna, *Gli heroici di Gio. Battista Pigna, a Donno Alfonso da Este II, Duca di Ferrara*, Venezia, Giolito, 1561.
- PIGNA, *Il duello* = Giovan Battista Pigna, *Il duello di M. Giovan Battista Pigna, al S. Donno Alphonso da Este, prencipe di Ferrara, diviso in tre libri. Ne' quali dell'honore, & dell'ordine della Cavalleria con nuovo modo si tratta*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1554.
- PIGNA, *Il principe* = Giovan Battista Pigna, *Il principe di Gio. Battista Pigna, al Sereniss. Emanuele Filiberto Duca di Savoia. Nel quale si descrive come debba essere il Principe Heroico, sotto il cui governo un felice popolo, possa tranquilla & beatamente vivere*, Venezia, Francesco Sansovino, 1561.
- TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* [Maffei] = Gian Giorgio Trissino, *La Italia liberata da Gotti, in Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo vicentino, non più raccolte*, 2 voll., Verona, Jacopo Vallarsi, vol. I.
- VERG. *Aen.* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 (edizione digitale a cura di Silvia Arrigoni - Isabella Canetta - Massimo Gioseffi, disponibile all'indirizzo <<http://www.mqdq.it/texts/VERG|aene|001>>).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANGELOZZI 1998 = Giancarlo Angelozzi, *Il duello nella trattatistica italiana della prima metà del XVI secolo*, in *Seminario sulla modernità*, a cura di Andrea Biondi, Bologna, Clueb, 1998, 9-31.
- ASCOLI 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

- BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BRUNELLI 2017 = Giampiero Brunelli, *Salomone, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, 738-741.
- BRUSCAGLI 1996 = Riccardo Bruscoli, *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. III, Roma, Salerno editrice, 1996, 635-708.
- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscoli, *Incontrare il nemico. La gran bontà degli «antichi cavalieri»*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, 199-234.
- CABANI 1990 = Maria Cristina Cabani, *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- CABANI 2016 = Maria Cristina Cabani, *Intertestualità*, in IZZO 2016, 153-176.
- CALVINO 1974 = Italo Calvino, *La struttura dell'«Orlando»* [I ed. 1974], in Id., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, 68-77.
- CANOVA - VECCHI GALLI 2007 = *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007.
- CAPUTO 2017a = *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, a cura di Vincenzo Caputo, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- CAPUTO 2017b = Vincenzo Caputo, «Era dunque e non era eroe». *La riflessione di Torquato Tasso su Achille*, in CAPUTO 2017a, 117-137.
- CAPUTO 2021 = Vincenzo Caputo, *Su Carlo e Ubaldo (GL, XV): Torquato Tasso e la «virtù eroica»*, in SABBATINO 2021, 179-199.
- CARNE-ROSS 1976 = Donald S. Carne-Ross, *The One and the Many: a Reading of the «Orlando furioso»*, in «Arion: A Journal of Humanities and Classics», 3, 2 (1976), 146-219.
- CASADEI 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- CASADEI 2001 = Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 2001 [I ed. 1993].

- CASADEI 2018 = Alberto Casadei, *Canto XLVI*, in IZZO - TOMASI 2018, 567-587.
- CAVALLO 2003 = Jo Ann Cavallo, *The Pathways of Knowledge in Boiardo and Ariosto: The Case of Rodamonte*, in «Italice», LXXIX, 3 (2002), 305-320.
- CAVINA 2005 = Marco Cavina, *Il sangue dell'onore: storia del duello*, Bari - Roma, Laterza, 2005.
- CERRAI 2001 = Marzia Cerrai, *Una lettura del "Furioso" attraverso le immagini: l'edizione giolittina del 1542*, in «Strumenti critici», 1 (2001), 99-133.
- COMELLI 2007a = Michele Comelli, *Il "Gyrone il Cortese" di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 403-422.
- COMELLI 2007b = Michele Comelli, *L'errore di Lancillotto: riscrittura dell'ira di Achille nell'"Avarchide" di Luigi Alamanni*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra - Michele Mari, Milano, CUEM, 2007, 259-323.
- COMELLI 2010 = Michele Comelli, *Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED, 2010, 233-264.
- COMELLI 2013 = Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel "Rinaldo" di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.
- COMELLI 2021 = Michele Comelli, *Un poema "utile a tutte le guerre, che si faranno": scienza militare nell'"Italia liberata dai Goti" del Trissino*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, a cura di Alberto Casadei - Francesca Fedi - Annalisa Nacinovich - Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021.
- CONFALONIERI 2013 = Corrado Confalonieri, *Quale Virgilio? Note sul finale del "Furioso"*, in «Parole rubate», 7 (2013), 55-66.
- CORRIERI 2008 = Alessandro Corrieri, *Rivisitazioni cavalleresche ne "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino*, «Schifanoia», XXXIV-XXXV (2008), 183-192.
- CORRIERI 2018 = Alessandro Corrieri, *I modelli epici latini e il decoro eroico nel Rinascimento: il caso de "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino*, in «Lettere Italiane», 70, 2 (2018), 345-380.

- DELCORNO BRANCA 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'“Orlando furioso”: qualche osservazione*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 127-137.
- DI SANTO 2018 = Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'“Iliade”: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- ERSPAMER 1982 = Francesco Erspamer, *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982.
- FACCHI 2015 = Francesca Facchi, *Cavaliere, “vir illustris”, poeta: l'evoluzione dell'eroe nell'opera di Torquato Tasso*, in «Studi italiani», 27, 1 (2015), 5-23.
- FERRETTI 2016 = Francesco Ferretti, *Generi*, in IZZO 2016, 99-126.
- ELLERO 2014 = Diego Ellero, *Il più antico volgarizzamento della “Monarchia” di Dante. Note per il profilo di un traduttore anonimo*, in «Lingua e Stile. Rivista di storia della lingua italiana», 19, 2 (2014), 185-218.
- ELLERO 2015 = Diego Ellero, *Tra il ritorno del volgare e il ritorno di Platone: i volgarizzamenti della “Monarchia” di Dante nella Firenze dei Medici*, in «Interpres», 33 (2015), 74-98.
- GALLO 2004 = Valentina Gallo, *Paradigmi etici dell'eroico e riuso mitologico nel V libro dell'“Italia” di Trissino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 181, fasc. 595 (2004), 373-414.
- GIGANTE 1998 = Claudio Gigante, *“Azioni formidabili e misericordiose”. L'esperimento epico del Trissino*, in «Filologia e Critica», 33, 1 (1998), 44-71 [poi col titolo *Un'interpretazione dell'“Italia liberata dai Goti”*, in Id., *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno editrice, 2003, 46-79].
- GIGANTE 2010 = Claudio Gigante, *Epica e romanzo in Trissino*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di Claudio Gigante - Giovanni Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, 291-320.
- GIUDICETTI 2008 = Gian Paolo Giudicetti, *I vinti dell'“Orlando furioso”: Rodomonte e Mandricardo nella struttura del poema*, in «Studi e problemi di critica testuale», 76 (2008), 73-101.
- GUSMANO 1987 = Arianna Gusmano, *Tipologie del duello nell'“Orlando furioso”*, in «Schifanoia», 3 (1987), 85-102.

- IZZO 2005 = Annalisa Izzo, «*Al fin trarre l'impresa*». *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'«Orlando furioso»*, in «Strumenti critici», XX, 2 (2005), 225-246.
- IZZO 2016 = *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- IZZO - TOMASI 2018 = *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018.
- JAVITCH 1991 = Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic: The Canonization of «Orlando furioso»*, Princeton, University Press, 1991 [trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999].
- JAVITCH 1999 = Daniel Javitch, *The Grafting of Virgilian Epic in «Orlando furioso»*, in *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*, ed. by Valeria Finucci, Durham, Duke University Press, 1999, 56-75 [trad. it. *L'innesto dell'«epos» virgiliano nell'«Orlando furioso»*, in JAVITCH 2012, 59-73].
- JAVITCH 2010 = Daniel Javitch, *Reconsidering the Last Part of «Orlando Furioso»: Romance to the Bitter End*, in «Modern Language Quarterly», 71, 4 (2010), 385-405 [trad. it. *Nuove considerazioni sull'ultima parte dell'«Orlando furioso»: un romanzo fino alla fine*, in JAVITCH 2012, 117-32].
- JAVITCH 2012 = Daniel Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.
- JOSSA 2002a = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- JOSSA 2002b = Stefano Jossa, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico, il «Girone» e l'«Avarchide» di Luigi Alamanni*, in «Italianistica», 31 (2002), 13-37.
- KERMODE 2020 = Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, con un saggio di Daniele Giglioli, trad. it. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Milano, Il Saggiatore, 2020 [I ed. 1967].
- MAZZACURATI 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in Id., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, 79-88.

- MONTEVERDI 1961 = Angelo Monteverdi, *Lipadusa e Roncisvalle*, in «Lettere Italiane», XIII (1961), 401-409.
- MUSACCHIO 2003 = Enrico Musacchio, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello epico e virgiliano*, in «Italice», 80 (2003), 334-352.
- MUSACCHIO - MONORCHIO 1987 = *Il duello*, a cura di Enrico Musacchio - Giuseppe Monorchio, Bologna, Cappelli, 1987.
- PECCI 2016 = Paola Pecci, *La «novella strada» del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e la “Italia Liberata da’ Gotthi”*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli Studi di Padova, tutor prof. Franco Tomasi, 2016.
- PERROTTA 2018 = Annalisa Perrotta, *Canto XLI*, in IZZO - TOMASI 2018, pp. 463-486.
- POZZA 1980 = *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, a cura di Neri Pozza, Vicenza, Neri Pozza, 1980.
- PRALORAN 1999 = Marco Praloran, *Tempo e azione nell’“Orlando furioso”*, Firenze, Olschki, 1999.
- PRALORAN 2007 = Marco Praloran, *L’utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 15-39.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell’“Orlando furioso”*, II ed. corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900.
- REFINI 2018 = Eugenio Refini, *Canto XLIV*, in IZZO - TOMASI 2018, 529-544.
- RIZZARELLI 2009 = Giovanna Rizzarelli, «Cominciar quivi una crudel battaglia». *Duelli in ottave nell’“Orlando furioso”*, in *Per violate forme. Rappresentazioni e linguaggi della violenza nella letteratura italiana*, a cura di Fabrizio Bondi - Nicola Catelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2009, 79-100.
- RIZZARELLI 2011 = Giovanni Rizzarelli, «E quivi s’incomincia una battaglia / di ch’altra mai non fu più fiera in vista». *I duelli nel “Furioso” e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate*, in *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani - Arnaldo Bruni - Anna Dolfi - Andrea Gareffi, 2 tt., Firenze, Olschki, 2011, t. I, 177-202.
- RIZZARELLI 2017 = Giovanna Rizzarelli, «D’ogni legge nimico e d’ogni fede». *Rodamonte e Rodomonte antieroi della conoscenza*, in CAPUTO 2017a, 43-65.

- SABBATINO 2021 = *Vita e morte dell'eroe epico. Percorsi dal Trecento al Seicento*, a cura di Marcello Sabbatino, Presentazione di Stefano Carrai, Pisa, Edizioni ETS, 2021.
- SANGIRARDI 2009 = Giuseppe Sangirardi, *Quanti sono i generi dell'“Orlando furioso”?*, in «Allegoria», 21 (2009), 42-55.
- SBERLATI 2001 = Francesco Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*, Bulzoni, Roma, 2001.
- SBERLATI 2007 = Francesco Sberlati, *Magnanimi guerrieri. Modelli epici nel “Furioso”*, in CANOVA - VECCHI GALLI 2007, 453-473.
- SITTERSON 1992 = Joseph C. Sitterson, *Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending*, in «Renaissance Quarterly», XLV (1992), 1-19.
- VITALE 2010 = Maurizio Vitale, *L'Omerida italico: Gian Giorgio Trissino. Appunti sulla lingua dell'“Italia liberata da' Gotthi”*, Venezia, Istituto di Lettere, Scienza ed Arti, 2010.
- ZAMPESE 1994 = Cristina Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna» *La cultura classica nell'“Orlando innamorato”*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.
- ZAMPESE 2016 = Cristina Zampese, «Acqua che bolle al foco» *Il laboratorio dei “Cinque canti”*, in «Carte Romanze», IV (2016), 207-258.
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il “Furioso” fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990 [reprint Milano, Ledizioni, 2018].
- ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epos e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- ZATTI 1999 = Sergio Zatti, *Tasso lettore di Trissino*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, 2 voll., Firenze, Olschki, 1999, vol. II, 597-612.

«QUESTA CHE 'L VULGO APPELLA MORTE»: IL MARTIRIO (E LA MORTE) DEGLI EROI NELLA *GERUSALEMME LIBERATA* DI TORQUATO TASSO

Franco Tomasi
Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Il pensiero della morte quale esito possibile del destino di un eroe costituisce un momento cruciale nella definizione etica dei cavalieri della *Gerusalemme liberata*. È in particolare la *fortitudo* di marca aristotelica a guidare alcuni cavalieri cristiani che dimostrano di affrontare la morte con piena consapevolezza in nome della logica del martirio: Sofronia, Goffredo e Svenno rappresentano tre diverse manifestazioni di questa ideologia in nome della quale la morte si configura come una vittoria. Anche i cavalieri pagani, soprattutto la figura di Solimano, illustrano spesso una visione pienamente consapevole della propria morte in nome di un valore collettivo, alternando così la partecipazione allo spettacolo orroroso della guerra con momenti di introspettiva riflessione.

PAROLE CHIAVE: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, morte, martirio, Sofronia, Goffredo, Svenno, Solimano

ABSTRACT: The thought of death as a possible outcome of a hero's destiny represents a crucial moment in the ethical definition of the knights in the *Gerusalemme Liberata*. The Aristotelian *fortitudo*, in particular, is what guides some of the Christian knights who are able to face death in full awareness, in the name of the martyrdom logic: Sofronia, Goffredo, and Svenno each represent a different manifestation of this ideology, in the name of which death appears as a victory. Even the pagan knights, especially Solimano, often describe a completely conscious vision of their own death in the name of collective values, alternating the participation in the horrendous landscape of the war with moments of introspective meditation.

KEY-WORDS: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, death, martyrdom, Sofronia, Goffredo, Svenno, Solimano



1. La morte è una sorta di ombra che accompagna il destino dell'eroe epico, un esito possibile delle sue azioni che costituisce l'essenza della sua dimensione militare ed etica, un dato che ne configura la statura e i movimenti. Se di questo aspetto la tradizione cavalleresca tardo quattrocentesca italiana non sembra farsi veramente carico, come ben illustra il caso di Boiardo, ancora legato a una interpretazione quasi ludica della morte, già con Ariosto e con l'esperienza epica di Trissino possiamo cogliere l'approssimarsi a una più complessa interpretazione che comporta un diverso assetto complessivo non solo della configurazione del destino del singolo cavaliere, ma del più generale disporsi delle forme del racconto, come ben illustra il saggio di Michele Comelli contenuto in questo stesso volume. Sarà con l'esperienza del Tasso epico che si registrerà un ulteriore scarto, dovuto al fatto che la dimensione bellica e una più consapevole perimetrazione delle virtù dei cavalieri diventeranno elementi ideologicamente fondanti della favola. La presenza della morte nella *Liberata* e poi, sia pure in modi in parte diversi, nella *Conquistata*, viene infatti interpretata da Tasso alla luce di un significativo ripensamento della statura etica dei suoi personaggi, con un processo di progressiva definizione che l'analisi dell'evoluzione genetica del poema permette di cogliere con particolare evidenza.¹ Per rilevare i presupposti ideologici che sembrano essere stati assorbiti con crescente convinzione da Tasso nelle maglie del suo racconto, possiamo avviare il nostro discorso prendendo le mosse da una riconsiderazione di come la *fortitudo*, un elemento se vogliamo scontato nel racconto epico, sia stata ridefinita e codificata dalla cultura rinascimentale italiana, specialmente a partire dal lavoro di adattamento e rilettura dell'*Etica nicomachea* di Aristotele. Una utile testimonianza di questo acclimatemento del pensiero dello Stagirita la possiamo trovare nel trattato di Alessandro Piccolomini *l'Institutione de l'huomo nato in città libera*, un manuale per l'educazione dell'aristocratico forse non eccezionale per l'originalità degli esiti, ma proprio per questo indicativo di una proposta in sintonia con i bisogni di una più ampia platea di lettori, come le diverse ristampe del volume sembrano del resto ben dimostrare. Piccolomini dedica una parte specifica del suo *Libro quinto* all'analisi puntuale della «fortezza», ricordando, sulla scorta di Aristotele, come essa sia una virtù ca-

¹ Cfr. almeno TASSO, *Gierusalemme* [Baldassarri], BALDASSARRI - SALMASO 2014, TOMASI 2021; per un quadro più generale delle vicende della composizione del poema RUSSO 2014.

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

pace di domare gli eccessi dell'appetito irascibile, oscillanti tra il timore e l'ardire, una virtù che trova la sua espressione più autentica proprio di fronte al pericolo della morte.

Non essendo dunque la Fortezza intorno al timor di tai mali [*la povertà e malattia*], diremo ch'ella sia intorno al timore di quella cosa che di tutte l'altre horribilissima dir si possa, la qual senza alcun dubio altro esser non può che la Morte, ultimo fine di tutte le cose terribili, per la quale tollendosi a l'homo l'esser homo, non è maraviglia se di grandissimo terror sia ripiena, però che quantunque per quella a miglior vita passiamo, non dimeno mentre che huomini siamo, più sensatamente questa vita tra noi conosciamo, che quella che altrove ci aspetta. Forte dunque si dee dir quello che i pericoli d'una cosa terribil, com'è la morte, non teme, ma ciò d'ogni morte non adiviene, come saria de la morte che o per infirmità, o per fortuna di mare, o simili altri pericoli occorrer puote, le quali morti il non temere non fa l'huomo forte; ma solo il pericolo della morte che o per la fe' divina, o per la patria, molte volte n'accade di sostenere.²

Sulla scorta di Aristotele Piccolomini riconosce come la morte sia un timore legittimo, in nome di quello che potremmo modernamente chiamare istinto di conservazione, ma che in alcuni casi, nei quali è in gioco un valore collettivo, l'uomo virtuoso possa affrontarla liberandosi di ogni paura. Non si tratta quindi di dare sfogo a un deliberato eccesso dell'ira che spinge a mettere a repentaglio la propria esistenza per adempiere un destino di gloria personale, ma di farsi carico di un più ampio insieme di istanze che garantiscono la sopravvivenza di una intera comunità, di cui il singolo diventa portavoce. Si tratta di un valore che ha costituito uno degli ingredienti essenziali della narrazione di stampo epico, come lo stesso Piccolomini, in un passaggio immediatamente successivo a quello che abbiamo citato in precedenza, ricorda, allegando esempi del rapporto che naturalmente si istituisce tra la fortezza e la fama, alla cui edificazione concorrono diverse forme artistiche:

Questo è quel pericolo, e questa è quella morte, che per mera virtù non temuta, fa l'homo non sol del titol di Forte, ma di mille lodi e honori meritissimo. Et che questo sia vero veggiamo che e antiquamente e modernamente, *coloro che fortissimi tra i pericoli de la morte per la salute de la patria si missero*, e vivendo, e morendo, furono di titoli, immagini,

² PICCOLOMINI, *L'Institutione* V: 82v; sul trattato di Piccolomini si veda almeno RESIDORI 2011.

statue, poemati, e altri simili honori, ne le lor Republiche honorati, e fin al cielo innalzati. Il che parimente con *l'esempio di tanti constantissimi Martiri*, si può confermare; i quali veramente forti chiamar si possano, poi che per testimonianza de la fe' loro, non solo i pericoli de la morte, ma mille oltraggi e tormenti, con fortissimo animo sostentarono.³

Di particolare interesse, ai fini del discorso che stiamo facendo, è l'evocazione dei «poemati» quali strumenti per la celebrazione esemplare dei «forti», tra i quali è possibile anche annoverare i martiri cristiani, testimoni di una fede che conduce a sopportare quasi con sprezzo tanto le sofferenze quanto la morte. Non si dovrà a questo punto dimenticare che una parte nevralgica della riflessione tassiana sulla forma che deve assumere il moderno poema epico si concentra proprio sulla precisazione del tipo di imprese che lo devono animare e sulla definizione delle «persone» che possono coerentemente interpretare quelle stesse imprese. In un rapporto contrastivo con la tragedia, Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* riconosce che l'illustre proprio del poema epico sia quello fondato «sopra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione», una definizione che poi, nei più tardi *Discorsi del poema eroico*, verrà estesa anche al «magnanimo proponimento di morire».⁴ Per dare forma a un racconto di questo tipo sono necessari, sempre seguendo il filo dell'argomentare tassiano, eroi che incarnano il sommo delle virtù, «persone valorose in supremo grado di eccellenza», come, nell'epica antica, era accaduto per Enea, espressione della pietà, Achille della fermezza e Ulisse della prudenza, ma che possano anche rappresentare, in una unica figura, «il cumulo» di tutte le virtù. Si tratta di una definizione quanto mai precisa che, calata all'interno del racconto della prima crociata, acquista un significato ulteriore proprio in relazione alla dimensione del martirio, non certo perché esso sia inteso come esito desiderato dello scontro bellico, ma come una possibilità che annulla, su di un piano di comprensione superiore, persino i termini tutti terreni di vittoria e sconfitta: i veri *milites Christi* affrontano infatti la morte incuranti del timore in nome di una logica superiore per cui i due esiti possibili dello scontro sono sempre e comunque un atto di fede, un trionfo collocato su un piano di significazione che trascende le vicende umane. In que-

³ PICCOLOMINI, *L'Institutione* V: 83r (corsivi nostri).

⁴ TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 12 e 102.

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

sto senso il martirio, evocato o realmente vissuto, rappresenta una controprova del doppio piano, terreno e religioso, su cui si misurano tutte le azioni di guerra dei cristiani, o almeno di quelli che possiedono un valore eticamente superiore e che sono così pienamente necessari al racconto.

2. Quella che possiamo definire «ideologia del martirio» è in effetti parte integrante della *Liberata*, tanto che viene evocata più volte nella prima metà del poema, a partire dal canto secondo, vero antefatto alle azioni belliche, in cui le due sequenze narrative fondamentali, l'episodio di Olindo e Sofronia (1-55) e l'ambasciata di Alete e Argante al campo cristiano (56-95), sembrano stabilire un sotterraneo legame di affinità proprio grazie al tema del sacrificio militare in nome della fede.

Il racconto della vicenda di Olindo e Sofronia, nonostante sia in qualche modo eccentrico rispetto alla struttura della favola (lo stesso Tasso lo definisce una «digressione» nelle *Lettere poetiche*), costituisce un primo, potente esempio della vera forza che anima il cristiano, sia pure attraverso un gioco contrastivo di atteggiamenti di fronte alla morte, oscillanti tra il vaneggiamento erotico di Olindo, disposto a una “bella morte”, ma per un amore laico, e la ferma determinazione di Sofronia, sorta di paradigma della fermezza di chi è mosso da una fede profonda. Questa vera e propria “sacra rappresentazione”, spettacolo messo in scena grazie a un sapiente alternarsi dei punti di vista dei personaggi coinvolti, non ultimo il «narratore passionato», fu, come è noto, al centro delle vivaci discussioni sorte nel corso della cosiddetta «revisione romana», quando i lettori più intransigenti ne avevano condannato il dubbio valore morale, in virtù dell'interferenza che appariva illecita con le cosiddette «lascivie amorose». Benché Tasso verso la fine del faticoso dialogo con i suoi revisori fosse propenso ad eliminare l'episodio, si direbbe soprattutto per il debole collegamento logico con l'ossatura della favola, a lungo si era dimostrato risolutamente deciso a difenderlo – «voglio indulgere *et genio et principi*» scriveva il 15 aprile del '75 a Gonzaga –, proprio per il suo valore esemplare rispetto al dispiegarsi della vicenda bellica. Già nella sintetica presentazione della figura di Sofronia (II 14), infatti, emergono i tratti di una aristocratica superiorità etica («d'*alti* pensieri e regi») uniti a una eccezionale bellezza fisica («d'*alta* beltà»), che contrastano con quelli di Olindo, più segreto “fedele d'amore” che devoto servitore di Cristo, e che la guideranno

nel piano ordito per interrompere il proposito di Aladino, incapace di contenere la sua ira per l'affronto subito e desideroso di dare il via a una operazione di giustizia sommaria. Il narratore, nel descrivere i moti interiori di Sofronia mentre studia il modo per opporsi alla strage pianificata da Aladino («su, su, fedeli miei, su via prendete / le fiamme e 'l ferro, ardetè e uccidetè» 12, 7-8), evoca non a caso proprio la virtù della fortezza:

A lei, che generosa è quanto onesta,
viene in pensier come salvar costoro.
Move fortezza il gran pensier, l'arresta
poi la vergogna e 'l verginal decoro;
vince fortezza, anzi s'accorda e face
sé vergognosa e la vergogna audace.
(*Liberata* II 17, 3-8)⁵

Con raffinato gioco chiastico del distico che chiude l'ottava «fortezza» e pudicizia si alleano nell'azione di Sofronia convergendo in un unico piano, nel quale le due virtù si sostengono a vicenda e costituiscono, per così dire, le linee generali del comportamento che Sofronia esibirà nei passaggi successivi, sempre in costante equilibrio tra coraggiosa determinazione e pudico contegno, visibile persino nell'involontaria esibizione della sua bellezza, che ci viene dapprima rappresentata attraverso gli occhi del volgo («mirata da ciascun passa, e non mira»: 19, 1), poi nello sguardo di Aladino, che resta colpito dall'aura di santità che emana dalla splendida figura della donna («a l'onesta baldanza, a l'improvviso / folgorar di bellezze altere e sante, / quasi confuso il re, quasi conquiso, / frenò lo sdegno, e placò il fer semblante»: 20, 1-4, passaggio si direbbe memore dello stupore che suscita il protomartire Stefano quando arriva al Sinedrio: «Et intuentes eum omnes, qui sedebant in concilio, *viderunt faciem eius tamquam faciem angeli*»; *Act* 6, 15). Toccherà poi al narratore, a seguito del racconto di Sofronia con il quale la fanciulla assume su di sé la colpa del furto per salvare i cristiani dalla vendetta del sovrano, sottolineare come questa versione dei fatti sia una «magnanima menzogna» (II 22, 3), una simulazione che, apparentemente illecita, è mossa da una natura morale superiore, da una

⁵ Le citazioni del testo della *Gerusalemme liberata* (d'ora in poi *Liberata*) sono tratte da TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi].

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

magnanimità che spinge a una azione nobile. Il culmine del racconto, quando anche Olindo si sarà dichiarato colpevole pur di condividere il suo destino con quello della donna che ama, arriva in una ottava celebre, dai forti tratti patetici, nella quale Sofronia – ormai raffigurata nella postura della martire cristiana nell'atto del sacrificio estremo – risponde ai deliri amorosi di Olindo, invitandolo a seguire più rettamente la via della fede.

«Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per più alta cagione il tempo chiede.
Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti
qual Dio prometta a i buoni ampia mercede?
Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti,
e lieto aspira a la suprema sede.
Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole
ch'a sé par che n'inviti e ne console».
(*Liberata* II 36)

Le parole con le quali rampogna i deliri erotici dell'amante, che pure ha deciso di sacrificarsi per amore, lo invitano a *soffrire* per Dio (in consonanza con Goffredo, che, teste *l'incipit*, «molto *soffrì* nel glorioso acquisto») grazie a un amore – la fede – capace di rendere *dolci* i tormenti delle fiamme che cominciano ad avvolgerli, invero di stampo religioso del linguaggio ossimorico proprio della lirica amorosa.⁶ L'episodio, nell'icastica rappresentazione della scena finale che sembra mimare la scena della lapidazione del protomartire Stefano,⁷ assume così, nell'immagine di Sofronia, con lo sguardo rivolto estaticamente al cielo di cui si sente già parte, e nelle sue parole, il valore di una dichiarazione di forza, facendo della fanciulla cristiana una eroina che affronta quasi incurante la morte in nome di un valore superiore, che smaschera la debolezza degli avversari, al punto che lo stesso Aladino, ammirato e commosso dallo spettacolo che osserva («un non so che di inusitato e molle / par che nel duro petto al re trapasse»: II 37, 3-4),

⁶ Sull'episodio, e sulla insistita interferenza tra *eros* e religione, cfr. SOLDANI 1997.

⁷ Cfr. *Act* 7, 55-56: «Cum autem esset plenus Spiritu Sancto, *intendens in caelum vidit* gloriam Dei et Iesum stantem a dextris Dei et ait: "Ecce video caelos apertos et Filium hominis a dextris stantem Dei »»; (corsivi nostri).

preferisce allontanarsi per non far mostra del suo turbamento. Sarà lo sguardo di Clorinda che, sopraggiunta a Gerusalemme per dare il suo appoggio ad Aladino, coglierà empaticamente la forza morale di Sofronia, ben superiore a quella del compagno, l'una capace di affrontare con rapito silenzio i tormenti del fuoco, l'altro lamentoso e disperato per il suo destino terreno. E sarà questa stessa immediata intuizione a muovere l'eroina pagana in favore della liberazione dei due giovani, accusando di fatto il re di essere «inclementissimo». La forza testimoniale della fede di Sofronia, così ingombrante da indurre Aladino ad allontanarla dalla città con il suo amante non appena graziata, si staglia nell'esordio del poema come l'esempio di una disponibilità al martirio da parte dei cristiani, una prova di virtù cristallina che mostra una sorta di disprezzo per la morte terrena tale da incutere timore agli avversari.

La sequenza che immediatamente succede nel canto secondo è dedicata al racconto dell'ambasciata di Alete e Argante presso il campo dei cristiani, una missione finalizzata ad evitare uno scontro sul campo in nome di un negoziato politico e di una logica di spartizione. Alle melliflue e sinuose parole di Alete, oscillanti tra minaccia e blandizie, come riconosce subito Goffredo, risponde lo stesso capitano con uno stile diretto e lontano da ogni ambiguità («liberi sensi in semplici parole»: II 81, 8). Si tratta di un discorso rivolto non solo all'ambasciatore, ma anche ai suoi, per ricordare il fine ultimo della missione che stanno conducendo, un fine che anche una eventuale sconfitta sul campo non vanificherebbe, anzi. Nel discorso che Goffredo rivolge all'ambasciatore ribadisce infatti come nessun desiderio terreno – «peste» che intorbida i cuori – ha sino ad ora animato le loro intenzioni, ma che tutte le loro conquiste e le loro sofferenze sono state mosse e guidate dal soffio della grazia divina, una potenza che spazza via ogni ostacolo e ogni difficoltà. Il capitano aggiunge però che, anche se per qualche ragione insondabile il loro destino dovesse essere quello della sconfitta e della morte, tutti i soldati lo affronterebbero certi di aver adempiuto a un voto superiore, prefigurando così la possibilità di un martirio collettivo.

Ma quando di sua aita ella ne privi,
per gli error nostri o per giudizi occulti,
chi fia di noi ch'esser sepulto schivi
ove i membri di Dio fur già sepulti?

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

Noi morirem, né invidia avremo a i vivi;
noi morirem, ma non morremo inulti,
né l'Asia riderà di nostra sorte,
né pianta fia da noi la nostra morte.
(*Liberata* II 86)

Sono parole che Goffredo riproporrà non troppo diverse quando sarà chiamato a onorare la prima morte reale di un cavaliere cristiano, quando cioè nel canto terzo Dudone viene ucciso da Argante – che nell'occasione non dimentica di irridere sfrontatamente i suoi avversari⁸ – nel corso della battaglia sorta sotto le mura di Gerusalemme (III 68-70). Il solenne funerale del soldato viene coronato dal discorso pronunciato da Goffredo, nel quale – inflessibile a ogni cedimento patetico («[...] con volto né torbido né chiaro / frena il suo affetto il pio Buglione [...]»: III 67, 5-6) – il capitano ricorre alla topica della *consolatio* per sottolineare come la morte non debba essere fonte di dolore per chi sopravvive, ma di sollievo, per il destino di beatitudine che l'anima ha raggiunto (il dolore “terreno” è piuttosto giustificato per la perdita di un così valoroso sostegno militare). Alle movenze convenzionali dell'oratoria funebre si aggiunge nel discorso del capitano un ulteriore argomento, in nome del quale Dudone è ora un *miles Christi* che, beato nei cieli, può non solo contemplare Dio, ma anche aggiungersi alle milizie celesti per accompagnare l'esercito terreno a sciogliere il voto, cioè la conquista della città santa.⁹

⁸ Argante ricorda ai soldati crociati come abbia ucciso Dudone con la spada che Goffredo gli aveva donato al termine della sua ambasciata con Alete: «Con tutto ciò, se ben d'andar non cessa, / si volge a i Franchi, e grida: “O cavalieri, / questa sanguigna spada è quella stessa / che 'l signor vostro mi donò pur ieri; / ditegli come in uso oggi l'ho messa, / ch'udirà la novella ei volentieri. / E caro esser gli dée che 'l suo bel dono / sia conosciuto al paragon sì buono. // Ditegli che vederne omai s'aspetti / ne le viscere sue più certa prova; / e quando d'assalirne ei non s'affretti, / verrò non aspettato ove si trova”» (*Liberata* III 47-48, 4).

⁹ «“Già non si deve a te doglia né pianto, / ché se morì nel mondo, in Ciel rinasci; / e qui dove ti spogli il mortal manto / di gloria impresse alte vestigia lasci. / Vivesti qual guerrier cristiano e santo, / e come tal sei morto; or godi, e pasci / in Dio gli occhi bramosi, o felice alma, / ed hai del bene oprar corona e palma. // Vivi beata pur, ché nostra sorte, / non tua sventura, a lagrimar n'invita, / poscia ch' al tuo partir sì degna e forte / parte di noi fa co 'l tuo piè partita. / Ma se questa, che 'l vulgo appella morte, / privati ha noi d'una terrena aita, / celeste aita ora impetrar ne puoi / che 'l Ciel t'accoglie infra gli eletti suoi. // E come a nostro pro veduto abbiamo / ch'usavi, uom già mortal, l'arme mortali, / così vederti operare anco speriamo, / spirito divin, l'arme del Ciel fatali. / Impara i voti omai, ch'a te porgiamo, / raccorre, e dar soccorso a i nostri mali: / indi vittoria annunzio; a te devoti / solverem trionfando al tempio i voti”». (*Liberata* III 68-70).

Se nel secondo canto del poema il martirio è dapprima sfiorato con Sofronia e poi evocato da Goffredo, sia pure come soluzione estrema della missione militare, sarà nel canto VIII, con il racconto della vicenda del principe danese Svenno, che esso troverà una sua concreta manifestazione narrativa, quasi una illustrazione concreta di un esito possibile della guerra che si sta conducendo.¹⁰ E si tratta, come è noto, di un racconto nel quale vengono esasperati i tratti della guerra santa, nella quale il sacrificio di Svenno, certo in parte legato a rapporti di necessità logica con il ritorno di Rinaldo (sia pure indebolitisi nel corso delle redazioni), costituisce una sorta di poema nel poema, una *Liberata* “alternativa” nella quale un esercito, privo della composizione ideale di quello crociato, accetta il destino di una guerra impari e la conduce sino alle estreme conseguenze, cioè alla piena e consapevole accettazione della morte. Diversi elementi relativi alla struttura narrativa del canto devono essere ricordati, prima di passare a una sua rapida analisi: in prima istanza il fatto che si tratti di un racconto di secondo grado, dato che alla voce del testimone oculare Carlo è affidata l’intera narrazione, un testimone, si badi, lasciato in vita per volontà divina proprio per garantire la memorabilità del gesto eroico del principe danese. Il secondo elemento da tenere in considerazione è il tratto di sacralità che pervade la testimonianza di Carlo, soprattutto nella sua parte conclusiva, nella quale assistiamo ad una dissolvenza da un piano strettamente mimetico – il racconto dello svolgersi dei fatti – a quello di un meraviglioso patetico nutrito di visioni e di apparizioni. Non sarà del tutto inutile ricordare che l’episodio era offerto a Tasso dalle fonti storiche, in particolare dalla versione di Guglielmo di Tiro, che nel ventesimo capitolo del libro quinto dava spazio, sia pure cursoriamente, al resoconto della sfortunata vicenda del principe danese Svenno. Questo il testo di Guglielmo di Tiro nella traduzione di Giuseppe Orologi andata a stampa nel 1562:

Svenno figliuolo del Re de i Dani, giovane d’infinito valore, essendo acceso del desiderio di seguir l’impresa di quel viaggio, menando con esso lui, da mille e cinquecento huomini d’arme, della militia del padre, per soccorrer i nostri, teneva il camino diritto verso la città assediata. [...] Essendo poi giunto a Costantinopoli fu assai honoratamente raccolto

¹⁰ Sul canto e sulla figura di Svenno in particolare si è tenuto conto soprattutto, nella ricca bibliografia, di PIGNATTI 2001 e 2005, BALDASSARRI 2003, BOLZONI 2012.

