

Duellanti: da Omero a Ridley Scott

A cura di Irene Gambacorti



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXX • 2024

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CLARA ALLASIA (Università di Torino), MICHELE BIANCO (critico letterario e teologo), ANNALISA BONOMO (Università “Kore” di Enna), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Paris-Sorbonne), SIMONE GIORGINO (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), DONATO PIROVANO (Università di Milano “Statale”), LORENZO RESIO (Università di Torino), MARA SANTI (Ghent University), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano “Statale”), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli “Suor Orsola Benincasa”)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), PIETRO GIBELLINI (Università Ca’ Foscari di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari “Aldo Moro”), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), GIANNI OLIVA (Università G. d’Annunzio di Chieti-Pescara), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”)

Redazione / *Editorial Board*

GIOVANNI GENNA (COORDINAMENTO), LOREDANA CASTORI, VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCEN-
TI, THOMAS PERSICO, ELEONORA RIMOLO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

DUELLANTI:
DA OMERO A RIDLEY SCOTT

A cura di Irene Gambacorti

XXX – 2024

Finanziato dall'Unione europea-Next Generation EU, Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1 "Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN)", bando PRIN 2022 del MUR (D.D. n. 104 del 2/2/2022), progetto 20225E9XZM dal titolo «A Question of Honor: Duels in Italian Culture from the Risorgimento to the Fascist Period, between Imaginary, Representation and Reality» (CUP B53D23022150006)



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE | Dipartimento
di Lettere
e Filosofia

In collaborazione con  ATENEO INTERNAZIONALE
Università per Stranieri di Siena

Rivista annuale / *A yearly journal*

XXX – 2024

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata

2025 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001

Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*

e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesiairivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2025

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-055-9 (cartaceo) – ISBN 979-12-5613-056-6 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesia» sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

INDICE

Irene Gambacorti, <i>Il duello: immaginario, rappresentazioni, realtà</i>	11
Jessica Tasselli, <i>Questioni d'onore nell'epica greca: il duello tra Neottolemo ed Euripilo in 'Posthomerica' 8</i>	17
Francesco Cannizzaro, <i>Agli albori di Roma: duelli "nazionali" tra epica e storiografia (Enea e Turno, Orazi e Curiazi)</i>	31
Sabrina Galano, <i>Tradizione e innovazioni narrative del "combat" nei romanzi medievali in lingua d'oc</i>	43
Salomé Vuelta García, <i>Pedro I "Il crudele", duellante: la leggenda 'La cabeza del rey o El callejón del Candilejo' nel teatro del Siglo de Oro</i>	59
Corrado Confalonieri, <i>Guerre solinghe e privati cavalieri. I duelli "qualificati" della 'Gerusalemme liberata'</i>	75
Alberto Luca Zuliani, <i>Didascalie per la fine di un'epoca: l'invenzione delle armi da fuoco e la rovina dell'ideale cavalleresco nell'Artiglieria' di Bernardino Baldi</i>	87
Enza Lamberti, <i>A colpi di scherma: il duello tra Amleto e Laerte, dalla tragedia di Shakespeare alle rivisitazioni cinematografiche e figurative</i>	101
Eleonora Rimolo, <i>"Militat omnis amans": il duello tra Austria e Fiammadoro nel xx canto dell'Adone'</i>	111

Simona Carotenuto, <i>Tra sacro e profano. Duelli e duellanti nella pittura napoletana del Sei e Settecento</i>	127
Corrado Viola, <i>Il duello negato. Trattatisti da Paradisi a Beccaria</i>	143
Salvatore Ritrovato, <i>Per gloria o per onore? Duelli da Don Giovanni a Casanova</i>	157
Alice Petrocchi, <i>Spade, bastoni e pistolesi. La rappresentazione scenica del duello nelle prime commedie goldoniane (1738-1749)</i>	175
Michele Bevilacqua, <i>Lessico e discorsi letterari francesi sul duello nel XIX secolo: un'analisi corpus-based</i>	189
Sonia Arienta, <i>Potere e onore in 'Maria di Rohan' di Donizetti</i>	203
Raffaele Montesano, <i>'André Cornelis' di Paul Bourget. La vita sociale come duello</i>	217
Stefano Miani, Raffaella Setti, <i>La burocrazia del duello: dal "cartello di sfida" al "verbale di seguito scontro"</i>	231
Sandra Celentano, <i>Il duello tra Benedetto Croce e il duca Carafa d'Andria. Onore e libero pensiero</i>	247
Irene Gambacorti, <i>Svevo in pedana: l'Unione Ginnastica triestina e le 'Conseguenze di un traversone'</i>	263
Lorenzo Tommasini, <i>Duelli fra irredentisti: il caso di Scipio Slataper</i>	281
Giovanni Genna, <i>Di cappa e spada. 'I Beati Paoli' di Luigi Natoli "in salsa dumasiana"</i>	293
Jody Gambino, <i>«Una certa idea del germanesimo». Kleist riletto da Moravia</i>	309
Giaime Alonge, <i>'I duellanti'. Joseph Conrad, Ridley Scott e l'arte della spada</i>	321

Lorenzo Resio, <i>Duello a mezzogiorno: sul riutilizzo e il ribaltamento dei tòpoi del western nel ciclo di Pantera di Valerio Evangelisti</i>	333
Stefano Amendola, <i>Il racconto di un duello infinito: Achille contro Ettore da Omero a Madeline Miller</i>	351
Valentina Corosaniti, «Quando il gioco si fa duro...»: per un'analisi intermediale del rapporto tra "agon" e duello	367

SAGGI

Irene Gambacorti

IL DUELLO: IMMAGINARIO, RAPPRESENTAZIONI, REALTÀ

Il duello abita il nostro immaginario. Da Achille e Ettore sotto le mura di Troia, a Paul Atreides e Feyd-Rautha Harkonnen nel finale di *Dune: Part Two* di Denis Villeneuve, attraverso un'infinita serie di singolar tenzoni, sfilano i cavalieri dei romanzi medievali e dei poemi cavallereschi, i signorotti in armi del Rinascimento e del Seicento, nei romanzi storici e sui palcoscenici d'opera, i mitici moschettieri e gli avventurieri del Settecento, fino ai gentiluomini dell'Ottocento liberale, con la loro minuziosa codifica della vertenza d'onore; ma ancora, negli anni Venti del Novecento, politici, letterati e campioni di scherma in duelli di grande risonanza mediatica, documentati ora dalla fotografia e dal cinema. Quali sono i fattori che motivano a lungo, nella realtà storica, l'accettazione sociale di un istituto apparentemente anacronistico? e a cosa è dovuto il fascino persistente nell'immaginario comune, a dispetto di ogni trasformazione politica, sociale, culturale? Dagli Orazi e i Curiazi alle spade laser di *Star wars*, da D'Artagnan a Zorro, da Ariosto a Pirandello, da Shakespeare a Verdi; da Omero a Ridley Scott, appunto, e oltre, verso il postmoderno, le sfide sportive o i videogame.

Questo numero di «Sinestesi» dedicato ai *Duellanti* nasce all'interno del progetto *Questioni d'onore: immaginario, rappresentazioni e realtà del duello nella cultura italiana dal Risorgimento al Fascismo / A Question of Honor: Duels in Italian Culture from the Risorgimento to the Fascist Period, between Imaginary, Representation, and Reality* (PRIN 2022), di cui sono coordinatrice, strutturato in due unità di ricerca: una, da me diretta, presso l'Università di Firenze; l'altra, di cui è responsabile Christian Satto, presso l'Università per Stranieri di Siena. L'intento è quello di studiare il fenomeno del duello e la cultura dell'onore che vi è sottesa focalizzandosi sull'Ottocento e i primi decenni del Novecento, basandosi in primo luogo sulle fonti d'epoca: stampa quotidiana e periodica, atti parlamentari, carteggi, fondi archivistici e librari, iconografia, saggistica, opere letterarie, teatrali, musicali, artistiche. Il sito

web *Questioni d'onore* <https://www.questionidonore.it/> offre un database di queste fonti e una bibliografia di studi moderni, un glossario del lessico e della fraseologia del campo semantico dell'onore e della ritualità del duello, insieme a album di immagini, antologie di testi, percorsi tematici e materiali video, in costante incremento.

La complessità dell'argomento richiede un approccio interdisciplinare: nella ricerca sono implicati in primo luogo studiosi di storia contemporanea, letteratura italiana, linguistica italiana, storia del cinema, ma con una costante apertura all'apporto di ogni altro settore di studi che possa contribuire alla comprensione del fenomeno e del suo contesto storico e culturale, in una prospettiva necessariamente europea. Ma se il progetto si concentra sulla realtà specifica dei secoli XIX e XX, è evidente che l'immaginario che permea la cultura sottesa al duello, e le rappresentazioni letterarie e artistiche che ne vengono date, attingono ad archetipi e modelli di lunga durata. Da qui l'esigenza di allargare i confini cronologici e geografici della ricerca, ponendo il focus sul rapporto tra pratica duellistica e sua rappresentazione: l'immaginario letterario, teatrale e cinematografico non è un semplice specchio del fenomeno, ma fornisce una sua discussione e problematizzazione, ne approfondisce le implicazioni psicologiche ed esistenziali, ne illumina, insieme allo studio della lingua e del lessico correlati, la portata culturale profonda.

Duellanti: da Omero a Ridley Scott è stato il titolo di una serie di sei seminari organizzati presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze nella primavera del 2024, rivolti a un pubblico non necessariamente specialistico, volti a esplorare l'immaginario duellistico nelle sue rappresentazioni letterarie, teatrali e cinematografiche. Tra i saggi contenuti in questo numero monografico, quelli di Jessica Tasselli, Francesco Cannizzaro, Corrado Confalonieri, Corrado Viola, Salvatore Ritrovato, Alice Petrocchi e Giaime Alonge provengono da questa esperienza, e mantengono in parte il tono discorsivo richiesto dall'occasione. A questi interventi se ne sono aggiunti altri diciotto, di studiosi di diversa provenienza e diverso campo di interessi disciplinari.

Il percorso si snoda dunque, seguendo un filo cronologico, dall'antichità al presente, tra letteratura, lingua, arte e spettacolo di luoghi e secoli diversi. Si parte con l'epica greca, anzi con il *sequel* dei più famosi poemi omerici: Jessica Tasselli mostra le variazioni a cui va incontro lo schema di base della monomachia epica, nei versi dei *Posthomeric* di Quinto di Smirne, con il duello tra Neottolema, figlio di Achille, e Euripilo, che si conferma pratica eroica insostituibile e imprescindibile occasione di legittimazione individuale. Sul valore politico e ideologico collettivo del duello si sofferma invece Francesco Cannizzaro, che rivolge l'attenzione a due duelli "nazionali" tra campioni, fondativi della mitologia che Roma ha creato intorno alle proprie

origini: il duello tra Enea e Turno narrato da Virgilio e quello tra Orazi e Curiazi in Tito Livio.

Il duello diviene poi parte costitutiva della cavalleria medievale e del suo immaginario romanzesco: Sabrina Galano esamina come il *format* sia ripreso nei meno conosciuti romanzi medievali in lingua d'oc del XIII secolo, tra fedeltà all'ideale modello cavalleresco e innovazioni narrative spesso tese alla decostruzione critica del modello stesso attraverso l'uso della parodia. E il duello contribuisce alla costruzione della figura controversa di Pedro I "il Crudele", re di Castiglia (1350-1369), come mostra Salomé Vuelta García, analizzando le leggende formatesi intorno al suo carattere, insieme violento e impetuoso ed equo nell'amministrare la giustizia, rielaborate poi nel teatro barocco del Siglo de Oro.

In Italia, Tasso, con i versi dei duelli della *Gerusalemme liberata*, ha la ventura di divenire per i posteri autorità di riferimento in materia cavalleresca. Ma, osserva Corrado Confalonieri, fare i conti con l'archetipo di Omero non è per lui cosa facile: il topos duellistico, d'obbligo per il poema epico, nel nuovo clima diviene elemento problematico e contraddittorio, sul piano ideologico come su quello della poetica e della verosimiglianza storica, mentre si accampa nelle ottave del poema la crudezza reale della guerra. L'affermazione delle armi da fuoco, nel corso del Cinquecento, pare poi segnare la fine di un'epoca, e la crisi del modello epico-cavalleresco: Alberto Zuliani mostra come nel poemetto didascalico incompiuto di Bernardino Baldi *L'artiglieria*, l'invenzione sia fatta oggetto di decisa riprovazione morale, anche se ricondotta a un contesto mitico e sganciata dalla diretta responsabilità umana.

Il fascino letterario del duello tuttavia non conosce crisi. Nel teatro di Shakespeare, nota Enza Lamberti, i frequenti duelli assumono spesso un valore simbolico, come strumento per esplorare tensioni sociali e dinamiche di potere, ma anche conflitti interiori. Il duello tra Amleto e Laerte nel quinto atto della celebre tragedia omonima rivela un mondo immerso in corruzione, inganno e tradimento, ma illumina anche l'interiorità tormentata del protagonista, nel discrimine tra fatalità del destino e libertà dell'individuo. Dal canto suo Giovan Battista Marino, osserva Eleonora Rimolo, nell'ultimo canto dell'*Adone* pone in scena un duello tra due cavalieri, Austria e Fiammadoro, che mostra un altrettanto complesso ma diverso rapporto con le fonti, Tasso in particolare: perché lo schema, al di là dei motivi encomiastici, è rifunzionalizzato al fine di realizzare un'"epica di pace", con il passaggio dalla descrizione dello scontro bellico al campo metaforico dello scontro amoroso. Nel campo dell'arte, il tema del duello dà avvio a una sorta di "genere", osserva Simona Carotenuto, nella pittura sacra e profana, nella Napoli del primo Seicento, con Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano, Nicola Malinconico, Giacomo

del Po', con le ricerche di una figurazione suggestiva svincolata dalla fedeltà all'evento storico, e la predilezione per alcune tematiche bibliche di forte impatto emotivo (e il cavaliere può allora essere sostituito da un'immagine sacra o da figure angeliche, primo fra tutti l'arcangelo Michele).

Il Settecento sottopone al vaglio critico della ragione anche l'istituto tradizionale del duello. I trattatisti, passati in rassegna da Corrado Viola – Agostino Paradisi senior, Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei, e poi Cesare Beccaria –, negano legittimazione morale alla scienza cavalleresca, che Manzoni relegherà nella inutile biblioteca erudita di don Ferrante: Maffei si spinge fino a una demolizione dell'arte cavalleresca e dei privilegi di ceti nobiliari; Beccaria contesta, alla base, il concetto di onore, ossia il «dispotismo della opinione». Per gli stessi anni, Salvatore Ritrovato esamina, nella letteratura e in teatro, la relazione tra pratica del libertinismo e rispetto dei valori cavallereschi: la figura di Don Giovanni, i casi del duca di Rochester e di Giacomo Casanova, *Les liaisons dangereuses* di Laclos, tra gli altri, mostrano come il duellante non sia mosso da onore di casta ma dall'insano culto narcisistico di un eroismo vano e autoreferenziale. In sintonia con il dibattito illuminista, Goldoni sfrutta invece le potenzialità narrative e comiche del topos del duello, portandone in scena le contraddizioni, per una riflessione sul concetto di onore e onorabilità, in una serie di commedie incentrate sulla critica dei vizi della nobiltà, precedenti al 1750, analizzate da Alice Petrocchi.

Ma il duello è ancora ben lontano dallo scomparire. In Francia, questo istituto dell'*ancien régime* non termina affatto con la Rivoluzione francese, ma viene adottato e fatto proprio dal terzo stato, come rituale identitario e affermazione di status sociale: Michele Bevilacqua propone un'analisi lessicometrica della rappresentazione del duello nei testi letterari d'epoca che ne evidenzia, attraverso l'esame delle unità lessicali e delle figure retoriche ad esso legate, la ricchezza simbolica e narrativa. Sul palcoscenico del melodramma, nel corso del XIX secolo, la sua presenza del resto è pervasiva: Sonia Arienta analizza il caso di *Maria di Rohan* di Gaetano Donizetti, del 1843, in cui compaiono ben tre duelli, centrali per la struttura dell'intreccio e la definizione dei personaggi. Il focus critico è sull'analisi del rapporto tra i concetti di potere e onore: la tutela dell'onore attraverso il duello si rivela funzionale al mantenimento del potere politico, coniugale e di classe; la difesa dell'onore è difesa del potere. Quarant'anni dopo, in *André Cornelis* di Paul Bourget (1887), oggetto del saggio di Raffaele Montesano, i conflitti interiori del protagonista, sorta di moderno Amleto, diviso tra la volontà di vendetta contro l'assassino del padre e i propri dilemmi morali, nell'impossibile ricerca di un equilibrio tra ragione e passione, sono letti sotto forma di duello, e approdano a un'acuta analisi

psicologica del disagio esistenziale dell'uomo moderno, che è insieme critica della società francese del tempo.

Uno studio della lingua giuridico-burocratica dei numerosi codici cavalereschi che si stampano in Italia dopo l'Unità è condotto da Stefano Miani e Raffaella Setti, che fermano l'attenzione su due fasi della procedura, il "cartello di sfida" e i verbali, documenti spesso forniti in facsimile in appendice ai manuali duellistici: l'esame di struttura testuale e lessico mostra come la formalizzazione burocratica travesta di regolarità formale l'illegalità della pratica. Anche questo testimonia la diffusione del duello ancora alla fine dell'Ottocento e nei primi due decenni del nuovo secolo, che coinvolge anche insospettabili: Sandra Celentano ricostruisce la vicenda del duello di Benedetto Croce con il duca Carafa d'Andria, nell'aprile 1895, nel contesto del panorama culturale e accademico della Napoli di quegli anni, evidenziando come l'episodio dimostri insieme sensibilità verso la difesa della propria reputazione e verso la salvaguardia della libertà di pensiero. Il caso di Italo Svevo, da me studiato, conferma come, all'alba del Novecento, il duello sia un'evenienza della vita sociale a cui è bene essere preparati: tracce di possibili duelli, per fortuna mancati, si trovano nelle lettere alla moglie; e sulle pedane dell'Unione Ginnastica triestina, di cui è a lungo socio, lo scrittore si esercita alla sciabola, con il maestro Angelini, cui dedica nel 1891 un breve ma interessante scritto d'occasione (mentre schemi e lessico duellistico e schermistico riaffiorano, molti anni dopo, nella *Coscienza di Zenò*). Nella stessa Trieste, negli anni che precedono la Grande Guerra, Scipio Slataper va incontro a due vertenze d'onore, all'interno del variegato e discorde mondo dell'irredentismo giuliano, a causa dei suoi articoli sulla «Voce»: nel ricostruire i fatti e le polemiche, Lorenzo Tommasini ricorda come le sfide, pur declinate, non nascano solo per una soddisfazione d'onore ferito, ma come sostegno alla validità dell'idea politica incarnata dai contendenti.

Al capo opposto della penisola, esce tra il 1909 e il 1910 sul «Giornale di Sicilia» il romanzo di cappa e spada *I Beati Paoli* di Luigi Natoli, ambientato nel XVIII secolo e di successo nazionale, sul modello dei *Tre moschettieri* di Dumas. L'analisi di Giovanni Genna mostra come la rappresentazione dei numerosi duelli offra al lettore una riflessione politico-sociale sul tema della giustizia, ma anche, nella tradizione del *feuilleton*, un'evasione consolatoria di fronte all'inquieto presente. Operazione ben diversa quella di Alberto Moravia, che nel romanzo *1934*, uscito nel 1982, attinge alla tradizione letteraria, culturale e filosofica tedesca: Jody Gambino osserva come il protagonista Lucio vi assista a un dibattito sulla *Mensur* delle confraternite studentesche tedesche – siamo negli anni del Reich –, ma riscontra anche un'altra importante convergenza tematica tra il romanzo e il racconto di Heinrich von Kleist *Il duello* (1811).

L'immaginario cinematografico del resto ha presto fatto proprio il tema. Non può mancare un saggio sull'esempio forse più emblematico, *I duellanti* (1977), primo lungometraggio di Ridley Scott, tratto dall'omonimo racconto di Conrad: «un film *sul* duello, sulla sua intima filosofia», secondo Giaime Alonge, perché i sei duelli nell'arco di quindici anni combattuti da Feraud e D'Hubert, ufficiali degli ussari nell'esercito napoleonico, hanno un'origine pretestuosa e appaiono in fondo fini a se stessi. Le scene di duello, analizzate anche sotto il profilo della tecnica schermistica, forzano le convenzioni tecniche in direzione dell'espressività, ottenendo un'affascinante sintesi tra ricerca storica e reinvenzione creativa.

Avvicinandosi alla contemporaneità, Lorenzo Resio esamina il riutilizzo e il ribaltamento dei *topoi* del cinema western, con l'immane duello alla pistola, attuato da Valerio Evangelisti nel ciclo narrativo (un racconto e due romanzi) che vede protagonista Pantera, moderno cavaliere solitario; i tre duelli descritti nel corso della saga segnano la sua progressiva presa di coscienza politica. Si torna infine al duello omerico, saggiandone la presenza nell'immaginario contemporaneo, con il saggio di Stefano Amendola: dopo un attento esame di strategia narrativa, struttura e significati del duello di Achille ed Ettore nell'*Iliade*, si procede al confronto con il più stringato *re-telling* operato da Madeline Miller in *La canzone di Achille* (2011), dove si configura nei termini di un atto di vendetta personale segnato dal dolore, conservando però intenzionalmente elementi essenziali del testo omerico e il valore simbolico e tragico dello scontro. Si chiude con un'originale analisi sul rapporto tra *agon* e duello, condotta da Valentina Corosani sulla base degli studi di Roger Caillois e Johan Huizinga. Sotto la categoria dell'*agon* si collocano, accanto alla sfida sportiva, altre forme culturali di antagonismo, come la guerra e, più nello specifico, il duello: prendendo il tennis come caso di studio, si esamina il film *Challengers* di Luca Guadagnino, che, come per *I duellanti* di Scott, ruota intorno alla sfida tra due giovani amici-rivali, ma dove il gioco diviene metafora per una riflessione assai più ampia.

Tra i diversi saggi si innescano spunti trasversali e echi molteplici, di cui non può dar conto questa breve rassegna, ma che il lettore non mancherà di cogliere, in ragione dei propri interessi personali. Mi è caro in chiusura ringraziare tutti i collaboratori che hanno validamente contribuito a questo numero, e il direttore della rivista, Carlo Santoli, per aver accolto e sostenuto con entusiasmo la proposta.

Jessica Tasselli

QUESTIONI D'ONORE NELL'EPICA GRECA:
IL DUELLO TRA NEOTTOLEMO ED EURIPILO IN *POSTHOMERICA* 8

Sinossi: Il contributo si concentra sulle caratteristiche più iconiche della rappresentazione del duello e dell'eroismo tra Omero e Quinto Smirneo. I *Posthomerica* sono l'unico poema epico esteso che ci è pervenuto dopo Apollonio Rodio e prima di Nonno di Panopoli; per questo motivo, e per il loro rapporto con Omero (evidente sin dal titolo), testimoniano l'evoluzione del genere e il permanere delle istanze dell'epica tradizionale anche a secoli di distanza dalla composizione dei poemi omerici. Il duello di Euripilo e Neottolemo viene confrontato con alcuni episodi dell'Iliade, con l'obiettivo di individuare le riprese e le variazioni del modello omerico operate da Quinto nella rappresentazione della monomachia e delle questioni d'onore dei due eroi. L'analisi è funzionale a dimostrare come il ritratto di Neottolemo, campione ideale dei *Posthomerica*, coniughi caratteristiche tradizionali dei duellanti omerici con istanze nuove e scelte originali di Quinto Smirneo.

Parole chiave: Posthomerica, duelli, Neottolemo, Omero

Abstract: This study focuses on the most iconic features of the representation of duels and heroism in Homer and Quintus of Smyrna. The *Posthomerica* is the only long poem to survive from the period between Apollonius of Rhodes and Nonnus of Panopolis. For this reason, and due to its relationship with Homer, it provides valuable insight into the evolution of the epic genre and the persistence of traditional epic themes even centuries after the composition of the Homeric poems. I compare the duel between Eurypylyus and Neoptolemus with selected episodes from the Iliad, aiming to identify both the adaptations and variations of the Homeric model introduced by Quintus in his depiction of single combat and the heroes' concerns with honour. This analysis demonstrates how the portrayal of Neoptolemus, the ideal champion of the *Posthomerica*, merges traditional features of Homeric duellists with new elements and original choices made by Quintus of Smyrna.

Keywords: Posthomerica, duels, Neoptolemus, Homer

Parlare di duelli significa andare a toccare uno dei temi forse più noti e conosciuti del genere epico, ed in particolare dei poemi omerici. La monomachia rappresenta un'occasione imprescindibile di legittimazione individuale tanto nella mentalità arcaica quanto nell'epica greca: come tale, è una pratica eroica dal valore insostituibile, che rimane impressa nell'immaginario collettivo come simbolo *par excellence* del racconto epico e che diviene sede privilegiata per l'espressione di istanze e concetti fondanti per la narrazione e per il mito greco. Proprio in virtù di questa sua indiscussa rilevanza e della sua funzione letteraria³, la monomachia è regolata nella sua esecuzione da uno schema di base, che viene integrato e variato a seconda delle questioni d'onore legate al duello.

Non è questa l'occasione per parlare delle caratteristiche dei duelli in Omero e delle variazioni operate dagli autori successivi: non posso aggiungere molto alle pubblicazioni esistenti che hanno già ampiamente discusso questo tema,¹ né la questione si presta agli obiettivi di questo breve contributo. In questa sede, mi concentrerò piuttosto su quello che può essere considerato un caso esemplare, anche se poco studiato, di monomachia epica. Il duello tra Neottolemo ed Euripilo è un episodio senz'altro meritevole di attenzione, nella misura in cui la combinazione delle caratteristiche della scena omerica con scelte originali e tipiche dei *Posthomerica* concede spazio per una riflessione sulle istanze più autentiche del duello eroico. Quinto di Smirne non fa mistero della volontà di inserire i suoi *Posthomerica* nel solco tracciato dai poemi omerici: il legame con il grande modello epico è evidente fin dal titolo di questo poema di età imperiale, che si pone come obiettivo quello di narrare gli eventi tra *Iliade* e *Odissea* in uno stile omerizzante, ma attualizzato all'estetica e al gusto del suo tempo. A questo è da aggiungersi il fatto che i *Posthomerica* sono l'unico poema esteso che possa testimoniare l'evoluzione del genere epico tra Apollonio Rodio (III sec. a.C.) e Nonno di Panopoli (V sec. d.C.) – e, con esso, il permanere e il cristallizzarsi delle caratteristiche dell'epica tradizionale anche a secoli di distanza dalle loro origini.

Dunque, se i *Posthomerica* sono di per sé terreno privilegiato per un'indagine sulle forme di monomachia eroica, il duello tra Neottolemo ed Euripilo

¹ Senza pretesa di completezza, elenco qui alcuni contributi significativi sulle caratteristiche dei duelli epici: J. LITTLEWOOD, *Single Combat in Ancient Epic*, in *Structures of Epic Poetry*, a cura di C. Reitz, S. Finkmann, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, Vol. 2.1, pp. 77-109; B. FENIK, *Typical Battle Scenes in the 'Iliad'*. *Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1968; A. CAMEROTTO, *Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica*, in «Nikephoros», 20, 2007, pp. 9-32; T. KRISCHER, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, Verlag H. Beck, München 1971.

si rivela un caso di studio ancora più significativo. Sotto molteplici punti di vista, infatti, lo scontro costituisce un episodio cruciale nell'economia narrativa dell'opera: esso vede contrapposti i due veri campioni dei *Posthomerica*, che celebrano il figlio di Achille come vero salvatore degli Achei e il discendente di Eracle come suo unico, degno avversario. Purtuttavia, non è solo il pedigree dei due sfidanti a rendere memorabile lo scontro: il duello ha infatti conseguenze fondamentali sulle sorti della guerra, nella misura in cui la sconfitta di Euripilo determina al tempo stesso la consacrazione di Neottolemo a degno erede del padre² e la perdita per i Troiani del loro ultimo difensore. La monomachia del libro ottavo sancisce così una lenta ma inesorabile perdita di terreno per la città di Priamo; e, al tempo stesso, non costituisce motivo di celebrazioni per gli Achei, costretti a constatare come neppure i successi di Neottolemo bastino a far cadere la roccaforte troiana. Infatti, la battaglia si chiude con un successo greco solo parziale: il giovane Eacide ha eliminato il campione avversario e liberato gli Achei dal pericolo imminente, ma gli inquietanti presagi di Zeus rendono evidente a tutti che non spetta (solo) a lui espugnare la città.

Questo per quanto concerne l'importanza dell'episodio; e concentrarsi sulla sua caratterizzazione comporta innanzitutto la selezione di alcune coordinate generali per i duelli epici, a partire dall'imprescindibile modello omerico. Per apprezzare le istanze tradizionali e le loro variazioni nella scena quintiana, infatti, dobbiamo prima individuare le caratteristiche più autentiche della monomachia eroica: la loro presenza nell'episodio dimostrerà come esse resistano alla prova del tempo, rivelandosi imprescindibili per la rappresentazione ideale del duello e della sfida eroica.

Prima tra le componenti più iconiche della monomachia epica è sicuramente il legame tra abilità belliche e reputazione individuale, che nei duelli omerici trova la sua sublimazione. Il valore del singolo eroe riceve la conferma più evidente proprio dal confronto con un avversario di eguale rango e valore. Del resto, nel duello e nella vittoria l'individuo ottiene anche la possibilità di vedersi riconoscere dall'esterno il proprio valore: la sconfitta di un degno avversario è la dimostrazione più concreta della legittimità delle proprie rivendicazioni, tanto agli occhi dei compagni quanto a quelli dei nemici. Non è un caso che spesso il duello sia inserito nell'aristia di un campione epico, come è già stato notato da T. Krischer (in *Formale Konventionen der homerischen Epik*) e da altri studiosi

² T. SCHEIJNEN, *Quintus of Smyrna's 'Posthomerica'. A Study of Heroic Characterization and Heroism*, Brill, Leiden-Boston 2018; V.E. TOMASSO, 'Cast in Later Grecian Mould': *Quintus of Smyrna's Reception of Homer in the Posthomerica*, Diss. Stanford University 2010.

per gli eroi prominenti dell'epica omerica (in particolare, Achille, Agamennone, Diomede, Ettore e Patroclo). Le numerose arístie dell'*Iliade* sembrano avere in comune una struttura narrativa, i cui elementi di base vengono ricombinati e variati a seconda delle esigenze specifiche della trama. Per praticità, li elenchiamo qui di seguito in una forma estremamente sintetica:³ partenza dell'eroe per la battaglia; uccisione o inseguimento dei nemici; descrizione del bagliore delle armi dei due combattenti; ferimento dell'eroe; eventuale guarigione grazie all'intervento di una divinità; combattimento individuale con il capo della fazione opposta; lotta attorno al corpo dell'eroe caduto.

A queste unità narrative comuni possiamo aggiungere un criterio generale che caratterizza tutte le rappresentazioni dei duellanti omerici, ossia la simmetria. I due eroi destinati a sfidarsi avanzano l'uno verso l'altro nella mischia, compiendo gesta che sono spesso identiche o presentate come tali nella descrizione della battaglia: l'enfasi posta sulla parità dei protagonisti ha spesso l'obiettivo di aumentare le aspettative attorno al duello, che viene combattuto tra sfidanti egualmente degni della vittoria. Similmente, i guerrieri mostrano di possedere eguali capacità belliche; infine, pari è anche il loro rango. L'insistenza su questo aspetto si ricollega ad un tema portante del mondo eroico: ancor più del valore e delle abilità nel combattimento, la parità di stato sociale tra i combattenti è condizione necessaria affinché il duello sia foriero di κῦδος (fama) e dunque il vincitore possa ambire ad ottenere gloria marziale (κλέος) dall'impresa;⁴ questa esigenza è ribadita subito prima dello scontro vero e proprio, nelle parole di sfida che i due campioni si scambiano mentre avanzano l'uno verso l'altro. In questo senso, il confronto verbale non è meno importante di quello fisico: è infatti nel dialogo precedente lo scontro che gli eroi omerici esplicitano i motivi del duello, ribadendo con essi la questione d'onore che rende la monomachia degna di essere combattuta. Molto spesso, il desiderio di rivalsa o di affermazione individuale è profondamente legato alla stirpe dei duellanti: è in virtù (o, in alcuni casi, nonostante) della propria genealogia⁵ che l'eroe si presta al confronto con l'avversario. Oltre ad

³ L'elenco è tradotto da T. KRISCHER, *Formale Konventionen der homerischen Epik* cit., pp. 36-75. Utile per una panoramica degli studi sui duelli omerici e su altre scene convenzionali è M.W. EDWARDS, *Homer and Oral Tradition: The Type-Scene*, in «Oral Tradition», VII, 2, 1992, pp. 284-330.

⁴ Sulle caratteristiche dei duelli tradizionali, si vedano anche M.W. EDWARDS, *Homer and Oral Tradition* cit., pp. 299-303 e J. LITTLEWOOD, *Single Combat in Ancient Epic* cit., pp. 77-109.

⁵ A questo proposito si veda D. JAILLARD, *Kûdos aresthai (emporter le kûdos): le kûdos des rois, des guerriers et des athlètes au miroir des dieux*, in «Gaia», 11, 2007, pp. 85-99, con relativa bibliografia.

offrire uno spazio privilegiato per la caratterizzazione dei duellanti, i dialoghi omerici contengono anche anticipazioni sugli esiti del confronto fisico.

Ora, tutte queste caratteristiche generali trovano piena realizzazione nel duello quintiano tra Neottolema ed Euripilo. Quinto propone una tripartizione coerente con lo schema dei duelli tradizionali: un dialogo tra i duellanti (134-161) precede il combattimento (162-199) e la sconfitta di Euripilo, che viene ferito mortalmente alla gola (200-206).⁶ Sorprende la concisione del combattimento: solo una trentina di versi descrivono il confronto tra i due campioni – uno spazio decisamente ridotto, soprattutto se confrontiamo questo episodio con gli analoghi duelli dei libri primo e secondo, che vedono Achille trionfare contro Penteseilea (1.538-674)⁷ e Memnone (2.388-548).⁸ Questa scelta potrebbe sembrare paradossale, considerando la centralità del combattimento tra Neottolema ed Euripilo per la trama del poema; pur tuttavia, è opportuno tenere in considerazione che l'apparente concisione dell'episodio è compensata dai numerosi riferimenti a scene precedenti di Omero e dei *Posthomericæ*. Tramite una fitta rete di allusioni ad altri episodi analoghi e noti al pubblico, Quinto stabilisce un gioco di echi che guida il lettore verso un confronto tra le gesta di Achille e il figlio, ma non solo: al tempo stesso, il duello evidenzia come, nelle parole e nelle azioni, Neottolema incarni i valori già espressi dai campioni omerici più importanti. Ne risulta l'impressione che il confronto con Euripilo costituisca la consacrazione definitiva di Neottolema a nuovo campione acheo e degno erede di Achille.

La memoria e la ripresa dei loci omerici trova già una sua prima realizzazione nei versi del dialogo tra i due giovani campioni quintiani: le parole dei duellanti ricordano in particolare i confronti verbali tra Glauco e Diomede

⁶ La ferita contribuisce ad accostare la figura di Euripilo all'Ettore omerico, che muore per mano di Achille e per di più trafitto dalla stessa lancia usata da Neottolema. Non si tratta di un dettaglio isolato: il Telefide è spesso presentato come il "nuovo Ettore" nel libro ottavo, e, più in generale, in tutti i *Posthomericæ*. Si veda T. SCHEIJNEN, *Quintus of Smyrna's 'Posthomericæ'* cit., p. 165 a proposito di Euripilo.

⁷ Manca un commento *ad versum* aggiornato dell'episodio; S. BÄR, *Quintus Smyrnaeus 'Posthomericæ' 1. Die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2009 si ferma infatti a 1.219. Si vedano B. BOYTEN, *Epic Journeys: Studies in the Reception of the Hero and Heroism in Quintus Smyrnaeus' 'Posthomericæ'*, Diss. University College London 2010, pp. 31-80 e T. SCHEIJNEN, *Quintus of Smyrna's 'Posthomericæ'* cit., pp. 47-70 sulla caratterizzazione di Penteseilea.

⁸ Un'analisi dettagliata della lingua e dei contenuti di questo episodio è condotta da A. FERRECCIO, *Commento al libro II dei 'Posthomericæ' di Quinto Smirneo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 214-288. Si veda anche T. SCHEIJNEN, *Quintus of Smyrna's 'Posthomericæ'* cit., pp. 53-64 e 85-92.

(*Il.* 6.144-231), Achille ed Enea (*Il.* 20.200-258) e il figlio di Peleo con Asteropeo (*Il.* 21.153-160). Si è già parlato dell'importanza dei dialoghi come sede privilegiata per la caratterizzazione degli sfidanti; la presenza di allusioni ad Omero nelle parole di Neottolemo ed Euripilo conferma la loro identità di eroi "tradizionali", che, esprimendo concetti tipici della retorica eroica e seguendo il codice etico dei campioni iliadici, riflettono dunque caratteristiche ideali e cristallizzate.

Gli echi omerici più significativi risultano evidenti già dalle prime battute del dialogo. All'inizio e alla fine del suo discorso, Euripilo chiede chi sia l'eroe che è in procinto di affrontare (8.138-145):⁹

Τίς πόθεν ειλήλουθας ἐναντίον ἄμμι μάχεσθαι;
 Ἴ σε πρὸς Ἄϊδα Κῆρες ἀμείλικτοι φορέουσιν·
 οὐ γάρ τις μ' ὑπάλυξεν ἐν ἀργαλέῃ ὑσμίνῃ, (140)
 ἀλλά μοι ὄσσοι ἔναντα λιλαιόμενοι μαχέσασθαι
 δεῦρο κίον, πάντεσσι φόνον στονόεντ' ἐφέηκα
 ἀργαλέως, πάντων δὲ παρὰ Ξάνθοιο ρέεθρα
 ὄστέα τε σάρκας τε κύνες διὰ πάντ' ἐδάσαντο.
 Ἀλλά μοι εἰπέ, τίς ἐσσι, τίνοσ δ' ἐπαγάλλεαι ἵπποις; (145)

Chi sei? E da dove sei venuto a combattere contro di me?
 Senz'altro nell'Ade le Chere implacabili ti spingono:
 infatti nessuno mi è sfuggito nella mischia terribile,
 ma quanti, bramosi di combattere, qui sono giunti
 davanti a me, a tutti morte luttuosa ho inflitto
 terribilmente; e di tutti, presso le correnti dello Xanto,
 ossa e carni e tutto quanto se li sono spartiti i cani.
 Ma dimmi: chi sei, e di chi ostenti i cavalli?

Domande circa l'identità del suo sfidante ricorrono già nei duelli omerici: Diomede apre il suo confronto con Glauco ponendo una domanda simile a quella del figlio di Telefo (*Il.* 6.123 τίς δὲ σὺ ἐσσι φέριστε καταθητηῶν ἀνθρώπων);¹⁰ e lo stesso vale per Achille davanti ad Asteropeo (*Il.* 21.150 τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν ὃ μὲν ἔτλης ἀντίος ἐλθεῖν);¹¹ La stessa prassi è menzionata anche

⁹ Il testo dei *Posthomerica* ha a fondamento l'edizione di F. VIAN, *Quintus de Smyrne. La suite d'Homère*, I-III, Les Belles Lettres, Paris 1963-1969; per *Iliade* e *Odissea*, si è fatto uso soprattutto di M.L. WEST, *Homerus. Ilias*, I-II, De Gruyter, München-Leipzig 1998-2000 e *Homerus. Odyssea*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017.

¹⁰ 'Ma tu chi sei, valoroso tra gli uomini mortali?'

¹¹ 'Chi sei e donde vieni, tu che osi avanzare contro di me?'

in occasione del duello tra il Pelide ed Enea:¹² qui, l'eroe troiano sottolinea l'inutilità del dialogo con Achille, dal momento che i due eroi si conoscono già. Questo esempio in particolare è un caso significativo per l'eroismo omerico e per le logiche dietro il dialogo tra Euripilo e Neottolemo: poco prima, Achille insinua che Enea voglia combattere per ottenere un maggiore riconoscimento da Priamo, e uscire così dalla sua condizione di rampollo di un ramo secondario della dinastia regnante: in un certo senso, dunque, Enea utilizzerebbe lo scontro per dimostrare il proprio valore “nonostante” il rango della sua stirpe, che lo relega ad una posizione di inferiorità rispetto al prestigioso pedigree dell'Eacide. Al tempo stesso, la genealogia dei due eroi legittima il duello per entrambi i contendenti: infatti, pur non essendo pari per estrazione sociale, Achille ed Enea possono vantare sangue divino. Sinora abbiamo sottolineato come Quinto imiti e riproponga al lettore elementi iconici dei dialoghi tra duellanti omerici; tuttavia, nel gioco di imitazione e lettura attiva del modello iliadico non mancano anche scelte innovative.

Particolarmente interessante da questo punto di vista è l'inversione dei ruoli e dei temi omerici operata da Quinto. Nell'*Iliade*, il morituro parla sempre per secondo ed esprime fastidio per la domanda circa la sua identità; contrariamente a questa prassi, è Euripilo ad avviare il dialogo. Il predicativo *πρῶτος* (v. 137 *Εὐρύπυλος δέ <ἐ> πρῶτος ἀνείρόμενος προσέειπε*)¹³ sembra enfatizzare ulteriormente l'inversione nei ruoli dei due giovani eroi: il campione dei Troiani inizia la conversazione pronunciando un discorso al tempo stesso omerizzante nei contenuti e poco consoni per l'etichetta eroica, alla luce della sua imminente sconfitta. Verosimilmente, Quinto vuole segnalare l'incapacità di Euripilo di comprendere la situazione proprio a partire dalla discrepanza tra le circostanze attuali e le sue reboanti dichiarazioni:¹⁴ un'analogia arroganza

¹² *Il.* 20.200-204 Πηλεΐδη μὴ δὴ ἐπέεσσί με νηπύτιον ὧς / ἔλλεο δειδίξεσθαι, ἐπεὶ σάφα οἶδα καὶ αὐτὸς / ἡμὲν κερτομίας ἢ δ' αἴσυλα μυθήσασθαι. / ἴδμεν δ' ἀλλήλων γενεήν, ἴδμεν δὲ τοκῆς / πρόκλυτ' ἀκούοντες ἔπεα θνητῶν ἀνθρώπων ('Figlio di Peleo, non pensare di spaventarmi con le parole, / come se fossi un bambino, visto che anch'io so bene come insultare / e formulare parole di scherno. Conosciamo l'uno la stirpe dell'altro e i rispettivi genitori, / perché abbiamo ascoltato le storie raccontate in passato dai mortali').

¹³ 'Euripilo parlò per primo e domandò...'

¹⁴ Da notare come le sue minacce trovino un antecedente nelle parole di Poseidone riguardo al pericolo scampato da Enea in *Il.* 20.293-294 (ὦ πόποι ἦ μοι ἄχος / μεγάλητορος Αἰεΐαιο, / ὅς τάχα Πηλεΐωνι δαμεις Ἄϊδόσδε κάτεισι, 'ahimè, io davvero mi affliggo per Enea magnanimo, che presto scenderà nell'Ade, domato dal Pelide') e 336 (μὴ καὶ ὑπὲρ / μοῖραν δόμον Ἄϊδος εἰσαφίκηαι, 'se non vuoi entrare nella casa dell'Ade contro il tuo destino'). La menzione dello Xanto evoca alla memoria del pubblico anche le minacce di Achille contro

caratterizza anche un altro eroe quintiano, Memnone, ed è tipica degli eroi epici destinati alla sconfitta.¹⁵

Seguono modelli omerici anche le parole di Neottolemo, che con un breve *excursus* genealogico conferma ad Euripilo che il duello si svolgerà tra pari (vv. 157-161):

Τίπτε μ' ἐπισπεύδοντα ποτὶ κλόνον αἱματόεντα
 ἐχθρὸς ἐὼν ὡς εἶτε φίλα φρονέων ἐρεεῖνεις
 εἰπέμεναι γενεῆν, ἦν περ μάλα πολλοὶ ἴσασιν;
 Υἱὸς Ἀχιλλῆος κρατερόφρονος, ὅς τε τοκῆα (150)
 σεῖο πάροιθ' ἐφόβησε βαλὼν περιμήκει δουρὶ
 καὶ νύ κέ μιν θανάτοιο κακὰ περὶ Κῆρες ἔμαρψαν,
 εἰ μὴ οἱ στονόεντα θοῶς ἰήσατ' ὄλεθρον.
 Ἴπποι δ' οἱ φορέουσιν ἐμοῦ πατρὸς ἀντιθέοιο,
 οὓς τέκεθ' Ἄρπυια Ζεφύρω πάρος εὐνηθεῖσα, (155)
 οἳ τε καὶ ἀτρύγετον πέλαγος διὰ ποσσὶ θεούσιν
 ἄκρονύχως ψαύοντες, ἴσον δ' ἀνέμοισι φέρονται.
 Νῦν δ' ἐπεὶ οὖν γενεῆν ἐδάγης ἵππων τε καὶ αὐτοῦ,
 καὶ δόρατος πείρησαι ἀτειρέος ἡμετέροιο
 γνόμεναι ἀντιβίην· γενεὴ δέ οἱ ἐν κορυφῆσι (160)
 Πηλίου αἰπεινοῖο, τομῆν ὄθι λείπε καὶ εὐνήν.

Perché, mentre avanzo verso la sanguinosa battaglia,
 tu, mio nemico, chiedi come se fossimo amici,
 di rivelarti la stirpe, che pure molti conoscono?
 Sono figlio di Achille dal cuore tenace, che il padre
 tuo una volta mise in fuga colpendolo con la sua lunga lancia;
 e allora funeste Chere di morte lo avrebbero ghermito,
 se non gli avesse curato velocemente la ferita rovinosa.
 Questi cavalli mi portano, del padre mio pari agli dèi,
 che l'Arpia generò dopo essersi unita a Zefiro;
 questi corrono anche sul mare infecondo, con le zampe
 sfiorandolo in punta di zoccolo, e procedono simili ai venti.
 Ora che conosci la stirpe dei cavalli e la mia,
 fa' conoscenza anche della mia lancia invincibile
 saggiandola da vicino; la sua origine è sulle cime
 del Pelio scosceso, dove ha lasciato il tronco e la casa.

Pentesilea (1.589): entrambi i passi sono ispirati al massacro dei Troiani per mano del Pelide presso le rive del fiume (*Il.* 21.146-147).

¹⁵ A. FERRECCIO *Commento al libro II* cit., pp. 96-97 e 217.

Adesso che entrambi i duellanti conoscono l'identità dello sfidante, il combattimento può cominciare. Nel caso di Neottolemo, poi, questo duello è fondamentale per costruire una reputazione eroica vera e propria: il giovane eroe è appena arrivato a Troia, e questo è il suo primo duello ufficiale nell'ambito di una battaglia tradizionale. Questioni d'onore in senso lato, dunque, motivano le scelte e le parole di Neottolemo: è questa l'occasione perfetta per ottenere insieme un riconoscimento del proprio valore come eroe, come nuovo campione acheo e infine per portare lustro alla stirpe degli Eacidi. Tenendo in considerazione gli obiettivi di Neottolemo ed il suo ruolo di "eroe ideale" dei *Posthomeric*, non stupisce che le poche parole e la brama di combattere del giovane eroe rispecchino perfettamente il codice dei duellanti omerici: tra questi, un caso particolarmente vicino al nostro è quello di Asteropeo, che, nello sfidare Achille, si dichiara desideroso di passare subito al combattimento (*Il.* 21.160 νῦν αὐτε μαχώμεθα φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ)¹⁶ e pronuncia un discorso estremamente breve se paragonato a quello degli altri eroi omerici. Allo stesso modo, Enea (*Il.* 16.630-631 ἐν γὰρ χερσὶ τέλος πολέμου, ἐπέων δ' ἐνὶ βουλή· / τῷ οὐ τι χρὴ μῦθον ὀφέλλειν, ἀλλὰ μάχεσθαι;¹⁷ 20.200-203, 211-212 οὐ γὰρ φημ' ἐπέεσσι γε νηπυτίοισιν / ὧδε διακρινθέντε μάχης ἐξαπονέεσθαι;¹⁸ 244-246 ἀλλ' ἄγε μηκέτι ταῦτα λεγόμεθα νηπύτιοι ὧς / ἐσταότ' ἐν μέσση ὑσμίνῃ δηϊοτήτος;¹⁹ 256-258 ἀλκῆς δ' οὐ μὲν ἐπέεσσιν ἀποτρέψεις μεμαῶτα / πρὶν χαλκῶ μαχέσασθαι ἐναντίον· ἀλλ' ἄγε θᾶσσον / γευσόμεθ' ἀλλήλων χαλκήρεσιν ἐγγεῖησιν²⁰)²¹ ed Ettore (7.234-43, 20.367-368, e soprattutto 431-433 Πηλεΐδῃ μὴ δὴ ἐπέεσσι με νηπύτιον ὧς / ἔλπεο δειδίξεσθαι, ἐπεὶ σάφα οἶδα καὶ αὐτὸς / ἤμην κερτομίας ἠδ' αἴσυλα μυθήσασθαι²²) si esprimono contro il "troppo parlare" prima del duello: non solo eroi minori, dunque, ma anche personaggi di spicco nella scena iliadica sembrano condividere l'impazienza di Neottolemo. Recentemente – e insieme con la relativa brevità del discorso – questo richiamo alle armi è stato

¹⁶ 'Ma ora combattiamo, Achille glorioso'.

¹⁷ 'Infatti nella forza sta l'esito della guerra, nell'assemblea quello delle parole; perciò non bisogna prolungare le chiacchiere, ma combattere'.

¹⁸ 'Infatti non credo che con parole infantili ci separeremo così e torneremo dalla battaglia'.

¹⁹ 'Ma su, smettiamo di parlare come fanciulli mentre siamo in mezzo alla carneficina'.

²⁰ 'Con le parole non mi distoglierai dalla lotta, visto che ne sono impaziente, / finché non avremo combattuto col bronzo l'uno contro l'altro; ma su, / mettiamoci subito alla prova con le lance bronzee'.

²¹ A proposito del tema convenzionale "weapons, not words" per Glauco (*Iliade* 6) ed Enea (*Iliade* 20) si veda M.W. EDWARDS, *The Iliad: A Commentary. Volume V: Books 17-20*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 313-315.

²² 'Figlio di Peleo, non pensare di spaventarmi con le parole, come se fossi un bambino, visto che so bene come pronunciare insulti e parole appropriate'.

interpretato come un segno di ignoranza delle pratiche eroiche da parte del giovane Eacide, che secondo alcuni studiosi rivelerebbe così di non conoscere le prassi del duello tra campioni;²³ tuttavia, la presenza di esortazioni simili per lingua e contenuto nell'*Iliade* mi sembra ragione sufficiente per respingere questa ipotesi.²⁴ Piuttosto, la stessa brevità del discorso di Neottolemo contribuisce alla caratterizzazione tradizionale del personaggio di eroe eccellente in quanto «speaker of words, and doer of deeds»:²⁵ le parole del giovane sono ben ponderate e dimostrano dunque piena padronanza di sé.²⁶ Vi è un ultimo parallelo omerico che sembra confermare la volontà di ritrarre positivamente Neottolemo in questi versi: la scena quintiana, infatti, è del tutto coerente con le parole di Odisseo nell'undicesimo libro dell'*Odissea*, ove il giovane eroe è descritto da Odisseo come abile oratore e grande guerriero (11.511 αἰεὶ πρῶτος ἔβαζε καὶ οὐχ ἡμάρτανε μύθων,²⁷ 516 πολλοὺς δ' ἄνδρας ἔπεφεν ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι²⁸) – insomma, uno «speaker of words, and doer of deeds» al pari di Achille e dei più grandi campioni epici.

La scena di combattimento che segue il dialogo dà un'ulteriore conferma delle abilità belliche di Neottolemo ed Euripilo, e, con esse, della capacità degli eroi quintiani di rispecchiare a pieno i valori dei duellanti tradizionali. La monomachia ruota attorno all'alternarsi di tre motivi narrativi: la simmetria tra Neottolemo ed Euripilo (ritratti come una coppia di guerrieri uguali per forze e capacità: vv. 173-181, 184-194, 196-199), le scene individuali (161-173,

²³ T. SCHEIJNEN, *Quintus of Smyrna's 'Posthomerica'* cit., pp. 201-202 parla di «inappropriate reaction to Eurypylos' conventional question» dovuta ad una sorta di impazienza giovanile. E. GREENSMITH, *The Resurrection of Homer in Imperial Greek Epic: Quintus Smyrnaeus' 'Posthomerica' and the Poetics of Impersonation*, Cambridge University Press, Cambridge 2020, p. 263 ritiene che questi versi e 2.449-451 tratteggino «the game of generational question-and-answer as pointless and inappropriate».

²⁴ A questo si aggiunge il fatto che lo stesso Achille si esprime in modo simile anche in Q.S. 2.449-251. Infine, si ricorda che i *Posthomerica* riservano poco spazio ai dialoghi: solo il 24% del testo è occupato da discorsi, contro il 44% dell'*Iliade* e il 56% dell'*Odissea* (A. JAMES, K. LEE, *A Commentary on Quintus of Smyrna, Posthomerica 5*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2000, p. 16).

²⁵ B. BOYTEN, *More 'Parfit Gentil Knyght' than 'Hycanian Beast': The Reception of Neoptolemos in Quintus Smyrnaeus' Posthomerica*, in *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, a cura di M. Baumbach, S. Bär, De Gruyter, Berlin-New York 2007, p. 308.

²⁶ Si veda T. SCHEIJNEN, *'Always the foremost Argive Champion'? The Representation of Neoptolemus in Quintus of Smyrna's Posthomerica*, in «Rosetta», 17, 2015, pp. 104-105 sulla caratterizzazione eroica delle parole di Neottolemo: secondo la studiosa, il discorso è il riflesso più esplicito della prospettiva dell'eroe in merito al proprio ruolo di erede di Achille.

²⁷ 'Parlava sempre per primo, e non diceva cose sconvenienti'.

²⁸ 'E molti uomini uccise nella mischia tremenda'.

200-203) e le digressioni (181-183, 194-196). Solo all'inizio e alla fine del duello Neottolemo ed Euripilo sono identificabili come eroi distinti: per il resto, Quinto concentra la descrizione sulla straordinarietà dei duellanti, che sono ambedue incredibilmente abili e pressoché invincibili.

La grandiosità di questo confronto è ribadita da una serie di dettagli sui quali Quinto indugia, nonostante la brevità del suo resoconto. Sicuramente prominente è la caratterizzazione di Neottolemo, ritratto come ἄσχετον²⁹ ὡς Ἀχιλλῆος ('indomito figlio di Achille', v. 172). Nei *Posthomerica*, l'aggettivo descrive l'entità divina Aisa tre volte, e Neottolemo in questo passo; altrove, è usato per concetti o oggetti inanimati. Il legame tra l'attributo e la dea del Fato crea un gioco raffinato e allude al destino di Euripilo, che è menzionato subito dopo.

Un altro elemento degno di nota riguarda la presenza di Eris sul campo di battaglia (vv. 191-192), che Quinto utilizza per enfatizzare la spietatezza della battaglia. Questo aspetto è ribadito al verso successivo dalla menzione del sudore dei due combattenti (192-193): un dettaglio che già in Omero suggerisce un confronto alla pari, imprevedibile e particolarmente impegnativo per entrambi i duellanti.³⁰ Altrettanto rilevante è un dettaglio solo all'apparenza minore: nessuno dei due riesce a ferire l'altro, come invece accade per Achille e Memnone in Q.S. 2.531-532 (ἐκ μελέων εἰς οὐδας ἀπέρρεεν αἶμα καὶ ἰδρῶς / αἰὲν ἐρειδομένων).³¹ Forse è un modo per sottolineare il carattere grandioso del duello, le eguali capacità fisiche degli sfidanti e, tutto sommato, per alludere nuovamente al cameo odissiacco di Neottolemo (*Od.* 11.534-537 ἐπὶ νηὸς ἔβαινεν / ἀσκηθῆς, οὐτ' ἄρ βεβλημένος ὄζει χαλκῶ / οὐτ' αὐτοσχεδίην οὐτασμένος, οἶά τε πολλὰ / γίνεται ἐν πολέμῳ).³²

Esattamente come nei duelli omerici, la difficoltà dello scontro è accentuata ulteriormente dalla presenza di similitudini e di *excursus* sulla battaglia generale e sulle reazioni degli dèi, che seguono la scena dall'Olimpo senza però intervenire;³³ ma il duello del libro ottavo concede meno spazio per questi

²⁹ Questo aggettivo è in realtà frutto di una correzione di Van Herwerden alla lezione ἄσπετον dei manoscritti.

³⁰ Ad esempio, *Il.* 16.109-110, 23.688, 715; ma per questi versi Quinto ha in mente soprattutto *Il.* 23.507-508 (πολὸς δ' ἀνεκῆκτεν ἰδρῶς / ἵππων; 'copioso scorreva il sudore dei cavalli').

³¹ 'Ma dalle membra di ognuno fino al suolo colavano sangue e sudore ogni volta che si affrontavano' (tr. A. Ferreccio).

³² 'Tornò sulla nave / illeso, non colpito dal bronzo affilato / né ferito nel combattimento corpo a corpo, come spesso / succede in guerra'.

³³ È senz'altro degno di nota che nel duello tra Neottolemo ed Euripilo gli spettatori divini svolgano un ruolo totalmente passivo, mentre nella seconda parte della giornata intervengono a più riprese sul campo di battaglia. Una possibile spiegazione potrebbe riguardare

dettagli, dedicando più spazio al combattimento vero e proprio rispetto agli altri duelli quintiani.³⁴ L'obiettivo è verosimilmente quello di evidenziare ancor più la portata dell'impresa di Neottolemo, che appena arrivato a Troia riesce a sconfiggere un campione di stirpe semidivina in un duello straordinario, legittimando così agli occhi di tutti il proprio ruolo di campione acheo e degno figlio di suo padre. Il traguardo conseguito è dunque duplice: lo scontro reca gloria non solo all'eroe, ma anche alla sua stirpe, che può vantare un nuovo campione non inferiore ad Achille. Questo è ribadito anche nel discorso di Neottolemo che chiude l'episodio (8.211-216):

Εὐρύπυλ', ἧ̣ που ἔφης Δαναῶν νέας ἠδὲ καὶ αὐτοῦς
 δηώσειν καὶ πάντας οἰζυρῶς ἀπολέσσειν
 ἡμέας· ἀλλὰ σοὶ οὐ τι θεοὶ τελέεσκον ἐέλδωρ,
 ἀλλ' ὑπ' ἐμοί σ' ἐδάμασσε καὶ ἀκάματόν περ ἔόντα
 πατρὸς ἐμοῖο μέγ' ἔγχος, ὃ περ βροτὸς οὐ τις ἄλυξεν (215)
 ἡμῖν ἄντα μολῶν, οὐδ' εἰ παγχάλκεος ἦεν.³⁵

Euripilo, dicevi che i Danai come pure le loro navi
 avresti distrutto, e che avresti ucciso terribilmente
 tutti noi; ma gli dèi non hanno realizzato il tuo proposito,
 anzi tra le mie mani, nonostante fossi inarrestabile, ti ha domato
 la grande lancia di mio padre, alla quale nessun mortale è mai sfuggito
 affrontandomi, nemmeno se fosse fatto tutto di bronzo.

l'ineluttabilità della sconfitta di Euripilo: la sua morte segna l'inizio di una nuova fase bellica, che appare svincolata dai dettami della provvidenza e della narrazione tradizionale. Infatti, l'intervento di Ares e di Atena nella seconda parte del libro non trova corrispondenze nelle altre versioni del mito troiano: la catena di eventi successivi alla morte del Telefide sembra rivelare la volontà di Quinto di sfruttare delle "zone d'ombra" della tradizione epica per ritagliarsi i suoi momenti di originalità.

³⁴ Ed in particolare al duello tra Achille e Memnone. Nel libro ottavo, sembra che Quinto voglia evitare di ripetere la stessa sequenza narrativa, limitandosi così a suoi rapidi cenni alla scena di *Posthomerica* 2 per stimolare un confronto spontaneo tra i due duelli. La brevità dell'episodio potrebbe dunque essere spiegata alla luce di questo precedente, nonché delle altre monomachie omeriche: Quinto preferisce passare rapidamente in rassegna gli elementi "tradizionali" per dedicare più spazio alle peculiarità della narrazione.

³⁵ Concordo qui con F. VIAN, *Recherches sur les 'Posthomerica' de Quintus de Smyrne*, Klincksieck, Paris 1959, p. 152 e accetto ἦεν invece della congettura di Lascaris εἶη, che Dausque e Köchly preferiscono. È essenziale tenere a mente che il soggetto logico (e grammaticale) dell'intera frase è la lancia, non Neottolemo. L'arma sopravvive al suo proprietario originale, Achille, sulla scena quintiana: pertanto, il tempo sembra perfettamente coerente con l'affermazione di Neottolemo, che, essendo appena arrivato a Troia, fa qui riferimento alle gesta passate del padre.

Il giovane eroe esprime l'importanza dell'eredità paterna nel suo successo contro Euripilo, ma le sue parole sono scovre di arroganza o derisione dell'ucciso: non è un caso che Neottolemo attribuisca l'impresa alla lancia prima ancora che a se stesso, e per di più con parole "omeriche" (vv. 214-215; cfr. *Il.* 6.368 ἢ ἤδη μ' ὑπὸ χειρὶ θεοὶ δαμόωσιν Ἀχαιῶν,³⁶ *Od.* 19.488 εἴ χ'ὕπ' ἐμοί γε / θεὸς δαμάσῃ μνηστῆρας ἀγαυούς = 21.213).³⁷

Il riferimento alla stirpe e alle armi paterne ribadisce inoltre come la questione d'onore dietro all'impresa sia duplice: Neottolemo rivendica per sé il ruolo di campione acheo, e al tempo stesso conferisce onore alla sua stessa stirpe confermandosi un eroe degno del nome della sua famiglia. La superiorità marziale e genealogica vagheggiata da Neottolemo trova qui una conferma ed una legittimazione pubblica: il trionfo su Euripilo nell'ambito di un duello che in tutto e per tutto rispetta i crismi della prassi eroica non solo consacra il giovane eroe come campione ideale, ma dimostra come certi elementi omerici sopravvivano anche nella caratterizzazione di un eroe straordinario, che appena arrivato sul campo acheo è subito chiamato a confrontarsi e ad affermarsi non solo come valido combattente e degno rampollo degli Eacidi, ma già come campione del proprio schieramento.

³⁶ '... o se già ora gli dei mi abatteranno per mano degli Achei'.

³⁷ 'Se per tua mano / un dio abatterà i nobili pretendenti'. Ma si vedano anche *Il.* 3.436 (μή πως τάχ' ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμήης, '... se non vuoi essere rapidamente sconfitto dalla sua lancia'), 4.479 (... ὑπ' Αἴαντος μεγαθύμου δουρὶ δαμέντι, '... a lui, domato dalla lancia del valoroso Aiace'), 5.653-4 (= 11.444 ... ἐμῶ δ' ὑπὸ δουρὶ δαμέντα / εὗχος ἐμοὶ δώσειν, 'e, domato dalla mia lancia, mi darai gloria'), 11.478 (αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τὸν γε δαμάσσειται ὠκύς οἰστός, 'ma quando lo abbatte il rapido dardo...'), 821 (ἢ ἤδη φθίσονται ὑπ' αὐτοῦ δουρὶ δαμέντες; '... oppure cadranno, domati dalla sua lancia?'), 16.848 (πάντες κ' αὐτόθ' ὄλοντο ἐμῶ ὑπὸ δουρὶ δαμέντες, 'e tutti periranno, vinti dalla mia lancia').

Francesco Cannizzaro

AGLI ALBORI DI ROMA: DUELLI “NAZIONALI”
TRA EPICA E STORIOGRAFIA (ENEA E TURNO, ORAZI E CURIAZI)

Sinossi: Dopo un breve cenno sulla percezione del duello nel mondo romano, il saggio verte su due episodi centrali nella mitologia che Roma ha costruito riguardo alle proprie origini: il duello tra Enea e Turno (Verg. *Aen.* 12) e tra gli Orazi e i Curiazi (Liv. 1.23-26.1). Entrambi i duelli hanno conseguenze decisive per i popoli che si combattono tramite i loro campioni: forte, dunque, è il loro valore politico, in rapporto sia al dominio sul Lazio sia, in prospettiva, all'*imperium* universale di Roma. In secondo luogo, i popoli coinvolti nei due episodi sono affini e persino imparentati, nonostante i tentativi di alcuni personaggi, specie nella narrazione virgiliana, di evidenziare tra loro una presunta incompatibilità etnica: i due duelli considerati sono, dunque, il culmine di una sorta di guerra civile tra Troiani e Italici – qualunque sia l'accezione etnica da attribuire a questa denominazione – e tra gli abitanti di Roma e di Alba Longa. Infine, i duelli si risolvono nell'unificazione dei popoli in lotta: da essi, pur con alcune ambiguità specie nel testo virgiliano, nascerà un unico grande popolo, destinato a esercitare, nell'età di Augusto, il dominio sull'intero Mediterraneo.

Parole chiave: Virgilio, Livio, etnicità, unificazione

Abstract: After a brief introduction on the perception of the duel in the Roman world, this paper focuses on two pivotal episodes in the mythology that Rome has created about its own origins: the duel between Aeneas and Turnus (Verg. *Aen.* 12) and the fight between the *Horatii* and the *Curatii* (Liv. 1.23-26.1). Both duels have a strong political dimension due to the tremendous effects they have in relation to the *imperium* on the *Latium vetus* and, in perspective, on the whole world. Secondly, the peoples whose champions engage in duelling are close to each other and even cognate, notwithstanding the attempts by some characters (especially in Virgil's *Aeneid*) to highlight ethnical incompatibilities between them: the duels are, then, the peak of a sort of civil war between Trojans and Italians – whichever ethnical implication is to be assigned to this term – in the *Aeneid*, and between inhabitants of Rome

and Alba Longa in Livy's narration. Eventually, both duels end up with the unification of the two involved peoples: a new and bigger people will be born out of them, albeit with some ambiguities especially in Virgil's text, destined to wield power on the whole Mediterranean area in Augustus' age.

Keywords: Virgil's *Aeneid*, Livy, ethnicity, unification

*Nunc Iovis incipiam causas aperire Feretri
armaque de ducibus trina recepta tribus.*

Con questi versi inizia Prop. 4.10, elegia eziologica dedicata al tempio di *Iuppiter Feretrius*, in cui per tre volte sono state consacrate da tre comandanti romani (Romolo, Cosso, Marcello) gli *spolia opima* dei capi rivali uccisi (il ceninese Acrone, l'etrusco Tolumnio, il gallo Virdomaro).¹ Nel Campidoglio, dunque, un tempio testimonia che scontri tra campioni di *nationes* diverse scandiscono la storia di Roma: certo, nel caso di Properzio non si tratta di duelli formali né di essi sono esplicitate le conseguenze nell'ambito delle guerre in cui si inseriscono;² costituiscono, però, una testimonianza del fatto che il duello, incluso il duello "nazionale" tra campioni, non è così estraneo alla mentalità romana come si potrebbe pensare di primo acchito³ e, specie in età arcaica, poteva essere determinante per stabilire l'esito di un conflitto.⁴ Che il duello tra campioni di due popoli risolva un conflitto è, infatti, una costante che si ritrova in numerose civiltà e avrà fortuna nel Medioevo europeo. Per quanto riguarda il mondo classico, basti pensare a quanto accade nel terzo libro dell'*Iliade*, quando Menelao e Paride convengono di venire a singolar tenzone per stabilire a chi spetti Elena e portare a conclusione la guerra di Troia (3.67-75); a causa dell'intervento degli dei, tuttavia, questo duello non

¹ Per un commento all'elegia e per la sua attualità al tempo di Augusto cfr. S. J. HARRISON, *Augustus, the Poets, and the Spolia Opima*, in «Classical Quarterly», xxxix, 2, 1989 e le pagine salienti in É. COUTELLE, *Properce, Élégies, livre IV*, Latomus, Bruxelles 2015; per altra bibliografia cfr. P. FEDELI, R. DIMUNDO, I. CICCARELLI, *Properzio. Elegie. Libro IV*, Bautz, Nordhausen 2015, pp. 1198-1264.

² In realtà, in Val. Max. 3.2.3 lo scontro tra Romolo e Acrone ha i caratteri di un duello formale e, nello stesso Properzio, ha caratteri di formalità il duello di Cosso contro Tolumnio (4.10.22-38).

³ Tradizionalmente, infatti, si tende a pensare al duello come a un fenomeno legato esclusivamente ai popoli barbari (ad esempio, i Galli e i Germani: cfr. Tac. *Germ.* 10.3).

⁴ Cfr. S. P. OAKLEY, *Single Combat in the Roman Republic*, in «Classical Quarterly», xxxv, 2, 1985, p. 398.

sarà risolutivo – né lo saranno gli altri narrati nel poema, compreso quello tra Achille ed Ettore.

Obiettivo di questo contributo non è fare una valutazione complessiva del fenomeno del duello nel mondo romano: troppo articolate sono le istanze in gioco anche qualora si limiti l'analisi al contesto bellico e non si considerino, per esempio, i duelli gladiatori.⁵ Più modestamente, si intende puntare l'attenzione su due duelli fondativi della mitologia che Roma ha creato riguardo alle proprie origini, ossia il duello tra Enea e Turno narrato in Virgilio e quello tra Orazi e Curiazi, il primo che Livio racconta in dettaglio nella sua opera storica. Si argomenterà che questi duelli sono accomunati da alcune caratteristiche fondamentali sul piano politico e ideologico. In primo luogo, nelle parole di Virgilio e Livio, essi sono determinanti per l'*imperium* futuro sul Lazio e, in prospettiva, sull'intera ecumene. Poi, i popoli che si scontrano tramite i loro campioni (Troiani e Italici, Romani e Albani) sono affini o perfino parenti, nonostante i tentativi di coloro che insistono su presunte incompatibilità etniche tra di loro: con il duello, in entrambi i casi, si cerca di venire a capo di una guerra civile in cui sono in discussione i concetti stessi di identità romana e italica e dietro cui si possono rintracciare echi della guerra sociale del I sec. a.C. In terzo luogo, sia in Virgilio sia in Livio la conclusione del duello porta alla fusione dei popoli coinvolti nell'unico popolo romano, crogiuolo di *gentes* e *mores* destinato a esercitare il dominio sull'intero Mediterraneo.⁶

Del duello tra Enea e Turno è già la descrizione dei preparativi, il cui modello primario è *Il. 3*, a mettere in luce l'importanza politica: la lunghezza stessa della pericope (Verg. *Aen.* 12.113-215), la scelta del termine *legio* per indicare la massa degli Italici (v. 121) e la menzione dei *communes di* che Italici e Troiani invocano (v. 118) hanno un ruolo «in looking forward to the union of Trojans and Latins that lies outside Virgil's narrative proper. Accordingly, much more emphasis in Virgil than in Homer is placed on the political consequences of the duel».⁷ I termini del patto, nel quale Enea prefigura una sorta di consorzio tra popoli italici e Troiani in cui l'*imperium* rimane a Latino (12.189-194), non

⁵ Uno sguardo complessivo con osservazioni di grande valore in S. P. OAKLEY, *ivi*.

⁶ Va detto che anche il duello tra Romolo e Acrone presenta alcuni di questi elementi: è decisivo per il futuro di Roma (cfr. Prop. 4.10.9-10, sul pericolo che Acrone rappresenta) e, secondo il racconto di Plutarco (*Rom.* 16.4), determina la futura fusione tra Ceninesi e Romani. Tuttavia, nessuna delle tre caratteristiche enucleate conoscono né in Properzio né altrove uno sviluppo narrativo e ideologico paragonabile a quanto accade con i duelli tra Enea e Turno e tra Orazi e Curiazi, su cui si concentrerà ora l'analisi.

⁷ R. J. TARRANT, *Virgil. Aeneid. Book XII*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 120.

rispecchiano pienamente quanto accadrà oltre i confini dell'*Eneide* a motivo della vittoria di Enea nel duello: Giove preannuncia a Venere che i discendenti di Enea fonderanno Roma e godranno di un *imperium sine fine* (1.278-279); Giunone stessa, l'antagonista del poema, poco prima che Turno sia sconfitto, concede che prosperi la *Romana propago*, forte del valore bellico degli Italici (12.827; cfr. anche *infra*); gli spettatori terreni del duello sono consapevoli dell'importanza di ciò che sta per avere luogo (12.704-709).

Prima di affrontare in che senso avverrà la fusione tra Troiani e Italici a seguito della conclusione della guerra, è opportuno comprendere, prendendo spunto dalle parole di Tarrant, in quali rapporti siano nel testo virgiliano i due popoli che si scontrano. Fin da *Aen.* 7, infatti, molti personaggi pongono l'accento su una radicale diversità etnica che opporrebbe le popolazioni italiche (peraltro, come evidenziato dalla critica, tutt'altro che etnicamente omogenee)⁸ e i Troiani: essi, per bocca di Turno, vanno cacciati in quanto invasori e l'Italia va difesa (7.469: *tutari Italiam, detrudere finibus hostem*), altrimenti il rischio è che la stirpe frigia si mescoli al sangue italico (7.759). Il più loquace e grottesco portavoce di questa idiosincrasia è Numano Regolo: egli esalta *virtus* e *duritia* italiche e disprezza l'effeminatezza dei Troiani (9.598-620), prima di essere bruscamente zittito da Ascanio, che lo uccide prefigurando quanto avverrà tra suo padre e Turno.⁹ Ma una tale differenza etnica sembra una costruzione retorica creata ad arte per cementare la coesione tra le popolazioni italiche contro un nemico comune: nel poema, viceversa, si enfatizza l'origine italica di Dardano e dei Troiani (3.163-171, in cui parlano proprio i Penati di Troia), né va dimenticato che tra gli alleati di Enea vi sono anche popolazioni italiane come gli Etruschi di Evandro. Come conseguenza di ciò, la guerra tra i Troiani e (alcune tra) le popolazioni italiane assume i connotati di una guerra civile e fratricida:¹⁰ dietro questo disegno del poema, è facile vedere le tracce

⁸ Cfr. T. A. WIMPERIS, *Cultural Memory and Constructed Ethnicity in Vergil's Aeneid*, PhD Diss., Chapel Hill 2017, pp. 186-236, alla base della rielaborazione in ID., *Constructing Communities in Vergil's Aeneid: Cultural Memory, Identity, and Ideology*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2024, p. 159 e sgg.

⁹ Cfr. da ultimo G. A. NELSESTUEN, *Numanus Remulus, Ascanius, and Cato's Origines: The Rhetoric of Ethnicity in Aeneid 9*, in «Vergilius», LXII, 2016, pp. 79-97: una mentalità di questo tipo è perdente nel progetto dell'*Eneide*.

¹⁰ Basti pensare all'evocazione di Alletto, deputata a seminare discordia anche tra fratelli (7.335-340). Poi, a differenza che in uno storico come Livio (cfr. 1.2), nell'*Eneide* il re Latino è schierato contro Enea; questo potrebbe accentuare il carattere etnico del conflitto troiano-italico, ma il fatto che Latino all'inizio abbia accolto benevolmente Enea, suo futuro genero, e sia trascinato nel conflitto contro la sua volontà fa capire come la guerra nella seconda metà del poema infranga tutti i legami, inclusi quelli di ospitalità e di parentela.

sia delle guerre civili della tarda età repubblicana sia, più nello specifico, del tragico conflitto che nel I sec. a.C. ha opposto i Romani agli alleati italici, la cosiddetta guerra sociale.¹¹

La guerra, però, è destinata a terminare a seguito del duello tra Enea e Turno, più volte annunciato e rimandato e che ha luogo alla fine del poema: l'idea di una contrapposizione etnica tra Troiani e Italici, proprio quando dovrebbe giungere al culmine, si risolve nella pace che seguirà lo scontro – allo stesso modo in cui, al tempo di Virgilio, alla discordia della guerra sociale segue la *coniuratio Italiae*, il giuramento dell'intera Italia che, secondo un cardine dell'ideologia augustea, ha combattuto ad Azio a fianco di Ottaviano (cfr. Verg. *Aen.* 8.678-681 e *R. Gest. div. Aug.* 25). Questa pace, anticipata dal narratore (Verg. *Aen.* 12.503-504), sul piano divino è sancita da Giove e Giunone che si riconciliano poco prima del duello: è bene riportare un brano tratto dalla richiesta di Giunone (12.821-828) e uno dal discorso di Giove (834-840).

*Cum iam conubiis pacem felicibus (esto)
component, cum iam leges et foedera iungent,
ne vetus indigenas nomen mutare Latinos
neu Troas fieri iubeas Teucrosque vocari
aut vocem mutare viros aut vertere vestem.* (825)

*Sit Latium, sint Albani per saecula reges,
sit Romana potens Itala virtute propago:
occidit, occideritque sinas cum nomine Troia.*

[...]

*Sermonem Ausonii patrium moresque tenebunt,
utque est nomen erit; commixti corpore tantum* (835)
*subsident Teucri. Morem ritusque sacrorum
adiciam faciamque omnis uno ore Latinos.*

*Hinc genus Ausonio mixtum quod sanguine surget,
supra homines, supra ire deos pietate videbis,
nec gens ulla tuos aequo celebrabit honores.*¹² (840)

¹¹ Tra i molti studi che si potrebbero citare cfr. K. TOLL, *Making Roman-ness in the Aeneid*, in «Classical Antiquity», xvi, 1, 1997, pp. 34-56; A. BARCHIESI, *Bellum Italicum: Unificazione dell'Italia nell'Eneide*, in *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica*, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli 20-22 settembre 2007, a cura di G. Urso, ETS, Pisa 2008, pp. 243-260; K. F. B. FLETCHER, *Finding Italy. Travel, Colonization, and Nation in Vergil's Aeneid*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2014, pp. 243-251.

¹² 'Quando con nozze felici, sia!, comporranno la pace, quando già stringeranno vincoli di leggi e di patti, non volere che i nativi Latini mutino l'antico nome, o diventino Troiani, o siano chiamati Teucri, o che gli uomini mutino lingua, o cambino vesti. Sia il Lazio, siano i re albanesi nei secoli, sia la romana progenie potente del valore italico: cadde, e lascia che sia

C'è ancora acceso dibattito se dietro *Italus* (v. 827) e *Ausonius* (vv. 834 e 838) si debba vedere una semplice espressione geografica oppure l'avallo definitivo all'idea che gli Italici, nel tempo precedente all'*Eneide* o proprio durante e a causa degli eventi bellici narrati nell'*Eneide*, siano un popolo unitario.¹³ Ciò che in questa sede va sottolineato è che l'eventuale unità degli Italici, da Numano Regolo e altri personaggi meno caricaturali come Turno giudicati incompatibili con i Troiani anche su base etnica, non impedisce che alla fine della guerra e a seguito del duello tra Enea e Turno l'esito sarà la fusione tra le *nationes*.

I termini della fusione sono tutt'altro che chiari: desta stupore l'arrendevolezza di Giove di fronte alle richieste di Giunone (i Troiani devono accettare nome, lingua, veste e costumi latini; in quanto Troiani, devono essere dimenticati),¹⁴ specie alla luce delle promesse di Giove a Venere sul futuro di gloria degli Eneadi (1.261-279). I tentativi di ricomposizione – o di non ricomposizione – di queste istanze sono numerosi e, come spesso accade nella critica virgiliana, molto polarizzati.¹⁵ Sembra, però, plausibile che, da parte di Giove, la menzione di *morem ritusque sacrorum* (12.836) alluda proprio ai costumi religiosi e ai riti legati ai Penati di Troia, che furbescamente il padre degli dei evita di nominare per non irritare la consorte.¹⁶ D'altro canto, Giunone riconosce il futuro non genericamente latino o italico bensì prima albano e poi romano del *genus mixtum* (12.838) che sorgerà alla fine della guerra (cfr.

caduta, Troia con il suo nome. [...] Gli Ausonii conserveranno il patrio linguaggio e i costumi, il nome sarà com'è; misti soltanto di sangue, i Teucri si aggogheranno. Aggiungerò costumi e riti sacri e farò tutti con unica lingua Latini. La stirpe che ne sorgerà, mista di sangue ausonio, la vedrai superare in devozione gli uomini e gli dei e nessun popolo celebrerà ugualmente le tue lodi' (trad. L. Canali, con qualche modifica).

¹³ Per esempio, hanno posizioni opposte T. A. WIMPERIS, *Cultural Memory* cit. e K. F. B. FLETCHER, *Finding Italy* cit.

¹⁴ Sull'oblio dei Troiani, di riferimento è A. M. SEIDER, *Memory in Vergil's Aeneid. Creating the Past*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 171-178; con A. GIARDINA, *L'Italia romana. Storia di un'identità incompiuta*, Laterza, Bari-Roma 1997, p. 114, però, va sottolineato come questo «drammatico processo di dissolvimento», che porta a una «nuova vita», è determinato «dall'esigenza di valorizzare una romanità futura intrisa di italicità».

¹⁵ Su questa scena cfr. almeno D. C. FEENEY, *The Reconciliations of Juno*, in «Classical Quarterly», XXIV, 1, 1984, pp. 179-194 e i commenti di A. TRAINA, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'Eneide e antologia delle opere*, Loescher, Torino 1997 (rist. Patron, Bologna, 2017) e R. J. TARRANT, *Virgil. Aeneid* cit.

¹⁶ Cfr. R. O. A. M. LYNE, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Clarendon Press, Oxford 1987, pp. 81-83 e 94-99; ambiguo anche il significato di *subsido* (v. 836). Sui Penati e sul loro ruolo cfr. M. L. DELVIGO, *Esegesi virgiliana antica e interpretazione dell'Eneide: i Penati di Troia, in «Prometheus»*, XLV, 2019, pp. 129-142.

12.826-828 e, nel proemio, 1.6-7). È vero, come è stato sostenuto, che all'interno della *natio* mista si manterrà per tramite di Ascanio una discendenza pura, specificatamente troiana, che darà origine a Romolo, alla *gens Iulia* e, nel presente di Virgilio, a Cesare e Augusto;¹⁷ la sua esistenza, tuttavia, taciuta per motivi retorici da Giove in questi versi, non pregiudica la fusione dei due popoli in uno, destinato all'*imperium* universale e in cui la valorizzazione dell'elemento italico è considerata indispensabile per l'identità romana.¹⁸

Il portato politico e ideologico del duello tra Enea e Turno, dunque, non potrebbe essere più alto: il duello tra i campioni determina la conclusione di una guerra, in fin dei conti, tra consanguinei (nulla di simile nelle monomachie iliadiche), nonostante i tentativi di vedere un'incompatibilità etnica tra i popoli in lotta; è l'atto sanguinoso¹⁹ con cui inizia la fusione tra *gentes* che vivranno, nella visione di Virgilio, in pace eterna; permette di fondare l'*imperium* di Roma che in età augustea è assimilato a un dominio universale.

Questi stessi aspetti sono tematizzati nel primo – in realtà, unico (cfr. *infra*) – duello tra campioni determinante per l'esito di un conflitto che sia raccontato negli *Ab Urbe condita* di Livio: si tratta del duello tra Orazi e Curiazi nell'ambito della guerra tra Roma e Alba Longa. Il re romano Tullo Ostilio e il dittatore albano Mezio Fufezio si accordano per la cessazione delle ostilità: spetta al duello tra le due terne di fratelli a stabilire quale tra le due città eserciterà il dominio sull'altra. Livio (1.23-26.1; la guerra inizia a 1.22) non è l'unico a narrare questo episodio; il suo contemporaneo Dionigi di Alicarnasso ne fornisce una versione assai più prolissa (3.12-20; la guerra

¹⁷ Si veda M. BETTINI, *Un'identità 'troppo compiuta'. Troiani, Latini, Romani e Iulii nell'Eneide*, in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», LV, 2005, pp. 77-102, il quale, però, adotta una visione più estrema.

¹⁸ A. BARCHIESI, *Bellum Italicum* cit., pp. 248-249. Cfr. K. TOLL, *The Aeneid as an Epic of National Identity: Italiam laeto socii clamore salutant*, in «Helios», XVIII, 1, 1991, pp. 3-14 (e EAD., *Making Roman-ness* cit.); A. GIARDINA, *L'Italia romana* cit., pp. 62-77; C. ANDO, *Virgil's Italy: Ethnography and Politics in First-Century Rome*, in *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, a cura di D. S. Levene e D. P. Nelis, Brill, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 123-142 (p. 139: «Rome and Italy were an inseparable unity and [...] Roman *virtus* was not a native characteristic, but was ultimately derivative from a greater Italian set of *mores*»). Cfr. J. D. REED, *Virgil's Gaze. Nation and Poetry in the Aeneid*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2007, p. 155, sulla parata degli eroi in *Aen.* 6: «this long attempt to define the Roman ultimately involves a series of oppositions. Anchises makes the nation fundamentally mixed, with Trojan and Italian as the basic ingredients»; utile ID., *Virgil's Roman*, in *A Companion to Virgil's Aeneid and its Tradition*, a cura di J. Farrell e M. C. J. Putnam, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, pp. 66-79.

¹⁹ Una recente sintesi sulla problematicità del duello (12.887-952) in R. J. TARRANT, *Virgil. Aeneid* cit., pp. 16-30.

inizia a 3.2),²⁰ la quale, per la sua scarsa enfasi sugli aspetti oggetto di interesse in questo saggio, sarà considerata in misura minore.²¹ L'accostamento tra il duello tra Enea e Turno e quello tra Orazi e Curiazi non è una novità nella critica: già nel XVII secolo J. L. de la Cerda notava un'affinità riguardo alla preparazione del duello (accostando Virgilio a Dionigi);²² più recentemente, si devono a J. Fries alcune riflessioni sul duello tra Enea e Turno a margine del suo saggio sui duelli in Livio.²³ Mi sembra, però, che il confronto tra il duello virgiliano e la versione liviana dello scontro tra i *trigemini fratres* meriti maggiore attenzione proprio alla luce delle implicazioni politiche e ideologiche che si sono delineate finora a proposito dell'*Eneide*.²⁴

La dimensione politica del duello tra Orazi e Curiazi è facilmente rilevabile se si constata l'eccezionale frequenza del termine *imperium* e di parole della stessa famiglia lessicale nella pericope liviana.²⁵ Tutti i personaggi coinvolti

²⁰ Ci si esime qui dalla trattazione dell'uccisione da parte dell'Orazio superstite della sorella Orazia, promessa sposa a uno dei Curiazi (Liv. 1.26 e D.H. 3.21-22): si rimanda, da ultimo, a M. LENTANO, *Divieti fondativi. Il primo libro di Livio e le origini della cultura romana*, in «Classica Vox», IV, 2022, pp. 65-85.

²¹ Sull'episodio degli Orazi e dei Curiazi di riferimento sono R. M. OGILVIE, *A Commentary on Livy. Books 1-5*, Clarendon Press, Oxford 1965 e S. P. OAKLEY, *Dionysius of Halicarnassus and Livy on the Horatii and the Curatii*, in *Ancient Historiography and its Contexts. Studies in Honour of A. J. Woodman*, a cura di C. S. Kraus, J. Marincola e C. Pelling, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 118-138. Cfr. anche E. MONTANARI, *Il mito degli Horatii e Curatii*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», XLI, 1970-1972, pp. 229-284 e F. MENCACCI, *Orazi e Curiazi: uno scontro fra trigemini 'gemelli'*, in «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», XVIII, 1987, pp. 131-148.

²² Citato in R. J. TARRANT, *Virgil. Aeneid* cit., p. 120.

²³ J. FRIES, *Der Zweikampf. Historische und literarische Aspekte seiner Darstellung bei T. Livius*, Hain, Königstein 1985, pp. 106-114.

²⁴ È noto, d'altra parte, che lo stile di Livio si ispira spesso all'epica: si consideri l'influsso di *Il. 3* (duello tra Paride e Menelao) su Liv. 1.25.1-2; nello stesso brano liviano lo sguardo dei due eserciti sui duellanti può ricordare Verg. *Aen.* 12.704-711, oltre che celebri passi della storiografia greca (Th. 7.71), come evidenziano S. P. OAKLEY, *Dionysius of Halicarnassus and Livy* cit., pp. 124 e 129-130 e R. M. OGILVIE, *A Commentary on Livy*, cit., p. 112.

²⁵ Altro si potrebbe argomentare sul valore politico dell'episodio: dal *divide et impera* che connota la tattica vincente dell'Orazio superstite all'istituzione dei *duumviri perduellionis* e della *provocatio ad populum*; anzi, l'eziologia di questi istituti ha avuto un ruolo nell'elaborazione dell'intero racconto (cfr. J. B. SOLODOW, *Livy and the Story of Horatius*, 1.24-26, in «Transactions of the American Philological Association», CIX, 1979, pp. 251-268). Nel mondo greco esiste un mito simile a quello degli Orazi e dei Curiazi, narrato nei *Parallela Minora* pseudoplutarchei e ripreso da Stobeo, ma quasi certamente è il mito greco a derivare dall'episodio romano; quanto ai paralleli antropologici della lotta dell'Orazio superstite contro i tre Curiazi, discussione in J. B. SOLODOW, *ivi*, pp. 266-267.

vi fanno riferimento, a partire dall'albano Mezio Fufezio, il quale riconosce che è la *cupido imperii* a spingere in guerra Romani e Albani; per il bene di entrambi i popoli, è opportuno che nessuno si indebolisca troppo e va trovata una via che stabilisca chi dei due abbia il diritto di comandare (Liv. 1.23.7-9). Il lessico dell'*imperium* è centrale nei termini del patto tra le due terne di fratelli (1.24.2-3):

*Cum trigeminis agunt reges, ut pro sua quisque patria dimicent ferro: ibi imperium fore, unde victoria fuerit [...] priusquam dimicarent, foedus ictum inter Romanos et Albanos est his legibus, ut, cuius populi cives eo certamine vicissent, is alteri populo cum bona pace imperitaret.*²⁶

Non stupisce che considerazioni simili caratterizzino lo sguardo ansioso degli eserciti che assistono al duello (1.25.2), i pensieri dei sei giovani (1.25.3), il discorso in cui l'Orazio superstite consacra l'ultimo Curiazio, che sta per uccidere, alla *causa belli* (1.25.12) e la reazione dei due eserciti quando ci si accinge alla sepoltura dei caduti (1.25.13). Il tutto è suggellato dal modo in cui Mezio e Tullo si rivolgono l'uno all'altro subito dopo il duello (1.26.1): *roganti Mettio ex foedere icto quid imperaret, imperat Tullus uti iuventutem in armis habeat*. Il portato politico del duello tra Orazi e Curiazi è, dunque, chiaro: da esso dipende chi tra Romani e Albani eserciterà il dominio sugli altri e, in prospettiva, sul Lazio, sull'Italia e sul Mediterraneo.

Come per Virgilio, è bene chiedersi in che rapporti siano i due popoli che si scontrano tramite il duello tra campioni. Benché gli Albani abbiano i propri rituali che non sono identici a quelli romani (1.24.9: *sua item carmina Albani suumque ius iurandum per suum dictatorem suosque sacerdotes peregerunt*),²⁷ fin dalle parole di Mezio si parla di popoli parenti e vicini (1.23.7: *cupido imperii duos cognatos vicinosque populos ad arma stimulat*). Questo è sancito inequivocabilmente dalla voce del narratore nel cappello introduttivo all'episodio (1.23.1):

Et bellum utrimque summa ope parabatur, civili simillimum bello, prope inter

²⁶ «I due comandanti trattano con i gemelli perché gli uni e gli altri combattano per la propria patria: avrà l'imperio il popolo dal quale sono nati quelli che saranno vincitori. [...] Prima del duello si conclude fra Romani e Albani un patto con questo accordo, che il popolo i cui cittadini abbiano avuto vittoria in quel combattimento domini con buona pace sull'altro» (trad. G. Vitali, con piccole modifiche; così anche per le altre traduzioni liviane).

²⁷ L'enfasi sul possessivo evidenzia questa diversità – e, secondo S. P. OAKLEY, *Dionysius of Halicarnassus and Livy* cit., p. 128, il fatto che presto gli Albani non avranno riti propri.

*parentes natosque, Troianam utramque prolem, cum Lavinium ab Troia, ab Lavinio Alba, ab Albanorum stirpe regum oriundi Romani essent.*²⁸

Come in Virgilio, siamo di fronte a una guerra che coinvolge l'identità degli abitanti del Lazio e che, alla lontana, può prefigurare più sanguinosi scontri successivi. Peraltro, tra Romani ed Albani esistono patti nuziali, come tra l'Orazia e uno dei Curiazi: il conflitto non è solo civile bensì anche intra-familiare.²⁹ Tanto affini sono Orazi e Curiazi – e Romani ed Albani, di cui i campioni sono “sineddoche” – che Livio stesso ammette di non essere sicuro della provenienza albana o romana delle due terne di fratelli (1.24.1) e, come è stato notato, è con la conclusione del duello che si giunge a una vera distinzione tra le due terne e i due popoli.³⁰

L'esito del duello, però, nonostante i patti, non porta a una pace duratura: il riconoscimento del superiore *imperium* dei Romani non soddisfa il popolo albano né Mezio Fufezio, i quali colgono l'occasione della guerra contro Fidenati e Veienti per ordire un tradimento. A questo punto, dopo il supplizio inferto a Mezio, secondo gli auspici di Tullo (1.28.7) avviene la fusione tra Romani e Albani: Alba Longa viene rasa al suolo, fatta eccezione per i templi (1.29); il suo popolo si trasferisce a Roma e acquista cittadinanza romana (1.30.1); i più eminenti tra gli Albani, inclusi gli *Iulii*,³¹ sono nominati senatori (1.30.2). Sul momento il duello non porta alla fusione dei due popoli coinvolti bensì al mantenimento della città e delle istituzioni albane, sia pure in condizione subalterna a Roma;³² è palese, tuttavia, fin dal cappello introduttivo, che a questa fusione tende l'intera narrazione della guerra romano-albana di cui il duello è il cuore (1.23.2):

²⁸ 'E da entrambe le parti si preparava con sommo sforzo la guerra, simile in tutto a una guerra civile, quasi tra padri e figli, stirpe troiana l'una e l'altra, essendo Lavinio oriundo da Troia, Alba da Lavinio, e da stirpe di re albani i Romani.'

²⁹ Anche Dionigi si sofferma sul carattere di conflitto civile e intra-familiare – anzi, è data grande enfasi al fatto che Orazi e Curiazi sono gemelli cugini nati per giunta da madri gemelle (sui livelli di gemellarità rimando a F. MENCACCI, *Orazi e Curiazi* cit.). È, però, significativo che in Dionigi, il quale paragona esplicitamente questo episodio a una peripezia tragica (3.18.1), prevalga la dimensione familiare rispetto a quella civile-politica. Ovviamente, fin dal fratricidio di Romolo il conflitto intra-familiare permea la storia di Roma e costituisce il “peccato originale” di tutte le guerre civili (cfr., in età augustea, Hor. *epod.* 7).

³⁰ Cfr. soprattutto A. FELDHERR, *Spectacle and Society in Livy's History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, pp. 123-131.

³¹ Virgilio, come si è accennato *supra*, riserva alla *gens Iulia* un trattamento speciale per la sua discendenza diretta da Ascanio/Iulo.

³² Di «incomplete or partial resolution» parla D. KONSTAN, *Narrative and Ideology in Livy: Book I*, in «Classical Antiquity», v, 2, 1986, p. 205.

*Eventus tamen belli minus miserabilem dimicationem fecit, quod nec acie certatum est et tectis modo dirutis alterius urbis duo populi in unum confusi sunt.*³³

Fuori fuoco sarebbe, altrimenti, l'enfasi sul portato politico del duello tra Orazi e Curiazi, su cui tanto Livio insiste. Secondo un suggerimento di D. Konstan, è persino possibile che l'Orazio superstite sia l'immagine della nuova unità tra Roma e Alba e che incarni la fusione tra i due popoli.³⁴

*

"Quem nunc" inquit "Roma virum fortissimum habet, procedat aedum ad pugnam, ut noster duorum eventus ostendat utra gens bello sit melior".

Con queste parole (Liv. 7.9.7) un gigantesco Gallo lancia una sfida ai Romani: il più forte dei Romani combatta con lui in modo che l'esito del duello mostri quale tra i due popoli sia più valoroso in guerra. La sfida viene raccolta da Tito Manlio che, dietro permesso del dittatore, duella con il Gallo, lo uccide e prende come trofeo la sua collana (*torques*), da cui il *cognomen* Torquato. Come si evince dalla citazione, il duello tra Manlio e il Gallo, che forma il primo elemento di un trittico incentrato sul rapporto tra disciplina militare e *pietas* verso gli dei e verso il genitore,³⁵ ha forte carattere "nazionale", come i due duelli esaminati in questo breve contributo, e si conclude con la fuga dei Galli (7.11.1), venendo ad assumere un ruolo decisivo per l'intero conflitto. Tuttavia, le due *nationes* (romana e gallica) non sono né affini né destinate a fondersi a seguito del conflitto, né l'esito decisivo del duello era stabilito nei patti: si è trattato di un effetto estemporaneo dovuto al terrore provato dai

³³ 'Levento di guerra, tuttavia, rese meno rovinosa la lotta, poiché non si venne a battaglia in campo aperto e, dopo la sola distruzione delle case di una delle due città, i due popoli si fusero in uno solo.'

³⁴ Cfr. D. KONSTAN, *Narrative and Ideology in Livy: Book I* cit., p. 210; cfr. anche A. FELDHERR, *Spectacle and Society* cit., p. 130.

³⁵ Gli altri elementi del trittico sono il duello di Valerio Corvo contro un altro Gallo (7.26) e la monomachia di Manlio Torquato junior, figlio del protagonista di 7.9, contro il latino Gemino Mecio (8.7), conclusa tragicamente con l'esecuzione del giovane ad opera del padre console. Trattazione in A. FELDHERR, *Spectacle and Society* cit., pp. 92-111; per ulteriore bibliografia sui duelli in Livio cfr. S. P. OAKLEY, *A Commentary on Livy. Books VI-X. Volume II: Books VII and VIII*, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 123-125.

Galli.³⁶ Secondo quanto possiamo stabilire dalle testimonianze a nostra disposizione, nel mondo romano il duello tra Orazi e Curiazi costituisce l'unico esempio, insieme al duello tra Enea e Turno, di monomachia tra campioni che, secondo patti chiaramente sanciti, sia determinante per l'esito di un conflitto.³⁷

Nonostante, dunque, narrazioni di duelli siano relativamente diffuse e a volte, come nel caso di Manlio Torquato e del Gallo, siano presenti alcuni degli elementi discussi in queste pagine, solo le monomachie tra Enea e Turno e tra gli Orazi e i Curiazi sono duelli formali tra campioni in cui è fondamentale la dialettica tra identità romana e identità italica e tra differenza etnica e consanguineità; i duelli, dal forte portato politico in relazione all'*imperium* romano, determinano non solo l'esito del conflitto ma anche la fusione dei popoli stessi, *ad maiorem gloriam* della Roma presente e/o futura.

Virgilio e Livio scrivono l'*Eneide* e la prima decade degli *Ab urbe condita* nella stessa temperie culturale e, forse, negli stessi anni: è significativo che abbiano fatto ricorso alla medesima struttura narrativa del duello tra campioni e l'abbiano declinata nello stesso modo per segnare una tappa fondamentale degli albori di Roma. Nell'incertezza sulla cronologia relativa delle due opere e nel naufragio delle fonti antiche sulle origini di Lavinio, Alba e Roma, è impossibile stabilire con precisione in che rapporti si collochino *Eneide* e *Ab urbe condita*: come è stato rilevato in altri casi,³⁸ però, è difficile resistere alla tentazione di immaginare un contatto tra i due testi, entrambi partoriti dalla cerchia di intellettuali intorno ad Augusto, nei cui progetti rientrava, almeno in una certa fase, la "metabolizzazione" delle tensioni tra Romani e Italici.

³⁶ Pace J. FRIES, *Der Zweikampf* cit., pp. 88-105, che ascrive questo duello alla stessa categoria (*Schlachtersatz*) di quello tra Orazi e Curiazi.

³⁷ Minori, non rilevanti e, in fin dei conti, tentativi abortiti sono le altre occorrenze di cui parla S. P. OAKLEY, *Single Combat in the Roman Republic* cit., pp. 395 e 399, e da lui stessi qualificati «fanciful».

³⁸ Si consideri la questione studiata da T. RICCHIERI, *Annone e Drance: Antieroisimo e pacifismo in Livio XXI e Virgilio Aen. XI (con osservazioni su Sillio Pun. II)*, in «Aevum Antiquum», XIX, 2019, pp. 181-207; cfr. soprattutto pp. 200-205. Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Irene Gambacorti e a coloro che hanno partecipato al seminario da cui è nato questo contributo; un grazie particolare a Enrico Magnelli e Laura Aresi.

Sabrina Galano

TRADIZIONE E INNOVAZIONI NARRATIVE DEL “CONBAT”
NEI ROMANZI MEDIEVALI IN LINGUA D’OC

Sinossi: Il saggio si propone di analizzare gli aspetti narratologici innovativi proposti nella descrizione della dei *combats* nei romanzi in lingua d’oc. Particolare attenzione è dedicata alla figura del cavaliere e alla rappresentazione dei combattimenti che, nei testi analizzati, assume funzioni e significati diversi rispetto alle fonti oitaniche da cui gli autori, per lo più anonimi, prendono ispirazione, adeguando le loro narrazioni ad un pubblico nuovo ed eterogeneo. *Parole chiave:* narrativa in lingua d’oc, romanzi occitani, combats e duelli, parodia e spettacolarità

Abstract: The essay aims to analyse the innovative narratological aspects proposed in the description of combats in Languedoc novels. Particular attention is devoted to the figure of the knight and the representation of the fights that, in the texts analysed, assume different functions and meanings compared to the Oitanic sources from which the authors, mostly anonymous, take their inspiration, adapting their narratives to a new and heterogeneous audience. *Keywords:* Narrative in the Languedoc language, Occitan novels, Combats and duels, Parody and spectacularity

1. *Premessa*

Rispetto alla ricca produzione lirica dei trovatori, tramandata da un cospicuo numero di codici, il *corpus* delle opere narrative in lingua d’oc pervenutoci è molto scarno, tant’è vero che, tradizionalmente, esso è definito un’“eccezione”¹ sia rispetto alla varietà e numerosità delle poesie trobadoriche che in rapporto alla considerevole produzione narrativa in lingua d’oïl.

¹ Ad Alberto Limentani si deve la definizione di “eccezione narrativa” del corpus delle narrazioni occitane in relazione non solo al limitato numero di composizioni pervenuteci ma

La discussione sulle possibili cause che hanno determinato una tale penuria di opere, o che hanno impedito la loro trasmissione, è tuttora aperta a nuove ed interessanti interpretazioni, sulle quali non è possibile dilungarsi in questa sede. Tuttavia, è necessario sottolineare che se tale produzione è composta da un numero limitato di testi, tutti i generi letterari, con le loro specifiche peculiarità, vi sono rappresentati: abbiamo quindi racconti laici e agiografici, poemi epici, cronache e romanzi che si sviluppano in un arco temporale che va dall'XI al XIV secolo, segnato storicamente da importanti eventi politici e religiosi come la crociata contro gli Albigesi che, dal 1209 al 1229, sconvolge il *Midi* creando, inoltre, l'occasione propizia per la discesa e la conseguente occupazione delle terre del sud da parte della Francia del nord. Eventi catastrofici che, incidendo sulla particolare struttura politica e sociale del meridione, ne influenzano profondamente anche la produzione letteraria, basti pensare alla diaspora trobadorica che determinò l'allontanamento dei trovatori dalle corti meridionali, ormai in rovina, verso aree geografiche contigue come la Catalogna, la Spagna e l'Italia.

Dal punto di vista sociopolitico, l'Occitania medievale si distingue politicamente dall'area oitanica per la presenza di numerose signorie feudali e per i poteri locali delle sue regioni che godevano di una certa autonomia rispetto all'autorità monarchica che governava il nord, difatti le fiorenti corti del sud si consolidano, a partire dall'XI secolo, come centri di potere militare e culturale.²

È possibile immaginare che l'ambiente della corte, frequentato non solo da nobili ma anche da cavalieri di alto rango, intellettuali, poeti e giullari, abbia favorito lo sviluppo di un *ethos* cortese, promosso e divulgato soprattutto attraverso l'attività letteraria, in cui la nascente cavalleria si riconosce e ne segue gli ideali, i precetti morali e di comportamento. In tale contesto sociale, il cavaliere rappresentato nelle diverse opere letterarie è una figura al crocevia tra la realtà storica e la costruzione letteraria, inserita in una cultura che da un lato valorizza l'onore, la lealtà, la prova personale e l'ardimento e che, dall'altro, segue i precetti della *fin'amor* cantata dai trovatori, creatori di una lirica d'arte, ai quali va il merito di aver codificato, all'interno delle loro composizioni, un sistema di valori, regole e principi, promuovendo un ideale amoroso e comportamentale, la cortesia, che ha influenzato tutta la produzione letteraria europea.³

anche rispetto all'egemonia del genere lirico (A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino 1977).

² Cfr. L. M. PATERSON, *Nel mondo dei trovatori. Storia e cultura di una società medievale*, Viella, Roma 2007, pp. 15-25.

³ Sui rapporti tra letteratura e cavalleria si veda in particolare J. FLORI, *La cavalleria medievale*, Il Mulino, Bologna 2002 e sulla cavalleria in Occitania L.M. PATERSON, *Nel mondo dei trovatori* cit., pp. 75-104.

Il confronto, quindi, tra la realtà storica, sociale e politica del sud della Francia e la sua rappresentazione letteraria all'interno della produzione narrativa, in modo particolare dei romanzi che, tra l'altro, vengono elaborati proprio in quell'arco temporale che segue la Crociata contro gli albigesi estendendosi fino all'occupazione del meridione da parte del re di Francia, fa delle narrazioni in lingua d'oc un osservatorio privilegiato per comprendere l'evoluzione di una letteratura che riflette non solo i mutamenti dei "gusti" culturali di un pubblico nuovo ed eterogeneo, ma anche le contraddizioni interne e i segnali di crisi di una società in declino che, pur aprendosi alle "novità" letterarie, rimane ancorata alla sua fondante tradizione ideologica e intellettuale, interpretando e fondendo insieme passato e presente.⁴

2. Il corpus

Nonostante lo scarso numero di testimonianze materiali, nella maggior parte dei casi unitestimoniale, una condizione che non riflette quella che fu, probabilmente, l'effettiva fortuna e diffusione di tale produzione, il *corpus* dei romanzi pervenutoci può essere diviso in due filoni: uno che s'ispira più direttamente alla lirica e la protrae (*Flamenca*); l'altro che introduce nella cultura occitanica delle tradizioni allogene come ad esempio il romanzo arturiano (*Jaufre, Blandin di Cornovaglia*) o il romanzo cortese e d'avventura (*Guillaume de la Barra*).

Altresì, è interessante notare che due di queste compilazioni, precisamente *Jaufre* e *Flamenca*, sono definite oltre che con l'appellativo *roman* anche come *novas*. Un termine, quest'ultimo, che in qualche modo sembra precisare la peculiare caratteristica di queste opere, presentate come 'nuove', correlandole ad un tentativo di «renouvellement du trobar»⁵ da parte di autori emergenti che, adattandosi alla nuova realtà sociale e culturale, testano le proprie creazioni, spesso, nell'assoluto anonimato.

Flamenca è un romanzo di 8.101 versi ottonari rimati, risalente alla metà del XIII secolo, trasmesso da un *codex unicus*, acefalo, mutilo e lacunoso, conservato

⁴ Anche se, come sottolinea Kohler, è certamente «un'impresa ardua indagare il rapporto tra realtà ed ideale in modo da elaborare criteri validi per l'interpretazione della letteratura cortese medievale. L'immagine che abbiamo della realtà medievale proviene in gran parte dalla stessa letteratura» (cfr. E. KOHLER, *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 9).

⁵ J.C. HUCHET, *Le roman occitan médiéval*, PUF, Paris 1991, p. 27.

alla biblioteca di Carcassonne.⁶ Rispetto agli altri componimenti è sicuramente quello più legato alla lirica trobadorica da cui riprende le tematiche e il lessico, trasformandoli in forma narrativa attraverso un'operazione stilistica elegante e raffinata.⁷ Secondo la critica, il romanzo offre un ritratto vivido della vita di corte occitana in epoca medievale, con le sue feste, giostre e tornei⁸ e potrebbe anche essere latore di un messaggio satirico e politico anti-francese.⁹ La storia ripropone il tema di ascendenza lirica del triangolo amoroso attraverso una tradizionale connotazione dei personaggi: la malmaritata (la giovane e bella Flamenca), il *gilos* (l'anziano marito Archimbaut), l'amante (il prestante e valoroso cavaliere Guillem de Nevers).

Jaufre e Blandin di Cornovaglia si ispirano, invece, ai romanzi arturiani, in modo particolare ai componimenti di Chrétien de Troyes dai quali riprendono, rielaborandole, le tematiche principali che orbitano attorno al concetto di "avventura", tradizionalmente perseguita dagli eroi come un'opportunità di formazione cavalleresca e di affermazione personale.¹⁰ I due romanzi, pur avvalendosi di fonti comuni, appaiono, però, molto diversi tra loro.

Jaufre si presenta come una compilazione corposa che conta 10.974 versi, tramandata da due manoscritti completi più una serie di frammenti.¹¹ L'anonimo autore compone la sua opera ispirandosi in particolare al *Conte du graal* di Chrétien, difatti, come Perceval, anche il protagonista *Jaufre* compie, attraverso le sue avventure, un percorso di formazione e, inoltre, nella narrazione si registrano numerose citazioni quasi letterarie del racconto francese. Anche l'ideologia che sta alla base del romanzo: il voler conciliare l'amore e la cavalleria, che ne detta la struttura, è ripresa dal grande romanziere francese, tant'è vero che anche *Jaufre* si presenta come un testo bipartito poiché la prima parte è consacrata all'affermazione del valore cavalleresco dell'eroe e la seconda al suo merito come amante.¹²

⁶ Il romanzo è stato edito molte volte, l'edizione di riferimento per questo saggio è quella proposta da R. MANETTI, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Mucchi, Modena 2008.

⁷ Definito «una perla della letteratura medievale» (*ivi*, p. 7), è stato il romanzo più apprezzato dalla critica moderna e contemporanea e anche il più studiato sotto molteplici punti di vista.

⁸ M. MANCINI, *Flamenca*, Carocci, Roma 2006, p. 11.

⁹ R. MANETTI, *Flamenca* cit., p. 11.

¹⁰ A questo proposito si veda F. CARDINI, *Il guerriero e il cavaliere*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Laterza, Milano 1995, pp. 83-123, a p. 106.

¹¹ L'edizione di riferimento utilizzata per questo contributo è quella proposta da C. LEE, *Jaufre*, Carocci, Roma 2006. La descrizione della tradizione manoscritta dell'opera occupa le pp. 43-45.

¹² Cfr. *La narrativa in lingua d'oc. Antologia di testi*, a cura di S. Galano, F. Latella, M.T. Prota, L. Tornatore, Carocci, Roma 2024, p. 172.

Blandin di Cornovaglia, di contro, è un romanzo molto breve, composto da 2394 versi, che si avvicina al genere della favola.¹³ Pur riecheggiando i classici componimenti arturiani e le tematiche ad essi associate come la ricerca dell'amore unito alla prodezza nelle armi, nel *Blandin*, a differenza del *Jaufre*, non compare mai Artù né uno dei cavalieri della Tavola rotonda e la narrazione si concentra esclusivamente sulle avventure di due compagni d'arme, Blandin e Guillot, giovani e inesperti che, un bel giorno, decidono di partire insieme alla ricerca di avventure.

Le livre des aventures de Monseigneur Guillem de la Barra, si presenta, infine, come un romanzo molto particolare perché tematicamente bipartito: la prima parte dell'opera riprende, a grandi linee, temi e situazioni tipiche dei racconti epici e agiografici; la seconda parte, invece, si sviluppa come un romanzo cortese, avventuroso-cavalleresco. Il carattere polifonico della narrazione è marcatamente esaltato dall'autore Arnaut Vidal de Castelnauudary anche attraverso un continuo rimando a motivi letterari, religiosi e folklorici. Il componimento conta 5.344 versi ed è tramandato da un unico manoscritto.¹⁴ La trama narra le avventure del siniscalco Guillem che, accusato ingiustamente di avere tradito la fiducia del suo re, viene condannato all'esilio insieme ai suoi due figli, che sarà poi costretto ad abbandonare e che ritroverà solo dopo molti anni e dopo aver affrontato varie avventure.

Il filo conduttore che attraversa tutte queste composizioni è, come sottolinea Limentani, il loro aspetto “eterogeneo”, nel senso che esse non si inseriscono con precisione in un determinato genere narrativo poiché «presentano spesso caratteri di “confine” che inducono a iscriverle sotto la categoria critica di “generi in contatto”». ¹⁵ Nella trama di tutti i romanzi, difatti, i confini tra un genere letterario e l'altro sono valicati attraverso un dialogo continuo tra temi, motivi, allusioni ad altre opere e ad altri generi letterari, e nella quale il rimando alla tradizione lirica è sempre costante: in taluni casi è molto evidente, in altri è solo percepito.¹⁶

¹³ L'edizione di riferimento utilizzata è quella proposta da S. GALANO, *Blandin di Cornovaglia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004.

¹⁴ L'edizione di riferimento è EAD., *Las Aventuras de Monsenber Guillem de la Barra*, Carocci, Roma 2014 (cit. successive: S. GALANO, *Guillem de la Barra* cit.)

¹⁵ A. LIMENTANI, *Leccezione narrativa* cit., pp. 16-18.

¹⁶ *La narrativa in lingua d'oc* cit., pp. 154-155.

3. La figura del cavaliere nella descrizione dei “combats”

Sebbene le opere in esame siano state introdotte sinteticamente con l’obiettivo principale di metterne in evidenza le peculiarità sostanziali, risulta comunque evidente che, seppur in modo diverso, quasi tutte focalizzano l’attenzione sullo sviluppo narrativo di una trama incentrata sulle vicende avventurose di un cavaliere, la cui figura è tanto esaltata quanto messa in discussione o, in alcuni casi, perfino ridicolizzata. Di concerto, anche le sue azioni o, semplicemente, il suo comportamento all’interno della descrizione dei *combats*, non sempre seguono una rappresentazione univoca, ma riflettono piuttosto una divergenza narratologica

Nel *corpus* di testi analizzato fa eccezione il romanzo di *Flamenca*, in cui solo nell’ultima parte del testo si rinviene una descrizione alquanto semplificata e sommaria dei combattimenti tra cavalieri durante tornei e giostre organizzati in occasione delle feste religiose dai nobili signori dell’epoca. In questo caso, tuttavia, il *focus* narrativo si concentra non tanto sul conflitto armato, quanto piuttosto sulla tensione amorosa tra Flamenca e l’amante Guillem de Nevers – tensione sottolineata dal gesto della fanciulla che dona la manica della sua camicia al suo amato quale ricompensa per la sua abilità e vigore nello sconfiggere velocemente i suoi avversari –, per cui gli scontri del torneo assumono una funzione simbolica nell’economia del racconto, quindi non rilevanti rispetto agli obiettivi di questo studio.

Negli altri romanzi cavallereschi, invece, la tematica del combattimento assume significati e funzioni ben differenti e, in alcune opere, è essenziale per la progressione della narrazione.

Nel romanzo *Jaufre*,¹⁷ i *combats* scandiscono l’avanzamento narrativo del racconto e, fin dalla sua partenza dalla corte di Artù alla ricerca del terribile cavaliere Taulat de Rogimon, colpevole di aver ucciso senza nessun motivo un cavaliere che stava semplicemente partecipando ai festeggiamenti organizzati dal re per la Pentecoste, il giovane protagonista affronterà, uno dopo l’altro, molteplici scontri con personaggi altrettanto temibili. Jaufre si presenta alla corte di Artù dopo un’avventura vissuta dal re e dai suoi cavalieri, avvenuta prima del pranzo, che li aveva visti impegnati in uno scontro con un’enorme bestia dalle grandi corna che, goffamente, Artù aveva tentato di cavalcare ritrovandosi appeso nel vuoto. In quell’occasione, i suoi prodi cavalieri, incapaci di aiutare il loro sovrano, si erano spogliati completamente con l’intento di creare un cuscino di vestiti per addolcire l’eventuale caduta del re. La bestia

¹⁷ Si precisa che tutte le citazioni riportate sono riprese da C. LEE, *Jaufre* cit.

si era poi rivelata essere un nobile cavaliere vittima di un incantesimo. Come dicevo, al suo ingresso a palazzo durante il banchetto, Jaufre è descritto come un uomo *grand, bel e gent* e solo più avanti si apprende che è figlio di un valoroso cavaliere di nome Doven, che aveva prestato servizio presso la corte di Artù e che era morto in Normandia colpito da una freccia. Dopo il crimine di Taulat, vedendo il re *consiros e marriz* ‘pensieroso e triste’, Jaufre è il primo che si rende disponibile a vendicare l’onta arrecata al sovrano e chiede delle armi per poter partire alla sua ricerca:

e seguirai cel, que s'en va
 que ja tro que l'aia trobat
 non manjarai mais a mon grat (vv. 644-646)

[e seguirò quello che se ne va
 mai più mangerò a mio piacere
 finché non l'avrò trovato]

Artù, quindi, decide di nominarlo subito *novel cavalier* regalandogli una lancia, uno scudo, un elmo, una spada ben affilata, degli speroni e un cavallo e, dopo aver ricevuto un bacio sulla bocca dal sovrano, l’eroe parte per la sua avventura.

Già da questa breve premessa all’analisi degli scontri affrontati da Jaufre si evince che la corte arturiana è presentata solo come un semplice quadro per l’azione senza nessun valore pragmatico nell’evoluzione del racconto. Artù, appare come un sovrano che non riesce più a gestire i soprusi che avvengono nel suo regno; è un re legato a delle convenzioni ormai sentite come vetuste e scevre del loro antico valore e, per questo motivo, parodiate dall’anonimo autore, come succede nella narrazione dell’avventura di Artù con la Bestia. In questo episodio, difatti, emerge un’estrema semplificazione, accentuata dall’uso della parodia, di una situazione tradizionale nei racconti arturiani, nei quali solitamente le avventure iniziano in occasione dei banchetti. Tuttavia, in questo caso il re, non volendo attendere l’avvenimento, quasi capricciosamente, decide di cercare l’avventura da solo, organizzando una *quête* nel bosco che, come descritto, si concluderà comicamente, ribaltando le consuete aspettative narratologiche, mostrando la sua incapacità nell’affrontare uno scontro armato.

Una simile riscrittura degli episodi avventurosi del sovrano, sempre in chiave parodica, è riproposta anche verso la conclusione del romanzo quando, nuovamente, Artù si ritrova sospeso nel vuoto perché rapito da un enorme uccello che, anche in questo caso, si rivelerà essere un personaggio fatato.

Anche la descrizione del comportamento dei celebri cavalieri della Tavola rotonda rientra in questo processo di semplificazione e critica delle figure

eroiche tradizionali: inerti e impauriti nelle due avventure che coinvolgono Artù, mostrando un'incapacità di azione nei momenti topici, si rivelano degli inetti anche di fronte al crimine di Taulat, dimostrando perfino di essere degli eroi superficiali e poco cortesi quando non riescono a prestare soccorso ad una giovane fanciulla sottomessa ad un uomo crudele, costringendo la poverina a rivolgersi a Jaufre per ottenere aiuto.

Rispetto ai suoi archetipi, Jaufre si presenta, quindi, come un cavaliere umile, coraggioso e nobile d'animo ma, sebbene in principio la sua ricerca di Taulat sia mossa da un sentimento di "vendetta" e di "onore" nei confronti di Artù, gli scontri che affronterà durante il suo viaggio non saranno sempre spinti da nobili e virtuose motivazioni.

Il primo *combat* che Jaufre intraprende, e che si rivelerà molto faticoso dal punto di vista fisico, è con il terribile Estout, colpevole di aver ucciso tre cavalieri; poi si scontra con un nano, guardiano di una lancia che Jaufre decide di prendere e di non restituire; segue uno combattimento con un *sergent* che tiene prigionieri dei cavalieri; e ancora con un lebbroso che aveva rapito donne e bambini e che si vendicherà imprigionando l'eroe in un palazzo incantato dove, per uscire, dovrà trovare il modo di rompere un incantesimo. Il suo peregrinare lo conduce poi al palazzo di Brunissen, una bellissima e nobile dama di cui si innamorerà. Jaufre si ferma nel grande giardino che circonda la tenuta della gentildonna dove si addormenta e, tra veglia e sonno, si scontra con alcuni soldati che tentano di svegliarlo per condurlo dalla loro signora. Durante il suo soggiorno a palazzo, una notte, dopo avere sentito urla e gemiti provenire dalla gente del regno, impaurito, decide di lasciare Brunissen e continuare la sua ricerca di Taulat. Dopo qualche giorno di viaggio, è accolto da un amico di suo padre, Augier, che gli indicherà anche la dimora del cavaliere traditore. Durante il tragitto, si scontra con un personaggio fatato, un gigante nero, che tiene prigioniera una fanciulla che si rivelerà essere figlia di Augier. Finalmente, dopo tutte queste avventure, Jaufre arriva al castello di Taulat e scopre, tra l'altro, che egli tiene prigioniero il signore di tutto il regno, Melian, al quale infligge una volta al mese delle sevizie inenarrabili, un rito che agita tutti i suoi sudditi che, addolorati, piangono e si lamentano per lui. Lo scontro agognato con Taulat è arduo ma, alla fine, Jaufre riesce ad avere la meglio e a sconfiggerlo. Raggiunto il suo obiettivo, l'eroe decide di ritornare dalla sua amata Brunissen per chiederla in moglie.

Da sottolineare che in tutti i suoi scontri, tranne quello con il lebbroso, il protagonista dimostra di possedere, oltre al coraggio e alla forza, un'etica e una nobiltà d'animo tipica dei cavalieri cortesi: non uccide mai i suoi avversari ma li invia tutti alla corte di Artù in modo che il sovrano conosca e segua le sue imprese eroiche.

Il romanzo sembrerebbe arrivato alla conclusione ma c'è un'ultima avventura destinata all'eroe. Durante il suo viaggio di ritorno verso la corte di Artù, accompagnato da tutti i cavalieri del regno e da Brunissen, nel tentativo disperato di salvare una donna che sta annegando, Jaufre si ritrova trasportato dalla stessa fanciulla in “un altro mondo”. Qui si confronta con un cavaliere di nome Fellone d'Albarua, descritto come un cavaliere mostruoso, responsabile della devastazione di tutto quel mondo sotterraneo e dell'oppressione dei suoi abitanti. Lo scontro finale tra Jaufre e Fellone termina in modo del tutto particolare: l'eroe non solo mostra clemenza per il suo avversario ma lo conduce al castello della dama, alla quale lo affida come suo servitore, chiedendole di farlo curare dai medici.

I *combats* affrontati da Jaufre che, come evidenziato, vengono intrapresi per motivazioni eterogenee, segnano in generale un'evoluzione morale del personaggio che, da *novel cavalier*, inesperto e animato inizialmente da un impulso “giovanile” volto a dimostrare il suo ardimento e la sua bravura nelle armi, si trasforma progressivamente in un eroe maturo, capace di incarnare i principi etici e morali propri dell'ideale cavalleresco arrivando a superare, in taluni casi, sotto il profilo del valore, anche i più celebri cavalieri della Tavola rotonda. Parallelamente, l'enfasi posta sulla descrizione dettagliata e spettacolare delle azioni in combattimento del protagonista, rivela una precisa intenzione comunicativa dell'autore, il quale relega in secondo piano la riflessione sui significati profondi e sui valori intrinseci dell'agire cavalleresco per concentrarsi sulla *performance* teatrale, visiva e rituale, dell'azione eroica. Quest'ultimo aspetto è testimoniato dall'attenzione dell'autore nella descrizione delle varie fasi dei combattimenti e che occupano molti versi, nel ritrarre le varie strategie adottate dai duellanti, nell'illustrazione meticolosa dei colpi assestati, soffermandosi sui particolari più cruenti:

E Jaufre a-l aital plantada
 En l'escut, que tot lo trenquet
 E l'ausberc e-l pietz l'esfrondet,
 Si que-l fers ab del fust parec
 D'outra mais d'un palm, e casec. (vv. 1488-1492)¹⁸

[Jaufre gli ha piantato un colpo tale
 sullo scudo che glielo ha spaccato tutto

¹⁸ L'autore dedica ampio spazio nel romanzo alla descrizione dei combattimenti; tuttavia, per via del loro numero e della loro estensione, si è scelto di non elencarli in questo saggio, nella speranza che l'esempio riportato offra, comunque, un'idea della loro narrazione.

insieme all'usbergo e ha penetrato il petto
sicché il ferro, con più di un palmo del legno,
compare dall'altro lato, ed egli cadde]

Nel *Blandin di Cornovaglia*¹⁹ il processo di accentuazione della spettacolarità narrativa e il conseguente allontanamento dal messaggio storico-culturale sotteso all'ideale cavalleresco risultano particolarmente evidenti, se non addirittura deliberati da parte dell'anonimo autore. Tale tendenza emerge dalla scelta di motivi, personaggi e situazioni provenienti dal patrimonio celtico, selezionati e semplificati per essere facilmente recepiti da un pubblico popolare, poco avvezzo alle finzze letterarie e divertito più dal racconto di avventure e scontri favolistici che da qualsiasi intento "educativo".

Prima di tutto, all'inizio della narrazione, i due compagni d'arme, Blandin di Cornovaglia e Guillot Ardit di Miramar, si investono autonomamente come cavalieri assumendo formalmente il loro ruolo:

la fe del cors els sy doneron
et sobre sans els jureron
che els si tenrrien lialtat
la un a l'autre sans barat.
E quant ayso agron promes
casun va penre son arnes,
e monten sobre bon destrier
cascun comme bon cavalier. (vv. 15-22)

[essi si promisero lealtà
e giurarono sulle reliquie
che si sarebbero mostrati fedeli
l'uno verso l'altro senza inganni.
E quando ciò ebbero promesso
ciascuno va prendere le proprie armi,
e montano su un buon destriero
ciascuno come un esperto cavaliere].

Il romanzo, diviso in quattro sezioni,²⁰ vede lo svolgersi degli scontri di Blandin e Guillot in maniera progressiva e alternata. La prima avventura

¹⁹ Si precisa che tutte le citazioni riportate sono riprese da S. GALANO, *Blandin di Cornovaglia* cit.

²⁰ La schematizzazione riportata è ripresa da J. DE CLAUWÉ, *Le roman de Blandin de Cornouaille et de Guillot Ardit de Miramar: une parodie du roman arthurien?*, in «Cultura Neolatina», 38, 1978, pp. 55-66, a p. 61.

avviene grazie all'intervento di un segugio che i due cavalieri incontrano in un bosco, dopo sei mesi di viaggio: *aysso es aventura sen fauta!* [questa è sicuramente un'avventura!] esclamano i due amici e Blandin, seguendolo, si ritrova a combattere, dopo un breve pisolino all'ombra di un albero, contro un gigante che tiene in ostaggio due fanciulle. Alla fine dello scontro, feritolo a morte, lo finisce tagliandogli la testa.²¹ Ritorna poi da Guillot, rimasto indietro e, con le due fanciulle ormai libere, continuano il viaggio per condurle al loro castello. Arrivati a destinazione, scoprono che il maniero è occupato da due giganti che affrontano e uccidono.

Il giorno dopo ripartono per la loro *quête* avventurosa ma le strade dei due compagni si dividono. Guillot si ritrova ad affrontare un combattimento molto lungo e arduo contro un cavaliere nero che uccide e, il giorno dopo, contro il fratello di quel terribile cavaliere, uccidendo anche lui, ma poi viene catturato dai compagni d'arme di questi due.

Blandin, invece, affronta un'avventura “meravigliosa” finalizzata al risveglio di una donzella vittima di un incantesimo,²² tenuta in ostaggio da dieci cavalieri e da diverse creature fantastiche: un serpente mostruoso, un drago e un gigante spaventoso che potrà essere sconfitto solo se gli viene cavato un dente.

Adonc Blandin qui aquo vi,
 montet dessus lo sarraxin,
 e recordet li del coltel,
 che li ac donat lo donzel,
 e trays la daga soptamen
 e avisset sobre la dent,
 e tant gran colp li donet
 que doas caysals li arabet. (vv. 1535-1543)

[Allora Blandin, visto lo stato in cui era ridotto
 salì sul saraceno,
 e ricordatisi del coltello,
 offertogli dal fanciullo,
 lo estrasse dal fodero
 e, preso di mira il dente,

²¹ Così come l'autore del *Jaufre* anche quello del *Blandin* sembra prediligere le descrizioni cruenti dei combattimenti.

²² Sul tema della *Bella addormentata* si veda il contributo di G. PARADISI, *Il tema della bella addormentata nel Blandin de Cornualba e in Fraire de joi et sor de Plaser*, in *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, a cura di E. Creazzo, G. Lalomia, A. Manganaro, Rubbettino, Soveria Mannelli 2015, pp. 751-774.

gli dette un colpo così forte
che gli strappò due molari.]

L'eroe ucciderà dapprima i dieci cavalieri e successivamente le tre creature, riuscendo a risvegliare la fanciulla della quale si innamora. In seguito, dopo un mese, il protagonista intraprende la ricerca dell'amico e, giunto al castello del cavaliere che tiene prigioniero Guillot, lo libera sfidando a duello il suo carceriere.

Quasi tutti i *combats* affrontati da Blandin si concludono con la morte dell'avversario poiché il suo istinto combattivo e il suo impulso aggressivo (*e senti lo un pauch polsar / tost la testa li va levar* 'e sentendolo respirare ancora debolmente / subito gli tagliò la testa'; *et puis s'en venc come fellon* 'e dopo si diresse incattivito') lo rendono simile alle creature mostruose che affronta. Questo processo di assimilazione è testimoniato anche dalle posture che egli assume durante i duelli (*cambas enversas s'en vira* 'a gambe all'aria') poco consone ad un cavaliere cortese, e che tendono a configurarlo non come un modello di cavaliere ideale, piuttosto come una "caricatura" di tale figura.

Le avventure di Blandin, pertanto, non possono essere interpretate come tappe di un percorso di crescita personale, tanto meno cavalleresca, ma riflettono, anche in questo caso, uno svuotamento e, insieme, una ridicolizzazione degli ideali cavallereschi, i quali continuano ad essere perpetuati esclusivamente in una letteratura che si potrebbe definire "alta" perché rivolta ad un pubblico socialmente più elevato, ma che risultano, invece, inaccessibili e privi di significato per un uditorio poco acculturato, come quello presunto del *Blandin*, e soprattutto, non tradizionalmente abituato all'ascolto di racconti che sottintendono competenze e conoscenze letterarie specifiche. Ciò è testimoniato dalle stesse parole pronunciate dall'eroe quando fa intendere che l'obiettivo di un *bon cavalier* risiede esclusivamente in una ricerca spasmodica dell'avventura intesa come un'occasione per dimostrare la propria abilità e prodezza nello scontro armato:

sercan avantura veramen
e conven la nos a cercar
per lo desert senza tardar
ch'aotrament non serian preisats
ni bons cavaliers reputats. (vv. 516-520)

[cerchiamo in realtà l'avventura
e dobbiamo cercarla
in luoghi inospitali senza indugiare

altrimenti non saremo stimati
né considerati buoni cavalieri].

Il romanzo, infine, che narra le avventure dell'eroe *Guillem de la Barra*,²³ dal punto di vista della narrazione dei combattimenti, sembra porsi in una posizione diametralmente opposta rispetto ai due romanzi di ascendenza arturiana, probabilmente a causa delle tematiche affrontate, le quali intersecano più generi letterari e, senza dubbio, perché l'autore, Arnaut Vidal de Castelnau, compositore di professione, preferisce focalizzare l'attenzione sui valori intrinseci alla società cavalleresca quali l'onore, la lealtà reciproca tra sovrano e vassallo, il coraggio, la fede, limitando al massimo le descrizioni degli scontri e quindi allontanandosi dalla teatralità e dall'enfasi spettacolare che accompagnano tali scene.

La prima parte del romanzo narra le peripezie di Guillem, investito dal re della Serra del delicato compito di andare a prendere la sua promessa sposa, Eglantine, figlia del re d'Inghilterra.

Nel suo viaggio Guillem e i suoi uomini si ritroveranno a scontrarsi con l'esercito pagano del re Malleo, il quale organizzerà lo scontro come una sorta di torneo nel quale si affronteranno cento pagani contro cinquanta cristiani, obbligando la moglie, tutto il suo popolo e il resto dell'esercito cristiano ad assistere. La vittoria, ovviamente, andrà all'esercito cristiano guidato da Guillem, il quale, inoltre, otterrà anche la conversione del re e del suo popolo.

La seconda parte della narrazione, invece, si presenta come un tipico romanzo cortese. Si apre con la descrizione delle sleali macchinazioni della regina per conquistare l'amore di Guillem, il quale, per lealtà verso il re, rifiuta le sue profferte. La sovrana, offesa, lo accusa di tradimento e quindi l'eroe è costretto alla fuga con i suoi due figli. Da qui in poi la narrazione prosegue con il racconto delle difficoltà incontrate da Guillem e dai suoi bambini – ai quali ricorda costantemente il loro *parage* e l'ingiustizia ricevuta – che lo costringeranno ad abbandonare prima sua figlia presso la casa di una reclusa, e poi il maschietto che verrà accolto nella dimora del re di Armenia. Solo dopo molti anni, rimanendo sempre nell'anonimato, l'eroe riuscirà a ritrovarli. Incontrerà, senza saperlo, dapprima sua figlia, sposata al re di Terramada, diventando precettore dei suoi nipoti e poi, grazie alle sue virtù, cavaliere e infine gran siniscalco del sovrano. L'incontro con il figlio, invece, avverrà durante l'unico duello presente nella narrazione, un combattimento “giudiziario” nel quale padre e figlio all'insaputa di entrambi si scontreranno nelle vesti dei due campioni dei due sovrani in guerra: il re di Terramada e il re di Armenia.

²³ Si precisa che tutte le citazioni riportate sono riprese da S. GALANO, *Guillem de la Barra* cit.

Ly dui campio van intrar
 per dedins lo camp ben armat,
 e foron ben encavalguat
 et agro gran cor de combatre. [...]

 Et ambeduy son payr'e filh
 e l'us de l'autre non o sab. (vv. 4303-4318)

[I due campioni entrarono
 nel campo ben armati
 e avevano due bei cavalli
 e avevano una gran voglia di combattere.
 E sono entrambi padre e figlio
 e nessuno dei due lo sa.]

Durante il duello, grazie al grido di battaglia di Guillem, il figlio riconosce il padre, smettono di combattere, si abbracciano piangendo e poi si riuniscono anche con la fanciulla.

Senza dubbio, rispetto alle altre composizioni analizzate, in questo romanzo le virtù e i valori cavallereschi sono marcatamente esaltati, e ciò è confermato anche da una sezione del narrazione dedicata alle *granz lausors de monsenber G. de la Barra* (vv. 4733-4758) in cui l'autore elenca tutte le qualità dell'eroe: cortesia, lealtà, fedeltà, coraggio, ostinazione, onestà, onore ecc.

D'altro canto, nonostante la ripresa dei valori basilari della cavalleria, ciò che distingue l'eroe Guillem de la Barra dall'archetipo del cavaliere oitanico e che lo avvicina alla realtà storica del *Midi*, è il fatto che è egli presentato dall'autore come un cavaliere mercenario, salariato, che stipula un vero e proprio contratto con il re della Serra per le sue prestazioni: *Per dar denier Dieu ni arra / Non troberan miels d'un accort* [che per *Denarius Dei* e una caparra / non avrebbero trovato accordo migliore (vv. 100-101)], rientrando in quella tipologia di soldati molto diffusa nel sud della Francia.²⁴ Questa apertura del romanzo sulla realtà del XIII secolo è sostenuta anche dall'entrata in scena di nuovi "tipi sociali" come il *latinier* 'traduttore', il *borzes* 'borghese', personaggi che non rientrano negli stereotipi contemplati dal romanzo cavalleresco in generale, alla quale si aggiungono le minuziose descrizioni delle consuetudini giuridiche, sociali e private del tempo e i riferimenti ai rapporti diplomatici tra Francia e Inghilterra.²⁵

²⁴ Sulla figura del "cavaliere mercenario" si veda PATERSON, *Il mondo dei trovatori* cit., pp. 50-51.

²⁵ Cfr. S. GALANO, *Guillem de la Barra* cit., pp. 28-29.

4. Conclusioni

Tirando le fila del discorso, questa seppur breve analisi dei romanzi medievali in lingua d'oc, focalizzata sulla rappresentazione dei *combats*, mette in luce la complessità e l'originalità di una tradizione romanzesca spesso relegata ai margini rispetto alle più celebri composizioni oitaniche. Nonostante la scarsità delle testimonianze e la frammentarietà della trasmissione testuale, il *corpus* pervenutoci è eterogeneo ed è caratterizzato da un lato da un andamento polifonico della narrazione attraverso rimandi continui a più generi letterari, in particolare alla lirica trobadorica e, dall'altro, da una rielaborazione delle fonti e dei modelli letterari francesi, ai quali gli autori attingono, per adeguarli al contesto storico, sociale e ideologico del *Midi*. Una riscrittura che tende, generalmente, attraverso l'uso costante della parodia e dell'ironia, alla decostruzione del modello cavalleresco canonico mettendone in discussione l'attualità e la sua validità in una società molto diversa da quella del Nord.

In questo contesto, il cavaliere non è sempre presentato come l'incarnazione di valori ideali ma spesso si configura come un personaggio ambiguo, a volte ridicolizzato, specchio delle contraddizioni di un'epoca e di un mondo, quello cortese, ormai in declino. È per questo motivo che più che di “romanzi di formazione” sarebbe più appropriato parlare di “romanzi di evasione” caratterizzati da una quasi ingombrante presenza del “meraviglioso” e dalla spettacolarità delle azioni.

Di conseguenza, le descrizioni dei *combats* che, come si è visto, pullulano in tali composizioni, si prestano bene ad un'indagine metanarrativa sulla funzione stessa del racconto cavalleresco, sull'oscillazione tra tradizione e innovazione proposta dagli autori occitani e sulla loro volontà di creare modelli letterari nuovi, autonomi e identitari.

Salomé Vuelta García

PEDRO I “IL CRUDELE”, DUELLANTE:
LA LEGGENDA ‘LA CABEZA DEL REY O EL CALLEJÓN DEL CANDILEJO’
NEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO¹

Sinossi: Pedro I, re di Castiglia dal 1350 al 1369, noto come “Il crudele” e “Il giustiziere”, è una delle figure più controverse e affascinanti della storiografia e della letteratura spagnola. Sin dalla sua prima rappresentazione storica nella *Crónica del rey don Pedro* di Pero López de Ayala, scritta alcuni decenni dopo il suo assassinio per mano del fratellastro Enrique di Trastámara, il monarca è stato oggetto di numerose rivisitazioni nelle quali emerge il suo carattere capriccioso e impetuoso, ma anche la sua fermezza e abilità nell’amministrare giustizia. Nel *Siglo de Oro* spagnolo la sua vicenda ispirò diverse leggende che furono sviluppate in opere in prosa, poetiche e teatrali fino all’Ottocento inoltrato. Una delle più longeve è *La cabeza del rey o El callejón del Candilejo* che comincia con un duello tra Pedro I e un uomo ignoto in una notte sivigliana del 1354. In questo saggio si analizzerà lo sviluppo drammatico di questo aneddoto nella *pièce El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla* di Juan de la Hoz y Mota (1708), dramma poco studiato che influì in diverse riscritture romantiche.

Parole chiave: Pedro I “Il crudele”, *La cabeza del rey o El callejón del Candilejo*, teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, *El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla* di Juan de la Hoz y Mota.

Abstract: Pedro I, King of Castile between 1350 and 1369, known as “The Cruel” and “The Avenger”, is one of the most controversial and fascinating figures in Spanish historiography and literature. Since his first historical representation in the *Crónica del Rey don Pedro* by Pero López de Ayala, written a few decades after his assassination at the hands of his half-brother Enrique de Trastámara, the monarch has been the subject of numerous

¹ Questo saggio è frutto delle ricerche condotte all’interno del progetto PRIN 2022-Prot. 2022SA97FP *Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali*, finanziato dal MUR italiano e dall’Unione Europea, e diretto da Fausta Antonucci.

revisions in which his capricious and impetuous character emerges, as well as his firmness and ability to administer justice. During the Spanish *Golden Age*, several legends that developed in prose, poetry, and theatrical works well into the 19th century were inspired by him. One of the long-standing is *La cabeza del rey o El callejón del Candilejo*, which starts with a duel between Pedro I and an unknown person on a Sevillian night in 1354. In this essay, we will analyze the dramatic development of this anecdote in the play *El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla* by Juan de la Hoz y Mota (1708), a little-studied drama that influenced several romantic rewritings.
 Keywords: Pedro I «The Cruel», *La cabeza del rey o El callejón del Candilejo*, Spanish *Golden Age* theater, *El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla* by Juan de la Hoz y Mota.

Encrucijada

Viento del Este;
 un farol
 y el puñal
 en el corazón.
 La calle
 tiene un temblor
 de cuerda
 en tensión,
 un temblor
 de enorme moscardón.
 Por todas partes
 yo
 veo el puñal
 en el corazón.
 (F. GARCÍA LORCA, *Poema del cante jondo*)²

Premessa

La travagliata vita di Pedro I, re di Castiglia tra il 1350 e il 1369, è stata oggetto d'interesse letterario sin dai primi anni del suo regno.³ Già alcuni precoci *romances* diffusero eventi legati all'aspro conflitto intercorso con il

² F. GARCÍA LORCA, *Canti gitani e andalusi*. Testo originale a fronte, a cura di O. Macrì, Guanda, Parma 2005, pp. 112-113, trad. italiana: «Crocicchio / Vento dell'Est; / Una lanterna / E un pugnale / Nel cuore. / La strada / Ha un tremore / Di Corda / Tesa, / Un tremore / Di enorme tafano. / D'ogni parte / Io / Vedo il pugnale / Nel cuore».

³ Per un panorama generale, che arriva ai giorni nostri, cfr. M. R. ÁLVAREZ RUBIO, *Pedro el Cruel*, in *Temas literarios hispánicos*, a cura di L. Romero Tobar, Clío y Calíope, Zaragoza 2013, vol. I, pp. 197-217.

suo fratellastro Enrique de Trastámara, per mano del quale fu ucciso nel 1369 a Montiel, nonché all’incarceramento della sua legittima sposa, Bianca di Borbone, assassinata nel 1361 per ordine dello stesso re. Per il suo carattere popolare, questi componimenti poetici contenevano diverse premonizioni ed elementi novelleschi inclusi poi nella *Crónica del rey don Pedro* di Pero López de Ayala, un testo storiografico redatto verso la fine del Quattrocento che, nonostante la parzialità del suo punto di vista ostile al re, rappresenta tuttora uno dei documenti più importanti sulla vita di questo monarca.⁴

Nel teatro barocco, il fascino suscitato dalla sua tormentata vicenda diede origine a un vivace ciclo di *pièces* in cui Pedro I compariva sia come un re *galán*, valoroso e impetuoso, che si avvaleva del suo potere per conquistare la donna amata e non esitava a scontrarsi con chi provava a ostacolarlo, sia come un monarca che governava i suoi sudditi con fermezza, all’ombra dei presagi funesti che vaticinavano la sua tragica morte.⁵ Secondo Juan Matas Caballero, la notevole presenza di questo monarca sulle scene spagnole del XVII secolo si spiega perché la doppia natura di crudele e giustiziere che lo contraddistinse storicamente «se prestaba muy bien para la creación de variados conflictos dramáticos relacionados con su forma de ejercer el poder, y por la capacidad

⁴ Cfr., per quanto riguarda i *romances* su Pedro I, W. J. ENTWISTLE, *The ‘Romancero del rey don Pedro’ in Ayala and the ‘Cuarta Crónica General’*, in «Modern Language Review», XXV, 1930, pp. 306-326; A. PÉREZ GÓMEZ, *Romancero del rey don Pedro (1368-1800)*, “...la fonte que mana y corre...”, Valencia 1954; Á. SÁNCHEZ, *La imagen del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco*, AACHE Ediciones, Guadalajara 1994, pp. 97-125; P. M. PIÑERO RAMÍREZ, *Los romances del rey don Pedro*, in *Pedro I y Sevilla*, ed. M. González Jiménez e M. García Fernández, Ayuntamiento de Sevilla-Instituto de la Cultura y las Artes, Sevilla 2006, pp. 43-59. Sulla *Crónica del rey don Pedro*, cfr. P. LÓPEZ DE AYALA, *Crónicas*, edición, prólogo y notas di J. L. Martín, Planeta, Barcelona 1991, pp. 5-434; C. VALDALISO CASANOVA, *Historiografía y legitimación dinástica. Análisis de la Crónica de Pedro I de Castilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2010.

⁵ Sul ciclo di commedie relative a questo monarca, che comprende all’incirca diciotto opere, cfr. J.R. LOMBA y PEDRAJA, *El rey don Pedro en el teatro*, in *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Victoriano Suárez, Madrid 1899, vol. II, pp. 257-339; Á. SÁNCHEZ, *La imagen del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco* cit., pp. 127-164. Più specificamente su quelle composte o attribuite a Lope de Vega, il primo drammaturgo che portò in scena le vicende di Pedro I, cfr. F. EXUM, *The Metamorphosis of Lope de Vega’s King Pedro (the Treatment of Pedro I de Castilla in the Drama of Lope de Vega)*, Playor, Madrid 1974; C.J. PAGNOTTA, *El personaje del rey don Pedro en la comedia histórica de Lope de Vega*, in *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Actas selectas del XVI Congreso Internacional, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2015, <http://books.openedition.org/pub/4553> (url consultato il 31/1/2025); S. VUELTA GARCÍA, *Introducción a ‘Lo cierto por lo dudoso’*, in L. de VEGA, *Lo cierto por lo dudoso*, ed. S. Vuelta García, Reichenberger, Kassel 2021, pp. 1-15.

implicita de su leyenda histórica para hablar del presente». ⁶ Diverse leggende sorte attorno a Pedro I sin dalla prima metà del Cinquecento, che si servirono della ricca tradizione delle favole castigliane medievali di influsso ebraico e arabo, si riferivano, infatti, al suo modo di amministrare giustizia. ⁷ Una di queste, nota come *La cabeza del rey o El callejón del Candilejo*, comincia con un duello notturno tra il monarca e uno sconosciuto e apparve per la prima volta nel dramma *El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla* del drammaturgo tardo barocco Juan de la Hoz y Mota.

1. Pedro I e il «callejón del Candilejo»

Le prime attestazioni della leggenda *La cabeza del rey o El callejón del Candilejo* si riscontrano in alcune opere storiografiche del Cinquecento e del Seicento incentrate sulla città di Siviglia: *Historia de la ciudad de Sevilla* di Luis de Peraza, scritta nel 1535, ⁸ *Segunda parte de la historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla* di Pablo de Espinosa, pubblicata nel 1630, ⁹ e *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía* di Diego Ortiz de Zúñiga, èdita nel 1677. ¹⁰ Il dato non sorprende perché, come ricordava Pablo de Espinosa, Pedro I ebbe un rapporto profondo

⁶ J. MATAS CABALLERO, 'La fuerza de las historias representada'. Reflexiones sobre el drama histórico: los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro, in *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro* cit.

⁷ S. VUELTA GARCÍA, *Cuentos y leyendas áureas en la configuración teatral de Pedro I de Castilla*, in *Figure e racconti leggendari nel teatro italo-iberico di epoca moderna*, a cura di M. Graziani e S. Vuelta García, Olschki, Firenze 2024, pp. 103-124.

⁸ L. de PERAZA, *Historia de la nobilísima e imperial ciudad de Sevilla* [1535], Sevilla, Biblioteca Provincial Universitaria, ms. 332/136. Ho consultato l'edizione del testo a cura di F. MORALES PADRÓN, *La historia de Sevilla de Luis de Peraza*, in «Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae», VI, 1978, p. 140.

⁹ P. de ESPINOSA, *Segunda parte de la historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla*, Juan de Cabrera, Sevilla 1630, libro V, ff. 52v-53r.

¹⁰ D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Imprenta real, por Juan García Infanzón, Madrid 1677, libro VI, año 1354, pp. 210-211. La notizia appare anche registrata in P. de GRACIA DEI, *Historia del Rey Don Pedro el Justiciero, escrita por Pedro de Gracia Dei, rey de armas de los Reyes Católicos y su cronista* [1686], Biblioteca Nacional de España, ms. 18391 (disponibile in <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000137479&page=1> [consultato il 31/1/2025]), cc. 56r-57v ("Cabeça del rey D. Pedro"). Gracia Dei riporta le testimonianze di diversi eruditi, aggiungendo particolari sulla storia della raffigurazione in pietra della testa del monarca fino al momento della stesura della sua apologia di Pedro I.

con Siviglia, che fu da lui favorita e a sua volta lo difese contro i suoi nemici: di qui i numerosi «dichos y hechos suyos» conservati a lungo dai suoi abitanti.¹¹ La memoria di due oggetti legati alla sua figura era viva a Siviglia ancora alla fine del XIX secolo: la *silla* o trono dorato fuori della porta dei Reales Alcázares, dove impartì pubblicamente giustizia, conservata, a quanto pare, fino alla seconda metà dell'Ottocento, e una replica in pietra della sua testa, collocata in un angolo del vicolo del Candilejo in ricordo di un delitto di sangue da lui commesso per gelosia o «por ver si podía cometer un delito sin descubrirse el autor del».¹² Diego Ortiz de Zúñiga data questo drammatico evento al 1354, appena iniziato il quarto anno del regno di Pedro I, e racconta che la testa di pietra del monarca perdurò in tal posto fino a poco prima che lui scrivesse la sua opera, negli ultimi decenni del Seicento:

Proseguía el rey la asistencia en Sevilla el principio del año 1354 y en él [...] le sucedió aquel caso que atestigua su retrato puesto en la calle que llaman el Candilejo. Salía solo el rey de noche, y en una, o por vicio de su rigor, o por accidente de cuestión, dio muerte violenta a un hombre tan sin testigos que tuvo por imposible ser conocido por agresor; hallose el cadaver y acudiendo las justicias a la averiguación, examinando cómo se fuese los vecinos, una anciana que vivía cerca y que se asomó al ruido de las espadas con un candil en la mano, dijo que sin duda había hecho aquella muerte el rey porque, aunque disfrazado, lo conoció [por] el natural ruido que al andar hacían las canillas de sus piernas; cuya deposición, vista por el rey, mandó hacer merced a la mujer y que, como se suelen poner las cabezas de los delincuentes donde cometieron los crímenes, se pusiese en aquel la suya, copiada en piedra. Así se ejecutó y permaneció hasta cerca de nuestros tiempos, que la ciudad la mandó quitar y poner en su lugar en un nicho decente un bulto, representación del mismo rey don Pedro, como se ve, quedando aquella calle los nombres del Candilejo y la Cabeza del rey don Pedro; testimonio de que, aunque se ignoran algunas circunstancias del hecho, no se puede dudar [de] su certeza.¹³

L'aneddoto conteneva tutti gli elementi necessari per approdare alla letteratura: il girovagare notturno del monarca; il duello con un uomo ignoto in una strada solitaria; la presenza inaspettata di un testimone, una povera vecchia che si affaccia con una lucerna in mano e, pur non vedendo il re, deduce che è lui per il rumore caratteristico che facevano le sue tibie al camminare; la denuncia

¹¹ P. de ESPINOSA, *Segunda parte de la historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla* cit., f. 52v.