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

dall'Imperadore. Partito di là giunse sano a Nicea, e marciando verso la Romania con le sue genti, s'alloggiò fra le città di Finimura e Terma; et non s'havendo molta cura, fu sopra giunto la notte all'improvviso da un grosso numero di Turchi che ne tagliò gran parte a pezzi ne i propri alloggiamenti; nondimeno havendo sentito lo strepito più vicino de i Turchi, diedero all'arma: ma prima che potessero mettersi in battaglia, e far testa, colti da una gran moltitudine, furono per la maggior parte morti, combattendo, e facendo quella maggior resistentia che potevano, a fin che non perdessero le vite loro così inutilmente. Nondimeno lasciarono a i nemici una sanguinosa vittoria.¹¹

Tasso riprende il senso complessivo del racconto storico, sia pure modificando tempo e luogo per ragioni di coesione con la favola del suo poema, ma patetizza tutta la parte relativa alla strage finale e al senso della battaglia disperata condotta dagli uomini del principe danese, liquidata nella pagina di Guglielmo di Tiro come una necessità militare. Ne emerge infatti la storia esemplare del sacrificio del comandante Svenno, *alter ego* imperfetto di Rinaldo, che – depurata dei tratti troppo “meravigliosi” che possedeva in una prima versione¹² – ritrae il giovane eroe come un vero e proprio «protomartire dei crociati», per usare la felice espressione di Marziano Guglielminetti.¹³ Sin dalle prime battute che pronuncia il comandante rivolto ai suoi uomini appare infatti chiaro come le possibilità in gioco siano la vittoria o il martirio, e come la morte, sia pure scongiurata, possa essere un destino nobile da accettare con piena consapevolezza:

Ma dice: «Oh quale omai vicina abbiamo
corona o di martirio o di vittoria!

¹¹ GUGLIELMO DI TIRO, *Historia* IV 20: 117.

¹² Per l'iter redazionale, e per le importanti ricadute interpretative che esso consente di proporre, cfr. PIGNATTI 2001 e BALDASSARRI 2003; Tasso, anche in risposta alle sollecitazioni dei revisori romani, specie di Silvio Antoniano, elimina la cosiddetta «ventura della spada», una sorta di rito magico che avrebbe dovuto rafforzare i legami con Rinaldo (la spada è coperta dalle macchie di sangue, che sarebbero sparite solo quando ad impugnarla fosse stato il predestinato da Dio), ma si mostra anche propenso a cassare l'episodio dell'edificazione del tempio, intenzione rimasta però solamente virtuale (cfr. TASSO, *Lettere poetiche* [Molinari], X: «... rimuoverò del mio poema non solo alcune stanze iudicate lascive, ma qualche parte ancora de gli incanti e de le meraviglie: peroché né la trasmutazion de' cavalieri in pesci rimarrà; né quel miracolo del sepolcro, in vero troppo curioso»).

¹³ Cfr. il cappello introduttivo al canto VIII a TASSO, *Gerusalemme liberata* [Guglielminetti]: vol. I, 234.

L'una spero io ben più, ma non men bramo
l'altra ove è maggiore merto e pari gloria.
Questo campo, o fratelli, ove or noi siamo,
fia tempio sacro ad immortal memoria,
in cui l'età futura additi e mostri
le nostre sepulture e i trofei nostri».
(*Liberata* VIII 15)

Non solo quindi la possibilità del martirio è chiaramente proposta da Svenno ai suoi soldati, ma si prefigura anche l'edificazione di una fama imperitura del loro gesto, parole che saranno sostanzialmente ripetute poco dopo, quando alla vista della strage dei compagni («duemila fummo, e non siam cento»: VIII 21, 1), Svenno non sbigottisce ma esorta i sopravvissuti a continuare a combattere, per seguire coloro che, come spiriti combattenti, sono già morti e giunti al Paradiso.

«Seguiam – ne grida – que' compagni forti
ch'al Ciel lunge da i laghi averni e stigi
n'han segnati co 'l sangue alti vestigi».
(*Liberata* VIII 31, 6-8)

E il racconto successivo delle gesta di Svenno, con la visione del comandante ormai morto ma miracolosamente supino e con lo sguardo rivolto al cielo,¹⁴ con postura analoga rispetto a quella di Sofronia, e con la conseguente edificazione del tempio alla sua memoria, reificazione delle parole pronunciate dal capitano e sorta di sigillo sacro che illumina tutto l'episodio, completano un patetico esempio di morte affrontata con consapevole fiducia nella propria ideologia. Al termine del racconto di Carlo, testimone oculare di fatti meravigliosi, tangibile presenza del divino nelle azioni degli uomini, segue il commento di Goffredo, che dimostra di aver colto a pieno il significato di quel sacrificio, che gli consente di definire «felice» la morte di Svenno e dei suoi compagni, pur così commovente e capace di gettare oscuri presagi per i destini futuri dell'esercito crociato:

¹⁴ *Liberata* VIII 33, 1-4: «Giacea, prono non già, ma come vòlto / ebbe sempre a le stelle il suo desire, / dritto ei teneva inverso il cielo il volto / in guisa d'uom che pur là suso aspire».

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

«felice è cotal morte e scempio
via più ch'acquisto di provincie e d'oro,
né dar l'antico Campidoglio esempio
d'alcun può mai sì glorioso alloro.
Essi del ciel nel luminoso tempio
han corona immortal del vincer loro:
ivi credo io che le sue belle piaghe
ciascun lieto dimostri e se n'appaghe».¹⁵
(*Liberata* VIII 44)

Se l'azione militare di Svenno è, sul piano più squisitamente tattico, una inutile imprudenza, macchiata dalle colpe dell'incontinenza giovanile dell'aspirante Rinaldo, nel racconto e nelle parole di Goffredo si trasforma però in una sorta di trionfo degli «spiriti magni», esempio per le generazioni future che ammireranno le ferite «belle», così come «dolci» erano i «tormenti» di Sofronia sul rogo. La morte vale insomma per il cavaliere cristiano come possibile ulteriore testimonianza della fede e della propria ideologia: si presenta, all'interno di un poema che celebra la vittoria delle forze cristiane, come una soluzione possibile e pienamente accettata dai suoi protagonisti, almeno da quelli la cui virtù non è offuscata dalle private ragioni di debolezza.

3. L'idea di una morte cercata volontariamente nel combattimento non anima in verità solo alcuni degli eroi del campo cristiano, ma attraversa anche i pensieri di alcuni dei principali protagonisti delle forze pagane, in particolare di Solimano, non a torto ritratto dagli studi critici nelle vesti di un principe moderno e pensoso, vero antagonista di Goffredo per la capacità di unire una straordinaria forza militare alla sapienza tattica e politica.¹⁶ Per ben due volte, nel corso del poema, troviamo infatti Solimano sul punto di decidere se affrontare la propria morte in battaglia, non tanto in virtù di un valore ideo-

¹⁵ Già in precedenza i due eremiti avevano ricordato a Carlo come la tomba del giovane Svenno sarebbe stata eretta per glorificarne a memoria futura il sacrificio: «Dico il corpo di Svenno a cui fia data / tomba, a tanto valor conveniente / la qual a dito mostra ed onorata / ancor sarà da la futura gente» (*Liberata* VIII 31, 1-4).

¹⁶ Nella ricca bibliografia su Solimano si è tenuto in particolare conto di RUSSO 2005 e ID. 2017, e di BARUCCI 2017.

logicamente superiore, ma in nome di un profondo senso dell'onore militare e dell'imminente rovina dei suoi. Sono due occasioni molto simili sia per il momento drammatico dello scontro con gli avversari in cui si collocano, sia per lo spettacolo desolante di un campo di battaglia pervaso dalla morte e dall'orrorosa presenza del sangue. Il primo episodio si trova nel nono canto, quando lo scontro volge ormai al peggio per le forze pagane, in una battaglia notturna rappresentata dal narratore in tutta la sua crudezza attraverso una spettacolarizzazione della morte che, nei suoi tratti cupi e sanguinolenti, sembra restituire tutta la sua drammatica e quasi insensata essenza:

L'orror, la crudeltà, la tema, il lutto,
van d'intorno scorrendo, e in varia imago
vincitrice la Morte errar per tutto
vedresti ed ondeggiar di sangue un lago.
(*Liberata IX 93, 1-4*)

Di fronte alla sconfitta ormai imminente, Solimano, giunto ai limiti delle forze, con stoica lucidità appare incerto se togliersi la vita, per non offrire agli avversari la soddisfazione di averlo sconfitto, o se invece sopravvivere alla vergogna della rotta per vendicarsi in un momento successivo dei suoi avversari, secondo movenze che Tasso ricalca su quelle del Turno virgiliano:

Come sentissi tal, ristette in atto
d'uom che fra due sia dubbio, e in sé discorre
se morir debba, e di sì illustre fatto
con le sue mani altrui la gloria tòrre,
o pur, sopravanzando al suo disfatto
campo, la vita in sicurezza porre.
«Vinca» al fin disse «il fato, e questa mia
fuga il trofeo di sua vittoria sia».
(*Liberata IX 98*)

Haec memorans animo nunc huc, nunc fluctuat illuc,
an sese mucrone ob tantum dedecus amens

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

induat et crudum per costas exigit ensem.

(*Aen.* X 680-683)

La scelta cade sulla seconda ipotesi, una scelta certo carica del senso di imbarazzo per un comportamento tatticamente prudente, ma che Solimano sa bene essere disonorevole, una ferita assai più pungente di quelle reali che affliggono il suo corpo al termine della battaglia e che produce «sdegno e dolore», gli «interni avvoltoi» che tormentano il suo animo di guerriero.¹⁷ Saranno le parole e le medicine del mago Ismeno, all'avvio del canto successivo, a curare le ferite dell'animo e del corpo di Solimano, e a indicargli la strada – tutta terrena – da seguire per continuare il conflitto: alla richiesta del cavaliere di conoscere l'esito futuro della battaglia, oscillante tra «riposo» e «ruina», il mago non può che annunciare – forte delle arti magiche sì, ma “umane” – un futuro lontano di vittoria delle forze pagane, evocando la figura del Saladino, e consigliare a Solimano di affidarsi speranzoso alle sue virtù, in una sorta di elogio laico dell'uomo capace di costruire il proprio destino:

«Ciascun qua giù le forze e 'l senno impieghi
per avanzar fra le sciagure e i mali,
ché sovente adivien che 'l saggio e 'l forte
fabro a se stesso è di beata sorte».

(*Liberata* X 20, 5-8)

Il secondo momento in cui Solimano si trova a decidere del suo destino in battaglia è invece posto nel più ampio quadro della battaglia conclusiva degli ultimi canti, quando, in uno scenario di morte e di devastazione, i pagani cercano di resistere all'assalto crociato. Salito sulla rocca di David il cavaliere pagano osserva il furibondo svolgersi della guerra,

¹⁷ Si potrà piuttosto osservare come rispetto al precedente virgiliano l'eroe tassiano scelga in piena e solitaria autonomia, non ha infatti alcun bisogno di sostegni divini (Turno, come si ricorderà, viene trattenuto per ben tre volte dal tentativo di togliersi la vita da Giunone) e decide, assumendosene tutte le responsabilità, di rinunciare alla morte, esito più onorevole rispetto alla disfatta, nella speranza di poter tornare utile ai suoi in un secondo tempo.

restando quasi ipnotizzato dal gioco vorticoso della morte e della battaglia, in versi non a caso rimasti nella memoria collettiva dei lettori:

mirò, quasi in teatro od in agone,
l'aspra tragedia de lo stato umano:
i vari assalti e 'l fero orror di morte,
e i gran giochi del caso e de la sorte.
(*Liberata* XX 73, 5-8)

L'idea di un destino capriccioso che guida arbitrariamente tutte le vicende umane (e che punteggia tutte le riflessioni dell'eroe pagano, costellate dalla presenza costante del «fatto» e della «fortuna» contrapposti alla virtù) induce Solimano ad arrestarsi per un istante a meditare sul senso complessivo delle cose, e poi, forse da questo sguardo sulla cupa zona d'ombra della storia umana, è spinto a gettarsi con un ardore privo di compromessi in battaglia, che questa volta non potrà che portare, senza indugi, alla vittoria o alla sconfitta, alla vita o alla morte («convien ch'oggi si vinca o che si mora»: XX 74, 8). Un destino eroico accettato da un Solimano che ha già avuto la rivelazione, per quanto circonfusa da un alone di imprecisione, dell'incertezza dell'esito della guerra con i crociati, destinati ad essere sconfitti in un non meglio definito futuro dal Saladino, così come Ismeno gli ha preannunciato nel canto X (22-23). Un preannuncio che aveva gettato una luce inquietante e cupa sul presente per le forze pagane, al punto che Solimano, fedele alla sua natura, aveva dichiarato di essere insensibile ai rivolgimenti della fortuna¹⁸. Ed è una scelta che sembra già velata da un presentimento di morte che il narratore «passionato», con la consueta acutezza, coglie nel dilemma che muove il cavaliere:

O che sia forse il proveder divino
che spira in lui la furiosa mente,
perché quel giorno sian del palestino
imperio le reliquie in tutto spente;

¹⁸ Cfr. «[...] “Girisi pur Fortuna / o buona o rea, come è là su prescritto, / ché non ha sovra me ragione alcuna / e non mi vedrà mai se non invito. / Prima dal corso distornar la luna / e le stelle potrà, che dal diritto / torcere un sol mio passo”. / E in questo dire sfavillò tutto di focoso ardere» (*Liberata* X 24).

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

o che sia ch'a la morte omai vicino
d'andarle incontra stimolar si sente,
impetuoso e rapido disserra
la porta, e porta inaspettata guerra.
(*Liberata* XX 75)

Una sinistra sensazione di una morte imminente che prende definitivamente corpo quando Solimano, nel furore dello scontro, vede avanzare verso di sé Rinaldo, di cui avverte subito l'inesorabile superiorità. Con dei versi ancora una volta modellati sulle movenze di Turno nel finale dell'*Encide*, Solimano è rappresentato mentre avverte in modo ormai distinto e chiaro la sua fine, al punto che anche i suoi assalti risultano deboli e fiacchi, e nulla può contro la «bravura» del giovane eroe cristiano che in pochi istanti si sbarazza di un avversario così potente. L'istante finale dell'esistenza di Solimano è pateticamente reso con il montaggio di una prima sequenza focalizzata sul personaggio stesso (è attraverso il suo sguardo sbigottito che cogliamo l'incedere impetuoso e terribile di Rinaldo, da cui sembra impossibile fuggire) e poi dalla più ampia similitudine, anch'essa di origine virgiliana, che ha la funzione di creare una sorta di *valenti* per cogliere il senso di una morte che ormai sinistramente incombe. Una soluzione narrativa che testimonia come per Tasso sia più urgente registrare i moti dell'animo del cavaliere, resi con una compartecipazione patetica molto forte grazie alla focalizzazione interna sul personaggio, più che offrire, per una volta, un indugio su dettagli anatomici così cari alla cosiddetta "macelleria" epica.¹⁹

Se questo rapporto con il pensiero della propria morte accompagnato da considerazioni di carattere più generale appare del tutto coerente con il personaggio di Solimano, figura complessa e capace di analizzare le situazioni oltre il limite stretto del presente, colpisce che un analogo atteggiamento lo si possa scorgere nelle battute finali dell'eroe pagano più incapace di misurare le proprie forze e di farsi carico di ragioni universali, vale a dire Argante. Sin dalla sua prima apparizione, infatti, quando accompagna Alete da Goffredo, con un fare tracotante contrappone alla retorica sofistica

¹⁹ Per una analisi di quest'ultimo aspetto, anche in relazione ai modelli classici, nella contrapposizione tra Virgilio e Omero, cfr. GIGLIUCCI 2005.

del compagno un gesto teatrale, con il quale invita a una guerra immediata, ma anche nell'episodio successivo che lo vede protagonista, il duello con Tancredi, si erge contro il volere di Aladino a «privato cavaliere» che vuole sfogare la sua incontenibile forza. Più volte ritratto, attraverso il gioco delle similitudini, nelle vesti dell'animale furente, incapace di controllare le sue forze, Argante, nell'atto di iniziare il duello finale con Tancredi, sprezzantemente chiamato «de le donne uccisor», getta lo sguardo verso Gerusalemme che scorge in lontananza assediata, forse irreparabilmente, e si lascia andare a una amara riflessione sull'inutilità del suo ruolo in un disegno di più ampia portata:

Qui si fermano entrambi, e pur sospeso
volgeasi Argante a la cittade afflitta.
Vede Tancredi che 'l pagan difeso
non è di scudo, e 'l suo lontano ei gitta.
Pocia lui dice: «Or qual pensier t'ha preso?
pensi ch'è giunta l'ora a te prescritta?
S'antivedendo ciò timido stai,
è 'l tuo timore intempestivo omai».

«Penso» risponde «a la città del regno
di Giudea antichissima regina,
che vinta or cade, e indarno esser sostegno
io procurai de la fatal ruina,
e ch'è poca vendetta al mio disdegno
il capo tuo che 'l Cielo or mi destina».

(*Liberata* XIX 9-10)

Se non proprio una esitazione, certo un momento meditativo che mai era appartenuto nel corso della narrazione ad Argante e che forse non aveva del tutto convinto nemmeno lo stesso Tasso, se nelle postille conservate a margine dell'ottava nel codice estense siglato da Solerti Es3 annotava: «descrissi questa sospensione di Argante havendo riguardo ad un non so che; poi ho mutato parere, né la giudico a proposito: sarà forse bene in vece sua far che Tancredi scusi il suo mancamento e ne tocchi alcuna cosa».²⁰ La mutazione ipo-

²⁰ La nota si legge in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Solerti]: vol. I, 116.

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

tizzata non sembra poi mai essere stata davvero inclusa nel lavoro di revisione e il racconto della morte di Argante ne illustra la natura indomita, di un eroe che irride gli inviti ad arrendersi che il «cortese» avversario gli propone (XIX 21 e 25), vista l'ormai evidente sconfitta del campione. Anzi, con tratto ripreso dal Turno virgiliano, e non immemore della mediazione che i moderni Ariosto e Trissino ne avevano già fatto, magari mediato dal Capaneo dantesco,²¹ si mostra irato sino all'ultimo respiro:

Moriva Argante, e tal moria qual visse:
minacciava morendo e non languia.
Superbi, formidabili e feroci
gli ultimi moti fur, l'ultime voci.
(*Liberata* XIX 26, 5-8)

Gli eroi pagani non muoiono circondati dall'idea di santità, non approdano mai a una sorta di martirio, concesso invece come abbiamo visto ai cristiani, ma accettano e vivono sino alla fine la loro condizione tutta terrena e onorevolmente eroica, un'etica del sacrificio che illustra, di fronte alla morte, una scelta consapevole, vuoi con eccessi d'ira, vuoi velata da un intelligente antivedere: lo stesso Tasso, nel *Giudicio sovra la Conquistata*, dove a dire il vero la rappresentazione della morte degli eroi segue una ideologia e un disegno narrativo e trame intertestuali in parte differenti, affermerà: «Io, non perché biasimi la fuga di Ettore o di Turno, o perché la stimi senza difesa, ma perché è più lodevole la morte intrepida e senza paura, ho descritti Argante e Solimano intrepidi fino alla morte».²² E non è del tutto secondario che queste morti “intrepide” siano attraversate, negli istanti che le precedono, da una sorta di più profonda consapevolezza del mondo quale vano teatro dell'umano agire, considerazioni che velano il racconto dello scontro con il cupo colore del sangue in virtù del fatto che la violenza, il sangue e le morte sono nell'universo della *Liberata*, oltre le ragioni ideologiche, nient'altro che violenza, sangue e morte.

²¹ Cfr. PIGNATTI 2002: 311-313.

²² TASSO, *Giudicio*: 163.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- GUGLIELMO DI TIRO, *Historia = Historia della guerra sacra di Gierusalemme, della terra di promissione, e quasi di tutta la Soria [sic] recuperata da' christiani: raccolta in XXIII libri, da Guglielmo arcivescovo di Tiro, et gran cancelieri [sic] del regno di Gierusalemme: la quale continua ottantaquattro anni per ordine, fin' al regno di Baldoino IIII. Tradotta in lingua italiana da m. Gioseppe Horolloggi. Con la tauola di tutte le cose più importanti, & più necessarie*, Venezia, Valgrisi, 1562.
- PICCOLOMINI, *L'Institutione = Alessandro Piccolomini, De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in libera città...*, Venezia, Scotto, 1542.
- TASSO, *Gierusalemme* [Baldassarri] = Torquato Tasso, *Il Gierusalemme*, Introduzione, commento e testo critico a cura di Guido Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- TASSO, *Giudicio* [Gigante] = Torquato Tasso, *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- TASSO, *Lettere poetiche* [Molinari] = Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Milano - Parma, Fondazione Bembo - Guanda, 1995.
- TASSO, *Gerusalemme Liberata* [Guglielminetti] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Introduzione, note, commenti ai singoli canti, lessico e indice-repertorio di Marziano Guglielminetti, 2 voll., Milano, Garzanti, 1982.
- TASSO, *Gerusalemme Liberata* [Solerti] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, edizione critica sui manoscritti e le prime stampe a cura di Angelo Solerti e cooperatori, 3 voll., Firenze, Barbèra, 1895-1896.
- TASSO, *Gerusalemme Liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.
- VERG. *Aen.* = Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, in Id., *Opera*, a cura di Mario Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008 (edizione digitale a cura di Silvia

«Questa che 'l vulgo appella morte»: il martirio (e la morte) degli eroi nella *Gerusalemme liberata*

Arrigoni - Isabella Canetta - Massimo Gioseffi, disponibile all'indirizzo <<http://www.mqdq.it/texts/VERG|aene|001>>).

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BALDASSARRI 2013 = Guido Baldassarri, *Dalla "crociata" al "martirio". L'ipotesi alternativa di Svenno*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzeni, Roma - Padova, Antenore, 2003, 107-121.
- BALDASSARRI - SALMASO 2014 = Guido Baldassarri - Valentina Salmaso, *Sulla fase alfa della "Liberata"*, in «Filologia e critica», XXXIX (2014), 161-206.
- BARUCCI 2017 = Guglielmo Barucci, «*Questi fia del tuo sangue*» ("GL" X): *la profezia per Solimano: una sconfitta tra storia e destino*, in «Critica letteraria», 174 (2017), 21-35.
- GIGLIUCCI 2005 = Roberto Gigliucci, *Canto IX*, in TOMASI 2005, 209-241.
- PIGNATTI 2001 = Franco Pignatti, *La morte di Svenno ("Gerusalemme liberata", VIII, 5-40) e la tradizione epico-cavalleresca medievale*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 583 (2001), 363-403.
- PIGNATTI 2002 = Franco Pignatti, *Le morti di Argante e di Solimano: indagini intertestuali sulla "Liberata"*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, 307-333.
- PIGNATTI 2005 = Franco Pignatti, *Canto VIII*, in TOMASI 2005, 151-179.
- RESIDORI 2011 = Matteo Residori, *Enseigner la morale, réformer l'écriture: «L'institution de tutta la vita dell'huomo» (1542) d'Alessandro Piccolomini*, in *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, a cura di Marie-Françoise Piéjus - Michel Plaisance - Matteo Residori, Paris, CIRRI - Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011, 65-81.
- RUSSO 2005 = Emilio Russo, *Canto X*, in TOMASI 2005, 243-268.
- RUSSO 2014 = Emilio Russo, *Guida alla lettura della "Gerusalemme liberata"*, Roma - Bari, Laterza, 2014.

- RUSSO 2017 = Emilio Russo, *Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella "Liberata"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV, 648 (2017), 481-498.
- SOLDANI 1997 = Arnaldo Soldani, «*Altre fiamme, altri nodi amore promise*»: *su alcuni usi delle metafore amorose nella "Liberata"*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua: studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Tina Matarrese - Marco Praloran, Padova, Antenore, 1997, 75-99.
- TOMASI 2005 = *Lettura della "Gerusalemme liberata"*, a cura di Franco Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- TOMASI 2021 = Franco Tomasi, *Guerra e ideologia epica nella "Liberata" di Torquato Tasso*, in *L'armi canto e il valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura. Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone / Brixen, 5-7 luglio 2019)*, a cura di Alvaro Barbieri - Gianfelice Peron - Fabio Sangiovanni - Tobia Zanon, Padova, Esedra, 2021, 213-228

LA MORTE ELUSA E L'EROISMO RIFIUTATO

Massimiliano Malavasi

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

RIASSUNTO: La morte del protagonista nel poema eroicomico è un evento decisamente inusuale. Anche considerando come parte di questa produzione il poema giocoso e le parodie dei miti classici, la lista degli *eroi* che cadono gloriosamente sul campo di battaglia rimane decisamente breve. E non si tratta di un caso: a parte i personaggi che scoppiano letteralmente dalle risate o che muoiono perché morsi da un piccolo granchio, gli *eroi* del poema eroicomico sono uomini pieni di paura, renitenti all'eroismo, desiderosi soprattutto di rimanere vivi per poter continuare a mangiare a crepapelle, a fare l'amore, a godersi l'esistenza. E l'idea stessa dell'eroismo è costantemente condannata e derisa. Questa rivendicazione per la vita contro l'obbligo del sacrificio – nella cultura Controriformistica – è più politica di quanto i critici abbiano in genere creduto. Uno sguardo alle opere di scrittori quali Aretino, Folengo, Tassoni, Lippi, de' Bardi, Corsini, ma anche Traiano Boccalini, fornisce un'eloquente prova dell'esistenza di una mentalità alternativa ai dogmi della civiltà aristocratica.

PAROLE CHIAVE: poema eroicomico, eroi ed eroismo, morte dell'eroe

ABSTRACT: The death of the main character in the mock-heroic poem is quite an unusual event: even considering such works as grotesque and ridiculous poems and the parodies of classical myths as part of this literary production, the list of the *heroes* who fall bravely on the battlefield remains quite short. It is not by chance: except for those characters who literally die bursting with laughter, or those who die from the pinch of a small crab, *heroes* of mock-heroic poems are cowards, reluctant to heroism, who, above all, aim to stay alive to keep bingeing on food, making love, and enjoying their lives. The very idea of heroism is constantly criticized and derided. This desire for life against the duty of self-sacrifice – in the Counter-Reformation culture – is more political than literary critics have generally thought. A look at the works of writers such as Aretino, Folengo, Tassoni, Lippi, de' Bardi, Corsini, as well as Traiano Boccalini, provides the evidence of the existence, in Sixteenth-Seventeenth century culture, of a mentality alternative to the dogmas of aristocratic society.

KEY-WORDS: Mock-heroic poem, hero and herosim, death of the hero

1. PREMESA MAGGIORE E PREMESA MINORE: IL GENERE EROICOMICO E GLI EROI CHE NON SONO EROI

Il recente *companion* sull'*Eroicomico* che ho avuto il piacere e l'onore di allestire insieme all'amico e collega Giuseppe Crimi ha insistito sulla problematica definizione dello statuto del genere e sulla sua difficile distinzione dal poema burlesco nonché da forme del cavalleresco degradato fino ai limiti del ridicolo.¹ La questione è viva almeno dal tempo della riflessione sorta intorno alla diatriba sulla primogenitura del genere eroicomico tra la *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni e *Lo scberno degli dèi* di Francesco Bracciolini.² La vertenza non riguarda tanto l'arrivo sul filo di lana nel concepire e pubblicare un poema pensato per far ridere i lettori: la vertenza si affissa semmai sulla concezione stessa del genere che dovrebbe sortire l'effetto desiderato. Che lo splendente mondo dell'epica eroica potesse collassare nel ridicolo in uno dei suoi aspetti o nella sua struttura generale non era certo una novità. Uno sguardo *à vol d'oiseau* sugli sviluppi del genere in ambito italiano almeno a partire dal secondo Quattrocento rivela chiaramente quanto il poema cavalleresco avesse totalmente esaurito tutto lo spirito celtico-iniziatico, germanico-mitico, cristiano-crociato delle sue Origini e si fosse ridotto a gioco letterario mondano, cortigiano, galante, pur mantenendo il formale rispetto per i valori ideologici di riferimento delle corti: le virtù belliche dei cavalieri, lo spirito di sacrificio, il senso dell'onore, la missione antislamica, la celebrazione dell'*omaggio* e del *vassallaggio*. Ma già nell'*Innamoramento de Orlando* di Boiardo l'*ethos* di riferimento è decisamente sbiadito e quel che resta è una divertita reiterazione di avventure favolistiche centrate sulla magia e sulla galanteria, con "eroi" ridotti al grado di *attanti* di un gioco narrativo, poco credibili – sul piano della realtà – come modelli di identità cavalleresca ed eroica: una tendenza che sarà portata a ulteriore elaborazione dall'Ariosto del *Furioso*, tutt'altro che avaro di ammiccamenti al lettore sulla celebre *gran bontà de' cavallieri antiqui*. Il tutto mentre almeno altri due testi, il *Morgante* di Pulci e il *Baldus* di Folengo, degradano l'eroe a una dimen-

¹ CRIMI - MALAVASI 2020.

² Assai ampia la produzione critica su questi due autori: si rimanda almeno ad alcuni importanti volumi frutto del lavoro di numerosi studiosi e dai quali è possibile recuperare la bibliografia pregressa: si vedano dunque CABANI - TONGIORGI 2017 e CONTINI - LAZZARINI 2020.

sione popolare, attribuendo ai propri protagonisti lo statuto di bestioni maneschi e famelici, da un lato dotati di una forza belluina e disumana, dall'altro incapaci di voli ideali, aderenti ai loro bassi istinti, non di rado fuorilegge essi stessi o comunque legati da fraternità ed amicizia a dei veri e propri criminali (Margutte, Cingar), e solo in qualche maniera "redenti" o dall'ubbidienza a figure di comprovata grandezza eroica (Orlando) oppure da una sorta di conversione che moralizza le loro gesta, se non altro indirizzandole contro forze malvagie (streghe e diavoli). Ma quest'ultimo addentellato di moralità è destinato a scomparire del tutto già con i poemi dell'Aretino (l'*Orlandino* e l'*Astolfoida*) e in altre prove minori, ma assai popolari, di elementare e spregiudicata parodia dei valori cavallereschi e dei maggiori personaggi dell'epica. Per arrivare a una poetica di estrema raffinatezza concettuale, davvero pienamente "eroicomica" e dunque capace di riconoscere il sistema di opposizioni alto-basso generato dal modello implicito e dal suo ribaltamento e, allo stesso tempo, tesa a far convivere sulla pagina (anzi nella stessa ottava) i due codici per farli implodere, bisogna aspettare il Tassoni della *Secchia rapita* con la sua premessa teorica più volte concepita e rielaborata. Una poetica e un'opera destinate a enorme successo, al punto da poter vantare una lunga schiera di imitatori: dall'*Asino* di Carlo de' Dottori, al *Torracchione desolato* di Bartolommeo Corsini, a *La troia rapita* di Loreto Vittori, alla *Presa di Saminiato* di Ippolito Neri, fino al *Catorcio d'Anghiari* di Federigo Nomi e – in diversa misura – al *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi. E tuttavia, anche in questi imitatori, i quali non di rado si inchinano esplicitamente al modello, la piena tenuta del sistema eroicomico tassoniano è sempre incerta e in molte parti del componimento ci si ritrova a che fare con soluzioni burlesche della vecchia scuola, ovvero dimenticando di impostare il gioco comico sulla dialettica alto-basso e accontentandosi del ricorso allo scatologico e all'osceno o all'iperbolica presenza del tema del cibo, più o meno recuperando e forzando quelle pericolose prossimità al ridicolo che già praticava Ariosto e che poi erano sfociate nei poemetti incompiuti dell'Aretino e negli altri testi popolari. In questo ambito ricade certamente in tutta la sua ispirazione il *Poemone* (*Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri*) di Piero de' Bardi, ma vi confluiscono anche le riduzioni "rionali" del tema eroico, come nei testi d'ambito romanesco, lo *Jacaccio* di Giovanni Camillo Peresio e il *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri. In altri casi invece il testo recupera in alcune sue parti una coerenza con il modello cavalleresco, con

la raffigurazione di personaggi idealizzati impegnati in *quête* nobili e disinteressate, o addirittura acquisisce movimenti narrativi di più marcata natura epica, con descrizioni di duelli e di battaglie in cui l'eroismo dei combattenti e la crudeltà del massacro sono solo di rado sovvertiti da degradanti paragoni culinari, da riferimenti scatologici, da grottesche esagerazioni (basterebbe in questo senso rileggere alcune sequenze del *Torracchione desolato* di Corsini). Infine, proprio sviluppando intuizioni già cinquecentesche (in particolare penso a *I numi guerrieri* di Carlo Bartolomeo Torre) prospera nel Seicento anche una parodia dei miti e dei poemi classici, dal celebrato *Scherno degli dèi* di Bracciolini e dalla *Moscheide* di Giovan Battista Lalli, e fino alle riscritture dell'*Iliade giocosa* di Giovan Francesco Loredan e dell'*Eneide travestita* dello stesso Lalli.

In questo differenziato panorama di scritture, tutte afferenti in maniera più o meno diretta e coerente al ribaltamento dei valori epici, ma – come ho cercato di spiegare – con metodi diversi, in parte sovrapposti, in parte giustapposti, e solo in qualche punto contrapposti, ecco che potrebbe diventare difficile riuscire a definire in maniera univoca, o comunque profittevole dal punto di vista critico, il tema della “morte dell'eroe”. E tuttavia, forti di queste precauzioni metodologiche, potremmo comunque provare ad analizzare alcuni brani esemplari di questa produzione per ricavarne un qualche contributo allo svolgimento di un convegno su *La morte dell'eroe*, ma non prima di aver definito una seconda, fondamentale premessa teorica: l'*eroe* del poema burlesco ed eroicomico, ovviamente, non è un eroe. Ed è bene sfuggire al carattere apparente lapalissiano di questa annotazione per poter apprezzare la varietà tipologica degli *eroi* dell'eroicomico, come ha saputo fare in maniera davvero brillante un maestro degli studi quale Guido Arbizzoni (2020) in un contributo in cui ha catalogato, descritto e analizzato tutte le varianti dell'*e-roe* dell'eroicomico, ovvero dell'*antieroe*, insomma di quel personaggio principale la cui identità letteraria è costruita, e *contrario*, a partire dall'eroe del poema epico. C'è il modello del *miles gloriosus*, il fanfarone che millanta coraggio e valore guerriero a parole per fuggire poi di fronte al pericolo (su tutti il Conte di Culagna della *Secchia* di Tassoni, ma si ricordi anche il Martano del *Furioso* e ancora l'Astolfo dell'*Astolfeide* dell'Aretino e del *Poemone* di de' Bardi, il don Bebbio dell'*Asino* di de' Dottori); c'è il modello del *bullo* di quartiere (il *Micco Passaro* di Giulio Cesare Cortese, lo Jacaccio de *Il maggio romanesco* di Giovanni Camillo Peresio, il *Meo Patacca* di Giuseppe Berneri), valenti al massimo

nelle risse nelle bettole e nelle sassaiole ai confini dei quartieri, ma del tutto incapaci di tenere davvero le armi in pugno, a dispetto delle loro roboanti dichiarazioni; fino ad improbabili eroi zoomorfi, come la mosca Sanguillo della *Moscheide* di Lalli.

2. «COME PERE CADEAN LE GENTI MORTE / SOTTO IL FUROR DELLE SANGUIGNE SPADE». ³ L'IMPOSSIBILE SERIETÀ DELLA SCENA DELLA MORTE IN COMBATTIMENTO

Mentre nel pieno Seicento imperversano guerre in Europa e ai suoi confini – da quella dei Trent'anni agli scontri sul fronte orientale contro l'avanzata turca – i poeti cortigiani van celebrando sia quei capitani presenti sui *campi dell'onore*, sia i rispettivi sovrani, presentati anche quest'ultimi nelle vesti di improbabili eroi guerrieri impegnati in prima persona nella mischia delle battaglie. ⁴ Ma fuori dalle corti e ai margini delle stesse, ben altro si pensa della guerra, dell'eroismo, del sacrificio e della gloria. Quando Marte si mette a sbirciare la terra «come il topo da l'orcio al marzolino», ⁵ deve constatare che la sua “arte” è ormai del tutto disprezzata:

Già dalle guerre le provincie stanche
non sol più non venivano a battaglia,
ma fur banditi gli archi e l'armi bianche
ed eziam il portare un fil di paglia.
Vedeasi i bravi acculattar le panche
e sol menar le man su la tovaglia.
Quando Marte dal ciel fa capolino
come il topo da l'orcio al marzolino.
[...]