¹² *Ibid.*

¹³ D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* cit., pp. 210-211.

dell'anziana e la sentenza che emette il monarca di collocare, secondo l'usanza, la testa dell'assassino nella strada dove è stato commesso il delitto, anche se in questo caso, però, essa sarà di pietra, dato che il colpevole del reato è il re, non soggetto alle stesse leggi del suo popolo. Non sorprende perciò che se ne trovi una reminiscenza nel *romance Jocosá defensa de Nerón, y del Señor Rey D. Pedro de Castilla* di Francisco de Quevedo, composto tra il 1632 e il 1638, dove un imprecisato personaggio, definito come *Montañés* (vale a dire, oriundo dalla montagna, regione del Nord di Spagna, il che nella letteratura aurea equivaleva ad essere *cristiano viejo*, senza ascendenti ebrei o arabi), afferma in un lungo monologo dedicato a riabilitare ironicamente la sua memoria: «Pues Don Pedro el de Castilla, / tan valiente y tan severo, / ¿qué hizo sino castigos, / y qué dio sino escarmientos? / Quieta y próspera, Sevilla / pudo alabar su gobierno, / y su justicia las piedras / que están en el Candilejo».¹⁴ A inizio Settecento, inoltre, Juan de la Hoz y Mota sviluppò drammaticamente questa leggenda in *El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla*.

2. Il «callejón del Candilejo» nel teatro barocco

La *pièce* *El montañés Juan Pascual. Primer asistente de Sevilla* fu recitata a Madrid nel novembre del 1708 per la compagnia di José Garcés.¹⁵ Hoz y Mota (1622-1714), che fece carriera nell'apparato amministrativo della corte e si dedicò, a quanto pare, alla scrittura teatrale soltanto a partire dagli ultimi anni del Seicento,¹⁶ riscrisse probabilmente un'opera precedente, *Juan Pascual*,

¹⁴ Cfr. V. NIDER, *El romance «Cruel llaman a Nerón» de Quevedo y la tradición del elogio paradójico del tirano*, in «La Perinola», xx, 2016, pp. 135-156. Ho consultato il testo in F. de QUEVEDO, *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid 1648, pp. 542-543. Allude a questi versi di Quevedo la definizione del lemma *callejón* del *Diccionario de autoridades*, tomo II, 1729 (<https://apps2.rae.es/DA.html>).

¹⁵ Cfr. la scheda dedicata a «Hoz y Mota, Juan Claudio» in *ASODAT. Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español*, coord. T. Ferrer Valls, 2019-2023, <https://asodat.uv.es/dramaturos/search/detail/541> (url consultato il 12/2024-2/2025).

¹⁶ I pochi studiosi che hanno affrontato la figura di Juan Claudio de la Hoz y Mota dubitano che il drammaturgo di inizio Settecento sia la stessa persona dell'uomo con incarichi amministrativi di metà Seicento. Senza prove documentarie che possano smentire o confermare queste loro perplessità, viene ritenuta per il momento un'unica persona. Cfr. E. M. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1986, pp. 15-20; E. M. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *Problemas documentales para el estudio de la vida y la obra de Juan de la Hoz y Mota*, in *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. L. García Lorenzo e J. Varey, Tàmesis, Londres 1992, pp.

el primer asistente de Sevilla, messa in scena il 9 febbraio 1651 nello spazio cortigiano del Buen Retiro.¹⁷ La sua versione, tuttora poco studiata, ebbe successo, tanto da essere recitata e ristampata fino all'Ottocento inoltrato,¹⁸ e contribuì ad accrescere l'interesse su questo aneddoto della vita di Pedro I.¹⁹

Ecco in sintesi l'intreccio di questo dramma, strutturato nei consueti tre atti del teatro barocco: mentre il re Pedro è a caccia nei dintorni di Siviglia con una comitiva di cui fa parte l'amante María de Padilla (personaggio storico legato sentimentalmente al monarca dal 1353 fino alla morte avvenuta nel 1361), scoppia una tempesta che lo costringe a soggiornare in incognito in casa di Juan Pascual, anziano contadino che, dopo aver servito con la spada il padre di Pedro I, vive felicemente ritirato in campagna con la figlia Leonor. Il monarca si invaghisce subito della fanciulla e tenta di sedurla, ma invano, perché Leonor è innamorata del cortigiano Álvaro. Deciso a possederla, il re nomina Juan Pascual *Asistente* di Siviglia (vale a dire, governatore con potere giuridico) e lo costringe a trasferirsi in città. L'anziano esercita con grande zelo il suo incarico e risolve con acume alcune controversie giudiziarie, compresa la delicata questione del duello notturno nel *callejón del Candilejo* in cui è coinvolto Pedro I.

La figura di questo *montañés*, di cui ora ci viene fornito il nome, Juan Pascual, collega questo dramma con il citato *romance* di Quevedo, ma soprattutto con una precedente *pièce* del ciclo di Pedro I, *Audiencias del rey don Pedro*, attribuita, con grande incertezza, a Lope de Vega, dove si afferma che un personaggio denominato Juan Pascual esercita il ruolo di *Asistente* del monarca; il che fa pensare che questa figura fosse nota all'epoca.²⁰ Proprio come in quest'ultima opera, *El montañés Juan Pascual* contiene una serie di

317-326; *Historia del teatro español*, vol. I, *De la Edad media a los siglos de oro*, dir. J. Huerta Calvo, coords. A. Madroñal e H. Urzáiz, Gredos, Madrid 2003, pp. 1229-1230; G. CARRASCÓN, *Introducción*, in J. de la Hoz, *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria*, Clásicos hispánicos, Madrid 2020 [edizione online].

¹⁷ R. SUBIRATS, *Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II*, in «Bulletin Hispanique», LXXIX, 3-4, 1977, p. 449.

¹⁸ E.M. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota* cit., pp. 77 e 153.

¹⁹ J.R. LOMBA Y PEDRAJA, *El rey don Pedro en el teatro* cit., pp. 316-317.

²⁰ L. de VEGA CARPIO, *Comedia intitulada Audiencias del rey don Pedro*, in *Obras de Lope de Vega*, XXI. *Crónicas y leyendas de España*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles), Madrid 1968 (1ª ed.: 1899): «Juan Pascual, vuestro Asistente, / hallando a Leonardo muerto / y sabiendo el desafío, / prendió, señor, a don Diego / y a dos criados también, / que, obligados del tormento, / confiesan ajenas culpas, / acción de cobardes pechos». Cfr. S. VUELTA GARCÍA, *Cuentos y leyendas áureas en la configuración teatral de Pedro I de Castilla* cit., p. 118.

audiencias o processi pubblici incentrati sul modo equo di amministrare la giustizia e, pertanto, sul corretto esercizio del potere regale, ma in questo caso a legistare con giustizia non è il re, bensì il vecchio contadino, che stabilisce con Pedro I un serrato duello dialettico sviluppato lungo tutto il dramma. Juan Pascual è infatti colui che, allo stesso modo dei saggi consiglieri cortigiani dei racconti medievali iberici, risolve sagacemente le cause che vengono sottoposte al monarca, tra cui la ben nota del calzolaio che uccise la moglie e il suo amante (dopo che la giustizia aveva ignorato la sua denuncia di adulterio), associata a Pedro I sin dal Cinquecento e intrecciata qui per la prima volta con la leggenda del *callejón del Candilejo*.²¹

Elisa Domínguez de Paz afferma che il dramma di Hoz y Mota fu costruito sulla base della tradizione oraziana del *beatus ille* sviluppata in *El villano en su rincón*, dramma di Lope de Vega in cui il ricco contadino Juan Labrador vive così armoniosamente in campagna da aver fatto incidere sulla sua tomba un epitaffio che loda la sua vita lontana dalla corte, senza l'obbligo di servire nessuno, provocando per questo la curiosità del re di Francia.²² Dopo diverse peripezie, *El villano en su rincón* si chiude con l'accettazione della potenza della monarchia e della corte da parte di Juan Labrador, che viene nominato maggiordomo del re. È da sottolineare, però, che nella nostra *pièce* l'incarico affidato a Juan Pascual è molto più importante, poiché in qualità di governatore di Siviglia deve far osservare la legge, e, del resto, la sua promozione avviene già alla fine del primo atto, poco dopo la prima conversazione intercorsa tra l'anziano contadino e Pedro I, che finge di essere un cortigiano. In quell'occasione, Juan Pascual critica il monarca (non la monarchia, istituzione in cui crede fedelmente) per la sua inclinazione ai duelli e agli illeciti amori con María de Padilla, ma anche per la mancanza di giustizia che vige nel regno e il timore che il re incute nei suoi sudditi:

JUAN Que es valiente oigo decir,
 y solo le culpo en esto.
REY ¿Culpa es el valor, y más
 en un rey?
JUAN Sí, caballero,
 cuando un rey del valor quiere

²¹ Ivi, pp. 113-121.

²² E. M. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota* cit., p. 78, che aggiunge: «La moralidad de aquella anécdota [la leggenda di Juan Pascual] pertenece al tópico de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” y significa que sólo se encuentran hombres rectos fuera de la corrupción de las ciudades».

usar, dejando de serlo.
Si son dioses de la tierra
los reyes, ¿será bien hecho
que iguales humanas armas
midan sus fuerzas y acero?
¿Ni que la mano, que solo
piedad debe estar vertiendo,
tña en sangre que no sea
de enemigos? Y aun en esto,
que es la campaña gloria,
tal vez se culpa el exceso,
que son impropios de un rey
los arrojos y los riesgos.

REY Creo que tenéis razón,
pero es mozo el rey don Pedro
y obra el juvenil ardor.
[...]

JUAN Peor es de doña María
de Padilla lo que el pueblo
murmura.

REY A eso también
digo que el rey es mancebo.

JUAN En los reyes no hay edad,
que son dioses hasta en eso,
y así deben de obrar siempre
lo mejor. Mirad qué extremo
es más escandaloso,
pues sí son a cuyo ejemplo
la República se forma,
mirad en qué buen espejo
se mirarán sus vasallos;
o díganlo los efectos
de la falta de justicia,
rebeliones de los pueblos,
y que le obedezcan más
que por cariño, por miedo.²³

²³ Cfr. J. de la HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla. De un ingenio de esta corte*, Francisco Suriá y Burgada, Barcelona s.a., p. 6 n.n., colonne a e b.

La predica dell'anziano contadino, che provoca un ilare commento del servo gracioso Mochuelo («¡Vive San, que le va dando / al rey en lo vivo el viejo»),²⁴ al di là della ovvia dicotomia vecchiaia-saggezza *versus* giovinezza-irruenza e irregolarità, mette a confronto l'atteggiamento e le azioni di due personaggi ben noti sui palcoscenici spagnoli del Seicento: il *villano digno*, saggio e onorato nonostante la sua nascita non nobile, portatore di valori tradizionali e autentici,²⁵ e il *rey galán*, irrequieto, capriccioso e imprevedibile, che utilizza il potere derivato dalla sua condizione regale per forzare la dama di cui si è invaghito,²⁶ incarnando in questo modo il motivo drammatico noto come «conflicto de la lujuria del déspota»,²⁷ presente anche in *El villano del Danubio* di Hoz y Mota.²⁸ Fungendo nel nostro testo (e in altri del ciclo a lui dedicato) Pedro I da *rey galán*, al personaggio vengono aggiunti i tratti con cui questo monarca compariva sulle scene (alcuni dei quali provenienti dai *romances* medievali): l'ossessione per i temi legali e i problemi giuridici; il carattere terribile e colerico; la capacità, nondimeno, di compiere talvolta atti di generosità e umiltà; la sessualità sfrenata e la passione amorosa che lo dominano; nonché i presagi e le profezie che preannunciano la sua morte violenta.²⁹

Nella *pièce* di Hoz y Mota, alle differenze caratteriali che solitamente contraddistinguono questi due personaggi (il contadino saggio e il re capriccioso e colerico), si aggiunge il loro diverso modo di legistare e governare: mentre il re Pedro si lascia guidare da violente emozioni che lo portano a decretare la prigionia e la morte del fratellastro Enrique e di Bianca de Borbone, Juan

²⁴ Ivi, colonna b.

²⁵ Cfr. N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Féret et fils, Bordeaux 1965 (trad. spagnola: ID., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid 1985).

²⁶ Cfr. F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 2000, p. 137.

²⁷ Cfr. J. OLEZA, *Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español*, in *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Bleuca, I, Arellano, G. Serés, Iberoamericana Vervuert, Madrid 2009, pp. 321-350.

²⁸ G. CARRASCÓN, *Introducción*, in J. de la HOZ, *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria* cit. [ed. online].

²⁹ A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, *Introducción*, in A. de CLARAMONTE, *De este agua no beberé*, Reichenberger, Kassel 1984, pp. 24-26. Un esempio emblematico di questa caratterizzazione scenica di Pedro I si trova in *El rey don Pedro en Madrid*, attribuita oggi a Andrés de Claramonte, dove il re sfoggia anche il suo valore vincendo in un duello il prepotente nobile Tello. Cfr. A. de CLARAMONTE, *El rey don Pedro en Madrid*, ed. F. Cantalapiedra Erostarbe, prologo di G. Vega García-Luengos, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2024, pp. 175-176, vv. 2485-2541.

Pascual mostra, invece, la sua rettitudine e la sua alta concezione della monarchia, consigliando Pedro I di porre fine alla guerra intrapresa con Enrique e rifiutandosi di eseguire l'ordine di uccidere la legittima regina di Castiglia.³⁰ Coinvolto, inoltre, nelle *audiencias* in cui i sudditi espongono i loro delitti davanti al monarca, il vecchio *montañés* sfoggia una saggezza contadina di origine ancestrale e, in disaccordo con Pedro I, emette sentenze esemplari che la tradizione pseudostoriografica cinque-seicentesca attribuiva invece al re: è il caso, per esempio, del già ricordato provvedimento nei confronti del calzolaio che aveva ucciso la moglie e l'amante sacrestano dopo aver denunciato il tradimento all'arcivescovo e aver ottenuto soltanto che il sacrestano non potesse celebrare messa per sei mesi. Con sagacia, Juan Pascual lo condanna a una pena analoga: non fare scarpe per lo stesso intervallo di tempo; sentenza che difende dalle obiezioni del re.³¹ Questo aneddoto, che fu attribuito a Pedro I sin dalla fine del Cinquecento nella celebre *Floresta española de apotegmas o sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles* di Melchor de Santa Cruz,³² si intreccia nella nostra *pièce* proprio con la leggenda del *callejón del Candilejo*, inaugurando un binomio che avrà lunga fortuna.³³ Una volta liberato, infatti, il calzolaio vaga di notte senza mèta per Siviglia, finché la fatalità vuole che si trovi nella strada dove abita Juan Pascual nel momento in cui Pedro I sta per introdursi nella casa dell'anziano *Asistente* con il proposito di sedurne la figlia. Deciso a impedire il disonore di chi è stato il suo benefattore, il calzolaio affronta il re, che cela la sua identità sotto un mantello scuro. Dopo un breve duello con le spade, il monarca lo ferisce mortalmente

³⁰ J. de la HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla* cit., pp. 25b-27b. In quest'ultima causa Juan Pascual è aiutato da María de Padilla, che, in sintonia con la caratterizzazione che diede di lei Pero López de Ayala nella *Crónica del rey don Pedro*, appare in una veste positiva, radicalmente opposta a quanto cantavano i *romances* su Pedro I. Cfr. A. SÁNCHEZ, *La imagen del rey don Pedro en la literatura del Renacimiento y del Barroco* cit., pp. 57-125. Le differenze fra il monarca e Juan Pascual appaiono analizzate in C. AVILÉS ICEDO, *La caracterización del rey don Pedro en 'El montañés Juan Pascual' de Juan de la Hoz y Mota*, in *El escritor y la escena, VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México 1998, pp. 67-74, e J.M. ESCUDERO BAZTÁN, *Una relectura finisecular del villano digno. De 'El villano en su rincón' lopeziano a 'El montañés Juan Pascual' de Hoz y Mota*, in «Boletín de la Real Academia Española», vol. xcvi, cccxiv, 2016, pp. 411-428.

³¹ J. de la HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla* cit., pp. 16a-17a.

³² Cfr. S. VUELTA GARCÍA, *Cuentos y leyendas áureas en la configuración teatral de Pedro I de Castilla* cit., pp. 113-117.

³³ Ivi, pp. 122-123.

e il calzolaio, cadendo a terra, accetta la morte come giusta punizione per il delitto commesso, mentre il re si allontana quando sente le grida di una vecchia del vicinato, che, affacciata alla finestra con un lume, ha assistito al duello:

ZAPATERO Esa casa tiene un dueño
 tan honrado que le sobra
 ser de Sevilla Asistente.
 No profanéis sus umbrales.

REY (¿Qué haré, si arrojado estorba
 mi intento?) ¿Sois su criado?

ZAPATERO Quien soy saber no os importa,
 mas sino el que yo lo impido.

REY (Ya es el castigar tan loca
 osadía fuerza, aunque
 esta ocasión pierdo ahora).
 ¡De aqueste modo respondo!

LUCÍA La reja cierro medrosa.

Riñen y cae el zapatero

ZAPATERO ¡Muerto soy! Ya mi delito
 castiga en la parte propia
 el Cielo.

Arriba la vieja con un candil

VIEJA Todo lo he oído.
 ¡Vecinos, salid, que importa!
 ¡Que han matado un hombre en la calle!

REY No quiero que me conozcan:
 retírome. *Vase.*

VIEJA Este es el rey.
 ¡No el matador se os esconda!³⁴

Quando Juan Pascual viene a sapere della morte violenta avvenuta fuori casa sua, interroga la vecchia e scopre che l'assassino è il re Pedro, riconosciuto dall'anziana grazie al peculiare suono prodotto dalle tibie del monarca al camminare, tratto fisico di Pedro I che apparve già nella commedia *El diablo está en Santillana* di Luis Vélez de Guevara, composta intorno agli anni venti del

³⁴ J. de la HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla* cit., p. 20a. Sul duello nel teatro barocco spagnolo, cfr. C. CHAUCHADIS, *El duelo como valor aristocrático en la comedia*, in *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, (Alcalá de Henares 22-27 de julio de 1996), eds. M. C. García de Enterría, A. Cordon Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 1998, vol. I, pp. 485-494.

Seicento, dove il re Pedro è coinvolto in un duello simile.³⁵ L'anziana informa il vecchio *Asistente* dell'interesse del re per Leonor e anche della relazione amorosa fra lei e don Álvaro. Nella difficile situazione in cui si trova, Juan Pascual decide di tacere e condursi con estrema prudenza per non compromettere il proprio onore:

JUAN Harto hago en disimilar;
 mas es materia forzosa,
 que hay mucho honor de por medio
 y fuera ignorancia loca
 que al cabo de mi vejez
 yerre lo que más me importa,
 y, gobernando a Sevilla,
 que sea mi casa sola
 la que gobernar no sepa.
 Aquí mi prudencia toda
 es menester; ni aún Leonor
 ha de saber por ahora
 lo que mi silencio intenta:
 yo seré juez de mi honra,
 que el candil de aquesta vieja
 ha alumbrado muchas cosas.³⁶

Il re Pedro, tuttavia, scopre che Juan Pascual sa che è stato lui ad uccidere il calzolaio e lo obbliga a individuare il colpevole del delitto e a punirlo in pubblico, per mettere alla prova il senso di giustizia del vecchio *Asistente*. Messo alle strette, Juan Pascual chiede al monarca di accompagnarlo nel posto in cui è avvenuto il duello. Lì, davanti a tutta la città, spiega al re che il colpevole è un personaggio di alto rango e che (e qui l'*Asistente* mente), non trovandosi in città, non può essere giudicato; pertanto, egli ha voluto

³⁵ J. de la HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla* cit., pp. 20b-21a. Cfr. L. VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo está en Cantillana*, in *Parte dieciséis de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Melchor Sánchez, Madrid 1622 (consultato nell'edizione digitale della Biblioteca Cervantes Virtual, atto III, vv. 253-257, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-diablo-esta-en-cantillana--0/html/fee9061a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_7_ (url consultato il 20/02/2025). Sullo scricchiolio delle tibie di Pedro I nella letteratura, cfr. J. DOWLING, *The King with the Clicking Knees: The Duque de Rivas' Una antigualla de Sevilla*, in «South Atlantic Review», XXXVI, 1, 1981, pp. 1-15.

³⁶ J. de la HOZ Y MOTA, *Comedia famosa El montañés Juan Pascual y Primer asistente de Sevilla* cit., p. 21b.

consegnarglielo in forma di statua affinché il monarca possa esercitare la giustizia su di essa. Di séguito l'*Asistente* ordina di scoprire la statua di Pedro I: «Descúbrese un nicho, y en él la imagen del rey de medio cuerpo, fingido de piedra, y a la ventana donde se asomó la vieja, un candil colgado».³⁷ Quando il re risponde che quella statua raffigura il suo ritratto, l'*Asistente* afferma con grande coraggio: «Pues este es el delincuente / y yo el juez, que de rodillas / vuestro seguro os acuerdo».³⁸ Meravigliato per la sagacia e il valore del vecchio contadino, il monarca lo nomina perpetuo *Asistente* di Siviglia e chiede che la statua rimanga a futura memoria di questa straordinaria sentenza. Inoltre, Pedro I si pente del suo comportamento lascivo e acconsente al matrimonio di Leonor e don Álvaro.

Il pentimento del monarca in questa *pièce*, in linea con i *reyes galanes* del teatro barocco, che finiscono per tornare suoi loro passi, non porta, tuttavia, a dimenticare la crudeltà di Pedro I. Del resto, d'accordo con quanto affermava Juan Matas Caballero, l'insistenza di Hoz y Mota nel corretto uso della giustizia e del buon governo regale, che si sviluppa attraverso continui dialoghi fra Juan Pascual e Pedro I, potrebbe rispondere a un'intenzione politica dell'autore e rappresentare una critica al governo del francese Philippe de Anjou (Filippo V), re di Spagna a partire dal 1701, e del suo *entourage* di nobili e funzionari, che mostravano disprezzo per le tradizioni politiche, amministrative e culturali spagnole, così come è stato ipotizzato per altre *pièces* del drammaturgo.³⁹

El montañés Juan Pascual fu messo in scena fino al 1831 ed influì, tra gli altri, nella stesura del *romance Una antigualla de Sevilla* del celebre scrittore romantico Ángel Saavedra, Duque de Rivas, che vide la luce per la prima volta nel 1838.⁴⁰ A differenza di Hoz y Mota, il Duque de Rivas mantiene nascosta l'identità dell'assassino fino alla fine del poema, incrementando in

³⁷ *Ivi*, p. 35b.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ G. CARRASCÓN, *Introducción*, in J. de la HOZ, *El villano del Danubio y el buen juez no tiene patria* cit. [ed. online]. Afferma, al riguardo, C. KARAGEORGOU, *Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleà enlutada de García Lorca*, in «Revista de literaturas populares», IV, 1, 2004, p. 111: «En el teatro de los Siglos de Oro los temas que atañen a la figura de Pedro traen en gran parte al proscenio una pugna en torno a los conceptos de justicia y autoridad: en varias obras confluyen en el personaje del rey dos visiones sobre el monarca: la medieval y la moderna, la personal y la social».

⁴⁰ Cfr. A. SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS, *Romances históricos*, ed. S. García Castañeda, Cátedra, Madrid 1987, pp. 51-52 e 101-115. Nello stesso anno uscì il dramma in cinque atti *La vieja del candilejo*, scritto da José María Montoto, Gregorio Romero Larrañaga e Francisco González Elipe, ispirato anch'esso al testo di Hoz y Mota. Cfr. J.R. LOMBA Y PEDRAJA, *El rey don Pedro en el teatro* cit, p. 317.

questo modo la tensione drammatica, resa maggiore anche per la tortura a cui viene sottoposta la vecchia; lascia, inoltre, nell'anonimato la figura della vittima e in sospenso le ragioni del duello. Quasi un secolo dopo, Federico García Lorca si ispirò alla versione del Duque de Rivas per comporre i versi della Soleà, qui riportati in esergo, nei quali il duello di Pedro I perde i suoi connotati storico-legendari per dissolversi nell'Andalusia mitica ricreata dal poeta granadino.⁴¹

⁴¹ F. GARCÍA LORCA, *Poema del cante jondo*, ed. C. de Paepe, Espasa Calpe, Madrid 1986, pp. 171-190. Cfr. C. KARAGEORGOU, *Transgeneración de la memoria: de Pedro el Cruel a la Soleà enlutada de García Lorca* cit.

Corrado Confalonieri

GUERRE SOLINGHE E PRIVATI CAVALIERI.
I DUELLI “QUALIFICATI” DELLA *GERUSALEMME LIBERATA*

Sinossi: L'articolo propone un'analisi delle condizioni a cui il duello è sottoposto per poter essere accolto nel sistema testuale della *Gerusalemme liberata* di Tasso. Necessariamente presente per ragioni di convenzione del genere letterario dell'epica, il duello contrasta in parte con la poetica dell'unità di azione di Tasso, con il codice di comportamento previsto per l'esercito cristiano e con il problema di dare una rappresentazione realistica della guerra. Il saggio qui proposto si sofferma su alcuni episodi che documentano questa posizione ambigua del duello nella *Gerusalemme liberata*.

Parole chiave: duello, guerra, *Gerusalemme liberata*, poesia epica

Abstract: The article proposes an analysis of the conditions under which the duel is integrated into Torquato Tasso's *Jerusalem Delivered*. Inevitably present due to the conventions of the epic literary genre, the duel partly contrasts with Tasso's poetics of unity of action, the code of conduct prescribed for the Christian army, and the poet's effort to provide a realistic representation of war. This essay focuses on several episodes that document the resultant inherently ambiguous status of the duel in *Jerusalem Delivered*.

Keywords: duel, war, *Jerusalem Delivered*, epic poetry

Chi ci ha insegnato a leggere i testi come li leggiamo? Per chiunque si interessi alla letteratura del passato, rispondere a una domanda come questa può risultare molto difficile. «Leggere Machiavelli senza mediazioni», ha scritto Carlo Ginzburg nell'articolo che ha avviato le ricerche più tardi confluite in *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, «è ovviamente impossibile» – impossibile leggere Machiavelli «ignorando le discussioni interminabili suscitate dai suoi scritti», e perciò «necessario capire se (e se sì in che modo) la nostra lettura possa essere stata condizionata, direttamente o indirettamente, da ricerche

precedenti, magari dimenticate, o addirittura a noi sconosciute».¹ L'osservazione si può estendere al caso di ogni altro autore o di ogni altro testo su cui esistano secoli di bibliografie: Tasso e la *Gerusalemme liberata*, poeta e poema che hanno avuto una straordinaria fortuna culturale, letteraria, figurativa e musicale,² rappresentano un ulteriore, eccellente esempio dell'impossibilità di una lettura non mediata, e parallelamente dell'importanza di ricostruire e comprendere le origini dei punti di vista da cui leggiamo un determinato testo.

Prima che l'inevitabile trascorrere del tempo renda in parte sconosciute o meno facilmente reperibili a chi ci succederà le ricerche di chi ci ha preceduto, può quindi essere utile riconoscere la genealogia delle domande che poniamo all'oggetto della nostra indagine. Nel 1982, all'interno della gloriosa collana "Biblioteca del Cinquecento" pubblicata dall'editore Bulzoni nel quadro delle attività del Centro Studi "Europa delle Corti", uscirono tre titoli a cui si devono non soltanto molte delle informazioni dalle quali occorre tuttora iniziare qualsiasi ricerca sui duelli nella *Gerusalemme liberata*, ma la stessa possibilità di individuare nel duello un punto di osservazione circoscritto e però privilegiato tanto per l'interpretazione del poema tassiano quanto per alcune tra le questioni che il testo riflette e che interessano quella che, senza pretendere di darne una versione unificata,³ è lecito indicare come «cultura del Cinquecento».

¹ C. GINZBURG, *Machiavelli, l'eccezione e la regola. Linee di una ricerca in corso*, in «Quaderni storici», XXXVIII, 112.1, 2003, pp. 195-213 (a p. 200), poi in Id., *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Adelphi, Milano 2018, pp. 19-42. Per una discussione teorico-metodologica di questo articolo cfr. C. CONFALONIERI, *Caso, testo e contesti. Costruzione e decostruzione nel Machiavelli di Carlo Ginzburg*, in «Griseldaonline», XXII, 2, 2023, pp. 13-36, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/17830/17391> (url consultato il 27/01/2025).

² Scegliendo solo alcuni dei molti titoli disponibili: *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1985; L. CARPANÈ, *La fortuna editoriale tassiana dal '500 ai giorni nostri*, in «Italianistica», XXIV, 2-3, 1995, pp. 541-557; A. COPPO, *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Le Lettere, Firenze 1997; M.L. DOGLIO, *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Bulzoni, Roma 2002; J. UNGLAUB, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; G. CARERI, *La fabbrica degli affetti. La «Gerusalemme liberata» dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano 2010; *Tasso und die bildende Künste. Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, herausgegeben von M. A. Terzoli und S. Schütze, De Gruyter, Berlin-Boston 2018; A. DI BENEDETTO, *Studi su Torquato Tasso e la sua fortuna*, a cura di C. Cappelletti, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2023; R. GILES, *Tasso and the Music of Epic*, in *Monteverdi and the Marvellous: Poetry, Sound, and Representation*, Cambridge University Press, Cambridge 2023, pp. 164-215.

³ Per limitarsi a qualche esempio di lavoro che ha puntato sul carattere plurale della cultura rinascimentale, cfr. G. MAZZACURATI, *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996 e R. RINALDI,

Proprio *Duello e onore nella cultura del Cinquecento* era del resto il sottotitolo di uno dei tre lavori a cui si è appena alluso, *La biblioteca di don Ferrante* di Francesco Erspamer, studio che, oltre a fornire un'analisi della scienza cavalleresca nella trattatistica dell'epoca, proponeva un capitolo specificamente dedicato al caso della *Liberata* con importanti considerazioni sulla spazialità del duello, per l'appunto «terzo spazio» rispetto ai due schieramenti in guerra.⁴ Sempre allo spazio era rivolto il saggio di Riccardo Brusagli sul campo cristiano nel poema di Tasso, articolo che si leggeva negli atti del seminario *La corte e lo spazio. Ferrara estense* – seminario poi diventato a sua volta fonte di numerose iniziative negli anni a venire, prima fra tutte la fondazione dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara nel 1983 – e che aveva tra gli altri il merito di valorizzare la presenza del modello spaziale dell'*Iliade* all'interno della *Gerusalemme liberata*.⁵ E quello del duello, in fondo, non è che un caso particolarmente significativo del modo in cui Tasso faceva i conti con l'eredità dell'inaggrabile archetipo di Omero, tema sul quale si soffermava l'ultimo dei tre titoli qui evocati, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica* di Guido Baldassarri: questo volume, insuperata mappatura delle strategie con cui non solo Tasso ma ogni poeta eroico del Cinquecento doveva confrontarsi con Omero in un complesso gioco di imitazioni obbligate e di altrettanto necessarie prese di distanza, contiene pagine ancora decisive sul «duello risolutore», e precisamente sulle ragioni per cui lo schema del duello al quale era demandata la soluzione della guerra tra le parti in lotta – era il caso del duello tra Ettore e Achille nell'*Iliade*, ma lo sarebbe stato per il duello tra Enea e Turno nell'*Eneide* di Virgilio – non poteva essere accolto in un poema come la *Gerusalemme liberata*.⁶

Non c'è bisogno di riassumere in dettaglio i tre studi ora richiamati per raggiungere una prima conclusione, che al tempo stesso costituisce il punto di partenza per ogni ulteriore considerazione sul duello nel poema di Tasso: per ragioni innanzitutto di genere letterario – di quella che Thomas Greene

Rinascimenti. Immagini e modelli dall'«Arcadia» al Tassoni, FrancoAngeli, Milano 2010; più di recente, cfr. *A Companion to Anticlassicisms in the Cinquecento*, edited by M. Föcking, S. A. Friede, F. Mehlretter and A. Oster, vol. 1, *Classicism and Beyond / Il classicismo e oltre*, De Gruyter, Berlin-Boston 2023.

⁴ Cfr. F. ERSPAMER, «*Degne d'un chiaro sol*»: Tasso e il duello, in ID., *La biblioteca di don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 181-200.

⁵ Cfr. R. BRUSAGLI, *Il campo cristiano nella «Liberata»*, in *La corte e lo spazio. Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, 3 voll., Bulzoni, Roma 1982, pp. 783-819, poi in ID., *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 187-222.

⁶ Cfr. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrative del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 78-86.

definì «continuità epica»,⁷ cioè la tendenza del genere epico a perpetuare le proprie strutture narrative di poema in poema, fino a dare l'impressione di «raccontare ogni volta la stessa storia»⁸ – il duello era indubbiamente necessario nella *Gerusalemme liberata*, ma questa necessità doveva scontrarsi e perciò temperarsi con altre e diverse ragioni, alla luce delle quali il duello (per come nell'epica lo avevano introdotto Omero e, sia pure in forma già riveduta, Virgilio)⁹ non poteva che apparire come un momento problematico.

Oltre che la spazialità – si combatte perlopiù «in disparte», come Tancredi esorta a fare con quella che scoprirà essere Clorinda (*GL* III 25, 7) e poi più tardi con Argante (*GL* XIX 5, 1), talora in un luogo esplicitamente teatrale (*GL* VII 8) –,¹⁰ a voler proporre un elenco preliminare dei motivi per cui il duello era destinato a questo statuto potenzialmente contraddittorio di luogo imprescindibile e insieme difficoltoso si possono citare ragioni di poetica, di ideologia (o di codice di comportamento), e infine di verosimiglianza storica e convenzione letteraria: questioni che sembrano portare lontano dal testo, e che in effetti richiedono di essere spiegate tenendo conto di problemi che non interessano soltanto il caso della *Liberata*, ma che determinano una riflessione sul duello tutta interna al testo, e che dunque è possibile affrontare con un percorso di lettura che ricostruisca i passaggi attraverso cui il duello entra per così dire nel poema e però inesorabilmente finisce come per uscirne, riconosciuto come qualcosa che è sì parte della guerra e rispetto al quale tuttavia la guerra stessa rimane una verità anche dolorosamente irriducibile.

Per quanto non sia il primo esempio di duello nella *Liberata*, l'introduzione della riflessione sul duello e insieme della tematizzazione della differenza tra duello individuale («singolar tenzone», propriamente: *GL* VI 13, 8) e guerra collettiva si deve alle battute con cui Argante reagisce alla richiesta di Aladino di tenere a freno l'impeto che lo condurrebbe a non aspettare l'arrivo di rinforzi per combattere l'esercito cristiano e reclama piuttosto per sé il diritto di seguire una tattica diversa, una strategia tutta giocata sull'azione che fa apparire la prospettiva dell'attesa come un'«ignobil morte» (*GL* VI 5,

⁷ Cfr. T. M. GREENE, *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity*, Yale University Press, New Haven and London 1963.

⁸ Così secondo l'efficace sintesi di D. QUINT, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1993, p. 8.

⁹ Cfr. A. BARCHIESI, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Giardini, Pisa 1984.

¹⁰ Cfr. R. SCRIVANO, *Tasso e il teatro*, in ID., *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Bonacci, Roma 1980, pp. 209-248. Per il testo della *Liberata* cfr. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, BUR, Milano 2009 (sigla *GL* seguita dal canto in numero romano e dall'ottava – nonché, se necessario, dal verso – in numeri arabi).

1). L'orgoglio con cui Argante si dichiara «privato cavalier» che non accetta la posizione di guerriero al servizio del proprio sovrano («non tuo campione», *GL* VI 13, 7) segnala un contrasto col quale entrambi gli schieramenti devono misurarsi, per l'appunto quello tra un eroismo individuale e un'autorità che trascende il singolo.

Nel campo cristiano, una volta arrivati al canto VI, questo stesso contrasto – notoriamente evocato attraverso le figure del «capitano» e dei «compagni erranti» sin dalla prima ottava del poema (*GL* I, 1)¹¹ – era già stato al centro della scena nel canto V, con lo scambio tra Tancredi e Goffredo sui provvedimenti da adottare nei confronti del gesto «peccaminoso»¹² di Rinaldo, che aveva ucciso Gernando per un «fuorviante senso dell'onore»:¹³ il mancato accoglimento da parte di Goffredo del consiglio di Tancredi sull'adeguare la punizione alla dignità del responsabile dell'errore («Non dée chi regna / nel castigo con tutti esser eguale: / vario è l'istesso error ne' gradi vari / e sol l'egualità è giusta co' pari», *GL* V 36, 5-8) aveva comportato l'affermazione di un principio di equità del tutto opposto, che sanciva la necessità di «non separar da gli infimi i supremi» (*GL* V 38, 6) e dunque di gestire il caso di un eroe sia pure eccezionale non diversamente da quello di chiunque altro. La mediazione di Tancredi aveva evitato che lo scontro tra «l'eroe il re»¹⁴ diventasse allora manifesto, con l'allontanamento volontario di Rinaldo dal campo – ispirato proprio da un tempestivo intervento di Tancredi – prima che l'eventuale verdetto di Goffredo lo dichiarasse colpevole. È questo uno dei luoghi del testo che documentano lo sforzo di Tasso di «accoppiare insieme due cose, se non incompatibili, non molto facili ad accompagnarsi», vale a

¹¹ Cfr. G. DA POZZO, *Il primo canto della «Liberata»*, in «Studi Tassiani», XXII, 1972, pp. 5-67 e S. ZATTI, *Il primo canto della «Liberata»*, in «Studi Tassiani», XL-XLI, 1992-1993, pp. 187-206 (successivamente in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. Tomasi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp. 3-24), nonché il più ampio studio, tuttora fondamentale, ID., *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. E un nuovo saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano University Press, Milano 2024 (originariamente pubblicato nel 1983) e il recente contributo sul duello offerto in ID., *Il duello come forma simbolica. Ariosto Tasso Manzoni, in Larmi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, Atti del XLVII Convegno Interuniversitario (Bressanone – Innsbruck, 5-7 luglio 2019), a cura di A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni e T. Zanon, Esedra, Padova 2021, pp. 197-212.

¹² F. FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*, Pacini, Pisa 2010, p. 136.

¹³ G. BALDASSARRI, «Inferno» e «Cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata», Bulzoni, Roma 1977, p. 59.

¹⁴ Cfr. W. T. H. JACKSON, *The Hero and the King: An Epic Theme*, Columbia University Press, New York 1982.

dire «la necessità o la fatalità» di Rinaldo e «la superiorità» di Goffredo:¹⁵ uno sforzo almeno qui pienamente riuscito,¹⁶ dato che la minaccia posta dalle «risse intestine»¹⁷ del canto v all'equilibrio nei rapporti tra Rinaldo e Goffredo si risolve con l'attestazione della grandezza dell'uno – l'iniziale assenza di un chiaro «miglior» tra i pur i molti guerrieri disposti ad affrontare Argante nel canto vi è una controprova del fatto che quello di «miglior», appunto, sarebbe stato il posto di Rinaldo (*GL* vi 24, 2) – e insieme col riconoscimento dell'autorità dell'altro, autorità che rimane al riparo dal rischio di doversi esercitare in maniera diretta su qualcuno di troppo «sublime»¹⁸ perché vi possa essere sottoposto. Non può così sorprendere che l'evidente infrazione all'equilibrio tra eroe e re prodotta in campo musulmano dal rifiuto di Argante di obbedire ad Aladino e attendere che sia «opportuna la stagion» per la «gloria» del singolo e per la «vendetta» del sovrano (*GL* vi 11, 7-8) fornisca una nuova occasione di mostrare, attraverso la procedura con cui si arriverà all'individuazione dell'avversario di Argante, quali debbano essere, tra i cristiani, i rapporti tra il «capitano» e i «compagni». Argante troverà sì un degno avversario – se così non fosse, infatti, si rischierebbe di «conceder troppo»¹⁹ all'assente Rinaldo –, ma il duello sarà accettato come una necessità esterna, un dovere a cui non sottrarsi come schieramento e però non certo qualcosa da ricercare. «Vanne [...], a te l'uscir non vieto» (*GL* vi 25, 3) dirà Goffredo a Tancredi, una litote dietro la quale, come si è già anticipato, sono da cogliere riserve sul duello che riguardano tanto la poetica quanto l'ideologia: la poetica, perché la particolare unità di azione che Tasso prevedeva nel poema eroico era un'«unità de' molti» – in altre parole, un'unità d'azione conseguita da un agente collettivo – e non, come viceversa avrebbe voluto uno

¹⁵ T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Bembo-Ugo Guanda, Milano-Parma 1995, p. 293 (lettera del 24 gennaio 1576 a Scipione Gonzaga).

¹⁶ Per un'analisi del rapporto tra Goffredo e Rinaldo che tenga conto anche delle contraddizioni che nel poema rimangono irrisolte cfr. C. CONFALONIERI, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La «Gerusalemme liberata» e una nuova teoria dell'epica*, Carocci, Roma 2022, pp. 168-189.

¹⁷ Cfr. E. RUSSO, *Risse intestine. Un episodio tra Ariosto e Tasso*, in «Filologia e Critica», xxxvi, 2, 2011, pp. 266-273.

¹⁸ «Da i più sublimi / ad ubidire imparino i più bassi» è il principio che Goffredo afferma replicando alla richiesta di Tancredi di trattare Rinaldo diversamente dagli altri (*GL* v 37, 1-2).

¹⁹ L'espressione si legge in T. TASSO, *Lettere poetiche* cit., p. 358 (lettera del 30 marzo 1576 a Silvio Antoniano). A proposito di questa lettera, cfr. L. BENEDETTI, *Le ragioni della poesia: Torquato Tasso e Silvio Antoniano*, in *Speaking Truth to Power from Medieval to Modern Italy*, edited by J. A. Cavallo and C. Lottieri, «Annali d'Italianistica», xxxiv, 2016, pp. 243-259.

Sperone Speroni, un'unità «d'uno *numero*», di un singolo eroe;²⁰ l'ideologia, o il codice di comportamento, perché l'autoproclamato statuto di «privato cavalier» da parte di Argante metteva in campo una figura che dall'esercito cristiano doveva invece rimanere del tutto estranea, quella del guerriero in cerca di gloria esclusivamente personale.

Si tratta in entrambi i casi di questioni su cui Tasso si sarebbe soffermato al di fuori del testo – nella stessa lettera del 2 giugno 1575 a Luca Scalabrino che conteneva le precisazioni sulla diversa idea di unità sostenuta da lui e da Speroni, Tasso chiariva per esempio di differire da Omero, al quale pure lo accomunava la scelta di aver introdotto «un cavaliere fatale e necessario», per il «fine a ch'è dirizzato il cavaliere»²¹ –, ma che la disciplina del duello consente di affrontare all'interno del poema. Non sono le uniche: nel canto VII, quando diventa necessario trovare un secondo avversario per Argante – un guerriero in grado di sostituire Tancredi e continuare la sfida che lui ha finito per lasciare interrotta mettendosi sulle tracce di quella che erroneamente credeva essere Clorinda –, l'intenzione di Goffredo di impegnarsi in prima persona nel duello suscita l'immediata reazione di Raimondo di Tolosa, pronto a far notare al capitano come sia inopportuno «ch'in un capo», appunto, «s'arrischi il campo tutto» (*GL* VII 62, 2). È un richiamo diverso dal rimprovero che lo stesso Raimondo rivolgerà a Goffredo per la scelta di vestire «armi speditissime e leggiere» (*GL* XI 20, 6) nell'assedio alla città di Gerusalemme, accusandolo in quel caso di ricercare «privata palma / di salitor di mura» (*GL* XI 22, 1-2): se per allora si potrà parlare di «errore» da parte del capitano,²²

²⁰ Cfr. T. TASSO, *Lettere poetiche* cit., pp. 108-110 (lettera del 2 giugno 1575 a Luca Scalabrino). Sul rapporto di Tasso con Speroni cfr. M. T. GIRARDI, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del Convegno di Studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. Borsetto e B. M. Da Rif, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1997, pp. 63-77.

²¹ T. TASSO, *Lettere poetiche* cit., p. 116.

²² Così secondo la celebre lettura di R. BRUSCAGLI, *L'errore di Goffredo (G.L. XI)*, in «Studi Tassiani», XL-XLI, 1992-1993, pp. 207-232 (poi in ID., *Studi cavallereschi*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003, pp. 167-198 e in *Lettura della «Gerusalemme liberata»* cit., pp. 269-295), che riprendeva e ampliava uno spunto di F. CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos. Una «vis abdita»* nel linguaggio tassesco, Bulzoni, Roma 1981, pp. 93-137. Diversa l'interpretazione di A. GODARD, *Sur l'«erreur» de Godefroi («Jérusalem délivrée», chant XI)*, in «Italies», XI, pp. 37-55, ma si veda ora anche A. MOUDARRES, *A Less Perfect Captain: Reconsidering Goffredo in the «Gerusalemme Liberata»*, in «Forum Italicum», LV, 2021, pp. 3-20; mentre per una recente discussione con alcuni rilievi metodologici alla lettura di Brusciagli cfr. C. CONFALONIERI, «Dentro dimora, e fuor si spazia»: stati di cose e stati d'animo in Torquato Tasso, in *Vizi, virtù e passioni in Torquato Tasso*, a cura di M. Favaro, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2025 (in corso di stampa).

questa volta l'oggettiva situazione di difficoltà di un campo cui «manca il fior de' suoi guerrier gagliardi» (*GL* VII 58, 5) – Rinaldo, Boemondo, e ormai anche Tancredi – impone di considerare il gesto come una generosa disponibilità ad assumere su di sé una responsabilità che toccherebbe ad altri, ma certo l'intervento di Raimondo ha la funzione di chiarire, proprio impedendo che Goffredo combatta il duello, che quelle responsabilità non sono intercambiabili, che la posizione di «duce» non ammette il passaggio sia pure temporaneo al ruolo di «guerriero» («Duce sei tu, non semplice guerriero: / publico fòra e non privato il lutto. / In te la fè s'appoggia e 'l santo impero, / per te fia il regno di Babèl distrutto. / Tu il senno sol, lo scettro solo adopra; / ponga altri poi l'ardire e 'l ferro in opra», *GL* VII 62, 3-8).

Alla successiva procedura che porta a individuare nello stesso Raimondo il sostituto di Tancredi è poi affidato il compito di sottrarre definitivamente il duello, dalla prospettiva cristiana, alla semplice interpretazione di «singolar tenzone» che se ne potrebbe dare osservandolo dal punto di vista di Argante. Per l'elezione di Raimondo non possono bastare infatti né il coraggioso slancio del personaggio – slancio che però ne mette in luce lo straordinario valore di «gran vecchio» (*GL* VII 66, 1) in cui la saggezza dell'età matura continua ad accompagnarsi alla forza in battaglia²³ – né tantomeno la mera estrazione a sorte che per un attimo Goffredo sembra stabilire («Pongasi poi tutti i nomi in un vaso, / com'è l'usanza, e sia giudice il caso», *GL* VII 69, 7-8), ma che immediatamente richiede di essere corretta in una scelta divina («anzi giudice Dio, de le cui voglie / ministra e serva è la fortuna e 'l fato», *GL* VII 70, 1-2).²⁴

Più che con il riferimento a luoghi di Omero (*Il.* VII, 170 sgg.), Virgilio (*Aen.* V, 490-499) e Ariosto (*Fur.* XXX, 23-24) che presentano estrazioni a sorte in apparenza simili a quella inizialmente suggerita da Goffredo, la procedura in base alla quale la scelta del caso è menzionata solo per essere subito modificata in un giudizio di Dio si spiega con un rinvio interno alla stessa *Gerusalemme liberata*, e in particolare in rapporto di voluto contrasto con l'episodio del canto V in cui era stato infine necessario per il capitano acconsentire al fatto che «diece eletti» (*GL* V 69, 5) fossero inviati al seguito di Armida: dieci cavalieri

²³ A tal proposito cfr. G. BALDASSARRI, «Vecchi» e «giovani» nella tradizione epico-cavalleresca italiana, in *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, a cura di D. Susanetti e N. Distilo, Carocci, Roma 2013, pp. 170-187.

²⁴ Su questo passo e sul valore contrastivo dell'«anzi» cfr. V. S. BENFELL, *Tasso's God: Narrative Authority in the «Gerusalemme Liberata»*, in «Modern Philology», xcvi, 2, 1999, pp. 173-194; sul ruolo di Dio nella *Liberata* nel quadro di un più ampio studio sul piano divino nell'epica occidentale cfr. T. GREGORY, *From Many Gods to One: Divine Action in Renaissance Epic*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2006.

– poi in realtà raggiunti da diversi altri, come loro facili alle tentazioni – allora si individuati con un sorteggio rimesso soltanto al caso («“Scrivansi i vostri nomi ed in un vaso / pongansi,” disse “e sia giudice il caso”», *GL* v 72, 7-8) dietro cui era da vedere la disapprovazione che Goffredo aveva in fondo già manifestato cercando di evitare che toccasse a lui la responsabilità della scelta di chi avrebbe composto il drappello («lo starne o 'l girne i' son contento / che dal vostro piacer libero penda», *GL* v 5, 1-2). La ripresa delle rime *vaso: caso* e pressoché dell'intera formula che annuncia l'estrazione segnala l'analogia tra i due episodi, un'analogia funzionale a far risaltare la differenza prodotta dalla correzione che, per la sola elezione di Raimondo a nuovo avversario di Argante, sottolinea l'intervento di Dio: per l'esercito cristiano, insomma, il duello non avrà nulla di semplicemente cavalleresco (non si tratterà, cioè, di una «singolar tenzone») né del «caso» che domina il mondo arturiano verso cui sono destinati i cavalieri irretiti da Armida.²⁵

Sembra quindi che l'esercito cristiano e più in generale il testo della *Liberata* fissino molti dei valori su cui devono fondarsi – il rapporto tra Goffredo e i compagni, i diversi ruoli che spettano all'uno e agli altri, lo spazio sottoposto al volere di Dio e quello lasciato in balia del caso – reagendo all'irruenza con cui Argante impone prima al proprio sovrano Aladino e poi agli stessi cristiani lo schema del duello. Se così si mette in rilievo ciò che, a partire dal duello, inevitabilmente divide gli schieramenti, altre considerazioni che fanno parte della riflessione sul duello interna al testo permettono di osservare quello che al contrario accomuna le forze in campo²⁶, e che rivela il fatto che la verità della guerra sfugge per entrambe alla rappresentazione che ne può dare il codice del poema eroico.

All'inizio del canto XIX, Tancredi e Argante si ritrovano nella mischia di quella che è già la fase finale della battaglia: nel frattempo, si sa, le ragioni della loro rivalità si sono aggravate, non tanto per la diserzione dopotutto involontaria di Tancredi e la sua conseguente sostituzione come avversario di Argante con Raimondo di Tolosa, quanto per l'episodio che ha condotto alla morte di Clorinda, amica e compagna in battaglia di Argante, amata-non-riamante

²⁵ Cfr. C. CONFALONIERI, *Fonte, fume, selva. La Riviera del Riso prima e dopo Matteo Maria Boiardo*, in «Parole Rubate», XXI, 2020, pp. 163-184; sulle condizioni alle quali gli «spazi del romanzo» entrano nel sistema testuale della *Liberata*, cfr. M. RESIDORI, *Il Mago di Ascalona e gli spazi del romanzo nella «Liberata»*, in «Italianistica», XXIV, 2-3, 1995, pp. 453-471.

²⁶ Per una lettura che valorizza questa prospettiva, cfr. A. MOUDARRES, *The Enemy in Italian Renaissance Epic: Images of Hostility from Dante to Tasso*, Newark, University of Delaware Press, 2019.

di Tancredi.²⁷ Ispirato a questo punto da motivazioni private irriducibili alle sorti collettive dei rispettivi eserciti, il duello lasciato in sospeso nel canto VI può finalmente essere combattuto – e lo sarà nel nome di Clorinda,²⁸ per l'appunto legata a entrambi i personaggi in gioco – e portato a conclusione. Di comune accordo, i duellanti si isolano in un'«ombrosa angusta valle» (GL XIX 8, 5) dove potranno affrontarsi senza interventi esterni (eloquente è l'ordine che Tancredi impartisce ai compagni chiedendo loro di non toccare Argante: «Cessate pur di molestarlo or voi, / ch'è proprio mio più che comun nemico / questi, ed a lui mi stringe obbligo antico», GL XIX 5, 6-8). È qui che Argante, di solito ritratto come «fero», ha un momento di esitazione per lui inusuale («pur sospeso / volgeasi Argante a la cittade afflitta», GL XIX 9, 1-2), momento che Tancredi nota prontamente insinuando che possa essere dovuto al «timore intempestivo» (GL XIX 9, 8) di uno scontro che invece stavolta è improrogabile. La risposta di Argante alle domande dell'avversario («Or qual pensier t'ha preso? / pensi ch'è giunta l'ora a te prescritta?», GL XIX 9, 5-6) chiarisce che i pensieri non hanno nulla a che fare con una paura personale, ma piuttosto con la consapevolezza del fatto che Gerusalemme è ormai destinata a cadere, e che anche la prospettiva di una vittoria in duello – che peraltro non si verificherà, dato che Argante sarà sconfitto e ucciso – è ben poca cosa rispetto alla disfatta collettiva: «“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”» (GL XIX 10, 1-6).

A rivelare che questa battuta nasconde qualcosa di enigmatico, di non circoscrivibile alla transitoria sospensione malinconica di un personaggio che del resto torna rapidamente in sé – e di cui di lì a poco si potrà dire che «tal moria qual visse: / minacciava morendo e non languia» (GL XIX 26, 5-8) –, è il fatto che lo stesso Tasso non fosse del tutto convinto della «digressione meditativa»²⁹ di Argante, tanto da ammettere di averla inserita con «riguardo

²⁷ Quello tra Tancredi e Clorinda del canto XII è senz'altro il duello più celebre della *Gerusalemme liberata*, e come tale si è deciso di lasciarlo sullo sfondo in questa sede. All'interno di una bibliografia prevedibilmente molto ampia, cfr. almeno la lettura del canto di A. DI BENEDETTO, *Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della «Gerusalemme liberata»)*, in «Studi Tassiani», XL-XLI, 1992-1993, pp. 233-248, poi in *Lettura della «Gerusalemme liberata»* cit., pp. 297-313. Sull'episodio della sortita notturna di Argante e Clorinda, premessa della morte di quest'ultima per mano di Tancredi, cfr. M. C. CABANI, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Liguori, Napoli 1995.

²⁸ Cfr. C. CONFALONIERI, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La «Gerusalemme liberata» e una nuova teoria dell'epica* cit., pp. 154-168.

²⁹ Così nota Tomasi in T. TASSO, *Gerusalemme liberata* cit., p. 1143.

ad un non so che» ma di aver poi «mutato parere».³⁰ In realtà, a riprendere la meditazione del personaggio sul rapporto tra duello e guerra sarà piuttosto il narratore, che, lasciando il racconto dello scontro individuale tra Tancredi e Argante per tornare alla battaglia tra gli eserciti e in particolare alla presa di Gerusalemme da parte dei cristiani («Mentre qui segue la solinga guerra, / che privata cagion fe' così ardente, / l'ira de' vincitor trascorre ed erra / per la città su 'l popolo nocente», *GL XIX* 29, 1-4), si soffermerà sull'impossibilità di offrire una descrizione veritiera della città conquistata («Or chi giamai de l'espugnata terra / potrebbe a pien l'immagine dolente / ritrarre in carte od adeguar parlando / lo spettacolo atroce e miserando?», *GL XIX* 29, 5-8).

È possibile interpretare quest'ultimo commento, occasionato dal cambio di scena dal duello alla guerra, come una riflessione sui limiti che il codice letterario del poema eroico – un codice che per convenzione prevede inevitabilmente il formato del duello – impone alla rappresentazione della battaglia e delle sue conseguenze. Si spiega così la cruda realtà di violenza su cui il racconto indugia una volta lasciati Tancredi e Argante («Ogni cosa di strage era già pieno...», *GL XIX* 30) e che rimarrà una caratteristica della narrazione fino all'ultima ottava,³¹ e insieme il fatto che lo scontro finale tra i più importanti eroi dei due schieramenti, Rinaldo e Solimano, non soltanto non sarà un «duello risolutore», ma in effetti non verrà neppure quasi combattuto per «lo stupor, di spavento e d'orror misto» (*GL XX* 104, 1) che ancora una volta insolitamente, com'era stato per Argante («cosa insolita in lui», *GL XX* 104, 7), coglierà il guerriero musulmano tanto da renderlo «irrisoluto» (*GL XX* 107, 1) e inerte davanti all'attacco dell'avversario («poco ripugna [...] / non fugge i colpi e gemito non spande», *GL XX* 197, 5-7).

Agli occhi dello stesso Solimano, in fondo, la guerra si sarà a quel punto già rivelata come «aspra tragedia de lo stato umano» (*GL XX* 73, 6), e la

³⁰ Le parole di Tasso si leggono a margine dell'ottava che contiene la meditazione di Argante sul manoscritto conservato alla Biblioteca Estense di Modena e siglato Es; la segnalazione, dovuta ad Angelo Solerti, è stata ripresa da Franco Tomasi nel suo commento al poema (cfr. *ibidem*). A fronte di questa perplessità dell'autore, è interessante ricordare come Galileo, lettore abitualmente molto critico verso Tasso, mostrasse invece di apprezzare l'ottava in questione vedendovi un che di «mirabile», di «nobile», di «tale che forse non è altrettanto in tutto il libro» (cfr. G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Le Monnier, Firenze 1943, p. 227). Su Galileo lettore di Tasso cfr. almeno T. WLASSICS, *Galileo critico letterario*, Longo, Ravenna 1974 e più di recente E. BELLINI, *Note per Galileo e Tasso*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M. T. Girardi e U. Motta, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 333-356.

³¹ Cfr. L. BENEDETTI, *Tasso, Virgilio e il «sanguinoso manto» di Goffredo*, in «MLN», CXXXIV, 2019, pp. 239-251.

condizione umana – osservata dall’alto, «quasi in teatro od in agone» (*GL* xx 73, 5) – come inesorabilmente rimessa ai «gran giochi del caso e della sorte» (*GL* xx 73, 8).³² Sono parole che il narratore presta alla coscienza del personaggio, ma che proprio perché pronunciate e così universalizzate dalla voce che racconta la storia indicano una prospettiva che deve essere tenuta presente nella valutazione dei fatti narrati fino alla conclusione del poema: unite al mancato combattere di Solimano contro Rinaldo e alla polvere che «ingombra ciò ch’al sangue avanza» (*GL* xx 52, 7) e che rende campi e armi una «mostra paventosa e mesta» (*GL* xx 52, 2) di morte e distruzione, sembrano dire a chi legge che non è più tempo di duelli o della rappresentazione eroica che della realtà della guerra è in grado di dare il codice del poema, ma che la guerra, appunto, non si vince né si può raccontare semplicemente vincendo o raccontandone i duelli.

³² A partire da questi versi cfr. G. GENOT, «I gran giochi del caso e de la sorte». *Saggio sulla topologia funzionale della «Gerusalemme liberata»*, Institut d’études italiennes, Nanterre 1974 ed E. ARDISSINO, «L’aspra tragedia». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Olschki, Firenze 1996. Sulla figura tragica di Solimano, cfr. il saggio, datato ma ancora suggestivo di G. GETTO, *La tragedia di Solimano*, in «Studi Tassiani», IX, 1959, pp. 3-23, poi in ID., *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Bonacci, Roma 1977, pp. 73-107.

Alberto Luca Zuliani

DISCORSO PER LA FINE DI UN'EPOCA:
L'INVENZIONE DELLE ARMI DA FUOCO E LA ROVINA DELL'IDEALE
CAVALLERESCO NELL'ARTIGLIERIA DI BERNARDINO BALDI

Sinossi: L'uso estensivo delle armi da fuoco sui campi di battaglia tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento determina, nel sentire comune, l'impressione di stare assistendo a un cambiamento epocale nell'arte della guerra, che agli indomiti eroi, ai sanguinosi duelli e singolar tenzoni celebrati dalla letteratura epico-cavalleresca sostituiva la ben più prosaica e terribile morte comandata a distanza dagli «infernali» e vili nuovi ordigni. A questa prospettiva aderisce anche, in qualche modo, un'opera singolare e poco conosciuta che il poliedrico intellettuale urbinato Bernardino Baldi dedica al tema, *L'artiglieria* (1575). Il presente saggio ne analizza struttura e contenuto, richiamando tuttavia l'attenzione, in particolare, sulla peculiare angolatura attraverso cui il mutamento portato dalle armi da fuoco è letto e compreso dal Baldi: alla tradizionale narrazione della fine di un'epoca, *L'artiglieria* procede infatti ad affiancare il racconto di una contesa ultraterrena tra divinità celesti e ctonie, fino a trasfigurare l'intera vicenda in un episodio del sempiterno duello tra inferno e cielo di cui l'uomo risulta, in definitiva, impotente e sventurato spettatore.

Parole chiave: Bernardino Baldi, poesia didascalica, letteratura e scienza, Rinascimento

Abstract: In the Fifteenth and Sixteenth century, the extensive usage of firearms on battlefields determined the general impression of being spectators of an epochal change in the art of warfare, that would replace heroes, duels and chivalric values with the ubiquitous presence of such «infernals» devices as guns and cannons. This is also the perspective of an original and poorly known poem that is entirely dedicated to the subject, Bernardino Baldi's *L'artiglieria* (1575). This essay examines its structure and content, by focusing, in particular, on the distinctive lens through which Baldi reads the invention of firearms, and transfigures the narration of the end of an era into the episode of an otherworldly conflict between celestial and infernal deities.

Keywords: Bernardino Baldi, didactic poetry, literature and science, Renaissance

Ad apertura del canto IX dell'*Orlando furioso* un notissimo, smaccato anacronismo viene a turbare la narrazione ariostesca e, insieme, l'assetto ideale del poema. Nel tentativo di raggiungere l'isola di Ebuda dove immagina sia stata rapita Angelica, Orlando si è appena imbarcato verso l'Inghilterra quando un salto di vento respinge la nave del paladino verso le coste olandesi. Qui ha inizio una delle innumerevoli digressioni del *Furioso*, allorché Olimpia, figlia del duca che regge quelle terre, chiede il soccorso del barone. Il caso è però singolare, come racconta la stessa donzella. Innamoratasi di Bireno, duca di Selandia, Olimpia ha rifiutato tramite il padre il matrimonio che il re di Frisia, Cimosco, aveva organizzato per lei con il figlio e costui, irato, aveva compiuto la sua vendetta sterminando l'intera famiglia della fanciulla. Il punto, tuttavia, è che Olimpia si vede ora senza speranza d'aiuto da parte di qualsivoglia cavaliere. Cimosco è infatti, dice Olimpia, «robusto, e sì possente, / che pochi pari a nostra età ritruova». Ma soprattutto è «sì astuto a far mal» che a nulla sembra valere «la possanza, l'ardir, l'ingegno» di chi ha la sventura di pararglisi innanzi. Ad esse, virtù fondamentali del *Furioso*, egli contrappone infatti un nuovo ordigno – sconosciuto, in verità, ai tempi di Carlo Magno¹ – contro il quale non pare trovarsi scampo:

porta alcun'arme che l'antica gente
non vide mai, né, fuor ch'a lui, la nuova:
un ferro bugio, lungo da dua braccia,
dentro a cui polve et una palla caccia.

Col fuoco dietro ove la canna è chiusa,
tocca un spiraglio che si vede a pena;
a guisa che toccare il medico usa
dove è bisogno d'allacciar la vena:
onde vien con tal suon la palla esclusa,
che si può dir che tuona e che balena;
né men che soglia il fulmine ove passa,
ciò che tocca arde, abbatte, apre e fracassa.²

¹ Scoperta probabilmente in Cina tra il X e il XII secolo, la polvere da sparo fa la sua comparsa in Occidente soltanto a partire dal XIII secolo. Nonostante la novità dell'approccio ariostesco, è necessario ricordare che le allusioni alle armi da fuoco erano, almeno in similitudine, ricorrenti nel poema epico-cavalleresco in ottava rima, per cui vedi G. BALDASSARRI, *Canto IX*, in *Lettura dell'Orlando furioso*, a cura di G. Bucchi e F. Tomasi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2016, pp. 287-291.

² L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, IX, 28-29. Le citazioni a testo del *Furioso* (di seguito *OF*) sono tutte tratte dall'edizione a cura di C. Zampese, con il commento di E. Bigi, Rizzoli, Milano 2013.

Benché questa sia la prima impresa a cui si accinge il personaggio di Orlando nel *Furioso*, Ariosto sa, ovviamente, che chi legge potrà prevederne l'esito con una certa agevolezza. D'altronde, che si tratti di giganti, draghi o fieri saraceni, Orlando non conosce rivali alla sua altezza – eccetto sé stesso, come si comprenderà più innanzi nel poema. Cimosco ha dunque, presto, quel che si merita: sfidato a duello dal paladino, egli si sottrae alla tenzone tentando di uccidere il barone grazie all'abominevole sua nuova arma. Il proiettile però va in fallo e il re di Frisia e l'ordigno che ne ha fatto la fortuna incontrano la sorte tanto attesa: l'uno tagliato in due, l'altra gettata al fondo del mare. Quest'ultimo gesto di Orlando, tuttavia, ha un significato aggiuntivo qui, che non si riduce a una semplice, teatrale conclusione dell'episodio. La sepoltura in acqua che il paladino dà all'archibugio sancisce infatti, sì, il ristabilirsi dell'equilibrio interno del poema, con la vittoria dei valori cavallereschi messi a repentaglio dall'introduzione del vile congegno. Ma consegna anche la vicenda del *Furioso* a un mondo immaginario la cui implausibilità non può più trattarsi soltanto con la levità di un'ironica nostalgia per quegli stessi valori («Oh gran bontà dei cavalieri antiqui», *OF* I, 22, v. 1), bensì anche con la serietà che richiede la realtà dei fatti. L'invettiva contro le armi da fuoco che chiude l'episodio nel canto XI (21-28) ne è segno esplicito: se – come crede Ariosto – un'epoca in cui dominavano cortesia, lealtà e liberalità è solo frutto di finzione letteraria, l'esistenza, sulla pagina almeno, di questa non può che acuire lo sdegno e il dolore per un'età come quella del poeta, nella quale la «macchina infernal» lanciata in mare da Orlando è, al contrario, tanto apprezzata da potersi dire ormai distrutta la «militar gloria», l'«onore» e ogni residua «virtù» guerresca.³

Per chi si occupi dell'impatto che le armi da fuoco hanno avuto sulla pratica di guerra e, più in generale, sulla cultura del Rinascimento, l'aspra invettiva che Ariosto pronuncia in queste pagine rappresenta, senza alcun dubbio, una testimonianza fondamentale. Certo, l'indignazione morale esibita qui dal poeta⁴ non poteva dirsi comune a tutti gli intellettuali del Cinquecento e, di sicuro, non era condivisa da alcuni di coloro i quali più vivacemente ragionavano, in quello stesso giro d'anni, intorno a tali temi: è noto, in tal senso, lo

³ L'invettiva contro l'invenzione delle armi, anche convenzionali, era tuttavia *topos* letterario almeno a partire da Catullo. Sul tema vedi A. CASADEI, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo 'Furioso'*, Pacini Fazzi, Lucca 1988, p. 43.

⁴ Nonostante la veemenza dell'invettiva non sembri lasciare adito a dubbi riguardo alla posizione dell'Ariosto in materia, è opportuno tenere a mente, qui, la discrepanza che in questo caso sussiste tra voce narrante e autore, per cui si veda almeno U. BALZARETTI, *L'Orlando furioso in filigrana: Ravenna, le armi da fuoco, l'ascesa negata di Ruggiero*, in «Aevum», LXX, 3, 1990, pp. 574-575.

scetticismo, ad esempio, di Niccolò Machiavelli, il quale prima nei *Discorsi* (1513-1519; prima ed. postuma 1531) e poi nell'*Arte della guerra* (1521) arriva a derubricare le armi da fuoco a strumenti di scarsa efficacia e, comunque, non sufficienti a sopprimere il valore dell'individuo in battaglia, le sue virtù e la sua sagacia.⁵ Quel che è certo, però, è che con il crescere dell'uso di tali armi e della loro sofisticatezza a cavallo tra Quattro e Cinquecento, esse dovevano apparire nell'immaginario comune – soprattutto in un'Italia sconquassata dalle invasioni straniere – come il segno tangibile di un mutamento di paradigma, che alla figura dell'eroe celebrata dall'epica antica e dai poemi epico cavallereschi sostituiva un anonimo ordigno di metallo, sancendo di fatto la fine di un'epoca e dei suoi ideali.

A tale prospettiva si conforma anche, in effetti, un'opera singolare e poco conosciuta che il poeta e poliedrico intellettuale urbinato Bernardino Baldi compone sull'argomento, *L'artiglieria* (1575). Poemetto didascalico, incompiuto e rimasto inedito,⁶ l'opera del Baldi è nondimeno meritevole di attenzione per una sua intrinseca originalità poetica e concettuale. Modulato a partire dagli stessi toni apocalittici impiegati in genere dai contemporanei davanti all'avvento sui campi di battaglia delle armi da fuoco, il dettato baldiano raggiunge infatti nell'*Artiglieria* accenti di riprovazione morale tali da ridurre l'opera spesso – come già osservava Barbara Pezzolesi, fine studiosa di cose baldiane – a una trita serie di quadri ornati unicamente da «interrogative retoriche e riflessioni patetiche».⁷ E tuttavia, nel panorama degli scritti dedicati al tema nel tardo Cinquecento, il poema del Baldi si distingue anche, in verità, per la capacità di sottrarsi alla tentazione di una logora e generica condanna, magari nostalgica, del tempo presente, sublimando la materia della sua stessa poesia in direzione tecnica e mitica insieme. Il risultato è un'opera

⁵ Vedi, in particolare: N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, II, xvii; e ID., *Arte della guerra*, II, 125; III, 101-163; VII, 1-15. Sulla presunta «miopia» di Machiavelli riguardo all'efficacia e novità delle artiglierie e per un confronto serrato con i testi, si veda la voce di J.-L. FOURNEL e J.-C. ZANCARINI, *Artiglieria*, in *Enciclopedia machiavelliana*, a cura di G. Sasso, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2014 (consultabile online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/artiglieria_\(Enciclopedia-machiavelliana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/artiglieria_(Enciclopedia-machiavelliana)/)).

⁶ Il poema è compreso tra le carte 195r-226v del manoscritto autografo baldiano conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura ms. XIII D 38 (già Albani 794). Ringrazio in questa sede la sezione Manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale di Napoli per avermi concesso una copia digitale delle carte contenenti *L'artiglieria* utili alla stesura del presente articolo.

⁷ B. PEZZOLESI, *L'invenzione del bossolo da navigare' nelle redazioni della 'Nautica' di Bernardino Baldi*, in *La letteratura del mare*, Atti del convegno di Napoli, 13-16 settembre 2004, Salerno Editrice, Roma 2006, p. 674, n. 4.

rozza ma nondimeno notevole che nell'obliterare senza appello l'immaginario cavalleresco che ancora giocava a favore dell'invettiva ariostesca presa a modello ridefinisce l'invenzione della polvere da sparo – e le conseguenze di questa – quale ultimo tassello di un'epica contesa tra le regioni inferi e quelle celesti, proseguita ininterrottamente fin dai tempi in cui si assistette all'origine del mondo e dell'uomo. A tale ridefinizione poetica (e, copertamente, morale) dell'origine delle armi da fuoco s'intende qui volgere lo sguardo, analizzando il poema baldiano alla luce del contesto ideale che ne fa da sfondo e della peculiare declinazione a cui l'autore piega la nozione di «duello» in un'epoca in cui si credeva di vederne il fragoroso, «tonante» epilogo.

Ricordato principalmente come rimatore dalla grande maestria tecnica e, in quanto tale, ammirato tanto al suo tempo quanto ancora da Leopardi e Carducci,⁸ Bernardino Baldi è certamente figura non comune di poeta. Nato nel 1553 a Urbino (dove morirà, dopo un lungo peregrinare per l'Italia, nel 1617) egli è avviato, fin da giovane, agli studi di greco e latino dall'umanista Gianantonio Turoneo, responsabile di una prima e precoce fascinazione del nostro per la poesia. E tuttavia se si dovesse riconoscere a qualcuno il magistero di «padre» spirituale e intellettuale per il giovane Baldi, la palma andrebbe piuttosto al celebre matematico Federico Commandino e, in seconda battuta, a Guidobaldo Del Monte, maestro di Galileo Galilei a Urbino, alla scuola dei quali Bernardino si forma. Accanto alla passione per la letteratura, l'interesse per le scienze esatte rimarrà infatti costante e ineguagliato nella vita del Baldi, determinandone per larghi tratti la carriera e punteggiandone la biografia di opere che, se pure spesso di carattere meramente erudito, disegnano il profilo di un più che mediocre esperto del campo. Tra di esse trovano posto la traduzione dal greco dei *Fenomeni* di Arato – opera didascalica sui moti del cielo stellato – che gli varrà l'invito nel 1580 alla corte di

⁸ Un apprezzamento particolare per il Baldi poeta ebbe Giovanni Battista Guarini che lo elesse quale lettore privilegiato del suo *Pastor fido* (1590). Per lo scambio epistolare tra i due e le «censure» del Baldi all'opera del Guarini vedi, in particolare, G.B. GUARINI, *Lettere del Signor Cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese, divise sotto capi da Agostino Michele*, presso Giovan Battista Ciotti, in Venetia 1615, pp. 120-121 (lettera del 25 febbraio 1595, *A Monsignor l'Abbate di Guastalla*); e G.M. CRESCIMBENI, *Vita di Bernardino Baldi*, edita in A. SERRAI, *Bernardino Baldi. La vita, le opere, la biblioteca*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2002, p. 60. Per i giudizi sul Baldi di Leopardi e Carducci – il primo estimatore in particolare delle ecloghe baldiane, il secondo del suo sperimentalismo stilistico – vedi G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Sansoni-Fabbri, Milano 1993, p. 61; e G. CARDUCCI, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Zanichelli, Bologna 1881, pp. 373-399 e pp. 453-462. Un giudizio positivo sul Baldi è espresso anche da Parini, per cui vedi G. PARINI, *Principi delle belle lettere*, in *Opere di Giuseppe Parini*, a cura di E. Bonora, Mursia, Milano 1967, p. 795.

Mantova da parte di don Ferrante Gonzaga e il titolo, qui, di «matematico del principe»; la trasposizione in volgare degli *Automata* di Erone, trattato alessandrino dedicato alla fabbricazione di macchine semoventi; e ancora le *Vite de' matematici*, un'inedita serie di profili biografici di grandi matematici dall'antichità al Cinquecento.⁹

Allorché si discuta del Baldi poeta, dunque, non giungerà certo inaspettata la constatazione di una tendenza del nostro per un tipo di poesia che potrebbe definirsi latamente «tecnica». È vero: Baldi vive in un'epoca in cui vige, sul versante poetico, uno stanco ma determinante petrarchismo e, sul versante ideologico, il rigido controllo della Controriforma. Le sue opere ne sono, almeno in parte, specchio: oltre alle *Ecloghe* (1590), composte sull'esempio del Sannazzaro, e ai *Sonetti romani* (di nuovo 1590), ispirati alla poesia delle rovine in voga al tempo, la produzione poetica del Baldi si compone infatti di liriche giovanili evidentemente debitrice dei moduli petrarcheschi – riunite infine nel 1600 sotto il titolo *Il lauro* – e de *La corona dell'anno* (1589 e poi 1594), una collana di centosedici sonetti di argomento sacro dedicati principalmente alla celebrazione di vite di santi. Ma le prove più interessanti sono quelle che più chiaramente segnano uno scarto con la tradizione tardo-cinquecentesca e si distinguono, appunto, per un contenuto che più s'accorda al profilo scientifico-erudito del Baldi. Particolarmente significativi sono, in tal senso, *L'invenzione del bossolo da navigare* (1578), poemetto dedicato – come si evince dal titolo – all'invenzione della bussola, e più ancora la *Nautica* (1590, ma probabilmente già 1580), opera didascalica in quattro libri sull'arte del navigare, in cui con un effetto finale di superiore armonia Baldi riesce a mettere a frutto la sua vena poetica a contatto con temi altamente specialistici quali, ad esempio,

⁹ Una rivalutazione della componente erudito-scientifica della personalità intellettuale del Baldi si è avuta soltanto a partire dagli anni settanta del Novecento, in particolare grazie al volume di P.L. ROSE, *The Italian Renaissance of Mathematics. Studies on Humanists and Mathematicians from Petrarch to Galileo*, Librairie Droz, Ginevra 1975, che dedica al nostro un intero capitolo (cap. 11: *The Urbino School: III Bernardino Baldi, Renaissance Historian of Mathematics*, pp. 243-279). A Rose sono seguite le indagini di B. BILIŃSKI, *Prolegomena alle Vite dei matematici di Bernardino Baldi (1587-1596). Manoscritti Rosminiani-Celli già Albani-Boncompagni*, Ossolineum, Roma 1977, e l'edizione commentata della parte medioevale e rinascimentale delle *Vite de' matematici* da parte di Elio Nenci (E. NENCI, *Le vite de' Matematici*, Franco Angeli, Milano 1998). Più tradizionali e sbilanciate sul versante letterario della produzione baldiana sono il profilo di G. ZACCAGNINI, *Bernardino Baldi nella vita e nelle opere*, Tipo-litografica Toscana, Pistoia 1908; e la voce di R. AMATURO, *Bernardino Baldi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5 (1963), pp. 461-464. Un tentativo di abbracciare l'intera, poliedrica personalità del Baldi, dando conto inoltre della sua ampia cultura attraverso il catalogo della biblioteca personale è in A. SERRAI, *Bernardino Baldi* cit.

la trattazione dei metodi per costruire le imbarcazioni, l'illustrazione delle manovre per affrontare il mare in burrasca o l'esposizione del metodo per calcolare la latitudine di notte.¹⁰

Composta negli anni in cui Bernardino era studente di medicina all'Ateneo di Padova, *L'artiglieria* fa certo parte di quest'ultima serie di opere baldiane.¹¹ La scelta dell'argomento non stupisce: ad esso si era applicato, in modo cursorio almeno, già Ariosto, come si diceva; ma al Baldi non doveva certo sfuggire la centralità che il tema aveva assunto nel campo degli studi matematici, a partire per lo meno dal trattato di Niccolò Tartaglia sul moto dei proiettili (*La nova scientia*, 1537). Il tardo Rinascimento si era infatti dedicato con sempre maggior attenzione alla balistica e a tale specifico settore di studi spingeva non soltanto il crescente interesse di mecenati e signori (precoce è, in tal senso, la passione per il tema sviluppata proprio a Urbino da Federico da Montefeltro), ma anche la possibilità che tale branca della matematica prometteva di sperimentare una scienza «nuova» che, sul modello di Tartaglia appunto, fosse in grado di rompere con le strettoie della fisica aristotelica e aprire nuovi orizzonti di ricerca. Gli stessi Del Monte e, in seguito, Galileo, si occuparono dell'argomento, fornendo infine – a partire da considerazioni puramente matematiche – una teoria generale sul moto dei gravi che fosse utilizzabile anche dagli artiglieri.

Ebbene, se Baldi, dal canto suo, non approfondì mai il tema dal punto di vista scientifico, è lecito pensare che il giovane autore dell'*Artiglieria* intrattenesse con la materia della sua opera un rapporto tutt'altro che ingenuo. Nonostante il poema nasca anzitutto – come, per tradizione, pressoché ogni

¹⁰ Così Amaturò nella già citata voce del *Dizionario biografico*: «Delle sue [di Baldi] numerose opere in versi e in prosa, che egli in gran parte disegnava di lasciare inedite e che solo l'indiscreto zelo degli eruditi ottocenteschi ha dissepolti dall'oblio, ben poco resta di vivo e vitale: la *Nautica*, alcune ecloghe, alcune pagine delle sue opere storiche». La *Nautica* è, in effetti, l'opera baldiana che più ha goduto di una certa attenzione critica: si veda, recentemente C. BERRA, *La musa didascalica di Bernardino Baldi*, in *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*, Atti del Convegno di studi di Milano, 19-21 novembre 2003, a cura di E. Nenci, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 9-23; B. PEZZOLESI, *La 'Nautica'*, in *Seminario di studi su Bernardino Baldi urbinato*, a cura di G. Cerboni Baiardi, Accademia Raffaello, Urbino 2006, pp. 175-182; e A.L. ZULIANI, *Un instabile equilibrio: la 'Nautica' di Bernardino Baldi tra poesia e scienza*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», LII, 1, 2023, pp. 11-23.

¹¹ Una bibliografia critica intorno a *L'artiglieria* è, ad oggi, del tutto assente. Accenni sporadici all'opera si trovano nei saggi dedicati al maggiore poema didascalico baldiano, la *Nautica*, e alcune notizie più dettagliate riguardo alla composizione del poema si hanno in A. SERRAI, *Bernardino Baldi* cit., che ne pubblica una breve selezione di brani (pp. 184-186). Mancano, tuttavia, contributi specificamente dedicati all'opera baldiana e un'edizione critica della stessa.

opera didascalica – dal desiderio tutto letterario di cimentarsi in un arduo esercizio poetico capace di rendere in rima quel che per sua natura resiste a tale trattamento, è infatti altrettanto opportuno rilevare come, nel caso del Baldi, non si possa escludere un autentico interesse per l'argomento, di cui non doveva risultare estranea al poeta almeno l'attualità. Come avverrà più tardi nella *Nautica*, d'altra parte, le pagine dell'*Artiglieria* si colorano spesso di un tecnicismo senza maschere, che non ammette dubbi a proposito del taglio tendenzialmente (pseudo)scientifico dell'opera. Così accade, per esempio, sul finire del poema, laddove Baldi stila un dettagliato elenco delle armi da fuoco più comuni del Cinquecento (*Artiglieria*, 225v-226r).¹² Così avviene allorché Vulcano, dio del fuoco, è istruito sul modo di fabbricare il cannone (205v-206r). E così, ancora, accade quando la protagonista principale del poemetto, Tisifone, si avvia a preparare insieme alle infernali sue sorelle la polvere da sparo:

Così detto cercando entro un gran monte
di carbon tenebroso il salce molle
vi ritrovò, lo prese, indi al ardente
zolfo diede la man di cui le pietre
n'abbondavan d'intorno al suol si volse
che men sentia calor di salso nitro
biancheggiante lo vidde e cinque parti
prese di lui dove di zolfo e salce
sol due n'havea dentro cavato marmo...¹³

Proprio il confronto con la *Nautica*, tuttavia, mette subito a nudo una delle caratteristiche precipue del poema che la precede. Benché i brani sopra ricordati possano a buon diritto indurre a una lettura in tal senso, se si credesse

¹² Si ricordi, però, il catalogo già presente in *OF* XI, 24-25, di cui Baldi è qui ampiamente debitore. Il brano dell'*Artiglieria*, d'altra parte, esibisce la fonte chiaramente, menzionando tra l'altro l'episodio del lancio in mare dell'archibugio da parte di Orlando (225v).

¹³ B. BALDI, *L'artiglieria*, ms. XIII D 38 (già Albani 794), 208r-208v. Le citazioni a testo tratte da quest'opera saranno seguite, d'ora in poi, dal numero di carta del manoscritto senza ulteriori indicazioni. Non avendo la pretesa di fornire un'edizione critica dell'opera, si omettono qui le varianti che, soprattutto in alcune sezioni, affollano la pagina baldiana. Laddove non sia stato possibile, per le numerose cancellature e aggiunte, avere contezza della lezione che l'autore avrebbe infine scelto, si è ricostruito il testo sulla base del criterio di intelligibilità del dettato. I segni di interpunzione e di accentazione sono stati adeguati alle norme ortografiche correnti e sono state sciolte le abbreviazioni e le legature presenti nel testo.

infatti di trovare nell'*Artiglieria*, come accade in gran parte per la *Nautica*,¹⁴ l'esposizione continuativa e ragionata del puro dato tecnico, si mancherebbe di fatto il bersaglio. Fin dall'invocazione alle muse che apre l'opera, d'altronde, una spia incontrovertibile delle intenzioni del poeta viene a marcare il gesto didascalico baldiano, individuando da subito il primato del motivo eziologico quale cardine della narrazione. Non insomma – come pure era possibile – l'esposizione di come si componga la polvere da sparo sarà oggetto dell'attenzione del poeta, né, di per sé, l'illustrazione di quali armi da essa traggano potere. Bensì – ci dice Baldi – come questa stessa polvere e queste stesse armi siano giunte a noi «dalle man di Pluton»:

Come da più profondi e bassi regni,
 maggion d'horrendi, abominosi spirti,
 dopo mille e mill'anni, al secol nostro,
 già per mille cagion nimico al cielo,
 venisse a noi lo spaventoso ordigno
 dalle man di Pluton, ch'estrema forza
 racchiude e va ch'assorda il cielo,
 far noto intendo; se si degni Apollo,
 se non fughhin le Muse al nuovo tuono. (196r)

Questa è, in effetti, la linea che – fatte salve le pur presenti digressioni – tiene il poemetto. La vicenda è presto riassunta, in tal senso: dopo l'invocazione alle muse e la richiesta da parte del poeta dell'assistenza «specialistica» di Marte, Bellona e Bronte, la narrazione ha inizio con la descrizione di un volo notturno delle Erinni a cui Giove invia incontro una tempesta. Allo scatenarsi di un fulmine, Tisifone, una delle furie, ha un'idea: dotare il suo signore, Plutone, di un'arma pari a quella di cui è in possesso il dio celeste. Il desiderio si tramuta subito in atto e, dopo alcune pagine bianche destinate a ospitare un concilio degli dei,¹⁵ ritroviamo la creatura infernale nell'antro dei Ciclopi, in cerca di Vulcano, fabbro del fulmine di Giove. Già artefice delle mura di Dite, Vulcano accetta di buon grado la richiesta di Tisifone e, istruito dalla furia, forgia per il re degli inferni il cannone. Questo viene presentato a Plutone, al quale tuttavia è consigliato di non usarlo già per sé, bensì di offrirlo agli uomini, perché più fedeli vengano a lui. Così egli fa, infatti, e il poemetto si può

¹⁴ Sulla fragile coesistenza nella *Nautica* del dato poetico e dell'aspirazione «scientifica» dell'opera, vedi tuttavia A.L. ZULIANI, *Un instabile equilibrio* cit.

¹⁵ L'interruzione è segnalata da uno spazio bianco lasciato dalla c. 199v alla c. 202v. La scena che si doveva qui sviluppare è facilmente desumibile dall'introduzione della stessa in 199r.

infine chiudere con il tradizionale, favoloso aneddoto del ritrovamento della formula della polvere da sparo da parte di un fantomatico monaco tedesco e la descrizione, a tinte fosche, del dilagare delle armi da fuoco nel mondo.

È a questo – ci si potrebbe però chiedere – che si riduce *L'artiglieria*? È nella fabbricazione di questa sciatta favoletta eziologica che dunque, escluse le sezioni più scientifico-didascaliche, si deve riconoscere l'impegno poetico del Baldi? Sì e no. Perché se è vero che l'ispirazione figurativa dell'opera trae spunto da un *topos* di sconcertante banalità – quello dell'origine diabolica delle armi da fuoco, già ampiamente sfruttato dall'Ariosto e dall'Alamanni¹⁶ e comunque tanto ordinario da risultare sciocco – è altrettanto vero che l'ostinazione del Baldi nel voler perseguire tale tema conduce l'autore a portarlo alle estreme conseguenze, rivitalizzandolo dall'interno per un'operazione poetica tanto superficialmente fatua, quanto insieme dirompente.

Iniziamo, per intenderci, dal trattamento che Baldi riserva a un dato che un veloce compendio dell'opera non può far altro che sottacere: la responsabilità dell'uomo nella vicenda. Si è già accennato alla presenza nel poema della figura luciferina – e del tutto immaginaria – di Berthold Schwarz, frate tedesco a cui tradizionalmente si faceva risalire il ritrovamento della ricetta della polvere pirica. Questi diviene ovviamente figura centrale dell'ultima parte dell'opera e il suo profilo di «rozzo fabro» (218r) si staglia vieppiù come quello, in realtà, di un ingegnoso alchimista e negromante. Eppure, se ad esso ben si confaceva la veste di capro espiatorio per una transizione della narrazione baldiana verso una più piena e consapevole esplicitazione del ruolo dell'uomo nella scoperta e nel colpevole impiego della polvere da sparo a nocimento dell'intera umanità,¹⁷ nulla di tutto ciò accade nell'*Artiglieria*. Al contrario, al frate che pure già «vivea inimico al mondo» (218r), Baldi non fa che assumere, in verità, la parte di mero *instrumentum diaboli*, al quale è sottratta, di fatto, ogni responsabilità concreta. Disteso a terra, esangue, dopo lo scoppio di una invenzione che già non è sua ma toccata per sorte, al monaco non è concessa infine neppure la possibilità di dimostrarsi malvagio per sua propria indole, bensì per l'intervento, ancora una volta, di Tisifone:

¹⁶ Cfr. OF XI, 22-23 e L. ALAMANNI, *La coltivazione*, II, 747 sgg. Appare opportuno qui notare come l'ambientazione «olimpica» che il Baldi sceglie per la sua opera non entri in minima contraddizione con il quadro metafisico cristiano utilizzato, per esempio, dall'Ariosto per la sua invettiva contro «l nimico empio / de l'umana natura», Lucifero, ed anzi si sovrapponga a quest'ultimo alla ricerca di una voluta ambiguità di senso.

¹⁷ Così, per esempio, nella *Coltivazione* dell'Alamanni (II, 773 sgg.), da cui pure Baldi trae spesso spunto soprattutto per la composizione della prima parte dell'*Artiglieria*.

Scuote la chioma il tenebroso mostro
 di fiere serpi e con funesta mano
 fuor ne svelle un di doloroso sangue
 di veleno amaro asperso e cinto.
 Quivi lo spinge a ritrovare il petto
 del infelice e quel ghiacciato serpe
 per li fianchi e nel cuor suo seggio prende.
 Né contenta di ciò gl'unge le labbra
 Di liquore infernal, misera doglia,
 dell'altrui ben gl'infonde empio desire
 d'essere al seme human quanto può grave. (220v)

Questo oscuramento dell'uomo, del suo ingegno e delle sue colpe a confronto con l'intrigo ordito dalle forze ultraterrene dominanti l'opera è, a conti fatti, una costante dell'*Artiglieria*. Un cedimento di tale struttura sembrerebbe avvertirsi, in realtà, ad apertura del poema, laddove l'autore ravvisa distrattamente nel «nostro cuor» la radice inestirpabile di ogni male (197v). La concessione baldiana ha però qui, a ben guardare, sapore puramente formulare, tanto che risulta immediatamente contraddetta da quanto segue. Se è vero infatti che «arme fero color che latte e ghiande / sol divoraro» e quando, sprovvisti d'esse, non esitarono ad usare «a danno altrui la bocca, il piede e l'ugna»; se è vero che, non contenti di andare in guerra «di duro legno armati» e poi di ferro, «rotonda pietra / ponemmo in fromba e sopra l'arco il telo», è una volta di più all'usuale origine infernale che Baldi attribuisce infine il salto di qualità che le armi da fuoco hanno apportato – e non certo al «pazzo nostro ingegno»:

Ma qual ingegno human l'impeto horrendo
 del invitto cannon trovato harebbe?
 Tu Tisifone, Aletto e tu, Megera,
 spiriti infesti a noi, Pluto nimico
 al bene human, dalle cittadi inferne
 l'adducesti... (198r)

Insomma, a differenza di quel che avverrà nei poemetti baldiani subito successivi, nell'*Artiglieria* non si produce alcuna celebrazione dell'ingegno umano, nemmeno in negativo. E anzi, l'uomo scompare del tutto dall'orizzonte poetico del Baldi, per far spazio unicamente – o quasi – alla presenza ingombrante e, a volte, stucchevole del mito.

Perché? Ebbene, la prima risposta, più banale, potrebbe addurre a buon diritto la natura stessa dell'invenzione a cui Baldi qui si volge. Non soltanto, infatti, per ovvie ragioni, la scoperta della polvere da sparo e delle armi da fuo-

co risultava ben più ardua da magnificare quale frutto dello spirito d'inventiva umano rispetto, ad esempio, all'ideazione della bussola o al perfezionamento dell'arte nautica. Ma si trattava anche di una invenzione che, per Baldi, – si può presumere – era moralmente tanto deprecabile da potersi considerare, ontologicamente, soltanto come frutto del Male. Nel *Discorso di chi traduce su le macchine se moventi* premesso alla traduzione degli *Automata* di Erone, Baldi indugerà con particolare attenzione sul risvolto etico delle «macchine» di cui il trattato parla, sostenendo, che la causa del biasimo o della lode che si deve a tali congegni «non è nell'instrumento», ma «in colui che bene o male, cioè, virtuosamente o vitiosamente se ne serve». E tuttavia, il ragionamento baldiano parte da un dato di fatto che ha a che vedere almeno inizialmente con il fine che l'ideazione di quelle stesse macchine persegue, *al di qua* del loro uso. Soltanto le «buone» invenzioni sono infatti degne di lode o biasimo a seconda di come l'uomo le impiega, non certo le «cattive» – tra le quali, si può immaginare, rientrano senza scampo anche le armi da fuoco:

Veniamo hora a dire qualche cosa del fine a che [queste macchine] furono ritrovate, e come serva alla felicità, perciocché di qui pigliano tutte le cose che si fanno, natura di buone o di cattive; di buone, giovando al conseguimento di lei, cattive portandogli impedimento. Prima dunque dall'essere queste instrumenti può esser manifesto che semplicemente siano cosa buona, come sono i pennelli, le seghe, et i danari, nondimeno che possano essere operate malamente...¹⁸

Se questa spiegazione, però, appare sufficiente a giustificare almeno la ritrosia baldiana nel fornire all'uomo, nel poema, un ruolo più coerente con l'effettivo suo errore, non è d'altra parte tale da rendere comprensibile appieno lo sviluppo che Baldi dà alla narrazione. All'intelligenza di quest'ultimo – è evidente – a poco servono le considerazioni morali o latamente filosofiche, quanto piuttosto le intenzioni strettamente poetiche che si concretizzano nell'opera del Baldi disegnandone l'ideale architettura.

Riprendiamo, in questo senso, il filo del racconto baldiano. Come si diceva, l'innesco dell'intera vicenda risiede nell'improvvisa illuminazione da parte di Ti-

¹⁸ B. BALDI, *Discorso di chi traduce su le macchine se moventi*, in *Di Herone alessandrino, De gli automati, ovvero, Macchine se moventi. Libri due, Tradotti dal Greco da Bernardino Baldi, Abate di Guastalla*, Appresso Gio. Battista Bertoni, in Venetia 1601, p. 12r. Rispetto alla posizione che Baldi assume nell'*Artiglieria*, si noti tuttavia come nella prefazione agli *Automata*, egli menzioni esplicitamente le «macchine da guerra» tra le «meravigliose» invenzioni di cui hanno discusso Archimede, Archia e lo stesso Erone.

sifone del potere insito nel fulmine divino, al quale la furia decide di contrapporre un uguale e contrario strumento di paura e di morte da offrire in dono al re degli inferi, Plutone. Tale espediente – è palese – serve all'autore per soddisfare due esigenze, essenzialmente: l'una, di introdurre il tema principale del poema – la fabbricazione della polvere pirica e la forgiatura del cannone, – l'altra di ribadire la loro origine infernale. Ma nel fare ciò, Baldi ha in mente, senza dubbio, anche qualcos'altro. La narrazione che qui ha inizio infatti assume da subito i connotati di una vicenda che, nonostante l'espedito narrativo apparentemente fortuito che la scatena, non ha nulla di estemporaneo. Piuttosto essa vive e trae significato da una storia più complessa e lontana – quella senza tempo che inscena la contesa millenaria tra divinità celesti e divinità ctonie. L'episodio della presentazione a Plutone delle nuove armi fabbricate per lui nella fucina di Vulcano ne costituisce, in tal senso, la prova: a quella contesa ultraterrena infatti egli fa immediatamente riferimento non appena Tisifone gli dimostra il potere di tali nuovi strumenti, lamentando con rammarico di non averli potuto avere prima:

...duolmi
 ch'alhor quando superbo il grave figlio
 del gran padre de' Dei per mille pruove
 chiaro e per mille nostri al mondo tolti
 scese a domar il can che i nostri regni
 senza sonno gustar diffende e guarda.
 Non l'hebbi in man che forsi alle fatiche
 Posto haria fin come Efialte et Oto
 poser di stral percossi alhor che morti
 sopra monti ponendo al alto cielo
 gir sen volean superbi a cacciar Giove. (214v-215r)

Con una svolta prevedibile ma nondimeno originale, *L'artiglieria* conferma qui la sua natura «episodica» – di vicenda, insomma, che è parte integrante e ultima, almeno cronologicamente, di una storia altra. Poco vale notare forse, in tal senso, che proprio in questi luoghi Baldi più esplicitamente lasci intravedere la relazione – ovvia, ma tenacemente mascherata – che sussiste tra il contesto mitologico di elezione e la chiara matrice cristiana dell'ispirazione, tra il Plutone del testo e Lucifero, tra Ercole («il grave figlio / del gran padre de' Dei») e Cristo. Quel che più importa, al contrario, è sottolineare come, qualsiasi sia la lettura che si vuol dare della vicenda, essa si dimostra in ogni punto fedele a un preciso progetto poetico: sublimare il materiale grezzo con cui Baldi si trovava a che fare in direzione metafisica – con buona pace dell'uomo e del suo «pazzo» ingegno, troppo insignificante per potervi comparire come realmente determinante.

Debitrice delle pagine più manifestamente mitologiche dell'antico genere didascalico che aveva i suoi capisaldi in Esiodo e Virgilio, *L'artiglieria* si ritaglia così dunque uno spazio a sé stante nel panorama degli scritti cinquecenteschi dedicati alle armi da fuoco. Abbozzata ma mai pienamente perseguita la variante «tecnica» del dettato, recisamente rifiutata la variante «nostalgica» per un (tutto fittizio) passato cavalleresco, il poema del Baldi si ricorda infine non tanto per la curiosa scelta di un tema bizzarro quale argomento di poesia, quanto piuttosto per l'inaspettato trattamento a cui l'autore lo piega, facendone il fulcro di una vicenda al cui significato, paradossalmente, sembrano sottendere soltanto coordinate ultraterrene. La percezione della fine di un'epoca su cui Ariosto volutamente indugiava nel *Furioso* rivive così nel Baldi unicamente quale segno della sciagurata posizione dell'uomo a confronto con il Bene e il Male che ne determinano il destino – un destino a cui, nell'*Artiglieria*, appare lecito ribellarsi forse soltanto invocando la venuta dell'ennesimo capitolo di sangue:

Deh qual altro secreto il divin braccio
tien né concede ch'ei giusta vendetta
faccia d'opre sì fiere? Arma, arma Giove
arma Giove la man... (223v-224r)

Enza Lamberti

A COLPI DI SCHERMA: IL DUELLO TRA AMLETO E LAERTE,
DALLA TRAGEDIA DI SHAKESPEARE
ALLE RIVISITAZIONI CINEMATOGRAFICHE E FIGURATIVE

Sinossi: Il quinto atto della celebre tragedia di William Shakespeare, *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1600-1602), ruota intorno al duello fra l'omonimo eroe e Laerte, raggiungendo il suo culmine tragico nell'episodio della morte del principe di Danimarca in seguito ad uno scambio di armi avvelenate. I due antagonisti, pronti a vivere le estreme conseguenze della loro conflittualità, esprimono nella disputa falsata dal re da una parte, la negazione del suicidio e il ribaltamento della nemesi, dall'altra, l'annientamento della morte attraverso la ribellione. Dal dramma dello scrittore inglese, attraversando le rivisitazioni cinematografiche di Laurence Olivier, Franco Zeffirelli e Kenneth Branagh ai dipinti di Eugène Delacroix, la *brother's wager* riflette lo smarrimento dell'uomo moderno dinanzi alla parabola esistenziale del dissidio tra il bene e il male. Questo saggio esplora il modo in cui il duello tra Amleto e Laerte, attraverso le sue molteplici interpretazioni, funge da specchio per comprendere le tensioni universali dell'esistenza umana, collegandosi a elementi simbolici presenti sia nel cinema che nelle arti visive.

Parole chiave: Shakespeare, Amleto, duello, smarrimento moderno

Abstract: The fifth act of William Shakespeare's famous tragedy, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1600-1602), centres on the duel between the eponymous hero and Laertes. The tragic climax is reached when the Prince of Denmark dies following an exchange of poisoned weapons. The two antagonists, ready to face the extreme consequences of their conflict, express, in a dispute distorted by the King, both the denial of suicide and the reversal of nemesis and, on the other hand, the annihilation of death through rebellion. From Shakespeare's drama, through cinematic reinterpretations by Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, and Kenneth Branagh, to Eugène Delacroix's paintings, the *brothers' wager* reflects modern man's bewilderment in the face of the existential parable of disagreement between good and evil. This essay explores how the duel between Hamlet and Laertes, with all its

different interpretations, acts as a mirror to help us understand the universal tensions of human existence, connecting to symbolic elements present in cinema and the visual arts.

Keywords: Shakespeare, Hamlet, duel, modern bewilderment

Nella Londra dell'Età Elisabettiana si registrò uno sviluppo culturale ineguagliabile, con la nascita del teatro professionistico che sostituì le rappresentazioni di piazza e nelle case private. Fiorirono i primi edifici teatrali che accoglievano tragedie messe in scena per garantire al pubblico l'intrattenimento e l'evasione da una politica interna del tutto instabile.¹ Coinvolta a più riprese nei conflitti religiosi interni tra cattolici e protestanti e nella guerra sui mari con Spagna e Portogallo per il dominio dei traffici col Nuovo Mondo, l'Inghilterra conobbe una notevole evoluzione architettonica con la costruzione di nuovi teatri come il Theatre (1576) e il Globe Theatre (1599), gestito dalla compagnia di cui faceva parte William Shakespeare, i Lord Chamberlain's Men, e in cui, per la prima volta, nel 1601, furono rappresentati i cinque atti dell'*Amleto*. Shakespeare compose la tragedia tra il 1600 e il 1601 sancendo il passaggio dalla creativa epoca elisabettiana al multiforme orizzonte barocco. Il principe di Danimarca è, infatti, l'eroe moderno che esprime la crisi dell'epoca attraverso la sua ambigua e complessa interiorità.

L'*Amleto* vide quattro diverse edizioni: la versione popolare del 1603, 1604-1605, 1611 e 1623.² La versione originale fu scritta per un pubblico colto e per gli studenti universitari di Oxford e Cambridge e si discosta dalla "tragedia di vendetta" del teatro elisabettiano; sebbene ne presenti alcuni elementi ricorrenti, come l'apparizione di un fantasma che chiede di essere vendicato, l'adozione della corruzione morale per infliggere tale vendetta e l'uso della pazzia come scusante per empî delitti, essa se ne allontana per la riflessione

¹ J. RUSSELL BROWN, *Storia del teatro*, a cura di N. Savarese, il Mulino, Bologna 1999.

² Dell'*Amleto* di Shakespeare sono state fatte molte traduzioni italiane: da Carlo Rusconi, Sonzogno, Milano 1882; Eugenio Montale, Cederna, Milano 1949 (poi Longanesi, Milano 1971; con un saggio di A. L. Zazo, Mondadori, Milano 1988); Luigi Squarzina, con testo inglese a fronte, Newton Compton, Roma 1954; Gabriele Baldini, in *Opere complete*, Rizzoli, Milano 1963 (ivi, 1975; Introduzione e cura di K. Elam, saggio di V. Papetti, Milano 2007); con introduzione, prefazione, traduzione e note, Nemi D'Agostino, testo inglese a fronte, Garzanti, Milano 1984; Alessandro Serpieri, Marsilio, Venezia 1997; Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino 2005; Masolino D'Amico, Baldini & Castoldi, Milano 2005; Sergio Perosa, Quodlibet, Macerata 2023. L'edizione a cui si fa riferimento è *Amleto*, cura e introduzione di G. Baldini, con un testo di H. Bloom, Rizzoli, Milano 2012.

sulla legittimità di tale gesto.³ In questo mondo arcaico e corrotto Amleto ammoderna il teatro, perché, oltre a essere un uomo di spada, è soprattutto un intellettuale che si è culturalmente formato nell'Università di Wittenberg, centro di comunicazione sulle rive dell'Elba. Questo sviluppo culturale è paragonabile alla fioritura del cinema d'autore del xx secolo, in cui registi come Orson Welles e Stanley Kubrick hanno utilizzato il medium filmico per esplorare dilemmi morali ed esistenziali, simili a quelli rappresentati da Shakespeare.

Per comporre la sua tragedia Shakespeare attinge alle *Historiae Danicae Libri* (1514) di Saxo Grammaticus ed esattamente alla versione francese di Belleforest in cui appare il fantasma del re morto che chiede vendetta.⁴ La necessità di rivalsa scaturisce da tre eventi che colpiscono l'eroe protagonista: l'ignobile zio, re Claudio, gli ha ucciso il padre, ha sedotto la madre e lo ha privato del trono di Danimarca. L'usurpazione del trono con il ricorso al fratricidio e la destituzione del legittimo sovrano induce Amleto ad affermare la trasformazione epocale in cui i saldi e giusti valori dell'epoca rinascimentale non sono più praticabili. Lo spirito del padre rivelerà al principe la colpa di cui si è macchiato lo zio e lo farà cadere in una paralisi esistenziale, combattuto tra la vendetta e l'impotenza. L'iconografia del fantasma che chiede vendetta trova un parallelo nella pittura romantica, come nel *Fantasma di Banquo* di Théodore Chassériau, dove il sovrannaturale è utilizzato per intensificare il dramma umano:

HAMLET: Haste me to know't, that I, with wings as swift
As meditation or the thoughts of love,
May sweep to my revenge.⁵

L'arrivo a corte della compagnia teatrale, ingaggiata per dissuadere Amleto dal proposito di soccombere in una profonda angoscia, costituirà l'occasione per inscenare l'omicidio del padre e per turbare lo zio durante la visione dello spettacolo «L'assassinio di Gonzago». Proprio lo sgomento dello zio di fronte alla rivisitazione dell'omicidio, che assume all'interno della tragedia il ruolo

³ A. H. THORNDIKE, *The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays*, in «Publications of the Modern Language Association of America», xxvii, 2, 1902, pp. 125-220.

⁴ SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum. Eroiche imprese dei danesi. Libri storici (x-xvi)*, traduzione e cura di P. Bugiani, testo latino a fronte, Vocifuoriscena, Viterbo 2024.

⁵ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., p. 149 («Affrettati, affrettati a rendermelo noto, così ch'io con ali rapide quanto quelle dell'estasi e dei pensieri d'amore, possa correr alla mia vendetta»). THÉODORE CHASSÉRIAU, *Banquo's Ghost*, 1834, Museo di Belle arti di Reims.

di *plot* nel *plot* (metateatro), costituisce l'attendibilità delle informazioni dello spettro. Chiamato in camera dalla madre per fornirle una spiegazione al suo comportamento, Amleto, credendo si trattasse dello zio, uccide Polonio, ciambellano di Elsinore, che si era nascosto per essere testimone della confessione del principe, e lo seppellisce velocemente negandogli ogni rito funebre. Il re propone allora a Laerte, figlio di Polonio e fratello di Ofelia, di vendicare la morte del padre, sfidando Amleto a duello. I due personaggi progettano un piano ingannevole: Laerte userà una spada con la punta avvelenata e, se ciò non basterà a provocare la morte del principe, verrà preparato un calice con una bevanda avvelenata. Ofelia, intanto, si era data la morte, perché, oltre al dolore dell'amore non corrisposto da Amleto, venuta a conoscenza che questi le aveva ucciso il padre. L'atto del duello, il quinto e l'ultimo, si apre con il dilemma sul conferire una degna sepoltura a Ofelia, suicida in un ruscello; la sua morte non avviene sulla scena, ma è narrata da Gertrude, regina di Danimarca:

QUEEN: Her clothes spread wide
 And, mermaid-like, awhile they bore her up,
 Which time she chanted snatches of old tunes
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and induded
 Unto that element.⁶

Questo stratagemma metateatrale richiama l'approccio di meta-riflessione che si trova nei film di Charlie Kaufman, dove la narrazione si piega su se stessa per svelare le dinamiche sottese ai conflitti umani. La componente religiosa della tragedia è ben evidenziata nell'atto quinto: i due clown che seppelliscono Ofelia nel cimitero di Elsinore si interrogano sulla liceità o meno di concedere alla fanciulla una degna sepoltura, dato che la Chiesa non ammetteva la possibilità di un funerale per coloro che si erano tolti la vita.⁷ La morte di Ofelia si tinge di eroismo: pur di non soffrire per l'amore negato da Amleto e pur di non vivere la contraddizione tra amore fraterno e amore coniugale, preferisce darsi la morte e rifugiarsi nella libertà spirituale, ben lungi dai condizionamenti politici e vendicativi.

⁶ Ivi, p. 322.

⁷ Ivi, p. 326 (FIRST CLO.: «Give me leave. Here lies the water: good. Here stands the man: good. If the man go to this water, and drown himself, it is, will he nill he, he goes. Mark you that? But if the water come to him, and drown him, he drowns not himself: argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life»).

L'inizio del duello pone in antitesi il carattere dei due sfidanti, Amleto, che vede nel suo rivale una figura amicale con cui condurre una *brother's wager* (fraterna scommessa), e Laerte che si sente deriso dall'elogio del suo avversario:

HAMLET: I'll be your foil, Laertes; in mine ignorance
Your skill shall, like a star i'th' darkest night,
Stick fiery off indeed.⁸

Lo scontro si preannuncia ad armi impari, perché il re, consapevole delle doti guerresche di Laerte, lo mette in svantaggio, assegnandogli un fioretto più pesante. Il vantaggio di Amleto deve essere simbolicamente letto, man mano che si procede nella lettura della tragedia, con un'ottica ribaltata: la coppa di veleno, oggetto di inganno ordito dallo zio, segnerà la definitiva e mortale sconfitta del giovane nipote. Il tocco delle spade preannuncia un evento tragico: non la morte di Amleto, ma quella della propria madre che berrà dal calice avvelenato. L'episodio del duello non compare in Saxo Grammaticus e la spada viene utilizzata da Amleto per uccidere lo zio. Nell'*Amleto* di Apostolo Zeno vi è l'elemento del calice avvelenato con una sostanza oppiacea, mentre in Sax, De Belleforest e Meursio l'alcool viene trattato con tono denigratorio.⁹

La vendetta è il motore principale della tragedia, e fin dall'inizio, Amleto si trova di fronte a un dilemma morale: agire subito e vendicare la morte del padre, o riflettere e agire secondo una giustizia che si conformi ai suoi valori morali? Laerte, d'altro canto, è coinvolto nel conflitto in quanto figlio di Polonio, che è stato ucciso da Amleto. Egli, giustamente desideroso di vendetta, è manipolato da Claudio, che lo convince a sfidare Amleto in un duello con un pugnale avvelenato. Il piano di Claudio è quello di eliminare definitivamente Amleto, ma l'ironia tragica risiede nel fatto che, sebbene la morte di Amleto sembri assicurata attraverso l'inganno, il destino si avventerà su tutti i personaggi coinvolti in un circolo di morte che travolgerà ciascuno di loro, rivelando la fragilità e l'ineluttabilità del destino. Il duello tra Amleto e Laerte rappresenta un momento di crescita e di consapevolezza intellettuale per il

⁸ Ivi, p. 362.

⁹ Cfr. SAXO GRAMMATICUS, *La più antica storia di Amleto, Principe di Danimarca da 'Historia Danica'*, prefazione e traduzione di G. Torrese, O.P.I., Roma 1966; SASSONE GRAMMATICO, *Gesta dei re e degli eroi Danesi*, a cura di L. Koch e M. A. Cipolla, Einaudi, Torino 1993; D. M. PEGORARI, *Amleto o lo specchio oscuro della modernità. Tre secoli di riscritture italiane 1705-2019*, Metauro, Pesaro 2019; A. ZENO, P. PARIATI, *Amleto, drama per musica. Da rappresentarsi nel teatro Tron di S. Cassano il carnevale dell'anno 1705, consacrato a sua eccellenza il signor Federico Cavalli*, Rossetti, Venezia 1705.

protagonista. Durante tutta la tragedia Amleto è stato tormentato dalla sua indecisione, dalla sua incapacità di agire in modo diretto e risoluto. Nonostante le numerose opportunità di vendicare il padre, il principe danese ha sempre esitato, intrappolato nei suoi pensieri filosofici sulla vita e sulla morte, sul bene e sul male, sulla giustizia e sulla vendetta. Nel momento in cui entra nel duello con Laerte, però, Amleto sembra aver raggiunto una certa consapevolezza della propria condizione. Non è più il giovane indeciso che esitava a vendicare suo padre, ma un uomo consapevole della necessità di agire, pur riconoscendo la futilità della vendetta stessa.

Il fatto che il duello sia la conclusione di un percorso di vendetta, segnato da inganni e morti accidentali, contribuisce a rafforzare la visione shakespeariana della vita come un dramma tragico, dove la giustizia non è mai chiara né facilmente raggiungibile. In un certo senso Amleto si redime nel duello, accettando finalmente la sua sorte: l'azione del duello rappresenta, quindi, la sintesi di tutte le sue riflessioni sul destino. Egli non si sottrae più alla lotta, ma si tuffa in essa con la consapevolezza che, qualunque sia l'esito, la morte è ormai inevitabile per tutti, in particolare per lui stesso. La fatalità del duello è accentuata dall'inganno orchestrato da Claudio: l'idea di avvelenare la punta della spada di Laerte e il calice di vino da offrire ad Amleto è una mossa che riflette l'intero quadro di corruzione che pervade la corte di Elsinore. Ogni tentativo di giustizia porta inevitabilmente alla morte, creando una spirale di violenza che non lascia scampo. Laerte stesso, pur desiderando vendicarsi per la morte di suo padre, si rende conto troppo tardi che anche lui è stato manipolato da Claudio e che la sua vendetta non porta altro che distruzione. In un momento decisivo, quando Laerte colpisce Amleto con la spada avvelenata, ma subito dopo viene ferito dallo stesso pugnale, il destino si compie in modo drammatico. Entrambi i duellanti sono vittime di un sistema corrotto che ha determinato la loro morte. Laerte, prima di morire, confessa la verità ad Amleto, rivelandogli che è stato Claudio a complottare contro di lui. In quel momento, il ciclo di vendetta e tradimento si chiude e Amleto trova finalmente la forza di vendicare la morte di suo padre, uccidendo Claudio.¹⁰ La fine di tutti i protagonisti principali (Amleto, Laerte, Claudio, Gertrude) non segna solo il trionfo della verità, ma il riconoscimento di una giustizia che si esprime nella morte, rendendo il duello finale un atto che, pur portando giustizia, non reca mai la pace, in quanto la morte e la distruzione prevalgo-

¹⁰ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., p. 368 (HAMLET: «[Forces the king to drink] Here, thou incestuous, murderous, damned Dane, Drink off this potion. Is thy union here? Follow my mother»).

no, lasciando alla corte di Elsinore solo il ricordo di una giustizia che non è mai stata pienamente realizzata, se non attraverso il sacrificio supremo. Nel cinema, questo tema è esplorato magistralmente in opere come *Il padrino* di Francis Ford Coppola, dove l'inesorabilità della vendetta si trasforma in una spirale di autodistruzione, specchio perfetto delle dinamiche di Elsinore.¹¹

Nel corso degli anni, il momento del duello è stato interpretato in modi molto diversi da tre grandi registi che hanno portato *Hamlet* sullo schermo: Laurence Olivier (1948), Franco Zeffirelli (1990) e Kenneth Branagh (1996). Ogni versione riflette non solo una specifica visione registica, ma anche un diverso approccio alla psicologia dei personaggi e al linguaggio cinematografico. La versione di Olivier è segnata da un tono profondamente introspettivo: il duello non è solo un combattimento fisico, ma soprattutto l'espressione finale di un conflitto psicologico. Girato in un bianco e nero espressionista, con una colonna sonora tesa e opprimente, il duello avviene in spazi chiusi, quasi claustrofobici, accentuando la sensazione di fatalità imminente. Zeffirelli, con Mel Gibson nel ruolo di Amleto, propone un duello più terreno e fisico, ambientato in una sala del trono cupa ma viva. Il regista italiano privilegia l'azione e la passione: il combattimento è coreografato con attenzione al realismo e alla tensione drammatica. Il corpo diventa il luogo del dramma e la morte di ciascun personaggio è resa con pathos viscerale. La versione di Branagh è probabilmente la più spettacolare e filologicamente fedele, essendo una delle poche a riportare integralmente il testo shakespeariano. Il duello si svolge in un salone dorato e maestoso, a tratti barocco, con costumi e scenografie sfarzosi. Il combattimento assume i tratti di una vera e propria battaglia, con un tono epico che non rinuncia però alla tensione emotiva. Branagh esalta il dramma con uno stile teatrale e visivamente dinamico, utilizzando frequenti cambi di prospettiva e riprese in soggettiva per aumentare il coinvolgimento dello spettatore.

Il duello è un tema ricorrente nelle opere di William Shakespeare, tanto nelle sue tragedie quanto nelle commedie e nei drammi storici. La lotta tra due individui, sia essa fisica o verbale, assume un valore simbolico e narrativo che va oltre la semplice contesa fisica: i duelli diventano strumenti attraverso i quali vengono esplorati i conflitti interiori, le dinamiche di potere, le tensioni sociali e, soprattutto, la natura complessa dell'essere umano. Il duello, nella

¹¹ *Il padrino (The Godfather)* è un film del 1972 diretto da Francis Ford Coppola, interpretato da Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, John Cazale, Richard S. Castellano, Talia Shire e Diane Keaton; la sceneggiatura di Coppola e Mario Puzo è liberamente ispirata al romanzo omonimo del 1969 dello stesso Puzo: cfr. M. PUZO, *The Godfather*, Putnam, New York 1969.

sua accezione più immediata, è spesso un atto di vendetta o di risoluzione di un conflitto. In molte delle tragedie di Shakespeare esso si configura come un punto di non ritorno, dove il confronto fisico diventa il mezzo attraverso cui si cerca giustizia, sia essa morale o vendicativa. La più celebre rappresentazione di tale dinamica si trova nell'*Amleto*, dove il duello finale tra il principe danese e Laerte rappresenta il culmine di un lungo percorso di vendetta e inganno. In questo caso il duello è simbolico di un mondo in cui la corruzione, l'inganno e il tradimento hanno preso il sopravvento sulla razionalità e sulla moralità, spingendo i personaggi a risolvere il loro conflitto con la violenza.

Le morti di Amleto e di Laerte, insieme a quella di Gertrude e di Claudio, segnano la fine di un ciclo di corruzione che ha caratterizzato tutta l'opera. In *Otello* il duello non si svolge in forma fisica, ma si esprime nella lotta psicologica e nella manipolazione delle emozioni: Jago, l'antagonista, riesce a "duellare" con Otello in maniera verbale e manipolativa, instillando nella mente del protagonista dubbi e sospetti che portano alla tragica conclusione.¹² Questo duello verbale ha conseguenze devastanti, dimostrando come il poeta e drammaturgo inglese vedesse nel conflitto una forza in grado di distruggere non solo le vite dei singoli, ma anche intere comunità. Attraverso la contesa, fisica o verbale, Shakespeare esplora e rivela la psicologia dei suoi personaggi che in essa esprimono la loro essenza più profonda, le loro paure, i loro desideri e le loro debolezze.

Nel *Mercante di Venezia*, ad esempio, la famosa scena del duello tra Shylock e Antonio si gioca non su un conflitto fisico, ma su una battaglia legale e verbale.¹³ Shylock, l'ebreo che vuole vendicarsi del torto subito, cerca di ottenere giustizia tramite il contratto che ha stretto con Antonio. In questo caso, il duello diventa una lotta tra due visioni del mondo: quella del mercante cristiano, che difende il valore della misericordia, e quella del giudeo, che incarna una giustizia implacabile e rigida. Il duello legale diventa quindi una riflessione sulle differenze religiose e culturali, ma anche un mezzo per esplorare la moralità dei personaggi. Un altro esempio di come il duello riveli il carattere dei protagonisti si trova in *Romeo e Giulietta*.¹⁴ Sebbene la rivalità tra le famiglie dei Capuleti e dei Montecchi sia espressa in numerosi duelli fisici, il vero duello che segna la tragica fine dei protagonisti è quella tra Romeo e il destino. Romeo, pur desiderando la pace, si trova coinvolto in una serie di duelli, tra

¹² W. SHAKESPEARE, *Teatro completo*, vol. IV, *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1976, pp. 278-553 (*Introduzione*, pp. 265-272).

¹³ Ivi, vol. II, *Le commedie romantiche*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1982, pp. 21-217.

¹⁴ Ivi, vol. IV, *Le tragedie*, cit., pp. 18-261 (*Introduzione*, pp. 3-10).

cui quello fatale con Tebaldo, che lo spinge ulteriormente verso la tragedia. Il duello non è solo fisico, ma anche una lotta contro le forze che determinano il destino degli individui, un tema ricorrente nelle tragedie shakespeariane.¹⁵ Il duello, come in *Amleto*, è anche metafora del conflitto interiore, in cui i protagonisti sono divisi tra il desiderio di agire e la consapevolezza morale che li frena. In *Macbeth* il duello non è solo quello fisico con Macduff, ma un conflitto interiore tra l'ambizione sfrenata dell'omonimo protagonista e il senso di colpa che lo tormenta.¹⁶ La sua lotta per mantenere il potere lo porta a compiere atti sempre più disperati e violenti, ma, al contempo, il suo conflitto interiore lo rende vulnerabile e lo condanna alla rovina.

In *Amleto* il duello psicologico tra il principe e il re Claudio si svolge su un piano più sottile. Amleto è costantemente in conflitto con sé stesso: da un lato, è determinato a vendicare la morte del padre; dall'altro, è paralizzato dalla riflessione sulla moralità e sul significato della vendetta. Il famoso monologo, «Essere o non essere», esprime proprio questo duello interiore, in cui il protagonista si interroga sul valore della vita e sulla legittimità dell'azione. Nelle commedie, invece, il duello non è solo uno strumento di tragedia e vendetta, ma può assumere toni più leggeri e giocosi. In *Sogno di una notte di mezza estate* il duello tra i personaggi Demetrio e Lisandro si trasforma in una situazione comica, poiché i due si contendono l'amore di Elena in modo più grottesco che eroico.¹⁷ Anche in *La commedia degli errori* e in *Molto rumore per nulla* il duello verbale e le dispute tra i personaggi si risolvono in una sorta di catarsi comica, in cui il conflitto apparente si dissolve in una soluzione felice e armoniosa.¹⁸ Il duello nelle opere di Shakespeare è molto più di un semplice confronto fisico tra due individui. È un elemento narrativo che, a seconda del contesto, può assumere significati diversi: può rappresentare la vendetta e la giustizia, il conflitto morale e psicologico, ma anche il conflitto sociale o comico. Il poeta inglese utilizza il duello come strumento per esplorare la natura umana, i conflitti interiori e le dinamiche di potere, trasformando ogni incontro in una riflessione profonda sulla condizione umana. Che si tratti di un dramma tragico, di una commedia o di un'opera storica, il duello diventa un punto di congiunzione tra la fatalità del destino e la libertà dell'individuo, un tema universale che rende il teatro di Shakespeare sempre attuale e profondamente significativo. Analogamente, la pittura di Eugène Delacroix, in opere come

¹⁵ Ivi, p. 142 (BENVOLIO: «Tybalt, here slain, whom Romeo's hand did slay. Romeo, that spoke him fair, bid him bethink how nice the quarrel was, and urg'd withal your high displeasure»).

¹⁶ Ivi, pp. 854-1037.

¹⁷ Ivi, vol. I, *Le commedie eufrastiche*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1976.

¹⁸ Ivi, vol. II, *Le commedie romantiche*, cit.

La lotta di Giacobbe con l'Angelo, utilizza il conflitto fisico per rappresentare un dramma spirituale, un tema che risuona nelle tragedie shakespeariane.¹⁹

La Teomachia di Giacobbe con l'Angelo rappresenta l'ideale dell'eroe romantico in lotta contro le forze divine e le divinità stesse, nel tentativo di far prevalere la perseveranza e la tenacia nel raggiungere i propri desideri; allo stesso modo, Amleto pecca contro il divino, sfida la sfera ultraterrena, il cielo e l'inferno, soprattutto quando, pur di comunicare con il fantasma del padre, è pronto a sacrificare la propria vita. Il principe danese appare, dall'inizio alla fine del dramma, scisso tra i valori medievali e quelli rinascimentali, tra Dio e l'uomo, tra la fede e la lotta contro le forze celesti, facendo emergere un *Leitmotiv* tipico del Seicento inglese: il conflitto tra i valori cristiani e la religiosità pagana, tra il sacro e il profano, motori antitetici di un mondo definito da Amleto «unweeded garden / That grows to seed, things rank and gross in nature / Possess it merely».²⁰

¹⁹ E. DELACROIX, *Lotta di Giacobbe con l'angelo*, olio e cera su intonaco, 1853-1861, Chiesa di Saint Sulpice, Parigi.

²⁰ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., p. 123 («È solo un giardino non sarchiato che va in seme; e piante putrefatte e volgari tutte lo posseggono»).

Eleonora Rimolo

*MILITAT OMNIS AMANS: IL DUELLO TRA AUSTRIA E FIAMMADORO
NEL XX CANTO DELL'ADONE*

Sinossi: L'intervento si propone di indagare l'ambivalenza semantica del duello tra Austria e Fiammadoro nel xx canto dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, che rimodulando le fonti precedenti (Tasso su tutti, ma anche Boiardo e Ariosto) secondo le regole della stagione barocca mescola i *topoi* della guerra e dell'amore rifunzionalizzandoli al fine di realizzare un'"epica di pace", attraverso il passaggio dalla descrizione dello scontro bellico al campo metaforico dello scontro amoroso.

Parole chiave: Giovan Battista Marino, Adone, duello, Barocco

Abstract: The paper proposes to investigate the semantic ambivalence of the duel between Austria and Fiammadoro in the 20th canto of Giovan Battista Marino's *Adone*, who remodels previous sources (Tasso above all, but also Boiardo and Ariosto) according to the rules of the Baroque season, mixing the *topoi* of war and love and re-functionalizing them in order to realise an "epic of peace", through the transition from the description of the war clash to the metaphorical field of the love clash.

Keywords: Giovan Battista Marino, Adone, duel, Barocco

Nel vasto panorama dell'immaginazione barocca, Giovan Battista Marino, nell'ultimo canto dell'*Adone*, erige una scena di sfida tra Austria e Fiammadoro, due cavalieri che incarnano il paradigma del gusto secentesco per l'esaltazione del contrasto e della metamorfosi. Tale rappresentazione riflette al contempo i valori della società cortigiana del Seicento, mettendo in mostra il complesso rapporto di Marino con i suoi modelli letterari.

È altresì evidente l'intento encomiastico nei confronti delle grandi monarchie europee, reso esplicito dal poeta stesso nell'allegoria introduttiva al canto xx: «I due [...] rappresentano Spagna e Francia [...]; e negli amori che succedono tra amendue si dinota il maritaggio seguito tra questa corona

e quella» (*Adone*, xx, *Allegoria*).¹ Questo messaggio è ulteriormente ribadito simbolicamente dal giglio istoriato sullo scudo di Fiammadoro, che funge da profezia della storia futura della monarchia francese. Non si può trascurare che il nome Austria richiama Anna d'Austria, mentre Fiammadoro rappresenta Luigi XIII; l'intera vicenda celebra il loro matrimonio, avvenuto nell'ottobre 1615, evento fortemente voluto dalla regina madre Maria de' Medici per consolidare i legami tra Francia e Spagna.²

Il duello tra i due cavalieri, con la sua tensione drammatica e la ricchezza simbolica, offre una prospettiva privilegiata per l'esame della poetica di Marino, nonché della sua rappresentazione del rapporto tra guerra e amore in un poema di pace. Nel contesto epico-cavalleresco il duello assume una funzione fondamentale,³ sia narrativa sia simbolica, mai sganciata dal contesto bellicoso: esso contribuisce a definire il carattere dei personaggi, a sviluppare la trama e a risolvere conflitti, introducendo nuove dinamiche, come la rivelazione di identità segrete o la riconciliazione tra personaggi dopo uno scontro.

I due enigmatici sfidanti fanno il loro ingresso in scena a partire dall'ottava 377 del xx canto, a seguito dello svolgimento dei giochi funebri in onore di Adone. Questi giochi, comprendenti il tiro con l'arco, il ballo, la lotta, la scherma e la giostra, sublimano l'elemento bellico in quello ludico:⁴

Tacquesi, et ecco allor mentre i destrieri
già già Febo inchinava al mar d'Atlante,
per diverso camin duo cavalieri
in un tempo venir d'alto sembiante.
Dorati ha l'un di lor gli arnesi interi,
sopra l'elmo l'augel del gran tonante

¹ Per la trascrizione dei versi dell'*Adone* è stata seguita l'edizione a cura di E. Russo, Bur Rizzoli, Milano 2013.

² R. GALBIATI, *L'episodio di Austria e Fiammadoro nell'Adone*, in *L'Adone di Giovan Battista Marino, mito-movimento-maraviglia*, Atti del Convegno internazionale, a cura di R. Ubbidente, Aracne, Roma 2021, pp. 231-232. Anche se l'encomio genealogico normalmente è presente all'inizio dell'opera epica ed è legato al protagonista principale, è usuale che nel capolavoro mariniiano i termini della tradizione siano capovolti; difatti la genealogia viene esposta alla fine e non riguarda il protagonista principale – anche se è proprio grazie alla metamorfosi dello sterile e androgino giovinetto che nasce questa nuova, feconda coppia, le cui vicende meriterebbero lo spazio di un altro poema.

³ Secondo il *Vocabolario della Crusca* del 1612, il termine “duello” ha un'origine etimologica che intreccia aspetti linguistici, storici e culturali diversi. Deriva dal latino *duellum*, che in origine significava combattimento tra due a corpo a corpo (Lat. *Singulare certamen, duellum*).

⁴ L. GEMMANI, *Violenza ludica ed erotica per esorcizzare la guerra: i giochi nell'Adone di Marino*, in «Annali d'italianistica», xxxv, 2017, pp. 149-150.

e nel tondo d'acciar rampante e dritto
il feroce animal d'Ercole invito.

La strofa si inaugura con la forma riflessiva del verbo *tacere*, che evoca un momento di attesa carico di stasi contemplativa. Successivamente, viene descritta una scena di tramonto sul mare, la cui atmosfera serena è accentuata dalla ripetizione delle consonanti liquide *r* e delle semivocali *i*, conferendo un ritmo pacato all'endecasillabo della prima quartina. I protagonisti, provenienti da punti opposti, si preparano a competere nella quintana⁵ che, dopo tre turni, sancisce una parità assoluta e prelude al duello vero e proprio. Nei versi che seguono, emerge il primo cavaliere, la bella Austria, la cui descrizione presenta l'inversione delle consonanti *l* e *r* in maniera alternata, con una rima corrispondente ai versi 1:6, in 6^a. Sul suo elmo e scudo sono raffigurati rispettivamente l'aquila e il leone: «l'uno per esser l'arme di Castiglia, l'altra per la possessione dell'Imperio e l'uno e l'altra come geroglifici della magnanimità» (*Ad.*, xx, *Allegoria*). È degno di nota come, sebbene la rappresentazione delle armi nell'*epos* sia un tema ricorrente, nel xx canto dell'*Adone* essa venga svuotata del suo significato guerresco, riducendosi a un'elencazione descrittiva in un contesto essenzialmente ludico. Le due ottave successive si concentrano sul destriero del primo cavaliere, Zefiro; la minuziosa descrizione di questo cavallo (cfr. *Ad.*, xx, 378-379) evoca i tratti distintivi del "cavallo perfetto" della tradizione cavalleresca.⁶

Nell'ottava 380 viene introdotto lo sfidante, il cavaliere Fiammadoro. Nei primi quattro versi, è descritta la sua veste di seta pesante, simile al velluto,

⁵ Gara medievale (detta anche *giostra del saracino*), in cui un cavaliere armato di lancia doveva colpire, correndo al galoppo, lo scudo imbracciato da un fantoccio (di solito raffigurante un saracino) mobile sopra un asse verticale, evitando di essere colpito dalla mazza che il fantoccio protendeva in fuori con l'altro braccio.

⁶ M. CHIESA, *Cavalli pulchri descriptio*, in Id., *Saggi folenghiani*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, P. Luparia, M. Masoero, P. Pellizzari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, pp. 19-35. Zefiro ha la testa piccola e l'«occhio guerriero», simile al destriero di Marfisa nel *Furioso* («di piccol capo e d'animoso sguardo», *Of.*, xix, 77, v. 3). La striscia bianca sulla fronte di Zefiro, segno distintivo di nobiltà, è un elemento ricorrente tra i cavalli degli eroi medievali, come nel caso di Frontalate nell'*Innamorato*, agile destriero di Sacripante, poi ribattezzato Frontino da Rugiero («Questa dapoì se fie' preña di vento: / nacque il destrier veloce a dismisura / che erba di prato né biada rodea / ma solamente de aria se pasca», *In.*, L. I, XIII, 4, vv. 4-8). Anche l'idea che Zefiro sia «figlio del vento» non è nuova, poiché richiama Rabicano, il cavallo di Argalia, e Aquilino, il destriero di Raimondo nella *Gerusalemme* («Sul Tago il destrier nacque, ove talora / l'avida madre del guerriero armento, / quando l'alma stagion che n'innamora, / nel cor le instiga il natural talento, / volta l'aperta bocca incontra l'ora, / raccoglie i semi del fecondo vento: / e de' tepidi fiati (o maraviglia!) / cupidamente ella concepe, e figlia», *Gl.*, vii, 76).

impresiosita da piccoli gigli, simbolo della monarchia francese. Nella seconda parte dell'ottava, il ritmo incalzante, reso dall'allitterazione delle liquide *l* e *r*, sposta l'attenzione su un ampio giglio che decora lo scudo e sul gallo annunciatore del giorno, raffigurato sull'elmo gemmato. Quest'ultimo simboleggia la Gallia e funge da compagno di Marte, protettore dei francesi bellicosi («Marte, che predomina quella nazione», *Ad.*, xx, *Allegoria*). Sebbene il lessico utilizzato per descrivere le armi e gli ornamenti dei cavalieri sia tradizionale, spicca la raffigurazione minuziosa e virtuosistica di forme, decorazioni e materiali preziosi, funzionale alla riscrittura parodica di luoghi e modelli tipici del genere epico-cavalleresco.⁷

L'abito del guerrier che segue appresso
 è di sciamito azzur, fatto a fogliami,
 e di gigli minuti un nembo spesso
 v'è sparso, il cui contesto è d'aurei stami.
 Sculto in mezzo alo scudo ha il fiore istesso,
 un giglio sol, maggior che ne' riccami.
 Et erge per cimier di gemme adorno
 il sollecito augel ch'annunzia il giorno.

Anche in questo caso, le due ottave successive si concentrano sulla presentazione di Tremoto, il cavallo del cavaliere del giglio (cfr. *Ad.*, xx, 381-382), fondendo elementi tradizionali delle descrizioni equine nei poemi cavallereschi.⁸ La rappresentazione di Tremoto esalta la perfezione del destriero, incarnandone la nobiltà e l'eleganza attraverso un linguaggio ricco e vivace. Marino dipinge con maestria una scena che evoca la vitalità dell'animale, evidenziandone le qualità fisiche e morali. La cura dei dettagli, insieme a un lessico variegato, immerge il lettore in un'atmosfera di splendore e armonia,

⁷ G. G. MARINGOLA, *Non è mortal conflitto il gioco nostro. Armi e armature nel c. xx dell'Adone' di G. B. Marino*, in *Scenari del conflitto*, Atti del xxv Congresso dell'AdI, Foggia, 15-17 settembre 2022, a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024, p. 6.

⁸ Marino si ispira in particolare al destriero di Antea («Egli avea tutte le fattezze pronte / di buon caval, come udirete appresso», *Morg.*, xv, 106-107): entrambi sono robusti, con petti ampi e schiene corte. Tremoto, come molti cavalli illustri, presenta un segno bianco in fronte e tre piedi balzani («tre talloni ha bianchi e l'altro oscuro», *Ad.*, xx, 381, v. 4), caratteristica condivisa da Frontalate («baglio era tutto a scorza di castagna, / ma sino al naso avea la fronte bianca» *In.*, L. II, II, 69, vv. 3-4) e dal cavallo di Baldo («Balzanus tribus est pedibus», *Baldus*, I, 176). Una peculiarità dei cavalli nell'*Adone* è l'elaborata bardatura, che rispecchia la ricchezza delle armature dei cavalieri. Lo stesso lusso caratterizza i destrieri e i cavalieri della quintana descritta nelle ottave precedenti (cfr. *Ad.*, xx, 258 e sgg.).

dove i cavalli si manifestano come simboli di virtù e potenza. L'autore sfrutta abilmente la descrizione dei cavalli per arricchire la narrazione di una dimensione simbolica, intrecciandola perfettamente con lo sviluppo dell'azione, e sottolineando l'importanza della figura del cavallo nelle epopee eroiche e presso le corti dell'epoca.

La quintana, rivelatasi inadeguata a decretare un vincitore dopo tre turni, induce Pallade a concludere che, per celebrare un trionfatore, sia indispensabile avviare un duello a cavallo tra i due cavalieri, ora chiamati a scontrarsi. Pertanto, nell'ottava 387, il tromboniere è convocato per adempiere al suo compito e segnare l'inizio della contesa: la scena è dipinta con una solennità che prelude al confronto decisivo, l'unione di bellezza narrativa e alta tensione drammatica. Marino, con maestria, prepara il terreno per l'epico scontro, intessendo elementi di tradizione cavalleresca e allegoria mitologica. Questo momento, denso di aspettativa, è inoltre impreziosito da un linguaggio che unisce il vigore dell'azione al simbolismo intrinseco del duello, esprimendo la complessità delle forze in gioco:

Quei dal tergo onde pende in mano il toglie,
 pon su l'orlo le labra e, mentre il tocca,
 nel petto pria quant'ha di spirto accoglie
 quinci il manda a le fauci, indi a la bocca.
 Gonfia e sgonfia le gote, aduna e scioglie
 l'aure del fiato e 'l suon ne scoppia e scocca.
 Rompe l'aria il gran bombo e 'l ciel percote
 e risponde tonando Eco a le note.

Il suono della tromba squarcia l'aria, rimbombando fragorosamente nel cielo, ampliato dalla risposta dell'eco. Questa vivida immagine rappresenta con grande efficacia l'azione del suonare uno strumento a fiato, evidenziando la propagazione e l'amplificazione del suono. Al v. 5, appaiono due antitesi: i verbi *gonfia* e *sgonfia*, così come *aduna* e *scioglie*, esprimono concetti opposti, creando un contrasto che sottolinea il movimento alternato e dinamico, rendendo visivamente la concitazione della scena. L'enumerazione di queste quattro azioni produce una sensazione di progressione e vivacità nel verso, rafforzata dal suono gutturale della *g* e dalla *s*, creando un effetto uditivo che richiama il movimento descritto. Le antitesi precedono l'endiadi del verso successivo: *scoppia* e *scocca*, presente nel secondo emistichio, evocando, attraverso il suono onomatopeico, il movimento improvviso e violento del rumore prodotto. Al medesimo scopo concorre l'allitterazione del gruppo delle sibilanti sorde palatali *sc*, nonché l'uso delle doppie consonanti *p* e *c*. Negli ultimi due

versi dell'ottava, infine, lo scenario di battaglia è ulteriormente accentuato dall'onomatopea *bombo*, che richiama il suono grave e vibrante del rimbombo, dall'iperbole *rompe l'aria*, che esaspera la forza del suono attribuendogli un potere quasi fisico, e dalla personificazione dell'eco, la quale contribuisce a incupire lo scontro.

Tuttavia, similmente a quanto avvenuto nei tre turni della quintana, i cavalieri appaiono incapaci di rompere lo stallo di una condizione di parità, nonostante l'ardente desiderio di vittoria che anima entrambi:

Veder de' duo destrier, poi che fur mossi
 fu spavento lo scontro e fu diletto,
 quando rotti i troncon nodosi e grossi,
 fronte con fronte urtar, petto con petto.
 Rimbombar lunge e sfavillar percossi
 ambo gli scudi e l'un e l'altro elmetto.
 Fu de l'armi il fulgor, de' colpi il suono
 agli occhi un lampo et a l'orecchie un tuono.

L'intera ottava 388 viene costruita ancora su elementi contrastivi, iniziando con l'antitesi *spavento/diletto* e proseguendo attraverso l'opposizione fra la luce del lampo e il fragore del tuono, generando un effetto sinestetico. L'immagine della lotta è invece accentuata dal parallelismo «fronte con fronte», «petto con petto». ⁹ È interessante osservare come l'impatto fra le armi e i corpi dei duellanti siano rappresentati dal Marino mediante riferimenti a fenomeni naturali, attraverso le metafore del fulgore delle armi e del lampo, richiamanti la luce sprigionata dagli impatti, così da sottolineare l'eccezionalità e la pericolosità dell'evento, in accordo con una tradizione di lungo corso sia epica che canterina. ¹⁰ Il poeta manifesta la sua propensione per l'esagerazione e la spettacolarità delle immagini, in combinazione con i suoni, anche tramite le allitterazioni delle dentali *t*, delle liquide *r*, e delle sibilanti *s* («rotti i troncon nodosi e grossi», frase che richiama i suoni aspri dello scontro), oltre che delle labiodentali costrittive sorde *f* e delle gutturali *c* («sfavillar percossi», che evocano il rumore degli impatti). Il verso finale, inoltre («agli occhi un lampo et a l'orecchie un tuono»), è costruito su elementi sinestetici e si avvale di una rima arricchita dalla forma dittongata *suono:tuono*.

⁹ Evidente il richiamo all'*Innamorato*, L. II, XIV, 55, 8: «peto per peto urtar, testa per testa».

¹⁰ Cfr. M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1988, in particolare le pp. 101-115.

La contesa avanza verso il suo culmine, momento in cui si dovrà necessariamente proclamare un vincitore. Un colpo squarcia l'elmo di Fiammadoro, e il gesto con cui il cavaliere s'inchina dinanzi ad Austria è descritto quasi come un omaggio, effetto della potenza di Amore, verso la donna destinata a lui dal fato. In un'armoniosa simmetria, il colpo successivo infrange l'insegna dell'aquila sull'elmo di Austria, rivelandone la bellezza femminile. Questa rivelazione, accentuata dal richiamo a un verso di Petrarca, segna una transizione del linguaggio che, a partire dall'ottava seguente, adotta un registro lirico, attraversando il ricco campo citatorio dell'incontro petrarchesco mediato dal racconto tassiano:¹¹

Ruppe lo stocco e gli rimase apena
de l'elsa d'oro in man la guardia intera,
e 'l colpo uscì di sì gagliarda lena
ch'al nemico sbalzar fe' la visiera.
Ma, tolto il vel che ricopria la scena,
si scoverse il guerriero esser guerriera
e con le bionde chiome a l'aura sparse
bella non men che bellicosa apparse.

La rivelazione finale dell'ottava 397 gioca su un'antitesi simbolica tra guerriero e guerriera, evidenziando il contrasto tra il presunto e il reale, rafforzata dall'immagine similmente antitetica nonché allitterante di *bella* e *bellicosa* che rappresenta l'antinomia tra grazia femminile e valore marziale. Il v. 5 si alimenta di una metafora teatrale che riecheggia il già ricordato brano del *Furioso* in cui Bradamante («non men che fiera in arme, in viso bella», *Of.*, xxxii, 79, v. 8), ormai dentro la Rocca di Tristano, liberatasi dell'armatura, rivela ai numerosi presenti la propria identità: «Quale al cader de le cortine suole / parer fra mille lampade la scena» (*Of.*, xxxii, 80).

Beatrice Collina ha dimostrato a tal proposito che il *topos* dell'amazzone si rivela poco funzionale rispetto al codice epico-cavalleresco da cui Marino trae ispirazione, così come rispetto al personaggio tassiano di Clorinda, con cui Austria mostra un'affinità particolare.¹² Interessante è piuttosto il tema del duello tra un uomo e una donna, in cui l'uomo è inizialmente inconsapevole della reale identità di genere della sua avversaria, per poi giungere

¹¹ Per l'amore come attività bellica cfr. E. MUSACCHIO, *Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'Orlando furioso*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 9-16.

¹² B. COLLINA, *Metamorfosi di un'amazzone nel canto xx dell'Adone*, in «Studi secenteschi», xxxv, 1994, pp. 123-144.

alla rivelazione improvvisa della donna (tradizionalmente descritta come bellissima) a seguito della caduta o della perdita repentina dell'elmo. Esaminando quello che Getto ha definito il "motivo dell'elmo",¹³ è possibile risalire a numerose sequenze narrative di tradizione epica che anticipano quella del xx canto dell'*Adone*, pur generando esiti diversi. La rivelazione della vera identità della donna-cavaliere, in alcuni casi, suscita sorpresa e smarrimento tra i presenti, costretti a riconoscere l'eccezionalità della forza mostrata fino a quel momento dalla *virago* (un esempio si trova nel xix canto dell'*Orlando furioso*, dove Marfisa si svela a Guidone sull'isola delle Femmine omicide,¹⁴ così come nel xxxii canto dello stesso poema, con Bradamante nella rocca di Tristano¹⁵). In altri casi, questa scoperta può innescare un innamoramento non corrisposto o destinato a rimanere irrealizzabile (il mito di Achille e Pentesilea è il modello archetipico; nell'epica italiana, esempi simili includono l'amore di Ruggiero per Bradamante nel v canto del iii libro dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, o quello di Turrismondo per Nicandra, ormai defunta, nel xviii libro dell'*Italia liberata da' Goti* di Trissino). Esiste infine la possibilità di un esito parodico, come nel iii canto del *Morgante* di Pulci, in cui Orlando, scoprendo che la sua potente avversaria è una donna, ritiene disonorevole continuare il combattimento.¹⁶

Tuttavia, il modello letterario che maggiormente influenza Marino è, come già precedentemente evidenziato, il duello tassiano tra Clorinda e Tancredi. Al di là dei richiami testuali, i due poemi manifestano una stretta vicinanza tematica che, tuttavia, si sviluppa in due direzioni narrative opposte.¹⁷ Nella

¹³ G. GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Bonacci, Roma 1977, p. 111.

¹⁴ «e non pensando in sì viril sembianti / che s'avesse una vergine a coprire» (*Of.*, xix, 89, vv. 3-4); «si meraviglia l'altro, ch'alle chiome / s'avede con chi avea fatto battaglia» (*Of.*, xix, 108, vv. 3-4).

¹⁵ Emblematica a tal proposito l'ottava 103: «Ben son degli altri ancor, c'hanno le chiome / lunghe, com'io, né donne son per questo. / Se come cavallier la stanza, o come / donna acquistata m'abbia, è manifesto: / perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto? / La legge vostra vuol che ne sian spinte / donne da donne, e non da guerrier vinte».

¹⁶ *Morg.*, iii, 17-19.

¹⁷ Nel iii canto della *Gerusalemme* si legge «e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse» (21, vv. 7-8), di cui Marino ripropone l'immagine e la coppia rimica: «e con le bionde chiome a l'aura sparse / Bella non men che bellicosa apparse» (397, vv. 7-8). Ancora nel Tasso si legge «Ecco io chino le braccia, e t'appresento / senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?» (iii, 28, vv. 1-2), mentre nel Marino troviamo: «ecco la testa, ecco la gola inermi / t'offro senza difesa e senza scudo» (401, vv. 3-4). Infine, sempre nel iii canto della *Liberata* l'autore scrive: «- Volgi - grida; / e di due morti in un punto lo sfida» (23, vv. 7-8), e anche Marino utilizza l'espressione della doppia morte: «sospendi tanto sol che tu mi conte / chi di due morti insieme oggi m'uccide» (407, vv. 3-4).

Gerusalemme liberata, il combattimento fra l'amazzone pagana e il cavaliere cristiano, descritto nel III canto, è bruscamente interrotto dalla caduta dell'elmo di Clorinda (*Gl.*, III, 21, 3-8¹⁸). Tancredi, infatti, riconoscendola, dimentica istantaneamente lo scontro nel tentativo di rivelarsi e dichiararle il suo amore; purtroppo, l'improvviso arrivo di una turba di soldati pagani vanifica i suoi propositi. I due personaggi si rincontreranno nel XII canto, dove il travestimento sarà fatale a Clorinda, che cadrà morta sotto le armi dell'ignaro avversario. Questo momento rappresenta l'apice della commistione tra amore e morte nel poema tassiano: il colpo fatale di Tancredi che avrebbe dovuto preannunciare la vittoria del duello, si tramuta, difatti, in un gesto di tragica negazione dell'amore desiderato.

Analogamente, l'*Adone* di Marino è interamente permeato di espedienti retorici, tra cui spicca l'ossimoro, che declinano il nesso tra amore e morte, sebbene con esiti diversi.¹⁹ Nel passaggio dell'*Adone*, lo scontro tra i due avversari permane violento fino al momento in cui il caso non svela la vera identità di uno di essi; da quel punto, come accade nel III canto della *Liberata*, inizia un processo di traslitterazione della materia bellica da un livello puramente letterale a uno metaforico. Marino descrive, ad esempio, lo stupore di Fiammadoro di fronte alla rivelazione della vera identità della bella Austria:

Ma l'altro allor che quel bel volto mira,
 senza moto riman, senza favella,
 trema, sospira e sparge a mille a mille
 più dal cor che da l'armi, alte faville. (*Ad.*, 399, vv. 5-8)

Il lessico della guerra, inizialmente impiegato in senso stretto per rappresentare il duello, assume una funzione duplice a partire dal momento dell'agnizione, diventando uno strumento che descrive sia lo scenario bellico reale sia le emozioni dell'innamorato Fiammadoro. Ad esempio, le scintille, che fino a pochi versi prima erano generate esclusivamente dall'impatto delle armi («Ardon lor le palpebre ai colpi crudi / gli elmi infocati, la cui tempra è fina, / e le fiammelle e le scintille ardenti / gli fan quasi invisibili a le genti», *Ad.*, 393, vv. 5-8), ora, grazie alla paronomasia, rappresentano il risultato

¹⁸ «Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto / volaro e parte nuda ella ne resta; / ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa; / e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse».

¹⁹ Cfr. L. BOLZONI, «O maledetto, o abominoso ordigno»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia*, Annali 18, *Guerra e pace*, a cura di W. Barberis, Einaudi, Torino 2002, pp. 201-247.

di un improvviso innamoramento. Poste in antitesi, «senza moto» e «senza favella» sottolineano il contrasto tra l'immobilità fisica del personaggio e la forza emotiva espressa nei versi successivi («trema», «sospira», «sparge [...] faville»). Il tutto è connotato dal *climax* ascendente per cui si passa da stati interiori più contenuti («trema», «sospira») a un'esplosione emotiva metaforica («sparge a mille a mille / più dal cor che da l'armi alte faville»), intensificando progressivamente la descrizione della reazione. A questo scopo contribuiscono anche le allitterazioni delle occlusive *m* ed *n* e della liquida *l*, le quali introducono il turbamento emotivo causato dalla sensazione di morte imminente, sia fisica che amorosa.