Sbircia di qua di là per le cittadi
né altre guerre, o gran campion, discerne
che battaglie di giuoco a carte e a dadi,

³ TASSONI, *Secchia rapita*, VIII 7, 1-2: 228.

⁴ Cfr. MALAVASI 2015b e ID. 2015c.

⁵ LIPPI, *Malmantile*, I 7, 8: 766.

e stomachi d'Orlandi a le taverne.
Si volta e dà un'occhiata ne' contadi
che già nutrivan nimicizie eterne,
e non vede i villan far più questione
in fuor che con la roba del padrone.⁶

Tant'è che al dio della guerra non resta che sollecitare la sua collega Bellona perché insieme a lui si impegni nel sollevare lo spirito dei mortali insinuando nei loro animi cause di liti e di conflitti prima che il mestiere delle armi perda tutti i suoi clienti: «Sirocchia, male nuove, poiché in terra / veggiam ch'a l'armi più nessuno attende; / onde il nostro mestier, id est la guerra, / che sta in sul taglio, non fa più faccende».⁷

Le voci tentatrici di seduttive maghe che consigliano agli eroi di svestirsi delle armature e di darsi ai piaceri della vita – per quanto poi detti consigli siano oggetto di condanna da parte della voce narrante – si fanno sempre più presenti sulla pagina e finiscono per occupare la scena con maggiore evidenza di quanto non faccia la pur celebrata contraria catechesi “morale”, eroica e guerriera. Così racconta Corsini nel *Torracchione desolato*:

Si che ben puoi la spada ed il morione
e l'altre armi deporre, e da discreto
sacrar del mondo in sì piacevol parte
l'armi ad Amore e rinunciare a Marte.

Che vuol inferir Marte altro che morte:
e forse è morte un giubbilo, una gioia?
oh cieche, e se non cieche, oh viste corte
di quei che volti a pascersi di soia
vanno con braccio poderoso e forte
in guerra ad incontrar miseria e noia,
vanno (oh sciocchezza io la dirò infinita)
in fumi, in ombre, a baratter la vita.⁸

⁶ Ivi, I 7-9: 766.

⁷ Ivi, I 16, 1-4: 766.

⁸ CORSINI, *Torracchione desolato*, XIII 73-74: 102

Non stupisce quindi che lo stesso atto centrale dell'evento che stiamo considerando, ovvero la morte in battaglia, è in genere degradata o *in re* o *in verbis*. È degradata *in re* quando si risolve in una innocua baruffa, in una rissa d'osteria, come nel *Poemone* di Piero de' Bardi:

Vistosi Sacripante in tal periglio
getta la spada, e 'l prende nella strozza,
così feroce diede a lui di piglio,
ch'Avino il lascia e pianto e sangue ingozza,
Otton che sotto così fiero artiglio
vede 'l fratel che per dolor singozza
corse in aiuto suo sì come strale
e lo piagò, ma non gli fe' gran male.⁹

O come in questo passo dell'*Astolfoida* dell'Aretino:

Drizzati in piè ritornano a le prese;
il pagan crede Ugier pigliare stretto;
l'utile e non pomposo ser Danese
al gigantaccio urta il capo nel petto;
col piede a uncino una gamba li prese,
con man lo stringe e col forte gambetto
in terra il caccia; il pagan pur si scuote,
sopra è il Danese, tal ch'uscir non puote.¹⁰

Dove possiamo apprezzare la mossa di Ugieri il quale, con sicura abilità da allevatore di tori più che con la nobile eleganza del paladino, riesce a immobilizzare con un legaccio il tremendo nemico, l'Arcifanfano:

Chi ha mai visto un giovenco novello,
che 'l maniscalco a terra lo distende

⁹ BARDI, *Poemone*, I 57: 624

¹⁰ ARETINO, *Astolfoida*, II 28: 264.

con funi e lacci per far bove quello,
mentre la bestia grida e 'l cielo offende.¹¹

Oppure come in questa scena della *Secchia rapita* di Tassoni:

A Nasidio s'avventa e con le braccia
pria nella gola, indi ne' fianchi il cigne.
Nasidio ratto anch'ei seco s'abbraccia,
lascia la ronca, e al paragon si strigne:
l'uno di qua, l'altro di là procaccia
d'atterrare il nemico, e lo sospigne:
gli avviticchia le gambe e lo raggira
or l'urta a destra, or a sinistra il tira.¹²

I due contendenti finiscono nel fossato, tanto pieno di soffice fango da attutire la caduta, sì che sebben «d'abito mutati e di figura / tornar senz'altro danno a rivedere / l'almo splendor delle celesti sfere».¹³ O ancora come nell'indecroso spettacolo offerto dai contendenti nel *Malmantile* di Lippi:

In quel ch'ella da ritto e da rovescio
così dicendo, va sonando a doppio,
dà sul viso al Cornacchio un manrovescio,
che un miglio si senti lontan lo schioppo;
di modo ch'ei cascò caporovescio
pigliando anch'egli un sempiterno alloppio.
Ma il sapor non gustò già de' buon vini
come chi prese il suo de' cartoccini.

[...]

Gira Sperante peggio d'un mulino
perch'arme alcuna in man più non gli resta

¹¹ Ivi, II 31, 1-4: 265.

¹² TASSONI, *Secchia rapita*, V 9: 137.

¹³ Ivi, V 11, 6-8: 138.

pur trova un tratto un pie' d'un tavolino
e Ciro incontra e gli vuol far la festa.
Ma quei preso di quivi un sbaraglino
una casa con esso a lui fa in testa
perché passando l'osso oltr'a la pelle
nel capo gli raddoppia le girelle.¹⁴

Come si può apprezzare, non si tratta di cruenti per quanto formali duelli tra nobili paladini, ma di vergognose zuffe, manesche e sleali, *rustici certami* e non cavalleresche tenzoni. Così infatti Folengo nell'*Orlandino* definisce uno degli scontri che si trova a descrivere: «rustico certame / de' paladini fatti mulattieri».¹⁵ Uno scontro che nelle ottave precedenti aveva illustrato con gusto e passione:

Otton s'era affrontato col Danese
quello sul mulo e questo sulla vacca:
gettan lor aste e vengon alle prese,
ed abbracciati ognun di lor s'attacca.
Morando ch'indi passa tosto prese
la coda al mulo e col tirar si stacca;
Danese dalle man d'Otton si snoda
che fuor del cul si sente andar la coda.
[...]

Re Salomone quando Namo vide
sepolto in un pagliaio andar a terra
«Non dubitar baron», gridando ride
e con Juvon comincia un'aspra guerra:
quello sul carro al basso giù s'asside
e pugni e calci e qua e là disserra
che Bovo ancor intorno lo lavora
stigando questo a poppa e quello a prora.

Morando Otton, Danese con Rampallo

¹⁴ LIPPI, *Malmantile*, XI 30 e 38: 839 e 840.

¹⁵ FOLENGO, *Orlandino*, II 62, 1-2: 61.

son attaccati stretti in una calca
e van facendo intorno un strano ballo
mentr' un addosso all' altro più si calca.
Ciascun per non tomar giù da cavallo
col cul al basto quanto può cavalca
e presi s' han per piedi, mani e braccia
e scavalcarsi insieme ognun procaccia.¹⁶

È evidente che un tale modo di combattere prelude alle grasse risate degli astanti e a qualche ammaccatura dei combattenti, più che a cadaveri nobilmente distesi al termine dell' eroica lotta: « giammai non fu veduto un tal combattere / per cui si slegua il popolo di ridere ». ¹⁷

La scena della morte in battaglia è parimenti degradata quando diventa un iperbolico *Grand Guignol* dove il corpo umano perde i suoi reali connotati di peso, materia, resistenza e, grazie alla smisurata forza dei combattenti (gli eroi “bestioni”), o alla iperbolica violenza dei colpi, si riduce a frammenti disarticolati o a poltiglia sanguinolenta. Un gusto per lo smembramento del corpo umano e per lo spargimento di pozze di sangue fumante che ha la sua prima compiuta formulazione nel citato *Morgante*:

E Runcisvalle pareva un tegame
dove fussi di sangue un gran mortito,
di capi e di peducci d' altro ossame
un certo guazzabuglio ribollito,
che pareva d' inferno il bulicame
che innanzi a Nesso non fusse sparito;
e 'l vento par certi sprazzi avviluppi
di sangue, in aria, con nodi e con gruppi.

La battaglia era tutta paonazza,
sì che il Mar Rosso pareva in travaglio,
ch' ognun, per parer vivo, si diguazza:
e' si poteva gittar lo scandaglio

¹⁶ Ivi, II 31 e 37-38: 50-51 e 52-53.

¹⁷ Ivi, III 31, 1-2: 77.

per tutto, in modo nel sangue si guazza,
e poi guardar, come e' suol l'ammiraglio
ovvero nocchier se cognosce la sonda,
che della valle trabocca ogni sponda.¹⁸

E che poi si ritrova subito in Folengo:

Dum fortis barro super altae culmina testae
percutit ingentem magno conamine bravum,
illum smaccavit tenerellae more cagiadae,
verum truncones in centum mazza volavit.¹⁹

Un'estetica dell'orrore²⁰ che Folengo non dimentica di interpretare anche in lingua volgare, nell'*Orlandino*:

Con quella rabbia ch'un leon tra' cani
vidi cacciarsi sotto Giulio a Roma
smembrandovi mastini, bracchi, alani
con la virtù sì altera e mai non doma,
così Milon fra quei lupi inumani
convien che 'l brando in lor mal giorno proma,
troncando spalle, busti, gambe e braccia
e dov'è lo stuol denso, ivi si caccia.

Ma duo de' suoi scudieri crudelmente
già son in mille pezzi andati a terra,
il terzo si ritira virilmente
appresso il suo padrone, il qual non erra
ovver spartir la testa in fin al dente
o fin al petto, e tanti già n'atterra

¹⁸ PULCI, *Morgante*, XXVII 56-57: 992-993.

¹⁹ FOLENGO, *Baldus*, V 345-348: 262.

²⁰ Sulla quale si veda almeno GIGLIUCCI 1994: 56-72.

che un monte n'ha d'intorno in sangue merso
chi tronco de la testa e chi a traverso.²¹

Stilemi che il più maturo artefice della tradizione, il Tassoni della *Secchia rapita*, non manca di fare propri e di rifondere e riplasmare al fuoco della propria arte:

Non ferma qui la furibonda spada
ch'era una lama dalla lupa antica,
ma tronca, svena, fende, apre e dirada
ciò ch'ella incontra: uomini ed armi abbica;
or quinci or quindi si fa dar la strada,
ma innumerabil turba il passo intrica.
Veggonsi in aria andar teste e cervella,
e nel sangue nuotar milze e budella.²²

Non a caso quando il poeta Lippi invoca la Musa per descrivere la decisiva battaglia finale, sente che avrebbe bisogno, per la giusta ispirazione, dei macellai ambulanti che circolavano a Firenze nei giorni prima di Pasqua e che uccidevano gli agnelli in vista del pranzo pasquale: «Qui ci vorria chi scortica l'agnello / o se al mondo è persona più inumana, / a descriver la strage ed il flagello / che seguir si vedrà di carne umana».²³

È la battaglia intesa come “carnevalata” che riduce il corpo umano a sangue e carne, lo rende una poltiglia facilmente assimilabile al cibo, lo reinserisce velocemente nel ciclo di morte e rinascita, lo trasforma in qualcosa che potrà presto di nuovo essere prima alimento e poi feci, quindi concime, quindi alimento, e così via: «Maso di Coccio avria con la squarcina / fatto d'ognun polpette e cervellata».²⁴ È il lascito di un'antica concezione contadina del corpo e della natura, espresso secondo le coordinate socioculturali individuate dal celebre libro di Bachtin su Rabelais²⁵ e poi approfondite in alcuni preziosi

²¹ FOLENGO, *Orlandino*, V 27-28: 133.

²² TASSONI, *Secchia rapita*, VI 37: 177.

²³ LIPPI, *Malmantile*, XI 2, 1-4: 837.

²⁴ Ivi, XI 45, 1-2: 841

²⁵ BACHTIN 1979.

volumi di Camporesi.²⁶ Una variante altrettanto *ridicolosa* è quella incentrata sul catalogo che si legge nel *Torracchione desolato* di Corsini, dove un attacco di frombolieri e di arcieri ai danni dell'esercito nemico produce effetti così repertoriati:

Fu sfondata la pancia a Fondacchino
fu rotta una mascella a Bertolaccio
fu legato del capo a Michelino
Mazzetti della pelle un grande straccio,
a Matteo di Palin l'occhio mancino
a Lazzerò Bordon forato un braccio
ad Anselmo Sottin rotto uno stinco
a Carlo Forti trapassato il pinco.²⁷

Fino alla variante surreale, quella che descrive l'esito dello scontro come un sanguinolento *puzzle* di corpi impossibile da ricomporre:

Trovan la testa d'uno in un paese
e le braccia in un altro; o pur d'un altro
trovan le gambe intirizzate e stese
e del restante poi non trovan altro;
raccapizzare in un intiero mese
qualsivoglia uomo e diligente e scaltro
potuto non avria le membra sparte
di quei ch'erano in questa e in quella parte.²⁸

Ma nella tradizione dei poemi burleschi ed eroicomici, il glorioso momento della *pugna* è ulteriormente degradato quando assume la dimensione di surreale scontro asimmetrico tra creature di diversa dimensione e levatura o addirittura di diversa specie animale. Punto finale di questo percorso è certamente la ridicola battaglia tra l'imperatore Domiziano e uno stormo di mosche colpevoli di averlo svegliato durante un sogno nel quale realizzava

²⁶ In partic. CAMPORESI 2009.

²⁷ CORSINI, *Torracchione desolato*, IX 78: 68

²⁸ Ivi, XIII 4: 96.

finalmente i suoi impossibili desideri amorosi: alla furia dell'imperatore fa seguito il ridicolo duello che viene accompagnato dal tradizionale apparato retorico di celebrazione del gesto del guerriero, un apparato retorico in vistoso contrasto con la scenetta comica delineata: «“Non volarete altrove” / grida, e co' legni colpi orridi tira; / “Di mano non m'uscirete, e dove dove / fuggire credete lo mio sdegno e l'ira?”. / Ma quelle al volo son sì destre e ratte, / che solo in diece colpi una n'abbatte». ²⁹ Per la mosca caduta non mancano parole degne di un paladino ucciso a Roncisvalle:

More quella infelice, ed è primiero
trofeo del franco e valoroso petto;
more innocente ch'il sovran guerriero
non destò già, né felli alcun dispetto;
ei più divien de la vittoria altiero,
e l'altre siegue con maggior effetto;
talché in ben cento colpi a mano a mano
quattro n'ha poste fracassate al piano.³⁰

L'evidente sproporzione, già di per sé pienamente comica, tra i due contendenti, permette a Lalli di giocare costantemente la carta della serietà epica in tutte le scene che seguiranno – tra duelli, combattimenti, morti sul campo di battaglia, lamenti funebri sul corpo del compagno caduto – una serietà di cui è garantito il ribaltamento parodico proprio dal contrasto tra il rispetto della retorica epica e la ridicola opposizione tra un uomo e gli sciami di mosche. Ed è lo stesso poeta a sottolineare il carattere comico della *pugna* che si appresta a descrivere:

Qui comincia un pugna, la più strana,
signori miei, che mai sia vista al mondo,
che pare una moresca, una mattana:
spettacolo ridicolo e giocondo;
sembran quei mascherati gente insana

²⁹ LALLI, *Moscheide*, I 19, 3-8: 8

³⁰ Ivi, I 20: 9.

che va ballando e si raggira a tondo;
sembra il signore un nero e stranio augello
o un tratto bufalon verso il macello.³¹

Altra soluzione che permette di sovvertire il canone “sublime” della morte in battaglia è quella della degradazione *in verbis*, ovvero attraverso una descrizione che nel linguaggio, nelle similitudini, persino nel contesto narrativo, riduce la scena drammatica a evento comico:

Chi getta fuoco sopra i combattenti,
chi gli urta, chi gl'impegola e percuote,
chi lor fracassa gli ossi, i nervi e i denti,
chi gli arrandella e ir fa per l'aria a ruote,
chi lor taglia la testa e chi i pendenti,
chi col baston la polvere lor scuote,
chi gli spolpa, sbudella, sventra e svena,
chi gli infilza per collo o per la schiena.³²

Il celebre *biancone* di piazza della Signoria a Firenze, effigie di Nettuno scolpita da Bartolomeo Ammannati, è oggi solo una statua ma – nella finzione fiabesca del *Malmantile* di Lippi – era un gigante, poi mutato in pietra, che così, nel poema, si batte contro due nemici nel corso della battaglia per la conquista di Malmantile:

E come la mia serva, quand'in fretta
dee fare il pesce d'uovo e che si caccia
tra man due uova e insieme le picchetta,
sicché in un tempo tutte due le schiaccia:
ei, che da l'ira è spinto a la vendetta,
sostien quei due, e s'apre ne le braccia:
poi, ciacche, batte insieme quello e questo
sicché e' diventan più che pollo pesto.³³

³¹ Ivi, II 45: 44.

³² BARDI, *Poemone*, IV 36: 640.

³³ LIPPI, *Malmantile*, XI 19: 839.

Nel narrare le imprese di Gherardo nel I canto della *Secchia rapita*, Tassoni declama:

Uccise appresso a lui Mastro Galasso
cavadenti perfetto e ciurmatore:
vendea ballotte, polvere e braghieri:
meglio per lui non barattar mestieri.

Senza naso lasciò Cesar Viano
fratel del podestà di Medicina;
e d'un dardo cader fe' di lontano
trafitto un figlio del dottor Guaina.
Indi ammazzò il barbier di Crespellano,
che portava la spada alla mancina;
e mastro Costantin delle Magliette,
che faceva le grucce alle civette.

Un certo bell'umor de' Zambeccari
gli diede una sassata nella pancia;
e a un tempo Gian Petronio Scadinari
gli forò la brachetta con la lancia;
la buona spada gli mandò del pari
come se fosse stato una bilancia,
ch'all'uno e l'altro tagliò il capo netto,
e i tronchi nell'arena ebber ricetta.³⁴

Il parallelo che segue tra il valoroso Gherardo e l'Achille furioso e altri eroi dell'epica antica («Qual già su 'l Xanto il furibondo Achille / fe' del sangue troian crescer quell'on-
da; / o Ippomedonte alle tebane ville / fe' all'Asopo insanguinar la sponda...»)³⁵ ne esce evidentemente sabotato negli intenti nobilitanti che tradizionalmente venivano instaurati da dette similitudini. A suggellare il ripudio di ogni glorificazione dei guerrieri caduti sul campo di battaglia giunge la chiusa scherzosa dove si immagina che la musa, in genere invocata proprio quale eternatrice delle glorie umane, si sia di fatto annoiata nel ricevere

³⁴ TASSONI, *Secchia rapita*, I 27-29: 21-22.

³⁵ Ivi, I 30, 1-4: 22.

questo elenco di nomi di caduti, annoiata al punto da interrompere il sacro compito di nominarli: «Ma dalla tanta copia infastidita / diede la Musa a pochi nomi vita».³⁶

Come si sarà notato, l'effetto ridicolo è spesso ottenuto con paralleli degradanti con alimenti; così ancora il Tassoni:

L'oste dal Chiù, Zambon dal Moscadello,
facea tra gli altri una crudel ruina:
una zazzera avea da farinello
senz'elmo in testa e senza cappellina.
Si riscontrò con Sabatin Brunello
primo inventor della salsiccia fina
che gli tagliò quella testaccia riccia
con una pestarola da salsiccia.³⁷

Il culmine di questa degradazione è nella scena della morte di Braghetton da Bibianello (dall'evidente nome parlante), che muore rimpiangendo il vino, e non il sangue che vede uscire dal suo stomaco tranciato dalla spada del nemico:

Uccise Braghetton da Bibianello,
ch'un tempo a Roma fece il cortigiano;
e 'l nome v'intagliò con lo scarpello
sotto Montecavallo a manca mano.
Avea la pancia come un carratello,
e avria bevuta la città d'Albano;
né mai chiedeva a Dio nel suo pregare,
se non che convertisse in vino il mare.
Gli divise la pancia il colpo fiero
e una borrhaccia ch'a l'arcione avea.
Cadeano il sangue e 'l vin sopra 'l sentiero,
e 'l misero del vin più si dolea.
L'alma, ch'usciva fuor col sangue nero

³⁶ Ivi, I 30, 7-8: 22.

³⁷ Ivi, I 31: 23.

al vapor di quel vin si ritraea;
e lieta abbandonava il corpo grasso,
credendo andar tra le delizie a spasso.³⁸

L'altra possibile degradazione del gesto bellico è quella ottenuta con la sua associazione ad elementi scatologici o sessuali. Come avviene, ad esempio, durante l'assedio di Castelfranco, quando i cittadini, esperti nel tiro con la balestra, riescono in imprese tecnicamente ardite:

Non credo ch'Archimede a Siracusa
facesse di costui prove più leste.
Fra gli altri colpi suoi nota la Musa
ch'un certo Bastian da Sant'Oreste,
sbracato, lo schernìa sì come s'usa,
mostrandogli le parti poco oneste
ed egli tosto gli aggiustò un quadrello
nel foro a pel de l'ultimo budello.³⁹

3. UN CATALOGO DI PERSONAGGI CHE MUOIONO E DI "EROI" CHE SOPRAVVIVONO

Se dunque il campo di battaglia diventa un luogo di scherno e derisione, se l'evento stesso dello scontro guerriero finisce per sembrare qualcosa di ridicolo, è chiaro che non sarà per niente facile – anche qualora vi fosse la volontà di narrare in maniera eroica la morte di un personaggio di rilievo – fargli assumere il tono di un momento di solenne consacrazione guerriera. Tanto più che questa volontà tende a scarseggiare.

Nel *Morgante* di Pulci la morte dell'eroe è dipinta con i colori del comico paradossale. Già il semi-gigante Margutte, una specie di *alter ego* del protagonista, muore – in una scena memorabile – semplicemente “scoppiando dalle risa” quando vede una scimmietta giocare con i suoi stivali, indossandoli e perdendoli più volte:

³⁸ Ivi, IV 28-29: 116.

³⁹ Ivi, V 5: 136.

Ridea Morgante sentendo e' si cruccia.
Margutte pur alfin gli ha ritrovati,
e vede che gli ha presi una bertuccia,
e prima se gli ha messi e poi cavati.
Non domandar se le risa gli smuccia,
tanto che gli occhi son tutti gonfiati
e par che gli schizzassin fuor di testa;
e stava pure a veder questa festa.

A poco a poco si fu intabaccato
a questo giuoco e le risa cresceva,
tanto che 'l petto avea tanto serrato,
che si volea sfibbiar, ma non poteva,
per modo e' gli pare essere impacciato.
Questa bertuccia se gli rimetteva:
allor le risa Margutte raddoppia
e finalmente per la pena scoppia;
e parve che gli uscissi una bombarda,
tanto fu grande dello scoppio il tuono.
Morgante corse, e di Margutte guarda,
dov'egli avea sentito quel suono,
e duolsi assai che gli ha fatto la giarda,
perché lo vide in terra in abbandono;
e poi che fu della bertuccia accorto,
vide ch'egli era per le risa morto.⁴⁰

La ridicola morte di Margutte è l'anticipazione della morte banale di Morgante: il poderoso gigante, che con il batocchio di una campana aveva sbriciolato nemici nei diciannove cantari precedenti, muore per il semplice morso di un *granchiolino*:

Greco surgeva e varava la barca.
Orlando lo pagò cortesemente,
tanto che Greco non se ne ramarcia;

⁴⁰ PULCI, *Morgante*, XIX 147-149: 591-592.

e ritornossi indietro prestamente,
fra pochi giorni, d'altre merce carica
la nave; intanto Morgante possente
a poco a poco alla riva s'appressa,
tanto che' pesci non gli fan più ressa.

Ma non potea fuggir suo reo destino;
e' si scalzò, quando uccise il gran pesce;
era presso alla riva un granchiolino,
e morse gli il tallon; costui fuori esce:
vede che stato era un granchio marino;
non se ne cura; e questo duol pur cresce;
e cominciava con Orlando a ridere,
dicendo: «Un granchio m'ha voluto uccidere:

forse voleva vendicar la balena,
tanto ch'io ebbi una vecchia paura».

Guarda dove la Fortuna mena!
Rimmollasi più volte, e non si cura;
perché la corda del nervo s'indura;
e tanta doglia e spasimo v'accolse,
che questo granchio la vita gli tolse.

E così morto è il possente gigante;
e tanto al conte Orlando n'è incresciuto,
che non faceva se non pianger Morgante.⁴¹

Morgante muore e, per i rimanenti otto cantari (quasi un terzo del poema), restituisce la scena e il ruolo di protagonista agli eroi tradizionali del poema cavalleresco, Orlando e Rinaldo.

Nell'anonimo *La Polenta. Poema eroico* (stampato solo nel 1630), Orlando muore in maniera del tutto antierica, per una indigestione di polenta. Il paladino è in miseria, braccato dalla fame, quando vede dei pastori intenti a cucinarsi qualcosa in un paiolo: alla vista del guerriero i pastori fuggono lasciando alla mercé di Orlando il loro pasto, un grande pentolone pieno di polenta. Orlando si getta sul cibo divorandone trop-

⁴¹ Ivi, XX 49-52: 617-618.

po velocemente una quantità eccessiva, fatto che gli paralizza lo stomaco e gli provoca l'indigestione che lo conduce al decesso. Come annunciato nella protasi:

Canto l'alto infortunio, il fiero caso
e 'l doloroso e tragico accidente,
sazio in cui di polenta alfin rimaso
sen morì Orlando, il paladin valente.⁴²

Ma, di là da qualche caso particolare come questi appena citati, in genere l'eroe del poema eroicomico e burlesco non ha nessuna intenzione di cadere sul campo di battaglia e il più delle volte riesce nel suo intento. Nel *Baldus* di Folengo il protagonista non muore: al termine dell'opera l'autore lo saluta con affetto e malinconia convinto che il suo eroe proseguirà nella sua strada e altri poeti ne canteranno le gesta:

Balde, vale, studio alterius te denique lasso,
cui mea forte dabit tantum Pedrala favorem
ut te Luciferi ruinantem regna tyranni
dicat et ad mundum san salvum denique tornet.⁴³

È invece solo un'impressione dettata dalla paura la sensazione di morte imminente che conduce il Conte di Culagna alla recita di tutta la tiritera d'occasione: si tratta in verità del cappuccio rosso che distanzia la testa dall'elmo e che, scivolato sugli occhi del pavido guerriero, ha dato a costui l'impressione di essere sanguinante per una ferita mortale sul cranio:

Caduta la visiera il conte mira
e vede rosseggiar la sopravesta.
E, «ohimé son morto», grida, e 'l guardo gira
agli scudieri suoi con faccia mesta.
«Aita, che già il cor l'anima spira»,

⁴² *Polenta* 1630, 1, 1-4: 1.

⁴³ FOLENGO, *Baldus*, XXV 651-654: 1042.

replica in voce fioca, «e aita presta».
Accorrono a quel suon cento persone
e mezzo morto il cavano d'arcione.⁴⁴

Ma presto i medici scoprono il *qui pro quo* e tutto si risolve nella solita umiliante risata generale ai danni del Conte di Culagna:

Che tutti disser poi ch'egli era matto
quando s'intese ciò ch'era seguito.
Intanto avean spogliato il conte, affatto
dal terror della morte instupidito:
e gian cercando due chirurghi a un tratto
il colpo onde dicea d'esser ferito.
Né ritrovando mai rotta la pelle
ricominciar le risa e le novelle.⁴⁵

Più avanti lo stesso personaggio si ritrova ancora una volta in una condizione di falsa morte imminente. Nel X canto infatti il Conte tenta di avvelenare la moglie e cerca quindi di procurarsi una sostanza letale: ma il medico consultato a tale scopo, temendo qualche incauta manovra, fornisce all'aspirante uxoricida – senza rivelarglielo – solo un potente lassativo. Il Conte lo versa nel piatto della moglie durante una cena ma la donna, informata della malevola intenzione del marito, sostituisce il piatto di costui con il proprio facendogli quindi ingerire la sostanza. Poco dopo il Conte di Culagna, che perde tempo in strada a raccontare le sue imprese immaginarie, paga le conseguenze della situazione avvertendo un forte disagio intestinale e, indovinando l'avvenuto scambio dei piatti, è convinto di aver assunto una grande quantità di veleno e di essere in grave pericolo di vita. Grida quindi disperato perché i medici accorrano al suo soccorso:

Il Coltra e 'l Galiano, ambi speziali,
correan con mitridate e bollarmeno,

⁴⁴ TASSONI, *Secchia rapita*, XI 37: 334-335.

⁴⁵ Ivi, XI 42: 336-337.

e i medici correan con gli orinali
per veder di che sorte era il veleno.
Cento barbieri e i preti co i messali
gl'erano intorno e gli scioglieano il seno,
esortandolo tutti a non temere
e a dir devotamente il *Miserere*.

Chi gli ficcava olio o triaca in gola,
e chi biturro o liquefatto grasso;
avea quasi perduta la parola,
e per tanti rimedi era già lasso,
quand'ecco un'improvvisa cacarola
che con tanto furor proruppe a basso,
che l'ambra scoppiò fuor per gli calzoni
e scorse per le gambe in su i taloni.⁴⁶

Come ho già avuto modo di osservare, la scena sembra riflettere antiche concezioni contadine sul ruolo delle feci sia come naturale declinazione del corpo umano nel suo ciclo di generazione, deperimento e disintegrazione, sia come farmaco capace di curare una varia tipologia di disturbi.⁴⁷ Il Conte di Culagna naturalmente non morirà né per avvelenamento né per dissenteria, ma al contrario vivrà una specie di rigenerazione nello sterco, un contesto adeguato al personaggio, secondo la spietata ironia del Tassoni.

Come si accennava già in precedenza, in genere gli "eroi" del poema burlesco non muoiono semplicemente perché sono dei *milites gloriosi* e non hanno alcuna intenzione di combattere a rischio della vita; il catalogo è lungo, basterà cominciare dall'*Orlandino* dell'Aretino: mentre i paladini stanno mangiando a quattro palmenti alla tavola imbandita di Carlo Magno, ecco che arriva Cardo, un bellicoso guerriero *pagano* che sfida i cristiani alla lotta. La guida del Sacro Romano Impero pensa di poter trovare facilmente un campione pronto a rispondere alla provocazione ma deve subito ricredersi: Orlando dichiara di dover fare una commissione («[Signor], Lassami andar pria a far un ser-

⁴⁶ TASSONI, *Secchia rapita*, X 52-53: 312.

⁴⁷ Cfr. MALAVASI 2020: 242.

vigio»⁴⁸. Astolfo premette di non sentirsi bene, avverte infatti un forte mal di testa («Sacra Corona, e' mi dol sì la testa / ch'ho perso e[l] lume e paio un uom di zolfo»),⁴⁹ tuttavia – forzato a combattere – decide, assai poco eroicamente, di fare prima testamento, perché:

Vo' testamento far, vo' confessarmi
prima ch'io arrischi la mia cara pelle.
Altro che ciance è lo mestier de l'armi:
rida chi vol, che son tutte novelle.⁵⁰

Al momento poi di battersi col nemico, Astolfo si dimostra tutt'altro che valoroso: per prima cosa, infatti, gira le spalle e si dà alla fuga «Per ascondersi in luoco ove sue lancia / non fori a lui la venerabil pancia».⁵¹ Alle invettive di Cardo, Astolfo risponde accampando scuse degne d'uno scolaro che cerca d'evitare l'interrogazione: «non fugo, ma givo a pisciare»,⁵² facendo fin troppa chiara mostra della sua codardia, come rivela la similitudine con un cane «il quale è ner, tutto piloso / che abbaia e poi non morderebbe il pane / e pare in vista tutto dannoloso, / sta su l'empir le calze d'ambracane»,⁵³ ovvero – qualora abbisognasse il chiarimento – è sul punto di defecarsi addosso per la paura. Infine, non appena il nemico lo abbatte, si rimangia tutti gli impropri e le minacce fin lì proferite e sciorina una sovrabbondante lista di titoli onorifici per rivolgere al nemico la preghiera d'aver salva la vita: «gridò: “Magnificenza, Onnipotenza, / Serenità, Maiestà e Potestate, / Reverendissimo, Illustre et Eccellenza, / Viro, Domenedio e Sant[i]tate, / non por le mani al stocco, ch'io me arendo”».⁵⁴

L'efficacia comica della scena dovette essere così intensa da suggerire allo stesso Aretino di rielaborarla e di incrementarla nell'*Astolfeida*, dove ritroviamo la stessa identica situazione narrativa, con un tremendo nemico, stavolta il gigante Arcifanfano, che

⁴⁸ ARETINO, *Orlandino*, I 34, 2: 228.

⁴⁹ Ivi, I 35, 2-3: 228.

⁵⁰ Ivi, I 39, 1-4: 229.

⁵¹ Ivi, I 42, 7-8: 231.

⁵² Ivi, I 44, 3: 231.

⁵³ Ivi, I 47, 3-6: 232.

⁵⁴ Ivi, I 50, 3-7: 233.

giunge sotto le mura di Parigi a sfidare i paladini della corte di Carlo Magno, intenti nella solita pantagruelica mangiata. Anche qui l'imperatore non trova nessun volontario e si deve arrivare a uno sconcertante sorteggio per trovare il campione dei cristiani. Quando la sorte indica il cavalier Berlinghieri, questi «a piagner si cacciò come i puttini»⁵⁵ e quindi si incammina verso l'*arengo della gloria* con andatura non proprio baldanzosa e fiera: «Chi va a le forche va più lieto, fe', / che non va Berlinghier contro al gigante / e rispose ad Astolfo: "Eh, va' per me!" / "Non tocca a me" disse Astolfo galante».⁵⁶ Quando poi vede il nemico si spaura ancor di più: «Ma come vede a caval su l'alfana / sì grand'uomaccio, e' venne a ravvilire / e disse: "O Dio, gli è pur la gran befana! / come potrò aspettarlo e non fuggire?"».⁵⁷ inutile dire che anch'egli finirà sconfitto e si ritroverà a chiedere umilmente *mercede*. La scena continuò ad avere una sua ulteriore fortuna visto che viene rielaborata e ampliata in una riscrittura di questo stesso testo, ovvero *Le valorose prove degli arcibravi paladini*, dove si aggiunge, tra gli altri particolari, la scusa di Rinaldo il quale dichiara di non poter andare al duello perché la sua armatura è in pegno all'oste di un locale nel quale, evidentemente, ha in precedenza *bisbocciato* pur avendo la *scarsella* vuota: «Rinaldo in questo si scusa con Carlo / dicendo che a combatter anderia / se l'armi avessi ed obbligo a disfarlo, / le quali sono in pegno all'osteria».⁵⁸

Insomma, una situazione di vigliaccheria diffusa che permette all'Aretino di pronunciare quella stessa disperata constatazione sulla fine dell'età eroica che poi Lippi, come abbiamo avuto già modo di vedere, farà pronunciare al dio Marte in persona:

Voglia proprio mi vien di disperarmi
andar ne' frati, o doventar romita
sì perché Marte lascia portar l'armi
d'arcipoltron alla turba infinita
che a sentir solamente dir «armi armi»
cercon fuggir lor manigolda vita
ne' caccatoi, ne' fossi, nelle grotte:

⁵⁵ ARETINO, *Astolfeida*, I 39, 4: 254.

⁵⁶ Ivi, I 40, 1-4: 254.

⁵⁷ Ivi, I 42, 1-4: 255.

⁵⁸ *Valorose prove*, 42, 1-4: 6.

di dì, pensate ciò che fan di notte.

Molti soldati, cavalieri, e fanti,
che portan pica, lancia ed archibuso
che hanno men cor che riverenz' ai santi
il luterano, eretico e tristo uso,
mentre a tavola stanno, «avanti avanti»
gridon bevendo, il cul levando in suso,
e poi che a d'arme di tromba, o tamburo
affrontano i nimici doppo un muro.⁵⁹

E ancora. Quasi all'altro estremo cronologico della fortuna del genere, alla fine del Seicento, si incontra quella *Presca di Saminiato* di Ippolito Neri nella quale si assiste alla deliziosa ed esemplare scenetta in cui due fanfaroni in vena di finzioni guerriere sono costretti a un duello che si risolve per entrambi nella recita del "finto morto", come constatato da un terzo cavaliere che corre a verificare le condizioni dei duellanti caduti immobili a terra dopo il primo cozzo:

Scende giù dal cavallo in un baleno,
all'armato guerrier slaccia il cimiero,
e riconosce il giovine Casteno
vivo, ma che credea morir davvero;
poi rimira il Palandri, che non meno
dell'odiato rivale è sano e intero,
onde allora concluse addirittura
che facessero il morto per paura.⁶⁰

In un quadro ancor più generale, che rimanda senza troppe oscurità alla realtà storica del tempo, è l'intera comunità degli abitanti del fantomatico Malmantile che si rifiuta di armarsi e di scendere in campo ricorrendo alla corruzione dei medici:

⁵⁹ ARETINO, *Orlandino*, II 1-2: 234.