Tasso aveva già rappresentato in modo metaforico il doppio nodo delle morti di Tancredi, dando forma concreta, nel contesto del duello, all'antico paradosso oraziano del «militat omnis amans, et habet sua castra Cupido»²⁰ («di due morti in un punto lo sfida», *Gl.*, III, 23, v. 8). Marino, a partire da questo momento, e per diverse ottave, sviluppa ulteriormente il campo semantico della morte, mantenendo un raffinato equilibrio tra la morte fisica e quella amorosa del cavaliere. Proprio Fiammadoro, infine, si rivolge ad Austria con parole che riecheggiano quasi letteralmente il verso di Tasso:²¹

E mentr'ella a ferirlo ha il ferro accinto
per far ch'essangue a terra alfin trabocchi:
«Che fai che fai? (le dice) Eccomi estinto,
senza che più la bella man mi tocchi.
Morto m'hai già, nonch'abbattuto e vinto
co' dolcissimi folgori degli occhi.
Crudeltà più che gloria omai ti fia
con più piaghe inasprir la piaga mia. (*Ad.*, 400)

Nelle ottave tassiane l'ambiguità linguistica costituiva l'unico mezzo per esprimere temi non propriamente epici, che altrove (ad esempio nel canto III) erano stati eliminati attraverso precise strategie narrative. Marino, invece, pur rifacendosi al modello di Tasso dal punto di vista linguistico, manifesta l'obiettivo di proseguire gli eventi esattamente dal punto in cui nella *Gerusalemme Liberata* erano stati bruscamente interrotti. Quest'ottava, infatti, rappresenta uno straordinario esempio del barocco marinesco, dove amore e morte si intrecciano in una scena densa di dramma (emblematica in tal senso la

²⁰ Ovidio, *Amores*, I, IX, 1.

²¹ «Quelle, s'è giusto il prego, a trar sì pronte / da le mie vene il sangue armi omicide, / sospendi tanto sol che tu mi conte / chi di due morti insieme oggi m'uccide» (*Ad.*, 407, vv. 1-4).

doppia ripetizione allitterante di «che fai che fai» del v. 3) e ironia, che si apre con una ferita inferta dalla spada dell'avversario (l'allitterazione della labiale spirante sorda *f* e dell'alveolare vibrante sonora *r*: «ferirlo ha il ferro accinto» sostiene la tensione emotiva del momento che sembra culminante del duello).

Il cavaliere, già ferito dall'amore, si dichiara iperbolicamente "morto" per lo sguardo della donna, trasformando l'intera azione in una metafora dell'amore come forza distruttiva e sovrana, come mostrano le metafore «dolcissimi folgori degli occhi» (v. 6) dove gli sguardi della donna sono rappresentati come folgori, potenti e letali, e «piaga mia» (v. 8) in cui la ferita dell'amore, già simbolica, è resa più intensa da ulteriori piaghe metaforiche.

La natura contrastiva di amore e morte, che in età barocca mira ad «esprimere la contraddizione, la sofferenza, l'ossimoro»,²² è rafforzata dalle antitesi «morto m'hai già, non ch'abbattuto e vinto» (v. 5), in cui emerge la contrapposizione tra morte fisica e morte simbolica, causata dagli "occhi" della donna amata, e «crudeltà più che gloria» (v. 7) che oppone due aspetti del gesto della donna, esaltandone l'ambiguità morale.

Se il tentativo di Tancredi non si realizza (poiché non giunge mai a togliersi l'elmo), quello di Fiammadoro si compie invece con successo, portando a risultati significativi. Per consentire alla sua avversaria di colpirlo con maggiore facilità, il cavaliere infatti si libera dell'elmo, svelando la sua giovane età e una bellezza tale che rievcherà in Venere l'immagine del defunto Adone (cfr. *Ad.*, 403, vv. 1-4: «l'afflitta Citerea, quando il bel viso / si discoverse, ancorch'alquanto smorto, / arse a un punto e gelò, ché le fu avviso / di rivedere il caro Adon risorto»):

Ma poichè morto pur brama vedermi
 congiunto a beltà tanta un cor sì crudo,
 ecco la testa, ecco la gola inermi
 t'offro senza difesa e senza scudo».
 Disse et anch'ei restò, tolti gli schermi
 de la cuffia di ferro a capo ignudo
 e parve un sol, qualor più luminosi
 trae fuori i raggi in fosca nube ascosi. (*Ad.*, 401)

La metafora del sole che disperde i raggi tra le nubi richiama l'immagine utilizzata da Ariosto per descrivere la rivelazione di Bradamante nella rocca di Tristano. Questo riferimento letterario risulta significativo, poiché lo stesso passaggio dell'*Orlando furioso* era stato ripreso da Marino, poche ottave

²² S. JOSSA, *L'Italia letteraria*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 165.

prima, nella descrizione della caduta dell'elmo di Austria. Il momento della rivelazione, che nella tradizione epica era tradizionalmente riservato alla figura femminile, viene invece equamente suddiviso da Marino tra i due protagonisti («Io non so dir quanto l'un l'altro avanzi / e 'n cui splenda d'Amor più chiaro il lume», *Ad.*, 402, vv. 5-6). Si noti come l'antitesi tra la protezione della «cuffia di ferro» e la vulnerabilità del «capo ignudo» riflette un contrasto tra difesa e apertura, o tra nascondimento e rivelazione: il gesto è enfatizzato dalla progressione rallentata del ritmo della scena, grazie all'iperbato («tolti gli schermi / de la cuffia di ferro a capo ignudo») e all'enjambement. L'allitterazione della spirante *f* e della sibilante *s* (in parole come «fosca», «ferro», «schermi») concorre alla fluidità del movimento descritto.

Dopo il rispettivo riconoscimento e il reciproco innamoramento, Austria e Fiammadoro raccontano la storia delle proprie origini e della propria infanzia facendo emergere alcune similitudini ma anche diverse differenze rispetto ai natali del giovinetto Adone. Innanzitutto sia Austria che Fiammadoro nascono da matrimoni quasi mitologici che ottengono effetti opposti: l'unione che dà alla luce Austria, tra la madre regina delle Amazzoni (Tirgina) e il cavaliere asburgico Austrasio, risolve uno stato di guerra e quindi è portatrice di pace, mentre quella da cui nasce Fiammadoro, tra Marte e la bella sorella del re di Francia Fiordigiglio, sposata all'impotente e malvagio re d'Inghilterra Morgano, provoca l'assassinio della donna e il suicidio del re. Sono due facce dell'amore a confronto: amore come forza civilizzatrice e amore come forza insufficiente e manchevole, se non distruttiva. Da questi due matrimoni così diversi per impostazione nascono tuttavia due personaggi molto simili, in quanto entrambi i cavalieri vivono la loro infanzia separati dai genitori: Austria viene rapita da un'aquila simbolo della dinastia asburgica e poi affidata ad un negromante senza nome («vecchion de la Foresta Nera», *Ad.*, 436 v. 1) che la educa alle armi, mentre Fiammadoro viene salvato dopo l'omicidio-suicidio da un «balio fido» (*Ad.*, 469, v. 1) che lo riporta alla reggia del nonno.

Inoltre Austria, dopo essere stata educata alla caccia e alle armi si orienta verso gli ozi della reggia, senza però depotenziare il suo spirito combattivo (cfr. *Ad.*, 439); al contrario Fiammadoro con il passare del tempo sente il bisogno di abbandonare definitivamente gli ozi della reggia del nonno per seguire le armi (cfr. *Ad.*, 471). Non dimentichiamo inoltre che, oltre ai natali irregolari, Adone ha in comune coi due cavalieri anche diversi tratti fisici: il giovinetto androgino fonde in sé il maschile e il femminile e ha la medesima età dei duellanti.

E ancora, nell'ottava 438 Austria racconta che da cacciatrice uccise un orrendo cinghiale, riuscendo a salvare sé stessa e suo padre Austrasio e a giungere sana e salva presso la corte:

Austria nome mi pose; e 'ntanto essendo
 già de' tre lustri oltre l'età cresciuta,
 in Austrasio, ch'un giorno a caccia uscendo
 avea de' suoi la compagnia perduta,
 mentre ch'a fronte avea cinghiale orrendo
 a caso m'abbattei non conosciuta.
 L'uno era inerme e l'altro fiero e forte,
 io questo uccisi e quel campai da morte.

L'antitesi nel distico finale (vv. 7-8) propone una contrapposizione tra gli aggettivi «inerme» e «fiero e forte», che sottolinea la disparità tra Austrasio, disarmato,²³ e la ferocia del cinghiale, ucciso dall'eroismo risolutivo di Austria che viene evidenziato dal chiasmo implicito «io questo uccisi e quel campai da morte» (v. 8). Impossibile non pensare al cinghiale assassino di Adone e di conseguenza alla rappresentazione del giovinetto come un antieroe per eccellenza, destinato al fallimento, e di Austria come un'eroina a tutto tondo, vincitrice del duello e chiave di volta per la risoluzione finale del poema. Ecco, dunque, il trionfo di Amore-Imeneo, portatore di unione e di alleanza, ben distante dall'amore-Eros di marca ariostesca, dove le donne e gli amori si legano strettamente agli agi e alle mollezze.²⁴ Pertanto dopo la morte di Adone, appena eletto re di Cipro, sull'isola viene a costituirsi una nuova stirpe regale con le nozze tra Austria e Fiammadoro. In virtù di questo matrimonio, Adone redivivo, sdoppiato in entrambi i coniugi, secondo la "legge del due" teorizzata da Pozzi,²⁵ realizza la sua metamorfosi più autentica, con la quale Marino supera i suoi modelli poetici di riferimento, su tutti Tasso e Ovidio, svincolando di fatto la poesia dalla storia.

Non a caso, infatti, Venere invita alla pace e all'armonia tra Austria e Fiammadoro con le parole: «Deponete omai l'armi e sia tra voi / la tenzon con lo sdegno in un sopita. / Canginsi in vezzi le discordie e l'ire / e sia pari l'amor,

²³ «Ma rimane il velo di debolezza sul padre salvato dalla figlia». E. RUSSO, commento a G. MARINO, *L'Adone* cit., p. 2314.

²⁴ Quasi tutti i protagonisti di questa vicenda, infatti, sono guerrieri conquistati dall'Amore. Tigrina, la fiera regina delle Amazzoni, sottopone il suo popolo a un rigido codice antierotico, arrivando a «odiar et aborrire le amorose dolcezze» (*Ad.*, xx, 413, v. 6), finché non si innamora di Austrasio, anch'egli vittima dell'onnipotente dio dell'amore (cfr. *ivi*, 421 v. 7). Anche Austria, inizialmente immune al potere di Amore, cede al fascino di Fiammadoro, che, come lei, ha dedicato la sua giovinezza alle armi e alla vita austera, rifuggendo i piaceri della corte.

²⁵ G. POZZI, *Guida alla lettura*, in G. MARINO, *L'Adone*, Mondadori, Milano 1976, 2 voll., I, p. 77.

com'è l'ardire» (*Ad.*, 475, vv. 5-8).²⁶ Assunto il ruolo di pronuba, pronuncia l'epitalamio per i due novelli sposi e fa loro dei doni: ad Austria un cavallo per rimpiazzare quello perso durante il duello e a Fiammadoro una spada degna di Marte e uno scudo forgiato dallo stesso Vulcano.

L'ultimo canto dell'*Adone* è stato definito da Giovanni Pozzi un dopo-poema; pertanto, il ventesimo canto apparirebbe privo di funzione all'interno dell'opera, un elemento avulso atto a rappresentare quasi un anti-poema. Di conseguenza, l'autentico poema di pace sarebbe proprio il canto xx, poiché fungerebbe da contraltare per mostrare un duello con lieto fine che Adone non aveva potuto raggiungere, a causa della sua morte per mano del cinghiale.

È certamente vero che il xx canto si fonda sul tema della pace: basti guardare ai giochi funebri, che mentre nella tradizione epica assumevano la funzione di avviare la conclusione della *fabula*, si svolgono quando il protagonista è già morto, è stato cremato e si è trasformato in anemone. D'altra parte il ricordo di Adone stesso in quest'ultimo canto si affievolisce fino a scomparire del tutto.

Nonostante ciò, è necessario riconoscere che sono moltissimi gli elementi di connessione tra il poema e il dopo-poema, a partire dalla scena entro cui si svolgono i fatti – sempre l'isola di Cipro – nonché dalla presenza di personaggi già presenti nei canti precedenti, come Venere, Apollo, Fileno e Cupido. Ma soprattutto nel xx canto si realizza una storia d'amore che contiene numerosi elementi simili a quella tra Adone e Venere; pertanto, secondo Cherchi, non c'è netta separazione tra il poema e la sua conclusione, in quanto è proprio nel canto finale che si realizza la vera metamorfosi di Adone.²⁷

Tant'è che la presenza del superfluo nel canto xx, che potrebbe indicare una volontà di sganciarsi dalla struttura portante della trama, è costante nell'intera opera, caratterizzata da diversi spunti narrativi soffocati da mille divagazioni che si allontanano dalla storia principale, nonché dalle numerosissime rassegne e cataloghi inutili all'arricchimento della trama principale.

Tale relativizzazione investe anche la cornice principale della storia d'amore tra Adone e Venere: non c'è da stupirsi, dunque, se la morte del protagonista

²⁶ Questo ruolo di pacificatrice è lo stesso che Venere assume nell'epitalamio *La Francia consolata* (1615-1616), dedicato al matrimonio tra Anna d'Austria e Luigi XIII. Appare inoltre chiaro a questo punto il motivo per cui Marino abbia scelto di arricchire l'episodio con abbondanti richiami alla tradizione cavalleresca: affrontare il tema delle armi e dell'amore, così come quello dei guerrieri invitti che si piegano all'Amore, significava inevitabilmente rifarsi ai poemi cavallereschi. Da Boiardo in poi, infatti, il binomio armi-amori è centrale in questo genere letterario. Inoltre, la finalità encomiastico-dinastica del brano potrebbe aver spinto Marino a trarre ispirazione da opere come *l'Innamoramento de Orlando* e *l'Orlando Furioso*, dove il tema genealogico assume un ruolo significativo.

²⁷ P. CERCHI, *Il dopo-poema e la metamorfosi d'Adone*, Longo, Ravenna 1996, pp. 9-39.

nell'ultimo canto venga del tutto svalutata dai giochi funebri, i quali decostruiscono man mano l'importanza di questa mancanza riducendola ad un mero pretesto di festa. Tra amore e morte Marino colloca il gioco, che mentre celebra la morte depotenzia la sua dimensione assoluta.

Pure tale operazione di smontaggio è caratteristica di tutto il poema: basti pensare al personaggio di Adone, tanto debole quanto lunga è l'opera. Egli è un giovinetto passivo che in nessun momento della trama ricopre un ruolo eroico. Pertanto, il xx canto sembra avere la funzione di relativizzare tutta la vicenda di Adone rendendola una storia come le altre, e come le altre sottoposta a trasformazione.

Per quanto concerne gli elementi di diversità dell'ultimo canto rispetto all'intero poema è interessante rilevare che esso non rispetta l'unità di tempo tipica dei canti precedenti, di norma risolti nello spazio di una sola giornata, poiché copre un arco di tre giorni, quasi a voler rimarcare una propria autonomia.

Tuttavia se guardiamo al poema nella sua interezza possiamo rilevare che si compone di tre tempi: il tempo dell'amore felice, quello della separazione e quello del nuovo incontro e della morte. È dunque ipotizzabile che il xx canto scandito non sia che una copia simile ma diversa dei tre tempi dell'intero poema. L'ultimo canto si chiude con un episodio epico perché viene presentata la nascita di una stirpe regale destinata a grandi vittorie, a tal punto che l'episodio fa apparire i giochi funebri come un pretesto per introdurre l'incontro tra Austria e Fiammadoro; tuttavia, nello stesso tempo, è chiaro che i giochi devono onorare la morte del protagonista Adone, così come affermato da Venere alla fine del canto XIX.

Se dunque da un lato il ventesimo canto si distacca dalla storia principale al fine di trasformare la matrice dell'intero poema, dall'altro non si può negare una certa continuità con essa. In altre parole, il dopo-poema sarebbe una sorta di riflesso del poema intero, che sembra ripercorrere la vicenda amorosa di Adone attraverso i due cavalieri duellanti, ma con esito opposto. La storia d'amore tra Austria e Fiammadoro permette al lettore di dimenticare l'esito infausto dell'amore tra Venere e Adone, ma nello stesso tempo non può non apparire come una reiterazione di quest'ultimo, perché attraverso di esso si realizza la vera metamorfosi di Adone e nello stesso tempo vengono indagati i temi del rapporto tra storia e mito, tra poema mitologico e poema epico. È infatti grazie al duello e al suo felice esito che il poema si trasforma definitivamente da idillico-amoroso e mitologico in poema storico-epico e cavalleresco. Nell'ultima ottava del poema, la 515, il riferimento ai «tragici amori» ossia agli amori nobili, alti, questa lettura si conferma: la poesia epica, bersaglio polemico di Marino, viene di fatto riabilitata, anche se tale espediente potrebbe

rientrare in un processo di ironizzazione del genere, in quanto la realizzazione concreta di tale nuovo progetto non si realizzerà mai. In ogni caso, questa apertura *in extremis* al mutamento, sottolinea la rivendicazione da parte di Marino di una piena libertà poetica, funzionale alla proposta di un percorso alternativo e possibile all'interno del genere epico in cui viene estremizzata in modo consapevole la congruenza tra gli "eroi" e gli "amori".²⁸

²⁸ G. BALDASSARI, *Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Dovehouse Editions, Ottawa 1989, pp. 144-145.

Simona Carotenuto

TRA SACRO E PROFANO. DUELLI E DUELLANTI
NELLA PITTURA NAPOLETANA DEL SEI E SETTECENTO

Sinossi: Il tema del duello spesso rielaborato nel corso del Seicento e del Settecento dai pittori napoletani trova la sua massima espressione nelle tematiche bibliche, in merito alle battaglie condotte dal popolo di Israele. Partendo dalle soluzioni adottate da Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano e Nicola Malinconico, si passa alle varianti di Giacomo del Po' che realizza con analogie compositive, tematiche profane. Tra i duelli sacri, andrà poi riconsiderata la battaglia apocalittica di san Michele e Lucifero con le diverse interpretazioni di area partenopea, segnalando un'aggiunta alla produzione giovanile di Francesco Solimena.

Parole chiave: pittura napoletana, Francesco Solimena, battaglie, Giovan Battista Beinaschi

Abstract: The theme of the duel, often reworked during the seventeenth and eighteenth centuries by Neapolitan painters, finds its maximum expression in biblical themes, regarding the battles fought by the people of Israel. Starting from the solutions adopted by Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano and Nicola Malinconico, there are the variations of Giacomo del Po' who reinterprets profane themes with compositional analogies. Among the sacred duels, the battle of Saint Michael with Lucifer will then be reconsidered with the different interpretations of the Neapolitan area, signaling an addition to the youthful production of Francesco Solimena.

Keywords: Neapolitan painting, Francesco Solimena, Battles, Giovan Battista Beinaschi

Il tema del duello ha sempre fornito numerosi spunti interpretativi nell'arte¹ e, nel corso del primo Seicento a Napoli, iniziano a delinearli gli specialisti del

¹ Per recenti contributi si veda: G. AURIGEMMA, *La guerra e le sue rappresentazioni nel Rinascimento, XV e XVI secolo. Contrapposizioni, contraddizioni, evoluzioni*, in «Studi medie-

settore. Gli studiosi hanno evidenziato l'inizio di tale "genere" nelle opere dell'«oracolo delle Battaglie»,² Aniello Falcone,³ il quale

andando a scuola [...] avea imbrattato tutti i suoi libricciuoli di fantocci, così poi, essendogli pervenuta nelle mani la Gerusalemme del Tasso figurato, si pose ad imitare attentamente quei guerrieri a cavallo; e sebene non avesse scuola di disegno, dava però loro una certa grazia, ed aggiustatezza, che gli rendea degni di esser veduti.⁴

La predilezione per questo tipo di rappresentazioni gli procurò giudizi lusinghieri, un vasto numero di committenti e discepoli che diedero seguito alla sua lezione, tra i quali Salvator Rosa.⁵

Il racconto storico viene rievocato, talvolta, senza rimarcare la ferocia del duello e delle sue conseguenze, perché gli artisti sono solo interpreti di eventi lontani nello spazio e nel tempo, e la rielaborazione storica produce episodi di battaglia

vali e moderni», xxvii, 1, 2023, pp. 311-340; G. SESTIERI, *I battaglianti. la pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 16 giugno-30 ottobre 2011) a cura di G. Sestieri, De Luca Editori d'arte, Roma 2011; A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, F. Senatore, Viella, Roma 2011, pp. 511-523; G. SESTIERI, *Pugnae. La guerra nell'arte. Dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, Valneo Budai, Roma 2008; J. DELAPLANCHE, *Nascita e riconoscimento di una forma. Il genere della pittura di battaglia in Italia*, in «Bollettino d'arte», s. 6, 92, 2007, pp. 109-128; P. CONSIGLI VALENTE, *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Silva, Parma 1994.

² B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani, [1743-1745]*, a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Paparo, Napoli 2003-2008, III, p. 144.

³ Per un recente contributo si veda, con bibliografia precedente: N. SPINOSA, *Aniello Falcone e i pittori della sua cerchia (1625-1656)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023.

⁴ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* cit., III, p. 127.

⁵ Cfr. F. BALDUCCI, *La Vita di Salvatore Rosa*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1830, p. 15. Per l'artista si vedano i recenti contributi: G. SWOBODA, *Salvator Rosa's Large Equestrian Battle in Vienna, or the Inversion of the Hero*, in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 23, Bohlaus, Wien 2024, pp. 183-206; ID., *The inversion of the hero. A rediscovered battle painting by Salvator Rosa*, in *History tales: Fakt und Fiktion im Historienbild*, Catalogo della mostra (Wien, Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Akademie der bildenden Künste, 27 settembre 2023-26 maggio 2024), a cura di S. Folie, Modern Kunst, Wien 2024, pp. 214-227; C. VOLPI, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Ugo Bozzi, Roma 2014; *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Atti del convegno (Roma, Università la Sapienza, 12-13 gennaio 2009), a cura di S. Ebert Schifferer, C. Volpi, Campisano, Roma 2010, pp. 255-265; *Il disegno tra Napoli, Firenze e Roma ai tempi di Salvatore Rosa*, Atti del convegno (Museo Civico Gaetano Filangieri, Napoli, Museo Correale di Terranova, Sorrento, Pio Monte della Misericordia, Napoli, 26-28 maggio 2016), a cura di V. Farina, A. Agresti, Areablu edizioni, Cava de' Tirreni 2017.

senza storia e senza eroi.⁶ L'eccezionalità della raffigurazione si manifesta nella capacità, da parte dell'artista, di reinterpretare il racconto in funzione di una figurazione suggestiva, più che commemorativa o celebrativa, attraverso un approccio svincolato dalla veridicità dell'evento storico.⁷

Si assiste pertanto alla ripresa di moduli prestabiliti, utilizzati dagli artisti napoletani della seconda metà del Seicento nelle diverse declinazioni, per corrispondere ad esigenze di rappresentazione religiosa o profana.

Alcuni elementi appaiono chiaramente estrapolati dalla lezione del "Cavalier calabrese", che attraverso la descrizione delle conseguenze della peste, visibile negli affreschi eseguiti sulle porte della città di Napoli,⁸ aveva mostrato le immagini di una "guerra" silenziosa e distruttiva alla quale l'umanità dolente non poteva sottrarsi. Le scene, terribilmente realistiche, avevano impressionato gli spettatori e gli artisti più dell'epidemia stessa, tanto che il De Dominicis nella biografia dedicata al Preti descrive gli episodi raffigurati con dovizia di particolari:

sulla Porta del Carmine, ch'è presso il Mercato, piazza più popolata di plebei [...] dipinse le azzioni più dolorose di quel crudele e funesto spettacolo, con apparato di corpi morti, e di vivi pieni di orrore, e piangenti in mezzo a' cadaveri.⁹

Alcune immagini ricordate dal biografo napoletano sono state collegate ai bozzetti conservati presso il museo di Capodimonte,¹⁰ i quali offrono memoria dei corpi di cadaveri dalle carni livide, riversi in primo piano o in posizioni scorciate. Tali figure sembrano veri e propri prototipi adattabili a diverse tematiche, e particolarmente congeniali per raccontare la ferocia del duello. Allo stesso modo,

⁶ F. SAXL, *The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 3, 1939-1940, p. 71; vedi inoltre: U. M. MILIZIA, *Le 'Battaglie senza Storia' di Salvator Rosa*, in <https://www.armsmilitaris.org/pubblicazioni/SalvatorRosa.pdf>, dicembre 2014 (url consultato il 23 marzo 2025).

⁷ F. ZERI, *La nascita della 'Battaglia come genere' e il ruolo del Cavalier d'Arpino*, in *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, a cura di P. Consigli Valente, Banca Emiliana, Parma 1986, pp. 9-28; nonché A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo cit.*, p. 523.

⁸ J. T. SPIKE, *Mattia Preti. I documenti: the Collected Documents*, Centro Di, Firenze 1998, pp. 91-93, 103-109, 111-117; J. D. CLIFTON, J. T. SPIKE, *Mattia Preti's Passage to Naples: A Documented Chronology, 1650-1660*, in «Storia dell'arte», 65, 1989, p. 66.

⁹ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani cit.*, III, p. 627.

¹⁰ R. CAUSA, *La pittura del Seicento dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, v. 2, Società editrice storia di Napoli, Napoli 1972, pp. 992-993; M. UTILI, in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 28 marzo-6 giugno 1999), a cura di M. Utili, Electa, Napoli 1999, p. 146.

le immagini dei cavalli lanciati verso la battaglia studiate in posizioni articolate, appaiono riprese dagli esempi forniti da Aniello Falcone e da Jacques Courtois.

L'interpretazione del duello, già a partire dalla metà del Cinquecento, trova la sua massima espressione nelle rappresentazioni sacre, in cui non si assiste più all'esaltazione del guerriero, quanto all'intervento provvidenziale risolutore in-discusso dello scontro.¹¹

Con la stagione barocca poi, alcune tematiche bibliche assumeranno una straordinaria rilevanza, dando vita a composizioni molto articolate e di forte impatto emotivo.

Esaminando, ad esempio, il tema relativo a *Giosuè che ferma il sole* appaiono significativi gli esempi napoletani di Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano e Nicola Malinconico.

L'episodio biblico tratto dal libro di *Giosuè* (10,12), sottolinea il momento cardine della narrazione in cui trova compimento la promessa della vittoria del popolo d'Israele sul nemico:

Giosuè parlò al Signore, nel giorno che il Signore diede gli Amorrei in man dei figli d'Israele, e disse in presenza d'Israele: «Sole, fermati su Gabaon; e tu Luna, nella valle di Ailon!» [...] e il sole si fermò in mezzo al cielo e non si affrettò di tramontare per lo spazio d'intorno a un giorno intiero.¹²

La scena realizzata da Giovan Battista Beinaschi, del Musée des Beaux Arts di Nantes (Fig. 1), tra il 1675-1680 circa, risente di contaminazioni con la tradizione romana, esaminando le proposte introdotte da Poussin nell'esito analogo del Museo Puškin di Mosca e la *Battaglia di Alessandro contro Dario* di Pietro da Cortona presso i Musei Capitolini di Roma.¹³ La forte aderenza a tali soluzioni è senz'altro dovuta all'aggiornamento dell'artista in occasione del secondo soggiorno romano per la realizzazione dei dipinti di Santa Maria del Suffragio, dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso¹⁴ e delle tele di San Bonaventura al Palatino.¹⁵

¹¹ A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo* cit., p. 521.

¹² *Giosuè* 10, 12-13, in *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo testamento*, ed. G. Diodati, Tipografia Spottiswoode, Londra 1861, p. 206.

¹³ A. GESINO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Valneo e Andreina Budai, Roma 2011, pp. 338-339; S. CAROTENUTO, *Un possibile riferimento al secondo soggiorno romano del Beinaschi*, in «Kronos», 13, 2009, p. 228; A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII siècle*, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988, p. 50.

¹⁴ S. CAROTENUTO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., pp. 254-257.

¹⁵ A. GESINO, in *ivi*, pp. 276-277.

Se nell'affastellamento delle masse in movimento in primo piano e nell'impaginazione della scena sono forti i richiami alla romanità e all'influenza di Giacinto Brandi,¹⁶ la matrice napoletana si osserva invece nella definizione dei corpi accasciati e privi di vita che sono il riflesso della tradizione pretiana, nota al pittore piemontese, fin dal suo primo soggiorno napoletano.

Tali moduli compositivi saranno ripresi dall'artista in diverse occasioni, si pensi agli esiti della *Morte di Abele* e del *Compianto dei Progenitori* della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, e alla *Morte di Abele* di ubicazione ignota,¹⁷ caratterizzati da un forte timbro chiaroscurale.

La scena dilatata in senso longitudinale, per assecondare il formato della tela, si concentra nei primi piani per sottolineare le pose articolate dei corpi aggrovigliati, dai cui volti però non traspare alcun coinvolgimento emotivo, né il dramma della lotta. Allo stesso modo, anche il paesaggio sullo sfondo appare totalmente estraneo agli accadimenti.

Nell'analoga raffigurazione proposta da Luca Giordano, realizzata tra il 1689-1690 (collezione De Michele a Milano),¹⁸ l'artista organizza il racconto biblico ampliando lo spazio ed enfatizzando l'evento divino. Il protagonista a cavallo con un gesto imperioso, sottolineato dalla direzione della spada, ordina al sole che sta per tramontare di bloccarsi nel cielo, mentre in primo piano infuria la battaglia con cavalieri disarcionati e cavalli incastrati tra corpi senza vita. Tali scene, con opportune varianti, si individuano anche nella *Battaglia degli Israeliti contro gli Amalechiti* di Toronto,¹⁹ pendant dell'opera precedente e indicativa di un ciclo dedicato al condottiero.

La tela del Giordano fornisce una soluzione compositiva a Nicola Malinconico, che in occasione della decorazione per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, esegue il bozzetto per il soggetto realizzato nella navata (Fig. 2), attualmente presso la Pinacoteca di Brera a Milano.²⁰

L'artista per evidenziare l'evento miracoloso inserisce nella parte alta del dipinto gli angeli che assistono e indicano i protagonisti. La gamma cromatica viene schiarita da dorature filamentose di tradizione barocca che si propagano

¹⁶ G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, Allemandi, Torino 2015.

¹⁷ S. MARRA, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., pp. 330-331.

¹⁸ O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992, I, p. 325; II, p. 715, fig. 591.

¹⁹ Ivi, II, p. 715, fig. 592.

²⁰ Cfr. con bibliografia precedente E. FUMAGALLI, in *Napoli a Bergamo. Uno sguardo sul '600 nella collezione De Vito e in città*, Catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 23 aprile-1 settembre 2024), a cura di E. Fumagalli, Skira, Milano 2024, pp. 150-151.

per tutta la composizione non tralasciando i piani prospettici secondari. Nella descrizione e nello schieramento dei soldati al seguito di Giosuè, il Malinconico mostra, inoltre, la conoscenza di incisioni di Antonio Tempesta. Tutto viene svelato dalla luce e il popolo d'Israele avanza vittorioso.

Un dipinto analogo transitato in asta in tempi recenti,²¹ replica la tela milanese, ma dal punto di vista stilistico andrà ricondotto genericamente alla bottega giordanesca.

Nell'esecuzione finale dell'opera, per Santa Maria Maggiore a Bergamo,²² Nicola Malinconico ridimensiona la tela, eliminando la suggestione iniziale e schiarendo le tinte per esigenze di chiarezza formale. La scena appare compressa, ma l'elemento innovativo si registra nei ritratti di due armigeri in primo piano, dove l'artista, recuperando la matrice napoletana, si compenetra nell'episodio e lascia trasparire sul loro volto sentimenti di crudeltà e terrore per le rispettive sorti.

L'impaginazione di tali scontri biblici si presta a svariate rielaborazioni e, attraverso la sostituzione del condottiero con l'immagine di una figura sacra o profana, viene proposta una nuova chiave di lettura iconografica.

Esemplare risulta la formulazione del tema di *San Domenico di Gesù e Maria nella battaglia di Praga contro i protestanti*, eseguito da Giacomo del Po' per Santa Teresa agli Studi a Napoli nel 1708.²³ Nel dipinto, di cui è noto un bozzetto di collezione privata,²⁴ l'artista pone nella parte centrale il Santo a cavallo, in posizione invertita rispetto agli esiti del Giordano e del Malinconico, ma ricordando la stessa soluzione, e inserendo varianti significative nella definizione e distribuzione dei duellanti, come ricordato dal biografo napoletano:

dipinse il beato [...] che entrato col crocefisso in mano nella battaglia, fuga i nemici della santa fede, vedendosi in questo quadro nella gran furia di combattenti il gran fuoco che aveva Giacomo ne' suoi componimenti.²⁵

²¹ Si veda asta Finarte-Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003, lotto 31; nonché Finarte-Semenzato, Venezia, 29 novembre 2002, lotto 470, con attribuzione a Luca Giordano.

²² E. FUMAGALLI, *Napoli a Bergamo via mare e via terra*, in *Napoli a Bergamo* cit., pp. 34, 75.

²³ M. A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Liguori, Napoli 1997, pp. 132, 422-424.

²⁴ Il dipinto è stato identificato come bozzetto dell'opera realizzata per la chiesa napoletana. Il tema, erroneamente identificato dal De Dominicis come un episodio agiografico del beato San Giovanni della Croce, è stato rettificato dal Prohaska, in occasione della presentazione di tale bozzetto: W. PROHASKA, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum del Bank Austria, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Electa, Napoli 1994, p. 178.

²⁵ B. DE DOMINICIS, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* cit., IV, p. 954.

La scena trova un parallelo con il dipinto coevo di *Camilla in battaglia* (Fig. 3), acquisito dal Los Angeles Museum of Art,²⁶ il cui tema profano, in linea con il testo ovidiano dell'*Eneide* (XI, 795-805), descrive il momento in cui la regina del Volsci lanciata alla guerra viene colpita a morte dal giavelotto scagliato da Arrunte. L'artista riutilizzando uno schema già consolidato nella tela precedentemente citata, esalta l'immagine femminile isolando il nucleo centrale e disponendo i combattenti in semicerchio, che increduli e storditi «volsero l'attenzione e portarono gli occhi attenti sulla regina, tutti i Volsci [...] Le compagne accorrono trepide e sorreggono la regina che crolla. Fugge prima di tutti atterrito Arrunte» (*Eneide*, XI, vv. 799-806). La pennellata fluida e i colori luminosi rendono la scena suggestiva, evocando esiti di memoria rubensiana e giordanesca.

Anche lo scontro apocalittico con il ruolo centrale degli angeli, tornato in auge nel corso del Seicento a seguito della propaganda gesuitica, viene sviluppato e ampliato dagli artisti napoletani, sia per dipinti devozionali, sia per composizioni di più ampio respiro.

Il tema micaelico relativo alla battaglia dell'arcangelo con il demonio,²⁷ viene estrapolato dal passo biblico (*Apocalisse* 12, 7-9) e ritorna nell'agiografia medioevale di Jacopo da Varagine (*Legenda Aurea*, CXLV):

E si fece battaglia nel cielo; Michele e i suoi angeli, combatterono col dragone; il dragone parimente, e i suoi angeli, combatterono; ma non vinsero, e il luogo loro non fu più trovato nel cielo. E il gran dragone, il serpente antico, che è chiamato Diavolo, e Satana, il quale seduce tutto il mondo, fu gettato in terra; e furono con lui gettati ancora i suoi angeli.²⁸

Al drago o serpente biblico, viene sostituita un'immagine dalle sembianze umane, talvolta riconoscibile dagli artigli e le ali da pipistrello. Le pale d'altare o di devozione privata sono concentrate prevalentemente nella descrizione della lotta tra San Michele e Satana, mentre le composizioni maggiori risultano molto più articolate per la presenza di spettatori nelle sfere celesti e il moltiplicarsi di angeli e demoni in lotta.

²⁶ Il dipinto compare nel catalogo del museo 2005-2006, n. 1 (2006), pp. 4-7; D. RABINER, *Addition to del Po*, in «Pantheon», 36, 1978, p. 36 sgg. (Fig. 3); N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Electa, Napoli 1986, pp. 139, 283, fig. 191.

²⁷ *San Michele arcangelo*, a cura di G. Otranto, S. Chierici, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2022.

²⁸ *Apocalisse* 12, 7-9, in *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo testamento* cit., p. 1012.

Le varianti si registrano nelle pose scorciate dei personaggi, come ad esempio nell'esito di Giovan Battista Beinaschi per la cappella Seripando nella chiesa dei Santi Apostoli a Napoli (1668), in cui le reminiscenze di matrice lanfranchiana, mostrano San Michele in volo, in precipitosa discesa sugli angeli ribelli scaraventati, in un moto convulso, sulla terra. Di tale soluzione l'artista si ricorderà in occasione della commissione di San Bonaventura al Palatino a Roma (Fig. 4) nel 1677, e nel relativo bozzetto di collezione privata, ma depurerà le opere dalla teatralità compositiva dei primi anni di attività napoletana, generando il contrasto tra cultura pittorica romana e partenopea: classicità e compostezza angelica e drammaticità naturalistica nella definizione demoniaca.²⁹ Nell'angelo colto in volo si ravvisano, inoltre, citazioni all'*Angelo custode* di Filippo Vitale della Pietà dei Turchini a Napoli, mentre la composizione sviluppata in diagonale, così come l'immagine del demone, risentono dell'influenza del Ribera e del Giordano, nei due dipinti dell'*Apollo e Marsia* del Museo di San Martino a Napoli.

Nella fase finale della sua produzione, tra il 1680-1688, l'artista piemontese si cimenterà nuovamente con il soggetto della *Caduta degli angeli ribelli*, come emerge da un dipinto di collezione privata a Napoli (Fig. 5),³⁰ recentemente transitato in asta,³¹ articolando la scena e dividendola in due registri distinti: il consesso celeste presieduto dal padre Eterno nella parte alta con le schiere angeliche, e Satana con i suoi angeli in precipitosa caduta in basso. San Michele, ripreso da moduli già sperimentati dall'artista, divide la scena in due parti dando origine al moto dinamico dei dannati. Il vorticoso precipitare dei demoni, avvinti in un groviglio inestricabile, risente delle soluzioni del Gaulli per la chiesa del Gesù a Roma.

La visione di sottoinsù e l'ampiezza spaziale alla quale allude l'opera, lasciano pensare che si tratti di uno studio preparatorio per una decorazione ad affresco non conosciuta.

Tra le varianti più suggestive del *San Michele che scaccia gli angeli ribelli*, realizzate nella città partenopea, si inseriscono le tele di Luca Giordano, per la chiesa dell'Ascensione a Chiaia a Napoli (1657), nonché le tele analoghe

²⁹ A. GESINO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., p. 276.

³⁰ L. GIUSTI, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Certosa di San Martino; Castel Sant'Elmo; Museo Pignatelli; Museo Duca di Martina; Palazzo Reale; 12 dicembre 2009-11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, Arte'm, Napoli 2009, I, p. 271; S. CAROTENUTO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., pp. 269-270.

³¹ Asta Christie's, Londra, 25 novembre-9 dicembre 2022, lotto 174.

di Berlino, Staatliche Museen (1663 ca.) e di Vienna del Kunsthistorisches Museum (1666),³² in cui il protagonista è raffigurato in posa eretta mentre schiaccia il nemico.

Allo stesso modo anche Andrea Malinconico, per la chiesa dei Miracoli a Napoli realizza un dipinto (1679 ca.)³³ e, rielaborando l'iconografia di Raffaello (Parigi, Musée du Louvre)³⁴ nota attraverso la circolazione di stampe, sottolinea il movimento dell'angelo tramite la torsione del busto e il rigonfiamento del mantello, riproponendolo anche nella tela successiva di Agerola, nella chiesa dedicata all'Arcangelo.³⁵

Tali soluzioni, saranno accolte anche da Angelo Solimena e dal figlio Francesco, nel *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* per l'altare maggiore del Duomo di Sarno, realizzato in collaborazione entro il 1682,³⁶ e saranno rielaborate da Francesco in un dipinto di *San Michele che scaccia Lucifero*, recentemente tornato all'attenzione degli studi (Fig. 6),³⁷ presso la chiesa di Santa Maria Assunta di Minervino Murge.

La tela, ricondotta all'artista napoletano su base stilistica e documentaria, di formato ridotto rispetto agli esempi citati in precedenza, è stata realizzata nel 1682. Il Solimena focalizza l'attenzione sulle due immagini principali del racconto biblico, caricando di drammaticità l'evento, attraverso un forte contrasto chiaroscurale, seguendo l'esempio di Mattia Preti, al quale si ispirerà nelle opere giovanili.³⁸

³² O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa* cit., I, pp. 258, 276, 281; II, pp. 487, 549, 565. Si veda inoltre U. DI FURIA, *Il San Michele Arcangelo e altri dipinti perduti di Luca Giordano e Francesco Solimena dagli archivi fotografici di Montecassino*, in "Oltre Longbi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate, a cura di N. Cleopazzo, M. Panarello, Tipografia Effegi, Portici 2019, pp. 245-246.

³³ R. BELLUCCI, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli*, Arte'm, Napoli 2015, pp. 119-120.

³⁴ S. LOIRE, *Raphaël dans la collection de Louis XIV: la copie du Grand saint Michel par Henri Testelin (1615-1696)*, in *Close-Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze*, a cura di S. Albl, B. Hub, A. Frasca-Rath, Walter de Gruyter, Berlin 2021, pp. 497-507, figg. 1, 4.

³⁵ R. BELLUCCI, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli* cit., p. 89.

³⁶ S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015, p. 39, fig. 2.27; N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747), e le arti a Napoli*, Ugo Bozzi, Roma 2018, I, p. 182.

³⁷ Per la vicenda storica e documentaria legata al dipinto e alla sua prima proposta di attribuzione si veda il contributo di S. CAROTENUTO, *Dal documento all'opera: un San Michele Arcangelo ritrovato di Francesco Solimena. Aggiunte all'attività giovanile dell'artista*, in corso di stampa.

³⁸ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* cit., IV, p. 1103.

Lo sforzo del demonio, scaraventato sulla terra, è sottolineato dalla tensione dei muscoli che si contraggono nel tentativo di sollevarsi e di liberarsi dalla morsa dell'angelo. Quest'ultimo viene raffigurato nelle vesti di guerriero, con ali di pennuto che manifestano il recupero della matrice naturalistica tipica della sua prima formazione, corazza, scudo ed elmo piumato. L'arcangelo è bloccato nel momento in cui sta per scagliare il colpo mortale all'avversario in una posa di estremo equilibrio classicistico, il cui volto esprime in modo esplicito quanto testimoniato del De Dominicis, che in merito alla prima fase dell'attività del Solimena ricorda come l'artista aveva nobilitato «l'idee de' volti da quei bellissimi e nobili di Guido Reni e Carlo Maratta».³⁹

Dal punto di vista stilistico, l'opera trova opportuni riscontri con le opere commissionate a Francesco all'inizio degli anni '80 del Seicento per alcune chiese napoletane, partendo dal bozzetto della *Madonna in Gloria e Santi* della Kunsthalle di Brema per la decorazione del cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo, dall'*Annunciazione* di collezione privata, per la sala dell'Udienza dell'Annunziata, e dal *San Giovanni Evangelista e il cardinale Innico Caracciolo* già San Giovanni in Porta (Museo Diocesano), che nella definizione dei volti e nell'utilizzo del chiaroscuro rivelano una matrice comune. Rispetto poi alla decorazione di San Nicola alla Carità, nella tela della *Madonna con Bambino tra i Santi Pietro e Paolo*, in alto a destra, si individua un angelo con il capo reclinato molto prossimo all'esito pugliese. Uno stringente confronto si individua anche con la figura che sorregge il Cristo, nella tela della *Pietà* per San Bartolomeo a Nocera Inferiore, realizzata in collaborazione con il padre nel 1678, nonché con l'angelo che sorregge San Francesco morto, nell'affresco di Donnaregina a Napoli (1684).

Il tema dell'arcangelo Michele sarà riproposto più volte dal Solimena per ulteriori commissioni: si pensi al dipinto restituito di recente all'artista per l'Episcopio di Nardò,⁴⁰ all'opera di devozione privata e a quella per la chiesa

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ S. DE MIERI, *Pittori del Sei-Settecento in Cattedrale: Francesco Solimena "ritrovato" e gli altri (Lucatelli, De Matteis e Olivieri)*, in *Sancta Maria de Nerito. Arte e devozione nella Cattedrale di Nardò*, a cura di D. De Lorenzis, M. Gaballo, P. Giuri, Congedo editore, Galatina 2014, pp. 211-217; nonché S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena* cit., pp. 165-168; P. BELLI D'ELIA, *Dipinti di Francesco Solimena in Puglia*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini e A. Braca, Fausto Fiorentino, Napoli 1994, p. 83; *Il barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo della mostra (Lecce, Museo Provinciale S. Castromediano, 8 aprile-30 agosto 1995), a cura di A. Cassiano, Roma 1995, pp. 85-86.

di San Giorgio a Salerno.⁴¹ L'elemento dell'elmo piumato, variante significativa rispetto a quanto appena citato, sarà poi reintrodotta dall'artista nel *San Giorgio e il drago* per la cappella Loffredo nel Duomo di Napoli nel 1689.⁴²

Nella fase matura del Solimena, nel corso del Settecento, i duelli biblici cederanno il passo a battaglie articolate e complesse,⁴³ commissionate per finalità celebrative. In tali dipinti l'artista recupererà soluzioni già ampiamente sperimentate nel corso della sua produzione che concorreranno a formare i suoi numerosi discepoli, tra i quali si distinguerà Francesco De Mura.⁴⁴

⁴¹ S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena* cit., pp. 219-220; N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747), e le arti a Napoli* cit., p. 284.

⁴² M. A. PAVONE, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669-1706*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, Catalogo della mostra (Pagani, Casa di Sant'Alfonso dei Liguori; Nocera Inferiore, Convento di Sant'Anna, Cattedrale di San Prisco, 17 novembre-31 dicembre 1990), Francesco Maria Ricci, Milano 1990, p. 67, fig. VI.

⁴³ N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747), e le arti a Napoli* cit., pp. 519-523.

⁴⁴ Per un recente contributo si veda: U. DI FURIA, *La battaglia di Seminara di Francesco De Mura nella galleria di palazzo di Capua-Marigliano*, in *L'Officina di Efesto 2019*, Atti del convegno *Giovanni Previtali e l'arte dell'Italia meridionale* (Napoli, Convento di San Domenico Maggiore, 31 gennaio 2019), a cura di F. Abbate, N. Cleopazzo, Napoli 2021, pp. 155-169.



Fig. 1. Giovan Battista Beinaschi, *Giosuè ferma il sole*, Nantes, Musée des Beaux Arts.



Fig. 2. Nicola Malinconico, *Giosuè ferma il sole*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 3. Giacomo del Po', *Camilla in battaglia*, Los Angeles County Museum of Art.

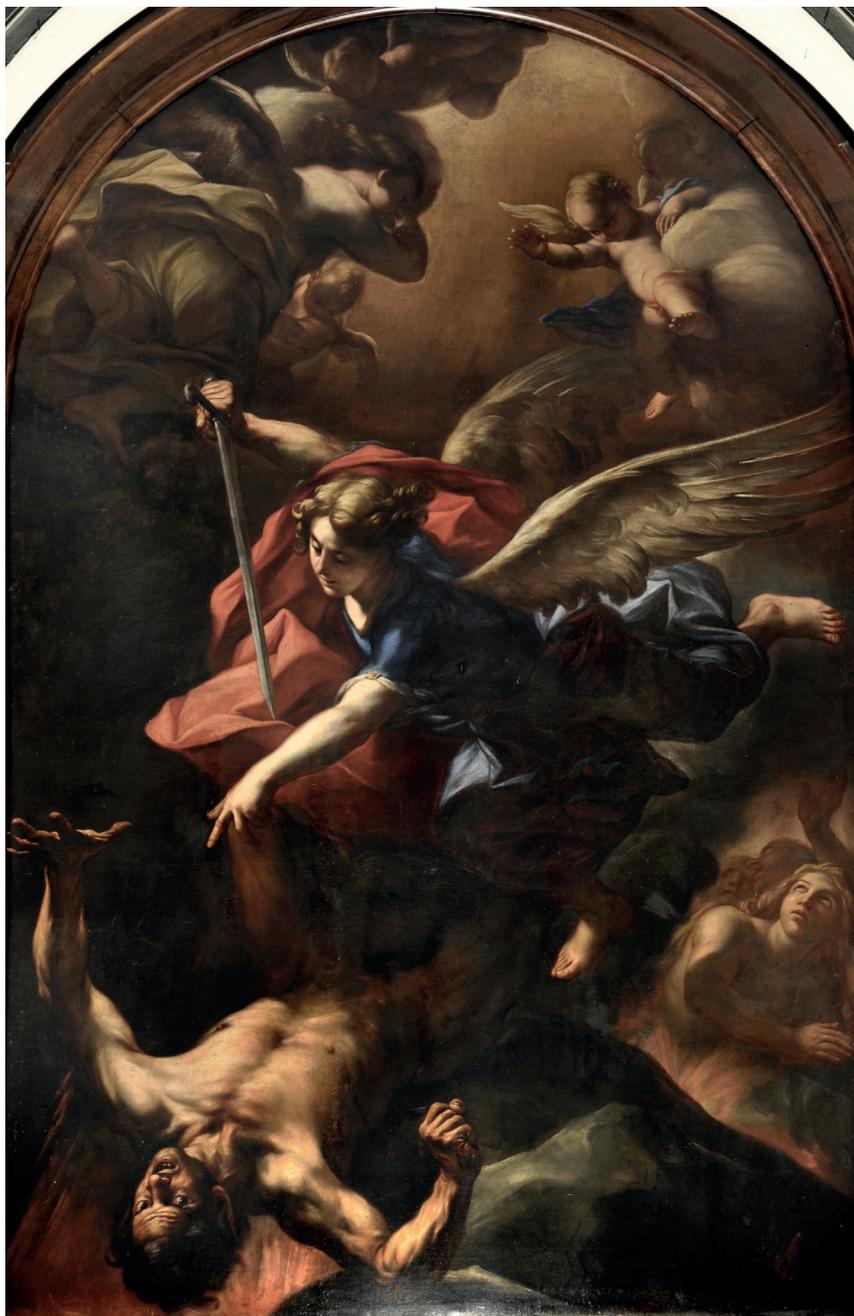


Fig. 4. Giovan Battista Beinaschi, *San Michele scaccia Lucifero*, Roma, San Bonaventura al Palatino.



Fig. 5. Giovan Battista Beinaschi, *San Michele sconfigge gli angeli ribelli*, collezione privata.

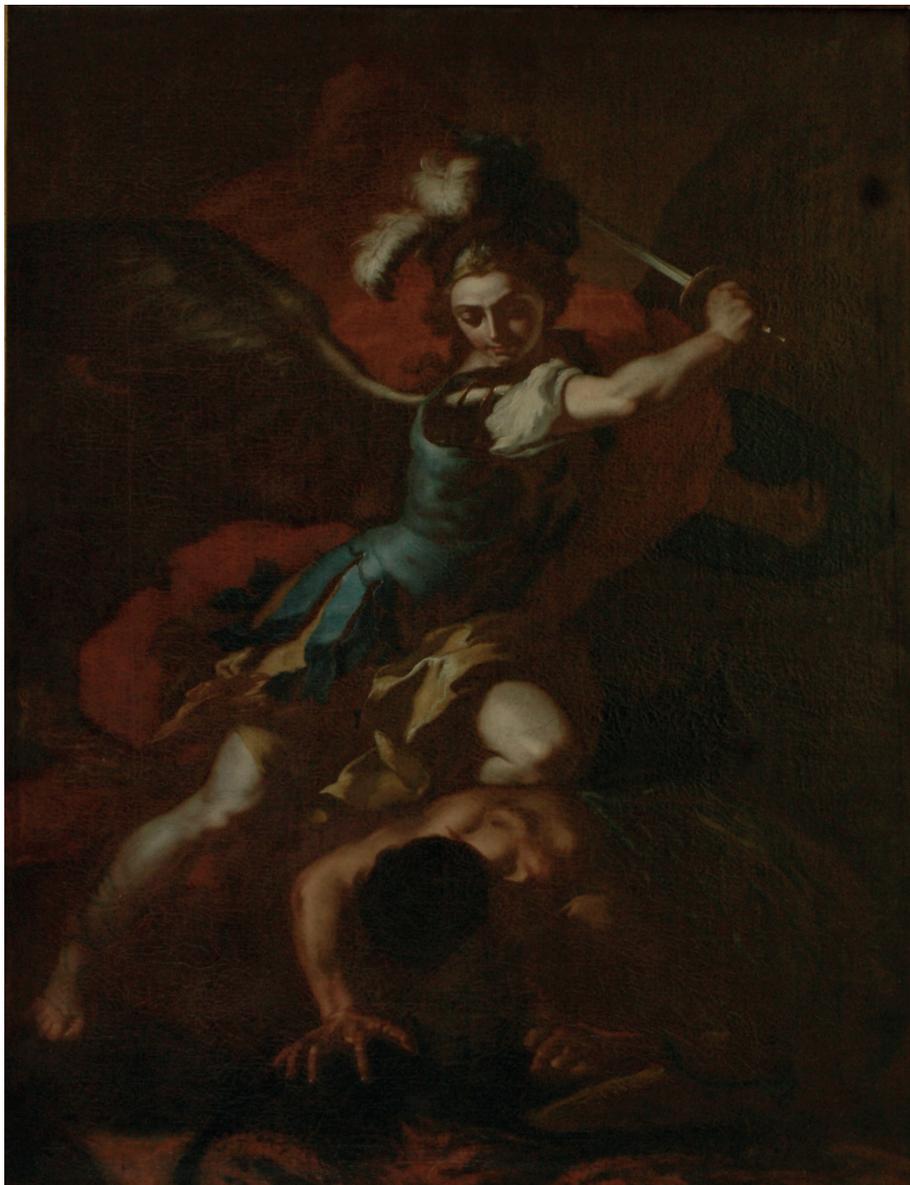


Fig. 6. Francesco Solimena, *San Michele scaccia Lucifero*, Minervino Murge, Santa Maria Assunta.

Corrado Viola

IL DUELLO NEGATO.
TRATTATISTI DA PARADISI A BECCARIA*

Sinossi: Nel tentativo di saggiare alcuni momenti della riflessione sul duello dal primissimo Settecento al pieno fulgore dell'Illuminismo, l'intervento passa in rassegna una serie di trattatisti non solo d'arte cavalleresca: Agostino Paradisi seniore, Lodovico Antonio Muratori, Giambattista Vico, Scipione Maffei, Cesare Beccaria.

Parole chiave: duello, Settecento, Paradisi, Muratori, Vico, Maffei, Beccaria

Abstract: In an attempt to test some moments of reflection on the duel from the very early eighteenth century to the full splendor of the Enlightenment, the paper reviews a series of treatise writers not only on the art of chivalry: Agostino Paradisi senior, Lodovico Antonio Muratori, Giambattista Vico, Scipione Maffei, Cesare Beccaria.

Keywords: duel, Eighteenth Century, Paradisi, Muratori, Vico, Maffei, Beccaria

I.

Ma se, in tutte le scienze suddette [*scil.* astrologia, filosofia antica, filosofia naturale, magia-stregoneria, storia e politica], don Ferrante poteva dirsi addottrinato, una ce n'era in cui meritava e godeva il titolo di professore: la scienza cavalleresca. Non solo ne ragionava con vero possesso, ma pregato

* Mantenendo il tono colloquiale dell'esposizione e l'originario taglio divulgativo, trascrivo qui il testo del mio intervento al Seminario *Duelli e onore nel Settecento: teorie e rappresentazioni*, tenutosi l'11 aprile 2024 nella Sala Pergola del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze all'interno del ciclo di incontri *Duellanti: da Omero a Ridley Scott*, organizzati nell'ambito del progetto *Questioni d'onore: immaginario, rappresentazioni e realtà del duello nella cultura italiana dal Risorgimento al fascismo* (PRIN 2022).

frequentemente d'intervenire in affari d'onore, dava sempre qualche decisione. Aveva nella sua libreria, e si può dire in testa, le opere degli scrittori più riputati in tal materia: Paride dal Pozzo, Fausto da Longiano, l'Urrea, il Muzio, il Romei, l'Albergato, il Forno primo e il Forno secondo di Torquato Tasso, di cui aveva anche in pronto, e a un bisogno sapeva citare a memoria tutti i passi così della Gerusalemme Liberata, come della Conquistata, che possono far testo in materia di cavalleria. L'autore però degli autori, nel suo concetto, era il nostro celebre Francesco Birago, con cui si trovò anche, più d'una volta, a dar giudizio sopra casi d'onore; e il quale, dal canto suo, parlava di don Ferrante in termini di stima particolare. E fin da quando venner fuori i *Discorsi Cavallereschi* di quell'insigne scrittore, don Ferrante pronosticò, senza esitazione, che quest'opera avrebbe rovinata l'autorità dell'Olevano, e sarebbe rimasta, insieme con l'altre sue nobili sorelle, come codice di primaria autorità presso ai posterì: profezia, dice l'anonimo, che ognun può vedere come si sia avverata.

Così si legge, è appena il caso di precisarlo, nel celebre passo sulla biblioteca di don Ferrante, capitolo XXVII del romanzo manzoniano.¹ Pur non essendo contemporanei né dell'anonimo manzoniano né di Manzoni, anche noi possiamo vedere come si sia avverata la profezia di don Ferrante, il suo pronostico sull'opera cavalleresca del milanese Francesco Birago, destinata a oscurare la fama dell'Olevano, autorità primaria, in quel campo, prima appunto del Birago. Non solo il Birago e l'Olevano, ma anche gli altri trattatisti citati da Manzoni, quattro-cinque-secenteschi, non dicono molto all'italiano d'oggi di media cultura.

Per intanto, possiamo registrare un fatto che quei nomi accomuna: tutti, o quasi, affidano la loro fama oggi sbiadita a un trattato sul duello. Paride dal Pozzo scrive nella seconda metà del Quattrocento un *Duello. Libro di re, imperatori, principi, signori, gentiluomini* ecc.; Girolamo Muzio *Il duello e le risposte cavalleresche* (1550); Sebastiano Fausto da Longiano un *Duello regolato alle leggi dell'honore* (1559); e via dicendo. Alcuni considerano il duello un male inevitabile, altri ne deplorano l'uso; ma tutti, anche quelli che ne biasimano la pratica, finiscono per codificarne le condizioni e l'esercizio, i modi e le ritualità.²

¹ Proprio alla *Biblioteca di don Ferrante* Francesco Erspamer sottotitolò un importante volume su *Duello e onore nella cultura del Cinquecento* (Bulzoni, Roma 1982). Cito l'opera manzoniana dall'edizione a cura di Salvatore Silvano Nigro, Mondadori, Milano 2002, dove il passo a testo si legge a p. 525.

² Censisce questi e altri testi l'opera tuttora preziosa di G. E. LEVI, J. GELLI, *Bibliografia del duello*, Hoepli, Milano 1903.

Ma dopo il Seicento, dopo il manzoniano «secolo sudicio e sfarzoso»? Come evolve, dopo, se evolve, la trattatistica, non solo quella dei professori d'onore, ma più largamente la riflessione sul duello, una riflessione che incrocia la trattatistica giuridica, politica, morale, così spesso evidenziandone le frizioni? Che cosa dice e pensa del duello il Settecento, il secolo che con una designazione metonimica forse un po' spiccia siamo soliti qualificare come il secolo dei Lumi?

II.

Nella veloce carrellata cui sarà inevitabile limitarsi, un'opera va considerata prima di ogni altra, non foss'altro perché si colloca alle soglie del secolo in questione. Non solo: essa esprime anche, autenticamente, esemplarmente, come ricapitolandola, tutta l'epoca che precede, il Seicento, un secolo che – va subito ricordato come fondamentale dato di contesto – tende a ribadire il primato della nobiltà di sangue sulle altre.³

Quest'opera è davvero monumentale, nella sua sistematizzazione di ogni aspetto della «scienza normativa per la nobiltà».⁴ È l'*Ateneo dell'uomo nobile*, ed esce a Venezia tra il 1704 e il 1731, in cinque tomi in folio, a loro volta suddivisi in più volumi. Una sterminata enciclopedia, pur incompiuta (ne erano previsti altri cinque tomi): un'esplorazione minuziosa e sistematica di tutte le questioni riguardanti la storia, l'etica, le funzioni, le prerogative e i segni distintivi del patriziato. A scriverla è Agostino Paradisi il Vecchio (o seniore), conosciuto anche come Taddeo Agostino Paradisi, celebre giurista e politico attivo in area estense ma oriundo viterbese (nacque a Civita Castellana nel 1655), passato nel 1708 a Modena, al servizio del duca Rinaldo I d'Este, e lì morto nel 1735, quando era ormai famoso internazionalmente grazie alla sua grande opera.⁵ Addottoratosi *in utroque* a Roma, il Paradisi fu membro

³ Non senza resistenze, contraddizioni e insuccessi, ovviamente, e con modalità ed esiti varianti di luogo in luogo e di tempo in tempo. Ma sul dibattito *de nobilitate* in antico regime resta indispensabile il rinvio al documentato affresco di C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Laterza, Roma-Bari 1988.

⁴ Prendo a prestito l'espressione dal titolo dell'importante lavoro di M. CAVINA, *Una scienza normativa per la nobiltà. Indagine e fonti inedite sul primo Settecento bolognese*, Pàtron, Bologna 2011.

⁵ Sorprende che manchi una voce a lui dedicata tanto nel pur benemerito *Dizionario biografico degli Italiani* Treccani (= DBI), quanto nel suo succedaneo Web, talora provvidamente integrativo, ossia in Wikipedia. Né il primo né la seconda, peraltro, dimenticano l'omonimo e certo più famoso pronipote, cui il seniore lasciò un patrimonio ingente, Agostino Paradisi

di diversi tribunali e poi uditore di Rota a Ferrara e a Bologna, ricoprendo infine, dal 1708 alla morte, vari incarichi fiscali di massimo livello nel ducato estense. Giurista, dunque, e *grand commis*. E nobile, ovviamente (era conte). Nessuno più titolato di lui a scrivere una *summa* delle materie cavalleresche o dell'onore: e l'onore, com'è richiamato *in limine* all'opera, è l'aspetto esteriore dell'onesto e del giusto, per cui l'arte cavalleresca è geneticamente connessa alla morale e alla legge. Ecco perché il sottotitolo dell'*Ateneo dell'uomo nobile* spiega trattarsi di un'opera «legale, storica, morale, politica e cavalleresca».

Purtroppo non ne abbiamo il tomo che avrebbe dovuto occuparsi del duello, l'ottavo: i soli cinque tomi pubblicati trattano, nell'ordine, di nobiltà, onore, titoli, armi gentilizie e precedenza. Quali fossero, però, nel loro nucleo, le idee del nostro trattatista a proposito del «sangue dell'onore»⁶ ce lo dice uno scritto inserito nel paratesto del tomo primo. È una *Lettera* del marchese Giovan Gioseffo Orsi all'autore «toccante l'idea di questa sua opera». All'Orsi il Paradisi aveva «comunicato il disegno dell'opera sua»,⁷ e l'Orsi lo commenta in questa sua *Lettera* introduttiva: con il vantaggio, per noi, di chiarircene il nocciolo, senza costringerci a districarlo dalla selvosa erudizione che si assiepa nella prosa del Paradisi. È appena il caso di ricordare, qui, chi sia il marchese Orsi: un altro intellettuale-funzionario, come il Paradisi, passato dallo Stato pontificio (era di Bologna) al servizio del duca d'Este a inizio Settecento, e dunque collega di sede, per dir così, a Modena del Paradisi (e di Muratori); e anche lui riconosciuto esperto di cavalleria. Si capisce perché si sentisse in

iunior (1736-1786), poligrafo versatile e prolificissimo, sia in prosa che in verso, e in più campi: letteratura, scienze, belle arti, teatro, filosofia, economia (cfr. la voce redatta da A. DATTERO per il *DBI*, LXXXI, 2014, pp. 281-286, *in limine* alla quale si accenna invero al Paradisi seniore, e quella di Wikipedia, https://it.wikipedia.org/wiki/Agostino_Paradisi). Ricavo le informazioni riportate a testo sul Paradisi seniore da C. BARIGAZZI, *Il cavaliere e la morte. Agostino Paradisi seniore, precursore di Beccaria e traduttore di Gracián*, in «Il carrobbio», XIX-XX, 1993-1994, pp. 173-184.

⁶ È l'efficace espressione coniata per il duello da uno dei suoi massimi storici: M. CAVINA, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Laterza, Roma-Bari 2005.

⁷ G. G. ORSI, *Lettera... scritta all'autore, toccante l'idea di questa sua opera*, in A. PARADISI, *Ateneo dell'uomo nobile. Opera legale, storica, morale, politica e cavalleresca, divisa in dieci tomi... Tomo primo, dove si esamina cosa sia nobiltà, in che consista, come si acquisti, come si conservi, come si provi, come si perda, e come e quando, perduta che sia, possa ricuperarsi. In oltre si discute de' statuti e consuetudini di diversi regni, repubbliche, provincie e città concernenti tal materia. E si vede quali arti in quelle siano stimate nobili, quali meccaniche. Con due indici copiosissimi: il primo di mille e più autori citati nel presente tomo, e l'altro delle materie in esso contenute*, Antonio Bortoli, Venezia 1704, pp. n.n. Qui e *infra* cito i testi antecedenti il Novecento con lievi ritocchi a carico di interpunzione, segni diacritici e maiuscole.

dovere di farsi campione della letteratura nazionale in quel lungo e articolato duello critico-letterario a distanza che fu la polemica Orsi-Bouhours.⁸

Ebbene, la *Lettera* dell'Orsi chiarisce subito un punto: che è la morale la fonte primaria delle regole dell'onore, e che da quella stessa fonte, però, sgorgano anche le regole della politica e della legge. Sicché il legista, compreso quel giurista *sui generis* che è il professore d'onore, è anche, inestricabilmente, filosofo morale: la legge, infatti, discende dalla morale, e pertanto il «giudizio cavalleresco» non si può separare da quello «legale»;⁹ anzi, si direbbe che per l'Orsi siano *idem in subiecto*.

Ed eccoci al duello. Sbaglia, afferma l'Orsi portavoce del Paradisi, chi sostiene che il «giudizio civile», ossia la legge, non ha a che fare con il «giudizio cavalleresco», cioè con quel diritto speciale nobiliare che è il codice d'onore della cavalleria; e se così dice è perché ha inteso parlare «di quella sola parte del giudizio cavalleresco», si badi, che fu vanamente creduto risultare dalla prova fallacissima del duello». Difatti, aggiunge, «l'uso del duello non ebbe mai appoggio dalla ragion morale», come a dire che non gode di alcuna legittimazione morale, «né in conseguenza dalle leggi universali», ossia è privo di fondamento giuridico, «ma sol da una barbara consuetudine in tutto contraria alla legge», e perciò «enorme», cioè non conforme alla norma giuridica, come da etimo, e dunque «sempre dannevole», e come tale «negli ultimi tempi santamente dannata».¹⁰

Eccoci dunque al primo dei nostri pronunciamenti antiduellistici della trattatistica settecentesca: un primo esempio di “duello negato”. Resta da spiegare perché, riferendosi al duello, Orsi e Paradisi parlino di «prova fallacissima». Per farlo, valga il passo di un grande autore coevo, Giambattista Vico; lo si legge nella *Spiegazione della dipintura proposta al frontispizio*, cioè in quel denso scritto che il filosofo napoletano pone *in limine* alla sua *Scienza nuova* per introdurre il lettore all'idea dell'opera attraverso la decifrazione dei simboli che compongono l'incisione in antiporta. Ora, ai piedi di tutta la macchina iconico-allegorica c'è un fascio littorio su cui appoggia una spada: rappresenta il «diritto eroico», la legge dell'età degli eroi, che fu diritto della forza, antecedente alle «leggi giudiziarie». È il diritto di Achille, continua a spiegare Vico, «ch'è l'eroe cantato da Omero a' popoli della Grecia in esempio dell'eroica virtù, il quale riponeva tutta la ragione nell'armi». E qui, ed è il punto che interessa,

⁸ Sulla quale mi sia consentito rinviare a C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Fiorini, Verona 2001, anche per un profilo dell'Orsi.

⁹ G. G. ORSI, *Lettera* cit., p. n.n.

¹⁰ *Ibid.*

si scuopre l'origine de' duelli; i quali [...] si esercitavano con certi giudizi divini, ne' quali protestavano Dio testimone e si richiamavano a Dio giudice dell'offesa, e dalla fortuna [...] dell'abbattimento [*scil.* dall'esito dello scontro] ne ossequiavano con tanta riverenza la dicisione che, se essa parte oltraggiata vi cadesse mai vinta, riputavasi rea.¹¹

Il duello, dunque, come ordalia, giudizio di Dio rivelatore dell'innocenza o della colpevolezza dei contendenti, in vertenze non regolate dalla legge umana. Non diversamente Orsi-Paradisi parla della «pruova fallacissima del duello», e la dice usanza barbara «in tutto contraria alla legge», e perciò non più ammissibile.¹² un relitto di una ferina età arcaica, l'età vichiana degli eroi; età feroce, primordiale, pre-giuridica, i cui barbari istituti consuetudinari non hanno, o meglio non dovrebbero avere, più corso nella civiltà della ragione spiegata.

III.

Non dobbiamo allontanarci troppo, ora, dagli anni, i primissimi del Settecento, e dall'ambiente, quello modenese di un Agostino Paradisi (e del suo interprete Giovan Gioseffo Orsi), per venire al secondo trattatista da considerare. Si tratta infatti di un altro funzionario estense, archivistica e bibliotecario, per la precisione, di Rinaldo I d'Este, duca di Modena, dal 1700; un intellettuale decisamente più noto per i suoi meriti di storico, di letterato, di erudito. Mi riferisco a Lodovico Antonio Muratori; il quale, tra parentesi, molto probabilmente conosceva Agostino Paradisi e ancor meglio, e sicuramente, il marchese Orsi.¹³ Muratori va qui convocato per un'opera scritta proprio per esortazione dell'amico Orsi: un'opera non così nota e studiata come altre sue, e come meriterebbe. È l'*Introduzione alle paci private*, un trattatello che vide la luce nel 1708 ma fu composto cinque anni prima, nella primavera-estate del 1703: a ridosso dei *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* e delle

¹¹ G. VICO, *Principi di scienza nuova* (1744), a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 2008, p. 69 (anche per le citazioni che precedono). Si concentra sulla complessa semiosi allegorico-simbolica dell'iconismo vichiano STEFANIA SINI, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, LED, Milano 2005.

¹² G. G. ORSI, *Lettera* cit., p. n.n.

¹³ Cfr. L. A. MURATORI, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, a cura di A. Cottignoli, Olschki, Firenze 1984.

Riflessioni sopra il buon gusto, e parallelamente alla stesura della *Perfetta poesia italiana*, a stampa solo nel 1706. Siamo dunque nel pieno fervore del primo riformismo muratoriano, ma anche nel vivo della polemica comacchiese, cioè della nota vertenza giurisdizionale tra Roma e Modena per il possesso di Comacchio: un *bellum diplomaticum* combattuto ad affondi e stoccate, ad attacchi e contrattacchi, documenti alla mano; qualcosa di molto simile a un duello, anche per lo svolgersi della disputa come una singolar tenzone tra gli avvocati primari dei due fronti in lizza, Muratori e Fontanini.

Ora, l'*Introduzione alle paci private* sembrerebbe fin dal titolo un libro 'cavalleresco' (il prospetto dell'opera del Paradisi prevedeva un tomo nono appunto sulle paci private). Si tratta in realtà di «un vero, piccolo manuale di procedura penale, il primo nella storia d'Italia».¹⁴ Siamo ben oltre al pur prossimo *Ateneo dell'uomo nobile*: ci si affaccia sul nuovo secolo, quel Settecento che sarà il secolo dei lumi. Intanto, sia pure con la cautela tipica dell'autore, è minata alla base la tradizionale distinzione tra il codice cavalleresco, come codice speciale valido per i soli nobili, e la legge, valida per tutti gli altri. Poi c'è il rifiuto esplicito di «adornare» il libro «colla pompa di varie citazioni», cioè di affastellare autorità a ogni piè sospinto, come stava facendo il Paradisi nel suo *Ateneo*, e questo per una precisa convinzione di metodo: «Non ha sempre bisogno la ragione imperiosa del soccorso delle autorità».¹⁵ E infine (e ci si potrà fermare qui) c'è il rifiuto, dichiarato proprio *in limine* al trattatello, di prendere in considerazione il duello, perché è quella stessa «ragione imperiosa» a estrometterlo dall'orizzonte del discorso, e a squalificarlo come un relitto del passato:

Da che il timore de' gastighi del mondo, più che il rispetto delle leggi del Cielo, ha fatto disimparare agli uomini in questi ultimi tempi l'uso del duello, pochi ora son coloro che si conducano a decidere colle armi in mano le brighe loro particolari e a morir più da forsennati che da forti, in qualche segreto stecato. Ma pochi non son coloro che tutto di accattano o incontrano risse.¹⁶

¹⁴ A. VECCHI, *Questioni d'onore*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori*, Atti della III giornata di studi muratoriani (Vignola, 14 ottobre 1995), Olschki, Firenze 1996, pp. 87-104: 89.

¹⁵ L. A. MURATORI, *Introduzione alle paci private, composta e dedicata all'Altezza Serenissima di Rinaldo I duca di Modena, Reggio &c*, Bartolomeo Soliani, Modena 1708, p. [XII], lungo l'avviso *Ai cortesi lettori*, pp. [x-xii].

¹⁶ Ivi, p. 1.

Dopo questo esordio sul duello la parola e la cosa non ricompaiono più nel corso dell'opera: di un'opera, ricordiamolo, che tratta delle «paci private», cioè di una delle parti tradizionalmente pertinenti all'arte cavalleresca, e che dunque si sarebbe dovuta occupare anche del duello, o per lo meno accennarvi. Del duello parla invece uno scritto che Muratori inserisce in coda al volume, facendone l'edizione: un *Ragionamento contra il duello, intitolato 'Dell'uomo'*, un breve testo di Sperone Speroni (undici sole pagine in un volume che ne conta 287 in tutto), breve anche perché pervenutoci mutilo, che si accanisce a mostrare l'immoralità, l'irrazionalità, la nocività del duellare.¹⁷ Ma Muratori sembra inserirlo nella sua opera per un mero interesse storico-erudito e filologico, giacché il *repêchage* di quell'inedito cinquecentesco non somministra all'autore alcun argomento utile alla sua trattazione, che viceversa guarda esclusivamente alla procedura penale vigente nel primo Settecento. Il duello, oltre che negato, è ormai archiviato: archiviato come tema di interesse storico. E va anche aggiunto che «nella duellistica la pace aveva sempre ricoperto un ruolo meramente ancillare, circoscrivendosi a poche pagine in coda ai trattati sul duello», in quanto «eccezione alla regola delle armi».¹⁸ Muratori, lo si è visto, inverte l'ordine, lo rovescia: la parte sul duello, non sua, è confinata in appendice, e a precedere è una ben più organica parte sulla pacificazione, come da titolo.

IV.

Minimo è anche il passo che ci conduce al terzo autore, sia per la contiguità cronologica che per riguardo all'autore. Appare nel 1710 il *Della scienza chiamata cavalleresca*, il trattato-*pamphlet* di Scipione Maffei, due soli anni dopo le muratoriane *Paci private*; e per quanto si esca dall'ambiente modenese-estense di Paradisi e Muratori, con il marchese di Verona, l'altro grande *savant* della Repubblica letteraria del tempo, non si esce certo dall'ambito della medesi-

¹⁷ S. SPERONI, *Ragionamento contro il duello, intitolato 'Dell'uomo'*, in L. A. MURATORI, *Introduzione alle paci private* cit., pp. 159-170. Ben più esteso il testo di un altro autore del Cinquecento che Muratori inserisce nell'opera a ruota di quello speroniano: G. B. PIGNA, *La pace*, pp. 171-280.

¹⁸ M. CAVINA, *Pacificando Marte. Rovelli concettuali e resistenze etico-consuetudinarie nella duellistica italiana d'età moderna*, in *Stringere la pace. Teorie e pratiche della conciliazione nell'Europa moderna (secoli XV-XVIII)*, a cura di P. Broglio e M. P. Paoli, Viella, Roma 2010, pp. 35-42: 37.

ma episteme erudita. La carriera letteraria dei «due primi lumi d'Italia»¹⁹ si dispiega parallelamente, insiste nello stesso arco cronologico e si esercita di regola negli stessi campi, temi e oggetti d'interesse, compiendo le medesime battaglie culturali, anche se talora in un'attitudine reciprocamente agonistica. Amici-rivali, Muratori e Maffei carteggiano a lungo, si frequentano, nascono entrambi alla scuola di metodo erudito del medesimo maestro, il benedettino cassinese Benedetto Bacchini, sorta di autorevole Mabillon italiano.²⁰

Ma per quanto il passo da Muratori a Maffei sia o sembri minimo, se si apre la *Scienza cavalleresca* del secondo l'impressione è quella di un rivolgimento senza meno epocale, di una radicale demolizione dell'arte cavalleresca, di un reciso sovvertimento di quel privilegio di ceto che riconosceva ai soli nobili l'esclusiva di un codice normativo speciale. Il primo libro dell'opera maffeiana mostra che la scienza cavalleresca «non è assistita dalla ragione»; il secondo che non è «sostenuta dall'autorità»; il terzo e ultimo che «non è difesa dalla utilità». ²¹ Affermazioni altrettanto risolutive si riscontrano lungo il trattato, a partire dal titolo-didascalia del capitolo II, che è di impianto generale: «Come son falsi i principii di questa scienza intorno all'onore». E l'impressione di cui sopra si corrobora scorrendo i titoli che seguono: «Capo III: Come son falsi gl'insegnamenti di questa scienza intorno all'ingiuria; Capo IV: Come son false le massime di questa scienza intorno al risentimento»; e via di questo passo, per ogni altro elemento fondante dell'*institutio* cavalleresca, la mentita (capo V), il duello (VI), le soddisfazioni (VII) ecc.²² Non stupisce che qualche anno dopo l'Orsi promuovesse una controffensiva alla quale Muratori non fu estraneo, caldeggiando la pubblicazione delle antimaffeiane *Giunte alla*

¹⁹ La definizione, di un altro grande erudito dell'epoca, il veneziano Apostolo Zeno, è riportata da Marco Forcellini nella premessa *Agli amatori dell'istoria letteraria*, in G. FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana... con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, che consulto nell'ed. fratelli Gozzi a spese di Luigi Mussi, Parma 1803, t. I, pp. V-VI.

²⁰ Cfr. *Benedetto Bacchini nell'Europa fra Sei e Settecento. Libri, arti e scienze*, a cura di S. Cavicchioni e P. Tinti, Panini, Modena 2020. Per il carteggio e più in generale i rapporti Muratori-Maffei, cfr. L. A. MURATORI, *Carteggi con Mabillon ... Maittaire*, a cura di C. Viola, Olschki, Firenze 2016 (Edizione Nazionale del Carteggio di L.A. Muratori, 26), sez. XI, pp. 84-185.

²¹ S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre. Alla Santità di Nostro Signore papa Clemente Undecimo*, Francesco Gonzaga, Roma 1710, pp. [XI-XIII] (l'indicazione sintetica della tesi sostenuta in ciascuno dei tre libri compare solo nell'*Indice de' capi*, da cui cito, senza essere ripresa nel corpo dell'opera).

²² Per un'attenta lettura e contestualizzazione dell'opera maffeiana resta imprescindibile C. DONATI, *Scipione Maffei e la 'Scienza chiamata cavalleresca'. Saggio sull'ideologia nobiliare al principio del Settecento*, in «Rivista storica italiana», XC, 1978, pp. 30-71.

Scienza cavalleresca di Giovanni Bellincini, gentiluomo di camera del duca d'Este,²³ e, coperto da pseudonimo e sorretto dal dichiarato assenso di molti esponenti della nobiltà italiana, replicando al marchese di Verona con *Dodici conclusioni*.²⁴

Si potrà discutere se lo scarto di Maffei da un Muratori sia davvero sostanziale o soltanto tonale; perché in fondo quel sovvertimento era implicito anche nell'operetta del più cauto Muratori, che muove, a ben vedere, dalla stessa tesi di fondo. Resta peraltro evidente lo scarto nel tono: e si fa persino più netto e lampante se si considera che negli stessi anni stavano uscendo i tomi dell'*Ateneo dell'uomo nobile* del Paradisi. Quanto al duello, poi, Maffei contesta come falso il «principio» su cui esso si fonda: che è quello già visto per cui al duello si ricorre «per prova della verità». Il «restar vincitore o perdente in un combattimento», argomenta il trattatista, «non ha a far nulla con l'aver torto o ragione in una controversia». Sostenere il contrario è blasfemo: giacché chi dice «che Dio sta per l'ingiuriato a torto e dà vittoria a chi la verità sostiene», aggiunge alla «falsità» anche l'«impietà», non essendoci lecito «tentar Dio», ossia «presumere di penetrare nelle sue imperscrutabili disposizioni». ²⁵ Segue una rassegna di trattatisti anche moderni che più o meno esplicitamente sostengono la liceità del duello, nonostante la condanna tradizionalmente espressa dalla Chiesa: e in effetti la sottolineatura della ferma posizione antiduellistica da parte di Roma trova forte rilievo nell'operetta, che è dedicata a Clemente XI e reca *in limine* l'*imprimatur* ecclesiale di monsignor Giusto Fontanini e del maestro del Sacro Palazzo.

V.

Tante le osservazioni maffeiiane degne di nota che si potrebbero spigolare: ad esempio, la tesi che il duello è esclusivo retaggio della barbarie longobarda, non della civiltà greco-latina, come erroneamente i trattatisti hanno creduto fraintendendo i termini classici *duellum* e *mentiri*;²⁶ o la dimostrazione che

²³ G. BELLINCINI, *Giunte alla Scienza cavalleresca*, Antonio Capponi, Modena 1711.

²⁴ GIUSEPPE ANTONIO CASTIGLIONE [= G. G. ORSI], *Dodici conclusioni cristiane, morali, legali e cavalleresche sostenute contro i vani puntigli del volgo dalla comune dottrina degli scrittori dell'onore, e dedicate all'Altezza Serenissima di Francesco I, duca VII di Parma e di Piacenza &c.*, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, Milano 1715 (poi, per le cure di B. Piccioli, Pisarri, Bologna 1727).

²⁵ S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca* cit., p. 73, anche per le citazioni che precedono.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 143 e 281; e su questa tesi si veda il commento di C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia* cit., p. 305.

chi si sottrae a una sfida a duello non manca all'onore;²⁷ o ancora l'argomento sostenuto nel capo quarto del terzo libro, che cioè la scienza cavalleresca è «più nociva» nel «trattar di pace che nel trattar di duello»,²⁸ con chiara allusione a Muratori, che, s'è visto, appunto di «paci private» aveva scritto.

Tra i *notanda*, uno in particolare ci porta dritto al quarto e ultimo autore della nostra panoramica, Cesare Beccaria. Scrive Maffei: «Non è qui da lasciare addietro che alcuni autori chiamano il duello tortura cavalleresca»,²⁹ e questo perché, al pari della tortura giudiziaria, il duello costringerebbe l'avversario a confessare il vero con le armi. Dottrina vana, replica Maffei, giacché sostenendola si ricade in quella, già dimostrata inconsistente, del duello come «manifestazione di verità»; ma vana anche perché «la confessione estorta col timor della morte» è «dichiarata invalida e nulla» da «tutte le buone leggi». Falso, dunque, che il duello «possa dirsi tortura»: perché la tortura «è un dolor certo all'indicato reo, ma nel duello, s'egli sarà più dell'altro [duellante] robusto ed esperto nell'armi, non sosterrà dolore alcuno».³⁰ Argomenti, questi, che ci conducono al Settecento maturo, alle *Osservazioni sopra la tortura* di Pietro Verri, al *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria.

VI.

Appunto Beccaria va ora convocato quale quarto e ultimo autore della nostra veloce rassegna della trattatistica sul duello di ambito settecentesco. Il *focus*, allora, non può che essere il capitolo decimo, *Dei duelli*, del suo dirompente *pamphlet*, da subito assurto in tutta Europa a testo-simbolo della civiltà dei Lumi. E con il *Dei delitti e delle pene* siamo, sarà bene ricordarlo, al 1764, a oltre mezzo secolo dall'operetta di Maffei.

Ora, la prima domanda che ci si potrebbe legittimamente porre è la seguente: a che titolo si giustifica la presenza di un capitolo sul duello in un'opera come quella di Beccaria, in cui si tende a vedere un progetto organico di riforma del sistema penale? Che ha a che fare un capitolo su un aspetto pertinente al codice cavalleresco in un trattato di diritto penale, e di quell'altezza cronologica? Si tratta forse di una delle tante parentesi digressive che gli studiosi, soprattutto gli storici del diritto, hanno evidenziato in Beccaria?

²⁷ Cfr. S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca* cit., pp. 77-84.

²⁸ Ivi, p. 387.

²⁹ Ivi, p. 76.

³⁰ Ivi, pp. 76-77.

Per tentare una risposta, converrà risalire ai capitoli dell'opera che precedono il decimo. In particolare all'ottavo, che si intitola *Divisione dei delitti*. La «divisione» è più precisamente una tripartizione dei delitti che poi informa per larga parte la struttura del trattato, nel prosieguo: delitti contro la società, delitti contro la persona, delitti contro le leggi.³¹ I secondi, quelli contro la persona, dice Beccaria, sono i delitti che «offendono la privata sicurezza di un cittadino nella vita, nei beni» e, si badi, «nell'onore».³² Ed è quest'ultimo, l'onore, appunto a far problema: perché per Beccaria, e siamo al capitolo nono, che, in linea con gli orientamenti illuministici,³³ tratta appunto *Dell'onore*, «v'è una contraddizione rimarcabile fralle leggi civili, gelose custodi [...] del corpo e dei beni di ciascun cittadino, e le leggi di ciò che chiamasi *onore*, che vi preferisce l'opinione».³⁴

Concetto problematico, questo di onore, per la mente logico-matematicizzante di Beccaria; parola a cui non si è mai attaccata «veruna idea fissa e stabile».³⁵ Per cercare di qualificarla, sostiene, bisogna studiare la «formazione delle società» umane.³⁶ E qui ha luogo un veloce quadro storico, che forse si direbbe di sapore vichiano, sulla genesi della società: «Le prime leggi e i primi magistrati», intesi questi ultimi, ovviamente, nel senso latino di istituzioni giuridiche e cariche pubbliche, «nacquero dalla necessità di riparare ai disordini del fisico dispotismo di ciascun uomo»; ma «l'avvicinamento degli uomini», ossia il formarsi di comunità umane, e «il progresso delle loro cognizioni hanno fatto nascere una infinita serie di azioni e di bisogni vicendevoli», cioè sociali, interindividuali, non normati dalle leggi e non garantiti dall'iniziativa del singolo.³⁷ «Da quest'epoca cominciò il dispotismo della opinione, che era l'unico mezzo di ottenere dagli altri quei beni, e di allontanarne quei mali, ai quali le leggi non erano sufficienti a provvedere».³⁸ Nata così l'opinione, i «suffragi degli uomini», ossia la stima da parte degli altri, «divennero non solo utili, ma necessari, per non cadere al disotto del comune livello».³⁹ Tutti presero dunque a tenere all'onore; ma l'onore, «nato dopo la formazione della

³¹ Cfr. C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene. Con una raccolta di lettere e documenti relativi alla nascita dell'opera e alla sua fortuna nell'Europa del Settecento*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino 2004⁴, pp. 23-26.

³² Ivi, p. 24.

³³ Cfr. J. PAPPAS, *La campagne des philosophes contre l'honneur*, in «Voltaire Studies», 205, 1982, pp. 31-44.

³⁴ C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene* cit., p. 26.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Ivi, p. 27.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

società, non poté esser messo nel comune deposito»,⁴⁰ cioè in quel tesoretto, per dir così, costituito dalla somma di tutte le minime porzioni di libertà cui gli uomini rinunciano volontariamente a favore dello Stato per garantirsi la sicurezza; e questo perché proprio quel comune deposito è fondativo della società, mentre l'onore nasce dopo, successivamente alla fondazione della società, e dunque sospende le leggi, facendo regredire l'uomo allo stato di natura presociale, antecedente il patto sociale.

Eccoci allora ai duelli, che sono un residuo della primitiva «anarchia delle leggi». ⁴¹ Costume difficile da estirpare perché si fonda su «ciò che alcuni uomini temono più che la morte»: la perdita dell'onore, cioè dei «suffragi» dei propri simili.⁴² Perché, si chiede Beccaria, il «minuto popolo non duella per lo più come i grandi?». E risponde: «Non solo perché è disarmato, ma perché la necessità degli altrui suffragi è meno comune nella plebe che in coloro che, essendo più elevati, si guardano con maggior sospetto e gelosia». ⁴³

In cauda, allora, Beccaria suggerisce una misura penale preventiva che dice già proposta da altri: «punire l'aggressore, cioè chi ha dato occasione al duello», e dichiarare «innocente» la controparte, che è stata costretta, «senza sua colpa», a «difendere ciò che le leggi attuali non assicurano, cioè l'opinione». ⁴⁴

VII.

Negato dalle condanne dei trattatisti e giuristi del Settecento, l'onore e quel suo spinoso corollario, il duello, seguitavano a preoccupare anche un Beccaria, per il quale costituivano come i margini oscuri di un'irrazionalità sociale che i lumi della ragione imperiosa continuavano a lasciare in ombra. Insomma: una crepa pericolosa nel teorizzato monopolio della forza come

⁴⁰ Ivi, pp. 27-28.

⁴¹ Ivi, p. 28.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ivi, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.* Credo che il riferimento di Beccaria a proposta già avanzata da altri vada all'elvetico Emer de Vattel, che nel suo trattato sullo *ius gentium*, tra i *Moyens d'arrêter ce désordre*, ossia il *désordre* consistente nel farsi giustizia privatamente ricorrendo al duello d'onore, suggeriva quello di «accorder sans difficulté la grâce» all'«offensé», beninteso ove questi sia stato «véritablement attaqué en son honneur», e di «punir sans miséricorde celui qui l'a outragé». Cito qui dalla «Nouvelle édition revue et corrigée d'après les textes originaux» di *Le droit des gens, ou Principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, I. I, chap. XIII, § 176, J. P. Aillaud, Paris 1835, p. 244, ma l'opera di Vattel uscì in prima edizione a Londra nel 1758.

esclusivo appannaggio dello Stato moderno, che quel monopolio dovrebbe esercitare estendendo l'applicazione della legge a regolare ogni aspetto della vita sociale, senza residui. Quasi un monito di insufficienza, per la ragione illuministica.

Salvatore Ritrovato

PER GLORIA O PER ONORE? DUELLI DA DON GIOVANNI A CASANOVA

Sinossi: L'intervento propone una riflessione sul significato che il duello assume nella costruzione dell'immagine del libertino, in particolare in quella versione paradigmatica insorta con alcune figure letterarie archetipali come Don Giovanni, nelle quali si realizza un'osmosi dei mezzi di risoluzione dei diverbi interpersonali che passano dalla negoziazione alla spada. A partire da alcuni casi esemplari forniti dalla letteratura fra Sei e Ottocento, non senza doverosi distinguo, si tenterà di costruire un profilo culturale del "duellante", portatore insano di un culto narcisistico di un eroismo vano, autoreferenziale, che agisce non tanto per dovere parentale o di casta quanto per un malinteso senso dell'"onore".

Parola chiave: duello, onore, letteratura, Don Giovanni, Casanova, libertino

Abstract: This talk explores the role of dueling in shaping the image of the libertine, especially in figures like Don Giovanni and Casanova. In these characters, conflicts shift from negotiation to violence, with the sword becoming a tool for resolving disputes. By examining key literary examples from the 17th to the 19th century, this discussion aims to outline the cultural profile of the "duelist"—a figure driven by a misguided sense of "honor" and a narcissistic obsession with empty heroism, rather than by family or social duty.

Keywords: duel, honor, literature, Dom Juan, Casanova, Valmont

In un incompiuto *Ragionamento contra il duello* di Sperone Speroni, opportunamente riportato alla luce un secolo e mezzo dopo da Lodovico Antonio Muratori nella sua *Introduzione alle paci private*,¹ insieme a un altro trattato a lungo rimasto inedito di Giovan Battista Pigna (già autore del *Duello*, 1554)

¹ S. SPERONI, *Ragionamento contra il duello, intitolato 'Dell'uomo'*, in L. A. Muratori, *Introduzione alle paci private*, Soliani, Modena 1708, pp. 159-170.

sul modo di comporre le contese, *La pace*, è giusto il dubbio che a risolvere una controversia fra due esseri umani non possa essere un semplice duello:

L'Uomo è per sua natura pacifico – leggiamo nell'incipit – Segno è di ciò, che nasce non pur disarmato d'unghie e di corna e di velocità de' piedi; ma nasce totalmente debole e infermo. Fa della sua natura pacifica fede la mollizie della sua carne, la gentilezza dell'aspetto e la dirittura della persona, la quale nel suo stare diritto scopre a' colpi la persona in quella parte, ove ferita difficilmente guarisce, cioè il petto e la pancia. Il viso anco, il quale è sua propria passione, mostra ch'egli è pacifico, sendo tutto dolcezza e amorevolezza, cosa contraria alla guerra [...]²

Speroni slega il duello dal concetto di onore (negli stessi anni depreca- to – dal versante dell'edonismo pastorale: «S'ei piace ei lice» – da Torquato Tasso e Battista Guarini), e di rimando rassicura il lettore che accettare un duello non implica “fortezza” d'animo (la quale, invece, è propria di chi sa sopportare le ingiurie), semmai incapacità di controllare il “furore”, cioè la rabbia con cui si pretende di ripagare l'affronto, ovvero, dall'altro punto di vista, di dimostrarne la veridicità. Tanto è vero che «il Duello è contra la Vita civile».³ Una disputa, una contesa, un'offesa, bisognerebbe deciderle, prove alla mano, per mezzo di testimoni, mediatori di pace, giudici imparziali e quant'altri – sentiamo saggiamente ripetere da quanti, come Speroni, si tengono per quel che possono fuori dalla mischia di corti e caserme, o come Muratori, che nell'angolo ospitale di una biblioteca riporta il capitolo di Speroni in appendice al suo lavoro. Già qualche anno prima, nel 1704, va tuttavia ricordato che Scipione Maffei pubblicava un opuscolo anonimo, *La vanità della scienza cavalleresca* (cui nel 1710 sarebbe seguito un più organico trattato, *Della scienza cavalleresca libri tre*), a difesa del fratello Antonio, purtroppo implicato in un duello, e sollevava i limiti della pratica duellistica come negoziazione delle contese interpersonali.⁴ Chi volesse proiettare tale punto di vista dal privato al pubblico e applicarlo, così, alle contese fra gli stati, finirà per incontrare quell'etica della pace quale si affermerà nel Secolo dei Lumi grazie agli scritti filosofici kantiani (dalle *Lezioni di etica* tenute a Königsberg intorno al 1775, alla *La metafisica dei costumi*, 1797, passando

² Ivi, p. 159.

³ Ivi, pp. 166-167.

⁴ Si veda a proposito il puntuale studio di G. FIAZZA, *Onorati gentiluomini e impavidi cavalieri. La cultura nobiliare e gli ideali cavallereschi nella trattatistica sul duello del secondo Cinquecento*, Milano University Press, Milano 2023.

attraverso la *Critica della ragion pratica*, 1788, senza dimenticare il *Progetto di pace perpetua*, 1795). Ma intanto siamo solo agli inizi, ed è inutile dire che tali premesse non riuscirono a incidere più di tanto sui modelli di comportamento di una classe abituata a gestire dispoticamente, assolutisticamente, il potere. Tornando al duello, solo una riflessione priva di pregiudizi culturali, ispirata allo *jus naturae*, avrebbe potuto liberare l'uomo (postulato nel sottotitolo del trattatello di Speroni) dagli ottusi cavilli del codice cavalleresco, e rimetterlo al centro di ogni discorso.⁵ Come sgretolare altrimenti la certezza che ogni azione sia valutabile sulla base di una scala di valori – prodezza, lealtà, generosità, forza e, in cima (leggiamo nell'immaginosa summa di Agostino Paradisi, *l'Ateneo dell'uomo nobile*, 1704-1713), l'onore – che sembrano librarsi fuori dalla storia, in un perfetto ordine morale e materiale del mondo dettato dalla “cavalleria”?

La cavalleria si presenta come un paradigma che incontriamo variamente declinato – dal Cinquecento ai secoli che traghettano il Medioevo nel Romanticismo (grazie, in particolare, all'opera di Walter Scott) – negli scrittori che tendono ora a rammentarne, non senza ironica consapevolezza della sua precarietà, il codice fondativo («Oh, gran bontà dei cavalieri antiqui!»), ora invece, con più pragmatismo, a riconoscerne l'irreversibile tramonto (come nel memorabile incipit del cap. XLVII del *Don Quijote*, quando l'«ingenioso hidalgo», caricato in catene su un carro trainato da buoi, invece che trasportato in una nuvola magica, si domanda che razza di incantesimo sia mai questo, fino a porsi il dubbio: «Pero quizá la caballería y los encantos destes nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos»)⁶, ovvero a demolirlo senza pietà. Sempre lungimirante, Speroni precisa che non vi è continuità fra le tenzoni cui si sottopongono gli eroi delle saghe, delle leggende, dei poemi epici e cavallereschi, e i duelli dei nobili che difendono con puntiglio la loro presunta rispettabilità: non vi è continuità sia per la partita in gioco (dal momento che un tempo la guerra poteva esigere, non di

⁵ Ricca di spunti è la recente miscellanea di studi *Stringere la pace. Teorie e pratiche della conciliazione nell'Europa moderna (secoli XV-XVIII)*, a cura di P. Broggio e M. P. Paoli, Viella, Roma 2011, che affronta la questione della risoluzione dei conflitti interpersonali, a lungo demandata al “duello”, nel quadro articolato di un'Europa in rapida e tumultuosa trasformazione culturale, ma ancora saldamente nelle mani dell'antico ceto nobiliare inteso ad armonizzare il suo tradizionalismo in materia di regole e pratiche di giustizia con le prospettive del nascente assolutismo.

⁶ M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, texto, introducción y notas de M. de Riquer, Planeta, Barcelona 1999, cap. XVII, p. 495 (“Chi sa che la cavalleria e le magie dei nostri tempi non abbiano preso una piega diversa da quelli degli antichi!”).

rado, il sacrificio dell'eroe che, mettendosi in gioco a nome del suo esercito, consentiva di risparmiare tanti morti inutili), sia per le ovvie differenze che intercorrono fra lo specchio patinato di una *fiction*, in cui dei conflitti di classe non giungono che echi trasognati, e l'ignobile meschinità del quotidiano, in cui ogni passo viene commisurato al peso sociale di chi lo compie. Si tratta di due livelli di "narrazione" che interferiscono fra loro dal momento che si annodano intorno alla questione del duello, nella cornice di un metatesto che ne mette in dubbio l'aleatoria drammaticità.

Caso esemplare, *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Come in ogni romanzo storico anche in questo si consuma un parricidio: è l'Ottocento che prova a liberarsi del suo ignobile antenato, il Seicento, secolo di pesti, e ne ingigantisce alcuni grotteschi dettagli sotto il microscopio di una inquieta coscienza critica per scorgerne il morbo. Uno di questi è il duello, di cui Manzoni osserva non solo la pericolosa vanità sociale, ma anche l'efferata infondatezza come strumento risolutivo di contese giuridiche in linea con quanto Beccaria aveva già sostenuto in *Dei delitti e delle pene*, in merito all'origine "anarchica" (cioè affatto privo di leggi) dei duelli privati. Il duello, però, crea la figura di Fra Cristoforo, al secolo Lodovico. Questi, figlio di una ricca borghesia mercantile che, ancora inconsapevole del proprio potenziale etico, ambisce a gareggiare con un modello aristocratico ormai asfittico e stantio («il viver da signori», lo definisce Manzoni), viene educato dal padre nelle «lettere» e negli «esercizi cavallereschi». La frustrazione del giovane Lodovico nel vedersi rifiutato dalla classe cui riteneva di appartenere, se non per sangue, almeno per costumi, si traduce, da un lato, in un vano sfoggio di magnificenza e lusso, degni di un libertino d'alto rango, che gli procura invidie e maldicenze, dall'altro in un atteggiamento rancoroso, incline alla violenza, alle braverie e al raggio, sia pure a difesa dei deboli contro le angherie e i soprusi che esercitavano i rappresentanti di quella classe che lo rifiutava. Un circolo vizioso che detona nell'episodio del duello con «un signor tale, arrogante e soverchiatore di professione», un «cordiale nemico», la bocca segnata da un ghigno sprezzante, «seguito da quattro bravi».⁷

Il *casus duelli* è noto: una questione di "precedenza". Se è vero che questa toccherebbe a chi tiene la destra, allora avrebbe ragione Lodovico, ma per il «gentiluomo» è una norma che si applica solo fra pari, sì che, da «vile meccanico», Lodovico deve cedere il passo. Lo scambio di battute è gustosissimo, ancorché grottesco.

⁷ A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di A. Stella, commento e annotazioni di A. Stella e C. Repossi, Einaudi-Gallimard, Torino 1995.

Fate luogo voi, – rispose Lodovico. – La diritta è mia.
 – Co' vostri pari, è sempre mia.
 – Sì, se l'arroganza de' vostri pari fosse legge per i pari miei.
 I bravi dell'uno e dell'altro eran rimasti fermi, ciascuno dietro il suo padrone, guardandosi in cagnesco, con le mani alle daghe, preparati alla battaglia. La gente che arrivava di qua e di là, si teneva in distanza, a osservare il fatto; e la presenza di quegli spettatori animava sempre più il puntiglio de' contendenti.
 – Nel mezzo, vile meccanico; o ch'io t'insegno una volta come si tratta co' gentiluomini.
 – Voi mentite ch'io sia vile.
 – Tu menti ch'io abbia mentito –. Questa risposta era di prammatica. – E, se tu fossi cavaliere, come son io, – aggiunse quel signore, – ti vorrei far vedere, con la spada e con la cappa, che il mentitore sei tu.
 – È un buon pretesto per dispensarvi di sostener co' fatti l'insolenza delle vostre parole.
 – Gettate nel fango questo ribaldo, – disse il gentiluomo, voltandosi a' suoi.
 – Vediamo! – disse Lodovico, dando subitamente un passo indietro, e mettendo mano alla spada.
 – Temerario! – gridò l'altro, sfoderando la sua: – io spezzerò questa, quando sarà macchiata del tuo vil sangue.
 Così s'avventarono l'uno all'altro; i servitori delle due parti si slanciarono alla difesa de' loro padroni.⁸

Prontamente la critica ha rilevato come Manzoni sfoggi una documentata conoscenza della letteratura duellistica del Seicento, e in particolare quando, nel cap. XXVII del suo romanzo, introducendo il lettore nella biblioteca di Don Ferrante, in tante scienze addottrinato, e in particolare in quella cavalleresca, passa in rassegna lo scaffale dedicato a questa materia (Paride dal Pozzo, Fausto da Longiano, Jerónimo Jiménez de Urrea, Girolamo Muzio, Fabio Albergati, e così via, senza dimenticare il Tasso del *Forno*, primo e secondo, e dei poemi epici, tracimanti di duelli esemplari)⁹ e si sofferma, in particolare, su Francesco Birago, «l'autore degli autori», estimatore del medesimo don Ferrante, il quale ricambia pronosticando, «senza esitazione», che l'opera dell'amico – *Discorsi cavallereschi* (1628) e *Consigli cavallereschi* (1637), intesi a

⁸ Ivi, cap. IV, pp. 53-54.

⁹ Imprescindibile punto di partenza per comprendere il nesso tra duello e onore nei secoli XVI e XVII, di là dal giudizio del Manzoni, resta lo studio di F. ERSPAMER, *La biblioteca di Don Ferrante: duello e onore nella letteratura del Cinquecento*, Centro Studi Europa delle Corti – Bulzoni, Roma 1982.

«racchettar le querele, nate per cagion d'onore» – «avrebbe rovinata l'autorità di Giovan Battista Olevano, rigido osservante della dottrina cavalleresca, e sarebbe rimasta, insieme con l'altre sue nobili sorelle, come codice di primaria autorità presso ai posteri: profezia, dice l'anonimo, che ognun può vedere come si sia avverata».¹⁰

Insomma, il duello, ossessione del secolo, trova spazio nel romanzo manzoniano e dà vita, sì, a cavalieri assetati di onore, ma anche ad eruditi assetati di questioni d'onore, come appunto Don Ferrante, pronti a risolvere ogni controversia in materia di «levar la strada», di «mentita», di «prova dell'armi sulla mentita», di pacificazione con i parenti dell'ucciso, e infine di «bastonate date a un portatore di sfida».¹¹

Quanti sconquassi può provocare una “precedenza” negata? Due morti – il fedele servitore Cristoforo e il nobile offeso –, e un caso diplomatico. Lodovico, che «non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue»,¹² è costretto a chiedere asilo presso un vicino convento di Cappuccini, e comincia a ripensare la sua vita. La conversione appare a prima vista opportunistica. Senonché quel togliersi dal “mondo” consente prima di mitigare, quindi di estinguere, il desiderio di vendetta della famiglia del caro assassinato, a sua volta assassino, e, accontentando tutti (compresi «i dilettanti di cavalleria, che vedevano un affare di cavalleria terminarsi lodevolmente»),¹³ di accendere nel converso, fresco d'assassinio, un desiderio di umiliazione e di servizio che si concretizza, dopo la vestizione, con la visita-riparazione alla famiglia dell'ucciso. Sì che si può concludere: contro il puntiglio e l'onore, ecco la carità e l'agape, l'amore.

¹⁰ A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XXVII, p. 402.

¹¹ Come noto, i capitoli dei *Promessi sposi* implicati in questioni cavalleresche sono il IV e il V, e il contributo offerto in merito, con efficaci esempi di cronaca e di letteratura, dal Birago, più che dall'Olevano, sulla via maestra delle *Dichiarazioni et avvertimenti alla Gerusalemme conquistata* del Tasso, non è indifferente, dal momento che fornisce alcuni spunti gustosi (come il caso, posto nel banchetto di don Rodrigo, del «cavaliere Spagnolo» che «manda una sfida ad un cavaliere Milanese, et il portatore glie la porta a casa, nella quale lui non trovato, ma un suo fratello, senza dire altro gli dà la sfida, la quale da lui letta, diede poi molte bastonate al portatore», o come il saggio consiglio, avallato dal conte Attilio, di usare «mazzate o bastonate» per castigare «gli animi bruti», oltre che «gli schiavi, et altri huomini vilissimi», giammai «i cavalieri», *Consigli cavallereschi*, Ghisolfi, Milano 1637, l. II, cap. XLVII). Sulle questioni cavalleresche poste nel romanzo manzoniano basti rimandare ad alcuni studi ormai tanto lontani quanto, per essere stati prodotti in un momento in cui la piaga del duello era ancora viva, illuminanti: U. MAZZINI, *La Cavalleria nei Promessi Sposi*, in «Rassegna Nazionale», 16 settembre 1889; F. D'OVIDIO, *Nuovi studi manzoniani*, Milano 1908, pp. 365-369; E. PROTO, *La cavalleria nei Promessi Sposi*, in «Archivio storico lombardo», XXXV, 1908.

¹² A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. IV, p. 55.

¹³ Ivi, cap. IV, p. 58.

Se vi è un “libertino” da scovare nel romanzo manzoniano questi non è il Lodovico pentito e convertito, bensì quel Don Rodrigo che, nella sua altezzosa vigliaccheria, non incappa mai in veri e propri duelli, bensì si limita a disquisirne oziosamente con il perfido cugino Conte Attilio e la misera corte dei notabili di paese che frequenta le sue cene. Quale boria petulante, ma non priva di calcolo, occorre per adagiarsi in una vita libertina senza rischio della vita? Se il duello del nostro Lodovico si iscrive in una lunga lista di altri celebri duelli istigati da “futili motivi” (si pensi a quello fra Romeo, Tebaldo e Mercuzio, che dà una svolta alla complicata matassa della faida tra Montecchi e Capuleti nel *Romeo and Juliet* di Shakespeare), non è escluso però che Manzoni possa essere stato ispirato alle vicende del beato Bernardo da Corleone, al secolo Filippo Latino (1605-1667), quindicesimo figlio di un calzolaio: invincibile spadaccino, “sciurtiere” (sorta di vigilante che gira la città di notte, con licenza di uccidere), questi prende i voti nell’ordine minorita dopo una serie di duelli in cui umilia e castiga il mafiosetto di turno. Un giorno, però, la fa grossa e deve fuggire e dileguarsi; dopo qualche anno riappare con il saio. È la *metànoia* che solo un secolo prima – a riprova che non era un fatto infrequente – aveva cambiato anche la vita di Íñigo López de Loyola, il fondatore dell’ordine dei Gesuiti, già esperto uomo d’arme.

In questi come in altri casi, vi è come un nervo invisibile che collega la mano, che impugna e stringe l’arma per stendere l’avversario, al cuore, che sente il peso intollerabile – senza gloria né onore – dell’impresa duellistica, e anzi riconosce nell’altro, abbattuto, il proprio simile, dal quale impetrare il perdono di sopravvivergli. È un nodo essenziale nell’insorgente coscienza che letterati, poeti, artisti, filosofi ecc., dimostrano di avere del loro essere “moderni”, *hoggiariani* (si sarebbe detto da noi, con una punta di ironia), ovvero attenti alle nuove inquiete correnti e controcorrenti culturali scaturite dalla Riforma.

Non è un caso, allora, se la figura di Don Giovanni convogli emblematicamente, come poche altre (forse Faust), quel desiderio di liberazione dal soffocante conformismo normativo sostenuto e amplificato dalla Controriforma. Il primo compimento drammaturgico di questa figura anti-eroica di libertino avviene grazie a un uomo di chiesa, Tirso de Molina, frate mercedario. Ai suoi albori, Don Giovanni non è che un antipatico *Burlador de Sevilla*, che inaugura, emergendo dalle nebbiose fantasie della predicazione popolare, l’*exemplum* dell’empio impenitente e punito. La “burla” è un prendersi gioco dei riti, delle convenzioni, dei sacramenti: quello che avviene nel dramma di Tirso de Molina, quando il de cuius applica a suo modo lo *ius primae noctis* inserendosi sfacciatamente fra Batricio e Aminta (nel *Don Giovanni* di Molière, Pierrot e Charlotte), già “promessi sposi”... Quanto siamo lontani da Don

Rodrigo che ha scommesso con il cugino sulla tenuta stagna dell'illibatezza di Lucia? Ma è un gioco che dura poco, com'è vero che alla fine del secondo atto del dramma di Tirso l'*hidalgo* infilza, dopo la sua ennesima bravata, il permaloso Don Gonzalo de Ulloa (che Molière traduce in *Commandeur*), papà di una delle innumerevoli donne sedotte. È qui l'episodio del duello: un fatto nuovo rispetto alla *fabula* dell'ateo punito così com'è riportata nel *Promontorium malae spei impiis periculose navigantibus propositum* (1643) del teologo gesuita Paulus Zehentner, il quale riepiloga la storia esemplare di un tale conte Leonzio, ligio allievo di Niccolò Machiavelli, che applica le regole della *realpolitik* alla vita quotidiana, e non tanto nei confronti delle donne quanto in merito ai grandi interrogativi sul senso della vita.¹⁴ Il suo strafottente disincanto (che Molière, con maggior sagacia di Tirso de Molina, saprà ben mettere a fuoco)¹⁵ si arrende solo davanti alla visione della morte nei panni di un suo avo che egli, ignaro, aveva deriso passando per un cimitero, prendendone a calci il cranio: lo scheletro dell'avo interverrà a una festa organizzata dal libertino per portarselo all'inferno.

Nella riscrittura teatrale di Tirso de Molina appare, dunque, il duello. Dura poche battute ma contrassegna l'inizio della fine per il *burlador*, il quale, imbattutosi nella statua dell'ucciso, non avrà remore a invitarlo a cena e, con greve sarcasmo, a sostenere un altro duello. In debito con il mondo, Don Giovanni non si sottrae all'ira postuma di Don Gonzalo; anzi accetta audacemente la sfida del destino per verificare la bontà della sua vocazione libertina, ove questa non sia altro che l'esito di un'ossessione compulsiva radicata (direbbero gli esperti) in un "narcisismo nascosto". In sostanza, a partire dal dramma spagnolo ogni nuova versione della *fabula* dongiovannesca si risolve in due momenti duellistici cruciali: il primo momento consiste nello scontro rapido e violento con una metafora del super-ego; il secondo si traduce nella cena con il super-ego defunto, *sed aere perennius*, che lo trascina nelle tenebre, negandogli la possibilità del pentimento, pur concesso *in limine mortis*, di aver alla fine inteso la vanità della sua esistenza.

¹⁴ Il testo è riportato nella ricca appendice che correda lo storico saggio di G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, Milano 1991, pp. 177-189.

¹⁵ Basti questo commento che Dom Juan lascia davanti al lussuoso mausoleo fattosi erigere dal suddetto Commendatore, e che ci sentiamo francamente di condividere in pieno: «et ce que je trouve admirable, c'est qu'un homme qui s'est passé, durant sa vie, d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n'en a plus que faire» ('quel che mi pare straordinario è che un uomo che in vita si è sempre accontentato di una modesta dimora, ne voglia una magnifica quando non sa più che cosa farsene', in MOLIÈRE, *Don Giovanni*, a cura e trad. di S. Bajini, Garzanti, Milano 1993, p. 81).

Diversamente però dal Don Rodrigo manzoniano, Don Giovanni non difetta di coraggio, e lo si vede bene nella versione teatrale di Molière allorché Don Giovanni salva dai briganti Don Carlos, fratello della sedotta e abbandonata, il quale lo sta cercando (senza conoscerlo) per riparare all'oltraggio recato alla sua famiglia. Gettarsi nella mischia, ovvero (come sottolinea Sganarello) andarsi a cercare i guai, invece di pararli, è l'obiettivo del libertino, che non si ferma né davanti al rischio di suscitare, con la sua proterva coazione adescatrice, l'ira di padri, fratelli, mariti, promessi sposi e altri sedicenti custodi della virtù delle loro donne, né davanti alla vile aggressione di gente malnata contro i sodali della sua classe. Con la stessa tempestiva audacia Don Giovanni, alla fine del dramma, proverà a fil di spada, menando però fendenti a vuoto, la consistenza immateriale del fantasma che lo porterà via da questo mondo («Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit», *Dom Juan ou le festin de pierre*, V, v).¹⁶

Ma le cose andavano proprio così? Accettare un duello significava dimostrare del coraggio? E il coraggio era un valore di cui non si poteva difettare? Non sempre. Converrà ricordare che un altro libertino di fama, John Wilmot, noto come il duca di Rochester, eccitato senz'altro dalla sua *Merry Gang* che portava con sé ovunque, dalla corte al teatro ai bordelli, preferiva le risse con spargimento di sangue e perfino col morto, ai duelli nei quali ancora si esercitavano impunemente spocchiosi e ignoranti libertini d'alto rango come il duca di Buckingham, che prima sedusse la moglie di Lord Shrewsbury e poi, sfidato, per dimostrare che non aveva fatto nulla di male, trapassò il cornuto. Almeno una volta John fu sfidato a duello da un tale conte di Mulgrave, frequentemente bersagliato dalle sue satire.¹⁷ Invece di battersi, il duca sollevò dei cavilli procedurali fino a dimostrare l'impossibilità tecnica di svolgere il duello. Chi sa se voleva solo prendersi gioco dello sfidante, il quale lo tacciò di vigliaccheria, cioè, in linea con il suo atteggiamento sprezzantemente anticonformista, non credeva affatto in un istituto cavalleresco così "nobile", cui preferiva di gran lunga una gara di bevute senza vinti né vincitori. Il coraggio in fondo non gli sarebbe mancato, come dimostrò nella guerra con gli Olandesi. A riprova di quanto Rochester tenesse in conto le consuetudini tanto care alla sua classe, e non prendesse sul serio quel retaggio pomposamente scenografico di una immeritata nobiltà di sangue, basti ricordare quel famoso quadro che lo ritrae, languidamente ironico,

¹⁶ 'No, no, niente può incutermi paura, voglio verificare con la spada se quello è un corpo o uno spirito' (MOLIÈRE, *Don Giovanni* cit., p. 125).

¹⁷ Si veda l'introduzione di Masolino D'Amico all'edizione di ROCHESTER, *Poesie e satire*, Einaudi, Torino 1968, pp. 5-17, in part. p. 11.

incoronare una scimmietta con l'alloro dei poeti. Un goliardico indifferentismo è l'antibiotico più efficace contro la smania del duello? Può darsi, comunque sia correggerci tale slancio nichilistico ricordando come, nei suoi versi, il poeta non lesinasse critiche ai costumi di una corte fannullona in cui allignava la pignoleria cavalleresca (mentre l'Inghilterra – è doveroso chiosare – si avviava a diventare, grazie a un'arrembante borghesia mercantile, una potenza coloniale mondiale). Un secolo prima di Parini, Rochester ci dà il ritratto del "giovine signore" («the young gentleman»). Bastano un ronzino spelacchiato, una borsa piena di soldi presi in prestito, un paio di pistole arrugginite, una bordatura di rosso sulla giacca per apparire un ufficiale e non uno scimmione:

[...] thought I, what thing is man, that thus
 In all his shapes, he is ridiculous?
 Our selves with noise of reason we do please
 In vain: humanity's our worst disease.
 Thrice happy beasts are, who, because they be
 Of reason void, are so of foppery.¹⁸

E a questo cavaliere pronto a impugnare la spada per una quisquilia, damerino tanto vanesio quanto fiero della sua origine sociale come dell'unica forma possibile di umanità, Rochester contrappone un ideale di uomo ritagliato sull'opera del suo filosofo preferito, Seneca, nel congedo della famosa *Satyr against Mankind*:

But a meek, humble man, of honest sense,
 Who preaching peace, does practice continence;
 Whose pious life's a proof he does believe,
 Mysterious truths, which no man can conceive.
 If upon earth there dwell such God-like men,
 I'll here recant my paradox to them,
 Adore those shrines of virtue, homage pay,
 And with the rabble world, their laws obey.
 If such there are, yet grant me this at least:
 Man differs more from man, than man from beast.¹⁹

¹⁸ 'Diamine! Pensai, che cos'è l'uomo, che così / in ogni suo aspetto riesce ridicolo? / Con ciance di Ragione ci aduliamo. / Invano, l'umanità è il nostro male peggiore. / Tre volte felici gli animali, che poiché sono / Privi di ragione, così lo sono di affettazione' (ROCHESTER, *Poesie e satire* cit., p. 135, vv. 170-176).

¹⁹ 'Ma un uomo umile e dimesso, di modesto senno, / Che predicando la pace pratici la continenza, / Per cui la propria pia vita sia la prova / Di misteriose virtù che nessun uomo

È evidente che non esiste una netta equipollenza tra la pratica del libertinismo e il rispetto di certi valori cavallereschi (come quelli intrinseci al duello) che rimbalzano da secoli nell'immaginario delle classi dirigenti occidentali; meglio parlare di una sussunzione del duello nell'inquieto universo di un pensiero che, pur inteso a smarcarsi dai modelli ideologici della cultura dominante, non può fare a meno di confrontarsi con la realtà (non sarà una statua assetata di vendetta a portarsi via il dissoluto Duca di Rochester, a soli trentatré anni, già presago della inattività del suo ateismo edonista e forse dei rischi per la salute della sua vita spericolata, tra sifilide, gonorrea e cirrosi epatica) e quindi di cedere a compromessi (come avverrà nel caso del "duello" che Giacomo Casanova avrebbe volentieri evitato).²⁰

Quali altre *chances* avesse Casanova di smentire se non con un duello le maligne insinuazioni di un facinoroso aristocratico polacco, nessuno può dirlo; senza dubbio è notevole che l'epicentro dell'*Histoire de ma vie* risieda nell'accogliere la sfida lanciata dall'arrogante conte Franciszek Ksavery Branicki, *Hetman Wielki*, cioè "capo supremo" della Corona polacca e Gran Maestro di caccia, nonché insignito dell'Ordine dell'aquila bianca. Il futile motivo, questa volta, è una ballerina italiana apparentemente contesa fra i due: tanto più geloso quanto meno in grado di gestire questa effimera relazione extraconiugale, il conte non esita a provocare il cavaliere dandogli del «poltrone veneziano»;²¹ prima di accettare la sfida Casanova tenta la via della pazienza, è sul punto di rispondere al «superbo insultatore» mandandolo «a farsi f...e», ma ecco, ferito l'orgoglio etnico, non può più soprassedere, ben sapendo che non si tratterà di ingaggiare un duello alla pari, sia per via delle distanze sociali che sussistono tra i due litiganti, sia per quelle – emergeranno solo nel corso della narrazione – caratteriali.

Come nei confronti delle donne Casanova agisce in maniera decisa, fulminea, osservando un contegno appassionato, non ingannevole e fedifrago,

può concepire. / Se sulla terra albergano uomini tanto divini, / A loro ritrarrò i miei paradossi; / Adorerò quei santuari di virtù, farò loro omaggio, / E con la marmaglia del mondo obbedirò alle loro leggi. / Se ve ne sono, mi concederete almeno questo, / L'uomo differisce più dall'uomo, che l'uomo dalla bestia' (ROCHESTER, *Poesie e satire* cit., p. 155, vv. 212-221).

²⁰ Rimando al mio intervento *Un Casanova a duello. Tra sterili moti d'orgoglio e relazioni pericolose*, in *Scenari del conflitto*, Atti del XXV Congresso AdI – Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/scenari-del-conflitto/07 Ritrovato Salvatore.pdf.

²¹ «Se al termine – commenta Casanova nel *Duello* – benché grossolano di *poltron*, egli non avesse accoppiato l'epiteto di *veneziano*, avrebbe forse l'altro sofferto l'affronto; ma una parola che vilipende la nazione, non v'è, a mio credere, uomo che possa soffrirla» (G. CASANOVA, *Il duello*, a cura di E. Bartolini, Adelphi, Milano 1979, p. 41).

cautelandosi di fronte a eventuali conseguenze sfavorevoli; così nei confronti degli uomini cerca di intrattenere un rapporto franco e cameratesco, ispirandosi a criteri di opportunità politica e sociale, in ragione della loro classe e, soprattutto, della eventuale rivalità nei *jeux de l'amour et du hasard*. Va da sé che non è soltanto la relativa inesperienza nei duelli a dettare, nell'animo del libertino veneziano, una certa prudenza, ma anche il pensiero che, comunque vada, l'esito del duello potrebbe ritorcersi contro. Quale onore e quale gloria ne potrebbe ricavare? È improbabile che al momento di accettare la sfida pensasse già di scrivere un memoriale dell'accaduto utilizzabile a sua "difesa" contro le malignità di scarso patriottismo che gli avrebbero scatenato alcuni aristocratici veneziani anni dopo. Più convincente pensare che – giusta il detto – la fortuna abbia aiutato l'audace, ispirandogli al momento giusto la stesura di uno scritto apologetico e, di qui, istigandolo a compiere un più accurato e sistematico periplo autobiografico delle sue molteplici avventure.

Il duello, in sostanza, si offre a Casanova come occasione non tanto per un ripensamento interiore della propria condotta morale, giunta alle soglie (come avvenne per il Lodovico manzoniano) di una tragica svolta, quanto per una verifica di un'etica tutt'altro che intransigente che, a scanso di equivoche avventure, dimostra a suo modo una recondita coerenza esistenziale, disassata, sì, in balia del caso, e tuttavia sorretta da una indomabile volontà di azione. È come se Casanova scoprisse nella scrittura il timone di una vita vissuta subendo il vento della storia che lo ha portato di qua e di là, avventurosamente, lasciandolo alla fine, solo, abbandonato in una polverosa biblioteca, a meditare e coltivare i suoi ricordi, cercandone il senso, di là dal comodo ordine cronologico che consente al lettore (o, meglio, al *voyeur*) delle sue imprese di riconoscere la materia prima di un immanentismo proto-esistenzialista:

Sono una particella dell'universo – scrive Casanova nella prefazione alle sue memorie – e come tale parlo all'aria [...] Io so soltanto di essere esistito e poiché lo so in quanto ho avuto delle sensazioni mi rendo conto che quando non avrò finito di averne non esisterò più.²²

Tutto sembra potersi riassumere in un prontuario di sereno e pacifico edonismo che il nostro libertino alza contro quell'ambizione di vano onore e vana gloria che l'occasione di un duello, per fortuna a lieto fine, gli avrebbe

²² G. CASANOVA, *Prefazione*, a *Storia della mia vita (1725-1755)*, intr. di P. Chiara, cronologia di F. Roncoroni, note di P. Chiara e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1989, vol. I, pp. 3-16, a p. 7.

procurato.²³ Più della veridicità dei dettagli del duello narrato, sui quali è lecito nutrire qualche dubbio, conta infatti l'esemplarità che l'episodio del duello assume, all'interno di una cornice narrativa che si delinea a distanza d'anni, nella vicenda privata del suo protagonista, il quale accede finalmente al suo sé, personaggio biografico, memore di una frase – mal citata – di Plinio il Giovane a Tacito (che leggiamo nella *Prefazione*): «Se non hai fatto cose degne d'esser scritte, scrivine almeno di degne d'esser lette».

Sicuramente cose indegne d'essere scritte e soprattutto d'essere lette sono le vicende narrate nel romanzo epistolare di Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782), che segna uno spartiacque non solo nell'evoluzione delle letteratura libertina (alle soglie di un'inopinata capitolazione, ove si considerino le fervorose confessioni di fede nella Provvidenza, dell'*Histoire de ma vie* di Casanova, che però andrebbero lette sinotticamente con l'antiprovidenzialismo delle pagine che il marchese De Sade dedicava, in quegli stessi anni, alle sciagurate vicende di Justine e di Juliette), ma anche nella finalizzazione drammatica del topos del duello in un genere letterario, qual è il romanzo,²⁴ ormai nelle mani di una borghesia sempre più consapevole delle sue ambizioni politiche.

²³ Raccogliamo qualche perla di saggezza sfogliando la *Prefazione* di Casanova: a) «Coltivare il piacere dei sensi è stata per tutta la mia vita la principale occupazione [...]»; b) «[...] ho abbastanza faccia tosta da credermi più felice di chiunque altro»; c) «Felici coloro che senza nuocere a nessuno sanno procacciarsi il piacere»; d) praticare le virtù dell'«amor proprio», del «desiderio di lode», dello «spirito di emulazione», della «forza» e del «coraggio», e soprattutto non dimenticarsi del diritto di «sopprimerci», che è «la più grande prova della nostra libertà morale»; e) «Ambisco all'amicizia, alla stima e alla riconoscenza dei miei lettori. Alla loro riconoscenza se la lettura delle mie memorie avrà loro insegnato qualcosa»; f) «[...] ho sempre amato verità con tanta passione da non esitare a mentire per farla entrare in certi cervelli che non ne conoscevano i pregi»; g) «[...] la vita è il solo tesoro che l'uomo possiede e coloro che non l'amano non ne sono degni»; h) «[...] la morte è un mostro che caccia dal teatro uno spettatore prima della fine dello spettacolo che lo interessa enormemente».

²⁴ Sul piano narratologico, il discorso potrebbe essere esteso dalla letteratura al cinema ove considerassimo, per esempio, *Le memorie di Barry Lyndon* (1844) di William Makepeace Thackeray, poi adattato al cinema nel capolavoro di Stanley Kubrick *Barry Lyndon* (1975) nel quale il duello funge in due occasioni da punto di svolta nella vicenda del protagonista: quando questi è costretto a lasciare il suo paese, dopo aver ucciso in duello, con la pistola, il capitano Quin, che aspirava alla stessa donzella frivola e insignificante di cui Barry si era invaghito; e alla fine del film quando deve affrontare l'insanabile odio del figliastro, Lord Bullingdon, accettando il duello con la pistola, e pur avendo a disposizione il colpo per ferirlo o ucciderlo rinuncia, anzi non si difende di fronte alla viltà del giovane che trova modo di sparare di nuovo.

Chi si batte in duello, alla fine del romanzo di Choderlos de Laclos, sono due nobili, uno dei quali è l'irredimibile libertino il visconte di Valmont, «rampollo di un'illustre casata», nonché saccheggiatore di letti e seduttore di cuori ingenui, l'altro un giovane ambizioso aristocratico, il cavalier Danceny, che lancia la sfida vedendosi costretto a difendere la sua rispettabilità di fronte al "tradimento" del più esperto visconte, in un campo – quello erotico-sentimentale – in cui l'ardore dei sensi ha delle regole che né il cuore né la ragione (ancor meno il buon senso) conoscono. Questo è il biglietto di sfida:

Je suis instruit, monsieur, de vos procédés envers moi. Je sais aussi que, non content de m'avoir indignement joué, vous ne craignez pas de vous en vanter, de vous en applaudir. J'ai vu la preuve de votre trahison écrite de votre main. J'avoue que mon cœur en a été navré, & que j'ai ressenti quelque honte d'avoir autant aidé moi-même à l'odieux abus que vous avez fait de mon aveugle confiance: pourtant je ne vous envie pas ce honteux avantage; je suis seulement curieux de savoir si vous les conserverez tous également sur moi. J'en serai instruit, si, comme je l'espère, vous voulez bien vous trouver demain, entre huit & neuf heures du matin, à la porte du bois de Vincennes, village de Saint-Mandé.²⁵

Che cosa è successo? In un intreccio crescente di relazioni sempre più pericolanti, Valmont che ha malamente scaricato l'incredula M.me de Tourvel per accondiscendere ai bizzarri disegni della Marchesa de Merteuil, si avvede che questa ha avviato una relazione col giovane Danceny, il quale aspirava,

²⁵ «Sono informato, Signore, di come avete agito verso di me. So che non contento di avermi indegnamente beffato, non esitate a vantavene e a rallegrarvene. Ho visto la prova del vostro tradimento scritta di vostro pugno. Confesso che il mio cuore ne è stato amaramente ferito, e mi sono vergognato di avervi io stesso aiutato ad abusare così odiosamente della mia fiducia; eppure non invidio questa vergognosa superiorità, sono solo curioso di sapere se la conserverete sempre su di me. Lo saprò se, come spero, vorrete trovarvi domattina tra le otto e le nove, alle porte del bosco di Vincennes, nel villaggio di Saint-Mandé' (P. A. F. CHODERLOS DE LACLOS, *Le relazioni pericolose*, intr. di M. Cucchi, trad. di M. T. Nessi, Garzanti, Milano 1977, cap. CLXII, pp. 356-357). Per comprendere quanta letteratura vi sia nel biglietto di Danceny basta leggere il biglietto di sfida, di tutt'altro tenore, che Casanova è costretto a inviare al conte polacco: «Eccellenza, / Jeri sera dietro alla scena Ella mi offese senza motivo e senza dritto alcuno di procedere verso di me in simil guisa. Ciò essendo, giudico che V. E. mi odj e che, per conseguenza, brami di farmi uscire dal numero de' vivi. Posso e voglio accontentarla. / V. E. si compiaccia di prendermi seco nella sua carrozza e di condurmi in luogo nel quale, uccidendomi, ella non abbia a divenir reo violatore delle leggi della Polonia, e nel quale io possa goder dello stesso vantaggio, se con l'assistenza di Dio mi riuscisse di uccider Lei. / Se non sapessi quanto sia grande la sua generosità, non farei a V. E. questa proposizione» (G. CASANOVA, *Il duello* cit., p. 50).

ricambiato, a impalmare una fiorente ragazza di ottima famiglia, appena uscita di collegio, Cécile de Volanges, la quale però, per espresso desiderio della Merteuil, viene circuita con successo da Valmont, cui lo stesso Danceny l'aveva affidata per poter comunicare i suoi affetti senza subire le censure dei parenti. Allorché il visconte, ormai portata a termine la missione di ingannare la Tourvel e deflorare Cécile, tornato dalla Merteuil con la speranza del guiderdone, si avvede che questa, per vendicarsi della troppo lunga relazione con la Tourvel, gli preferisce il Danceny, per ripicca decide di svelare il cinico stratagemma congegnato dalla Merteuil all'aitante rivale, il quale, già illuminato sulla via del libertinismo, avverte l'antico prurito che procura l'orgoglio ferito – sintomo evidente di fragilità narcisistica – più per la propria fiducia mal riposta in una persona che si credeva amica, che per la sacrosanta indignazione verso quella squallida macchinazione di raggiri.

Come risolvere tale groviglio di relazioni se non con un irrevocabile duello? È il tragico sigillo del romanzo: la morte di Valmont e la fuga di Danceny a Malta, da un lato, e l'uscita di scena delle due donne sedotte e abbandonate (M.me de Tourvel e Cécile si ritirano in convento, dove la prima morirà di lì a poco), dischiudono il lettore all'ignobile fine della spietata regista della storia, l'ipocrita marchesa, ormai divorata dal vaiolo, sulla quale cala, nelle ultime pagine del romanzo, un pesantissimo sipario. Vero che nelle ultime pagine, la *katastrophé* del duello continuerà a provocare a catena nuove brevi ma significative scosse di assestamento fra i personaggi della storia. Contro il rischio di una “querela” per la deprecata morte del visconte, due volte ferito mortalmente al petto, Danceny, vivamente rammaricato, invia a M.me de Rosemond il plico delle lettere che svelano i retroscena delle pericolose relazioni ordite dalla ineffabile Merteuil e confessa ormai di non avere più, dentro di sé, spazio per alcun sentimento, neanche per la povera Cécile, cui la madre, M.me de Volanges, cerca in qualche modo di impedire l'entrata in convento, sposandola – *extrema ratio* – a chi l'aveva un tempo sinceramente desiderata, mentre lei l'osteggiava.

Non consente né di recuperare l'onore né di giungere alla gloria l'episodio del duello in cui il romanzo di Laclos precipita, schiantandosi come contro un muro che l'élite cui appartengono tutti i personaggi, esclusa ogni possibile riconciliazione, desiderano usare per appendervi le loro irresponsabilità. È solo un piccolo intemerato avviso di quello che in futuro sarebbe successo: la borghesia, nel rivaleggiare con l'odiosamata classe da destituire e possibilmente decapitare, non disdegna di assumerne i costumi, compresa l'adozione, a più riprese condannata da tribunali laici ed ecclesiastici, del duello come forma ordalica sopravvissuta alla progressiva estinzione della società che l'aveva a suo tempo concepita. Forma ordalica appena ostentabile nelle rigide albe di

parchi *extra urbem*, lontani da sguardi indiscreti. Quanto più riprovata da moralisti di ogni epoca e condannata da leggi e normative, tanto più raccontata a volte con una punta di nostalgia per un passato nel quale, a dispetto delle nuove tecnologie militari che annientavano l'avversario da remoto, si riassaporava un feroce corpo a corpo, tra sguardi incrociati e colpi proibiti, regolamentato da un codice di casta condiviso che trascendeva le passioni dei singoli, collocandole oltre i fatti di cronaca con uno slancio di assoluto eroismo, al limite del sacrificio.

È quel che accade – per concludere – nel breve romanzo *The Duel (A military Tale)* di Joseph Conrad, uscito in cinque puntate su rivista nel 1908, e rinverdito al cinema da Ridley Scott nel film *The Duelists* ('I duellanti') nel 1977. Diversamente dall'omonimo racconto di Anton Cechov (cominciato nel 1888 e dato alle stampe nel 1891), che narra la diatriba tra due uomini che rappresentano anche due "anime" dell'Ottocento che sta chiudendosi, in una contrapposizione muscolare tra una visione trascorsa, post-romantica, maledetta, e una positivista, scientifica, determinata a incidere sulla storia, fino allo scontro finale che avrà l'effetto paradossale di riavvicinare i due contendenti, il romanzo di Conrad pare assurgere a un livello più "metafisico". Il paradigma per eccellenza del duello sopravvive, nel libro dello scrittore inglese, all'epopea in cui fiorì, lasciata come un fondale a scontornarne e a raffreddarne la tentazione auratica. Il duello si trasforma in una sfida perenne, superando ogni regola di tempo e di spazio, e traducendo nei suoi ritmi narrativi un'ossessione compulsiva proporzionale alla pretestuosità della contesa. Tanto basta a trascendere il fatto di cronaca successo nel Midi della Francia, riguardante due ufficiali napoleonici di differente estrazione sociale e grado militare cui Conrad dice di essersi ispirato, e a sospendere l'esito del duello in un limbo al di là del bene e del male, quasi a sigillare il suo "non-senso" nella cornice di un'epopea ormai lontana ma ancora viva. Un'epoca che il neonato Novecento, grazie alla penna infallibile di Conrad, si permette di interpretare e giudicare, restituendocela in uno specchio tanto disincantato quanto assurdo del nostro perplesso stupore di fronte alla vicenda in cui si sostengono reciprocamente, e si distruggono, un eroico testardo orgoglio di sé e un compiaciuto ma vano ardore di vita. Non resta che lasciare la parola a Conrad, nella sua prefazione:

The truth is that in my mind the story is nothing but a serious and even earnest attempt at a bit of historical fiction. I had heard in my boyhood a good deal of the great Napoleonic legend. I had a genuine feeling that I would find myself at home in it, and *The Duel* is the result of that feeling, or, if the reader prefers, of that presumption. Personally I have no qualms of conscience about

this piece of work. The story might have been better told of course. All one's work might have been better done; but this is the sort of reflection a worker must put aside courageously if he doesn't mean every one of his conceptions to remain for ever a private vision, an evanescent reverie.

How many visions have I seen vanish in my time! This one, however, has remained, a testimony, if you like, to my courage or a proof of my rashness. What I care to remember best is the testimony of some French readers who volunteered the opinion that in those hundred pages or so I had managed to render "wonderfully" the spirit of the whole epoch. Exaggeration of kindness no doubt; but even so I hug it still to my breast, because in truth that is exactly what I was trying to capture in my small net: the Spirit of the Epoch never purely militarist in the long clash of arms, youthful, almost childlike in its exaltation of sentiment naively heroic in its faith.²⁶

²⁶ J. CONRAD, *Author's note* (1920), in *A set of six*, Wise & Co., New York, 1924, pp. VII-XI, in part. X-XI ('La verità è che nella mia mente la storia non è altro che un tentativo serio e perfino sincero di narrativa storica. Nella mia infanzia avevo sentito parlare molto della grande leggenda napoleonica. Avevo la genuina sensazione che mi sarei trovato a mio agio, e *The Duel* è il risultato di quella sensazione, o, se il lettore preferisce, di quella presunzione. Personalmente non ho rimorsi di coscienza riguardo a questo lavoro. Naturalmente la storia avrebbe potuto essere raccontata meglio. Tutto il proprio lavoro avrebbe potuto essere fatto meglio; ma questa è la riflessione che un lavoratore deve mettere da parte coraggiosamente se non vuole che ogni sua concezione rimanga per sempre una visione privata, una *rêverie* evanescente. / Quante visioni ho visto svanire nel mio tempo! Questa però è rimasta, una testimonianza, se vuoi, del mio coraggio o una prova della mia avventatezza. Ciò che mi preme ricordare meglio è la testimonianza di alcuni lettori francesi che espressero volontariamente l'opinione che in quelle centinaia di pagine circa ero riuscito a rendere "meravigliosamente" lo spirito di tutta l'epoca. Esagerazione della gentilezza senza dubbio; ma anche così me lo stringo ancora al petto, perché in verità è proprio quello che cercavo di catturare nella mia piccola rete: lo Spirito dell'Epoca mai puramente militarista nel lungo scontro delle armi, giovanile, quasi infantile nella sua esaltazione di sentimento ingenuamente eroico nella sua fede').

Alice Petrocchi

SPADE, BASTONI E PISTOLESI.
LA RAPPRESENTAZIONE SCENICA DEL DUELLO
NELLE PRIME COMMEDIE GOLDONIANE (1738-1749)

Sinossi: Il presente contributo esamina il tema del duello nelle prime commedie di Carlo Goldoni, evidenziando come il topos, ereditato dalla tradizione della commedia dell'Arte e della commedia spagnola, subisca un rinnovamento grazie alla capacità dell'autore – che, fino al 1750, esercitò la professione di avvocato – di affrontare questioni centrali legate all'onore e alla natura delle offese. Il contributo si propone inoltre di individuare una sequenza rappresentativa codificata per la rappresentazione delle sfide presente nelle prime commedie. Le opere oggetto di studio includono: *L'uomo di mondo*, *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra* e *I due gemelli veneziani*.

Parole chiave: Goldoni, duello, onore, soddisfazione

Abstract: This contribution examines the theme of the duel in Carlo Goldoni's early comedies, highlighting how the topos, inherited from the tradition of the commedia dell'Arte and Spanish comedy, undergoes a renewal thanks to the ability of the author, who until 1750 practised the profession of lawyer, to deal with central issues related to honour and the nature of offences. The analysis also focuses on the identification of a codified representational sequence within the early comedies. The comedies under study include: *L'uomo di mondo*, *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra* and *I due gemelli veneziani*.

Keywords: Goldoni, duel, honour, request for satisfaction

Il topos classico del duello, già proprio della commedia dell'Arte e di quella spagnola,¹ si ripresenta nell'opera di Carlo Goldoni,² innovandosi grazie alla

¹ Per il «lazzo della disfida», cfr. N. CAPOZZA, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, D. Audino, Roma 2006, p. 234. Sulla presenza della commedia spagnola nel repertorio italiano, cfr. P. VESCOVO, «A quei tempi». *Spagnolismo e teatro all'italiana. Miti e stereotipi*, in *Ricerche sul teatro classico spagnolo, in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di F. Antonucci, S. Vuelta García, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 421-434.

² Tralasciemo la produzione per musica dell'autore, nella quale il duello riveste un ruolo

capacità che l'autore ha di sfruttarne le potenzialità narrative e, soprattutto, alla destrezza che egli dimostra nell'indugiare, con positivi esiti comici, sulle numerose contraddizioni che la pratica duellistica porta con sé, in sintonia con il dibattito illuminista, che, a partire dal dirompente trattato maffeiiano *Della scienza chiamata cavalleresca*,³ pone le basi per un ripensamento della natura e della legittimità dei codici cavallereschi e si interroga su quell'«orribile labirinto» in cui il duellista si trova recluso, perso tra le strade indicate dalla «legge civile», dalla «religione» e dall'«onestà».⁴ Goldoni, che attende alla pratica forense fino al 1750 e che, fatta eccezione per la Pitteri, appone l'etichetta di mestiere sul frontespizio di tutte le sue edizioni,⁵ impiega il tema del duello con una spiccata sensibilità per le questioni legali e concettuali afferenti al concetto di onore e di onorabilità. Tali riflessioni si intensificano e si precisano attorno alla stagione teatrale del 1749-1750, quando sono proprio la critica del duello e la messa in questione dell'idea di riparazione dell'onore

importante; inoltre limiteremo l'analisi alle commedie rappresentate prima della stagione delle cosiddette *Sedici commedie nuove*. Segnaliamo la presenza del tema della «sfida» e del duello nelle seguenti commedie: *L'uomo di mondo*, *Il servitore di due padroni*, *Il frapattore*, *I due gemelli veneziani*, *La vedova scaltra*, *La putta onorata*, *Il cavaliere e la dama*, *L'erede fortunata*, *Il bugiardo*, *L'incognita*, *La donna stravagante*, *Il cavaliere di testa debole*, *L'apatista*, *La sposa sagace*, *Il Campiello*, *L'avventuriere onorato*, *La locandiera*, *La villeggiatura*, *Il Cavaliere e la dama*, *Le femmine puntigliose*, *La dama prudente*, *L'amante militare*, *il filosofo inglese*, *il vecchio bizzarro*, *L'impostore*, *La donna forte*, *L'osteria della posta*, *La donna sola*, *Pamela*, *Il ventaglio*.

³ S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca libri tre. Alla santità di nostro signore papa Clemente undecimo*, presso Francesco Gonzaga, Roma 1710. Sull'opera cfr. C. DONATI, *Scipione Maffei e la 'Scienza chiamata cavalleresca'. Saggio sull'ideologia nobiliare al principio del Settecento*, in «Rivista Storica Italiana», 90, 1978, pp. 30-71. Sulla trattatistica sull'onore nel Settecento, cfr. M. CAVINA, *L'educazione all'onore nella trattatistica nobiliare del Settecento*, in *Educare la nobiltà*, Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 18-19 giugno 2004), a cura di G. Tortorelli, Pendragon, Bologna 2005, pp. 43-52.

⁴ «Un'altra legge presiede al mondo ed è quell'opinione universale degli uomini che chiamasi onore [...]. Ho ricevuto un'offesa, la religione mi ordina di perdonare. La legge civile mi prescrive come debba far punire l'avversario dal giudice; l'onore ordina ch'io me ne vendichi col mio braccio: sono fra l'infamia, la prigionia, e il peccato! [...] Come condurrommi in quell'orribile labirinto?», P. VERRI, *Meditazioni sulla felicità*, Londra [Livorno 1763], p. 15.

⁵ Sul forte legame che intercorre tra la pratica di avvocato e l'opera cfr. C. COZZI, *Note su Carlo Goldoni, la società veneta e il suo diritto*, in *La società veneta e il suo diritto: saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto veneto nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 3-18; P. VESCOVO, *La "terza parte" in commedia. Goldoni, la procedura penale, la triangolazione mimetica*, in «Acta Histriae», XXII, 1, 2014, pp. 57-76; A. SANSA, *Carlo Goldoni «Avocat vénitien». Droit et théâtre à Venise au XVIII^e siècle*, Sorbonne Université presses, Paris 2023. Per l'attenta architettura delle edizioni goldoniane, cfr. R. TURCHI, *Le maschere di Goldoni*, Aracne, Roma 2017.

ad essere portate sulle scene, soprattutto in quelle commedie incentrate sulla critica dei vizi della nobiltà: nel *Cavaliere e la dama* (1749) – unica commedia goldoniana nella quale è presente un biglietto di sfida – un duello viene ricusato dallo specchio Don Rodrigo, che fa appello alle leggi cavalleresche che dichiarano «infame il cavaliere duellista»;⁶ nelle *Femmine puntigliose* (1750) il saggio Pantalone sconsiglia a Don Florindo di «sfidare alla spada» il conte Onofrio colpevole di aver umiliato la moglie, poiché ritiene frutto di «pregiudizi, errori, pazzie» il credere che «un duello possa resarcir ogni offesa». La critica del duello interessa inoltre preoccupazioni di carattere pratico ed economico: in caso di uccisione, il duellante è sottoposto alla pena dell'esilio e, come notano alcuni personaggi femminili, alla confisca dei beni, compresi quelli dotali.⁷ A queste preoccupazioni di ordine finanziario si aggiungono poi i danni arrecati alla reputazione delle donne contese, le quali temono che le ragioni della sfida possano essere rese pubbliche.⁸

La chiarezza nella formulazione di una critica del duello va di pari passo però con l'assenza sulla scena di una sua rappresentazione: il 1750 determina in questo senso uno spartiacque. Se è vero che dopo questa data il tema del duello è presente ed è possibile rintracciarlo sino alla commedia veneziana scritta a Parigi, *Il ventaglio* (1764), altrettanto vero è che nelle commedie scritte a seguito dell'avvio della riforma, che prende avvio proprio nel 1750 con la *Prefazione* all'edizione Bettinelli e con il *Teatro comico*, non ritroviamo duelli in scena. Per sfide d'onore rappresentate nell'interezza del loro svolgimento e secondo un rituale codificato – dall'ingiuria all'ottenimento della soddisfazione – è infatti necessario condurre un'indagine tra le commedie scritte prima di tale data, nelle quali la sfida d'onore non solo sollecita riflessioni circa il concetto di onore e di soddisfazione, ma costituisce anche un elemento narrativo che consente di far progredire la vicenda e di caratterizzare i personaggi.

È importante sottolineare che la presenza di un codice ritualizzato risulta imprescindibile per la rappresentazione di un istituto come il duello, rigidamente normato. Affinché la resa scenica possa essere realistica ed evocare il

⁶ C. GOLDONI, *Il cavaliere e la dama*, III, 3. Per i testi delle commedie goldoniane si è fatto riferimento alla seguente edizione: ID., *Tutte le Opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1935², voll. 1-2.

⁷ «DONNA CLAUDIA: Oh, meschina me! Che sento mai! Se don Flaminio uccide il rivale, sarà esiliato come don Roberto; si confischeranno i suoi beni, ed io diverrò povera come donna Eleonora!», C. GOLDONI, *Il cavaliere e la dama*, III, 8.

⁸ «EULARIA: Dirà, chiunque avrà notizia del vostro duello, due rivali gelosi si son battuti per donna Eularia. Chi potrà giustificare, che donna Eularia non fosse impegnata né coll'un, né coll'altro? Pensate meglio al vostro dovere, alle mie convenienze, al carattere che sostenete. Siate più cauti, siate più cavalieri», C. GOLDONI, *La dama prudente*, II, 12.

significato simbolico e culturale nello spettatore, è dunque necessario che la sequenza ritualizzata si mantenga.⁹ Nelle commedie goldoniane tale schema è così riassumibile: a seguito di un'ingiuria subita, un personaggio manifesta la volontà di riparare all'affronto per mezzo di una sfida; tale intenzione è espressa mediante una formula che può essere verbale («Giuro al ciel», «Fuori», «A noi», «A me, temerario?»») o gestuale («mette mano alla spada»). Successivamente, gli sfidanti si accertano di disporre di armi pari e adeguate, privilegiando le spade, simbolo di nobiltà e che ben si adattano al duello, rispetto ai legni, ai bastoni, ai pugnali o ai pistolesi (lunghi pugnali), strumenti che sono associati alle classi inferiori e in quanto tali estranei alla pratica nobile della disfida. Stabilite le condizioni, gli sfidanti si spostano all'esterno delle abitazioni o delle mura cittadine per affrontarsi. L'esito dell'incontro viene commentato, specificando se il perdente abbia accettato la sconfitta, come si conviene a un cavaliere onorevole, o se stia invece covando propositi di vendetta.

Tale svolgimento sembra corrispondere a quelle «sfide improvvise» fatte per «punto d'onore» testimoniate dall'avvocato veneto Giuseppe Antonio Costantini nelle sue riflessioni apposte alla traduzione di *Les Caractères ou Les Mœurs de ce Siècle*:

In oggi non vi sono duelli appuntati con Cartelli, e Padrini; perché se avvi qualche pazzo, che faccia la disfida, d'ordinario lo sfidato se ne ride, e non l'accetta; nascono soltanto delle disfide improvvise, e queste non sono, che un residuo dell'antica barbarie. In questi attacchi entra sempre il punto d'onore, cosicchè se uno rifiutasse di por mano alla spada, chiamerebbersi disonorato.¹⁰

Il primo esempio di tale sfida è individuabile nell'*Uomo di mondo*, commedia a soggetto rappresentata da Goldoni nel 1738 al Teatro San Samuele con il titolo veneziano *Momolo cortesan* e riscritta successivamente per intero in occasione della pubblicazione a stampa. In questa commedia la sfida d'onore, fatta per difendere la donna promessa in sposa e, insieme a lei, l'onore della sua famiglia, ha la funzione di caratterizzare il personaggio, che, come

⁹ Su questo aspetto cfr. B. RONCHETTI, *Il duello come spettacolo. La teatralizzazione dello scontro singolare*, in «Europa Orientalis», XIX, 2, 2000, pp. 135-159.