⁶⁰ NERI, *Presca di Saminiato*, III 34: 545.

Altri che fugge anch'ei simil burrasca,
finge l'infermo e vanne a lo spedale:
e benché sano ei sia come una lasca,
col medico s'intende e col speciale,
perché a l'uno ed a l'altro empie la tasca
acciò gli faccian fede ch'egli ha male:
ed essi questo e quel scrivon malato
e chi più dà, lo fan di già spacciato.

Sicché con queste finte e con quest'arte
costor che usan la tazza e non la targa,
servir volendo a Bacco e non a Marte,
che non fa sangue ma vuol che si sparga,
d'uno stesso voler la maggior parte
trovan la via di starsene a la larga:
ed il restante, non sì astuto e scaltro,
comparisce perch'ei non può far altro.⁶¹

4. «CERCANDO DI SALVAR LA PANCIA A I FICHI».⁶² PER UNA POSSIBILE INTERPRETAZIONE CRITICA

Gli esempi si potrebbero moltiplicare continuando a cogliere fior da fiore da questa ampia e variegata produzione. Ma forse, per valorizzare il senso di questo contributo a pro del discorso svolto nell'ambito complessivo del convegno che lo ospita, sarà più utile interrompere il catalogo e provare invece a proporre una linea di lettura di questa fenomenologia della "non morte" dell'"eroe" eroicomico.

Dunque, come abbiamo visto, gli "eroi" dell'eroicomico e del burlesco in genere non muoiono. La loro degradazione prevede necessariamente il ribaltamento del modello e quindi la fuga e la salvezza dalla morte sul campo di battaglia. Se proprio devono morire,

⁶¹ LIPPI, *Malmantile*, III 39-40: 783.

⁶² TASSONI, *Secchia rapita*, VI 45, 8: 181.

muoiono in maniera ridicola (la puntura di un granchio, un'indigestione di polenta). Ma in genere restano vivi e vegeti esibendo quasi provocatoriamente una assoluta determinazione alla sopravvivenza. Hanno il mal di testa, si ritrovano senza armi, devono sbrigare delle commissioni, avvertono l'urgenza di espletare dei bisogni fisiologici, hanno persino l'impressione – pur essendo del tutto integri – di essere già stati feriti, oppure si ritrovano a terra e, già che ci sono, fingono d'essere morti. E in questo senso diventano davvero i “campioni” di quelle popolazioni che, come i cittadini di Malmantile, corrono dai dottori a procurarsi delle false certificazioni che ne attestino l'inabilità alle armi. Per avere piena misura del valore ideologicamente provocatorio di un simile atteggiamento sarà sufficiente ricordare che ancora negli anni Trenta del Settecento, diverse migliaia di cittadini dello Stato della Chiesa si ritrovarono arruolati a forza nell'esercito spagnolo:

Il conflitto tra don Carlos e Clemente XII scendeva dalle cancellerie e le nunziature nei quartieri romani, in mezzo a coloro che si vedevano catturati, tenuti prigionieri ed imbarcati a servire le bandiere di Spagna. Calzolai, carrettieri, molinari, muratori a Roma, contadini di Frascati, Albano, Marino, Velletri, operai delle saline [...].⁶³

La popolazione degli stati dell'*Ancien régime* vive nella costante angoscia del conflitto militare che, nella migliore delle ipotesi, costringe a ulteriori sforzi economici una società provata dalla fame, nella norma vede gli eserciti stranieri distruggere il territorio, rapinare le riserve alimentari, compiere atrocità anche sulla cittadinanza “alleata” e, nei casi peggiori, costringe all'arruolamento non solo soggetti improduttivi, che vivono già di furti e di violenze, ma persino coloro che sono inseriti in maniera proficua nel mondo del lavoro. Agli intelletti più acuti appare chiaro come la glorificazione delle armi sia uno strumento ideologico per immobilizzare la società in un sistema clientelare gestito da una *élite* aristocratica che ripudia l'etica umanistica dell'*homo faber*, è terrorizzata da un sistema produttivo di tipo capitalistico che metterebbe in moto un rivolgimento delle gerarchie sociali, rifiuta il concetto di impegno personale e la meritocrazia in nome della rivendicazione delle ascendenze nobiliari, la cui funzione sociale si rivelerebbe appunto nel *mestiere delle armi*, nell'arte dei cavalieri considerati come *difensori del solco* tracciato

⁶³ VENTURI 1998: 9.

dall'aratro e tutori dell'ordine pubblico. Non serve infatti una coscienza ideologica di tipo moderno per cogliere il valore del tutto ipocrita e strumentale di una simile mentalità, basterà ascoltare la voce di uno dei più penetranti demistificatori della civiltà del tempo, la voce di Traiano Boccalini:

Artificiosissimi sono i principi nelle cose loro, così come idioti e semplici sono i privati. Qual strada non hanno tenuto per averne la primogenitura, data esenzione alla nobiltà, levate le lettere, messe in vilipendio le arti. Eglino per aver soldati che defendino il loro patrimonio, o per altrui occupar l'altrui, hanno canonizzato per onestissimo il mestiero di macellare gli uomini, d'abbruciare le città, saccheggiarle ed ammazzarvi tutti gli abitatori, ed in somma di fare tutte quelle maggiori crudeltà, fierezze e rapine che si possono immaginare da uomini sceleratissimi ed inimici del genere umano, ed in somma hanno fin voluto paragonarlo alle scienze ed alle lettere, le quali cose tutte hanno fatto e fanno con fine d'allettare gli uomini per rendere onorato un [esercizio] così esecrabile.⁶⁴

Ma per arrivare a formulare una così matura e cosciente condanna del “mestiere delle armi” e dell'ideologia cavalleresca, serviva un lungo percorso intellettuale, incentrato appunto sull'idea della vita come spazio di espressione delle proprie capacità lavorative e della società come progetto condiviso da una comunità di cittadini dotati di pari dignità, di uguali diritti, di identiche possibilità, insomma serviva lo sviluppo di una società borghese, proprio quella che in Italia, ancora in formazione, era tramontata con il fallimento della civiltà comunale prima e poi era stata definitivamente sepolta dall'avvento della monarchia spagnola degli *hidalgos*. E persino in quelle stesse società più avanzate, come nella Svizzera e nell'Olanda calviniste o nell'Inghilterra anglicana, era perlopiù il risvolto religioso di questa rivoluzione intellettuale che veniva compreso e diffuso, prima ancora della sua natura essenzialmente antropologica: ovvero la dignità del singolo come riflesso della possibile *grazia* divina e non come frutto della coscienza del proprio contributo al funzionamento della società stessa. Figuriamoci quindi quanto queste idee potessero essere elaborate e ricevute nell'Italia della Controriforma, tutta tesa – dalle istituzioni politiche a quelle religiose e culturali – a ribadire una visione della società im-

⁶⁴ BOCCALINI, *Comentarii*: 299.

mobilitata in un sistema di gerarchie definite da una rete di privilegi e giustificata da premesse ideologiche e teologiche.

È tenendo presente questa incompiuta formazione, questa limitatissima diffusione di una cosciente ideologia borghese che diventa possibile interpretare in maniera corretta i contenuti di questa produzione letteraria. Sin dai tempi di De Sanctis, infatti, la critica si è interrogata sulla letteratura eroicomica domandandosi se le oltranzes e le bizzarrie di questo fortunato filone creativo fossero semplice espressione di un bambinesco gusto dello sberleffo o se invece contenessero in loro un qualche reale valore, una concreta contestazione della mentalità dominante. De Sanctis aveva giustamente colto i limiti di un genere letterario che sembra incentrato solo sulla *pars destruens*, ovvero sulla messa alla berlina di una società aristocratica corrotta e gaudente e parlava, a proposito di Tassoni e Bracciolini, di un «comico vuoto e negativo», affermando che «nulla di positivo è nello spirito de' due autori», negli scritti dei quali «sono volte in ridicolo le forme mitologiche ed epiche» ma «[n]el loro spirito quelle forme son morte, e perciò ridicole, ma invano cerchi quali altre forme vivessero nel loro secolo e nella loro coscienza: ond'è che quel comico cade nel vuoto e rimane insipido». ⁶⁵ L'affermazione segnava l'inizio di un dibattito che sarebbe stato assai vivo, specialmente a cavaliere dei secoli XIX e XX: se tal Giuseppe Cegani leggeva *Lo scherno de gli dèi* in chiave di allegoria morale individuando nelle divinità olimpiche parodiate da Bracciolini l'intera società aristocratica del Seicento, condannata in nome di valori di austerità morale, di decenza civile e di empito patriottico, ⁶⁶ Michele Barbi aveva facile gioco nel confutarlo evidenziando l'assoluta adesione del poeta pistoiese al mondo della corte secentesca, il suo scetticismo nei confronti di un qualunque mutamento sociale, il suo disprezzo per la plebe urbana e per il mondo contadino. ⁶⁷ Uno scoglio ermeneutico che faceva rifluire l'impostazione critica fino alla risacca di posizioni critiche simmetriche, che vedevano nell'eroicomico il nostalgico lamento dei teorici dell'onore cavalleresco contro il degrado contemporaneo di una aristocrazia ridotta dall'occupazione spagnola a una condizione subalterna, al

⁶⁵ DE SANCTIS 1990: 734.

⁶⁶ CEGANI 1883.

⁶⁷ BARBI 1897.

cicibeismo cortigiano, al vuoto accademismo letterario.⁶⁸ Una teoria che – forte solo di qualche verso nel quale Tassoni rievocava lo spirito bellicoso della sua giovinezza – finiva per proporre una narrazione del tutto astratta della realtà socioeconomica dell'Italia del XVII secolo, una realtà che sarebbe stata caratterizzata da una rampante borghesia amministrativa e imprenditoriale decisa a sostituire il ceto nobiliare ai vertici della società del tempo, una visione purtroppo priva di un qualunque riscontro storico.⁶⁹ L'*impasse* critica sarebbe durata per tutto il corso del Novecento, tra la ripresa di queste ultime tesi,⁷⁰ una marcata tendenza a giudizi assai prudenti sulla collocazione ideologica di questa produzione letteraria,⁷¹ una rinnovata attenzione alla basilare e inconfutabile natura corrosiva e provocatoria dei contenuti dei poemi eroicomici, pur al netto della loro esile coscienza critica.⁷²

Invece, proprio il confronto con la matura ideologia borghese di Boccalini, ci offre la chiave di lettura per una corretta interpretazione del fenomeno dell'eroicomico e del valore delle sue provocatorie burlle. Per l'autore dei *Ragguagli* e dei *Comentarii a Tacito* il rifiuto della logica guerriera e dell'eroismo cavalleresco è inserito in un sistema di valori complessi che mette al centro l'uomo nella sua capacità di modellare la realtà grazie al proprio impegno e alle proprie qualifiche professionali, donde una concezione meritocratica che vorrebbe una aristocrazia dell'intelletto e del lavoro ai vertici della società, capace di progettare lo sviluppo economico, di imporre a tutti il nobilitante impiego delle proprie energie vitali in un'azione costruttiva, un ceto di governo nemico del lusso, sobrio e parsimonioso nel suo vivere quotidiano, impegnato nell'educare all'attività anche la plebe più riottosa, alla quale proporsi come classe dirigente severa ma pronta a sostenere i bisogni elementari di tutti i membri della comunità rispettosi delle leggi e laboriosi. Ma questa matura concezione borghese della società, che Boccalini aveva sviluppato con una personale *paideia* di figlio di un architetto, di laureato in giurisprudenza, di governatore di piccoli centri dello stato pontificio o come giudice in Campidoglio, non apparteneva se non a uno sparuto gruppo di amministratori privi di titoli nobiliari costretti a barca-

⁶⁸ Così ZACCAGNINI 1901.

⁶⁹ Vd. Busetto 1903 e poi Foffano 1904.

⁷⁰ Come in Varese 1985 e Jannaco 1986.

⁷¹ Come in Previtera 1953 e in Varese 1990.

⁷² Da Ortisi 1958 ad Asor Rosa 1974.

menarsi tra le difficoltà della gestione degli stati e la palude di privilegi e di soprusi esercitata dal ceto aristocratico.

Il resto della popolazione, privo di una proposta politica e culturale alternativa, a fronte dello sfacelo della realtà economica, sociale, civile della tarda epoca delle Signorie, poteva solo recuperare dall'anarchica, acritica e apolitica cultura popolare, soprattutto quella contadina, la viscerale esigenza della tutela del proprio corpo, della difesa del proprio pasto, della rivendicazione del piacere sessuale. Tutti elementi sconnessi da un maturo progetto politico ma che, a fronte della cultura della Controriforma, portati sulla pagina, finivano comunque per assumere un tono talmente provocatorio che gli stessi autori avvertivano poi l'esigenza di attenuarlo con omaggi più o meno di facciata all'ideologia ufficiale. Ecco il perché di tante oscillazioni di tono e di umore che si incontrano in queste opere, tra l'esaltazione orgiastica del gusto del cibo e del vino e la condanna del regno di Cuccagna, spiegato alla fine come un sortilegio diabolico; tra l'ostentato trasporto per i piaceri erotici poi in ultimo esecrati come immoralità demoniache, e, appunto, tra pagine di credibile narrazione cavalleresca e altre di divertito ripudio – con la complicità di personaggi ridicoli e non di rado disprezzabili – dell'ideologia guerriera propugnata dall'aristocrazia al potere. La letteratura burlesca ed eroi-comica, insomma, rappresenta proprio il frutto di uno sviluppo interrotto, di una crisi di crescita della civiltà italiana, immobilizzata – dalla nascita delle signorie e dall'occupazione del feudalesimo iberico – in una condizione intermedia tra l'antica civiltà aristocratica e le nascenti nazioni proto-borghesi, in un'innaturale sospensione che produce un confuso sovrapporsi di linguaggi e di ideologie che trovano in questi generi letterari quella eterogenea mistura che solo un'analisi articolata e complessa può ricondurre a un significato sovrastrutturale coeso e coerente.

Ed ecco allora perché si può affermare che l'eroicomico attui un vero e proprio sabotaggio del valore base dell'eroismo guerriero. Ben di rado infatti, l'eroe dell'epica viene celebrato come il "salvatore della patria", come il difensore dei proverbiali vecchi, donne e bambini: anche quando il bisogno di un intervento a difesa dei più deboli viene evidenziato, o sia desumibile dal contesto (l'arrivo degli arabi in Francia), questo aspetto non è mai particolarmente sottolineato e valorizzato. L'eroe del poema epico muore in genere per celebrare un macabro rituale sociale, apparentemente gratuito: il suo sacrificio

è il risultato della collisione tra la sua vocazione eroica e le *soverchianti* forze del “malvagio” nemico. L'eroe che va incontro al suo destino si sdoppia tra un corpo reale, destinato alla morte e alla decomposizione, e un'immagine ideale, destinata alla glorificazione: la società infatti lo ripaga con l'ammirazione per la sua volontà sacrificale. Ma appunto, in chiave antropologica, il senso del suo sacrificio è quello di un rituale collettivo attraverso il quale la comunità consacra il principio per il quale il gruppo dirigente ha potere di vita e di morte sui membri della comunità stessa, irrispettoso della libera volontà di ciascun cittadino, della sua dignità umana, persino della sua autodeterminazione alla permanenza in vita. Per questo eroi ed aspiranti eroi di ogni tempo hanno sempre sottolineato il culto della *bella morte*, dedicandola quasi sempre, più che alla gioia per la difesa delle creature più deboli, ad astrazioni idealizzanti (l'Onore, la Patria, la Religione, etc.): in anticipo su tale sacrificio, che magari non avverrà mai, per loro c'è un riconoscimento sociale e non di rado la stessa appartenenza al ceto privilegiato. Oppure, semplicemente, una gratificazione psicologica, l'esigenza di cauterizzare le ferite di una costruzione identitaria fragile, incerta, angosciata, che si dimostra incapace di una pacifica accettazione del sé e della rivendicazione dei propri diritti senza il dovere della vocazione alla morte. In questo senso nella società di Antico regime si ribadisce una simbolica adesione della classe dirigente all'ideale dell'eroismo con tanto di millantata celebrazione da parte dei suoi membri di tale ideale: nascono da qui le migliaia di canzoni eroiche che celebrano regnanti impegnati su campi di battaglia sui quali non misero mai piede (a morire ci andavano in genere i cugini con poche rendite, liberi professionisti della guerra al soldo delle varie casate regnanti europee).

L'eroicomico vuole appunto demistificare una simile costruzione simbolica sociale: il gesto di primordiale tutela del sé e la rivendicazione del diritto alla golosità e all'eroticismo, insieme al rifiuto dello spirito del martire, costituiscono la sguaiata ma coerente risposta di una comunità di scrittori (in parte di estrazione borghese, in parte provenienti da una aristocrazia spiantata) di fronte all'ipocrita celebrazione del culto del martirio bellico di una classe dirigente salottiera nei fatti ed eroica a parole. La vigliaccheria, risvolto scherzoso della volontà di ribadire il naturale desiderio di vivere e di godere, non è appannaggio peculiare di questi improbabili paladini, è sentimento diffuso – ma taciuto, inteso da coloro che sanno vivere senza bisogno di troppe parole – anche nelle classi diri-

genti, come sottolineato dal solito e implacabile Tassoni: «è morto Orlando, e non è più quel tempo»:

Voluce rispondea: «Signor Marchese,
è morto Orlando, e non è più quel tempo.
Ma per non vi parer poco cortese,
se volete fuggir, voi siete a tempo.
Seguite pur (ch'io non farò contese)
la gente vostra, e non perdetevi il tempo.
Perché mi par che corra come un vento,
ma vo' venir anch'io per complimento». ⁷³

Salinguerra, all'invito di Voluce, risponde indignato e assesta un colpo sulla testa del suo interlocutore («perdè le staffe e quasi andò per terra / il Conte a quella nespola brumesta; / strinse le ciglia, e vide a un punto mille / lampade accese e folgori e faville») ⁷⁴ ma per quanto poi si affanni per fermare i suoi in fuga, non riesce a invertire la corsa di alcuno:

Grida, rampogna, e or questo e or quel ripiglia,
mena la spada a cerchio e a chi di piatto
a chi coglie di taglio, a chi minaccia
e non può far ch'alcun volga la faccia. ⁷⁵

Quando si cerca di spingere alla pugna don Panfilo Piloti, ovvero Ippolito Pandolfini trasformato in personaggio del *Malmantile racquistato*, costui – che dopo aver a lungo combattuto in giro per il mondo, dalla Germania fino a *Oga Magoga*, è tornato in patria e al mestiere di giurista – risponde con un programma di sereno e quotidiano edonismo casalingo:

Posò la spada e ripigliò la toga:
e per lo meglio si risolse al fine

⁷³ TASSONI, *Secchia rapita*, VII 16: 200-201.

⁷⁴ Ivi, 17, 5-8: 201.

⁷⁵ Ivi, 18, 5-8: 201.

tornare a casa a queste stiaciatine.

Al che tra molto comodi s'arroghe
quel ber del vin ch'è troppo cosa ghiotta.
Qua birre, qua salcraut, qua cervoge:
«a casa mia», dicea, «del vin s'imbotta.
Però finiamla, *cedant arma togae*:
io non la voglio, in quanto a me, più cotta:
guerreggi pur chi vuol, s'ammazzi ognuno,
ch'io per me non ho stizza con nessuno».⁷⁶

Tra l'altro l'opinione del personaggio coincide con quella dell'autore, che all'inizio del canto successivo dichiara infatti che gli abitanti di Malmantile, nello scoprire che si avvicina la guerra, saranno tutt'altro che infiammati da spirito guerriero:

Un che s'è avvezzo a starsene a sedere
senza far nulla, con le mani in mano,
e lautamente può mangiare e bere,
e in festa e 'n giuoco viver lieto e sano,
se gli son rotte le uova nel paniere,
considerate se gli pare strano:
ed io lo credo, che a un affronto tale
al certo ognun la 'ntenderebbe male.⁷⁷

Versi che costituiscono l'equivalente burlesco e apolitico delle riflessioni del citato Boccacini in merito all'esaltazione di una vita di serena operosità, di moderato edonismo, di pacifica convivenza con gli altri:

E che ora vogliate che ancor io serva per ministro della vostra malizia in far creder al mondo che il vivere in pace nella sua casa sia azione meno onorata che l'andar a travagliar se stesso e altri nella guerra, che il morire in braccio de' suoi figliuoli, della cara moglie, onorato dalle lagrime de' suoi dolcissimi parenti, sia cosa meno desiderabile che, dilaniato dalla ferite,

⁷⁶ LIPPI, *Malmantile*, I 52-53: 769.

⁷⁷ Ivi, III 1: 780.

morir tra gente incognita, senza sepoltura, mangiato da' cani, e che sessanta anni di vita prudentemente si vendeano per l'infelice salario di tre o quattro scudi il mese, e insomma che l'ammazzar gli uomini sia più onorato mestiero che il procrearli a casa [...] sono pre-tensioni troppo sfacciate, troppo impertinenti.⁷⁸

D'altra parte, il quadro è perfettamente coerente, perché – come si diceva – la condanna dell'ideologia bellica ed eroica è spesso esplicita in queste opere:

La guerra, che in Latino è detta bello,
par brutta a me in volgar per sei befane:
non ch'altro s'e' comincia quel bordello
di quell'artiglierie che son mal sane:
e ch'è non v'è da mettere in castello,
e stenti poi per altro com' un cane,
senz'un quattrino e pien di vitupero
ditelo voi se questo è un bel mestiero.

E pur la gente corre e vi s'accampa
ognun per farsi un uomo e acquistar gradi;
quasi degli uomini colà sia la stampa,
mentr'il cavarne l'ossa avviene a radi:
là gli uomini si disfanno e chi ne scampa
ha tirato diciotto con tre dadi:
e pria ch'ei giunga a esser caporale,
mangerà certo più d'un staio di sale.

Sicché e' mi par ben tondo, ed un corrivo
chi può star bene in casa allegro e sano,
e lascia il proprio per l'appellativo,
cercando miglior pan, che quel di grano.
Ce n'è un'altra ancor, ch'io non arrivo,
ch'è quell' assalir un con l'armi in mano
che non solo non m'ha fatto villania,
ma che mai vidi in viso in vita mia.⁷⁹

⁷⁸ BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*: vol. III, 263.

⁷⁹ LIPPI, *Malmantile*, IX 1-3: 826.

La fuga davanti al nemico è esplicitamente elogiata:

Quanti ci son che vestono armatura
dottor di scherne e ingoiator di scuole,
fantonacci che fanno altrui paura,
tremar la terra e spaventar il sole,
e raccontando ognor qualche bravura,
ammazzan sempre ognun con le parole:
se si dà il caso di venire a l'ergo
zitto com'olio poi voltano il tergo.

Ma e' son da compatir se e' fanno errore,
benché non sembri mancamento questo,
se chi a menar le man non gli dà il cuore,
in quel cambio a menare i piedi è lesto.
Oh, mi direte, vanne del tuo onore.
Sì, ma un po' di vergogna passa presto:
meglio è dire: un poltron qui si fuggì
che, qui fermossi un bravo e si morì.⁸⁰

Il rifiuto della morte in battaglia, il ripudio dell'ideologia guerriera, e insomma tutto l'indotto culturale che accompagna i *ridicolosi* cavalieri dei poemi eroicomici e che permette loro in genere di sfuggire l'infausto destino del sacrificio estremo, altro non sono che un piccolo ma significativo episodio dell'elaborazione sottotraccia di una cultura alternativa ai dogmi della civiltà aristocratica e della Controriforma, un piccolo episodio di recupero e di definizione della dignità umana e civile del singolo all'interno di una comunità fossilizzata nei ruoli sociali, una piccola compensazione della costruzione "alta" dell'identità del lavoratore-credente elaborata nelle comunità riformate d'Europa.

⁸⁰ Ivi, X 1-2: 832.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARETINO, *Astolfeida* = Pietro Aretino, *Astolfeida*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995, 237-281.
- ARETINO, *Orlandino* = Pietro Aretino, *Orlandino*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a cura di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995, 215-236.
- BARDI, *Poemone* = Piero de' Bardi, *Avino, Avolio, Ottone e Berlinghieri*, in *Raccolta 1841-1842*, vol. II, 617-724.
- BOCCALINI, *Comentarii* = Traiano Boccalini, *Comentarii di Traiano Boccalini romano sopra Cornelio Tacito*, Cosmopoli, Giovanni Bastista della Piazza, 1677.
- BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso* = Traiano Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, 3 voll., Bari, Laterza, 1948.
- CORSINI, *Torracchione desolato* = Bartolommeo Corsini, *Il torracchione desolato*, in *Raccolta 1841-1842*, vol. III, 1-163.
- FOLENGO, *Baldus* = Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, 2 voll., Torino, UTET, 2006.
- FOLENGO, *Orlandino* = Teofilo Folengo, *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa, Padova, Antenore, 1991.
- LALLI, *Moscheide* = Giovan Battista Lalli, *La Moscheide e la Franceide*, introduzione e note a cura di Giuseppe Rua, Torino, UTET, 1927, 1-120.
- LIPPI, *Malmantile* = Lorenzo Lippi, *Malmantile racquistato*, in *Raccolta 1841-1842*, vol. I, 763-847.
- NERI, *Presa di Saminiato* = Ippolito Neri, *La presa di Saminiato*, in *Raccolta 1841-1842*, vol. II, 527-616.
- Polenta 1630* = *La polenta, poema eroico nel quale si vede come Orlando paladino morisse per mangiar troppa polenta*, Treviso, Righettini, 1630.
- PULCI, *Morgante* = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano, Mondadori, 1994.

- Raccolta* 1841-1842 = *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, 3 voll., Firenze, Alcide Parenti, 1841-1842.
- TASSONI, *Secchia rapita* = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*, vol. II. *Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.
- Valorose prove* = *Le valorose prove de gli arcibravi paladini*, s.i.t. [XVI sec. ex.].

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARBIZZONI 2020 = Guido Arbizzoni, *L'antieroe, l'eroe plebeo, l'eroe negativo*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 165-198.
- ASOR ROSA 1974 = Alberto Asor Rosa, *Letteratura eroicomico e giocosa*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. V. *La nuova scienza e la crisi del barocco*, a cura di Carlo Muscetta, Bari, Laterza, 1974, 371-429.
- BACHTIN 1979 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- BARBI 1897 = Michele Barbi, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897.
- BUSETTO 1903 = Natale Busetto, *La poesia eroicomico. Saggio di una nuova interpretazione*, in «L'Ateneo veneto», XXVI, 2 (1903), 515-543.
- CABANI - TONGIORGI 2017 = *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*. Atti del Convegno (Modena, 6-7 novembre 2015), a cura di Maria Cristina Cabani - Duccio Tongiorgi, Modena, Panini, 2017.
- CAMPORESI 2009 = Piero Camporesi, *Il paese della fame*, Milano, Garzanti, 2009.
- CEGANI 1883 = Giuseppe Cegani, *Di Francesco Bracciolini e del suo poema "Lo scherno degli dèi"*, in «L'Ateneo veneto», VII, 2 (1883), 129-164.
- CONTINI - LAZZARINI 2020 = *Francesco Bracciolini. Gli "ozi" e la corte*. Atti del Convegno (Pisa - Pistoia, 21-22 settembre 2017), a cura di Federico Contini - Andrea Lazzarini, Pisa, Pisa University Press, 2020.

- CRIMI - MALAVASI 2020 = *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi - Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020.
- DE SANCTIS 1990 = Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1990.
- FOFFANO 1904 = Francesco Foffano, *Storia dei generi letterari. Il poema cavalleresco*, Milano, Vallardi, 1904.
- GIGLIUCCI 1994 = Roberto Gigliucci, *Lo spettacolo della morte*, Anzio, De Rubeis, 1994.
- JANNACO 1986 = Carmine Jannaco, *Insorgenza eroicomica e trasformazioni dell'epopea*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1986, 519-590.
- MALAVASI 2015a = Massimiliano Malavasi, «Per documento e per meraviglia». *Storia e scrittura nel Seicento italiano*, Roma, Aracne, 2015.
- MALAVASI 2015b = Massimiliano Malavasi, *Ancora sui "frutti dell'armi", tra "Polimnia" e "Clio": l'immagine della guerra nel Seicento dai generi letterari alla storiografia*, in MALAVASI 2015a, 13-44.
- MALAVASI 2015c = Massimiliano Malavasi, *L'"occhiale appannato" e la "verità vendicata": ritorno ai "frutti dell'armi"*, in MALAVASI 2015a, 45-154.
- MALAVASI 2020 = Massimiliano Malavasi, *Il corpo e il cibo nella tradizione dell'eroicomico*, in CRIMI - MALAVASI 2020, 225-248.
- ORTISI 1958 = Domenico Ortisi, *La poesia eroicomica del Seicento*, in «Cenobio», VII, 9-10 (1958), 604-611.
- PREVITERA 1953 = Carmelo Previtera, *La poesia giocosa nel sec. XVII*, in Id., *La poesia giocosa e l'umorismo*, vol. II. *Dal secolo XVII ai giorni nostri*, Milano, Vallardi, 1953, 1-114.
- VARESE 1985 = Claudio Varese, *Cultura regionale e letteratura nazionale nella Toscana del Seicento*, in Id., *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985, 35-67.
- VARESE 1990 = Claudio Varese, *La poesia eroicomica* in *Storia della letteratura italiana* a cura di Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, vol. V. *Il Seicento*, Milano, Garzanti, 1990, 884-918.
- VENTURI 1998 = Franco Venturi, *Settecento riformatore*, vol. I. *Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1998.

ZACCAGNINI 1901 = Guido Zaccagnini, *L'elemento satirico nei poemi eroicomici e burleschi italiani*, in «Studi di letteratura italiana», III (1901), 329-426.

JOHNNY (NON) DEVE MORIRE SU FILOLOGIA E CRITICA DEL *PARTIGIANO JOHNNY*

Giancarlo Alfano

Università degli Studi di Napoli Federico II

RIASSUNTO: L'intervento ripercorre le vicende redazionali ed editoriali del *Partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio per mostrare il rapporto tra costruzione narrativa ed esito destinale del protagonista e le ragioni che spiegano il contrasto tra chi ha interpretato questo capolavoro della letteratura del Novecento in chiave epico-tragica e chi ne ha invece proposta una interpretazione secondo i moduli formali del romanzo di formazione.

PAROLE CHIAVE: Beppe Fenoglio, *Partigiano Johnny*, letteratura resistenziale, critica delle varianti, epica *vs.* romanzo

ABSTRACT: This essay analyses the creative process of Fenoglio's *Partigiano Johnny* and its subsequent editorial history, showing the connection between its diegetic structure and the destinal outcome of the main character's. In doing so, an explanation is given regarding the reason why critics are divided between those who believe the death of Johnny is necessary and those who are persuaded that Fenoglio wanted him alive at the end of the story. The opposition between an interpretation of this masterwork as a piece of epic or as a *Bildungsroman* is thus formulated in structural terms: Johnny's death being the pivotal element of such interpretations.

KEY-WORDS: Beppe Fenoglio, *Partigiano Johnny*, Resistance literature, textual criticism, epic *vs.* romance



1. «La scelta – è stato scritto di recente – non è meramente l'arrivo, l'approdo della metamorfosi. La scelta è il prodotto di una pre-decisione» consistente nell'atto di «assumersi il peso della mutazione del piano della necessità, della sua trasfigurazione in scelta, della tensione verso un gesto di libertà».¹ Fu questo posizionamento etico a determinare la relazione di coloro che parteciparono alla lotta di Resistenza con la possibilità della morte, propria e altrui, in quella che oggi è abituale chiamare la «guerra civile» del biennio 1943-45.² «L'8 settembre» fu infatti vissuto da molti resistenti come «un momento caratterizzato da questa veste di necessità, e, allo stesso tempo, di libertà»: essi vi riconobbero «la forza di un evento in grado di aprire uno spazio e un tempo all'emergere di un processo di verità». Decidere di salire in collina, di imbracciare le armi ed entrare in clandestinità, di opporsi alla violenza nazi-fascista esercitando un'altra e contrapposta violenza significava «aderire pienamente al proprio tempo»: un tempo «intessuto di un nerbo agonale teso al sovvertimento della sua stessa struttura necessitante».³

Queste considerazioni di Matteo Cavalleri, espresse all'interno di una riflessione filosofica sulla «resistenza al Nazi-fascismo», possono risultare utili anche a chi voglia tornare a ragionare sulla struttura letteraria di almeno una parte della produzione letteraria di Beppe Fenoglio, e in particolare del plesso narrativo noto come “Partigiano Johnny”. Qui, in questo anomalo romanzo insieme interrotto e interminabile, lo scrittore albese sembra infatti aver provato a rappresentare proprio quell'intreccio di libertà e necessità, di impegno ineludibile e di scelta nell'assumere l'impegno, per ricavarne una narrazione coerente e continua intorno alla identità del protagonista. Una identità segnata dalla peculiarissima natura di una simile prova espressiva, volta a rappresentare al tempo stesso il vincolo e la scelta, la necessità e la libertà. Una identità per ciò stesso eroica; ma di un eroismo che deve apprendere a definirsi, di un eroismo che è processo, non condizione: e processo dentro una situazione assoluta, cioè svincolata da ogni rapporto col prima e col dopo (col Fascismo e con la competizione democratica), e che Fenoglio ha chiamato l'«arcangelico regno dei partigiani».⁴

¹ CAVALLERI 2015: 117.

² L'ovvio riferimento è a PAVONE 1991.

³ CAVALLERI 2015: 123, 125.

⁴ FENOGLIO, *Primavera*: 431 (il riferimento è tratto dalla prima redazione).

Se, per riprendere le parole di un interprete finissimo come Eduardo Saccone, l'esperienza del partigianato è per Fenoglio quella di una «vita eccezionale, vale a dire autentica, diversa, non banale»,⁵ la sua narrazione imponeva l'individuazione di una forma strutturalmente diversa rispetto alla dispersione banalizzante del quotidiano romanzesco. Al pari di quella “maniera” che lo scrittore albese riconosceva nel «poetare» di Gerald Manley Hopkins, ossia una forma del rapporto col divino – inteso come esperienza del dispiegamento del reale nel suo complesso –, così, potremmo dire, scrivere era per Fenoglio una “maniera”: la maniera della fedeltà a un mondo staccato dal confronto con la vita nel suo andamento ordinario. La scrittura narrativa fenogliana, dai *Ventitré giorni della città di Alba* fino a *Una questione privata*, passando per il grande progetto del *Partigiano Johnny*, indipendentemente dalle pur palesi variazioni stilistiche e di struttura compositiva, presenta infatti un comune progetto discorsivo: rappresentare il soggetto nel suo rapporto con la scelta; che è quanto a dire rappresentare la dimensione problematica della vita autentica.

Pochi mesi dopo la morte di Fenoglio lo scrisse Pietro Chiodi, studioso dell'esistenzialismo e traduttore di Martin Heidegger, nonché suo professore al liceo e a sua volta combattente partigiano, in un saggio dedicato a *Fenoglio scrittore civile* e pubblicato nel gennaio del 1965 su “La cultura”. In quelle pagine il filosofo piemontese spiegava che «il “racconto” non poteva avere per [Fenoglio] il significato della liberazione, della catarsi. Raccontare divenne invece rivivere e far-presente, far-vedere, denunciare». Poche pagine più avanti Chiodi ribadiva che «Fenoglio fu uno scrittore civile perché fece vedere il tragico come interiorizzazione della “necessitudo”, cioè come destino di una generazione che dovette assumere incolpevole una inesorabile eredità di colpa». ⁶ Innanzitutto la colpa “di prima”, quella ereditata dalla Storia, ossia dal Fascismo, inteso come causa sca-

⁵ SACCONI 1988: 187.