¹⁰ G. A. COSTANTINI, *Riflessioni*, in *I caratteri di Teofrasto coi caratteri, o costumi di questo secolo del Sig. De La Bruyere, e la difesa di questo e de' suoi Caratteri fatta dal Sig. Costa. Il tutto tradotto dalla lingua Francese, ed illustrato con Riflessioni Critiche, e Morali adattate ai costumi correnti dall'Avvocato Giuseppe Antonio Costantini autore delle Lettere Critiche*, Tomo Quinto, Giambattista Novelli, Venezia 1758, p. 28.

dichiara lo stesso Goldoni, vuole essere «l'uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento»,¹¹ ossia un uomo che benché non possessore di onore innato, abbia le qualità dell'uomo nuovo e onesto di cui parla Maffei.¹²

La struttura della commedia è volta a sottolineare la cortesia del protagonista, e si articola nel confronto con il disonesto Ludro – nome che ben si presta al calembour *Ludro-ladro*, e con l'arrogante Ottavio che insidia Eleonora, promessa sposa di Momolo. Se la trama è semplice – Momolo, ancora giovane e dedito alle passioni, non è intenzionato a sposarsi per godere della «libertà» concesse dall'età, possiede le virtù del mercante onorato e civile ed è destinato a maturare e quindi sposare la promessa sposa Eleonora – complesso e stratificato risulta invece l'intreccio delle offese e delle ingiurie che portano ai due duelli presenti nella commedia. Una prima offesa giunge da Eleonora ed è rivolta allo «sguaiato» Ottavio, che molto trattiene del capitano spagnolo.¹³ Nonostante il divieto imposto dalla famiglia, Ottavio si è appostato alla finestra di Eleonora: la donna non solo nega il saluto al pretendente, ma chiude con forza la finestra, provocandone l'ira («Anche di più? Serrarmi la finestra in faccia? Non son chi sono, se non mi vendico»)¹⁴ Colpevole di tale ingiuria è, secondo Ottavio, Momolo, poiché promesso sposo della donna e in quanto tale capace di alienare le sue pretese di possesso. Prima però che egli possa vendicarsi con Momolo, sopraggiunge un nuovo motivo per richiedere soddisfazione; il fratello di Eleonora, Lucindo, rimprovera Ottavio per il fatto di trovarsi nuovamente sotto la finestra della donna, nonostante gli fosse stato chiaramente intimato di non sostarci. Ottavio ingiuria Lucindo e Momolo provocando l'ira del primo, il quale, mediante la formula di sfida («A me temerario») e mettendo mano alla spada («cacciando la spada»)¹⁵ dà avvio al duello.¹⁶ L'arrivo di Momolo sembra metter fine al combattimento («Alto, alto, fermève; tolè su el fodro, che i cani no ghe pissa drento»)¹⁷ anche se, nonostante sia inizialmente contrario allo scontro, cede nel momento in

¹¹ C. GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, in *L'uomo di mondo*.

¹² S. MAFFEI, *Della scienza chiamata cavalleresca* cit., p. 398.

¹³ Sulla fortuna del soldato spagnolo in commedia, cfr. M. PIERI, *Il soldato spagnolo in commedia nel '500: dalla cronaca storica alla stilizzazione teatrale*, in *Leyendas negras e leggende aeree*, a cura di M. G. Profeti, D. Pini, Alinea Editrice, Firenze 2011.

¹⁴ C. GOLDONI, *L'uomo di mondo*, I, 12.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

cui Ottavio formalmente lo invita alla sfida; è questa l'occasione per il giovane di dimostrare di essere un mercante onorato capace di «manizar la spada»:

MOMOLO: Voleu fenirla, o voleu che ve daga una sleppa? (*ad Ottavio*)

OTTAVIO: A me? Se non fosse viltà ferire un uomo disarmato, v'insegnerei a parlare. Provvedetevi di una spada. (*a Momolo*)

MOMOLO: Eh, sangue de diana. Lassè veder. (*leva la spada a Lucindo*) A vu sior bravazzo. (*si tirano con Ottavio, e Momolo lo disarma*)

OTTAVIO: Ah, maledetta fortuna!

MOMOLO: Tolè, sior, la vostra spada; andè da vostra sorella, e diseghe da parte mia, che se sto sior averà più ardir de vegnirla a insolentar, ghe lo inchiederò su la porta. (*a Lucindo*) E vu tolè el vostro speo; e andè a imparar avanti de metterve coi cortesani della mia sorte. (*ad Ottavio, dandogli la sua spada*).¹⁸

La rivalità tra i due personaggi non è però da considerarsi risolta: essa si trascina per tutta la commedia, interamente giocata su una costante sfida tra i due. Nella scena quinta del terzo atto, Momolo – il quale, come è stato notato, si mostra disinvolto nella pratica di malavitoso e possiede i caratteri del «bullo» della tradizione seicentesca¹⁹ – inizia a pensare che l'unico modo per non esser più infastidito da Ottavio sia ricorrere alla pura violenza fisica («Velo qua, per diana. Nol xe contento, se no lo fazzo spuar un poco de sangue»).²⁰ Il *topos* del duello riappare ora parodiato, con la funzione di mostrare come la violenza fisica possa avere la predominanza anche sull'onore e sulla superiorità data dall'appartenenza a una classe sociale superiore. L'incontro sfrutta il motivo del duello in chiave parodica: da un lato Ottavio utilizza le formule che rimandano all'onore e alla superiorità di classe, con parole e formule come «galantuomo», «A me?» «Non savè chi sono?», dall'altro lato Momolo risponde ironicamente sottolineando come la violenza possa più delle questioni d'onore («No savè chi son? Vel dirò mi chi son. Son uno, che se non anderè lontan da sti contorni, ve darà tante sberle, che ve farà saltar i denti fora de bocca»). Mette mano «ad un legno, che tiene attaccato alla cintola, sotto al ferrajuolo», e minaccia Ottavio, che fugge, ritenendo, secondo le norme cavalleresche, ignobile affrontare un uomo con un'arma «sì diseguale». ²¹

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. G. PADOAN, *L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità*, in *Putte, zanni, rusteghi: scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio, P. Vescovo, Longo, Ravenna 2001, pp. 11-44; G. GERON, *Goldoni libertino*, Mursia, Milano 1970; R. ALONGE, *Goldoni libertino: eros, violenza morte*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 5-16.

²⁰ C. GOLDONI, *L'uomo di mondo*, III, 5.

²¹ *Ibid.*

La rivalità tra i due conduce Momolo a sfoderare come arma la sua intelligenza. La terza carica di Ottavio, infatti, si presenta nella forma dell'invio di due bravi incaricati di bastonare l'avversario. Momolo mostra però astuzia da mercante rispondendo con la beffa: egli convince, dietro lauto compenso, i due bravi a riportare le bastonate al mittente. La natura dell'ingiuria diviene nuovo argomento di discussione: chi e perché può pretendere soddisfazione? Goldoni ricorre alla distinzione giuridica tra violenza come *via di fatto*, ossia come diretta verso una persona, e l'*intenzione* di ingiuriare, riconosciuta come ingiuria nel caso in cui essa sia provata. Momolo è stato offeso dall'«intenzione» di Ottavio, provata dalla confessione dei bravi stessi, mentre Ottavio per il «fatto», ossia le percosse ricevute. Momolo affronta e sconfigge ora l'avversario sul piano dell'argomentazione logica dimostrando come tali pretese di soddisfazione siano entrambe legittime e perciò si annullino a vicenda («Vu domandè sodisfazion del fatto, mi la pretendo per l'intenzion. Semo dal pari per la pretesa»²²).

Nella rappresentazione del duello, gran parte dell'effetto comico scaturisce dalla natura dell'offesa e dall'assurdità di certe pretese di soddisfazione; per questo motivo, l'autore insiste nel definire con precisione il motivo della disputa, accentuandone il carattere grottesco, come nel caso dell'*Uomo di mondo*, oppure giocando con piccole sottigliezze terminologiche o di legge, come avviene in una delle commedie goldoniane di maggior successo scenico, *Il servitore di due padroni* (1745). In questa commedia, scritta per Antonio Sacco e strutturata attorno agli equivoci generati da Truffaldino, il tema del duello ricorre più volte ed è strettamente legato alla vicenda principale che trova soluzione nello scioglimento della commedia: l'impedimento del matrimonio tra Clarice, figlia di Pantalone, e Silvio, figlio del Dottore, stabilito con regolare contratto avvenuto per stretta di mano e davanti a due testimoni.²³ A rovinare i piani dello spotalizio è il ritorno inaspettato di Federigo Rasponi, precedente promesso sposo di Clarice, creduto morto. Di fronte a tale riapparizione, Pantalone ritira la parola data. Si tratta in realtà di uno dei numerosi equivoci della commedia: Federigo è realmente deceduto in un duello con il fidanzato della sorella Beatrice, un particolare perturbante non presente nello scenario *Arlequin valet de deux maîtres* di Mandajors a cui l'opera si ispira.²⁴ Beatrice ha dunque preso le vesti del fratello per poter disporre del denaro che le spetta e per cercare il fidanzato, fuggito a seguito dell'omicidio

²² Ivi, III, 13.

²³ C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, I, 1.

²⁴ Cfr. P. VESCOVO, S. BONOMI, *Introduzione*, in C. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, a cura di P. Vescovo e S. Bonomi, Marsilio, Venezia 2020, p. 65.

commesso. Il secondo atto si apre con le disquisizioni di Silvio e del padre, il Dottore, attorno all'affronto subito e sulla necessità che Pantalone mantenga la parola data. Il dottore, pur comprendendo l'indignazione del figlio, rivolge a lui parole di ammonimento: non è decoroso lasciarsi sopraffare dall'ira né sfidare Pantalone dentro la sua stessa casa, poiché ciò violerebbe le convenzioni d'onore.²⁵ La discussione sull'affronto si approfondisce nella seconda scena: può ritenersi lecita la rescissione di un contratto dovuta al venir meno di quegli elementi che ne avevano giustificato la stipula, ovvero la morte di Federigo, oppure tale rescissione è da ritenersi un affronto? Quale contratto matrimoniale prevale tra i due stipulati? La scena è costruita intorno alla verbosità del dottore, che cesella il dialogo con massime e parole latine, da un lato, e alle incertezze di Pantalone. Il primo ritiene che il secondo contratto prevalga in virtù del consenso di Clarice, il secondo ritiene che il primo contratto prevalga in ragione della sua priorità cronologica. Il Dottore, nonostante le sue formulazioni, non riesce a far desistere Pantalone, e dalle argomentazioni logiche passa all'ingiuria:

DOTTORE: Gli sponsali contratti questa mattina fra la signora Clarice ed il mio figliuolo *coram testibus* non potevano essere sciolti da una semplice parola data da voi ad un altro. Mi darebbe l'animo colle ragioni di mio figliolo render nullo ogni contratto e obbligar vostra figlia a prenderlo per marito; ma mi vergognerei d'avere in casa mia una nuora di così poca riputazione, una figlia di un uomo senza parola, come voi siete. Signor Pantalone, ricordatevi che l'avete fatta a me; che l'avete fatta alla casa Lombardi; verrà il tempo che forse me la dovrete pagare: si verrà il tempo: *omnia tempus habent*.²⁶

La collera domina ora la scena, spingendo Silvio ad accusare Pantalone di essere un «uomo senza parola, senza riputazione». I due si scambiano insulti, tacciandosi di viltà e di codardia, finché Silvio mette «mano alla spada», comunicando irrevocabilmente la volontà di sfidare l'offensore. Pantalone, che non ha radici nobili, è però privo dell'abilità e delle armi consone a un duello. Egli reagisce pertanto chiedendo aiuto e afferrando il pistolese per difendersi:

SILVIO: Sono dunque stabiliti gli sponsali della signora Clarice col signor Federigo?

²⁵ «Se l'uomo non per habito, ma da ira spinto oltraggia altrui di parole, com'è detto, volendo sprezzare per cotal via l'avversario, avvilito se stesso con farsi ridicolo, e tutto lo sprezzo rivolge contra se stesso», F. ALBERGATI, *Trattato del signor Fabio Albergati del modo di ridurre à Pace l'inimicitie private*, Per Giacomo Dragonelli, Roma 1664, p. 583.

²⁶ C. GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, II, 2.

PANTALONE: Sior sì, stabiliti e conclusi.

SILVIO: Mi meraviglio che me lo diciate con tanta temerità. Uomo senza parola, senza riputazione.

PANTALONE: Come parlela, padron? Co un omo vecchio della mia sorte la tratta cussi?

SILVIO: Non so chi mi tenga, che non vi passi da parte a parte.

PANTALONE: No son miga una rana, padron. In casa mia se vien a far ste bulae?

SILVIO: Venite fuori di questa casa.

PANTALONE: Me maraveggio de ella, sior.

SILVIO: Fuori, se siete un uomo d'onore.

PANTALONE: Ai omeni della mia sorte se ghe porta rispetto.

SILVIO: Siete un vile, un codardo, un plebeo.

PANTALONE: Sè un tocco de temerario.

SILVIO: Eh, giuro al Cielo... (*mette mano alla spada*).

PANTALONE: Agiuto (*mette mano al pistolese*).²⁷

Per poter condurre il duello è necessaria la presenza di qualcuno che, grazie alla sua estrazione sociale, sappia difendersi con una spada. È infatti Beatrice, nelle vesti di Federigo, ad intervenire e a condurre il duello. Il fatto che il duello sia condotto da una donna, se da un lato richiama nello spettatore la grande tradizione epica, dall'altro genera un effetto comico nel mostrare la sopraffazione fisica di una donna su un uomo: il duello, il cui svolgimento è delegato agli attori per mezzo della didascalia, si conclude infatti con Beatrice che sovrasta fisicamente l'avversario, puntando verso di lui la spada.

Nei *Due gemelli veneziani* (1747) il duello si arricchisce ancor più esplicitamente di riferimenti letterari, coniugandosi al contempo con elementi del costume contemporaneo, attraverso l'inserimento della figura del cavalier servente o cicisbeo. Tale pratica, radicata nella figura del *Petit-maitre* francese, diffusasi in Italia tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, consisteva nel servizio di un giovane uomo che aveva il compito pubblico e dichiarato di vivere accanto alle donne sposate. La relazione cicisbeale non era percepita alla stregua di un adulterio, tanto che il servente veniva scelto dal marito, determinando di fatto un triangolo programmato e voluto.²⁸ La commedia in prosa, che vide Cesare D'Arbes interpretare il ruolo di entrambi i gemelli Zanetto e Tonino, porta in scena un duello tra due cavalieri serventi, Florindo e Lelio, entrambi desiderosi di servire Beatrice. Goldoni sfrutta la comicità che nasce, da un lato, dall'ambiguità della pratica cicisbeale, dall'altro dall'abbassamento

²⁷ Ivi, II, 3.

²⁸ Cfr. R. BIZZOCCHI, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2008.

parodico del motivo. La contesa si svolge nel primo atto ed è anticipata dalla decima scena, nella quale Florindo si dichiara difensore di Beatrice, su richiesta del promesso sposo Tonino («Il signor Tonino a me v'ha indirizzata»). Lelio si propone a servizio di Beatrice, offrendole numerosi servigi («Calesse, cavalli, staffieri, lacchè, denari e quanto volete»),²⁹ un atteggiamento che produce effetti comici poiché la sua adulazione e il suo eccessivo zelo appaiono ridicoli nella loro esasperata deferenza. Se da un lato Florindo comunica con forza di esser lui l'incaricato di «custodire» la donna, tale ruolo non gli viene riconosciuto da Lelio, in virtù della giovane età («Lelio: Ci vogliono altre barbe».)³⁰ Lo scontro si inasprisce quando il vecchio libidinoso cerca di trascinare per la mano Beatrice («a che servono tante inutili cerimonie? Via andiamo».)³¹ La sfida si configura come un duello all'ultimo sangue:

FLORINDO: Abbiate creanza vi dico. (*gli dà una spinta*)

LELIO: A me questo? a me, temerario? a me, che uomo del mondo può vantarsi d'avermi guardato con occhio brusco, che non abbia anche pagato col sangue il soverchio suo ardire? Sai tu chi sono? Sono il marchese Lelio: signore di Monte Fresco; conte di Fonte Chiara; giurisdicente di Selva Ombrosa. Ho più terre che tu non hai capelli in quella mal petinata parrucca: ed ho più centinaia di doppie che tu non ha avuto bastonate.

FLORINDO: Ed io credo che tu abbia più pazzie nel capo di quel che vi sieno arene nel mare e stelle nel cielo (Chi non lo conoscesse? Si vanta conte, marchese ed è nipote del Dottor Balanzoni (*da sé*).

FLORINDO: Questa donna vien da me custodita: e se hai da pretendere da me, ti risponderà colla spada.

LELIO: Povero giovine! Tu vuoi morire, non è così?³²

Lelio, che adotta un comportamento violento e disonorevole, dissuade Florindo dal battersi, sostenendo che la vita è una sola, a differenza delle donne. Florindo si attiene però alle leggi cavalleresche e recita il copione del cavaliere ingiuriato. I gesti adottati durante lo scontro, a differenza di quelli visti precedentemente, vengono qui specificati in didascalia; il tema della nobiltà delle origini viene ora ridicolizzato per mezzo di Lelio, che esibisce un lessico e un attaccamento a valori nobiliari pur non avendone diritto per nascita:

²⁹ C. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, I, 11.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

FLORINDO: Stimo più della vita l'onore. O partite, o impugnate la spada. (*mette mano*)

LELIO: Non sei mio pari, non sei nobile, non mi vo' batter teco.

FLORINDO: O nobile, o plebeo, così si trattano i vili tuoi pari. (*gli dà una piattonata*)

LELIO: A me questo! Dei tutelari della mia nobiltà, assistetemi nel cimento. (*pone mano*)

FLORINDO: Ora vedremo la tua bravura. (*si battono*).³³

La scena successiva mostra l'esito del duello, con Lelio pronto a uccidere il rivale. A questo punto, interviene però il veneziano Tonino, che accampa il diritto di difendere l'onore dell'amico Florindo. Tonino ferma lo scontro pronunciando la locuzione di comando tipica dell'interruzione degli scontri militari («alto»),³⁴ che nell'ambito dei duelli verrà poi sostituita nell'Ottocento dall'«alt» pronunciato dai testimoni.³⁵ L'offesa da vendicare, secondo Tonino, è il fatto che Florindo sia disteso a terra e che il rivale stia approfittando di tale posizione per ucciderlo:

LELIO: ma qual è l'affronto ch'ho fatto a questo vostro sì grande amico?

TONINO: Ghe disé poco! manazzar un omo in terra? Ghe disé gnente, dirghe “muori” co l'è colegà? Via metté man a quella spada.³⁶

La critica sollevata da Tonino sembra essere priva di validità quando si esamina attentamente il contesto: il duello era stato concordato in precedenza con regole ben definite, stabilendo chiaramente che si sarebbe combattuto fino all'ultimo sangue. In questo contesto, la caduta di Florindo risulta essere una conseguenza diretta e inevitabile del combattimento stesso. Nonostante ciò, appare evidente come Tonino sia estraneo a queste logiche. Il secondo duello si articola infatti su un doppio registro, che vede da un lato Lelio impiegare le formule classiche («Giuro al ciel») e dall'altro Tonino deriderle («Ah giuro alla tera!»). Terminato lo scontro, l'onorato veneziano impartisce una lezione di onore a Lelio, negando di fatto la legittimità del duello all'ultimo sangue:

L'è disarmà e tanto me basta: vedéu come se tratta? No ve manazzo, no digo “muori”! Me basta l'onor d'averve vinto. Me basta la spada per memoria de sto

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, I, 12.

³⁵ Cfr. J. GELLI, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana*, Loescher & Seeber, Firenze 1886, p. 123.

³⁶ *Ibid.*

trionfo. Cioè la lama, che la guardia ve la mandarò a casa, acciò la podié vender e podié pagar al cerusico che ve caverà sangue per el spàsemo che avé abùò.³⁷

A sigillare la correttezza delle sue massime, Tonino appone alcuni versi tratti dalla *Gerusalemme liberata*: «Va' pur e per tua gloria basti / il poter dir che contro me pugnasti».³⁸

Non è soltanto la disponibilità a cimentarsi nel duello, ma anche l'atteggiamento assunto durante la sfida a conferire onorabilità ai contendenti. Ciò emerge con nettezza nella *Vedova scaltra* (1745), l'ultima, sebbene non per cronologia, delle commedie che qui analizzeremo. In questa commedia, l'autore sfrutta il fatto che il duello sia regolato da un codice d'onore ben definito e carico di significati precostituiti per delineare i tratti caratteriali dei personaggi, in base al loro modo di affrontare la sfida. Al centro della commedia c'è donna Rosaura, una vedova che vuole risposarsi e che deve scegliere tra quattro pretendenti, ognuno appartenente a una nazionalità diversa e caratterizzato dallo stereotipo legato alla propria provenienza. Il duello tra l'italiano e l'inglese viene condotto secondo le regole della cavalleria, in modo così scrupoloso da apparire comico. Dopo regolare quanto di sfida, i due si recano all'esterno e danno avvio al combattimento mediante la formula «A noi», unita al gesto della mano sulla spada.³⁹ I rivali decidono di comune accordo per un incontro al primo sangue. La didascalìa non fornisce dettagli precisi sullo svolgimento del duello, ma informa che l'italiano rimane ferito a un braccio. Secondo i patti precedentemente presi, l'inglese si ritiene soddisfatto, con una freddezza che priva la scena di epicità.⁴⁰ Nel duello tra il pretendente francese e quello spagnolo, al contrario, la comicità nasce proprio dall'incapacità dei contendenti di rispettare le regole cavalleresche. Riprendendo un motivo classico della tradizione epico-eroica, Goldoni raffigura i due contendenti rinviare per ben tre volte il confronto a causa delle erotiche distrazioni architettate dalla stessa Rosaura, desiderosa di testare la fedeltà di tutti i pretendenti. Giunti alla conclusione di essere rivali, i due decidono di contendersi la donna nel «cimento» e a tal fine scelgono di dirigersi in un «luogo opportuno».⁴¹ Durante lo spostamento, però, il francese viene distratto

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VI, 32.

³⁹ C. GOLDONI, *La vedova scaltra*, III, 9.

⁴⁰ «CONTE: Ecco il sangue. Siete soddisfatto? MILORD: Sì (*ripone la spada*) CONTE: vado a farmi visitar la ferita», *ibid.*

⁴¹ *Ivi*, III, 5.

da una «bella donna», che viene così preferita al duello.⁴² Il secondo impedimento è ancora dovuto al comportamento del francese, che deve valutare se la dama che sembra volerlo – in realtà si tratta di Rosaura travestita – sia di suo gradimento. In quel caso potrà cedere Rosaura allo spagnolo. Per stipulare questo accordo, si appella alle leggi della cavalleria:

MONSIEUR: è lecito a' cavalieri il patteggiar col nemico.

DON ALVARO: le regole di cavalleria da noi si studiano prima dell'alfabeto.

Sentitevi, che ve l'accordo (*ripone la spada, e si ritira nella bottega*).⁴³

Il terzo e ultimo impedimento proviene infine dal comportamento dello spagnolo, che su richiesta di Rosaura – donna che sembra possedere le doti magiche capaci di distoglierlo dai suoi doveri cavallereschi e di allontanarlo dalla razionalità,⁴⁴– interrompe nuovamente il duello, ponendo così come aveva fatto il francese la questione d'onore in secondo piano.

Dopo la metà del Settecento, pur persistendo in misura non trascurabile come tema nelle opere dell'autore, i duelli formalizzati e rappresentati secondo una precisa ritualità cessano progressivamente di trovare spazio sulla scena. L'interesse dell'autore, come anticipato, si sposta infatti verso la rappresentazione della critica del duello, delineandolo come oggetto di riflessione piuttosto che come elemento narrativo predominante. Il duello viene poi relegato al mondo della finzione piuttosto che a quello della realtà contemporanea. Emblematica, in questo senso, è l'affermazione contenuta nel *Ventaglio*, che sancisce il carattere anacronistico del duello alla spada, ponendolo al di fuori della realtà contemporanea:

CONTE: Che maniera di parlare è codesta (*si scalda*)

BARONE: E ne voglio soddisfazione.

CONTE: Da chi?

BARONE: Da voi.

CONTE: Come?

BARONE: Colla spada alla mano.

CONTE: Colla spada? Sono vent'anni che sono in questo villaggio, e che non adopero più la spada.⁴⁵

⁴² Ivi, III, 7.

⁴³ Ivi, III, 14.

⁴⁴ Ivi, III, 17.

⁴⁵ C. GOLDONI, *Il ventaglio*, II, 11.

Michele Bevilacqua

LESSICO E DISCORSI LETTERARI FRANCESI SUL DUELLO
NEL XIX SECOLO: UN'ANALISI CORPUS-BASED

Sinossi: Il duello è stato praticato in Francia fino alla fine del XIX secolo e, dopo la Prima guerra mondiale, fino ai primi anni Sessanta. Questa sopravvivenza non ha mai smesso di suscitare interrogativi negli autori del XIX secolo. Il duello, infatti, è stato oggetto di numerose opere, in quanto vera e propria questione di civiltà che tocca l'uso della libertà e che può essere paragonata, per la sua rilevanza storico-culturale, alla questione della pena di morte. A tale proposito, la nostra analisi linguistica riflette su questo fenomeno e su ciò che esprime dell'immaginario e della letteratura dell'epoca attraverso lo studio lessicometrico di alcuni discorsi letterari e delle principali unità lessicali e semantiche utilizzate per enunciare questo rituale.

Parole chiave: duello, XIX secolo, discorsi letterari francesi, analisi lessicometrica

Abstract: Dueling was practised in France until the end of the 19th century and, after the First World War, until the early 1960s. This survival never ceased to raise questions in 19th century authors. The duel, in fact, was the subject of numerous works, as a genuine question of civilisation that touches on the use of freedom and that can be compared, in terms of its cultural-historical relevance, to the question of the death penalty. In this regard, our linguistic analysis reflects on this phenomenon and what it says about the imagination and literature of the time through the lexicometric study of certain literary discourses, and the main lexical and semantic units used to enunciate this ritual.

Keywords: duel, 19th century, French literary discourse, lexicometric analysis

Il duello nella Francia del XIX secolo: aspetti culturali e sociali

Abolendo i privilegi e ponendo fine all'oppressione del Terzo Stato, di cui il duello era una delle espressioni, la Rivoluzione francese cercò di eliminare

questa pratica, simbolo dell'*Ancien Régime*.¹ Ciò deriva da una constatazione comune alla fine di quel periodo, ossia l'influenza benefica della filosofia illuminista sulla morale.² Nel 1846, Eugène Cauchy fece tuttavia la seguente osservazione: «En pénétrant dans le vieil arsenal de la féodalité, le tiers état y a trouvé, parmi les dépouilles des vaincus, l'épée du duel. Il s'en est saisi par droit de conquête, et l'on conçoit que, dans les premiers temps de son triomphe, il ait éprouvé une joie d'enfant à manier cette arme dont il lui avait été interdit jusque-là de se servir».³

Lungi dallo scomparire, il duello continuò a essere praticato in Francia fino alla fine del XIX secolo e, dopo la Prima Guerra Mondiale, fino ai primi anni Sessanta. Questa sopravvivenza, al di là di una Rivoluzione che avrebbe privato questo rituale di ogni ragione di esistere, non smette di suscitare interrogativi nelle persone del XIX secolo. Vera e propria questione di civiltà che riguarda l'uso della libertà e che, per importanza, può essere paragonata alla pena di morte,⁴ il duello ha dato origine non solo a numerosi studi, ma anche a numerosi disegni di legge: sedici di questi disegni di legge furono presentati alle Camere tra il 1819 e il 1920 e furono accompagnati da una trentina di dibattiti.⁵ Il rinnovamento delle classi dirigenti provocato dalla Rivoluzione non impedì il mantenimento dei valori che caratterizzavano la vecchia nobiltà, in particolare il codice d'onore, di cui il duello era la manifestazione concreta.

In accordo con un'interpretazione diffusa della Rivoluzione, secondo cui il 1789 segnò il trionfo delle classi medie, cioè della borghesia, al termine della loro secolare lotta con la nobiltà,⁶ molti autori del XIX secolo ritenevano che le nuove classi dirigenti avessero adottato questa usanza, ritenuta anacronistica, come segno di distinzione, a imitazione della vecchia classe dirigente. Lo affermava nel 1836 il colonnello barone di Perron in una *Pétition contre le duel adressée à la Chambre des députés*, in cui spiegava che era stata l'imitazione delle pratiche della vecchia nobiltà a riportare gradualmente il duello nelle classi che l'avevano sostituita e che erano emerse dall'esercito, dal foro, dalle

¹ Cfr. J.-N. JEANNENEY, *Le Duel, une passion française 1789-1914*, Seuil, Paris 2004.

² Cfr. F. GORGUEREAU, *Le duel considéré dans tous les rapports historiques, moraux et constitutionnel, et moyens de l'anéantir radicalement*, Imprimerie de J. Gorsas, Paris 1791.

³ E. CAUCHY, *Du duel, considéré dans ses origines et dans l'état actuel des mœurs*, Charles Hingray, Paris 1846, p. 15.

⁴ Cfr. J.-N. JEANNENEY, *Le Duel, une passion française 1789-1914* cit.

⁵ Cfr. F. GUILLET, *L'honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIX^e siècle*, in «Revue d'histoire du XIX^e siècle», 34, 2007, pp. 55-70.

⁶ Cfr. *ivi*.

arti e dal commercio.⁷ Pierre Larousse, nel *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, si riferisce al duello come «d'oligomanie»,⁸ mentre l'Abbé Lemire, nella sua proposta di legge contro questa usanza presentata alla Camera nel 1895, riteneva che «par une contradiction habituelle, on a condamné la noblesse, mais on a adopté ses usages».⁹ Tuttavia, una delle analisi più approfondite sull'argomento fu condotta nel 1892 dal sociologo Gabriel Tarde, che pubblicò un lungo articolo sul duello nei suoi *Études pénales et sociales*,¹⁰ il cui obiettivo era quello di spiegare perché questo metodo di risoluzione dei conflitti era ancora utilizzato, ma anche di delineare i modi per eliminarlo definitivamente. Secondo il suo punto di vista, il duello era «une épave de la féodalité pieusement recueillie par notre démocratie»,¹¹ la cui longevità è dovuta alla legge dell'imitazione, alla quale ogni individuo si sottomette suo malgrado e che, agli occhi del sociologo, governa tutti i fenomeni sociali. Secondo questa legge, il duello, nato sulle “hauteurs” della nobiltà, si è gradualmente diffuso, secondo la legge dell'imitazione del superiore da parte dell'inferiore, in nuovi strati sociali, adottando forme sempre più uniformi. È quindi soprattutto per un effetto di persistenza che questa usanza, nata nel Medioevo e reinventata nel XVI secolo, è sopravvissuta in una società divenuta democratica e borghese.

In Francia, sono stati gli storici americani William Reddy e Robert Nye a evidenziare per primi il fiorire del duello nella Francia dell'Ottocento e la pervasività del senso dell'onore, analizzandoli non come una sopravvivenza, ma come un tratto caratteristico della società uscita dalla Rivoluzione francese.¹²

Ampiamente praticato dalle classi urbane nella prima metà del XIX secolo, il duello tende indubbiamente a restringersi socialmente e geograficamente nella seconda metà del secolo. Oltre alla scomparsa dei veterani dell'Impero, che fece perdere al duello la sua dimensione popolare, il Secondo Impero fu segnato dall'ascesa di nuovi ceti poco interessati a questo tipo di confronto.

⁷ COLONEL BARON DE PERRON, *Pétition contre le duel adressée à la Chambre des députés*, Imprimerie de H. Fournier, Paris 1836, p. 6.

⁸ P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Slatkine Reprints, Paris/Genève 1982 (1ª ed. 1866-1876), t. 6, p. 1347 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205360r>, url consultato il 24/11/2024).

⁹ «Proposition de loi relative au duel, présentée par l'abbé Lemire», dans *Journal officiel*, n° 1230, Chambre des députés, session de 1895, annexe au procès-verbal de la séance du 14 mars 1895, p. 5.

¹⁰ Cfr. G. TARDE, *Le duel*, in *Études pénales et sociales*, Masson, Paris 1892, pp. 1-83.

¹¹ Ivi, p. 20.

¹² Cfr. R. NYE, *Masculinity and Male Code of Honour in Modern France*, Oxford University Press, New York/Oxford 1993; W. REDDY, *The Invisible Code: Honour and Sentiment in Postrevolutionary France, 1815-1848*, University of California Press, Berkeley 1997.

In effetti, il duello fu gradualmente confinato a pochi gruppi sociali di Parigi. Con l'avvento della Terza Repubblica, l'egemonia della nobiltà, che rimane comunque il punto di riferimento per le buone maniere, viene meno e la borghesia francese si differenzia da quella tedesca per la sua relativa omogeneità.¹³ Esistevano stretti legami tra i dirigenti d'azienda, gli alti funzionari pubblici e le professioni, che condividevano tutti la stessa ideologia liberale, e il codice d'onore era senza dubbio un potente legame sociale e un mezzo di acculturazione che permetteva l'integrazione di nuovi strati manageriali in un'economia in cui le rendite fondiari continuarono a giocare un ruolo fondamentale per lungo tempo. La natura aristocratica di questa classe dirigente è stata sottolineata da Pierre Bourdieu, il quale ha descritto l'accumulo di forme di prestigio e i titoli di nobiltà culturale ed economica che essa raggiunse.¹⁴ Agli occhi dei suoi contemporanei, il codice d'onore, in virtù della sua raffinatezza, esplicitata in alcune opere di fine secolo,¹⁵ appariva come una delle forme del culmine di una civiltà, ma anche del potere di una classe che aveva fatto dell'onore uno dei suoi valori principali.

Sebbene, almeno nella prima metà del XIX secolo, il duello non fosse appannaggio esclusivo delle classi alte, era comunque considerato un ostentato segno sociale, facente parte dei riti di socievolezza e *savoir-vivre* che le caratterizzavano. I salotti, la cui rinascita fu incoraggiata da Napoleone, che sperava di utilizzarli per radunare la nobiltà al suo regime, svolsero un ruolo essenziale nel mondo parigino e vissero un'epoca d'oro sotto la monarchia censuale.¹⁶ Ad essi si contrapponevano circoli e club, frequentati da molti giornalisti e politici, che costituivano una forma di sociabilità specificamente maschile e che spesso aprivano una sala di scherma sotto la Terza Repubblica.¹⁷ La forma ideale del duello, che compare in modo preponderante nei manuali di galateo, è un rituale in cui la risoluzione del conflitto è rimandata a dopo il momento della provocazione, e in cui l'uso delle armi evita il corpo a corpo, considerato una

¹³ Cfr. H. KAELEBLE, *Bourgeoisies françaises et allemandes au XIX^e siècle*, in *Les bourgeoisies européennes au XIX^e siècle*, sous la direction de J. Kocka, Belin, Paris 1996, pp. 247-281.

¹⁴ Cfr. P. BOURDIEU, prefazione all'edizione americana di *La distinction (Distinction: a social critique of the judgement of taste)*, Harvard University Press, Cambridge 1984, p. xi; M. DE SAINT-MARTIN, *L'espace de la noblesse*, Métailié, Paris 1993.

¹⁵ Cfr. A. CROABBON [A. Corbabon], *La science du point d'honneur. Commentaire raisonné sur l'offense – le duel, ses usages et sa législation en Europe, la responsabilité civile, pénale, religieuse des adversaires et des témoins, avec pièces justificatives*, Ancienne Maison Quantin, Paris 1894.

¹⁶ Cfr. S. KALE, *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2004.

¹⁷ Cfr. A. DE SAINT-ALBIN, *Les Salles d'Armes de Paris*, Glady frères éditeurs, Paris 1875.

pratica popolare e avvilente.¹⁸ Sinonimo di compostezza, contraddistingue la capacità dell'uomo di mondo di mantenere l'autocontrollo in ogni circostanza. «Les gens bien élevés se battent quand on les y force et ne souffletent pas», diceva Alfred Meilheurat, autore di un *Manuel de savoir-vivre*.¹⁹ Con l'avanzare del secolo, divenne un facile brevetto di coraggio, una prova leggera in cui le opinioni potevano essere intrise senza grandi pericoli.

I duelli erano una risposta a una vasta gamma di conflitti e, in alcuni casi finanziari, permettevano di evitare il processo.²⁰ Nel cuore della società francese, soprattutto a Parigi, dove si riunivano gruppi spesso rivali provenienti dal mondo della politica, del denaro e delle arti, l'opinione pubblica era di fondamentale importanza.²¹ Le sfide a duello servivano a punire tutto ciò che alterava la precaria armonia dell'opinione pubblica e metteva in discussione l'onore delle persone coinvolte, sia rompendo la barriera stagna tra vita pubblica e privata, sia mettendo in discussione le azioni, le idee o le qualità morali di personaggi pubblici, in particolare la loro probità. A queste condizioni, il duello è un vero e proprio trampolino di lancio per tutte le persone ambiziose, soprattutto per i giornalisti, al fine di ottenere successo professionale. È stata una delle forme della teatralità politica, espressa nell'emiciclo del Parlamento della Terza Repubblica, popolato da signori dall'aspetto serio con barba, baffi o basette,²² che apparve come un'estensione non solo del certame, ma anche dei gesti che l'accompagnavano, gesti o sguardi di sfida o di minaccia.²³ Da questo punto di vista, la scena del duello, spesso frequentata da un gran numero di spettatori, appariva come un'estensione dell'emiciclo.

Infine, in un'epoca in cui le leggi sulla diffamazione erano largamente inefficaci, gli uomini vedevano nel duello uno dei mezzi per difendere coloro che la società aveva affidato alle loro cure: donne, bambini e genitori. Il duello era quindi una delle espressioni più perfette della condizione maschile borghese

¹⁸ Cfr. A. CORBIN, J.-J. COURTINE, G. VIGARELLO, *Histoire du corps*, tome 2, *De la Révolution à la Grande guerre*, Le Seuil, Paris 2005, pp. 317-318.

¹⁹ A. MEILHEURAT, *Manuel de savoir-vivre ou l'art de se bien conduire selon les conventions et les usages du Monde dans toutes les circonstances de la vie et dans les diverses régions de la société*, Desloges, Paris 1854, p. 89.

²⁰ Cfr. F. GUILLET, *L'honneur en partage* cit.

²¹ R. MUCHEMBLED, *La société policée. Politique et politesse en France du XVI^e au XX^e siècle*, Le Seuil, Paris 1998, p. 227.

²² Cfr. M. MARLY, *L'armée rend-elle viril? Réflexions sur le «modèle militaro-viril» à la fin du XIX^e siècle*, in «Clio», 47, 2018, pp. 229-247.

²³ Cfr. J.-P. CHALINE, A. CORBIN, J.-M. MAYEUR (dir.), *Les parlementaires de la Troisième République*, Publications de la Sorbonne, Paris 2003.

del XIX secolo,²⁴ per i gesti che richiedeva, le qualità morali che esigeva e i conflitti che intendeva neutralizzare.

L'onore che il duello intendeva riparare appare quindi come un elemento chiave dell'identità delle classi dirigenti francesi. Rappresentava un sentimento che governava l'intera vita sociale ed è in grado di trascendere le differenze e le opposizioni. Croabbon definisce la «*législation du point d'honneur*» come «*l'ensemble des règles qui déterminent d'une manière obligatoire les droits, les devoirs et, partant, la conduite des individus engagés à un titre quelconque dans une affaire d'honneur*».²⁵ Molti difensori del duello hanno sottolineato quanto l'onore fosse un baluardo contro il declino e la corruzione di un Paese in cui l'influenza della religione si stava indebolendo e in cui, secondo Alfred Nettement, «*la fin sociale n'est autre que le bien-être ou le plaisir; l'agent suprême, le mobile unique et souverain, l'argent*».²⁶ Tutti sottolineano il carattere morale di questa pratica. Per Alphonse Signol, autore di un'*Apologie du duel*, scritta in reazione alla proposta di legge di Portalis per reprimerlo del 1829, il duello «*est intimement lié aux grandes qualités et aux plus belles vertus de l'homme civilisé [...]. Il est l'essence de cette législation morale à laquelle ne peut jamais se soustraire le fripon, le lâche, le calomniateur de bonne compagnie que la pénalité établie ne peut souvent atteindre, et qui tremblent devant cette inflexible législation de convention dont ils ne sauraient dénier la puissance sans se couvrir de honte et d'opprobre*».²⁷ La scomparsa di questa consuetudine, francese per eccellenza, e la sua sostituzione con i dibattiti in tribunale, avrebbe portato a suo avviso a una «*démoralisation révoltante*»²⁸ e presto alla dissoluzione del corpo politico. «*Nous ne devons jamais oublier qu'en France affaiblir le point d'honneur, ce n'est pas seulement abaisser les âmes, mais ébranler le dernier fondement de la société et de l'État*»,²⁹ affermava lo scrittore liberale Lucien Prévost-Paradol nel 1868. Per il libero pensatore Clemenceau, il duello non era altro che una forma di esercizio di una libertà con la quale identificava totalmente la Repubblica,³⁰ mentre per Charles

²⁴ Cfr. E. BERENSON, *The Trial of Madame Caillaux*, University of California Press, Berkeley 1992.

²⁵ A. CROABBON [A. Corbaban], *La science du point d'honneur* cit., p. 1.

²⁶ A. NETTEMENT, *Les Ruines morales et intellectuelles. Méditations sur la philosophie et l'histoire*, À la bibliothèque de la jeunesse, Paris 1836, p. 15.

²⁷ A. SIGNOL, *Apologie du duel ou quelques mots sur le nouveau projet de loi*, Chez Chaumerot, Paris 1829, pp. 2-3.

²⁸ Ivi, p. 22.

²⁹ L. PRÉVOST-PARADOL, *La France nouvelle*, Michel Lévy, Paris 1868, p. 358.

³⁰ J.-B. DUROSELLE, *Clemenceau*, Fayard, Paris 1988, p. 190.

Péguy, l'onore era una virtù specificamente francese il cui contrappunto era la brutalità tedesca, pronta a usare qualsiasi mezzo per ottenere la vittoria.³¹

Principio esigente, l'onore generava anche inquietudine sociale, in una società dominata dal senso di mobilità e dall'instabilità della posizione,³² dove lo status di nobile e, ancor più, la definizione di nobiltà sono segnati dall'incertezza. Alexis de Tocqueville ha mostrato fino a che punto la mobilità verso l'alto e verso il basso che caratterizza la società democratica poneva gli individui in uno stato di insicurezza per quanto riguarda il loro status sociale, e ancora di più quando le vestigia del regime aristocratico persistevano all'interno di uno Stato democratico. A suo avviso, la Francia post-rivoluzionaria è segnata da una tendenza all'isolamento che colpisce sia gli ex privilegiati, che non si sentono più legati ai loro precedenti pari, sia i nuovi promossi, «qui ne jouissent qu'avec une sorte d'inquiétude secrète de l'indépendance nouvellement acquise; s'ils retrouvent à leurs côtés quelques-uns de leurs anciens supérieurs, ils jettent sur eux des regards de triomphe et de crainte et s'en écartent».³³ In una Francia affascinata dalla decifrazione dei segni esteriori (come abiti, linguaggio, modi, ecc.) che permettevano di collocare gli individui nella scala sociale, il duello era un modo per tagliare i ponti e affermare la propria dignità.³⁴ Lo testimoniano le numerose battaglie condotte da giornalisti poco considerati e desiderosi di riconoscimento sociale. Se la preoccupazione per l'onore può sembrare un sintomo dell'illegalità della società, questo valore eminente costituiva anche un punto di riferimento morale in un mondo confuso. Permettendo di risolvere i conflitti e le tensioni sociali, il duello è un elemento di equilibrio sociale. Difendere il proprio onore, o affrontare il disonore, è un obbligo che gravava sugli individui.

La precoce riorganizzazione delle classi dirigenti all'inizio del XIX secolo e poi nell'ultimo terzo del secolo, quando la nobiltà era scomparsa, non ha impedito in alcun modo la persistenza di questo rituale nella società civile. Addolcito e reso meno pericoloso, il duello fu reinventato, soprattutto nella seconda metà del secolo, come un modo standard di risolvere le controversie in una società democratica. Se la Rivoluzione aveva dato alla borghesia l'opportunità di rivendicare un proprio onore, o almeno di tentare di cancellare

³¹ C. PÉGUY, *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, in *Œuvres complètes*, La Nouvelle Revue française, Paris 1924, p. 58.

³² A.-E. DEMARTINI, *L'affaire Lacenaire*, Aubier, Paris 2001, pp. 197-198.

³³ A. DE TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, Gallimard, Paris 1961, tome 2, pp. 146-147.

³⁴ Cfr. F. GUILLET, *La tyrannie de l'bonneur. Les usages du duel dans la France du premier XIX^e siècle*, in «Revue historique», 4, n. 640, 2006, pp. 879-899.

tutte le tracce della sua iniziale inferiorità, è nella seconda metà del secolo, e più in particolare sotto la Terza Repubblica, che essa si appropria di questo rito e ne fa uno dei suoi segni distintivi, anche se a costo di una riorganizzazione. L'obiettivo era quello di rendere il duello meno pericoloso, pur mantenendo la possibilità di morte, senza la quale la lotta d'onore avrebbe perso ogni credibilità. Il duello era indubbiamente uno dei modi in cui un gruppo affermava la propria comunità di esistenza e si inseriva in un insieme di rituali che caratterizzavano le classi superiori, soprattutto la componente maschile: la frequentazione di circoli, che aumentò di numero sotto la Terza Repubblica, la pratica di attività ricreative socialmente distinte, come la caccia, molto diffusa, la scherma o l'equitazione, e la vita sociale. Come questi rituali, che erano anche forme di socialità, il duello rappresentava dunque un ostentato spreco non solo di tempo e denaro, in quanto bisognava allenarsi e possedere armi, ma anche di vita.³⁵

Enunciare il duello nei discorsi letterari francesi del XIX secolo: un'analisi lessicometrica

Come abbiamo osservato, in Francia il XIX secolo rappresenta un periodo di grandi cambiamenti sociali e culturali. In questo contesto, il duello emerse come tema letterario ricorrente, simbolo delle tensioni tra tradizione e modernità, tra ritualità e violenza.

Poiché il duello era una pratica di difesa, esso poteva anche rappresentare un mezzo di autoaffermazione. Da *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, dove il duello tra Julien Sorel e Charles Beauvoisis funge da trampolino di lancio per l'ingresso del giovane ambizioso nell'alta società parigina, a *Bel-Ami* di Maupassant, dove lo scontro tra Georges Leroy e un giornalista di un giornale rivale segna l'inizio della sua ascesa, nei discorsi letterari emerge un immaginario sociale in cui il duello è una delle manifestazioni dell'ambizione sociale, anche se raramente coronata dal successo.

La sua rappresentazione nei testi letterari dell'epoca è ricca di significati simbolici e narrativi, che cercheremo di mettere in evidenza attraverso un'analisi lessicometrica³⁶ condotta su un corpus di opere selezionate dal database

³⁵ Cfr. C. CHARLE, *Les élites de la République, 1880-1900*, Fayard, Paris 1987, pp. 395-400.

³⁶ Cfr. C. POU DAT, F. LANDRAGIN, *Explorer un corpus textuel. Méthodes – pratiques – outils*, De Boeck Supérieur, Louvain-la-Neuve 2017.

Frantext (French literature of the 18th-20th century)³⁷ di Sketch Engine, un gestore di corpus e software di analisi del testo, sviluppato nel 2003 dalla Lexical Computing Limited³⁸. Frantext, elaborato dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) dell'Université de Lorraine, contiene oltre 300 testi, per un totale di 15.573.070 parole.

Il nostro studio esamina come il duello sia stato trattato e rappresentato in alcuni discorsi dell'enunciazione letteraria³⁹ francese del XIX secolo, concentrandosi su aspetti linguistici quali i campi semantici, le figure retoriche e le collocazioni del lessema *duel*. La nostra ipotesi è che il duello possa essere considerato di fatto come un elemento narrativo e simbolico nei discorsi della letteratura e della società francesi del XIX secolo. A tale proposito, attraverso un'analisi *corpus-based* che miri a testare la nostra ipotesi,⁴⁰ intendiamo:

- esaminare come alcune scelte linguistiche e le strategie discorsive contribuiscano a costruire il duello come simbolo di tensione sociale, morale e personale;
- analizzare le variazioni nella rappresentazione discorsiva del duello tra diversi autori, generi letterari e contesti narrativi, di cui riporteremo alcuni casi fra i più significativi;
- indagare in che modo il duello rifletta e critichi i codici culturali dell'epoca, in particolare relativi a onore, giustizia e violenza.

Questo tipo di analisi ci permette di evidenziare non solo i significati espliciti associati al duello, ma anche il linguaggio delle sue rappresentazioni vivide, che riflettano le tensioni e i valori della società francese dell'epoca. È possibile ottenere alcuni esempi dell'uso di *duel* ricorrendo alla funzione *Concordance*⁴¹ di Sketch Engine, che consente di visualizzare il lessema nel suo contesto testuale (*KWIC*, *Key Word in Context*),⁴² mostrando stringhe contenenti l'insieme lessicale in cui compare nel corpus.

Nei testi della letteratura francese del XIX secolo, il duello è legato ai concetti di onore e reputazione.⁴³ Parole come *honneur* (onore), *honte* (vergogna),

³⁷ Cfr. <https://www.sketchengine.eu/frantext-corpus-of-french-literature/> (url consultato il 02/12/2024).

³⁸ Cfr. <https://www.sketchengine.eu/#blue> (url consultato il 02/12/2024).

³⁹ Cfr. D. MAINGUENEAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires* (2^e éd.), Armand Colin, Paris 2020.

⁴⁰ Cfr. W. GEOFFREY (sous la direction), *La linguistique de corpus*, PUR, Rennes 2005.

⁴¹ Cfr. <https://www.sketchengine.eu/guide/concordance-a-tool-to-search-a-corpus/> (url consultato il 02/12/2024).

⁴² Cfr. <https://www.sketchengine.eu/glossary/kwic/> (url consultato il 02/12/2024).

⁴³ Cfr. U. EISENZWEIG, *Le Duel introuvable. La fascination du duel dans la littérature du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes 2017.

revanche (rivincita) e *noblesse* (nobiltà) emergono con frequenza nei contesti che includono il lessema *duel*. Questo lessico riflette la percezione del duello come mezzo per ristabilire la dignità personale o sociale, un aspetto centrale nella cultura dell'epoca, in cui l'onore costituiva un valore fondamentale. La reputazione personale o familiare, spesso minacciata da pettegolezzi o accuse, trovava nel duello un meccanismo di risoluzione:

[1] Depuis cinq ans cet amour exceptionnel n'avait été troublé que par une calomnie dont monsieur Jules tira la plus éclatante vengeance. Un de ses anciens camarades attribuait à madame Jules la fortune de son mari, qu'il expliquait par une haute protection chèrement achetée. Le calomniateur fut tué en duel. (Honoré de Balzac, *Ferragus*, 1834)

[2] Les deux antagonistes et leurs quatre témoins mirent leur honneur à ce que ce duel, où il s'agissait d'une immense fortune et qui regardait deux hommes si distingués par leur courage, n'eût rien de commun avec les disputes ordinaires. Deux gentlemen ne se seraient pas mieux conduits que Max et Philippe. (Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse*, 1842)

Un campo semantico prominente è quello della violenza e della morte. Lessemi come *sang* (sangue), *mort* (morte), *arme* (arma) e *combat* (combattimento) sottolineano l'intensità fisica e spesso tragica del duello:

[3] un fripon n'a qu'à se battre pour cesser d'être un fripon; les discours d'un menteur deviennent des vérités sitôt qu'ils sont soutenus à la pointe de l'épée. (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 1761)

[4] Le duel fut fini en un instant: Julien eut une balle dans le bras; on le lui serra avec des mouchoirs; on les mouilla avec de l'eau-de-vie, et le chevalier de Beauvoisis pria Julien très poliment de lui permettre de le reconduire chez lui, dans la même voiture qui l'avait amené. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830)

[5] Mademoiselle, s'écria-t-il, monsieur votre père vous demande. Un grand malheur est arrivé. Monsieur Frédéric s'est battu en duel, il a reçu un coup d'épée dans le front, les médecins désespèrent de le sauver; vous aurez à peine le temps de lui dire adieu, il n'a plus sa connaissance. (Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1835)

[6] Un duel eut lieu entre du Croisier et Victurnien. Le hasard des armes fut pour l'ancien fournisseur, qui blessa dangereusement le jeune comte et maintint ses dires. (Honoré de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, 1838)

Il duello non è rappresentato solo come uno scontro fisico, ma anche come un rituale codificato. Lessemi come *rituel* (rituale), *code* (codice), *temoin* (testimone) e *arbitre* (arbitro) appaiono frequentemente nei testi, sottolineando l'importanza delle regole che disciplinavano questo confronto.

Alcuni autori esplorano l'ambivalenza morale del duello, utilizzando unità lessicali come *justice* (giustizia), *culpabilité* (colpevolezza), *absurde* (assurdo) e *peur* (paura):

[7] Il n'y a qu'une seule manière de tuer un homme sans que la justice ait le plus petit mot à dire, c'est de se battre en duel avec lui. (Honoré de Balzac, *La Rabouilleuse*, 1842)

Le figure retoriche nell'enunciazione del duello

Le figure retoriche svolgono un ruolo fondamentale nella rappresentazione letteraria del duello, arricchendone il discorso ed enfatizzando i temi centrali.⁴⁴ Le metafore sono ampiamente utilizzate per descrivere il duello; esso è spesso paragonato a una cerimonia, un gioco o un rito sacro:

[8] Ils étaient braves, et voilà tout. Et encore, comment braves? se disait-elle: en duel. Mais le duel n'est plus qu'une cérémonie. Tout en est su d'avance, même ce que l'on doit dire en tombant. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830)

Le antitesi evidenziano le contraddizioni intrinseche del duello. Vita e morte, pace e violenza, ordine e caos sono argomentazioni frequenti:

[9] Mon petit, le duel est un jeu d'enfant, une sottise. Quand de deux hommes vivants l'un doit disparaître, il faut être imbécile pour s'en remettre au hasard. Le duel? croix ou pile! voilà. Je mets cinq balles de suite dans un as de pique en renfonçant chaque nouvelle balle sur l'autre, et à trente-cinq pas encore! quand on est doué de ce petit talent-là, l'on peut se croire sûr d'abattre son homme. Eh! bien, j'ai tiré sur un homme à vingt pas, je l'ai manqué. Le drôle n'avait jamais manié de sa vie un pistolet. Tenez! dit cet homme extraordinaire en défaisant son gilet et montrant sa poitrine velue comme le dos d'un ours, mais garnie d'un crin fauve qui causait une sorte de dégoût mêlé d'effroi, ce blanc-bec m'a roussi le poil, ajouta-t-il en mettant le doigt de Rastignac sur un trou qu'il avait au sein. (Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, 1835)

⁴⁴ Cfr. C. FROMILHAGUE, A. SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l'analyse stylistique*, 2^e éd., Armand Colin, Paris 2023.

Lessemi e discorsi opposti sono spesso accostati per enfatizzare la drammaticità del duello. Inoltre, come possiamo rimarcare, il lessico utilizzato per enunciare il duello è ricco e variegato, riflettendo l'importanza di questa pratica nella società dell'epoca. Termini come *épée* (spada), *pistolet* (pistola), *fleuret* (fioretto) e *dague* (pugnale) sono frequentemente utilizzati, non identificando soltanto le armi, ma evocando anche un senso di tradizione e abilità.⁴⁵

Il duello viene talvolta personificato, diventando un giudice imparziale o un destino inevitabile. Questa scelta stilistica conferisce al duello un'aura mitica e trascendente:

[10] Oui... la colère l'a emporté, il ne cherche plus à s'échapper... il veut tuer le capitaine Haralan!... Celui-ci a saisi son sabre et tous deux sont face à face comme dans un duel, l'un que l'on voit, l'autre que l'on ne voit pas! (Jules Verne, *Le Secret de Wilhelm Storitz*, 1910)

Effettivamente, la personificazione del duello sottolinea il suo ruolo come agente narrativo, capace di determinare il corso degli eventi.

Infine, attraverso la funzione *Collocation*⁴⁶ di Sketch Engine, abbiamo osservato le principali unità lessicali che tendono ad occorrere con più frequenza insieme al lessema *duel*, mostrando aspetti semantici rilevanti che aiutano a comprendere in modo ampio la rappresentazione discorsiva del duello:

- Verbi associati: *provoquer* (provocare), *accepter* (accettare), *refuser* (ri-fiutare), *combattre* (combattere), *mourir* (morire), *se battre* (battersi). Questi verbi sottolineano il dinamismo del duello, presentandolo come un evento decisivo.
- Sostantivi frequenti: *arme* (arma), *champ* (campo), *adversaire* (avversario), *spectateur* (spettatore), *loi* (legge). Questi lessemi richiamano sia gli elementi concreti che i significati simbolici del duello.
- Aggettivi comuni: *mortel* (mortale), *rituel* (rituale), *absurde* (assurdo), *inévitabile* (inevitabile). Questi aggettivi delineano l'atmosfera di tensione e solennità che circonda il duello.

⁴⁵ Cfr. F. GUILLET, *La Mort en face. Histoire du duel de la Révolution à nos jours*, Aubier, Paris 2008.

⁴⁶ Cfr. <https://www.sketchengine.eu/glossary/collocation/> (url consultato il 02/12/2024).

Riflessioni conclusive

L'analisi lessicometrica di alcuni testi del corpus Frantext ha evidenziato come il duello sia rappresentato nei discorsi della letteratura francese del XIX secolo non solo come uno scontro fisico, ma anche come un evento simbolico e morale. I campi semantici, le figure retoriche e le collocazioni del lessema *duel* riflettono le complessità culturali e filosofiche dell'epoca, facendo del duello un elemento chiave per esplorare temi come l'onore, la giustizia e la modernità.

Dal punto di vista linguistico, le collocazioni del lessema *duel* offrono una panoramica della ricchezza semantica che circonda questo tema. Verbi come *provoquer*, *accepter* e *refuser* sottolineano il dinamismo del duello, mentre sostantivi come *arme*, *champ* e *adversaire* ne delineano il contesto fisico e sociale. Gli aggettivi associati al lessema, come *mortel*, *inévitabile* e *rituel*, evidenziano l'atmosfera di solennità e tensione che circonda il duello. Questi aspetti linguistici non sono semplicemente descrittivi, ma riflettono le implicazioni culturali e storiche di questa pratica. Il suo ruolo come simbolo di transizione tra valori aristocratici e borghesi, la sua funzione come strumento di affermazione individuale e il suo utilizzo come critica sociale sono tutti elementi che emergono attraverso l'analisi delle scelte linguistiche. Ciò conferma la nostra ipotesi di ricerca e, in questo senso, il duello diventa una lente privilegiata per esplorare i cambiamenti nei discorsi della società francese del XIX secolo.

Sonia Arienta

POTERE E ONORE IN *MARIA DI ROHAN* DI DONIZETTI

Sinossi: *Maria di Rohan* (1843) di G. Donizetti è l'unica opera italiana ottocentesca – scritta per il teatro viennese di Porta Carinzia – dove il duello (inserito in tre situazioni diverse) riveste una centralità assoluta per la struttura dell'intreccio e per la definizione dei personaggi, dei loro tratti. L'articolo intende approfondire gli aspetti della sfida all'ultimo sangue legati alla manifestazione di forme diverse di potere, strettamente connesse al concetto di onore e dove le capacità persuasive (ovvero il potere del discorso) passano in secondo piano.

Parole chiave: onore, potere, Maria di Rohan, Donizetti

Abstract: Gaetano Donizetti's *Maria di Rohan* (1843) stands as the only 19th-century Italian opera – written for Vienna's Theater am Kärntnertor – where duelling, depicted across three distinct scenes, assumes a pivotal role in driving the narrative structure and shaping the traits of its characters. This article seeks to examine the theme of mortal combat as a manifestation of various forms of power, intrinsically linked to the concept of honour, where persuasive rhetoric (the power of discourse) is relegated to a secondary position.

Keywords: honour, power, Maria di Rohan, Donizetti

Ben tre duelli sono inseriti nei tre atti di *Maria di Rohan* (1843),¹ opera di Gaetano Donizetti su libretto di Salvatore Cammarano, ambientata all'epoca di Luigi XIII e rappresentata per la prima volta al Teatro di Porta Carinzia di Vienna. Questa triplice presenza, un unicum nell'opera italiana del XIX secolo, incentrata almeno fino agli anni Settanta sulla rappresentazione di scontri fra

¹ G. DONIZETTI, *Maria di Rohan*, melodramma tragico in tre atti di S. Cammarano, edizione critica a cura di L. Zoppelli. Spartito per canto e piano, Ricordi, Milano 2011.

nazioni, religioni, culture, rivela la fedeltà alla fonte originale: *Un duel sous le Cardinal Richelieu* di Lockroy e E. Badon, drame en trois actes (1832, Théâtre National du Vaudeville, Parigi) che attrae il compositore fin dal 1837.²

In una cultura e in un periodo storici dove il pubblico giudizio è determinante per mantenere il prestigio personale, come nella società di corte seicentesca, l'onore concorre alla conservazione della credibilità, dell'autorevolezza, della maschera sociale, indispensabili per gli aristocratici che vivono in un contesto dove è quasi assente la separazione fra vita pubblica e privata. Esso definisce il rango di un nobile, incide sul suo senso di identità individuale, aiuta ad assicurare potere personale e di classe.

Nelle prossime pagine, il centro dell'attenzione investe, quindi, le interazioni fra onore e potere, il loro uso nella costruzione dell'intreccio e dei personaggi in *Maria di Roban*, nonché le implicazioni sul messaggio inviato. Le questioni poste riguardano i modi con i quali i protagonisti (Maria, il Conte di Chalais, il Duca di Chevreuse), o altri personaggi, tutelano il loro onore – o quello altrui – in funzione della loro posizione sociale e del loro genere. Si verifica se ciò avvenga per conservare differenti forme di potere (politico, governativo, religioso, domestico, dei sentimenti, dell'amicizia) e al contempo, se alcune forme di potere (quello delle armi, quello della parola, ovvero la persuasione) siano usate per difendere l'onore. Ovvero che grado di reciprocità e di legami esistano fra i due concetti (di onore e di potere).

Il potere delle armi

In *Maria di Roban*, nessuno dei duelli, due all'arma bianca e uno alla pistola, è a vista del pubblico. I personaggi ne “parlano” attraverso riferimenti indiretti, verbali, narrazioni alle quali sono dedicate quantità di tempo differenti, da pochi versi, a un intero atto. Oltre a essere uno stratagemma per evitare problemi con la censura, la scelta stimola lo spettatore alla riflessione attorno alla sfida in sé, alla sua casistica. I dialoghi rivelano quale sia la gestione del potere delle armi assegnata ai personaggi, come interagisca con il concetto di onore, quali funzioni eserciti nello sviluppo dell'azione per il destino dei protagonisti e con quali conseguenze sul messaggio inviato.

Il primo duello riguarda l'antefatto e costituisce il motore del dramma. Il nipote del Cardinale Richelieu sfida il Duca di Chevreuse per contendergli il

² Nel frattempo, Salvatore Cammarano prepara un libretto per il compositore Giuseppe Lillo intitolato *Il Conte di Chalais* nel 1840.

“posse” di Maria, senza sapere che i due siano sposati in segreto per evitare la vendetta del Cardinale, e muore sul campo. La descrizione occupa pochi versi assegnati alla protagonista, nella richiesta di aiuto rivolta al Conte di Chalais, suo antico amore, al quale Maria tace un dettaglio fondamentale che avrebbe inficiato l'accettazione: le sue nozze segrete con Chevreuse.

In questa sfida l'asimmetria di status contrassegna i duellanti. Nella società gerarchica *Ancien Régime*, anche un Duca è “inferiore” a un parente stretto di chi detiene le sorti del regno – il Cardinale Richelieu, nell'interpretazione proposta dagli autori francesi ottocenteschi.³ L'abilità nel maneggiare la spada del Duca ribalta, tuttavia, lo squilibrio a suo favore. Il provocatore, nonostante l'altissimo rango, è sconfitto, grazie alla superiorità atletica/guerresca dello sfidato che mostra, già in apertura d'opera, di esercitare bene il potere delle armi e di imporsi per controllare il proprio territorio. Un tratto che gli permette di conservare onore e potere fra i suoi pari, e soprattutto in casa. Il Duca duella per difendere la consorte, sua “proprietà”, insieme agli altri beni. Tuttavia, questa posizione di supremazia dura pochissimo. Sul suo capo pende la condanna a morte voluta da Richelieu. Le conseguenze del rovesciamento dei rapporti incombono dall'esordio sul suo destino e, ancor più, su quello della moglie, prigioniera del conflitto amoroso che la spinge a chiedere aiuto all'antico amante per salvare il marito. Al peccato originale gravante sull'intreccio, derivato dallo scontro fra i due contendenti di status asimmetrico, se ne somma, infatti, un secondo: le nozze di Chevreuse e Maria. Frutto dell'imposizione della madre morente di Maria che ama riamata Chalais, da tempo lontano dalla corte, tali nozze si rivelano funeste.

I riferimenti al secondo duello – maturato in una sala del Louvre – occupano un'ampia parte dell'azione, distribuiti in due momenti: il termine del Primo Atto accoglie la provocazione; l'intero Secondo Atto, ambientato nel palazzo del Conte di Chalais, ospita l'attesa e i preparativi. Questa sfida è l'elemento di complicazione che spinge l'intreccio verso la tragedia ed è provocata dal protagonista maschile, mosso dalla gelosia.

Chalais, innamorato di Maria – ignaro delle nozze di lei con Chevreuse – accusa il cortigiano Gondi di mentire quando costui insinua che la donna sia l'amante di Richelieu, poiché l'ha vista entrare più volte nel palazzo cardinalizio. Mentire è un atto infamante per un gentiluomo, compromette la sua lealtà. L'insulto va lavato con un duello, posto che Chalais rifiuta di “dare spiegazioni”. I contendenti stanno per battersi in una sala del Louvre, ma i

³ *Les trois Mousquetaires* di Alexandre Dumas père escono fra il 14 marzo e il 14 luglio 1844, *Marion Delorme* di Victor Hugo nel 1831.

presenti li persuadono a incontrarsi altrove, all'alba. Nel frattempo, Chevreuse, liberato dalla prigione per l'intercessione di Chalais presso il re (come richiesto da Maria) e appresa la notizia della sfida, per gratitudine si offre come padrino. Impone la propria presenza, ignaro che il suo salvatore gli sia rivale.

Il Conte provoca la sfida accolta da Gondi in una condizione di parità sociale. Gli obiettivi da difendere sono tuttavia diversi: Chalais difende l'onore di Maria, ma, in realtà, punta a esercitare il "controllo del territorio" sulla medesima, Gondi tutela la sua credibilità, ovvero il suo "potere contrattuale" di cortigiano.

Nel Secondo Atto Chalais, ormai a conoscenza delle nozze di Maria, è disperato e dispone le sue carte in previsione dell'agognata morte. Si dimette dalla carica di Primo Ministro appena ricevuta, per non compromettere l'istituzione che rappresentava con un duello. Sceglie una lama inadeguata per aumentare le possibilità di morire senza doversi suicidare. Rinuncia al potere delle armi per esporsi a quello dello sfidato, con una morte che lo sottragga alla delusione sentimentale. Scrive a Maria una confessione d'amore da recapitarle dopo la sua scomparsa.

La visita inaspettata dell'amata che, appreso del ritorno in auge di Richelieu e della condanna a morte di Chalais, lo supplica di fuggire, cambia la direzione degli eventi. Durante l'incontro, sopraggiunge il Duca per sollecitare lo sfidante a recarsi sul campo. Maria, terrorizzata, si nasconde nel gabinetto d'armi, mentre Chevreuse accerta la qualità delle lame, incita Chalais e si ritira con ironica discrezione quando intuisce la presenza di una donna misteriosa. Chalais, provocatore della sfida, diventa indifferente ad essa appreso che il suo amore è ricambiato e, trattenuto da Maria, indugia ancora fino all'arrivo del Visconte. Tardare a un duello significa esporsi all'accusa di codardia: un dettaglio importante, spia del distacco del protagonista rispetto alla rigidità dei codici cavallereschi, "giustificato" dall'intensità del sentimento amoroso.

Al contrario, il Duca cura il cerimoniale in modo scrupoloso, si occupa dei dettagli tecnici per proteggere l'onore del Conte attraverso il rispetto dei codici dei quali appare esperto conoscitore, segno dell'appartenenza alla più antica nobiltà feudale. È il personaggio-custode del potere delle armi e di quello del prestigio sociale-economico del suo rango.

L'esordio dell'Atto III – collocato nel palazzo del Duca – rivela l'esito della sfida: il Duca, in quanto padrino, ha duellato in vece del ritardatario Chalais per proteggerlo dall'accusa di viltà, ma è rimasto ferito. Il potere delle armi è sfuggito a Chalais e a Chevreuse. In un certo senso, anche l'onore di Maria in difesa del quale era stata lanciata la sfida dal Conte, è alla mercè degli accusatori. I sospetti non sono stati "cancellati" con il rituale catartico, con lo spargimento di sangue dell'insultatore. Non è un caso: i due uomini perdono

il potere delle armi nel momento di svolta dell'intreccio, quando si stanno per scoprire rivali, quando Maria è indiziata di adulterio e Chalais non ha più necessità di difendere l'onore di Maria per difendere sé e la sua gelosia da rivali, perché sa di essere riamato.

Il Duca, appresa la notizia della condanna a morte di Chalais, vuole aiutarlo per contraccambiare il favore ricevuto. Ma questa generosità si trasforma presto nel suo contrario. La svolta irreversibile verso la tragedia avviene quando Richelieu fa recapitare a Chevreuse la lettera scritta dal Conte a Maria prima del duello, rinvenuta durante la perquisizione di palazzo Chalais. Il Cardinale è certo che il documento assicuri la collaborazione del Duca per la cattura del fuggitivo: la dichiarazione d'amore e il ritratto che Maria ha regalato al Conte anni prima sono prove di tradimento, sebbene in realtà non sia stato consumato l'adulterio. Lo spettatore lo sa, a differenza del Duca che obbliga Chalais a una sfida mortale alla pistola.

Il duello finale è un'esecuzione sommaria. Chevreuse impone a Chalais di seguirlo nella stanza accanto a quella dove li attende Maria, mentre gli Arcieri circondano il palazzo. Chalais si espone ai proiettili del Duca, esaurita ogni possibilità di vita e di fuga. La pistola del rivale è una morte più onorevole del patibolo e della perdita di Maria. Ma è anche il modo per i due aristocratici di ribellarsi al Cardinale, contro il quale i rivali si coalizzano. Chevreuse dirà alle guardie che il Conte si è suicidato, per proteggere sé stesso dal "disonore" della rivelazione pubblica dell'adulterio e dall'accusa di omicidio.

I provocatori dei tre duelli sono aristocratici della Francia *Ancien Régime* con sfumature sociali diverse: il nipote di Richelieu, il Conte di Chalais, il Duca di Chevreuse. Il primo e il terzo sono mossi dall'intento di proteggere il proprio onore, inteso come prestigio e immagine/maschera sociale, l'appartenenza a un rango lesa da "attentatori" provenienti da posizioni inferiori nella gerarchia feudale. Chalais – il meno qualificato fra i tre, in quanto Conte, ma l'unico a raggiungere, seppure per poche ore, la carica di Primo Ministro – è il meno ambizioso, tanto che rinuncia al ruolo istituzionale in vista del duello.

Solo il Duca è implicato in tutte e tre le sfide: ne vince due e in una rimane ferito. La scelta evidenzia la parabola discendente di un personaggio che da leale combattente si trasforma in killer che spara contro un bersaglio costretto a offrirsi al suo proiettile.

A. III Sc. IX

CHEVREUSE Riccardo, i tuoi pensieri
Volgi al Ciel: l'istante è presso.

CHALAIS Una vita si desia
Che m'è grave: io stesso...

Movendosi per incontrare gli Arcieri.
 CHEVREUSE *Trattenendolo. È mia*
 Questa vita – Or tu, brev'ora
 Li rattieni.
Al familiare, che tosto esce; egli chiude la porta.
 [...]

CHEVREUSE Vivo non t'è concesso
 Escir da queste porte...
 Vieni... per te di morte
 L'ora suonata è già.
 Invoca il ciel per esso,
 Ma sordo il ciel sarà.

CHALAIS Del tuo furor non tremo [...]

A. III Sc. x

La porta in fondo è abbattuta: irrompono nella sala De Fiesque ed una compagnia d'Arcieri.

FIESQUE Ove si cela il perfido?...
 ARCIERI Sottrarsi ei tenta invano...
S'ode lo scoppio di due pistole. Maria balza in piedi esterrefatta.

Scena Ultima

FIESQUE Il Conte?...
 CHEVREUSE Del carnefice
 Ad evitar la mano,
 Egli s'uccise.⁴

La rivalità fra i due uomini è aggravata dall'asimmetria gerarchica: non solo perché un Duca è superiore a un Conte, ma perché il primo ha una posizione ufficiale sul piano delle relazioni di famiglia. Come coniuge vanta per legge diritto di “proprietà” sulla moglie. Chalais è un amante, senza alcuna tutela legale, alla mercè sia del marito, che esercita il potere coniugale, sia del Cardinale, rappresentante dello Stato assoluto.

La sfida all'ultimo sangue – il duello alla pistola è il più pericoloso – termina con la vittoria del marito-persecutore mosso da implacabile vendetta. Il senso dell'onore a cui si appella Chevreuse a tutela della propria posizione

⁴ G. DONIZETTI, S. CAMMARANO, *Maria di Roban*, libretto a cura di L. Zoppelli, Fondazione Teatro la Fenice, Venezia 1999, pp. 39-40, www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/MARIA-DI-ROHAN.pdf (url consultato il 29/12/2024).

di potere – domestico, sociale, di classe – acquista una luce feroce, barbara, spietata, ripugnante. Si rattrappisce in amor proprio, orgoglio, senso di possesso, desiderio furibondo di vendetta, cieca furia, ossessione. Così Chevreuse si aliena l’empatia dello spettatore.

A livello istituzionale, il personaggio che gestisce il potere politico – Richelieu – per due volte manca l’obiettivo. Perde il nipote, ucciso da Chevreuse, graziato dal re dopo l’intervento di Chalais; fallisce la vendetta su Chalais, nel finale, già predata da Chevreuse. La deformazione della figura storica del Cardinale proposta dagli autori francesi del XIX secolo, derivata dai *pamphlets* settecenteschi – che gli attribuivano il ruolo di losco intrigante, volto a limitare il potere del re⁵ – è congeniale a Vienna, sede della *première*, posto che Richelieu era promotore di una politica anti-asburgica.

I due personaggi che tutelano onore e casato con le armi e la vendetta sono condannabili agli occhi dello spettatore, a favore del perdente Chalais. Mentre questi difende l’onore di Maria dalle illazioni di Gondi, Chevreuse difende il proprio onore da un rivale con diritti di “prelazione” sul cuore di Maria, sposata per imposizione. Il protagonista maschile, partner della coppia proibita, perde le sfide, o piuttosto, non le affronta davvero. Chalais si sottrae all’immagine eroica del guerriero invitto: nel duello che ha provocato si presenta in ritardo appena scopre di essere riamato da Maria; nell’altro si fa uccidere. Un invito a revisionare i codici di comportamento: si può rinunciare a combattere senza essere codardi. Non a caso Chevreuse, duellante “vincente”, acquista i tratti di persecutore accanito, una macchina da guerra. Incapace di ascoltare, ragionare. Disumano. Trionfa sul rivale a prezzo della condanna da parte del pubblico.

Il potere della parola – la persuasione fallimentare

Il ricorso alle armi, in una sfida privata come in guerra, avviene quando le parole si ritengono inutili, quando mancano la volontà, o la capacità di negoziazione. La triplice presenza di duelli in *Maria di Rohan* riflette l’assenza di una fondamentale forma di potere: quello della parola. In quest’opera, la capacità di persuadere, la possibilità di risolvere i conflitti attraverso la parola sono assenti nei personaggi maschili. Sebbene si possa esercitare violenza anche attraverso il discorso, attraverso forme manipolatorie, qui l’unica forma di persuasione è

⁵ Nella realtà egli ha dato un contributo fondamentale al consolidamento del sovrano e dello Stato assoluto francese, arginando il potere degli aristocratici.

affidata alla protagonista, in un secolo dove le donne sono considerate “deboli”, è ottenuta con estrema fatica e dura pochissimo. Maria impiega un atto intero a far desistere Chalais dal duello per sottrarsi alla vendetta di Richelieu, con appelli alla pietà, all’amore verso la madre, verso sé stesso e verso di lei; l’entrata del Visconte che richiama l’amico al campo vanifica gli sforzi.