⁶ CHIODI 1965: 201. Improbabile che Chiodi conoscesse queste parole scritte da Fenoglio a Citati, il giugno 1959: «alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me» (FENOGLIO, *Lettere*: 111). SACCONI 1988: XIII avrebbe commentato così: «Sopravvissuto, morto vivente, vivente che ha fatto l'esperienza della morte, che ha vissuto la morte», Fenoglio «impegnerà il poco tempo concesso-gli [...], con un accanimento pari solo alla ostinata disperazione, in un estremo esercizio, un'altra eroica e futile fatica di Sisifo: non il ricordo, ma la scrittura della vita».

tenante dell'infezione che ha colpito cose, città, persone e istituzioni,⁷ il cui esito è la condizione miserevole di chi è condannato a vivere una vita inautentica, falsificata e degradata. Ma poi anche la colpa "del dopo", cioè della violenza, della morte inflitta su cui Pavese aveva pochi anni prima scritto parole durissime alla fine della *Casa in collina* e la cui eco avrebbe continuato a risuonare ancora per decenni, come dimostra la terribile *I coltelli* (1970-75) di Giorgio Caproni.⁸

Tra queste due dimensioni della colpa, si doveva comunque aprire la possibilità e necessità della scelta, attraverso la quale si sarebbe potuti entrare nell'«arcangelico regno» della sospensione partigiana, nel mondo cioè caratterizzato da una sorta di presente assoluto, ossia da una forma del tempo svincolata da ogni relazione di continuità col passato e col futuro, paragonabile al celebre passato assiologico individuato da Michail Bachtin come caratteristico del discorso epico in quanto discorso della fondazione di un valore svincolato da ogni espressione di giudizio e da ogni determinazione temporale.⁹

Incommensurabile era il tempo del partigianato tanto rispetto al passato fascista quanto in relazione a ogni eventuale futuro successivo alla lotta. E in questo incommensurabile si esercitava la «mutazione» dal «piano della necessità» al «gesto di libertà»: *incommensurabile*, insomma, era il fatto stesso della scelta.

2. Alla base della scrittura di Fenoglio c'è dunque l'incontro di una scelta di vita (associarsi alle brigate partigiane) e di una volontà espressiva, entrambe segnate da quel che Chiodi chiamò la *necessitudo*, o insomma il vincolo alla verità di una esperienza sentita come autentica. Un vincolo che poneva subito un problema di carattere strutturale, e cioè l'individuazione di un sistema di costruzione narrativa che corrispondesse in maniera adeguata alla eccezionalità del vissuto senza però proporre una eccezionalità dell'individuo-Fenoglio. Occorreva, in altri termini, rifuggire dalla autobiografia e inventare un

⁷ Dei Fascisti si dice, per esempio, che «hanno infettato anche l'esercito» (cfr. FENOGLIO, *Johnny*, I: 1279). In *Una questione privata*, a proposito dell'occupazione fascista di Alba, Fenoglio scrive che la città «non è più lei, non è più nostra, è solo più un agglomerato appestato e prostituito» (FENOGLIO, *Questione*, I: 1811). E si potrebbe continuare.

⁸ Per l'insieme dei testi e delle situazioni della guerra nella letteratura in Italia, cfr. ALFANO 2014; per una analisi del testo caproniano, cfr. ID. 2016.

⁹ BACHTIN 1938.

protagonista che potesse assumere su di sé la singolarità della scelta e al tempo stesso la sua necessità “oggettiva”, la sua ragione di verità contrapposta alla menzogna fascista.

Il problema, come è noto, ha agitato la scrittura fenoglioiana per anni, almeno per tutto il periodo che intercorre tra i ricordati *Ventitré giorni della città di Alba* (1952) e *Una questione privata* (1964), il primo consegnato all'editore Einaudi il secondo a Livio Garzanti, trovando soluzioni più o meno definitive in *Primavera di bellezza*, pubblicato nel 1959 ancora da Garzanti sulla base di un dattiloscritto inviato dall'autore nel marzo di quell'anno, e in *Il partigiano Johnny*, pubblicato postumo solo nel 1968, per Einaudi, da Lorenzo Mondo sulla base delle carte superstiti dell'autore.

Stando a quanto si ricava da queste carte e dalle lettere inviate agli editori e ai corrispondenti letterari dell'autore (Calvino e Citati prima di tutti), fino alla seconda metà del 1958 Fenoglio aveva in mente un progetto narrativo che coprisse tutto l'arco della guerra, dall'ultimo anno di scuola del protagonista Johnny fino alla primavera del 1945: a un tale progetto lo scrittore diede il nome di «libro grosso». L'8 settembre del 1958 – e la data è quasi ironica – Fenoglio riceve però da Garzanti una lettera in cui l'editore si mostra non troppo convinto delle pagine del nuovo romanzo che ha ricevuto qualche giorno prima. Lo scrittore si difende, ma già il successivo 12 settembre le cose si sono modificate tanto profondamente che egli può inviare a Garzanti una sinossi della nuova organizzazione del racconto:

- 1) «prima esperienza partigiana di Johnny»;
- 2) «le grandi speranze dell'estate 1944 e la conquista della Città» (il maiuscolo è significativo: lo si trova anche nella intitolazione della versione provvisoria del testo);
- 3) «disfatta partigiana nella Città»;
- 4) «Incontrastato dominio delle forze nazifasciste e sbandamento totale dei partigiani»;
- 5) «il tragico inverno 1944-45»;
- 6) «rimbandamento dei partigiani»;
- 7) «alla vigilia dell'arrivo della missione inglese [...], Johnny cade nello scontro di Valdivilla (tardo febbraio 1945)»; a questa indicazione segue un commento, assai significativo: «Valdivilla è l'ultima sconfitta partigiana, l'ultima vittoria fascista».

L'impegno sulla falsariga del nuovo progetto continua ancora fino alla fine di settembre, quando Fenoglio scrive a Calvino che la prima parte dell'opera è riuscita meno ampia del previsto: egli continuerà dunque a lavorare all'opera senza più pensare a una sua divisione in due tomi; la nuova impostazione, e le nuove esigenze compositive gli impediranno però di uscire prima del nuovo anno. La consegna viene procrastinata ulteriormente a causa delle cattive condizioni fisiche dello scrittore, che se ne lamenta con Garzanti il 13 dicembre pur promettendo di consegnare il libro all'inizio del 1959.

C'è però una novità, aggiunge: «il libro ha cambiato faccia». Come spiega una successiva lettera del marzo 1959, il volto nuovo del libro è caratterizzato dalla «morte di Johnny nel settembre 1943», che gli permette finalmente di avere a disposizione «tutto il campo “resistenziale”» per un nuovo progetto narrativo al quale sta iniziando a pensare. Al «libro grosso» che va dal 1940 al 1945, possiamo dunque sintetizzare, si è sostituito un «libro piccolo» che si prolunga tra il 1940 e il 1943: la storia di Johnny non arriva più alla Liberazione, ma si ferma alle prime conseguenze dell'8 settembre, che è quanto dire al *momento della scelta*.¹⁰

Il lavoro dello scrittore albese è interessante soprattutto perché egli si mostra ben consapevole del rapporto che intercorre tra il protagonista e il sistema narrativo dell'opera: *Primavera di bellezza*, concede Fenoglio, «è libro lineare, in quanto parte da A per giungere a B»; «il nuovo libro» – continua lo scrittore – sarà invece «circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno». La conclusione della lettera è celebre: con il libro appena consegnato all'Editore, e destinato a essere l'unico romanzo da lui pubblicato in vita, egli avrebbe «cercato di fare romanzo con modi aromanzeschi», mentre «nel nuovo libro» egli si sarebbe avvalso «di tutti gli schemi ed elementi più propriamente romanzeschi».¹¹

Certo, i materiali superstiti non ci permettono di andare al di là delle congetture per ricostruire l'effettivo processo creativo, e tuttavia è evidente che Fenoglio associava al sentimentale Johnny una struttura lineare e “aromanzesca” (qualunque cosa egli intendesse con questa espressione) e al duro Milton (che non va confuso con l'omonimo protagonista di *Una questione privata*) una struttura circolare e romanzesca: all'inizio del

¹⁰ Cfr. FENOGLIO, *Lettere*: 95, 97, 99, 104.

¹¹ Ivi: 104-5 (a Livio Garzanti, 10 marzo 1959).

1959 Fenoglio si stava impegnando in un progetto narrativo che avrebbe dovuto essere compatibile con la sua concezione del romanzo; quanto aveva cercato di realizzare in precedenza (e che aveva ridotto alla soluzione semplificata di *Primavera di bellezza*), invece non lo era.

Difficile dire che cosa potesse voler dire “romanzo” per uno scrittore di cultura tutto sommato periferica rispetto agli esiti internazionali del Modernismo narrativo. Probabile è tuttavia che con questa espressione egli intendesse una narrazione riconoscibile per lo schematismo evolutivo, per la trasformazione del personaggio nella sua relazione col mondo esterno: qualcosa di simile a quella triangolazione tra Soggetto, Natura e Storia che Italo Calvino, in quegli stessi mesi, veniva individuando come radicale per ogni riflessione sul romanzo, compreso quello contemporaneo.¹² E Natura, Storia e Soggetto troviamo certo anche in Fenoglio, a partire proprio dal *Partigiano*: solo che, piuttosto che una metamorfosi del Soggetto in quanto attore dentro il mondo della Storia, questa straordinaria opera del Novecento italiano sembra trasmutare i valori oltre la determinazione storica, pur senza mai ignorare la forza necessitante della Storia, la sua insistenza puntuale nella vita degli individui. Ed è forse proprio a questo livello che si deve provare a ragionare sul senso della morte nell’opera fenogliana, e innanzitutto nel *Partigiano Johnny*.

3. Come abbiamo già detto, la storia di Johnny si chiude nel 1959 con la pubblicazione di *Primavera di bellezza*, dove il protagonista muore subito dopo essere tornato a casa in seguito al disfacimento dell’esercito conseguente all’8 settembre. Quattro anni dopo apparirà postumo, pubblicato in *Un giorno di fuoco* insieme ad alcuni racconti partigiani, *Una questione privata*, in cui il protagonista è ormai cambiato così come mutate sono la prospettiva ideologica e la soluzione tecnica con cui Fenoglio narra la guerra partigiana.

Nel 1968 Lorenzo Mondo fa conoscere il «libro grosso» pubblicando una edizione di *Il Partigiano Johnny* che mette insieme la vicenda, contaminando però tra le diverse redazioni in lingua italiana che si leggono tra le carte dell’autore conservate. Di fronte a tale inaffidabilità del testo, Maria Corti coordina per Einaudi una imponente edizione delle *Opere* di Beppe Fenoglio, il cui primo volume reca tutto il materiale ri-

¹² Cfr. CALVINO 1959: 51.

conducibile al progetto, distribuito tra il tomo I, dove si legge l'*Ur Partigiano Johnny* in lingua inglese, e il tomo II che contiene invece le due redazioni in italiano de *Il Partigiano Johnny*: la prima (d'ora in poi PJ1), nella quale il protagonista sopravvive alla battaglia di Valdivilla, e la seconda (d'ora in poi PJ2), dove invece muore nel contesto di quella stessa battaglia (questa seconda redazione è dunque coerente con lo schema inviato a Garzanti il 12 settembre 1958). Nel volume III delle medesime *Opere* Maria Corti raccoglie anche le due redazioni di *Primavera di bellezza*: la prima (d'ora in poi PB1), in cui non si legge la morte di Johnny, e la seconda (d'ora in poi PB2), in cui il protagonista muore (e anzi più di un anno e mezzo prima, autunno 1943, rispetto all'omonimo protagonista di PJ2).

L'edizione Corti è senza dubbio un capolavoro della filologia d'autore in Italia, e al tempo stesso una monumentalizzazione della scrittura di Fenoglio. Sebbene io sia personalmente convinto che si tratti anche della soluzione più corretta per entrare dentro il lavoro, dentro l'opera dello scrittore piemontese, è tuttavia comprensibile la posizione di chi vi ha invece ravvisato un ostacolo alla sua "leggibilità". E tra questi si segnala Dante Isella, che nel 1992 cura un elegante volume della Pléiade - Einaudi dedicato ai *Romanzi e racconti* di Fenoglio, dov'è contenuta anche una nuova edizione del *Partigiano*. Ancora una volta si tratta di un testo composito, ottenuto questa volta dal montaggio dei capitoli I-XX (tratti da PJ1) coi capitoli XXI-XXXIX (provenienti da PJ2). La scelta di Isella, peraltro sommo filologo ed editore espertissimo di testi ecdoticamente complessi, è dovuta al fatto che la prima parte del *récit* è testimoniata dal solo PJ1, mentre quel che segue è testimoniato da entrambe le redazioni: nel rispetto di un criterio aureo della filologia, non solo d'autore, Isella sceglie dunque di recuperare la prima parte per descrivere l'arco completo dello sviluppo narrativo attestato dalla redazione seriore, frutto delle nuove considerazioni artistiche dell'autore ed espressione della sua "ultima" volontà, o meglio penultima, giacché alla fine Fenoglio concluse la storia di Johnny pubblicando nel 1959 *Primavera di Bellezza*.

Venti anni dopo l'edizione di Isella, nel 2015 Gabriele Pedullà, conoscitore profondo dello scrittore albese, pubblica una nuova edizione del *Partigiano*, che intitola, con evidente allusione al «libro grosso», *Il Libro di Johnny*. Si tratta di una ennesima versione mescolata, che congiunge PB1, quella cioè priva della morte "affrettata" del protagonista, e PJ1, in cui dunque Johnny sopravvive alla battaglia di Valdivilla. A di-

spetto del fatto che Fenoglio abbia inteso segnare il destino partigiano di Johnny con la sua morte sia nella seconda versione del *Partigiano* (col partigiano ucciso nel febbraio 1945 durante l'«ultima sconfitta partigiana», nonché «ultima vittoria fascista»), sia nella versione pubblicata, e dunque da considerarsi definitiva, di *Primavera di bellezza* (col giovane ucciso per una sbadataggine dei suoi compagni nell'autunno del 1943), Pedullà ha deciso che Johnny non deve morire, ma percorrere l'intero arco della sua giovinezza, dalla reminiscenza degli anni di liceo alla formazione militare del 1943, per passare poi, con l'8 settembre e le sue conseguenze morali e intellettuali, alla lotta partigiana.

Nella sua *Introduzione* il critico spiega di aver individuato questa soluzione testuale per tre motivi. Il primo è di carattere editoriale e consiste nella necessità di restituire l'intero «libro grosso», recuperando una indicazione di Roberto Bigazzi,¹³ ma evitando di accogliere anche la conclusione testimoniata dal cosiddetto *Ur Partigiano Johnny* (Ur-PJ), che avrebbe restituito una fisionomia espressiva eccessivamente discontinua (ma c'è da dire che la differente presenza dell'inglese in PB1 e in PJ1 rende comunque il *Libro* di Pedullà stilisticamente mescolato). Il secondo è di carattere filologico, e consiste nel voler documentare la forma originaria del progetto narrativo fenogliano, attestandosi «all'estremo opposto dell'ultima volontà dell'autore». Il terzo è di carattere narrativo e consiste nell'adozione di quella versione dell'ultima parte del progetto che meglio legasse con le sezioni precedenti.

Più avanti nel corso della sua *Introduzione*, l'editore enuncia però il vero motivo che lo ha spinto a una soluzione così particolare (non solo mescolata ma anche particolarmente inventiva), quando spiega che «resistere, nel *Partigiano Johnny*, significa per prima cosa rimanere fedeli al giuramento iniziale», così che la storia può essere ridotta a una «sequenza ininterrotta di “prove” da superare» in modo da poter ottenere la qualifica di «partigiano in aeternum». «Rispetto a questa condizione di pienezza», conclude Pedullà, «ogni successiva evoluzione o ripensamento equivarrebbe a un tradimento».¹⁴

Si tratta, mi pare evidente, di un vero e proprio “partito preso” del critico-editore, che sovrappone alle carte un “preconcetto” interpretativo che sembra condurlo addirittura a sconfessare non solo quanto testimoniato dagli autografi superstiti ma le stesse

¹³ Cfr. BIGAZZI 2011: 131.

¹⁴ PEDULLÀ 2015: XXV.

parole dell'autore. Poche righe dopo Pedullà aggiunge infatti che «al posto dell'evoluzione bloccata di *Primavera di Bellezza* e dell'eroismo dell'immobilità del *Partigiano*, qui abbiamo finalmente un vero cammino che ci porta da un punto A a un punto Z [...] secondo il più tradizionale meccanismo dei romanzi di formazione». Tutto vero, salvo che Fenoglio l'aveva già fatto un libro che va da A a Z, o meglio, con le parole dello stesso scrittore, che «parte da A per giungere a B»: quel libro si intitolava *Primavera di Bellezza* e si concludeva con la morte del protagonista.

Il “preconcetto” del *Bildungsroman*, col suo movimento progressivo da un inizio a una fine, rende invece necessaria, per Pedullà, la sopravvivenza dell'eroe, il suo passaggio attraverso la “prova” della esperienza bellica e l'ingresso nel mondo nuovo che sarà il dopoguerra. Identica la posizione che Roberto Bigazzi ha espresso sin dai suoi primi studi dedicati all'opera fenogliana e che ha ribadito nel 2011 attribuendo alla negativa influenza dell'editore Garzanti la decisione fenogliana di far morire Johnny e tacciando l'edizione Isella di aver eclissato le ragioni di «quello straordinario romanzo “storico” che a metà degli anni Cinquanta Fenoglio volle fare» come reazione alle nuove coordinate culturali e morali che stavano emergendo dal boom economico.¹⁵

La comunanza delle due posizioni mi pare conti di più rispetto al senso attribuito dai due studiosi alla *Bildung* del protagonista, che secondo Bigazzi è una progressione nella «disillusione» e secondo Pedullà un superamento dell'identità di «ragazzo» per l'assunzione di un profilo in cui il personaggio trasformato, maturato, potrà agire come un nuovo Enea.¹⁶ Conta di più perché entrambe le interpretazioni intendono avocare il «libro grosso» all'ambito del romanzo e delle sue regole evolutive, che negherebbero la possibilità di una narrazione conclusa dalla morte del protagonista.

All'estremo opposto di quanto sostenuto da Bigazzi e Pedullà si trova l'interpretazione proposta, tra gli altri, da Saccone e Casadei, secondo i quali la necessità della morte sarebbe espressione sia di una impossibilità dell'epica – nel senso di “trionfo”, anche ideologico, nel dopoguerra di una certa banalizzazione eroicizzante della guerra partigiana con la celebrazione del 25 aprile come festa della Liberazione nazionale realizzata dal popolo italiano –, sia di una epica della impossibilità – cioè un eroismo della im-

¹⁵ BIGAZZI 2011: 129 e 161-612. Cfr. anche BIGAZZI 1983.

¹⁶ Cfr., rispettivamente, BIGAZZI 2011: 164 e PEDULLÀ 2015: XXIX.

mobilità che si identifica totalmente con lo spazio dell'azione partigiana, quello che Fenoglio chiama «l'arcangelico regno dei partigiani».¹⁷

Senza moltiplicare eccessivamente le citazioni, mi limiterò a ricordare innanzitutto che l'antifascismo non è un risultato, «ma un dato di partenza, quasi un a priori, del personaggio Johnny». Se non si dà *Bildung* antifascista, al contrario l'identità di Johnny si dà nella ricerca di dimostrarsi adeguato alla perfezione (morale, forse anche fisica) di quel «regno»; ricerca che si esprime come «desiderio di completamento, desiderio di perfezione», il quale, mentre non può che «restare insoddisfatto», viene al tempo stesso costantemente «affermato col provarsi, col cimentarsi in azioni – sfide o scommesse – dimostrative».¹⁸

Non progressione, dunque, ma iterazione: secondo una idea di tempo narrativo che non risponda alla logica lineare dell'attraversamento delle prove con maturazione conclusiva, ma alla logica della ripetizione (sia pur variata) che permetta il definirsi di una condizione esistenziale caratterizzata da un rapporto profondo con la morte.

4. Il pur corsivo attraversamento delle diverse soluzioni editoriali ha mostrato quanto sia stretto il rapporto tra filologia, cioè individuazione del testo riconducibile alla volontà dell'autore, e critica, cioè prospettiva ermeneutica dell'opera dell'autore. Le diverse “forme” assunte dal “materiale-*Johnny*” sono infatti espressione diretta di interpretazioni che non solo non sono in alcun modo solidali ma che risultano francamente antitetiche, escludenti ogni possibile mediazione. Impossibilità resa a mio avviso ancora più eclatante dalla evidente decisione dell'autore di liquidare il personaggio Johnny pubblicando *Primavera di bellezza*, anche se questo non ha significato la liquidazione del “materiale” Johnny, ossia del problema di rappresentare l'esperienza partigiana nel modo della *singularità*.

L'impossibilità di mediazione è resa ancor più acuta dal fatto che queste “forme” si modificano in base a una progressiva anticipazione della morte del protagonista. Dal settembre 1958 al marzo 1959 si registrano due passaggi: 1) Johnny sopravvive a Valdivilla e partecipa alle battaglie che porteranno al 25 aprile 1945 (Ur-PJ, PB1) *vs.* Johnny supera

¹⁷ Cfr. anche le considerazioni di JOSSA 2013.

¹⁸ SACCONI 1988: 188.

il terribile sbandamento dell'inverno '44, ma muore nella battaglia di Valdivilla di fine febbraio 1945 (passaggio sicuramente riconducibile alla metà settembre 1958); 2) Johnny muore, ma non più dopo aver approfondito il suo rapporto con la montagna, la solitudine e la vita autentica nell'«arcangelico regno», bensì quando è ancora spinto da motivazioni generiche quanto immature, quando è ancora in gran parte – nonostante la laurea – un “liceale”.

Dal punto di vista della volontà d'autore, non c'è dubbio che Fenoglio nel 1959 ha scelto di pubblicare *Primavera*. Proprio questa scelta lascia però ampia libertà agli editori (e anzi a ogni lettore, basta che abbia in mano l'edizione Corti) di scegliere la “forma” che più gli piace: da questo punto di vista Roberto Bigazzi ha senza dubbio ragione.¹⁹ Dunque, in questo caso più che mai *intentio auctoris* e *intentio lectoris* sembrano doversi porre agli opposti estremi.

Se però consideriamo l'*intentio operis*, e dunque le ragioni interne dell'opera, le cose possono almeno in parte chiarirsi, per quanto queste ragioni siano da una parte embricate alla storia pubblica, dall'altra intreccino le loro radici nell'insondabile vissuto individuale di Beppe Fenoglio. Se però, insisto, ci volgiamo al campo del possibile costruirsi delle strutture di senso, non possiamo fare a meno di osservare che concludere la storia subito dopo l'8 settembre 1943 (soluzione databile *ante* marzo 1959) significa far cadere la fine subito dopo la *scelta*: perché Johnny, come abbiamo appena detto, è ancora un ragazzo, perché i suoi commilitoni e gli stessi antifascisti più consapevoli sono tutti militarmente e tecnicamente impreparati, perché la vita “di prima” è ancora troppo presente (e solo *Una questione privata* potrà forse trovare una soluzione esteticamente soddisfacente per la rappresentazione di questo aspetto). Farla terminare invece nella battaglia di Valdivilla, come accade nella seconda redazione testimoniata dagli autografi intitolati *Partigiano Johnny* (= PJ2) significa non soltanto aver fatto sperimentare al protagonista le contraddizioni della vita partigiana divisa tra gruppi politici e prospettive ideologiche differenti (per non parlare dell'astratto idealismo dei numerosi combattenti tanto generosi quanto incompetenti), ma anche avergli fatto vivere quel che Fenoglio chiama il *patch*, cioè insomma il distacco dai compagni e da ogni forma di solidarietà comunitaria che non sia mero residuo finalizzato alla sopravvivenza.

¹⁹ BIGAZZI 2011: 131.

Non nascondo che col tempo mi sono venuto sempre più convincendo che Fenoglio abbia raggiunto la soluzione narrativa più profonda con la seconda redazione del *Partigiano*, quando mostra di aver saputo mettere pienamente a frutto la rilevanza del sistema naturale delle colline e del “distacco” (*patch*) invernale, che diventa il momento di massima tensione tra il desiderio di ricongiungersi alla comunità del combattimento e la piena consapevolezza della provvisorietà “assoluta” della condizione del partigiano. Tensione che il sistema narrativo evidenzia in molti modi, compresa, come ha mostrato Edoardo Saccone, la moltiplicazione dei segnali fatali di morte che, prima di colpire il protagonista, coglie tutti i suoi compagni più importanti.²⁰ Ed è sicuramente per questa ragione che mi pare necessario tener conto delle evidenze testuali, che ribadiscono per due volte (alla fine della elaborazione del cosiddetto *Partigiano Johnny*, col febbraio 1945, e alla fine della redazione di *Primavera di Bellezza*, con l'autunno 1943) la morte del protagonista.

E, si badi bene, le due volte agiscono al livello tanto del “libro grosso” quanto del “libro piccolo”. Per il primo, è evidente che il superamento dello sbandamento dell'inverno 1944-45 implica comunque l'attraversamento della formazione liceale ad Alba, del grigiore universitario a Torino, della superficiale formazione militare e infine, attraverso l'8 settembre, di tutta l'esperienza partigiana. Per il secondo, è altrettanto evidente che la conclusione improvvisa subito dopo l'Armistizio serve per bloccare Johnny dentro la sua dimensione di «ragazzo» (come peraltro spiega Pedullà nella sua *Introduzione*) e impedirgli ogni evoluzione, anche nella inconsapevolezza.

Ma nella seconda redazione del *Partigiano Johnny* (quella poi abbandonata perché risultò impossibile individuare in essa la soluzione che “contenesse” il protagonista in una forma di vita coerente) la necessità della morte è il prodotto di una messa a fuoco che trasforma il progetto iniziale di una “storia della guerra partigiana” (il «romanzo storico» di cui parla Bigazzi) nella “storia della esperienza del partigiano”. Si potrebbe dire che, in accordo peraltro con l'evoluzione filosofica del suo antico professore Pietro Chiodi, l'acquisizione della necessità della morte è il risvolto letterario, nell'ottica di Fenoglio, di una acquisizione esistenziale: la distanza incolmabile tra mondo partigiano e mondo del dopoguerra.

²⁰ Cfr. SACCONI 1988: 201, 203.

A questo proposito la produzione fenogliana fornisce numerose prove, di cui le principali sono *La paga del sabato*, in cui Ettore muore durante un furto, e gli *Epigrammi*, in cui Fenoglio si concentra «sulla caduta delle idealità e della tensione civile» della stagione partigiana.²¹ Ma le prove sono anche interne alla narrazione dello stesso *Partigiano* dove – come abbiamo appena ricordato – la necessità della morte è organizzata narrativamente attraverso la moltiplicazione degli episodi che anticipano (e “rappresentano”) il destino del protagonista.²²

Al di fuori di quello specifico spazio-tempo costituito dall’«arcangelico regno» vi è la vita ordinaria, la quale non soltanto è la dimensione in cui si è costretti a vivere, ma è anche il supporto strutturale dell’esistenza, appunto la sua *forma*, che il soggetto non può che assumere in modo consapevole. Vivere consapevolmente una vita inautentica non significa però vivere nell’inautentico e basta, ma sospendere ogni apparato immaginario che accompagni la falsificazione del mondo. Proprio per questo è necessario che Johnny muoia: perché un partigiano non può tornare a casa, pena lo strazio di ritrovarsi in un mondo irredento che per struttura ricorda al soggetto la sua stessa natura corrotta. La guerra non redime, insomma. Al contrario di ogni ideologia della fortificazione e del superamento dei limiti fino a un irrazionalistico e mitologico fondersi con la battaglia, Fenoglio ha scelto – passando per un quindicennio di riscritture – di fissare la dimensione ineguagliabile della guerra partigiana in quanto esperienza dell’origine irrimediabilmente perduta.

Non per un caso, viene da pensare, Johnny si muta in Milton, se è vero che il “Paradiso perduto” è quello dell’«ambito atavico» delle colline da cui provengono «i Fenoglio», dov’è cioè riposta l’origine della famiglia dello scrittore. Origine biografica e origine collettiva hanno insomma le medesime coordinate: in uno spazio altrove, dal quale, una volta raggiunto, non è più possibile ritornare.

Ed è per questo che, come affermava Pietro Chiodi, il racconto non svolge alcuna funzione catartica in Fenoglio (in senso strutturale, come *plot*, e in senso personale, come sfogo o rappresentazione ideale di sé e della propria generazione). La partecipazione alla guerra partigiana e il suo inestricabile esser macchiata dalla causa fascista – come a dire

²¹ PEDULLÀ 2005: XIX; cfr. anche ALFANO 2006.

²² Cfr. anche CASADEI 2015, nonché i notevoli ID. 2000 e ID. 2007.

che senza Fascismo non ci sarebbe stata nessuna Resistenza e che dunque questa dipende logicamente da quello – fanno sì che l'uomo che torna dalla guerra non possa liberarsi dalla necessità di falsificare quella stessa esperienza per fingerla “autentica”, fondazionale, laddove essa è invece “assoluta”, e dunque sciolta da ogni contatto col prima e col dopo, come rivela con grande efficacia la formula fenogliana che rimanda «le cose di prima a dopo, a dopo».²³ Secondo la mistificazione di cui si è detto, invece, la vita autentica fonderebbe quella inautentica, così che alla scelta come momento eccezionale, come svolta esistenziale di un soggetto farebbe seguito il ritorno dell'identico, e la fondazione della nuova comunità si risolverebbe nella rinnovata perpetuazione del male.

Al contrario, Fenoglio resta fedele a quella dimensione eccezionale staccandola da ogni presente possibile, da ogni attualità: ed è in questo che consiste la natura “civile” della sua scrittura, ossia nel fatto che egli ha assunto singolarmente il destino di colpa della sua generazione (la generazione nata e giunta alla maturità sotto il Fascismo) e che quel destino abbia scelto di rappresentare nella sua scrittura.²⁴

Scrivere è insomma, come s'è detto prima, una *maniera* singolare, il modo di Fenoglio per gestire la disappartenenza all'origine nel momento stesso in cui si rappresenta l'origine come frutto di una scelta che non può che esser vissuta nella sua irrimediabile assolutezza e che proprio per questo non garantisce in nessun modo, anzi smentisce, la continuità dei propri effetti (diciamo di “autenticità”) nella vita successiva di chi ha *scelto*. Essere partigiano, si potrebbe anche dire, significa non esser mai “stato” partigiano: ancora una volta la *scelta* si colloca in una dimensione temporale assoluta, e pertanto improduttiva, sottratta a ogni capitalizzazione possibile. Johnny, in altri termini, *deve* morire per tener fede al «nerbo agonale» della sua scelta.

²³ FENOGLIO, *Questione*, II: 1837.

²⁴ Sulla maturità giovanile in Fenoglio belle pagine in PEDULLÀ 2014: V-XVIII.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- CALVINO 1959: Italo Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980 [la conferenza era stata tenuta nel 1958; poi in Id., *Saggi*, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, 28-51].
- FENOGLIO, *Epigrammi* = Beppe Fenoglio, *Epigrammi*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2005.
- FENOGLIO, *Johnny* = Beppe Fenoglio, *Il Partigiano Johnny*, I e II redazione, testo stabilito da Maria Antonietta Grignani, in FENOGLIO, *Opere* [Corti], vol. I, t. II.
- FENOGLIO, *Lettere* = Beppe Fenoglio, *Lettere. 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002.
- FENOGLIO, *Libro di Johnny* = Fenoglio, *Il libro di Johnny*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2015.
- FENOGLIO, *Opere* [Corti] = Beppe Fenoglio, *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, 3 voll., Torino, Einaudi, 1978.
- FENOGLIO, *Romanzi e racconti* [Isella] = Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti. Edizione completa*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi - Gallimard, 1992.
- FENOGLIO, *Primavera* = Beppe Fenoglio, *Primavera di Bellezza*, I e II redazione, in FENOGLIO, *Opere* [Corti], vol. I, t. III.
- FENOGLIO, *Questione* = Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, I, II e III redazione, testo stabilito da Maria Antonietta Grignani, in FENOGLIO, *Opere* [Corti], vol. I, t. III.
- FENOGLIO, *Un Fenoglio* = Beppe Fenoglio, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2014.
- FENOGLIO, *Ur-Johnny* = Beppe Fenoglio, *Ur Partigiano Johnny*, in FENOGLIO, *Opere* [Corti], vol. I, t. I.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALFANO 2006 = Giancarlo Alfano, *Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio*, in «Istmi. Tracce di vita letteraria» – *Insorgenze. La poesia dei narratori*, 17-18 (2006), 35-50.
- ALFANO 2014 = Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2014.
- ALFANO 2016 = Giancarlo Alfano, *Un accento familiare. Figure della guerra nell'opera poetica di Giorgio Caproni*, in «Filologia e critica», XLI (2016), 369-392.
- BACHTIN 1938 = Michail Bachtin, *Epos e romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di Carla Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, 445-482.
- BIGAZZI 1983 = Roberto Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983.
- BIGAZZI 2011 = Roberto Bigazzi, *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- CASADEI 2000 = Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.
- CASADEI 2007 = Alberto Casadei, *L'epica storica di Beppe Fenoglio*, in Id., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, 141-210.
- CASADEI 2015 = Alberto Casadei, *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, ETS, 2015.
- CAVALLERI 2015 = Matteo Cavalleri, *La resistenza al Nazi-fascismo. Un'antropologia etica*, Milano, Mimesis, 2015.
- CHIODI 1965: Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile*, in FENOGLIO, *Lettere*, 197-202.
- JOSSA 2013 = Stefano Jossa, *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*, Bari - Roma, Laterza, 2013.
- PAVONE 1991 = Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- PEDULLÀ 2005 = Gabriele Pedullà, *Amor de lobn*, in FENOGLIO, *Epigrammi*, V-XXXVIII.
- PEDULLÀ 2014 = Gabriele Pedullà, *Figli e padri*, in FENOGLIO, *Un Fenoglio*, V-XVIII.
- PEDULLÀ 2015: Gabriele Pedullà, *Le armi e il ragazzo*, in Beppe Fenoglio, *Il libro di Johnny*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2015, V-LXXVII.
- SACCONE 1988 = Edoardo Saccone, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988.

TRACCE DI NON FINITO
ALLA RICERCA DELLA MORTE (E) DELL'EROE
IN CONTESTO KASSENIA

Gaetano Mangiameli
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Questo articolo affronta il tema della morte dell'eroe nella cultura kassena dell'Africa occidentale (Ghana e Burkina Faso). La mancanza di dettagli sulla morte dell'individuo eccellente nella mitologia kassena può essere messa in connessione con una cosmologia che concepisce il mondo e la vita come processi sempre in corso e l'azione creatrice degli antenati come perdurante. Se le narrazioni kassena esplorano o incorporano il tema del non finito, questo va inteso non come fatto episodico o accidentale, ma come tratto estetico coerente con un quadro culturale.

PAROLE CHIAVE: morte, eroe, Africa occidentale, kassena, Ghana

ABSTRACT: This article deals with the death of the hero in the Kassena culture of West Africa (Ghana and Burkina Faso). The lack of details about the death of the illustrious individual in Kassena mythology can be interpreted in the context of a cosmology that sees the world and life as neverending processes that are always in the making and the creative actions of the ancestors as persisting. If Kassena narrations explore and embody the idea of the unfinished, this feature is to be interpreted not as incidental, but as an aesthetically congruent cultural element.

KEY-WORDS: Death, Hero, West Africa, Kassena, Ghana

1. INTRODUZIONE

Ogni osservazione etnografica, anche la più microscopica, può essere occasione per stimolare un'ampia comparazione. In antropologia sociale e culturale si è spesso tratto spunto da singoli casi per mettere in discussione le classificazioni esistenti e proporre di nuove, in una tendenza potenzialmente infinita che ha dato luogo a critiche e ripensamenti, basti pensare alle celebri parole di Edmund Leach sulla «raccolta di farfalle».¹ Nonostante questo rischio, è bene preservare la possibilità di esplorare il contesto della scoperta, oltre a quello della giustificazione, traendo da casi specifici, magari minimi e marginali, come si tenterà di fare in questo saggio, l'ispirazione per successive operazioni comparative da sviluppare in un secondo momento. In questo caso, lo spunto è costituito dalla morte dell'eroe, che sonderemo presso il contesto kassena, in Africa occidentale.

La descrizione della morte può avere l'obiettivo di conferire un senso di compiutezza alla traiettoria di vita dell'eroe. Anzi, invece di essere semplicemente l'ultimo episodio della vita di un individuo eccellente, essa può segnare in effetti una circostanza determinante nel modellare il profilo dell'eroe. Da questo punto di vista, in altre parole, la morte potrebbe costituire una soglia produttrice di senso e permetterebbe la pensabilità stessa del *final cut*, il "montaggio finale" di una biografia eroica, contribuendo fortemente a dare una forma a questa biografia. In questo articolo, tuttavia, ci soffermeremo su un caso, quello delle narrazioni in circolazione in territorio kassena (Ghana nordorientale e Burkina Faso meridionale), in cui la descrizione della morte, rarefatta se non assente, sembra non suscitare interesse.

In una prospettiva antropologica la morte dell'eroe non è un tema ma una sorta di doppia matrice di variabilità, che può dar luogo a un resoconto in grado di attraversare virtualmente tutte le forme di umanità del presente e del passato per sondare da un lato la morte, dall'altro l'eroe. Per gli scopi di questo articolo, che sono molto moderati rispetto a un obiettivo impressionante quanto la comparazione tra culture sul tema della morte

¹ Avvalendosi di classificazioni in tipi e sottotipi, la comparazione, secondo Leach, può giungere a fare di ogni società un sottotipo diverso da ogni altro (si veda LEACH 1973: 15-16). Il rischio che l'individuazione di una proprietà induca a creare appositamente una nuova classificazione eventualmente fine a se stessa, d'altra parte, può essere scongiurato lavorando sulle connessioni o comunque facendo procedere in parallelo lo sguardo sulle differenze e quello sulle analogie.

(e) dell'eroe, si cercherà di rintracciare il contributo di un contesto specifico, quello della cultura kassena dell'Africa occidentale, attingendo alla sfera rituale e al *corpus* di letteratura orale costituito da miti e leggende.² In antropologia la morte è un tema ampiamente attestato che viene affrontato soprattutto sul piano del trattamento rituale. “Raccontare la morte” o “dare un senso alla morte”, nella lettura dell'antropologia, è innanzitutto ciò che si fa attraverso il rituale funebre, almeno a partire dal contributo fondamentale di Robert Hertz.³ Se le società umane affrontano la morte attraverso il rituale, esaminare il rituale funebre significa cogliere il modo in cui una società tematizza la morte, ammesso che ce ne sia uno, per poi magari dover precisare, come avviene nel caso kassena, che la società (o la cultura) presa in esame tematizza a suo modo i morti, più che la morte. In questo le società si avvicinano al lavoro dell'autore di un'opera di finzione, in quanto anche queste producono un testo, in un senso semiotico molto ampio e inclusivo. Così, se un'opera di finzione affronta il tema della morte, lo farà emergendo dalla tematizzazione della morte in un determinato momento storico-culturale e intervenendo su tale tematizzazione. Alla stessa maniera, se, come afferma Marshall Sahlins, «ogni riproduzione della cultura è un'alterazione»,⁴ anche il rituale funebre emerge da una tradizione consolidata e nel contempo interviene su questa, ma soprattutto, per gli scopi di questo articolo, e indipendentemente dalla prospettiva diacronica di sviluppo, il rituale funebre, oltre a gestire la morte, è un *testo sulla* morte.⁵ Qui si vuole porre un segno di (cauta) analogia tra l'opera di finzione che tocca un certo tema e il rituale che gestisce, manipola o coinvolge lo stesso tema. Accostare il rituale o più in generale le pratiche al linguaggio verbale è un'operazione che può facilmente andare incontro a legittimi e doverosi rilievi critici.⁶ In questo caso, tuttavia, non si sta affermando che ciò che l'antropologia vede nel rituale è *linguaggio verbale*, ma si intende piuttosto procedere in una direzione inversa:

² L'autore ha condotto a più riprese prolungati periodi di ricerca sul campo nel Ghana nordorientale a partire dal 2003.

³ HERTZ 1907.

⁴ SAHLINS 1986: 126.

⁵ Opportunamente, per evocare un classico della letteratura antropologica d'area su questo tema, lo studio di Jack Goody sulle usanze funebri dei LoDagaa del Ghana porta alla presentazione dell'escatologia locale (GOODY 1962).

⁶ Si veda per esempio JACKSON 2011 e DESCOLA 2021: 109-131.

ciò che una società ha da dire sulla morte può essere riscontrato nel rituale funebre, attraverso un'operazione creativa di resa verbale che è tra i compiti dell'antropologia.

Ora, avvicinandoci al tema della morte dell'eroe attraverso il rituale, non solo il testo così concepito non viene registrato come il prodotto del talento creativo di un individuo né dello sforzo consapevole di questi, a differenza di quanto accade con l'opera letteraria di finzione, in quanto il rituale risulta in maniera emergente dalle attività, dal movimento, dalle interazioni, dalla collaborazione e dalle spinte di un collettivo, ma per di più è proprio in relazione a un collettivo, e non soltanto a individui eccezionali, che svolge questa funzione. Se l'antropologia si avvicina al rituale funebre come testo, lo fa pensandolo non solo come testo *destinato a tanti* (i partecipanti stessi, gli astanti, virtualmente l'intera società), ma anche come testo *scritto da tanti* (le persone che partecipano al rituale, lo eseguono, lo modificano) e *relativo a tanti*, cioè alla morte di chiunque. Volendo parlare della morte dell'eroe, questo sembra essere un punto rilevante e problematico: il rituale funebre tratta della morte di *chiunque*; le regole non scritte (o eventualmente scritte) su tabù, prescrizioni e ogni genere di restrizione o codice di condotta compaiono nella letteratura etnografica, appunto, in relazione alle collettività, alla morte come fatto comune che riguarda innanzitutto le persone comuni, ed è questa una delle ragioni per cui l'etnografia tradizionale viene accusata di omogeneizzare ed essenzializzare società e culture; che ne è, dunque, degli eroi?

A questo proposito, sebbene l'antropologia della morte si applichi ai collettivi e abbia una dimensione inclusiva, coerentemente con l'accezione descrittiva della "cultura", va detto che la descrizione dei rituali funebri e della memoria culturale dei defunti può trovare prototipi significativi nei casi relativi agli individui eccellenti, semplicemente perché spesso queste circostanze permettono di osservare i fenomeni su una scala più imponente, per risonanza dell'evento, partecipazione, investimento simbolico e materiale. È quindi per questa via che ci si può mettere sulle tracce della morte dell'eroe.

Il rituale funebre kassena, in Africa occidentale, si occupa del defunto nel quadro di un idioma dell'abitare. Più precisamente, la gestione della sepoltura nel corso del cosiddetto funerale immediato kassena, il *lua lia*, esplicita la posizione che il defunto occupa nella storia della casa in cui ha vissuto e in cui sarà sepolto, mentre il funerale finale, *lua fulim*, si svolge a una distanza variabile di tempo, che può arrivare anche a diversi anni dal

decesso, segna il passaggio definitivo al mondo degli antenati e contiene elementi di esplicitazione dello *status* anche se spesso è rivolto a un numero più ampio di defunti, non a uno solo.⁷ Durante il *lua lia* si trova posto al corpo nel sottosuolo della residenza, scavando una nuova tomba oppure riaprendone una preesistente in base all'identità del defunto. La tomba è assimilata a una sorta di casa nel sottosuolo e dunque nell'aldilà. Un individuo di particolare rilievo, specialmente se si tratta del fondatore della casa, merita una nuova tomba, cioè una nuova stanza, inaugurata appositamente, che in futuro sarà aperta nuovamente per dare sepoltura a persone di prestigio minore. Il segnale chiaro che la cultura kassena ci fornisce attraverso le pratiche di sepoltura è che l'individuo di rilievo è il fondatore di una casa, cioè una persona che può avere compiuto alcune delle seguenti azioni: il fondatore si è sganciato dall'insediamento paterno (la società kassena è patri-lineare e virilocale), ha fronteggiato con la forza e con l'astuzia situazioni pericolose o incerte, ha iniziato un nuovo percorso autonomo altrove fondando un insediamento, ha introdotto un nuovo culto o un nuovo principio politico-rituale di organizzazione della vita collettiva. Il fatto è significativo perché ripropone la logica dell'eroe fondatore, migrante e innovatore che si riscontra nei racconti eziologici dei Kassena.

2. EROI SCISSIONISTI TRA GHANA E BURKINA FASO

Le narrazioni orali kassena riguardano prevalentemente le origini degli insediamenti, la memoria delle razzie schiavistiche e i rapporti tra umani e non umani nel tempo degli antenati,⁸ e permettono di cogliere il modo in cui i dettagli di microstoria locale si intrecciano con una storia regionale.⁹ Assai diffusa è la figura dell'eroe scissionista, che per una ragione o per l'altra si separa dal gruppo familiare e si mette in viaggio, superando prove rischiose e dando vita a un nuovo insediamento. È questo certamente il caso, tra gli altri, del racconto eziologico di Paga, un *chiefdom* kassena del Ghana nordorientale, che

⁷ Si vedano ABASI 1995, CACCICO - COLOMBO 1994, MANGIAMELI 2015.

⁸ Cfr. HAHN 2003, HOWELL 1997, KIBORA 2003, LIBERSKI-BAGNOUD 2002, MANGIAMELI 2016, 2017, 2018 e 2019, TEVIU - CALLOW 1976, e ZWERNEMANN 1969.

⁹ Cfr. DITTMER 1961, DUPERRAY 1984, GOMGNIMBOU 2003.

inizia narrando le avventure di Panlogo, un principe che risiede nel territorio dell'attuale Burkina Faso.¹⁰ Come vedremo, della morte in questa narrazione si dice ben poco.

Alla morte del capo, il padre di Panlogo, era prevista la competizione tra i figli per la successione. Panlogo partecipò alla competizione, ma fu sconfitto. Egli decise dunque di abbandonare l'insediamento del padre, allontanandosi dalla non meglio precisata località nella quale risiedeva, e di spostarsi con il suo seguito presso Tampela. Qui si fermò per un po' di tempo, ma l'aggravarsi delle tensioni con il fratello vincitore e i suoi sostenitori indusse successivamente Panlogo a cercare di mettersi al sicuro spostandosi ulteriormente. Allontanatisi da Tampela, i fuggitivi trovarono un ostacolo apparentemente insormontabile in un fiume in piena, rischiando dunque di essere raggiunti. Compare a questo punto un coccodrillo. Panlogo e il coccodrillo si guardarono e si riconobbero: tra loro c'era un'antica relazione che comportava un patto di non aggressione. Fu così rinnovato il patto tra Panlogo e il coccodrillo, o meglio tra le rispettive linee di discendenza: l'uomo giurò che mai i suoi discendenti avrebbero ucciso i coccodrilli, che mai avrebbero fatto loro del male e mai ne avrebbero consumato le carni. Rinnovato il patto, il coccodrillo entrò nel fiume, proprio mentre arrivavano il fratello di Panlogo e i suoi sostenitori sulle tracce dei fuggitivi. Al passaggio del coccodrillo le acque si aprirono, lasciando passare Panlogo e il suo gruppo, e si richiusero subito dopo, bloccando la via agli inseguitori. Archiviata la minaccia, Panlogo raggiunse il luogo nel quale avrebbe fondato una nuova comunità, Kampala.

Dopo un periodo di tempo imprecisato, la popolazione di Kampala era cresciuta considerevolmente di numero ma stava vivendo una fase di decadenza morale. Alcuni abitanti, infatti, violavano il tabù del coccodrillo. Fu in questo contesto che crebbe Naveh, figlio o discendente di Panlogo,¹¹ diventando un valente cacciatore. Naveh era solito cacciare liberamente in una vasta area, in un'epoca in cui la zona non era attra-

¹⁰ Il racconto eziologico di Paga è stato raccolto sul campo dall'autore (si veda MANGIAMELI 2017: 57-87), che ha anche visionato alcune versioni scritte disponibili localmente, oltre a quella pubblicata da TEVIU - CALLOW 1976. La discussione sul tema delle variazioni del racconto esula dagli scopi di questo articolo.

¹¹ Secondo la versione riportata da Awedoba, il padre di Naveh era un principe mamprusi che avrebbe lasciato Nalerigu (nell'attuale Ghana) per stabilirsi a Nawuri (nell'attuale Burkina Faso) e successivamente a Kampala, da cui si mosse poi Naveh prima di stabilirsi a Paga (AWEDOBA 1985: 49). Qui probabilmente vengono attribuiti a un'unica figura, quella del padre di Naveh, eventi riguardanti generazioni differenti di uno stesso segmento lignatico.

versata da confini, per procurare cibo per la sua famiglia. Una mattina, Naveh uscì dal *compound* di famiglia per andare a cacciare, rinfrescato dall'harmattan,¹² portando il suo arco e la faretra con le frecce avvelenate. Il suo cane si muoveva con lui mentre avanzava nella foresta. Secondo i programmi, Naveh sarebbe tornato la notte successiva e si sarebbe seduto in compagnia della gente di casa per mangiare *tuo zaafe*¹³ e selvaggina fresca. Le cose, tuttavia, non andarono secondo i programmi.

Mentre stava cacciando un'antilope, Naveh la seguì andando sottoterra, all'interno di una buca scavata da un oritteropo.¹⁴ Spaventato dall'intruso umano, l'oritteropo fuggì dall'entrata principale e la coprì. Naveh restò quindi intrappolato. Accecato dall'oscurità, il cacciatore non riuscì a vedere che anche l'antilope scappava da un'altra uscita. Disperato, si sedette. Intanto, a Kampala, i familiari di Naveh, non avendo notizie, erano a loro volta in preda alla disperazione. Due giorni dopo tornò a casa il cane da caccia, che si era mosso verso Kampala per dare l'allarme.

Allo stremo delle forze, l'uomo giaceva prostrato sul fondo della buca dell'oritteropo, con le labbra screpolate e la pelle slavata, e aveva perso coscienza. Ad assistere a questo c'era un coccodrillo, nascosto in una delle camere dell'estesa buca dell'oritteropo, mentre i parenti di Naveh, avendo visto il cane tornare da solo a Kampala, si erano preoccupati per la sorte del loro congiunto. Nel tentativo di chiarire la situazione, i familiari consultarono un divinatore, il quale disse loro che l'unica maniera per salvare Naveh era ucciderne il cane offrendolo in sacrificio. I parenti eseguirono l'indicazione. Dopo il sacrificio, nella buca dell'oritteropo il coccodrillo strisciò verso Naveh e usò la coda per spazzolare via il sudiciume che aveva sul petto. Naveh si risvegliò e seguì il coccodrillo che gli mostrò una via d'uscita dalla buca e successivamente lo guidò verso il laghetto. Qui, mentre il coccodrillo si accomodava su un argine erboso, Naveh si dissetò e riempì di acqua la sua *calabash*¹⁵ per tornare a casa. Una volta arrivato a Kampala, raccontò alla sua famiglia dell'incontro con il coccodrillo e riconfermò il giuramento di Panlogo, secondo il quale nessuno dei suoi discendenti avrebbe ucciso, maltrattato o mangiato coccodrilli,

¹² Un vento secco che caratterizza la stagione che va da novembre a marzo.

¹³ Una pietanza locale molto diffusa.

¹⁴ Mammifero detto anche 'formichiere africano'.

¹⁵ Il frutto della *lagenaria siceraria*, altrimenti detta 'zucca a fiasco' o 'zucca bottiglia', viene utilizzato come contenitore per liquidi o alimenti.

ma apprese anche del sacrificio del suo cane. Indignato, decise di abbandonare il suo insediamento originario.

Dopo un lungo cammino, che proseguì per alcuni giorni, Naveh si imbatté in un'antilope e la uccise. Accortosi di essere nelle vicinanze di un luogo abitato, il villaggio di Pindaa, e non potendo trasportare il bottino di caccia da solo, lasciò l'antilope sul posto e andò a cercare qualcuno che gli potesse dare una mano. Quando arrivò nel *compound* di Pindaa, il padrone di casa chiese alla sua bellissima moglie preferita di dare dell'acqua da bere a Naveh.¹⁶ La donna, tuttavia, si rifiutò di farlo, dicendo che non avrebbe dato da bere a un essere così spregevole. Un'altra moglie dell'uomo, zoppa e brutta, si alzò allora per andare a prendere dell'acqua da offrire a Naveh. Bevuta l'acqua, il cacciatore chiese e ottenne dal padrone di casa l'aiuto di alcuni uomini per trasportare l'antilope che aveva ucciso. Quando il corpo dell'animale arrivò, l'uomo di Pindaa chiese a Naveh di portarlo nella stanza della moglie bella, ma il cacciatore si oppose e decise piuttosto di depositarlo nella stanza della moglie brutta. Da quel momento, Naveh si stabilì temporaneamente nel *compound* di Pindaa, contribuendo con il suo bottino quotidiano di caccia.

In seguito, durante la permanenza, Naveh strinse i rapporti con una giovane donna, figlia di Pindaa e della sua seconda moglie. Fu facile per lui ottenere il consenso per il matrimonio, grazie alla simpatia della madre nei suoi confronti. A quel punto, però, Pindaa chiese a Naveh di lasciare la casa e andare a insediarsi altrove con la moglie. Naveh ebbe quindi modo di scegliere liberamente un'area, dato che nei dintorni non viveva nessun altro.

Pindaa informò Naveh che in una certa zona si aggirava un bufalo pericoloso, il *gaa nao*. Il cacciatore si recò nella zona, trovò il bufalo, lo uccise e poi decise di stabilirsi in quel luogo, pronunciando la frase «A yi paga ywo» ('I miei occhi ammirano questo luogo'), dalla quale deriva il toponimo Paga. Dal bufalo, invece, il nome di Nania ('il posto del bufalo'), il primo *nawuuri* (sezione genealogico-territoriale) di Paga, cioè l'embrione del *chiefdom* attuale. Questi eventi si verificarono presso la collina di Kanlaa,

¹⁶ Si tratta di un riferimento alle norme di accoglienza.

primo insediamento di Paga e nome del primogenito di Naveh.¹⁷ Ebbe origine in queste circostanze anche il *kwara*, il feticcio del capo supremo, che Naveh ricavò da un corno di *gaa nao*.

Naveh viveva a Nania e deteneva il *kwara*, sorto dal suo atto eroico, l'uccisione di *gaa nao*. Intanto cominciavano ad emergere differenze tra i figli di Naveh. In particolare, solo Kayila, il secondogenito, sembrava essere interessato a occuparsi del *kwara*. Gli altri figli si tenevano a distanza dal corno, terrorizzati, oppure lo ignoravano, disprezzandone l'effettivo potere. Per un po' di tempo Naveh ricevette le visite di un signore della terra,¹⁸ Biu, il quale pretendeva da lui offerte per sacrifici annuali, ma non gli rivelava il luogo dei sacrifici. Per qualche anno, dunque, Naveh dipese sul piano rituale da Biu, fino a quando non riuscì a scoprire il luogo in cui questi eseguiva i sacrifici. A quel punto si liberò di Biu e acquisì il controllo sulla terra di tutta Paga.

Morto Naveh, bisognava gestire la successione e quindi anche decidere cosa fare del *kwara*. Sarebbe spettato al primogenito, Kanlaa, succedere al padre e occuparsi del suo *kwara*, ma questi non accettò. Decise piuttosto di cedere il *kwara* a Kayila, il secondogenito, a patto che questi fosse andato a vivere altrove. Kayila, preso il *kwara*, andò quindi a fondare il suo nuovo insediamento: nacque così la futura sezione di Kayilo. Il primogenito, invece, restò a Nania, vale a dire nei pressi dell'insediamento originario, ma fondando un proprio *compound*.

Kayila, secondogenito dell'eroe fondatore e detentore del *kwara*, affidò formalmente il potere a Kum, il terzogenito, che si insediò a sua volta da un'altra parte, fondando anche lui un proprio *compound*: nacque così Kakuṅu, quella che oggi è la sezione (*nawuuri*) del *pe*, 'il capo'.¹⁹ Di altri eventuali fratelli, non iscritti in questa genealogia dello spazio, non si sa nulla: le «mnemotecniche dell'abitare»²⁰ dei Kassena leggono la storia nella rete di rapporti genealogici tra insediamenti.

¹⁷ Le denominazioni di alcuni luoghi derivano dai nomi degli antenati che vi hanno vissuto o che vi hanno compiuto atti particolarmente significativi. A questo proposito si può parlare di «uomini che diventano luoghi» (MANGIAMELI 2017: 117-143).

¹⁸ Il signore della terra (*tigatu*) è generalmente membro di un gruppo di discendenza considerato autoctono con autorità rituale sulla terra. Si veda il par. 3.

¹⁹ Considerato discendente diretto dell'antenato fondatore, il capo rappresenta e incarna l'unità della comunità.

²⁰ Si veda MANGIAMELI 2017: 117-118.

Kakuṅu, il luogo originato dal terzogenito Kum e residenza del capo, diventa la sede del potere senza con questo però assumere davvero il controllo effettivo, o quanto meno non del tutto. Alle spalle di Kum e di Kakuṅu, la fonte di legittimità rimane il secondogenito Kayila con la sua discendenza, cioè l'insediamento di Kayilo. Il *nawuuri* di Kayilo, da questo momento in poi, è detentore della fonte di riproduzione del potere: Kayila fabbrica una "copia" del *kwara* di Naveh e la consegna al terzogenito, Kum. L'operazione di produzione e consegna di un esemplare meno potente dell'originale si ripete dopo la morte di ogni capo, nel contesto dell'installazione del successore.

3. LA MORTE RAREFATTA

Questa narrazione è inserita in una rete di somiglianze di famiglia che la connette ad altre narrazioni in circolazione in Africa occidentale attraverso confini statali e/o etnici. La figura dell'uomo in fuga dopo la sconfitta nella competizione per la successione al padre è un motivo ricorrente facilmente riconoscibile. Per esempio, nel suo celebre e magistrale lavoro sui Tallensi del nord del Ghana, *The dynamics of clanship among the Tallensi*, Fortes attribuisce origini mamprusi ai Tallensi, citando a proposito di questi ultimi un resoconto delle origini strutturalmente analogo a quello che riguarda Panlogo, il padre di Naveh.²¹ In figure come quella di Panlogo (e di Naveh) si coglie l'eroe culturale in quanto innovatore, portatore di una istituzione politico-rituale, la *paare*, epitomizzata dal *kwara*,²² che trasforma la realtà sociale del luogo in cui questi si trasferisce.

Panlogo è un uomo sconfitto e in fuga che conserva il carisma necessario a tenere legato a sé un seguito, a fondare un nuovo insediamento e a indicare a tutti le opportune coordinate di comportamento (reiterando il patto con i coccodrilli che ha natura vincolante ai fini dell'appartenenza alla comunità), oltre a mantenere la lucidità e a guidare le operazioni anche nel momento del massimo pericolo. Naveh, dal canto suo, viene

²¹ Cfr. FORTES 1945: 22.

²² Le cosiddette autorità neotradizionali attuali, come quelle legate alle varie forme di *chieftaincy*, cui la *paare* kassena è riconducibile, nascono dall'intreccio tra potere locale africano e potere coloniale. Sul *kwara* e la *paare* kassena si veda DITTMER 1961.

presentato in maniera più evidentemente connessa alla dimensione dell'azione meritoria, rischiosa e/o dall'esito incerto (si pensi all'offerta dell'antilope e all'uccisione di *gaa nao*). Entrambi agiscono come eroi culturali innovatori, precisamente in rapporto a un contesto di arrivo che appare spoglio o relativamente arretrato, anche qui coerentemente con un quadro assai diffuso. Nelle narrazioni eziologiche dell'Africa occidentale, alla figura dell'eroe straniero che porta l'innovazione della *chieftaincy* o del regno, cioè del potere sugli uomini incardinato nel capo o nel sovrano, fa da contraltare la presenza di autoctoni spesso inquadrati come primitivi o preculturali, i quali, a loro volta, incarnano il potere sulla terra proprio della figura del signore della terra. A questa dialettica corrisponde in generale, con dettagli specifici e manifestazioni variabili nelle costituzioni non scritte della regione, l'opposizione tra due linee di discendenza che permangono: quella degli autoctoni, che detengono un'autorità primordiale ed esprimono il signore della terra, e quella degli immigrati, che detengono il potere sugli uomini ed esprimono il capo o il sovrano.

Sebbene l'importanza di personaggi del tipo di Naveh nell'immaginario locale non possa essere in nessun modo sminuita, in quanto si tratta del prototipo stesso dell'individuo eccezionale, non si può non notare, partendo da un sistema di aspettative di altro tipo, il carattere minimale della morte nella narrazione che abbiamo visto. Sia nel caso di Panlogo, sia nel caso di Naveh, infatti, non solo manca una descrizione articolata, esteticamente significativa, di portata drammatica o epica, della morte di Panlogo o di Naveh, ma il momento del decesso viene addirittura dato per scontato e archiviato senza alcun dettaglio. Se il narratore non ci dice come siano morti i due personaggi, è il caso di riflettere su questa omissione.

L'assenza di un "approfondimento" sul tema della morte dell'eroe non può essere sottoposta a critica, ma va acquisita in quanto tale. L'episodio della morte è irrilevante dal punto di vista della cultura kassena, che elabora la memoria dell'eroe prescindendo del tutto dalle dinamiche che hanno portato alla morte. In contesto kassena la figura dell'antenato fondatore viene commemorata attraverso la sua trasposizione spaziale, che va letta nella logica per cui gli uomini diventano luoghi. L'antenato ha dato il via alla fruizione di uno spazio inaugurando un *compound* dal quale sono nati successivamente ulteriori insediamenti "figli" (il rapporto di filiazione tra insediamenti è consapevolmente ed espli-

citamente richiamato dai membri di ciascun gruppo di discendenza): gli antenati diventano i luoghi abitati cui hanno dato vita; spesso essi danno il loro nome a quei luoghi e alla gente che vi abita; il luogo della sepoltura, che coincide con lo spazio abitato, ospita anche le operazioni rituali rivolte agli antenati stessi.

L'eroe fornisce un modello, per quanto rarefatto e privo di dimensioni psicologiche: un uomo eccellente (1) in generale ha successo nella caccia; (2) porta a termine imprese rischiose, quali liberare un territorio dalla minaccia di un animale pericoloso (*gaa nao*); (3) ha la forza e l'autonomia per sganciarsi dall'insediamento paterno e fondarne uno nuovo; (4) innova la vita collettiva regolandola attraverso la *paare*, che irrompe nello scenario locale attraverso il feticcio *kwara*, a sua volta ricavato dall'impresa eroica (si tratta di un corno di *gaa nao*); (5) ha una discendenza ampia che cresce e si dirama dopo la sua morte. Ora, mentre i punti (1) e (2), per certi versi anche il (4), possono incarnare un modello che in quanto tale può essere reso eterno nella sua unicità e in qualche modo imitato, i punti (3) e (5), che peraltro sono strettamente connessi tra loro, sono la chiave d'accesso a una logica generativa che ha un'importanza cruciale.

Richiamando una formula assai efficace, usata durante un colloquio da un anziano kassena mentre si discuteva di Naveh e in particolare di quanti e quali fossero i suoi figli, «I *nawuura* sono i *navebia*», cioè le sezioni genealogico-territoriali (*nawuura*) sono i figli di Naveh (*navebia*).²³ L'anziano aveva premesso che non c'era modo di sapere quanti fossero e come si chiamassero i figli dell'eroe fondatore. Dal punto di vista locale, l'unico supporto della memoria della discendenza di Naveh non poteva che essere la mappa genealogica stessa: ciò che un uomo lascia con la morte è la casa che ha fondato; ciò cui lo stesso uomo dà vita, tuttavia, non corrisponde alla fotografia dell'esistente al momento della sua morte, ma cresce con il passare del tempo. I meccanismi della scissione, dell'allontanamento e della fondazione di nuovi insediamenti si replicano all'infinito in una serie di filamenti che si prolungano e si diramano, anche se a volte alcuni dei filamenti stessi prendono la via del declino, interrompono la loro crescita e poi si spengono. Evidentemente questo processo può essere apprezzato solo in corso d'opera e non è mai concluso. Questo dato è estremamente significativo perché permette di comprendere come una cultura possa decidere di preservare e celebrare non tanto un oggetto dotato di

²³ Kakuju (Paga), *Upper East Region*, Ghana, marzo 2009.

valore simbolico (come un monumento) quanto una logica generativa: l'importanza dell'eroe fondatore è in costruzione qui e ora.

Di fronte al *sokwio*, l'insediamento principale di una sezione territoriale, si trova un altare di forma circolare, il *nabaari*, presso il quale vengono eseguite le offerte sacrificali rivolte agli antenati. La presenza del *nabaari* (letteralmente 'prima-uomo', cioè 'antenato') segnala il carattere primordiale e fondativo dell'insediamento rispetto agli altri della stessa sezione genealogico-territoriale: qui si è mosso l'antenato, che ha dato vita a questo *compound*; qui si colloca l'origine degli altri *compound* della sezione, i figli; qui l'antenato è stato sepolto, tanto che il *nabaari* può essere considerato anche un indicatore di sepoltura importante. Tuttavia, le vicende altalenanti della vita possono portare un *sokwio* a essere abbandonato ed eventualmente sostituito da un altro *compound*, nel quale verrà eretto anche un *nabaari*. La finzione genealogica permetterà progressivamente di considerare quel nuovo luogo il *sokwio*, cioè l'insediamento anziano, anche se questo è materialmente falso. Dunque, sebbene il *nabaari* segnali l'anteriorità genealogica dell'insediamento, per cui il *sokwio* è genitore degli altri *compound*, si potrebbe trattare di una finzione. Per i nostri scopi, in questa sede, si tratterebbe quindi di riconoscere come la stessa sepoltura non segnali la fine, ma un inizio. Questo spunto si va ad aggiungere alla consapevolezza di quanto neanche la morte sia configurabile davvero come occasione per il *final cut*. Il ruolo marginale o azzerato che riveste nell'economia della narrazione la modalità attraverso la quale l'eroe trova la morte va compreso tenendo conto che nel contesto locale il senso della vita e l'efficacia delle azioni del personaggio in questione devono necessariamente dispiegarsi nel tempo *dopo* la sua morte.

4. CHI È L'EROE?

In una sorta di tentativo di mitopoiesi esogena, proviamo adesso ad accostare al mito di fondazione di Paga un racconto che sembra essere collegato a questo, seppure narrato da un punto di vista differente, che non dà luogo a una variante, ma piuttosto sembra raccontare una parte complementare dell'intreccio, una parte omessa dalle storie di cacciatori che prevalgono su pericolosi bufali: la stessa storia, ma raccontata dal punto di vista

dei bufali. Questa storia, “La moglie del bufalo”, circola in Africa occidentale, per esempio presso i Kassena, come narrazione derivata dal tempo delle origini,²⁴ ma è imparentata anche con il complesso mitico-narrativo del Bagre, che fu raccolto da Jack Goody presso i LoDagaa nel Ghana nord-occidentale.²⁵ Si narra di un bufalo fortissimo e pericoloso, della cui presenza nel territorio gli uomini non riescono a venire a capo, esattamente come nel caso di *gaa nao*, che viene poi ucciso da Naveh. Il protagonista della storia sembra essere il bufalo, che ha una moglie incinta e si aggira nella foresta per procurare cibo per la famiglia, a maggior ragione dopo la nascita del figlio. Durante una delle sortite del bufalo nella foresta alla ricerca di cibo, entra in scena un cacciatore particolarmente dotato, in possesso di alcune magie che rendono prodigiosa la sua attività venatoria. Il cacciatore si nasconde in attesa del momento giusto per colpire, il bufalo sente un rumore e si guarda intorno, ma il cacciatore spara e lo colpisce. Dopo essere stato colpito, il bufalo non muore, ma chiede «Chi è?»; il cacciatore si fa avanti e si mostra all’animale, dicendo «Sono io». A quel punto l’animale parte alla carica contro il cacciatore, il quale però lancia in alto il fucile e poi vola per andarsi a sedere sul fucile, restando così sospeso in aria. Da quella posizione sicura, egli guarda il bufalo impotente. L’animale, guardando il cacciatore seduto in aria, gli dice: «Dicevi di non saper volare». Il cacciatore gli risponde: «Tu dicevi di non saper parlare». Il bufalo cade a terra, morto.

Successivamente la moglie del bufalo scopre che il marito è stato ucciso e parla al figlio: «Tuo padre è stato ucciso. Dovrò sforzarmi e soffrire per occuparmi di te da sola, ma troverò chi è stato. Quando sarai cresciuto e ti avrò lasciato andare in giro da solo a procurarti il cibo, io andrò a cercare chi ha ucciso tuo padre». Effettivamente, quando giunge il momento, lascia il figlio e si muove per realizzare la promessa di vendetta. Lungo la strada si trasforma in una bellissima donna e si indirizza verso l’insediamento umano, più precisamente verso il mercato, decisa a incontrare il cacciatore, a farlo innamorare e a sposarlo per poi ucciderlo.

La prima parte del piano si realizza velocemente, ma il padre del cacciatore, che è la persona che ha dato al figlio i poteri magici che quest’ultimo usa nelle battute di caccia, è in grado di vedere che sua nuora è la moglie del bufalo e capisce che è venuta per ucci-

²⁴ Si veda MANGIAMELI 2019.

²⁵ GOODY 1972.

derlo. Nel corso della prima notte dopo le nozze, che gli sposi trascorrono sul tetto di una stanza, la moglie induce il marito a raccontarle i suoi segreti, mentre il padre del cacciatore, nascosto, ascolta:

La moglie disse al cacciatore: «Sei forte, ma non puoi darmi tutto quello che voglio». Il cacciatore chiese: «Che cosa vuoi?».

Moglie: «Tutto quello che usi per essere forte, lo voglio anch'io».

Cacciatore: «Se vado nella foresta e trovo un animale forte che voglio prendere, gli sparo. Poi, se cerca di reagire e mi attacca, io lancio il mio fucile molto in alto, poi vado su anch'io e mi ci siedo sopra».

M: «E se io volo in alto e vengo a prenderti, tu che fai?».

C: «Mi trasformo in erba».

M: «E che fai se l'animale si mette sull'erba e la distrugge?».

C: «Mi trasformo in un arbusto».

M: «E se l'animale rompe anche quello?».

C: «Mi trasformo in un albero».

M: «E se distrugge l'albero?».

Il cacciatore stava per rispondere che in quel caso si sarebbe trasformato in un ago (*garilwe*), ma non fece in tempo a completare la frase per l'intervento del padre, il quale stava ascoltando e lo interrompe: «Idiota, non dirlo!».²⁶

Il cacciatore, interrotto dal padre, non arriva a pronunciare la parola *garilwe* ('ago'), ma solo *gari*. La moglie si chiede che cosa significhi quella parola, che non conosce. Il giorno dopo la donna propone al cacciatore una visita alla famiglia di lei. Prima della loro partenza, il padre parla con il cacciatore. E lo mette in guardia. Una volta nella foresta, dopo un certo percorso, la donna si isola per un attimo, si trasforma nuovamente in bufala e attacca il marito. Questi non ha con sé il fucile, quindi non può volare; si trasforma in erba; la bufala distrugge l'erba e poi rivela la propria identità; il cacciatore si trasforma in un arbusto, che viene travolto dalla bufala, poi in albero, che a sua volta viene distrutto dall'animale, infine in ago, che va a infilarsi nella coda della bufala. L'animale si muove ripetendo la parola *gari* fino a quando l'ago non cade per terra, senza che lei se ne accorga.

²⁶ MANGIAMELI 2019: 162.

A quel punto il padre del cacciatore usa i suoi poteri per trarre in salvo il figlio, riportando l'ago a casa e poi trasformandolo nuovamente in uomo. A quel punto gli dice «Te l'avevo detto».

La storia de “La moglie del bufalo” o, se si preferisce, de “La moglie del cacciatore”, riveste un interesse particolare se accostata al mito di fondazione incentrato sulla figura di Naveh o comunque al motivo ricorrente del cacciatore/migrante/innovatore. L'intreccio potrebbe essere compatibile con quello del mito di fondazione, ma la vicenda di Naveh è evidentemente narrata dal punto di vista degli umani, per quanto i non umani abbiano già un ruolo importante, non di mero contorno, e siano soggetti attivi, mentre ne “La moglie del bufalo” l'equilibrio tra le parti rende ambiguo l'orientamento complessivo. Chi è l'eroe, qui, ammesso che ce ne sia uno? Nell'ambiguità di fondo sembra di poter individuare i protagonisti nei bufali e di potere scorgere semmai negli umani, e in particolare nel cacciatore, gli antagonisti. Il cacciatore elimina un animale pericoloso e lo fa con strabilianti prodigi, ma non sembra che il narratore voglia tributargli l'onore dello *status* eroico. Il successo nella caccia è il risultato del possesso di magie e sortilegi elargiti dal padre, mentre l'uomo non è dotato di particolari qualità e si dimostra piuttosto ingenuo al cospetto della moglie. Chi si muove autonomamente per un'impresa rischiosa e ad alta tensione ideale, quella di mantenere la promessa di vendicare la morte del marito, andando a inoltrarsi nel territorio degli umani per affrontare l'avversario non in uno scontro ad armi pari ma con la minaccia ulteriore della magia, infatti, è la bufala. Questo episodio narrativo sul mondo delle origini mette in scena un doppio smarcamento: l'eroe, infatti, non è maschio e non è umano.

L'unico personaggio che effettivamente muore è il bufalo. La morte dell'animale ha una grande efficacia scenica: colpito dal cacciatore, il bufalo non muore subito, ma solo dopo l'esplicitazione di uno scarto tra piani ontologici: «Avevi detto di non saper volare», dice il bufalo al cacciatore, ricordando a quest'ultimo i limiti corporei dell'umanità nel mondo in cui il bufalo pensa di vivere; «Avevi detto di non saper parlare», gli risponde l'umano, sottolineando, con un paradosso, che il bufalo deve aver superato i confini tra mondi differenti fatti di prospettive incorporate differenti e di possibilità differenti. Nella tendenziale simmetria di questa narrazione, l'uomo rischia nell'affrontare il bufalo così come il bufalo rischia nell'affrontare l'uomo. Il bufalo, tuttavia, fa

qualcosa in più mettendo in luce gli scarti di realtà, dimostrandosi così un coraggioso esploratore di domini ontologici altri.

5. LA MORTE E L'ESTETICA DEL NON FINITO

Per quanto la sequenza narrativa finale de "La moglie del bufalo" abbia la sua conclusione, il motivo di fondo resta aperto. La bufala ha cercato la vendetta, il padre del cacciatore è intervenuto a difesa del figlio, il cacciatore torna a casa, ma tutti e tre i personaggi sono vivi. Ogni sviluppo ulteriore è ancora possibile. Il narratore, tuttavia, si ferma qui. Nel mondo della produzione industriale di finzione, il finale aperto è uno stratagemma ampiamente utilizzato per lasciare spazio a nuovi episodi e dunque a ulteriori introiti. Ora, non si può certo escludere, nel caso delle narrazioni orali, che un finale sospeso possa avere a che fare con il piacere di continuare a raccontare in un secondo momento, ma sembra qui più opportuno accogliere come culturalmente emblematica questa immagine della narrazione che si ferma quando i personaggi hanno traiettorie biografiche ancora in corso d'opera.

Sembra di poter cogliere in questo un suggerimento a sottolineare l'importanza del non finito, non come fatto episodico o accidentale, come errore, imprecisione o dimostrazione di sciatteria, ma come tratto estetico coerente con un quadro culturale. In particolare, si può opportunamente pensare di attraversare le culture leggendo il rapporto variabile di attrazione/repulsione tra la trattazione del tema della morte e il non finito. Su questo punto, l'esame delle cosmologie africane può fornire un ricco panorama di materiale etnologico.

Più precisamente, nei racconti eziologici kassena è molto frequente una caratterizzazione dell'eroe in quanto fondatore. Il fondatore è un innovatore in movimento, del quale si narra come è emerso, da dove è arrivato e/o in che modo ha dato forma a un territorio o a un abitato, avviato un'istituzione, dato vita a una formazione sociale, inaugurato un culto. Altrettanto frequente è il trattamento minimale riservato alla morte dell'eroe. Gli sviluppi successivi agli eventi originari che coinvolgono i fondatori sono

spesso non precisati, ma lasciati aperti, coerentemente con prospettive socioculturali caratterizzate da una significativa disponibilità all'indeterminato.

Può dunque emergere da queste riflessioni la possibilità di cogliere un parallelismo tra un ridotto interesse per la morte, che si coglie nella trattazione laconica del tema, e la valorizzazione dell'incompiuto, che si può leggere nella proliferazione di pratiche e narrazioni che lasciano grande spazio a processi in corso, a rimodellamenti, cambi di direzione e risemantizzazioni, dove una certa enfasi sulla tradizione camuffa a malapena un'idea di cultura fondamentalmente mobile, negoziabile, in continua trasformazione.

Una prospettiva comparativa su questi temi può opportunamente richiamare e valorizzare l'idea secondo cui alcune società «hanno cura dei morti, non della morte».²⁷ Se la memoria dei morti può trovare spazio in vari aspetti della sfera rituale e della cosmologia, e la presenza dei morti si può esprimere attraverso il perdurante dipanarsi dei processi socioculturali da loro attivati, aggiungendo profondità alle rispettive biografie, in particolare quando si tratta di individui eccellenti, un concetto astratto di morte non attrae necessariamente la stessa attenzione, così come la descrizione della morte dell'eroe non acquisisce necessariamente funzionalità in relazione al modellamento del personaggio.

Giungendo alle conclusioni, può essere opportuno richiamare un elemento che riveste un ruolo di primo piano nella cultura kassena, nonché nel panorama della savana antropizzata in cui la società kassena abita: il *puru*, un centro rituale per certi versi enigmatico che si trova nei pressi dell'ingresso delle abitazioni. Si tratta di un cumulo nel quale ogni giorno vengono ammassati il terriccio e i rifiuti raccolti nelle operazioni di pulizia del mattino e nel quale vengono interrate anfore contenenti placenta in occasione di ogni parto avvenuto in casa. Esso può assumere dimensioni notevoli o quasi impercettibili, in base all'intensità della vita che si svolge nell'abitazione: un *compound* grande e densamente abitato avrà necessariamente un *puru* più grande rispetto a un piccolo insediamento o a una dimora in via di abbandono. Esattamente come le vicende dell'insediamento inaugurato dal fondatore proseguono dopo la sua morte ma sono comunque collegate al suo atto iniziale, l'andamento materiale del *puru* rende visibile l'eventuale

²⁷ MACHO 2002: 960.

successo dell'atto fondativo mentre esso è in corso, incarna i processi di vita sociale dell'insediamento nel loro farsi, senza una direzione prevedibile e senza una conclusione. Il *puru* è un oggetto costruito collettivamente e socialmente centrale ma mai completo, che attira l'attenzione sulla prospettiva di lunga durata e sul potenziale. In quanto tale, esso accenna allo stesso tema cui ci siamo accostati in questo articolo. Con il contributo del *puru*, infatti, possiamo leggere più agevolmente il disinteresse per la morte che abbiamo intravisto nelle narrazioni kassena: esso va inteso non all'insegna della mancanza, ma come apertura alla potenzialità.

BIBLIOGRAFIA

- ABASI 1995 = Augustine Abasi, *Lua-lia, the 'fresh funeral': founding a house for the deceased among the Kasena of north-east Ghana*, in «Africa», 65, 3 (1995), 448-475.
- AWEDOBA 1985 = Albert Awedoba, *Aspects of Wealth and Exchange with Reference to the Kasena-Nankana of Ghana*, Tesi di dottorato, Università di Oxford, 1985.
- CACCICO - COLOMBO 1994 = Giuliana Caccico - Enzo Colombo, *Cerimonie funebri Kasena: L'incenerimento della faretra*, in «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano», XLIX (1994), 85-95.
- DESCOLA 2021 = Philippe Descola, *Oltre natura e cultura*, Milano, Cortina, 2021.
- DITTMER 1961 = Kunz Dittmer, *Die sakralen Häuptlinge der Gurunsi im Obervolta-Gebiet Westafrika*, Hamburg, Cram, De Gruyter und Co, 1961.
- DUPERRAY 1984 = Annemarie Duperray, *Les Gourounsi de Haute-Volta*, Stuttgart, Steiner, 1984.
- FORTES 1945 = Meyer Fortes, *The dynamics of clanship among the Tallensi, eing the first part of an analysis of the social structure of a Trans-Volta tribe*, London, Oxford University Press, 1945.
- GOMGNIMBOU 2003 = Moustapha Gomgnimbou, *Les sources de l'histoire du peuplement du pays kasena*, in *Histoire du peuplement et relations interethniques au Burkina Faso*, eds. Richard Kuba - Carola Lentz - Claude Nurukyor Somda, Paris, Karthala, 2003, 259-273.
- GOODY 1962 = Jack Goody, *Death, property and the ancestors. A study of the mortuary customs of the LoDagaa of West Africa*, Stanford, Stanford University Press, 1962.
- GOODY 1972 = Jack Goody, *The myth of Bagre*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- HAHN 2003 = Hans Peter Hahn, *A propos d'une histoire régionale des Kassena au Burkina Faso*, in *Burkina Faso. Cent ans d'histoire, 1895-1995*, sous la direction

- de Yénouyaba Georges Madiéga - Oumarou Nao, Paris, Karthala, 2003, 1431-1441.
- HERTZ 1907 = Robert Hertz, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, in «L'Année sociologique», X (1907), 48-137.
- HOWELL 1997 = Allison Howell, *The religious itinerary of a Ghanaian people. The Kasena and the christian gospel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997.
- JACKSON 2011 = Michael Jackson, *La conoscenza del corpo*, in «Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia» – *L'esperienza del corpo*, a cura di Lorenzo Ferrarini, 6 (2011), 43-74.
- KIBORA 2003 = Ludovic Kibora, *Mythes d'origine comme fondement du peuplement et de l'organisation sociale du village kasena de Kaya-Navio*, in *Histoire du peuplement et relations interethniques au Burkina Faso*, eds. Richard Kuba - Carola Lentz - Claude Nurukyor Somda, Paris, Karthala, 2003, 275-288.
- LEACH 1973 = Edmund Leach, *Nuove vie dell'antropologia*, Milano, il Saggiatore, 1973 [ed. or. 1961].
- LIBERSKI-BAGNOUD 2002 = Danouta Liberski-Bagnoud, *Les dieux du territoire. Penser autrement la généalogie*, Paris, CNRS Editions, 2002.
- MACHO 2002 = Thomas Macho, *Morte*, in *Le idee dell'antropologia*, a cura di Christoph Wulf, Milano, Bruno Mondadori, 2002, 960-976.
- MANGIAMELI 2015 = Gaetano Mangiameli, *La densità di una transizione. Successione, divinazione e infanticidio nel Ghana nordorientale*, in «Antropologia e teatro», VI (2015), 110-139.
- MANGIAMELI 2016 = Gaetano Mangiameli, *L'invenzione precoloniale dei Gurunsi. Le razzie schiaviste e la genesi di un etnonimo in Africa occidentale*, in «L'Uomo Società Tradizione Sviluppo», 1 (2016), 57-75.
- MANGIAMELI 2017 = Gaetano Mangiameli, *L'origine plurale. Miti di fondazione kassena*, Milano, Cortina, 2017.
- MANGIAMELI 2018 = Gaetano Mangiameli, *Miti di fondazione e cronologie in Africa occidentale. Elementi di storia locale kassena*, in «Antropologia e teatro», IX (2018), 17-32.

- MANGIAMELI 2019 = Gaetano Mangiameli, *Il teatro degli antenati. Note su Lévi-Strauss e la mitologia kassena*, in «Antropologia e teatro», Numero speciale 2019, 154-169.
- SAHLINS 1986 = Marshall Sahlins, *Isole di storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- TEVIU - CALLOW 1976 = Adjevu Teviu - John Callow, *The founding of Paga*, Accra, Institute of African Studies, 1976.
- ZWERNEMANN 1969 = Jürgen Zwernemann, *La fondation de Pô: Essai d'interprétation des traditions orales d'une ville kasena*, in «Notes et documents voltaïques», II, 2 (1969), 3-15.

LA MORTE DELL'EROE NELLA TRADIZIONE GIAPPONESE

Marcello Ghilardi
Università degli Studi di Padova

RIASSUNTO: Nella tradizione epica giapponese, come pure nei racconti basati su eventi storici e tramandati di generazione in generazione, spiccano le figure di eroi la cui apoteosi coincide con la morte – talvolta autoinflitta tramite la pratica del *seppuku*, il taglio rituale del ventre. Vi sono certo motivazioni legate alle principali religioni e dottrine che hanno formato la cultura nipponica, come lo *shintō*, il confucianesimo e il buddhismo; ma soprattutto, alla radice dell'affetto che tali figure suscitano nella coscienza collettiva in Giappone, si intrecciano un senso di commozione per la transitorietà della vita e il riconoscimento di una purezza di intenti, di un'autenticità che si rende tanto più evidente ed esplicita quanto meno è sostenuta dalla vittoria, personale o politica. La fedeltà a una causa o a un ideale si misura non dall'utile che se ne ricava, ma dalla capacità di aderirvi con la totalità del proprio essere. La figura dell'eroe guerriero, perennemente esposto al rischio della morte, diviene quindi insieme al caduco fiore di ciliegio l'emblema della capacità di accogliere la pienezza nella vita, senza avvinghiarsi ad essa spasmodicamente e senza fuggirla o tradirla, lasciandola accadere e pure passare, sfiorire, tornare alla dimensione originaria, non ancora attualizzata.

PAROLE CHIAVE: permanenza, sconfitta, morte, fedeltà, lealtà, autenticità

ABSTRACT: In the Japanese epic tradition, as well as in the stories based on historical events and handed down from generation to generation, the figures of heroes whose apotheosis coincides with death, sometimes self-inflicted through the practice of *seppuku*, the ritual cutting of the belly, stand out. This is in part linked to the main religions and doctrines that have formed Japanese culture, such as Shinto, Confucianism and Buddhism, but at the root of the affection towards figures we can find the intertwining of a sense of emotion for the transience of life and beauty, together with the recognition of a purity of purpose. Fidelity to a cause or an ideal is measured not by the profit that one derives from it, but by the ability to adhere to it with the totality of one's own being. The figure of the warrior hero, who is constantly exposed to the risk of death, becomes just like the cherry

blossom, the emblem of the ability to pass through life without spasmodically clinging to it, and at the same time without fleeing or betraying it.

KEY-WORDS: impermanence, defeat, death, faithfulness, loyalty, authenticity

Cogli i fiori ma lasciali
cadere appena li hai guardati.
(Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*)

1. Il dramma teatrale giapponese più famoso nella storia del Sol Levante è probabilmente *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 (alla lettera ‘*Quaderno del tesoro dei fedeli servitori*’). Si tratta di una composizione del 1748 firmata da Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Senryū, originariamente pensata per il teatro di marionette (*ningyō jōruri*) ma quasi subito trasposta nello stile del teatro *kabuki*. La storia si basa su fatti realmente accaduti pochi decenni prima della loro rappresentazione teatrale. Tra il 1701 e il 1703 si consuma infatti la tragica vicenda del signore feudale Asano Naganori, costretto al suicidio rituale (*seppuku* 切腹 o *harakiri* 腹切り) per essersi macchiato di disonore presso la dimora dello *shōgun* a causa del comportamento provocatorio di un altro *samurai* di rango elevato, Kira Yoshinaga. Quarantasette servitori di Asano, declassati a *samurai* senza padrone (*rōnin* 浪人) dopo la sua morte, attendono con pazienza il momento propizio e, dopo circa due anni, si vendicano uccidendo Kira. Per testimoniare la fedeltà nei confronti di Asano secondo il codice d’onore dei guerrieri e per espiare la colpa dell’omicidio di un funzionario di alto rango, tutti i quarantasette *rōnin* commettono poi a loro volta il suicidio rituale. Il dramma originale è molto lungo e consta di ben undici atti; molte versioni più brevi e innumerevoli riduzioni non teatrali – per la televisione, per il cinema, per i *manga* – sono state realizzate nel corso dei decenni e dei secoli, tanto che ancora oggi la vicenda è conosciuta dai giapponesi di ogni età e cultura.¹

¹ Per una accurata descrizione degli eventi e un’analisi del dibattito filosofico che ne conseguì circa il modo corretto di intendere la lealtà e il rispetto, cfr. KASULIS 2018: 318-325.

Altrettanto nota, e forse ancor più amata dai giapponesi, è la vicenda storica di Minamoto no Yoshitsune (1159-1189) narrata per la prima volta nello *Heike monogatari* 平家物語, anonimo testo di carattere epico del XIV secolo in cui si narra della guerra Genpei tra il clan dei Minamoto, capitanato dal fratello maggiore di Yoshitsune, Yoritomo, e il clan dei Taira, che ne uscirà sconfitto.² Pur avendo contribuito in modo esemplare alla vittoria del suo schieramento, grazie ad eccezionali doti nel combattimento, Yoshitsune verrà alla fine tradito e costretto a suicidarsi tramite *seppuku* insieme alla moglie e alla figlia. La figura di Yoshitsune è diventata leggendaria, suscitando nei secoli una grande compassione. Addirittura, nella lingua giapponese l'espressione *hōganbiiki* 判官鼻肩 (lett. 'essere solidali con un eroe tragico', o 'prediligere chi è sfavorito') contiene il nome postumo di Yoshitsune, *Hōgan* (che di per sé significa 'luogotenente'), attribuitogli dall'imperatore Go Shirakawa.

In Giappone sono numerose le narrazioni di carattere epico in cui i protagonisti vengono considerati eroi dal cuore puro, nonostante la sfortuna che incombe sul loro destino. Queste due sono particolarmente emblematiche per illustrare un atteggiamento tipicamente nipponico nei confronti della morte dell'eroe. Talvolta questi eroi riescono a dare compimento al loro obiettivo proprio con la morte; talvolta invece non ce la fanno. Tuttavia non è in base alla riuscita che vengono ricordati e amati. Non è dalle probabilità di successo né dal lieto fine che la cultura giapponese ha tradizionalmente celebrato i suoi eroi, anzi: morire in un'impresa a cui ci si è dedicati con tutto il proprio coraggio, questo è segno di autenticità (*makoto* 誠) e lealtà (*chū* 忠) a un ideale.

2. Per cercare di capire i motivi di un apprezzamento e di un trasporto emotivo così intensi da parte del grande pubblico nei confronti di vicende così luttuose bisogna chiedersi quale sia lo sfondo culturale da cui tali vicende emergono, su cui quelle figure si stagliano.

Delle tre grandi correnti filosofico-religiose che hanno plasmato il Giappone – *shintō*, confucianesimo e buddhismo –³ solo la prima è autoctona; anche se è stata co-

² Determinanti per la fortuna del personaggio di Yoshitsune saranno poi il *Gikeiki* 義経記 ('Cronaca di Yoshitsune'), racconto del XIV secolo, e i drammi del teatro *nō* di cui sarà protagonista.

³ Il confucianesimo giunse dalla Cina attraverso delegazioni e viaggi di intellettuali o commercianti, e costituì anche in Giappone l'ossatura del codice di comportamento soprattutto a partire dall'epoca Edo (1601-1868), quando assurse al potere il clan degli *shōgun* Tokugawa; questi relegarono di fatto l'imperatore a un ruolo

dificata e rappresentata solo retrospettivamente, tra XVII e XVIII secolo, come un insieme coerente di pratiche, rituali e credenze, nei secoli ha mantenuto intatti alcuni elementi essenziali. *Shintō* 神道 si può tradurre approssimativamente come ‘Via degli dèi’. Il termine iniziò a circolare probabilmente non prima del XIV secolo e va dunque considerato come un costrutto tardo, una sorta di categoria retroattiva che venne impiegata dagli studiosi nazionalisti soprattutto a partire dal XVIII secolo;⁴ tuttavia rende conto di un insieme di valori e credenze in vita dall’antichità giapponese. Tra questi valori, senz’altro connesso alle virtù attribuite ai guerrieri e agli eroi è quello di un cuore-mente o spirito (*kokoro* 心) puro, non sofisticato o contorto, autentico (*junshin* 純真). Per quanto i rituali shintoisti fronteggino spesso forme di impurità connotate in senso fisico (*kegare* 汚穢, ‘impuro’, è in genere ciò che fuoriesce dal corpo o ciò che entra in contatto con un cadavere)⁵ e le malattie, il sangue, la morte siano mantenute il più possibile a distanza dalla quotidianità in cui vive la comunità umana, il valore della purezza si trasferisce facilmente a un ambito morale e interiorizzato. La “virtù” shintoista della purezza si collega, inoltre, a quella di stampo decisamente confuciano della sincerità, dell’onestà, o ancor meglio della affidabilità (*shin* 信): più ancora della coerenza tra ciò che si pensa e ciò che si dice, nel mondo eroico giapponese conta – è un comportamento apprezzato anche nella società contemporanea più prosaica – mantenere una coerenza, nel tempo, con le proprie azioni e le proprie scelte, soprattutto in termini di alleanza o fedeltà. I grandi eroi sono esempi di affidabilità, proprio nella misura in cui non necessariamente dicono sempre ciò che pensano, ma restano fino alla fine coerenti con le proprie idee e fedeli a coloro a cui hanno giurato fedeltà o obbedienza. Per converso, gli esempi di abiezione mostrano spesso comportamenti fedifraghi, cambi di fronte dettati dal mero interesse personale. Qui il confucianesimo incontra il buddhismo, nella misura in cui un denominatore comune alle due tradizioni è l’esercizio del distacco dall’*ego*. La

simbolico, confinandolo nella città di Kyōto e spostando la capitale a Edo (l’odierna Tōkyō). Il buddhismo, nato in India, venne ugualmente “importato” in Giappone, a partire dal VI secolo, tramite ambasciate coreane e cinesi. Spesso, incorporate in alcune scuole buddhiste, penetrarono anche molte pratiche di origine taoista.

⁴ Cfr. BREEN - TEEUWEN 2014. Una prima occorrenza del termine *shintō* (probabilmente letto *kami no michi*) è attestata nel *Nihon shoki* 日本書紀 (VIII secolo), ma a quell’epoca l’uso non era stato codificato e non corrispondeva a ciò che solo diversi secoli dopo sarebbe diventato un più definito *corpus* di pratiche e dottrine.

⁵ RAVERI 2014: 51-52.

morte del corpo – lo si vedrà più in dettaglio in seguito – è una sorta di correlato oggettivo della morte a se stessi, della ‘estinzione’ (termine che traduce il sanscrito *nirvāṇa*) di ogni attaccamento a sé, di quella che il mondo greco avrebbe denominato *φιλαντία*, un ‘amore di sé’ eccessivo, patologico.

L’esercizio della lotta, soprattutto del duello all’arma bianca, in cui tutto si può concentrare in un attimo, in un singolo colpo, e la distanza tra morire e sopravvivere misura lo spessore di un capello, diviene simbolo di un altro accesso a sé tramite una violenza trasfigurata. «Al di là dell’altro, dietro e dentro l’altro, balena l’Altro, il guerriero non prova odio né amore per il suo avversario, ma ferendolo si trasforma in lui, e l’arma, prolungamento della sua persona, è il tramite della metamorfosi. L’altro-individuo si annulla»,⁶ perché ad annullarsi è proprio l’idea o meglio l’esperienza stessa della individualità. La morte è il trasfondersi nella totalità, dalla quale il soggetto era emerso e si era progressivamente costituito, ma che in realtà non aveva mai abbandonato – così come l’onda si eleva dalla superficie dell’oceano e in essa di nuovo confluisce, senza mai essersene allontanata. In questo senso «la morte non è mai “vana”, dal momento che la suprema rivelazione è l’unica che, escludendo definitivamente l’intermediazione dell’intelletto, permette di vivere in un fulmineo istante la propria carne, il residuo inattingibile, sia pure soltanto attraverso il dolore finale». ⁷ La meditazione sull’impermanenza e la consapevolezza di essa sono una costante dell’insegnamento buddhista, in tutte le scuole che si sono diramate a partire dall’insegnamento iniziale di Siddharta, il Buddha “storico” vissuto in India tra il VI e il V secolo a.C. :

Una persona ordinaria, o monaci, che non ha ricevuto gli insegnamenti [...] vede nel modo seguente [...]: «Questo è il sé, questo è il mondo; dopo la morte io sarò permanente, imperituro, eterno, non soggetto a cambiamento; durerò per l’eternità». ⁸

Chi non accoglie e comprende il carattere di impermanenza (in giapponese *mujō* 無常) di ogni elemento del reale, fisico e metafisico, visibile o invisibile, vive nella paura della

⁶ SABA SARDI 1996: 15.

⁷ Ivi: 24.

⁸ *Majjhima* 2001: 240.

morte e nell'illusorietà delle proprie conquiste o dei propri possessi, che si tratti di beni materiali o ideali. Di nuovo, l'attaccamento è il vero nemico da sconfiggere, e l'attaccamento al sé è l'emblema di tutti gli altri. Per questo motivo nemmeno l'attaccamento alla morte deve dominare. Sarebbe nocivo e fonte di incomprendimento e malattia anche quello. Incontrare ciò che accade, quando accade, così come accade: ecco è la lezione che l'eroe apprende dal difficile tirocinio del confronto con le forze avverse. Queste si rivelano di fatto cooperanti, costituiscono nel loro antagonismo una positiva polarità, che mobilita le energie e mantiene in essere il dinamismo della realtà, l'infinito e continuo "gioco" del mondo.

Non è un caso che un'espressione della lingua giapponese sia diventata proverbiale: *hana wa sakuragi, hito wa bushi* 花は桜木人は武士, 'il fiore [migliore, più nobile] è il ciliegio, l'essere umano [migliore] è il guerriero'. Il fiore di ciliegio (*sakura* 桜), che in primavera richiama i giapponesi nei parchi per osservarne la fioritura (è un'abitudine denominata *hanami* 花見, 'vedere i fiori'), è il più caduco di tutti, perché in pochi giorni sboccia e appassisce, mentre i suoi petali vengono trasportati dal vento. Il guerriero (*bushi* 武士) è colui che vive costantemente a contatto con la possibilità della morte, che è più esposto alla fatalità del duello in cui perderà la vita. Proprio per questo – non "nonostante" questo – il ciliegio e il guerriero sono così apprezzati, ammirati, amati.⁹

3. Lo struggimento per il carattere transitorio della vita è testimoniato da uno dei più celebri concetti estetici giapponesi, elaborato dalla letteratura di epoca Heian e celebrato nel famosissimo *Genji monogatari* 源氏物語 ('*Il racconto di Genji*', composto dalla

⁹ Come anche in altre letterature epiche, in quella giapponese sono pochi i riferimenti a figure femminili con i tratti dell'eroismo guerresco. Un'importante eccezione è quella di Tomoe Gozen (XII-XIII secolo), vissuta negli stessi anni di Yoshitsune. Per quanto la storia annoveri diversi casi di *onnamusha* 女武者 ('donne guerriere'), tali figure sono divenute protagoniste più di racconti orali che di testi o drammi teatrali. Analogo destino hanno avuto le donne-*ninja* (*kunoichi* くのいち, spie, guerriere o assassine). Esistono d'altra parte modelli eroici del femminile che si consegna o accetta con coraggio la morte, anche se si tratta generalmente di morti legate all'adesione al destino dell'eroe maschile – come nel caso di Shizuka, la giovane moglie di Yoshitsune – o comunque legate ad amori contrastati: in quest'ultimo caso il suicidio per amore (*shinjū* 心中) presenta comunque alcuni caratteri dell'eroismo, nella misura in cui la protagonista (o i due protagonisti: quasi sempre si tratta di un doppio suicidio), non cedendo sul proprio desiderio, afferma nell'unico modo socialmente accettato la propria libertà dai vincoli e dai dettami familiari o dalle imposizioni della comunità di appartenenza.

dama di corte Murasaki Shikibu nell'XI secolo). Si tratta del *mono no aware* 物の哀れ, che ricorre anche in molti trattati sull'arte e sulla poesia. Inizialmente pare fosse un'interiezione di stupore, commozione o struggimento: *aware...!*, successivamente astratta e codificata. L'esclamazione veniva riportata utilizzando la scrittura fonetica *hiragana* (あはれ), per poi venire trasposta anche per mezzo di un carattere di origine cinese (哀) dal significato di 'malinconia, compassione, pietà, struggimento'. Come ha scritto Ivan Morris, *aware*

nella sua accezione più diffusa era un'interiezione o un aggettivo che si riferiva alla qualità emotiva insita negli oggetti, nella gente, nella natura o nell'arte e, per estensione, anche alla reazione interiore di una persona agli aspetti emotivi del mondo esterno [...]. La parola appare spesso nella frase *mono no aware*, che corrisponde approssimativamente a *lacrimae rerum*, il *pathos* delle cose. Se si percepisce la relazione tra bellezza e tristezza del mondo, allora più acutamente si sente il *mono no aware*.¹⁰

La compartecipazione estetica ed emotiva alla natura e a tutto ciò che circonda o permea l'essere umano è percepita come un nobile ideale, segno distintivo dell'animo coltivato, essenza dell'arte e della vita. Diverrà più tardi, in epoca Kamakura, testimonianza della vita esposta ai rischi e a una brusca fine dei *samurai*. Come nel caso della contemplazione dei fiori di ciliegio, bellezza e malinconia non sono esperienze contrapposte e antagoniste, sono piuttosto dimensioni collegate, in relazione intima e inscindibile. Solo un cuore in grado di accogliere la tristezza è anche in grado di riconoscere la bellezza, la grazia di ciò che non resta per sempre. «La sensibilità profonda e la commozione dell'anima, implicite in *aware*, si accompagnano sempre a un sentimento di dolce calma e tranquillità, di abbandono spontaneo e di adesione totale e armonica all'intima essenza delle cose».¹¹

Un componimento poetico di Motoori Norinaga (1730-1801), uno dei più influenti studiosi della letteratura e delle tradizioni religiose autoctone del Giappone, esprime in modo eccellente lo struggimento provato per una bellezza effimera, dunque meritevole di attenzione e cura:

¹⁰ MORRIS 1984: 258-259.

¹¹ RICCA 2015: 133.

<i>Shikishima no</i>	敷島の	Se qualcuno chiede
<i>yamatogokoro o</i>	大和心を	qual è l'anima di Yamato,
<i>bito towaba</i>	人とはば	cuore del Giappone:
<i>asabi ni ni ou</i>	朝日に匂う	esalando il profumo al sole che si leva,
<i>yamazakurabana</i>	山桜花	i fiori di un ciliegio selvatico. ¹²

In una pagina della sua opera *Isonokami no Sasamegoto* 石上私淑言 (*Considerazioni personali sulla poesia*, 1763) dedicata proprio alla definizione di questo tipo di esperienza, Motoori scrive che «conoscere il *mono no aware* significa cogliere la natura della felicità o della tristezza facendo esperienza del mondo [...]. Se dovessi essere più preciso, direi che una definizione esatta di *mono no aware* è “essere (com)mossi dalle cose esterne”». ¹³ *Aware* esprime anche l'intimo legame tra esperienza estetica e dimensione etica. La carica emotiva (*yojō* 余情), perfino in eccesso o in sovrappiù rispetto alla media, che scaturisce dal *mono no aware* è una pienezza di sentimento che trabocca non solo dall'interiorità del poeta, ma anche dal samurai, da chi si espone alla morte e le va incontro senza esitazioni. Questo tema poetico accompagna tutta la storia della letteratura giapponese, poiché se ne possono trovare le prime attestazioni nella raccolta più antica che ci sia pervenuta, il *Man'yōshū* 万葉集 (*Raccolta di diecimila foglie*, VIII secolo). In questa celeberrima antologia alcune poesie sono dedicate alla condizione caduca del guerriero, come quella attribuita a Ōtomo no Yakamochi:

Se vado sul mare
diventerò un cadavere intriso d'acqua
se vado sui monti
diventerò un cadavere coperto di erba.
A fianco del mio signore
io dunque morirò
senza esitare.¹⁴

¹² MOTOORI 1996: 33. Delle poesie tradotte direttamente dal giapponese si dà anche la versione in originale, diversamente da quelle citate direttamente da una traduzione italiana vigente.

¹³ HEISIG - KASULIS - MARALDO 2011: 1177.

¹⁴ *Man'yōshū*, 1, XVIII, 4094, citato in VULPITTA 1966: 57.

Ad esprimere in massimo grado l'afflato epico dell'eroe che muore sono i cosiddetti *gunki monogatari* 軍記物語 del periodo Kamakura (1185-1333), racconti di gesta militari e di combattimenti, in cui viene esaltata la figura del guerriero (*bushi* 武士). Questo genere di componimenti in prosa mostra un netto contrasto con la letteratura della precedente epoca Heian (794-1185), incentrata sui personaggi e i modi raffinati della corte imperiale, distante dai campi di battaglia. I testi mitologici arcaici come il *Kojiki* 古事記 ('*Racconti di antichi eventi*') e il *Nihonshoki* 日本書紀 ('*Annali del Giappone*'), risalenti all'VIII secolo, più che una vera e propria letteratura epica costituiscono un insieme di miti e leggende eroiche con solo alcuni tratti che potremmo definire davvero epici.¹⁵ Ma già in quei primi racconti emergevano le caratteristiche tipiche degli eroi giapponesi: la purezza, che in alcuni eroi sconfinava nell'ingenuità; il senso dell'onore; la lealtà verso il proprio signore; la bellezza fisica e pure – quasi sempre – la sfortuna. Proprio il non riuscire ad ottenere la vittoria diviene il contrassegno più evidente, agli occhi del pubblico giapponese, di una purezza di intenti e di un disinteresse personale che si collocano agli antipodi dei tratti caratterizzanti invece le figure degli antagonisti, dediti al calcolo e al vantaggio personale. Tra i *gunki monogatari* il più famoso è il già citato *Heike monogatari*, che inizia con queste parole:

祇園精舎の鐘の聲、諸行無常の響きあり。娑羅双樹の花の色、盛者必衰の理をあらわす。

おごれる人も久しからず、唯春の夜の夢のごとし。たけき者も遂にはほろびぬ、偏に風の前の塵に同じ。

'I rintocchi della campana di Gion rammentano l'impermanenza [*mujo*] delle cose. Il colore dei fiori dei due alberi di Sal [*Shorea robusta*] ricorda che anche le persone influenti cadono ineluttabilmente. In breve tempo gli arroganti somiglieranno a sogni in una notte di primavera; e anche i coraggiosi spariranno, come polvere al vento'.¹⁶

4. Al confine tra realtà e leggenda si snodano le vicende di altri personaggi, sempre maschili e guerrieri, che incarnano alla perfezione l'ideale dell'eroe glorificato dalla morte. Nel *Kojiki* sono narrate anche le gesta di Yamato Takeru (il cui nome, tradotto alla lettera,

¹⁵ Ivi: 58.

¹⁶ *Heike* 1997: 21 (traduzione nostra).

significa ‘Eroe del Giappone’; in italiano è stato tradotto anche in modo più libero come ‘rude Yamato’). Dopo un inizio violento e macabro – uccide il proprio fratello per punirlo, semplicemente poiché non si era presentato una sera a cena! – Takeru diviene un eroe civilizzatore, almeno dal punto di vista della dinastia regnante, che sottometterà sotto l’insegna di Yamato 大和 (nome del clan che unificò inizialmente il paese, nonché primo toponimo dell’arcipelago) tutte le altre popolazioni del Giappone, come il clan dei Kumaso o gli Emishi nelle terre a nord-est. Sulla via del ritorno dall’ultima di queste imprese Takeru offese un *kami*, uno spirito protettore che abitava sul monte Ifuki:

«Il sacro signore di questo monte lo prenderò a mani nude», disse altero inerpicandosi sul pendio. Si imbatté in un cinghiale bianco, grosso quanto un bue. «Sembra un cinghiale, ma è un messo del sacro signore. Per ora lo risparmi, lo ucciderò al ritorno», sbottò borioso e continuò la scalata. Ma venne giù una grandinata così terribile che sua altezza il rude Yamato ne soffrì i colpi. In realtà il cinghiale bianco non era qualcuno spedito sotto quelle spoglie bensì il sacro signore nel suo vero aspetto che lo aveva punito per gli spropositi detti. Egli ridiscese. Recuperò un poco le forze, ragione per cui chiamiamo quella sorgente Wisame [‘che risveglia’]. Riprese il cammino e giunse presso le campagne di Tagi. «Vorrei andare ancora avanti, volteggiare nel cielo addirittura, ma le gambe non ce la fanno a camminare, mi cedono a ogni passo» disse [...]. Proseguì ancora un poco. Riusciva appena a vagare poggiandosi al bastone, ragione per cui chiamiamo Tsuwetsuki [‘Poggiarsi al bastone’] il luogo.¹⁷

A questo punto, come talvolta accade agli eroi classici del Giappone in punto di morte, Yamato Takeru improvvisa una serie di versi – artificio retorico di quel genere letterario, ma anche testimonianza della sua condizione emotiva e della sua raffinatezza di spirito: rude in battaglia, ma elevato nella poesia. Il binomio tra cultura letteraria e valore militare (*bunbu ryodō* 文武兩道) resterà un classico tema nei secoli a venire: i più grandi guerrieri sono ricordati anche come uomini raffinati, dotati di una capacità emotiva superiore e in grado di eccellere anche nelle arti:

¹⁷ *Kojiki* 2006: 108.

Al contrario dell'Occidente, dove la compresenza di virtù belliche e artistiche è tradizionalmente conflittuale, il Giappone non ha mai considerato le due tendenze incompatibili. [...] L'eroe tragico giapponese, che vive a un livello emozionale superiore rispetto alla maggior parte degli uomini, rivelerà spesso i sentimenti più intensi in versi, specialmente nel momento in cui la sua esistenza tocca il culmine.¹⁸

Yamato Takeru esala l'ultimo respiro dopo aver composto e recitato un'ultima poesia. Solo allora la notizia viene diffusa da un messo a cavallo, e da corte accorrono la sposa e i figli. Lo spirito dell'eroe, si narra, si librò sotto le spoglie di un grande uccello bianco, dirigendosi verso il mare fino alle terre di Kafuchi, «dove sorse il luogo a lui consacrato, che chiamiamo appunto la tomba dell'uccello bianco, dal quale volteggiò in cielo».¹⁹

L'importanza del modo in cui si muore è tale che in alcuni casi quella è l'unica ragione per la quale un mediocre guerriero, ignoto ai più durante tutta la vita, diventa un eroe. È il caso di Yorozu, che secondo il *Nihon shoki* 日本書紀 combatté nel 587 in una battaglia tra i due principali clan dell'epoca, i Mononobe e i Soga. Alla notizia della caduta di Mononobe no Moriya, capo del clan per cui combatteva, Yorozu fuggì inizialmente a cavallo e si nascose tra le colline. Ma poi tornò sui suoi passi iniziando una sorta di guerriglia, da solo, contro i guerrieri dello schieramento avversario che si erano messi sulle sue tracce. Dopo aver ucciso decine di nemici, di fronte alla disfatta evidente, Yorozu si uccide tagliandosi la gola col proprio pugnale (all'epoca non era ancora stato codificato lo squarcio del ventre nel rito del *seppuku*).²⁰

Allora, il cane bianco che Yorozu aveva sempre tenuto con sé alzò il muso verso il cielo, poi lo abbassò e ululando girò intorno al cadavere. Finalmente afferrò la testa del padrone fra i denti e la posò sopra un vecchio tumulo. Poi si accucciò accanto al suo corpo e si lasciò morire di fame. [...] I dignitari rimasero commossi da quella storia e redassero un nuovo plico sigillato: [...] «Che si ordini ai familiari di Yorozu di costruire una tomba dove i suoi

¹⁸ MORRIS 2003: 21.

¹⁹ *Kojiki* 2006: 110.

²⁰ Sul tema del suicidio rituale cfr. PINGUET 2013.

resti possano essere inumati». I membri della famiglia di Yorozu innalzarono così una tomba nel villaggio di Arimaka e vi seppellirono Yorozu e il suo cane.²¹

Secoli prima dell'elaborazione informale del *bushidō* 武士道, l'ideale codice di condotta etica del *samurai*, le gesta di questo personaggio si offrono come una sorta di modello *ante litteram* del comportamento ideale del guerriero al servizio di un signore feudale: sacrificarsi senza retrocedere o arrendersi, seguire il proprio signore fino all'ultimo. È interessante che il racconto abbia riportato l'iniziale paura e l'esitazione ad agire da parte del protagonista, come a volerne sottolineare il carattere non straordinario, ma pienamente umano, con tutti i suoi limiti e ripensamenti. Non si nasce eroi, ma lo si diventa – ecco il messaggio implicito – nei momenti di difficoltà e di crisi, quando si mettono da parte i timori per la propria vita e gli interessi personali richiamando tutte le risorse di cui si è capaci e perseguendo fino all'ultimo una linea di condotta improntata alla lealtà e all'onore. Yorozu è un perfetto esempio di eroe guidato dalla virtù del *makoto* 誠, qualità che diverrà sempre più importante per qualificare l'eccellenza di un guerriero – lealtà, affidabilità, purezza di intenti, assenza di doppiezza morale. Si tratta di una qualità che probabilmente «deriva dall'anelito dell'uomo verso un significato assoluto, fuori dal tempo, e dalla convinzione che il mondo sociale e politico è un luogo di corruzione il cui materialismo è incompatibile con le esigenze della spiritualità pura e della verità».²² L'eroe sconfitto che muore assume una nuova e più feconda vita nella memoria del paese, diviene così simbolo sempre presente di ideali incarnati in un'esistenza umana. Come è accaduto con Yorozu, anche per altri personaggi storici il modo in cui si muore sancisce l'ingresso nella leggenda. È quello l'inizio della vera vita e, insieme, della dimensione propriamente epica.

Fuori dalla leggenda letteraria, si presenta come erede e continuatore di quegli ideali il *samurai* Yamamoto Tsunetomo (1658-1719), autore di quello che diverrà col tempo uno dei testi più noti della letteratura "marziale", lo *Hagakure kikigaki* 葉隠聞書 ('Annotazioni su cose udite di nascosto tra le foglie'). L'allievo Tsuramoto Tashirō, nel 1710, ne trascrive gli insegnamenti, quando Yamamoto, alla morte del proprio signore, si

²¹ MORRIS 2003: 31-32.

²² Ivi: 33.

rade la testa per farsi monaco Zen. Il testo ha avuto anche un interessante commento da parte dello scrittore Mishima Yukio (1925-1970) pochi anni prima del suo clamoroso suicidio, quando si squarciò il ventre il 25 novembre 1970, come segno di personale rivendicazione e dissenso nei confronti dell'occidentalizzazione e della perdita di nerbo del Giappone post-bellico.²³ Lo *Hagakure* viene anche citato in diverse scene nel film di Jim Jarmush, *Ghost Dog. The Way of the Samurai* (1999), costituendo l'asse portante nella vita di un sicario contemporaneo al servizio di un mafioso italo-americano. Nel testo di Yamamoto si intrecciano motivi di sapore confuciano – il rispetto delle gerarchie e l'obbedienza assoluta al proprio signore, il senso dell'onore e di responsabilità – con altri di ascendenza buddhista – l'impermanenza delle cose e il distacco dall'*ego*. Le frasi più famose e citate pongono la morte al centro dell'esperienza esistenziale di ogni *samurai*: «Io ho scoperto che la Via del Samurai [*bushidō*] è morire. Davanti all'alternativa della vita e della morte è preferibile scegliere la morte»; e anche: «Questa è l'essenza del *Bushido*: pensando alla morte, mattina e sera, nel silenzio e stando pronti a morire a ogni momento, si assimila il *Bushido* e per tutta la vita, senza commettere errori, si adempie il dovere del samurai».²⁴ Non mancano tuttavia alcuni passaggi dedicati alla suprema virtù buddhista, la compassione (*karuṇā* in sanscrito, *jibi* 慈悲 in giapponese), ovvero la capacità di provare il dolore altrui, di sentire all'unisono con gli altri esseri senzienti: «La così detta "grande vita" non è altro che la grande compassione. Un canto sacro dice: "Gli occhi pieni di compassione non hanno odio per nessuno e guardano anche a coloro che sono nella colpa". La grande compassione è immensa e non ha limiti. Gli antichi saggi dell'India, della Cina e del Giappone sono venerati ancor oggi per la loro grande compassione».²⁵ È probabilmente questo tipo di sentimento, una capacità di "sentire" con gli altri, che permette la comprensione di «qualcosa nella morte più profondo della morte», come scrive Ōhashi.²⁶ Si tratta di un'esperienza che apre a una sorta di ultratemporalità –

²³ Cfr. MISHIMA 1996: 130-131: «Per *Hagakure*, quel che conta è la purezza dell'azione. [...] *Hagakure* sostiene che persino una morte spietata, una futile morte che non dia né frutto né fiore, ha la sua dignità, in quanto morte di un essere umano. Se diamo un alto valore alla dignità della vita, come non possiamo pregiare anche la dignità della morte? Nessuna morte, quindi, può essere detta inutile». Sul *seppuku* di Mishima cfr. anche TOKITSU 2004: 106-117 e ŌHASHI 2017: 181-196.

²⁴ YAMAMOTO 1993: 29. Cfr. anche YAMAMOTO 2012: 37.

²⁵ Ivi: 74.

²⁶ ŌHASHI 2017: 195.

proprio come la morte, che a differenza del processo del *morire* non sta nel tempo, è piuttosto il nulla, il senza-tempo, l'assolutamente altro della vita. È questa "assoluta alterità" che l'eroe epico cerca di incontrare, toccandola

nel mezzo della vita, non limitandosi a rappresentarla, bensì vivendola e percependola in quanto ciò che è non in virtù di se stessa, ma in virtù dell'assolutamente altro. La morte è il modo più radicale di espressione di questa assoluta alterità rispetto alla vita nella vita stessa. Dal momento che possediamo in noi questa assoluta alterità, noi *siamo* ciò che viene inteso normalmente come il senso della finitudine e della mortalità della vita.²⁷

La scelta e le idee di Mishima sembrano, almeno in parte, ispirate anche dalla figura di Saigō Takamori (1828-1877), protagonista della cosiddetta rivolta di Satsuma del 1877, quando riunì centinaia di samurai per protestare contro l'occidentalizzazione forzata e le riforme volute dal governo Meiji. Anche in questo caso non si tratta di un eroe epico, ma di un essere umano che finisce per diventarlo attraverso la narrazione popolare. L'insoddisfazione di Saigō era di natura morale più che economica o strettamente politica (è un altro elemento che consente di tracciare analogie con Mishima e con altri eroi della tradizione). La sua volontà, quasi ossessiva, di incarnare un ideale di sincerità (*makoto*) si proiettò sulle dinamiche della modernizzazione del Giappone, rea di subordinare ogni istanza sociale all'inseguimento dei valori e della produttività delle nazioni occidentali oltre che di svilire la classe dei *samurai* riducendone i privilegi e rendendoli in gran parte disoccupati. La sua rivolta armata era rivolta contro il governo centralizzato e non contro l'Imperatore, ritenuto sempre il simbolo divino della nazione, al di sopra delle parti politiche. Il fallimento di quella rivolta si iscrive nella lunga serie di atti eroici destinati alla sconfitta e, come scrive Morris, anche per Saigō la «vera esistenza eroica comincia solo dopo che si è conclusa la sua esistenza storica».²⁸ Il *samurai* ribelle, il rivoltoso avversato dal governo Meiji, dopo la morte venne riconosciuto come un eroe da tutti, simpatizzanti e avversari; a lui, un ribelle anti-governativo, venne dedicata una statua di bronzo a Tokyo, all'ingresso del parco di Ueno, con questo epitaffio: «I servigi che il

²⁷ Ivi: 195.

²⁸ MORRIS 2003: 264.

nostro amato Saigō Takamori ha reso alla nazione non hanno bisogno di encomio perché ne sono testimoni gli occhi e le orecchie del popolo».

Nella stessa epoca visse un altro personaggio la cui biografia è scivolata nel mito, per il tipo di imprese di cui fu protagonista e per il modo in cui affrontò la morte per malattia. Tesshū Yamaoka (1836-1888) fu un maestro di spada e di calligrafia, adepto del buddhismo Zen; secondo le cronache raggiunse il 'risveglio' (*satori* 悟) all'età di quarantacinque anni. La sua morte, per un tumore allo stomaco, potrebbe sembrare tutt'altro che eroica; ma per la sensibilità giapponese eroico e degno di ammirazione fu il modo in cui il maestro si dispose per incontrarla. Come molti altri monaci o *samurai* anche Yamaoka scrisse alcuni versi poco prima di morire. Il suo 'poema del trapasso' (*jisei no ku* 辞世の句) destò grande stupore tra i suoi allievi:

腹痛や *fukutsu ya*
苦しき中に *kurushiki naka ni*
あけからず *akekarasu*

Dolore dell'addome...
nella stretta sofferente
gracchiare di corvi al mattino.²⁹

Da cosa era determinato lo stupore degli allievi? I versi non sono più raffinati o potenti di altre composizioni – ma nessun maestro Zen aveva mai fatto comparire in un poema del trapasso la parola “dolore”. Ci si sarebbe aspettati un più tipico riferimento a concetti come pace, luce o tranquillità, considerati più consoni per l'epitaffio autografo di un maestro; Yamaoka impiegò invece due caratteri, *tsu* (o *ita*) 痛 e *ku* (o *kuru*) 苦 per alludere alla propria sofferenza. Pare che gli allievi di Yamaoka fossero talmente perplessi da esitare a rendere pubblico il poema: «Timorosamente lo riportarono all'abate Gasan quando questi lo chiese. “Che grandiosa poesia di dipartita”, esclamò lui. Quando il corvo era passato e aveva gridato, Tesshū aveva un'emorragia, lo stomaco distrutto dal cancro –

²⁹ Citato in STEVENS 1999: 86.

quei due eventi riempivano l'universo». ³⁰ Anche in questo caso l'evento della morte rende eroica la figura di un essere umano, un maestro di spada, che incontra il tempo che viene, così com'è, morendo lucidamente – “con la schiena dritta”, come si usa dire in Giappone evocando implicitamente la posizione seduta in cui ci si dispone a meditare. Il problema della morte non può essere impostato né risolto come se fosse un problema logico o pratico in attesa di soluzione. Distoglierne lo sguardo però non lo elimina, poiché scava nel profondo. Tenere lo sguardo su di esso non vuol dire però scivolare in un nichilismo cupo, né separarsi dalle manifestazioni vitali del corpo e della mente. Al contrario, quello sguardo cerca di essere in comunione con il processo della vita, che è sempre un processo di *vita-e-morte*: i due aspetti sono inscindibili. In questo modo si potrà seguire ogni respiro, dal primo all'ultimo, dal più forte al più flebile, fino all'ultimo esalato; e ogni respiro sarà un respiro perfetto da seguire.

5. È in quest'ottica che nell'ambito del buddhismo giapponese si parla della “grande morte” (*daisbi* 大死). Questa deve ricomprendere e assumere in sé la “piccola morte”, cioè la cessazione della vita biologica. La “grande morte” è lo scioglimento, l'abbandono, la perdita dell'attaccamento al proprio *ego*. Se si è in grado di affrontare questa morte, allora anche quella biologica può essere affrontata in modo differente: non viene superata o ignorata; il dolore e la paura non vengono aboliti, non si tratta di un grande sedativo. Morire la “grande morte” non vuol dire diventare invulnerabili o insensibili, significa sciogliere le forme di attaccamento che producono un'angoscia e un dolore ingestibili. Significa vedere il mondo, leggere la realtà delle cose con occhi nuovi. Per il maestro buddhista Eihei Dōgen (1200-1253), «apprendere se stessi è dimenticare se stessi. Dimenticare se stessi è risvegliarsi alla realtà. Risvegliarsi alla realtà è lasciar cadere il proprio corpo-mente e il corpo-mente altrui». ³¹ «Dimenticare se stessi» non va confuso con una trascuratezza o con l'ignoranza nei confronti di sé, esattamente all'opposto significa cogliersi in modo autentico, «essere risvegliati alla realtà», ovvero entrare nella comprensione piena dell'esistenza, accogliendola in tutti i suoi aspetti senza discriminazioni, senza filtri retti dalle pretese dell'*ego*. «Essere risvegliati alla realtà» passa attraverso la capacità

³⁰ STEVENS 1999: 87.

³¹ Dōgen, *Genjōkōan* 現成公案, § 3, in TOLLINI 2001: 180. Cfr. anche KIM 2011.

di 'lasciar cadere corpo-mente' (*shinjin datsuraku* 身心脱落), espressione in cui il binomio 'corpo-mente' traduce a fatica il carattere a-duale dell'endiadi *shinjin*. L'identificazione immaginaria della totalità visibile e invisibile di un essere umano nella sua singolarità va deposta, per entrare in contatto con una dimensione del sé più intima, più profonda, che mette in contatto con la rete infinita in cui ogni elemento del reale è connesso a tutti gli altri.³²

Vivere è necessariamente avvicinarsi all'istante della morte. Si può avere consapevolezza del processo del morire solo a partire dalla vita, senza l'aspettativa di ripristinare una condizione primigenia, secondo un movimento ciclico del tempo, e senza l'attesa di una retribuzione metafisica. Accogliere il vivere e il morire significa accogliere l'essere integralmente vita della vita, e l'essere integralmente morte della morte, senza attaccamento o brama né nei confronti dell'una né nei confronti dell'altra. Gli aspetti in genere considerati assolutamente opposti come vita e morte, illuminazione e illusione, identità e alterità, sono negati e insieme affermati come elementi che si combinano, si rispecchiano uno nell'altro, nell'immediatezza concreta di ogni istante. Il *nirvāṇa* non è un paradiso che si dischiude dopo la morte, o che ricostituisce in unità la dualità tra il vivere e il morire: *nirvāṇa* significa 'estinzione', scioglimento di tutte le forme di attaccamento, sgonfiamento di ogni pretesa dell'io di valere in modo autarchico. Il processo del vivere e quello del morire, colti nella loro intrinseca unità, dischiudono alla consapevolezza di un Sé non più identificabile con un Io particolare. Per questo Sé, liberato dalle istanze psicologiche ed egoiche, il risveglio è qui ed ora, non in un altrove o in un altro tempo indefiniti. Il *nirvāṇa*, l'estinzione dell'attaccamento al sé e all'idea dualistica di un male distinto da un bene, di una gioia assolutamente altra rispetto al dolore, non tralascia l'esperienza del vivere e del morire concreti, dal processo di nascita-e-morte, ma le ricomprende in un orizzonte infinito. La vita e la morte individuali si aprono a una considerazione molto più ampia, investono la totalità degli esseri. Ogni vita e ogni morte sono una vita e una morte di realtà che compongono il mondo, e lo costituiscono a loro modo in maniera essenziale:

Quello che più conta nella religione, per come la vedeva Dōgen, non era una realizzazione differita dell'immortalità in una vita dopo la morte, e neanche una eterna ricorrenza delle

³² Cfr. CHANG 1974; FAZANG 2000.

rinascite, ma la realizzazione dell'illuminazione qui e ora. Quindi, l'attuale nascita-e-morte è il solo luogo – distinto dal prima e dal dopo – in cui possiamo parlare di religione, cioè della nostra liberazione. In breve, nascita-e-morte è proprio il luogo in cui le due possibilità dell'illuminazione e dell'afflizione sono offerte a ciascuno di noi.³³

Secondo la logica buddhista la durata *nel* tempo dipende dalla struttura della nostra coscienza, ed è piuttosto data da un intrecciarsi di istanti contigui. Non esistono spazio, tempo o moto assoluti, ma attimi che hanno la caratteristica della contraddittorietà e che sono l'effetto dell'origine interdipendente, o insorgenza condizionata (in sanscrito *pratītya-samutpāda*, in giapponese *engi* 縁起). Realtà immanente e realtà trascendente coincidono: soprattutto nell'interpretazione delle scuole del buddhismo Mahāyāna è nella realtà decettiva del *samsāra* – il 'pellegrinaggio' della vita preda di desideri e volizioni – che si dischiude il *nirvāṇa*, la consapevolezza risvegliata. Si può dire che il mondo della dualità proprio del *samsāra* si regga su una verità considerata relativa, ordinaria (*saṃvṛti-satya*), utile nel commercio quotidiano con l'esistenza ma inabile a favorire la retta comprensione della realtà. Al superamento dei dualismi logici e ontologici proprio del *nirvāṇa* si accede entrando in comunione con la vita, accettandone anche i vuoti e le mancanze: qui si incontra la verità "ultimativa" (*paramārtha-satya*). Pure questa differenza risente ancora di una logica dualistica, da oltrepassare. Non è che una dimensione sia falsa e l'altra vera, poiché si pongono su piani diversi e danno origine a comportamenti e atteggiamenti diversi. Infine è l'esercizio etico a mostrare la validità di un aspetto – una capacità di maggior integrazione della vita, per esempio – rispetto ad un altro. La speculazione è riassorbita dalla meditazione e dal respiro, e sono gli effetti del proprio agire nel mondo a dare testimonianza del percorso che si svolge. In ogni singola vita, in ogni singola morte si realizza, vive-e-muore il mondo intero. Il mondo nasce con ogni nascita, muore in ogni morte; esso è totalmente vita e totalmente morte, è adesione, comunione completa con ciò che è, così com'è. La natura di Buddha, l'auto-espressione del risveglio si trova nell'appassire di ogni singolo filo d'erba, nella realizzazione di ogni opera d'arte, in ogni vagito di bimbo, in ogni lacrima di dolore o di frustrazione, in ogni

³³ KIM 2011: 209.

scoppio di risa; nel primo come nell'ultimo sguardo sul mondo, nel primo respiro di un neonato, come nell'ultimo soffio esalato da un morente.

“Vita e morte”, o “vita-morte”, assume il valore di un'endiadi in cui però un termine non si identifica con l'altro; stanno insieme, non si possono separare, eppure nemmeno esprimono la stessa cosa. *Shōji* 生死 non dice una ‘vita’ (*shō* 生) scollegata, distinta dalla ‘morte’ (*shi* o *ji* 死); dice la totalità integrale delle due dimensioni, che da un punto di vista dualistico sembrano distinte e inconciliabili, ma esprimono invece l'immersione totale nell'esistenza. Lo Zen di Dōgen insegna ad abbandonare ogni forma di rigido dualismo, ogni separazione che pretende di discriminare razionalmente quanto eccede ogni definizione formulabile dalla nostra ragione. È un passo decisivo da compiere per affrontare in modo più profondo la questione e l'esperienza del morire. Insieme al distacco da ogni forma di dualismo, l'altro grande nodo da affrontare e sciogliere è quello dell'*identità*, o meglio dell'attaccamento a un concetto di identità che la considera come stabile, fissa, sostanziale. Se si considera autarchica, l'identità si sente minacciata da tutto; ogni cosa può minare la sua integrità. Ma se da un lato è inevitabile accogliere di volta in volta forme determinate di identificazione, a seconda dei momenti o dei ruoli che si devono ricoprire nell'esistere quotidiano, dall'altro non bisogna ridurre la totalità della nostra identità a queste forme temporanee, poiché essa le eccede tutte e non si riduce a nessuna in particolare. Il problema dell'attaccamento non consiste tanto nel fatto che ci leghiamo alle cose, agli oggetti, alle mete raggiunte, alle persone – non è questo ad essere in sé sbagliato. È la brama eccessiva, l'ansia di possesso, soprattutto l'attaccamento all'*ego* particolare e definito a generare sofferenza e ottundimento, tanto che la nostra identità finisce per legarsi più ai *possessi* che ai *processi* che ci trasformano. In modo analogo, in rapporto alla nostra morte, siamo impauriti all'idea di perdere cose e persone, ma sotteso ad ogni altro timore è quello di perdere il proprio sé. Trasformare la brama di identificazione nella consapevolezza del mutare continuo della nostra identità è uno dei passi da compiere per rinnovare la relazione al contempo con la vita e con la morte.

Chi è dunque l'eroe, in questa tradizione? L'essere umano che comprende l'identità del processo di “vita-e-morte” con ciò che nel buddhismo è simboleggiato dal *nirvāṇa*, ossia dall'estinzione di ogni forma di fissazione che impedisce il rinnovarsi delle possibilità dell'esistenza. L'eroe muore anche per liberare altre energie, perché sa che il

vivere-morire lo eccede, inizia prima di lui, si prolunga dopo di lui. Così giunge a non odiare la vita e a non odiare la morte, né ad aspirare alla liberazione del *nirvāṇa* con una nuova forma di attaccamento. Nel suo transitare, morendo, dal visibile all'invisibile, riscatta il primo dalla "cattiva visibilità" a cui lo costringe uno sguardo corrotto, o un attaccamento smodato alla possibilità di successo.³⁴

Vita-e-morte, ovvero *nirvāṇa*: questa è la realtà data all'uomo come occasione di contemplazione davanti alla quale non sono risposte logiche a poter soddisfare, perché l'unica risposta consiste in un modo diverso di abitare la domanda. Nessuna risposta logico-razionale esaurisce la domanda sul vivere e sul morire, sull'inscindibilità dell'apparire di vita-e-morte. Non c'è senso lì che sia da trovare, perché vita-e-morte è all'origine del prodursi di ogni senso. Se c'è risposta al paradosso logico del vivere-e-morire, tale risposta è la stessa pratica che si dà nel ritmo del vivere-e-morire; è una risposta incorporata nell'attualità e nella co-appartenenza reciproca di ogni momento. Non è una formulazione proposizionale, è una prassi che aderisce alle cadute e agli innalzamenti di ogni giorno, che non li nega né li accentua, non li esagera né li sminuisce. Quindi non c'è risposta e non c'è riposo *sine cura* nel vivere-e-morire; al tempo stesso, non si dà risposta *ppure* ci può essere un sicuro "approdo" nella irripetibilità del momento che accade. Tutto è essenziale e dotato di valore infinito, eppure tutto scompare e si sfuma nell'unità profonda del puro accadere degli eventi che costellano le nostre esistenze.

6. Era inevitabile che la cultura popolare e le forme narrative del cinema, del fumetto, dei disegni animati popolassero l'immaginario di figure modellate sugli eroi del mito, della Storia o delle leggende. Tra i tanti *manga*, uno dei più celebri è *Kozure ōkami* 子連れ狼 ('*Il lupo solitario e il suo cucciolo*'), di Koike Kazuo e Kojima Gōseki, Futabasha 1970-76), che narra le avventure e i duelli del *samurai* Ōgami Ittō, nobile caduto in disgrazia per una congiura di corte e un regolamento di conti fra clan rivali. Rimasto vedovo, accompagnato soltanto dal piccolo figlio Daigorō, l'eroe percorre le strade del Giappone feudale in attesa di potersi vendicare. Lo scontro finale lo vedrà soccombere al termine di una battaglia campale contro un eccessivo numero di nemici, pur riuscendo nell'impresa di distruggere il clan avversario insieme al suo capo Yagyū Retsudō, causa prima della

³⁴ Cfr. BRANDALISE 2019: 197.

sventura di Ittō. In questa narrazione per testi e immagini, il cui successo in patria ne ha decretato una trasposizione televisiva con attori in carne e ossa (Nippon Television, 1973-76; in Italia venne trasmessa negli anni Ottanta con il titolo *Samurai*), la morte dell'eroe giunge in combattimento, al termine di una serie estenuante di lotte e vagabondaggi. Con la sua morte e quella del suo arcinemico, sul campo di battaglia resta vivo solo il piccolo Daigorō, unica figura davvero innocente della storia.

Un classico dei *robot anime* giapponesi è invece *Zambot 3* (*Muteki chōjin Zanbotto 3 無敵超人ザンボット3*, Y. Tomino, Y. Yasuhiko, Sunrise 1981, 23 episodi). Pur non essendo famosa quanto quella di altri classici del genere, come *Mazinger Z* (1974, in Italia *Mazinga Z*) o *Ufo Robot Grendizer* (1975, in Italia *Atlas Ufo Robot Goldrake*), la storia presenta una caratteristica meno comune in quel tipo di serie animate. I protagonisti appartengono a tre famiglie di umani extra-terrestri, che combattono con il loro gigantesco robot – formato appunto da tre componenti – per difendere la Terra dalle truppe dei conquistatori che avevano distrutto la loro prima patria. Nonostante il loro aiuto in favore del pianeta, proprio questi strenui difensori verranno osteggiati dai terrestri, con veri e propri episodi di razzismo xenofobo. Durante la battaglia finale tutti i combattenti tranne Kappei, il giovane pilota del Zambot 3, moriranno sacrificandosi per la salvezza di un pianeta che nemmeno aveva saputo accettarli. Anche in questo caso la vittoria arride agli eroi, ma il prezzo da pagare è altissimo. Confrontando questa serie destinata ai giovani giapponesi con produzioni animate in stile Disney, colpisce la crudezza dei temi e l'esito per nulla consolatorio. Anche per un pubblico di preadolescenti una narrazione epica della *popular culture* giapponese può presentare in tutta la sua drammaticità l'estremo sacrificio degli eroi come una eventualità da considerare, se non proprio come un modello da imitare, contro gli stereotipi dello *happy end* più tipicamente hollywoodiano.³⁵

Tra Hollywood e il Giappone si colloca un film americano candidato a quattro premi Oscar e con protagonista Tom Cruise e Ken Watanabe: *L'ultimo samurai* (*The Last Samurai*, regia di Edward Zwick, 2003) è liberamente ispirato alla rivolta di Satsuma del 1877. Le vicende che vedono protagonista il capitano Nathan Algren, un alcolizzato veterano della Guerra di Secessione americana, che in Giappone ritrova senso e voglia di

³⁵ Cfr. PELLITTERI 2018: 1112-1118.

vivere accogliendo i principi del *bushidō* incarnati dal ribelle Katsumoto (ispirato alla figura di Saigō Takamori) sono alquanto inverosimili e stucchevoli, tanto quanto le figure dei samurai sono stereotipate e ridotte a macchiette. Eppure il film riesce a rendere in modo icastico l'alone di leggenda che davvero si è posato su figure come quella di Saigō e sull'onore tributato alla morte onorevole di un guerriero. Katsumoto, come gli eroi mitizzati dediti alla Via del guerriero, è rappresentato come un raffinato intellettuale, che legge e compone versi e al contempo sa maneggiare la spada con grande maestria. Durante uno dei primi incontri con Algren, gli dice: «Il fiore perfetto è una cosa rara. Se si trascorresse la vita a cercarne uno, non sarebbe una vita sprecata». Quando muore sul campo di battaglia, impugnando la *katana* contro l'esercito governativo equipaggiato con le più moderne mitragliatrici importate dagli Stati Uniti – l'onore dello scontro all'arma bianca contro il vile impiego di armi da fuoco a ripetizione – esala l'ultimo respiro tra le braccia del suo inaspettato compagno d'armi americano, tra l'avanzata dei soldati e il cadere dei petali di ciliegio. In un filo di voce ricorda quel primo dialogo, pensando ai fiori: «Perfetti...», sussurra. «Sono tutti perfetti...».³⁶ Tra i fiori il ciliegio, tra gli uomini il guerriero. In questo omaggio al mito dell'eroe giapponese, per quanto affettato, gli sceneggiatori hanno saputo cogliere in questa battuta lo spirito che davvero ha impregnato secoli di epica nipponica, nell'intreccio del codice d'onore dei *samurai*, del senso buddhista dell'impermanenza e della compassione per ogni cosa che cade.

La comprensione dell'esistenza coincide con una grande capacità di rinuncia, che è insieme capacità di amare ogni respiro. Solo accettando il proprio venir meno, la “detro-nizzazione” della propria autorappresentazione come soggettività forte che non vuole tramontare, l'eroe sa accordarsi al ritmo dell'essere. Come gli Argonauti del mito greco varcano le Simplegadi, gli scogli che aprono e chiudono il passaggio apprendendone il ritmo, cogliendo l'*ἐπιθμία* che trasforma l'aporia in opportunità di transito, così l'eroe che muore esprime un ritmo (*byōshi* 拍子) come integrazione di cadenze che collegano più esseri, gli uni con gli altri e con l'ambiente circostante, tra il nascere e il morire. Questo ritmo assume un valore culturale, antropogenetico ed esistenziale. Fonda un'armonia che si espande e che ritorna in sé, tra vuoto e pieno, tra presenza e assenza. Sa contenere la

³⁶ Le citazioni sono tratte direttamente dalla versione italiana del film, distribuita da Warner Bros. Pictures, rispettivamente ai minuti 71' 55" e 134' 57".

pluralità, in una continuità di discontinuità, e mostra la necessità del contrappunto: un'armonia si produce da voci in apparenza dissonanti, per evitare la monotonia che avvilisce e letteralmente mortifica la pulsazione del vivere.

Il distacco dalla vita – da una vita a cui si resta troppo aderenti, da cui si rischia ad ogni passo di non saper de-coincidere – si intreccia e si fonda con la stessa arte di vivere in pienezza; e la cessione della propria vita ottiene come contropartita e come sovrappiù tanto l'incontro con la propria intima libertà, quanto la disponibilità per altri di un “più” di vita, l'accesso a una comprensione più profonda del proprio esistere. In fondo, si combatte sempre per chi viene dopo di noi: morendo, l'eroe coopera con l'avvento di un mondo a venire, contribuisce all'avvicinarsi delle energie vitali aprendo uno spazio, una radura. Sottraendosi, *dà luogo*. Proprio in questo “dar luogo”, letterale e metaforico, consiste il nucleo profondo del simbolo per eccellenza del buddhismo Zen, il nulla (*mu* 無) o il vuoto (*kū* 空) intesi come infinita e inoggettivabile apertura di possibilità, condizione meontologica dell'accadere di ogni fenomeno.

Tra Storia e narrazione epica, il mito dell'eroe, come pure quello della sua nobiltà nella sconfitta, o della sua vittoria nella caduta, persiste anche nel Giappone contemporaneo, delle metropoli iper-tecnologiche, delle industrie robotiche. Si offre a chiunque desideri disporsi al suo ascolto, e può perfino diventare un'occasione di scoperta di sé, dissolvendosi come oggetto di critica letteraria o di apprezzamento filologico:

Il mito, che inizialmente si offre all'investigazione come un reperto, progressivamente si sfilava dalla posizione di ciò che è guardato per ricomparire alle nostre spalle come ciò che ci sta guidando nel nostro stesso guardare. Ciò che era un presupposto diviene qualcosa che accade mentre ci occupiamo di lui – di lui, più che di esso, proprio per sottolineare la natura autonoma ed attiva del suo muoversi all'interno del nostro operare.³⁷

³⁷ BRANDALISE 2019: 202.

BIBLIOGRAFIA

- BRANDALISE 2019 = Adone Brandalise, *Metodi della singolarità. Compiti impossibili tra pensiero e poesia*, a cura di Simone Barbagallo, Milano - Udine, Mimesis, 2019.
- BREEN - TEEUWEN 2014 = John Breen - Mark Teeuwen, *Lo Shinto. Una nuova storia*, trad. it. a cura di Enrico Giulia, Roma, Ubaldini Editore, 2014.
- CHANG 1974 = Garma C.C. Chang, *La dottrina buddhista della totalità. La filosofia del buddhismo Hwa Yen*, trad. it. a cura di Giorgio Mantici, Roma, Ubaldini Editore, 1974.
- FAZANG 2000 = Fazang, *Trattato sul leone d'oro*, a cura di Stefano Zacchetti, Padova, Esedra, 2000.
- GHILARDI 2016 = Marcello Ghilardi, *L'estetica giapponese moderna*, Brescia, Morcelliana, 2016.
- GHILARDI 2018 = Marcello Ghilardi, *La filosofia giapponese*, Brescia, Scholé, 2018.
- GHILARDI 2020 = *Filosofia delle arti marziali. Percorsi tra forme e discipline del combattimento*, a cura di Marcello Ghilardi, Milano - Udine, Mimesis, 2020.
- Heike 1997 = *Heike monogatari, Taiheiki katarite 平家物語・太平記と語り手*, a cura di Watanabe Shōgo, Tōkyō, Hatsubaijo Keiyūsha, 1997.
- HEISIG - KASULIS - MARALDO 2011 = James W. Heisig - Thomas P. Kasulis - John C. Maraldo, *Japanese Philosophy. A Sourcebook*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2011.
- KASULIS 2018 = Thomas P. Kasulis, *Engaging Japanese Philosophy*, Honolulu, Hawai'i University Press, 2018.
- KIM 2011 = Hee-Jin Kim, *L'essenza del buddhismo zen. Dōgen, realista mistico*, a cura di Marcello Ghilardi, Milano - Udine, Mimesis, 2011.
- Kojiki* 2006 = *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, a cura di Paolo Villani, Venezia, Marsilio, 2006.
- Majjhima* 2001 = *Majjhima Nikaya* 22, in *La rivelazione del Buddha. I testi antichi*, a cura di Raniero Gnoli, Milano, Mondadori, 2001, 231-252.

- MISHIMA 1988 = Yukio Mishima, *Lezioni spirituali per giovani samurai*, a cura di Lydia Origlia, Milano, SE, 1988.
- MISHIMA 1996 = Yukio Mishima, *La Via del samurai*, Prefazione di Francesco Saba Sardi, trad. it. di Pier Francesco Paolini, Milano, Bompiani, 1996.
- MORRIS 2003 = Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, trad. it. di Francesca Wagner, Milano, Guanda, 2003.
- MOTOORI 1996 = Norinaga Motoori, *Kojikiden. Book 1*, engl. transl. by Ann Wehmeyer, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1996.
- ŌHASHI 2017 = Ryōsuke Ōhashi, *Kire: il bello in Giappone*, a cura di Alberto Giacomelli, Milano - Udine, Mimesis, 2017.
- PELLITTERI 2018 = Marco Pellitteri, *Mazinga nostalgia. Storia, valori e linguaggi della Goldrake-generation dal 1978 al nuovo secolo*, Prefazione di Alberto Abruzzese, 2 tt., Latina, Tunuè, 2018.
- PINGUET 2013 = Maurice Pinguet, *La morte volontaria in Giappone*, trad. it. di Mario Spinella, Milano, Luni editrice, 2013.
- RICCA 2015 = Laura Ricca, *La tradizione estetica giapponese. Sulla natura della bellezza*, Roma, Carocci, 2015.
- ROSS 2018 = Christopher Ross, *La spada di Mishima*, trad. it. di Stefano Beretta, Torino, Lindau, 2018.
- SABA SARDI 1996 = Francesco Saba Sardi, Prefazione, in MISHIMA 1996, 5-25.
- STEVENS 1999 = John Stevens, *Lo Zen e la Spada. La via del maestro guerriero Teshu*, trad. it. di Claudio Regoli, Milano, Luni editrice, 1999.
- TOLLINI 2004 = Aldo Tollini, *Pratica e illuminazione nello Shōbōgenzō. Testi scelti di Eihei Dōgen Zenji*, Roma, Ubaldini Editore, 2004.
- VULPITTA 1966 = Romano Vulpitta, *Caratteri della letteratura epica giapponese*, in «Il Giappone», 6 (1966), 47-61.
- YAMAMOTO 1993 = Tsunetomo Yamamoto, *Hagakure. Il codice segreto dei samurai*, Introduzione e traduzione di Luigi Soletta, Roma, AVE, 1993.
- YAMAMOTO 2012 = Tsunetomo Yamamoto, *Hagakure. The Secret Wisdom of the Samurai*, engl. transl. by Alexander Bennet, Clarendon (Vermont), Tuttle Publishing, 2012.