La scelta argomentativa mostra significative differenze fra il testo di Cammarano e la fonte. Nella *pièce* di Lockroy-Badon, Chalais, fra i “doveri” da rispettare pena l’infamia, inserisce la puntualità in un duello, specie se lo si provoca con un insulto e la “riparazione” è obbligatoria.

Nous autres hommes, nous avons des devoirs auxquels nous ne pouvons manquer sans encourir l’infamie. Un rendez-vous d’honneur est sacré... j’ai insulté mon adversaire, je lui dois une réparation, dussé-je pour la lui avoir donnée porter ma tête sur l’échafaud.⁶

Maria obietta che non si tratta di sottrarsi alla sfida, ma di sfuggire alla persecuzione di Richelieu e al patibolo. In un altro caso avrebbe accettato senza lamentarsi:

Mais ce n’est pas votre adversaire que vous fuirez, c’est l’anathème de Richelieu. Eh! mon dieu! dans la vie ordinaire, je ne vous engagerais pas à éviter un combat que l’honneur commande, j’en gémirais sans me plaindre; mais ici c’est l’échafaud, l’échafaud, entendez-vous?⁷

Una dichiarazione difficile da proporre alla censura austriaca e italiana.

Ancora nella fonte, Chalais decide per un breve istante di aderire alla proposta “disonorevole” per l’amata di fuggire insieme all’estero, inaccettabile per la società viennese (e italiana). Maria esamina le argomentazioni più efficaci per toccare l’animo di Chalais (il suo amore, quello per la madre) e di fronte alla sua irremovibilità si affida ai gesti ispirati ai codici dell’antichità classica: piange e abbraccia le ginocchia dell’interlocutore.

Voyons, comment faut-il que je vous parle? dites-moi les paroles qui pourront le plus toucher votre coeur, les sentimens qui lui sont les plus chers. Mon amour? non, il ne peut rien, pas cela... Votre mère?... Ah! oui, votre mère, que vous aimez tant, qui verra son nom flétri, qui mourra de douleur? non, ni cela non

⁶ LOCKROY, E. BARON, *Un duel sous le Cardinal Richelieu*, Repertoire de l’Académie Française à Berlin, Berlino 1834, p. 31.

⁷ *Ibid.*

plus!.. Je ne sais plus que vous dire, moi, quelle prière employer; mon ame est usée, je n'ai plus que la force de pleurer et d'embrasser vos genoux.⁸

Fallito il ricorso al pathos, Marie propone una soluzione estrema, provocatoria, ma molto allettante, esclusa però dal libretto: “disonorarsi” come moglie, ovvero la fuga di coppia. La reazione dell'interlocutore le rivela di aver raggiunto l'obiettivo:

LA DUCHESSE: Et si je me déshonore avec toi?
 CHALAI: Marie!
 LA DUCHESSE: Si je partage ta honte?.. si je pars aussi?
 CHALAI: Tais-toi, tais-toi!..
 LA DUCHESSE: Partons, oui, partons à l'instant, c'est cela. Dans quelques heures, nous serons loin de France, loin de Richelieu, loin d'eux tous. Il n'y aura plus que nous deux au monde. Comprends-tu notre félicité? Oh! ce sera une vie toute d'amour et de bonheur, le ciel sur la terre... partons.
 CHALAI: Malheureux! je suis perdu, si je t'écoute.
 LA DUCHESSE: Tu ne peux plus me refuser... oh! tu ne le peux plus, vois-tu?⁹

Il Conte infatti accetta di restare, ma a “salvare” la sua reputazione in extremis compare l'amico de Suze che lo sollecita a presentarsi, poiché Chevreuse ha iniziato a duellare al suo posto.

Nel libretto di Cammarano, Maria nel suo appello (A. II Sc. v) si riferisce al divieto di combattere in sfide private per un «suddito leal», posto che i duelli sono vietati da una legge «giusta e santa»:

Rimasti soli

MARIA Io tutto
 Udia, pugna fatal... Voi non v'andrete...
 [...]
 CHALAI Che dite? L'onor mio!
 MARIA Funesto errore!
 A suddito leal vieta l'onore
 Di trasgredir le leggi... e giusta e santa
 Legge i duelli condannò...
 CHALAI Maria!...¹⁰

⁸ Ivi, pp. 31-32.

⁹ Ivi, p. 32.

¹⁰ G. DONIZETTI, S. CAMMARANO, *Maria di Roban* cit., p. 27.

Persuade il Conte a restare con l'appello alla pietà, lo induce a riflettere sul dolore che la sua morte arrecherebbe alla propria madre, un'argomentazione ben diversa da quella utilizzata dal testo francese, come evidenziato sopra:

MARIA Che mai potrà commuoverti?...
 Quai sensi, quali accenti?...
 Non il mio duolo, i gemiti...
 Di me pietà non senti!
 La madre?... ah! di due cori,
 Del suo, del mio pietà...
 Riccardo, se tu muori
 La madre tua morrà!
 *Cadendo ai piè di Chalais.*¹¹

Chalais si sforza di mascherare le proprie reazioni, poiché rivelano che le argomentazioni e la strategia oratoria di Maria sono efficaci. In un *a parte*, infatti, dichiara fra sé: «(Come frenar la lagrima / Che pende sul mio ciglio?...)»¹² e poco dopo mostra ulteriori segni di cedimento: «CHALAIS: Sorgi o donna... il cor m'infrangi! / *Cercando di alzarla; Maria si avviticchia alle sue ginocchia.* // MARIA: Nella polvere, ai tuoi piedi / Qui morrò, se non ti cangi...».¹³ L'oratrice, consapevole di essere prossima ad ottenere un cambiamento nella disposizione d'animo di Chalais, intensifica il pathos con cui porge il discorso: « MARIA: *Con forza sempre crescente.* Se non cedi / Al mio pianto... alla mia prece. // CHALAIS: Tu vincesti!...».¹⁴ Nella scena successiva, però, compare il Visconte (A. II Sc. VI) e i due amici partono.

Sebbene le argomentazioni efficaci differiscano nei due testi, la persuasione è temporanea in entrambi. Alla sua evanescenza corrisponde l'azione delle armi in difesa di ciò che si è incapaci di tutelare con altri mezzi.

Potere assoluto, potere coniugale e onore

L'opera si apre con l'atto di *hybris* commesso dal Duca, in un contesto dove Richelieu è padrone assoluto del regno, come nella *pièce* di Lockroy. Senza mai mostrarsi in scena, questi stende la sua ombra dall'inizio alla fine dell'opera.

¹¹ Ivi, p. 28.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Controlla il re, la regina, i sudditi. Chi detiene il potere governativo ricatta, intimidisce, manipola chiunque gli sia in posizione subordinata attraverso la paura: dai vertici della piramide – occupata dal Cardinale Richelieu – si può guardare più in giù verso un Duca (Chevreuse), o ancora più in basso verso aristocratici di posizione inferiore (il Conte di Chalais). Il potere delle armi è il mezzo che i personaggi maschili – il protagonista (Chalais) e il suo rivale (Chevreuse) – usano per proteggere oltre all'onore altre forme di potere. Al contempo, la protezione dell'onore tutela diversificate forme di potere; per Chalais è il “potere dell'amore”, per Chevreuse è quello coniugale.

Al potere delle armi, il Duca di Chevreuse delega la difesa del potere coniugale: mantenere integra la vita privata significa tutelare la facciata pubblica e, di conseguenza, il suo potere economico e sociale. Onore e potere sono strettamente legati per questi aristocratici *Ancien Régime* interpretati da autori ottocenteschi: dal rango elevato è “vietato” scendere, pena il peso del giudizio esterno, del fallimento, della rovina interiori, derivanti da una caduta equivalente alla cacciata dall'Eden. Il ridicolo e i pettegolezzi dei cortigiani suscitati dall'infedeltà di una moglie indeboliscono lo status, umiliano l'amor proprio, l'autostima; espongono al ridicolo di nutrire prole altrui, al rischio di interrompere la continuità dinastica, disperdere il patrimonio. L'onore ridotto a difesa della proprietà privata – che include la moglie – è la priorità di Chevreuse, aristocratico di corte, pronto a combattere per tutelare i suoi “possedimenti” e avere un'immagine pubblica sfolgorante. Tuttavia, nessun potere coniugale o sociale può obbligare il cuore altrui a nutrire sentimenti che non prova e l'onore si espone a “macchie” indesiderate. Maria, nonostante le imposizioni materne, la violenza del marito tradito, nel finale dell'opera gli “grida” in faccia il suo disprezzo e la propria ribellione.

In opposizione al mondo armato di Chevreuse, Chalais esprime ed esercita il potere dell'attrazione e dell'amore nei confronti della donna amata e proibita. Chalais è messo di fronte alla scelta di rifiutare il duello e disonorarsi, o duellare e mostrarsi insensibile verso le donne che lo amano, sua madre e Maria. Si batte per difendere l'onore di Maria, ma in realtà, emerge l'impulso di proteggere il “territorio” dall'incertezza della “proprietà” sentimentale. Lancia la sfida per difendere la reputazione di Maria, senza avere alcun “diritto” su di lei. Innamorato insicuro dei sentimenti dell'amata, vive in una condizione di instabilità che inibisce l'autocontrollo. Le cause della sua reazione restano ignote ai cortigiani. Al contempo, la sfida rivela il desiderio di autodistruzione, generato dal timore di non essere amato da Maria. Si mostra, inoltre, indifferente a fama e ambizione, rinuncia al ruolo di Primo Ministro prima di duellare. Seppur per pochi istanti, è sensibile alla dissuasione esercitata da Maria riguardo alla partecipazione alla sfida.

Al di là dell'interpretazione deformante attribuita dalla società borghese ottocentesca, alla società di corte di Luigi XIII, nonché ai codici cavallereschi, le cause della tragedia derivano dall'incapacità della coppia proibita di ribellarsi appieno. Il protagonista, travolto dai sentimenti, sfrutta valori arcaici (codici d'onore) per sfuggire alla propria infelicità (sfiducia e insicurezza nell'amata); Maria agisce per "dovere" ma rifiuta le imposizioni a livello profondo.

Nel discorso d'esordio a Chalais, costei omette i motivi della sfida e la rivelazione delle nozze segrete (presenti, invece, nella scena analoga della *pièce*). Maria si rivolge all'antico amore per ottenere una grazia dal sovrano, quando i rapporti personali di familiarità con quest'ultimo le consentirebbero di procedere in autonomia. La scelta evidenzia scarsa indipendenza, un desiderio di complicità con Chalais e la spregiudicatezza di chiedergli aiuto. A prima vista, gli sforzi per salvare il marito, in esordio d'opera la accreditano come moglie devota e fedele, mossa dal "dovere" – come forma di tutela dell'onore femminile –, giustificano le sue azioni negli atti successivi agli occhi del pubblico viennese della Restaurazione. Un senso del dovere che restituisce l'immagine di una eroica, onorata sposa *biedermeier*, pronta ad affidarsi a ogni strategia possibile per salvare il consorte impostole. Tuttavia, Maria compie il *dovere* in modo scorretto e conflittuale verso Chalais, causa un corto circuito che si ripercuote anche sulla tutela dell'onore. Attraverso questa scelta, Maria espone il marito al "disonore" di essere salvato dal rivale – senza saperlo – e, per assicurarsi l'aiuto, nasconde a Chalais di essersi sposata con un altro. Il vero tradimento di Maria, sul piano etico, è verso Chalais. Al contempo, si espone al "disonore" dell'adulterio, o quantomeno del suo sospetto. Questa soluzione mostra la confusione emotiva e affettiva, l'ambiguità assegnata al personaggio femminile, incapace di ribellarsi a tempo debito ai voleri della madre. Maria trasforma la possibilità di liberarsi dal marito imposto (già colpito dalla vendetta del Cardinale), in tragedia per Chalais e se stessa. Il suo comportamento acquista, così, ambiguità, la rende collusa al sistema al quale si ribella in extremis. La sua incapacità di vera ribellione rende la coppia "impossibile".

Conclusioni

In *Maria di Rohan*, il potere delle armi mantiene e difende altre forme di potere in un circolo vizioso: quello politico-governativo (Richelieu), quello coniugale e di classe (Chevreuse), quello dei sentimenti (amore, collera, vendetta).

La tutela dell'onore attraverso il duello – cioè il potere delle armi – è una conseguenza della volontà di proteggere tali forme, funzionale alla loro

conservazione. Con una deformazione storica, applicata al XVIII secolo, i personaggi reagiscono con le modalità tipiche della borghesia ottocentesca, dove il pubblico giudizio pesa quanto una scomunica. Dietro il paravento della moralità emerge il moralismo, dietro la difesa della “virtù” femminile si intravede il terrore per l’esposizione al pubblico ludibrio e soprattutto la minaccia al patrimonio, alla “roba”, da trasmettere solo a eredi “legittimi”. I bastardi sono esclusi. Così, il binomio potere-onore contraddistingue chi è all’apice della scala sociale. L’insulto all’onore è una minaccia perché può escludere da un’élite con i privilegi annessi, mina l’identità, espone alla caduta sociale: si scivola nel ridicolo, nel vile, nel basso. L’interdipendenza onore-potere per i personaggi maschili giustifica la necessità di combattere e annientare l’avversario, regola la gestione/possesso delle donne di casa, acquisite o desiderate. La difesa dell’onore protegge il potere nei personaggi maschili, il dovere protegge l’onore di quelli femminili. Al contempo, il potere delle armi protegge l’onore maschile; quello dei sentimenti espone a cadute, al disonore i personaggi femminili e maschili che trasgrediscono gli schemi di comportamento previsti.

Il senso dell’onore malato e degenerato di Chevreuse mostra al pubblico le conseguenze dell’incapacità di dialogo, della perdita del potere della parola a favore di quello delle armi, in difesa di un onore che, in realtà, definisce uno status. La difesa dell’onore a tutti i costi, la sua protezione armata contro adulteri e seduttori sono questioni tipicamente borghesi che impegnano per tutto il XIX secolo gli autori di differenti generi culturali, l’opera italiana fra gli altri. In questo caso, con una deformazione storica imposta alla società *Ancien Régime*, i personaggi aristocratici lasciano trasparire l’ossessione del maschio borghese ottocentesco: l’adulterio, il tradimento coniugale-affettivo. Non solo come sofferenza privata, ma come esposizione allo sguardo di compatimento altrui, al ridicolo, alla derisione pubblica generati dalla caduta della maschera sociale grave, composta, dignitosa, che rivela l’immagine del “cornuto”, del cervo di casa. Quella che suscita la risata di scherno davanti al Conte di Ceperano, dieci anni più tardi in *Rigoletto* («In testa che avete / Signor di Ceperano?»). Il gesto di Maria che si nasconde impaurita nel gabinetto d’armi dalla seconda metà dell’Ottocento diventerà un topos in vaudevilles, operette e pochade. Il tradito deve volgere la situazione in tragedia per sottrarsi al ludibrio pubblico, attraverso la “nobilitazione” della tragedia, genere aulico ed eroico che lo allontani dal ridicolo, dal comico contaminato da ciò che sta in “basso”.

Raffaele Montesano

ANDRÉ CORNELIS DI PAUL BOURGET. LA VITA SOCIALE COME DUELLO

Sinossi: Questo saggio esplora l'opera *André Cornelis* di Paul Bourget, mettendo in luce il modo in cui l'autore intreccia il romanzo psicologico con tematiche morali e sociali. L'analisi si concentra sui parallelismi tra il protagonista André e l'Amleto di Shakespeare, evidenziando i punti di contatto tra il dilemma morale della vendetta e il conflitto interiore vissuto dai due personaggi. Viene esaminata l'influenza del pensiero positivista e del determinismo psicologico di Hippolyte Taine, che Bourget utilizza per arricchire la complessità dei suoi personaggi e per indagare la natura umana in una società in transizione. L'articolo propone inoltre una riflessione sul confronto tra il senso del dovere, il perdono e l'inevitabilità della violenza come strumenti per ristabilire giustizia, offrendo una lettura critica e attuale di un'opera profondamente radicata nel contesto culturale del XIX secolo.

Parole chiave: Paul Bourget, André Cornelis, romanzo psicologico, determinismo morale

Abstract: This article examines Paul Bourget's *André Cornelis*, highlighting how the author blends psychological novel elements with moral and social themes. The analysis focuses on the parallels between André, the protagonist, and Shakespeare's Hamlet, emphasizing the shared moral dilemmas of revenge and inner conflict experienced by both characters. The influence of positivist thought and Hippolyte Taine's psychological determinism is explored, showing how Bourget employs these frameworks to enrich the complexity of his characters and to investigate human nature within a transitioning society. Additionally, the article reflects on the interplay between duty, forgiveness, and the inevitability of violence as means to restore justice, offering a critical and contemporary reading of a work deeply embedded in the cultural context of the 19th century.

Keywords: Paul Bourget, André Cornelis, psychological novel, moral determinism

Poetica e psicologia nell'opera di Paul Bourget

La cifra stilistica e concettuale di Paul Bourget emerge fin dai suoi primi lavori, quando cominciò a delineare un interesse crescente per la psicologia. La raccolta di saggi *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885) rappresenta uno dei momenti fondanti della sua carriera. In queste pagine, Bourget non solo traccia ritratti letterari di alcuni dei principali scrittori del suo tempo, come Baudelaire, Flaubert e Stendhal, ma utilizza i loro testi per riflettere sull'evoluzione dell'individuo moderno. Secondo Bourget, la psicologia letteraria non era un semplice accessorio dell'analisi critica, ma uno strumento essenziale per comprendere i processi interiori che guidano il comportamento umano. In particolare, egli si concentrò sul concetto di "malattia dell'anima", un disagio esistenziale tipico della modernità, legato al crollo delle certezze tradizionali e al trionfo del materialismo. La psicologia divenne per Bourget uno specchio in cui osservare il dissidio interiore dell'uomo contemporaneo, oscillante tra l'aspirazione all'assoluto e il nichilismo. Anche nella sua opera critica, Bourget abbraccia e allo stesso tempo problematizza le teorie positiviste in voga nel XIX secolo. Egli fu influenzato da pensatori come Auguste Comte e Hippolyte Taine, che vedevano il comportamento umano come il risultato di leggi scientifiche e di forze deterministiche, come l'ambiente, la razza e il momento storico. Tuttavia, Bourget non si limitò ad adottare una visione deterministica dell'uomo, ma integrò questa prospettiva con una sensibilità decadente che evidenziava la crisi dei valori morali e spirituali del suo tempo. Nei suoi romanzi, come *Le Disciple* (1889), ad esempio, Bourget sviluppa una narrazione in cui il conflitto tra scienza e morale diventa il fulcro del dramma umano. In questo romanzo, un giovane studente viene influenzato dalle teorie di un professore positivista al punto da compiere un omicidio, convinto che l'uomo sia governato da leggi inesorabili e prive di morale. L'opera mette in discussione l'ottimismo positivista, suggerendo che la scienza, se priva di un fondamento etico, può portare a esiti tragici. Questa tensione tra scienza e spiritualità, tra razionalismo e decadentismo, rappresenta uno dei tratti distintivi della produzione di Bourget. Egli avvertì con lucidità la fine di un'epoca in cui le certezze religiose e morali erano messe in crisi dalla diffusione di nuove forme di sapere, come la psicoanalisi e la biologia evolutiva. Allo stesso tempo, Bourget mostrò un profondo scetticismo verso la possibilità che queste nuove forme di sapere potessero davvero fornire un significato all'esistenza umana.

Un altro aspetto fondamentale della produzione di Bourget è il suo contributo allo sviluppo del romanzo psicologico, un genere che pone l'accento sulla complessità dell'interiorità dei personaggi piuttosto che sugli eventi esterni. Bourget fu tra i primi autori a esplorare in profondità le motivazioni nascoste, i

desideri repressi e le ambiguità morali dei suoi protagonisti. Nei suoi romanzi, le trame si sviluppano più attraverso il confronto tra idee e stati d'animo che attraverso azioni drammatiche. Romanzi come *Un crime d'amour* (1886) e *Une Idylle tragique* (1896) sono esempi emblematici di questo approccio. In essi, i personaggi sono spesso vittime delle loro stesse passioni, intrappolati in un mondo interiore che li isola dagli altri e li porta a compiere scelte distruttive. La prosa di Bourget si distingue per l'attenzione ai dettagli psicologici e per la sua capacità di evocare un senso di malinconia e inquietudine, tipico della letteratura decadente. In Bourget, la narrazione psicologica diventa uno strumento per indagare la fragilità dell'essere umano, la sua incapacità di trovare un equilibrio tra ragione e passione, tra libertà e responsabilità. Questo lo rende un precursore di autori come Proust, che svilupparono ulteriormente il romanzo psicologico come mezzo per esplorare la memoria, il desiderio e il tempo. Se da un lato Bourget è ricordato per la sua capacità di scandagliare la psiche umana, dall'altro è impossibile ignorare la dimensione sociale del suo pensiero. Nelle sue opere emerge un'acuta critica della società francese del suo tempo, segnata dal declino dell'aristocrazia e dall'ascesa della borghesia. In romanzi come *Le Démon de midi* (1914), Bourget dipinge un quadro impietoso della decadenza morale dell'élite francese, descrivendo un mondo in cui l'ipocrisia e il cinismo hanno preso il posto dei valori tradizionali. Al centro di questa critica sociale c'è la crisi dell'identità. Bourget è profondamente consapevole del fatto che l'individuo moderno vive in un'epoca di transizione, in cui i vecchi modelli di comportamento non sono più validi, ma nuovi ideali non sono ancora emersi. Questa crisi si riflette, ad esempio, nella sua visione del matrimonio, dell'amore e delle relazioni sociali, che nei suoi romanzi appaiono spesso come campi di battaglia in cui si scontrano desideri incompatibili e ideali in conflitto.

'André Cornelis': l'influenza di Taine nel romanzo

André Cornelis (1887) è uno dei romanzi più rappresentativi di Paul Bourget, in cui l'autore sviluppa i temi della vendetta, del senso di colpa e della ricerca di giustizia. Il romanzo appartiene al filone del romanzo psicologico, tipico di Bourget, ed è un'opera che esplora in profondità i conflitti interiori del protagonista, esaminando le complesse dinamiche morali e psicologiche che lo spingono a cercare vendetta per l'assassinio del padre.

Bourget, attraverso *André Cornelis*, offre una meditazione profonda sul peso delle scelte morali, sulla complessità delle relazioni familiari e sulle conseguenze psicologiche di un'esistenza vissuta nell'ombra della vendetta.

Il romanzo è non solo un racconto di suspense e mistero, ma anche un'esplosione delle fragilità dell'animo umano.

Ventidue anni prima, nel 1866, era stato pubblicato *Delitto e castigo*, opera che ispirerà generazioni di scrittori; tra le prime si trova proprio quella di Bourget che, pur essendo penna di livello decisamente inferiore rispetto allo scrittore russo, è riuscito a sintetizzarne le caratteristiche principali e a riproporle nella sua produzione letteraria.

L'operazione di sintesi che Bourget compie è pienamente consapevole, come dimostra già la dedica a Hippolyte Taine:

Permettetemi di offrirvi questo mio studio che fra gli altri miei studi mi pare il meno lontano dal mio sogno d'arte: – romanzo d'analisi eseguito sui dati odierni della scienza dello spirito. Per certo c'è una grande differenza fra il vostro largo trattato di psicologia e questa semplice tavola d'anatomia morale, per quanto io ne abbia coscienziosamente disegnato i minuziosi particolari.¹

Taine, teorico dell'opera letteraria che rappresenti la realtà con l'occhio preciso della scienza, è stato un punto di riferimento per molti scrittori dell'epoca da Maupassant a Zola.

Nella sua visione il personaggio doveva possedere verosimiglianza grazie ad un preciso disegno della sua psicologia. L'ambiente sociale, in particolare, era per Taine la fonte di tutta la sua natura psicologica: «[Taine] tendeva a stabilire un rapporto quasi necessario fra le condizioni esterne della creazione (soprattutto l'ambiente sociale e politico) e la creazione medesima. Influenzò fortemente la genesi del naturalismo francese ed europeo».²

Bourget ricava da Taine la sua particolare concezione del determinismo, che vede l'uomo non asetticamente libero ma sempre influenzato da qualcosa o qualcuno; le sue azioni sono sempre il frutto di un processo psicologico che può essere ripercorso a ritroso e, quindi, spiegato razionalmente.

André Cornelis, un Amleto ottocentesco

Il romanzo è una lunga confessione raccontata dal protagonista narratore che ha commesso un delitto e ora vuole spiegarne la costruzione. Confessare come faceva in chiesa da bambino e poi si sentiva più leggero e in pace con se stesso.

¹ P. BOURGET, *Andrea Cornelis*, Salani, Firenze 1927, p. 5.

² A. ASOR ROSA, *Storia europea della Letteratura italiana*, vol. 3, Einaudi, Torino 2009, p. 21.

Ma questa confessione da adulto ha anche le caratteristiche di una seduta psicanalitica, l'azione peccaminosa è anche nevrosi che va esternata per essere analizzata. Raccontare serve anche a mettere in ordine, a trovare l'inizio e la fine della vicenda, a schematizzarla per provare a ritrovare l'ordine interiore perduto: «I sentimenti rassomigliano a quelle spiagge divorate da lagune che non lasciano indovinare dove comincia e dove finisce il mare, paese vago, sabbia sommersa dall'acqua, linea incerta e mutabile d'una costa riformata e deformata senza tregua: non limiti, non contorni».³

A nove anni il protagonista perde il padre in circostanze tragiche. La madre gli racconta che la morte è avvenuta a seguito di un attacco apoplettico ma fin da subito André ha dei dubbi a riguardo: «Le persone adulte credono che sia facile mentire a tutti i fanciulli ugualmente. Io ero di quelli che almanaccano a lungo sui discorsi che sentono. A forza d'ammucchiare piccoli fatti, giunsi presto alla convinzione che non sapevo tutta la verità».⁴

Intorno al giovane André si alza un muro di omertà, nessuno vuole parlare dell'accaduto. Due compagni di scuola, però, gli chiedono ingenuamente a che punto sono le indagini sulla ricerca dell'assassino.

Allora André decide di rivolgersi alla sua tata Giulia che ha servito per moltissimi anni in casa Cornelis. La donna è sinceramente addolorata per la sciagura e decide di rivelare ad André la verità: «Il lugubre racconto [...] io l'ho poi ritrovato nei giornali del tempo, ma non più chiaro di quando uscì dalla bocca appassita della mia vecchia aia».⁵ La rivelazione della tata ricorda ad André le sue letture shakespeariane, in particolare quella dell'Amleto. La figura della tata è associabile a quella spettro nella quinta scena dell'*Amleto*:

Ascolta, Amleto: è voce generale ch'io sia morto pel morso d'un serpente mentre dormivo in terra nel giardino: è così che gli orecchi dei Danesi sono stati ingannati ignobilmente da una falsa versione dell'evento. Sappi, invece, mio generoso giovane, che il serpente che morse l'esistenza del padre tuo ne porta ora il diadema.⁶

La tata rivela la verità ad André che però aveva già dubbi. Proprio come Amleto, infatti, il protagonista convivrà con il dubbio per tutta la durata dell'opera.

³ P. BOURGET, *Andrea Cornelis* cit., p. 13.

⁴ *Ivi*, p. 23.

⁵ *Ivi*, p. 27.

⁶ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Fabbri Editori, Milano 2001, p. 51.

Il signor Cornelis era stato attratto in una trappola da un finto cliente che lo aveva incontrato in una camera d'albergo e ucciso con un colpo alla nuca. Nulla si è riuscito di scoprire del misterioso omicida. La polizia scava nel suo passato, scopre che il signor Cornelis aveva avuto una relazione con una donna sposata, ma molti anni prima, troppi per pensare ad una vendetta. Lo stesso André, quando anni dopo proverà a condurre delle indagini per conto suo, capirà che né lei né suo marito erano coinvolti nella vicenda.

Il padre muore nel 1864 e due anni dopo sua madre è già di nuovo risposata con l'amico di famiglia Termonde. «L'intervallo di queste due date fu l'unico periodo in cui mia madre s'occupò di me con continua attenzione. Prima della data fatale, se ne occupò mio padre; più tardi, nessuno».⁷ Il signor Termonde è assimilabile al personaggio di re Claudio di Danimarca mentre la madre ricalca Geltrude, la regina vedova.

Andrea oscilla continuamente tra la tentazione di accettare la realtà così per come sembra essere e la sua altra forza interna, che si oppone alla prima e che lo frena in attesa di una prova oggettiva e definitiva. Il suo dubbio amletico è: il vero è ciò che mi sembra essere, cioè che Termonde ha assassinato mio padre e sposato mia madre, oppure bisogna scavare più a fondo per arrivare ad una verità che sia dimostrabile con fatti e non solo con supposizioni?

André, come Amleto, non può giungere a conclusioni dettate dall'istinto, è impossibilitato dalla *forma mentis* del tempo in cui vive – di cui lui è un personaggio rappresentativo – che richiede oggettività. Per André vale quello che Agostino Lombardo ha detto di Amleto:

In lui Shakespeare ha raffigurato l'uomo moderno che dubita perché si pone delle domande, che non dà nulla per scontato, nulla accetta dall'esterno e dall'alto, ma tutto vuole personalmente saggiare, sondare, sperimentare, capire. [...] Di questo strenuo impegno intellettuale, la prova più persuasiva la offre il suo linguaggio, che è quello della verità contrapposta all'illusione o alla finzione. [...] Alla madre che gli chiede perché il morire gli "sembri" così speciale risponde: «Sembra, signora. No, è, io non conosco 'sembra'». [...] Il mondo è nettamente diviso, per lui, tra parole che sono apparenza, inganno, corruzione, e parole che sono cose, sono la verità.⁸

In segreto André comincia a chiamare Termonde con l'appellativo di usurpatore e inizia a cercare prove per poterlo accusare di omicidio. Tra i due si instaura un tiepido rapporto che si limita ai contatti essenziali. Termonde

⁷ P. BOURGET, *Andrea Cornelis* cit., p. 37.

⁸ A. LOMBARDO, *L'eroe tragico moderno*, Donzelli Editore, Roma 2005.

provvede a tutti gli aspetti materiali della vita del figliastro senza però mai aprirsi ad un affetto sincero:

Non era stato egli forse un protettore vigile e irreprensibile per me? Non s'era occupato d'ogni particolare della mia educazione? Aveva, è vero, insistito per farmi entrare in collegio; ma io pure fui subito di quest'opinione. Mi aveva scelto maestri d'ogni sorta: imparavo la scherma, l'equitazione, il ballo, la musica, le lingue straniere. S'era occupato e continuava ad occuparsi dei più piccoli particolari, dal regalo di capo d'anno, che era magnifico, alla cifra del mio assegno settimanale, della mia "settimana" come dicevamo in collegio, che toccava il massimo limite permesso dal regolamento. Mai che un tal uomo, imperioso d'indole, alzasse la voce nel parlarmi: dal suo matrimonio in poi, non s'era dipartito da una perfetta cortesia.⁹

Il primo passo per trovare la verità è contattare il vecchio giudice Massol che condusse le indagini sulla morte del padre. Gli unici indizi certi che il giudice riesce a fornire sono la statura dell'assassino e la sua indubbia abilità nell'usare parrucche e cosmetici. Per il giudice l'assassino non si è mascherato per non essere riconosciuto dalla vittima che, a suo parere, non lo conosceva, ma per fuggire indisturbato dalla Francia una volta commesso il fatto.

Il giudice ritiene come certo che l'assassino risieda all'estero: aveva infatti parlato con il portiere e i camerieri dell'albergo in un perfetto inglese. Sui motivi dell'omicidio, il giudice ipotizza una vendetta personale per motivi ignoti.

La svolta nella ricerca, però, avviene solo quando André ritrova delle vecchie lettere che il padre aveva inviato all'anziana sorella: «Era come se il fantasma avesse parlato, con la voce sorda propria delle confessioni, e un dramma nascosto, di cui non avevo neppur sognato la tristezza, si svolgeva davanti a me».¹⁰ La similitudine del fantasma ricorda ancora una volta Amleto senior, quando compare al figlio e gli rivela di essere stato assassinato.

Leggendo le lettere, André vede sgretolarsi l'illusione di armonia familiare che aveva creduto esserci in casa. Il bambino non aveva visto ciò che ora l'uomo vedeva grazie all'aiuto di quella corrispondenza. La madre, aristocratica di provenienza e nei modi; il padre gran lavoratore, ma figlio di contadini arricchiti di cui aveva conservato i modi che lei in segreto disprezzava.

I problemi di coppia erano terreno fertile per i desideri del signor Termonde, segretamente innamorato della moglie del suo amico: «Il babbo raccontava la rabbia che lo angosciava all'idea che sua moglie e l'uomo di cui era geloso,

⁹ P. BOURGET, *Andrea Cornelis* cit., p. 68.

¹⁰ *Ivi*, p. 108.

conversavano insieme, intimamente, nel salotto adorno di fiori, mentre egli si sprofondava, infelice, nel più arido lavoro, per assicurare tutti i primati del lusso a colei che non l'avrebbe mai amato».¹¹

Pensare che Termonde sia l'assassino del padre sembra essere una conclusione quasi ovvia. André, però, ricorda un particolare che sembra scagionarlo. La mattina dell'omicidio, mentre il padre usciva di casa per andare all'appuntamento con il suo assassino, il signor Termonde era in casa loro a terminare la colazione e vi rimase fino a mattina inoltrata. Non poteva quindi essere stato lui, non direttamente almeno.

Amleto decide di far mettere in scena ad una compagnia teatrale di girovaghi un'opera scritta da lui stesso in cui si replicano le circostanze dell'assassinio del padre così per come le aveva immaginate. L'intera idea si regge sul presupposto di riuscire a cogliere sul viso del patrigno un qualche segno di colpevolezza: «Ho inteso che talora criminali, stando a teatro, tanto impressionati siano rimasti dalla realtà a bella posta messa sulla scena, da spiattellar là stesso i loro crimini».¹²

Allo stesso modo, André decide di presentarsi all'improvviso a casa del patrigno. Se è colpevole, pensa il giovane, immaginerà che la zia abbia fatto qualche tipo di rivelazione; Termonde, in qualità di migliore amico, sapeva che il signor Cornelis si confidava con la sorella.

Piombare in casa sua a poche ore dalla morte della zia, simulando una certa agitazione, potrebbe fargli commettere qualche passo falso:

Mi dicevo che se il signor Termonde era immischiato nell'assassinio di mio padre, aveva senza alcun dubbio paventata la penetrazione di mia zia. [...] Che cosa arrischiavo a tentare una tal prova? Tutt'al più sarei restato nel dubbio; ma probabilmente avrei acquistato qualche certezza.¹³

André va a trovare il patrigno e inizia a parlargli della sua visita al vecchio giudice Massol che aveva indagato sull'omicidio, gli espone le sue idee e le ipotesi sulla dinamica dell'omicidio nonché la sicura presenza di un complice e un mandante.

Il signor Termonde non fa trasparire nessuna emozione particolare ma, più tardi, credendo di essere solo nel cortile di casa, André intravede nel suo viso una grande agitazione:

¹¹ Ivi, p. 118.

¹² W. SHAKESPEARE, *Amleto* cit., p. 98.

¹³ P. BOURGET, *Andrea Cornelis* cit., p. 144.

Il suo viso mi parve sconvolto, così tragico, così tetro. Ei non mi vide, rincantucciato com'era. La sua faccia terrea spiccava sul cuoio verde... Gli occhi guardavano... dove? chi? Una visione d'affanno passava dinanzi a me, talmente diversa dalla fisionomia sorridente di poc'anzi, che mi fece drizzare di scatto con una straordinaria commozione e dire a me stesso, quasi impaurito dell'esito ottenuto: "Avrei forse indovinato?".¹⁴

André è turbatissimo da quell'incontro e la sua convinzione che Termonde sia colpevole non può che essere rafforzata: «come se l'avessi veduto, come lo zio d'Amleto, alzarsi illividito, la faccia convulsa, davanti lo spettro del suo misfatto evocato all'improvviso». ¹⁵

Anche il signor Termonde sembra aver subito il colpo. L'indomani si amala di una non meglio precisata malattia al fegato che lo costringe a letto per molto tempo.

Durante questo periodo, la madre di André, vinta dall'angoscia, confessa al figlio che la causa di quel malessere può scaturire da un grande segreto che il signor Termonde nasconde. Suo fratello Edouard è la pecora nera della famiglia, fannullone e gran sperperatore di denaro. Era stato al centro di uno scandalo e Termonde lo aveva pagato per lasciare l'Europa ed iniziare una nuova vita in America. Da allora, Edouard non ha smesso di chiedergli soldi e ad ogni rifiuto ha minacciato di fare ritorno a Parigi.

Questa scoperta apre un nuovo scenario nell'indagine che André sta facendo sull'omicidio del padre. Il complice dell'assassino potrebbe essere Edouard Termonde. Questo spiegherebbe l'alibi del patrigno: «M'era balenata l'idea che forse Giacomo Termonde aveva armato il fratello per uccidere mio padre. E, se ciò è vero, se l'assassino possedeva qualche prova di codesta complicità, non era tal minaccia da far tremare?». ¹⁶

Se Jacques è in grado di ricattare il fratello, pensa André, probabilmente ha delle prove per poter dimostrare l'omicidio. André decide quindi di provare nuovamente con lo stratagemma di Amleto, questa volta in una forma diversa. André sa di assomigliare moltissimo al padre defunto, vuole quindi approfittare di questo per cogliere di sorpresa l'altro. Va in camera sua, apre la porta senza bussare e lo chiama con il nome che l'assassino aveva dato all'albergo: Ronchdale.

Questa volta l'idea funziona alla perfezione. Edouard Termonde scatta in piedi chiamandolo per cognome; è la prova che André aspettava, le sue

¹⁴ Ivi, p. 161.

¹⁵ Ivi, p. 165.

¹⁶ Ivi, p. 209.

ormai non sono più supposizioni. André, minacciandolo con una rivoltella, si fa consegnare le lettere che provano gli antichi accordi tra i due fratelli per commettere l'omicidio. Obbliga poi Edouard a ripartire la sera stessa per l'America.

Ottenuta la prova definitiva non rimarrebbe altro che farsi giustizia. Ci sono però due problemi. André desidera la piena confessione del patrigno per poter concludere in maniera corretta il "processo" che ha portato avanti. Bisognerebbe poi evitare le conseguenze legali della sua vendetta: uccidere direttamente il signor Termonde porterebbe ad un'indagine e a una sua possibile incriminazione.

La soluzione possibile è una sola: farlo confessare e poi costringerlo a suicidarsi.

Quando finalmente André ha la possibilità di affrontare il patrigno, emergono i dilemmi morali che ha cercato di reprimere fino a quel momento. La scena è densa di tensione: da un lato, André si sente in dovere di portare a termine il proprio piano per fare giustizia a suo padre; dall'altro, avverte l'orrore della violenza che sta per compiere e teme di diventare egli stesso un assassino, rendendosi simile all'uomo che ha odiato per così tanto tempo.

Il patrigno confessa l'omicidio ma rifiuta di suicidarsi, tentando in tutti i modi di convincere il figliastro. Quando André si accorge che è l'arma con cui Termonde sta cercando di difendersi è la società stessa, il far leva sui sentimenti di figlio, sull'ipotesi che la sua vita sociale sarebbe rovinata per sempre da un evento del genere, il suo desiderio di procedere razionalmente viene meno e, in un impeto di collera, pugnala il patrigno al petto.

Il finale ha un colpo di scena. Termonde, morente, con le ultime forze riesce a scrivere su un foglio due righe di addio per la moglie, dichiarando di essersi suicidato a causa della sua malattia al fegato che ormai è diventata insopportabile.

André ha così vendicato il padre senza essersi macchiato di omicidio agli occhi della legge.

Le forme del duello: dilemma morale e scontro sociale tra Amleto e André Cornelis

Come si è visto, il romanzo *André Cornelis* di Paul Bourget e la tragedia *Amleto* di William Shakespeare presentano diverse somiglianze, in particolare nei temi della vendetta, del conflitto interiore e del dilemma morale che affligge i protagonisti. Entrambi i personaggi, André e Amleto, sono giovani tormentati dal desiderio di vendicare il padre, morto in circostanze ingiuste e

misteriose, e vivono un percorso di crescita interiore che li porta a mettere in discussione le proprie convinzioni, fino a interrogarsi sulla legittimità morale della vendetta.

Sia Amleto che André sono spinti da un bisogno di vendicare il padre, percependo questa vendetta come una forma di giustizia personale e familiare. Amleto, dopo aver appreso dalla visione del fantasma del padre che quest'ultimo è stato assassinato dallo zio Claudio, si sente obbligato a vendicare il tradimento e il crimine subito. Similmente, André è consumato dall'odio per il patrigno che egli considera il responsabile della morte del padre. Entrambi percepiscono il loro dovere come inevitabile e sentono il peso delle aspettative familiari e culturali che impongono loro di riscattare l'onore perduto.

Entrambi i protagonisti sono bloccati da un profondo conflitto interiore che li porta a esitare di fronte alla possibilità di agire. Amleto è celebre per la sua incapacità di decidere, riflettendo a lungo su cosa sia giusto fare e domandandosi se la vendetta sia moralmente accettabile. La sua esitazione è dovuta alla consapevolezza delle conseguenze e al dubbio sull'integrità morale del suo gesto. André vive un tormento simile: mentre inizialmente è convinto che il duello sia l'unica strada per onorare suo padre, il tempo e le riflessioni lo portano a chiedersi se la vendetta possa davvero dargli la pace, o se lo condannerà solo a una vita di rimorso. Entrambi sono quindi coinvolti in un dramma interiore che li paralizza e li obbliga a confrontarsi con la propria moralità.

La pressione sociale e familiare è un elemento determinante per entrambi i protagonisti. Amleto avverte il peso dell'eredità regale e dell'onore del casato, sentendosi in dovere di difendere il trono e il nome della sua famiglia. André, d'altra parte, è fortemente influenzato dall'idea di riscattare l'onore del padre defunto e dalla concezione del duello come mezzo legittimo per ristabilire giustizia. Entrambi, però, si rendono conto del prezzo di questi ideali: l'ossessione per l'onore e il desiderio di vendetta li allontanano da una vita normale e impediscono loro di trovare la felicità.

Sia in *Amleto* che in *André Cornelis*, la morte è onnipresente e costituisce un punto focale attorno a cui ruotano le azioni dei protagonisti. Amleto è ossessionato dal pensiero della morte, dalla caducità della vita e dalla natura dell'anima, riflettendo spesso sulla possibilità del suicidio come via di fuga dal dolore. Anche André affronta il rischio della morte nel prepararsi al duello, accettando la possibilità di perdere la vita per vendicare il padre. Tuttavia, André inizia a percepire che la sua stessa identità rischia di essere sacrificata sull'altare della vendetta: comprende infatti che il proseguire su quella strada lo porterà a una morte simbolica, trasformandolo in un'ombra di se stesso.

Mentre *Amleto* termina tragicamente, con il protagonista che non trova mai una reale pace interiore e che muore nel compiere la sua vendetta, *André*

Cornelis offre una prospettiva diversa sul riscatto. André, pur essendo inizialmente deciso a uccidere il patrigno per vendicare il padre, arriva a considerare una via alternativa che passa attraverso il perdono, riconoscendo che il lasciar andare l'odio potrebbe essere l'unico modo per uscire dal ciclo di vendetta e sofferenza. Mentre Amleto non riesce mai a sfuggire alla spirale autodistruttiva della vendetta, André evolve e matura emotivamente, comprendendo il valore della redenzione.

André Cornelis può essere visto quindi come una rielaborazione moderna di *Amleto*, in cui la vendetta e il duello diventano strumenti di esplorazione psicologica e morale. Bourget offre una visione più positiva, suggerendo che è possibile spezzare il ciclo della violenza attraverso il perdono, un concetto che è assente in *Amleto* ma che arricchisce il percorso di crescita di André.

Il perdono – concetto pesantemente influenzato dal cristianesimo – è assente in *Amleto*, ambientato in una società pagana, e in André rappresenta sia una via d'uscita, sia una trappola imposta dalla società impregnata di morale cattolica. Proprio per questo viene scartata come ipotesi perché al delitto deve sempre conseguire il castigo.

André Cornelis si configura come un'opera di straordinaria complessità, capace di intrecciare psicologia, morale e critica sociale, ponendosi come punto di contatto tra il romanzo psicologico ottocentesco e la grande tradizione tragica rappresentata da *Amleto* di Shakespeare. Bourget utilizza i conflitti interiori del protagonista per affrontare temi universali come la vendetta, la giustizia e il dilemma etico, offrendo una rappresentazione profonda dell'animo umano in bilico tra razionalità e passione, tra la necessità di agire e il peso delle conseguenze morali. André, figura emblematica dell'uomo moderno, è costretto a confrontarsi con il proprio passato e con le implicazioni delle sue scelte in un processo di autoanalisi che lo porta a esplorare non solo la propria coscienza, ma anche i limiti di una società intrisa di ipocrisie e vincoli morali.

La narrazione di Bourget si distingue per la capacità di fondere introspezione e critica sociale, offrendo un quadro vivido di un'epoca in cui l'individuo è intrappolato tra il determinismo delle scienze moderne e il crollo delle certezze morali e religiose tradizionali. La storia di André, oscillante tra il desiderio di vendetta e la ricerca di una giustizia che trascenda l'odio personale, diventa così uno specchio per riflettere sulle tensioni e sulle contraddizioni di una società in transizione. Al tempo stesso, la scelta di Bourget di rileggere la figura shakespeariana di Amleto attraverso la lente della modernità non solo ne esalta le similitudini tematiche, ma ne arricchisce il significato, presentando André come un "Amleto ottocentesco" capace di incarnare le angosce esistenziali e le sfide etiche della sua epoca.

L'abilità narrativa di Bourget emerge nella sua capacità di trasformare una vicenda apparentemente personale in un affresco universale, in cui il conflitto tra individuo e società, tra emozioni e razionalità, diventa il fulcro di una riflessione senza tempo. Attraverso *André Cornelis*, Bourget non solo esplora la fragilità e la forza dell'essere umano, ma propone una lettura innovativa della vendetta, del perdono e del senso di giustizia, invitando il lettore a interrogarsi sul prezzo della riconciliazione e sulla possibilità di spezzare il ciclo della violenza. Così facendo, l'autore consegna alla letteratura un'opera che, pur radicata nel contesto culturale e sociale del XIX secolo, conserva una straordinaria attualità, offrendo un contributo prezioso alla comprensione della condizione umana.

Stefano Miani, Raffaella Setti

LA BUROCRAZIA DEL DUELLO:
DAL “CARTELLO DI SFIDA” AL “VERBALE DI SEGUITO SCONTRO”¹

Sinossi: L'articolo analizza la regolamentazione del duello tra Ottocento e primo Novecento, focalizzandosi sulla formalizzazione testuale che ne traveste l'illegalità con procedure burocratiche. L'attenzione si concentra sul *cartello di sfida*, documento privato che avvia la vertenza d'onore, e sui *verbali*, testimonianza scritta di eventi e decisioni che accompagnano ogni fase del duello. Mentre il cartello di sfida, redatto dall'offeso ma consegnato da rappresentanti, mantiene caratteri formali e rigidi pur restando un atto privato, i verbali si collocano in una dimensione pubblica, attestando il rispetto delle regole cavalleresche e offrendo un'apparente legittimità agli atti. La tipologia testuale del verbale, sviluppatasi sotto l'influenza del modello giuridico e burocratico francese, si distingue per la rigidità linguistica e strutturale: è un testo semirigido con formule standardizzate che garantiscono la precisione e la chiarezza richieste nelle questioni d'onore. Tuttavia, la diffusione e pubblicazione di questi documenti spesso rivela le contraddizioni tra l'etica cavalleresca e la realtà del duello, mettendo in luce dinamiche di potere, manipolazione e corruzione. L'articolo offre un'analisi testuale e storica approfondita, mostrando come la codificazione linguistica abbia giocato un ruolo cruciale nel rendere accettabili, almeno formalmente, pratiche altrimenti condannate dalla legge.

Parole chiave: Vertenza d'onore, cartello di sfida, verbale di scontro, codice cavalleresco, codificazione linguistica

This article analyses the regulation of duels between the 19th and early 20th centuries, focusing on how textual formalisation disguised their illegality through bureaucratic procedures. It focuses on the cartel of challenge, a private document that initiates a dispute of honour, and the minutes, which

¹ Il contributo è frutto dell'elaborazione comune dei due autori, tuttavia si deve a Stefano Miani la stesura dei §§ 1 e 2 e a Raffaella Setti quella dei §§ 3 e 4.

are a written record of the events and decisions that accompany each stage of the duel. While the cartel of challenge, which is drafted by the offended party but delivered by representatives, remains a private act despite its formal and rigid characteristics, the minutes are placed in a public dimension. This demonstrates respect for the rules of chivalry and lends apparent legitimacy to the acts. Developed under the influence of the French legal and bureaucratic model, the textual typology of the minutes is distinguished by its linguistic and structural rigidity. It is a semi-rigid text with standardised formulas that guarantee the precision and clarity required in matters of honour. However, the dissemination and publication of these documents often reveals contradictions between chivalric ethics and the reality of the duel, highlighting power dynamics, manipulation, and corruption.

Through an in-depth textual and historical analysis, the article demonstrates how linguistic codification played a pivotal role in rendering acceptable, albeit formally, practices that were otherwise prohibited by law.

Keywords: Honour dispute, challenge act, clash report, code of chivalry, linguistic codification

1. Una formalità o una questione di qualità?

*Duello*² entra nel lemmario del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* dalla seconda *Impressione* (1623): «Lat. *singulare certamen*». Nella terza *Impressione* (1691) si ha una definizione più ampia «Combattimento tra due a corpo a corpo. Latin. *Singulare certamen, duellum*». La definizione della quarta *Impressione* (II, 1731) – «Combattimento tra due a corpo a corpo fatto per disfida. Lat. *singulare certamen*. Gr. *μονομαχία*» – aggiunge «per disfida», un particolare importante: ciò che distingue, infatti, il duello dalla rissa privata, ancora più dell'appartenenza di tutti gli attori coinvolti alla macro-categoria dei *gentiluomini*, è il fatto che il primo nasce da una comune deliberazione di entrambe le parti coinvolte. Il duello non è, insomma, paragonabile a uno scontro improvviso tra ubriachi davanti a un'osteria o una lite in strada tra delinquenti comuni. Questo discrimine sembra essere chiaro a chiunque si

² L'it. *duello* è un prestito dal lat. *duellum*, che era la forma arcaica di *bellum* 'guerra' (secondo un processo di riduzione fonetico analogo a quello per cui da *duenos* > *duonos* > *bonus* o **duis* > *bis*). La forma *duellum* fu reinterpretata come der. di *duō* 'due' col sign. di 'lotta fra due' e in questo significato è registrata al 1324-1328 dal *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (d'ora in poi TLIO). Per un'analisi della genesi, delle varianti e della fortuna a livello europeo di *duello* cfr. C. IACOBINI, *Una contesa a tre per l'espressione della nozione di duello nelle lingue d'Europa: greco monomakhía, latino duellum, tedesco Zweikampf*, in «Giornale di Storia Contemporanea», VIII, 2, 2005, pp. 9-17.

occupi dell'argomento, come, per fare un esempio, il futuro garibaldino Teodoro Pateras (1828-1877), che così si esprime in un piccolo manuale del 1858 intitolato *Sui doveri del secondo nel duello*:

se una persona bene educata scendesse a lotta corporale o anche armata mano a riparare un oltraggio senza le forme cavalleresche adottate dalla società per equilibrare le forze materiali, sarebbe generalmente biasimata: ella deve quindi frenare l'istinto e l'impeto dell'anima sua e mandare un cartello di sfida al suo offensore, non già per decidere con l'armi in pugno del merito dell'offesa; ma solo per *riparare l'onore* come suol dirsi.³

Insomma, prima dello scontro vero e proprio è necessario seguire una procedura ben codificata: chi si ritiene offeso deve lanciare la sfida, «verbalmente o per iscritto»,⁴ poi le parti dovranno discutere accuratamente la questione e, solo nel caso in cui si ritenga che non ci sia alcun modo per ricomporre pacificamente la vertenza, si procederà al duello «per mezzo di spada, o sciabola, o pistola». ⁵ Non c'è ragione per dubitare del fatto che alla metà del diciannovesimo secolo nessuno ignorasse «come si effettuano le *sfide* ed i *duelli* [...], neppure i cani». ⁶

Questa procedura in apparenza può sembrare cavillosa o un mero pretesto per differire il più a lungo possibile lo scontro, ma, a ben guardare, oltre a placare gli animi, ha l'obbiettivo di dimostrare che i duellanti agiscono esclusivamente per difendere il proprio onore secondo norme e procedure cavalleresche che, sebbene mutate nel corso dei secoli, sono comunque antichissime. Insomma, i borghesi svestono i panni imprenditoriali, escono dalle loro villette e, novelli cavalieri, tentano di nobilitarsi e di porsi al di là e al di fuori di quelle stesse leggi con cui lo Stato punisce e vieta il duello. Basterà pensare al fatto che moltissimi politici (da Cavour a Mussolini) duellarono più volte e ricordare le parole del giurista, fautore dell'abolizione della pena di morte e convinto anti-duellista, Pietro Ellero (1833-1933) che nel 1865 si lamenta del fatto che non sia «infrequente leggere di ufficiali dello stato e di rappresentanti del popolo che eleggono questa via criminosa per decidere le loro liti». ⁷

³ T. PATERAS, *Dei doveri del secondo nel duello*, Tipografia e Litografia Cantonale, Locarno 1858, p. 10.

⁴ F. LORENZINI, *Il duello in generale*, Tipografia Economica, Torino 1852, p. 51.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ P. ELLERO, *Sul tema proposto dalla Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Modena «Dei mezzi più opportuni a bandire dalla società il duello, o almeno a renderlo meno frequente»*, Tipografia e Cartoleria dell'erede Soliani, Modena 1865, p. 5.

2. Il cartello di sfida

Nel duello borghese ottocentesco il vero e proprio avvio⁸ alla *questione* lo dà l'invio del *cartello di sfida*⁹ che è il 'documento con cui l'offeso chiede all'offensore una riparazione o una soddisfazione dell'onore'. Il *cartello di sfida* soppiantò la pratica che «ancora nel primo '500 si riconosceva comunemente» di intimare il duello «con l'invio al provocato d'oggetti simbolici quali un anello o un guanto» e dell'usanza «soprattutto italiana, della formalizzazione della sfida con uno schiaffo».¹⁰ La principale differenza tra gli antichi cartelli – che

⁸ L'offesa, l'ingiuria o l'aggressione fisica vera e propria, che pure ne sono la causa scatenante, restano al di fuori della questione d'onore. Il duello non giudica se chi ha ingiuriato ha detto la verità o se chi ha colpito, poniamo con un'ombrellata (offesa con vie di fatto), ha agito avendo torto o ragione: il duello dimostra solo che entrambi i duellanti sono gentiluomini disposti a rischiare la vita per difendere il proprio onore. Si prenda, a titolo d'esempio, questa definizione di duello, tratta da un volume del 1873 del maestro di scherma Pasquale Cicirelli, in cui il cartello di sfida risulta essere il primo e unico prerequisite per definire uno scontro un duello: «il duello può definirsi "Una lotta tra DUE O PIÙ persone, ad armi eguali, preceduta da un cartello di sfida, eseguita in un luogo preventivamente determinato, sotto la responsabilità di chi presiede, E PER SOLA CAUSA DI ONORE["]» (P. CICIRELLI, *Riflessioni sul duello seguite dalle norme per l'esecuzione pratica dello stesso e doveri del Giurì d'onore*, Lipari e Basile, Reggio Calabria 1873, p. 9).

⁹ Presente fin dalle origini della pratica duellistica, il *cartello di sfida*, o di *disfida*, trovò salda codificazione nel Cinquecento quando i cartelli «divennero un importante luogo per la nuova giuridicizzazione» del duello e «la loro disciplina fu minuziosamente costruita sulla falsariga degli atti processuali ordinari» (M. CAVINA, *Il sangue dell'onore: storia del duello*, Laterza, Bari 2005, p. 78). Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI) registra *cartello di sfida* s.v. *cartello* «biglietto con il quale si sfida qualcuno a duello – Per estens.: dichiarazione di guerra, ultimatum», ripotando, tra gli altri, un esempio celliniano, dal primo libro della *Vita*: «L'altro giorno appresso mi fu portato un cartello di disfida per combattere seco, il quale io accettai molto lietamente, dicendo che questa mi pareva impresa da spedirla molto più presto che quelle di quella altra arte mia». Gli esempi non mancano e basta qui rimandare alle citazioni presenti *infra* più oltre tratte dal trattatista cinquecentesco Girolamo Muzio. Il *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (DELI) s.v. *carta* ricorda come *cartello* «nel sign. di 'alleanza economica o politica' è un calco sul ted. *Kartell*, all'orig. 'cartello di sfida' (a sua volta la vc. ted. era l'it. *cartello*)». Per quanto riguarda la lessicografia se già nella quarta *Impressione del Vocabolario degli Accademici della Crusca* s.v. *cartello* si indicava il significato di «lettera di disfida», solo nella quinta *Impressione*, sempre s.v. *cartello*, sarà registrato «Cartello di sfida, o di disfida, e semplicem. Cartello, dicesi la Lettera o Cedola con la quale si sfida alcuno». Il *Vocabolario della lingua italiana* di Tommaseo-Bellini (TB) registra *cartello di sfida* s.v. *cartello* «Per Lettera di disfida, che si dice *Cartello di disfida*, o semplicemente *Cartello*. [...] T. Mandare il cartello di sfida; Provocare anco in altro modo che questo per l'appunto, Chiamare non solo a battaglia, ma a contesa qualsiasi».

¹⁰ M. CAVINA, *Il sangue dell'onore* cit., p. 78.

venivano divulgati «in luoghi pubblici, spesso con l'ausilio della stampa»¹¹ – e quelli ottocenteschi è senza dubbio la natura privata dei secondi, che non possono certo essere divulgati, essendo una prova di reato!

Tentiamo di rispondere a una serie di quesiti “pratici”: chi deve scrivere il cartello? chi deve consegnarlo e a chi? ci sono dei termini entro cui recapitare o accettare una sfida? In fine: come deve essere scritto un *cartello di sfida*?

Essendo il duello una singolar tenzone, una ‘lotta fra due’,¹² potrebbe sembrare superfluo il fatto che i trattatisti dell'epoca sottolineino che il *cartello di sfida* debba essere individuale e mai collettivo, ma il fatto che lo facciano è di per sé prova che ciò avvenga. Si prenda la prima traduzione italiana a cura di Eugenio Torelli del 1864 del famoso *Essai sur le duel* (Chez Bohaire, Paris 1836) del conte Louis Alfred Le Blanc de Chatauvillard (1799-1869) che afferma che «nessun cartello può esser mandato in nome collettivo» e che, di conseguenza, «un cartello in nome collettivo è sempre rifiutabile». ¹³ Il concetto è ribadito nel 1883 da Achille Angelini, senatore e militare, che nel suo *Codice cavalleresco italiano* afferma che «tutte le sfide mandate in nome collettivo saranno rifiutate»,¹⁴ non escludendo la possibilità che chi riceve cartelli di sfida da più persone appartenenti a una stessa «famiglia, corpo od associazione»,¹⁵ non possa battersi singolarmente, uno alla volta, contro tutti gli sfidanti!

Tornando a chi debba scrivere il cartello, sembra chiaro che sia l'offeso a doverlo fare, ma è altrettanto chiaro che non debba essere lui a consegnarlo direttamente allo sfidato.

Nel volume del 1863 *Norme sui duelli e attribuzione dei padrini*, pubblicato dai professori di scherma fiorentini Alberto Marchionni e Cesare Errichetti, leggiamo che il «Cartello di sfida deve essere recato da persona civile e consegnato in proprie mani»¹⁶ all'avversario. Venti anni dopo, Achille Angelini nel suo *Codice* afferma che «in ogni vertenza d'onore ciascun avversario deve [...] avere due *rappresentanti*, o *testimoni*»¹⁷ e che «la sfida» deve «essere fatta dai rappresentanti tanto a bocca quanto per iscritto, cioè mediante un *cartello*

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. *supra* nota 1.

¹³ *Codice del duello pel conte di Chatauvillard*, Stabilimento Tipografico del Plebiscito, Napoli 1864, p. 64.

¹⁴ A. ANGELINI, *Codice cavalleresco italiano*, Barbèra, Firenze 1883, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Norme sui duelli e attribuzioni dei padrini. Trattato dei professori di scherma A. Marchionni e C. Errichetti*, Tipografia Fioretti, Firenze 1863, p. 20.

¹⁷ A. ANGELINI, *Codice cavalleresco italiano* cit., p. 58.

di sfida [...] scritto di proprio pugno dal mandante».¹⁸ Il cartello di sfida non sembrerebbe un obbligo, quanto una possibilità. Anche secondo Jacopo Gelli (1858-1935), che nel 1886 pubblica *La giurisprudenza del duello* – un volumetto che con aggiunte e correzioni muterà titolo in *Codice cavalleresco italiano* e vedrà ben 19 edizioni, fino al 1943! –, è «sempre preferibile» che la sfida sia dichiarata «a voce»,¹⁹ ma nel caso in cui si scelga la forma scritta «colui che manda a sfidare un avversario, munirà i suoi testimoni di una lettera di sfida e di nomina a rappresentanti: e questi la rimetteranno personalmente nelle mani dello sfidato».²⁰ Insomma il cartello lo scrive l'offeso, ma deve essere consegnato da una terza persona, il *rappresentante* (iperonimo di *padrino*, *secondo* o *testimone*).

Sempre Gelli ci fornisce una descrizione minuziosa di come dovrebbero idealmente svolgersi gli eventi:

l'offeso, scelti i suoi rappresentanti, racconterà loro coscienziosamente come passarono le cose: non omettendo nella narrazione le più minute circostanze, che in materia d'onore possono avere gran peso [...] Terminato il racconto, pregherà gli amici di assisterlo nell'affare, incaricandoli di domandare in proprio nome una ritrattazione dell'offesa o una riparazione con le armi, motivando la sfida con termini circospetti e per quanto è possibile sobri.²¹

La procedura dovrebbe essere molto rapida in quanto, ci informa sempre Gelli, una «vertenza d'onore deve essere completamente esaurita nelle quarantott'ore successive all'offesa».²² Il *cartello di sfida* «deve essere portato al domicilio dell'avversario non più tardi di ventiquattr'ore dall'offesa o dal momento in cui si venne a cognizione dell'offesa» perché «trascorso questo lasso di tempo non si ha più diritto di chiedere una riparazione con le armi».²³ Successivamente «sono concesse ventiquattr'ore allo sfidato per la risposta»,²⁴ anche se oltre è specificato che «presentato il cartello di sfida il gentiluomo

¹⁸ Ivi, p. 63. Successivamente, soprattutto grazie a Jacopo Gelli, avremo una puntualizzazione non di poco conto: i «*rappresentanti* o *padrini*» sono «coloro che sono incaricati di rappresentare il mandante presso la controparte alla quale devono dare o chiedere una riparazione d'onore», questi diventano *testimoni* «nel caso debbano assisterlo nello scontro» (J. GELLI, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana*, Loescher & Seeber, Firenze 1886, p. 48 nota 1).

¹⁹ J. GELLI, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana* cit., p. 91.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 90.

²² Ivi, p. 78.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

sfidato non deve chiedere tempo a riflettere. La risposta di chi si rispetta è una sola: «sì, accetto».²⁵

Venendo, infine, ai caratteri formali e contenutistici del *cartello di sfida*, che, come abbiamo già detto, è e deve restare un documento privato e non deve essere reso pubblico (costituendo di fatto la prova di un reato), tutto è all'insegna della concisione e della sobrietà, seguendo una tradizione ben consolidata. Già il Muzio, infatti, nel Cinquecento, ricordando che il duello era pur sempre «una forma di giudizio» come per i «giudicij civili», per permettere al giudice di giudicare nella compilazione del cartello «la particolare specificazione [dei fatti] si richiede», specificava che il cartello di sfida doveva essere composto dall'offeso con «la maggior brevità che gli sia possibile, formando la querela con certe proprie, et semplici parole» specificando il luogo, il tempo e, soprattutto, il tipo di ingiuria subita «di fatti, o di parole».²⁶

Pur non essendo più il duello uno strumento giuridico, la chiarezza resta uno dei caratteri essenziali del cartello ottocentesco. Già Marchionni e Errichetti sottolineano come questo debba essere scritto «colla maggior brevità possibile e in un modo nobile e dignitoso» specificando «l'insulto di cui si ritiene passivo» e dichiarando «che per tal causa [l'offeso] lo sfida [l'offensore] a duello».²⁷ Come abbiamo visto, Angelini prescrive che il cartello di sfida sia «redatto sotto forma di lettera che motivi brevemente, senza qualificazione alcuna, la domanda di soddisfazione, contenga i loro nomi ed i loro indirizzi, e si valga dei termini usati dalla buona società».²⁸ In appendice al suo trattato sono forniti anche degli esempi di cartelli di sfida:

Data ... ora

Il sottoscritto ritenendosi offeso da V. S. perchè... (esporre le cause), ha pregato i signori A. e B. di chiederle in suo nome una riparazione d'onore. Avendo i suddominati signori accettato questo mandato, la S. V. vorrà considerarli quali rappresentanti del sottoscritto, muniti all'uopo di pieni poteri.

Firma M.

Al signor N. ...²⁹

²⁵ Ivi, p. 92.

²⁶ G. MUZIO, *Il duello*, Appresso Gabriel Giolito De Ferrari e Fratelli, Vinegia 1551, p. 26. Abbiamo ricondotto all'uso odierno la distinzione tra *u* e *v* e la grafia della doppia *s*.

²⁷ *Norme sui duelli e attribuzioni dei padrini. Trattato dei professori di scherma A. Marchionni e C. Errichetti* cit., p. 20.

²⁸ A. ANGELINI, *Codice cavalleresco italiano* cit., pp. 63-64.

²⁹ Ivi, p. 168; il testo sarà ripreso, con minime variazioni, da Gelli ed entrerà poi nelle molte edizioni del suo *Codice*.

Il testo, così proposto, pur essendo a tutti gli effetti una lettera, e *lettera di sfida* viene spesso utilizzato, per esempio proprio da Angelini, come sinonimo di *cartello di sfida*,³⁰ presenta spiccati tratti di rigidità (secondo i criteri di F. Sabatini, cfr. n. 35) come l'impianto impersonale del testo, in cui l'autore-offeso-sfidante utilizza la terza persona per rivolgersi al lettore-offensore-sfidato (una cortesia paradossale se si pensa al fine "periomocida" del duello!). L'ordine della costruzione del testo è poi imposto, seguendo rigidi blocchi: presentazione, indicazione dell'offensore, descrizione offesa, presentazione dei propri rappresentanti, richiesta di riparazione e dichiarazione della tipologia di mandato conferito ai propri rappresentanti. È vero che nella descrizione dell'offesa si lascia spazio alla creatività, ma ricordando quanto viene raccomandato da tutti i trattati, questa descrizione dovrà essere breve, sobria e, per quanto possibile, impersonale come se fosse una deposizione rilasciata alle forze dell'ordine. Insomma, siamo al cospetto di una tipologia testuale ibrida: una scrittura privata, una lettera, da cui aspetteremmo, visto anche il contenuto e l'intento, il massimo grado di elasticità (poniamo con la presenza di interiezioni, metafore, frasi esclamative, frasi incidentali) e che presenta, invece, un alto grado di rigidità e formalità.

3. Da "processo verbale" a "verbale"

L'apparente regolarità di tutti i passaggi che seguono la consegna del cartello di sfida è affidata alla redazione di verbali con cui si registrano formalmente le dichiarazioni e gli atti dei duellanti e degli altri partecipanti, a seconda della fase della vertenza, rappresentanti/padrini/testimoni: si cerca così di travestire istinti e passioni con i panni freddi della lingua burocratica.

Come il diffondersi di molti francesismi coevi, anche l'affermazione della parola *verbale* scatenò qualche stiletta (solo *verbale* in questo caso e non a fil di spada!) tra i più attenti difensori dell'italiano rispetto al dilagare del francese ancora consistente nella seconda metà dell'Ottocento; l'ambito della pratica duellistica, con il forte richiamo ai valori di onore, cavalleria, correttezza, continuava a rappresentare un terreno ideale per traghettare parole ed espressioni d'Oltralpe contraddistinte da quel misto di galanteria e formalità burocratica tipico della società borghese che muoveva i primi passi nello Stato da poco unificato e che guardava alla Francia come modello, non solo di buone maniere, ma di gestione delle questioni giuridiche e amministrative.

³⁰ *Ibid.*

Nel caso di *verbale* siamo di fronte, su influsso francese, all'adozione della forma sostantivata dell'aggettivo, già presente nelle locuzioni burocratiche *processo verbale*,³¹ *resoconto verbale*, *atto verbale* con acquisizione della nuova accezione giuridico-amministrativa di «documento che attesta e registra quanto è accaduto o è stato dichiarato oralmente in una data circostanza, in part. nel corso di una riunione o di un dibattito».³² L'affermazione del termine *verbale*, nuova accezione in una forma modellata sul francese, sembra aver provocato contrasti (anche se non si è arrivati a duellare!) e Rigutini (1886) annotava:

Voce che dovrebbe rimanere al solo linguaggio grammaticale. Ma *Resoconto verbale*, *Atto verbale*, ed anche sostantivamente *Il verbale* sono di Francia passati in Italia, e vi trionfano, quando ci saremmo potuti contentare del solo *Atto* o *Processo*. Da questi *Verbali* è il più sconcio *Verbalizzare* (fr. *verbaliser*) per Ridurre in verbale o Mettere nel verbale. – Anche per *Orale* o meglio *A voce* non è da raccomandarsi, e solo potrebbe nella maniera: *Traduzione verbale*, come ha Magalotti, per Traduzione a parola, *ad verbum*. Ma, lo ripeto, il meglio sarebbe lasciarlo a i grammatici.³³

Ai “grammatici” il termine è certamente rimasto, ma la denominazione di provenienza francese di *verbale* attribuita al documento burocratico e legale ha decisamente prevalso investendo progressivamente spazi sempre più ampi

³¹ *Processo verbale* è presente in italiano da metà Seicento (nel GDLI la prima attestazione è del 1641 tratta da un discorso politico del diarista Vittorio Siri), ma i suoi impieghi sono documentati in modo continuativo anche in altri ambiti come in marineria, in cui costituisce il riassunto delle deliberazioni prese dal capitano durante un viaggio, o in medicina per la constatazione ufficiale dei decessi.

³² Questa la definizione del GDLI come quinta accezione del termine che in primo luogo è registrato come aggettivo grammaticale derivante da *verbo* nel senso di ‘parola’ (accezione 1) e in quello grammaticale di ‘parte del discorso’ (accezione 2). La prima attestazione registrata dal GDLI per questa nuova accezione, «Dalle parole del verbale s’inferisce la conferma di quanto io osservava», è tratta dal primo volume (p. 200 dell’edizione Botta, Torino 1863, che riporta i discorsi tenuti tra il giugno 1848 e il gennaio 1851) dei *Discorsi parlamentari* di Cavour e risale al 1849 (curioso che l’anno successivo Cavour sarà protagonista “illustre” del duello contro il deputato nizzardo Henri Avigdor). Nella prosa politica di Cavour, almeno nel corpus di questi primi interventi in parlamento, si può rilevare ancora la presenza, seppur minoritaria, della locuzione *processo verbale*, accanto alla forma sintetica *verbale*: la comparazione restituisce 16 occorrenze complessive di *verbale/verbali* e 6 di *processoli verbale/i*. L’attenzione al mantenimento della forma tradizionale sembra testimoniata anche nella traduzione *Codice del duello* del Comte de Chatauvillard, in cui ricorre sempre la forma *processo verbale*.

³³ G. RIGUTINI, *I neologismi buoni e cattivi più frequenti nell’uso odierno*, Libreria Editrice Carlo Verdesi, Roma 1886, s.v.

della vita pubblica e istituzionale (e non solo) del nostro Paese. L'aggettivo *verbale* che, nella locuzione primaria, rimandava alla trascrizione dell'oralità (quindi di dichiarazioni o testimonianze) è stato assunto come sostantivo per denominare qualsiasi documento di attestazione, non solo di parole, ma dello svolgimento di fatti.

Dal punto di vista della linguistica testuale la tipologia del verbale si colloca tra i testi espositivi/informativi secondo il modello tradizionale di Werlich,³⁴ mentre rientra nei testi semirigidi secondo il modello di Sabatini,³⁵ ma con una tendenza alla fissazione di forme sempre più standardizzate e modellate sul linguaggio giuridico/burocratico.

E in una fase di passaggio come quella indagata dalla nostra ricerca sulla pratica del duello, questa forma testuale sembra assumere una posizione di particolare rilievo, da un lato, per la cavillosità della sua procedura rigidamente codificata, come deterrente a portare alle estreme conseguenze questioni d'onore più o meno fondate; dall'altro, proprio per questa sua alta formalizzazione, a dare una parvenza di quella ritualità e legittimità tipiche dei procedimenti regolamentati.

4. I verbali: una forma codificata per travestire pratiche illegali

Così come si era consolidata una procedura lunga e articolata per formalizzare la sfida, si cercò di regolamentare in modo "pseudolegale" anche il successivo svolgimento degli eventi attraverso una serie di dichiarazioni, atti, richieste e risposte tra i contendenti. Come ha notato Gabriele Paolini «per i cultori della scienza cavalleresca, infatti, il rispetto delle procedure rappresentava la miglior garanzia contro ogni deriva verso la vendetta o, peggio ancora, il semplice delitto».³⁶ Proviamo a questo punto a seguire l'apparizione e l'evoluzione delle "istruzioni" per la redazione dei verbali nei Codici cavallereschi maggiormente diffusi tra Otto e Novecento. *Il Codice italiano sul duello di*

³⁴ Si fa riferimento ai due studi fondamentali di E. WERLICH, *Typologie der Texte*, Quelle & Mayer, Heidelberg 1979 e *A Text Grammar of English*, Quelle & Mayer, Heidelberg 1983.

³⁵ Francesco Sabatini fissa criteri di classificazione dei testi nettamente diversi da Werlich considerando determinanti il "patto" comunicativo tra emittente e destinatario e il grado di vincolo interpretativo che in questo "patto" l'emittente pone al destinatario (cfr. F. SABATINI, "Rigidità-esplicitzza" vs "elasticità-implicitzza": possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, 1999; ristampato in *L'italiano nel mondo moderno*, Liguori, Napoli 2011, pp. 183-216).

³⁶ I. GAMBACORTI, G. PAOLINI, *Scontri di carta e di spada. Il duello nell'Italia unita tra storia e letteratura*, Pacini Editore, Pisa 2019, p. 88.

Luigi de Rosi³⁷ è uno dei primi in cui è citato il verbale come documento opportuno a fissare parole e fatti delle questioni d'onore: il verbale, di cui però non si dà alcun modello di compilazione, è citato in cinque passaggi del testo: nel capitolo dedicato ai diritti e doveri dei *secondi* che dovrebbero redigere un verbale per narrare esattamente l'accaduto (art. 30, p. 30) e per testimoniare dell'andamento dell'avvenuto duello (art. 35, p. 34); nella parte dedicata al Giurì d'onore³⁸ che, nel caso fosse chiamato in causa, avrebbe dovuto redigere un verbale con narrati «minutamente i fatti, che diedero luogo alla contesa» (p. 71); le altre due occorrenze sono nelle *Osservazioni* che chiudono il volumetto e riguardano il caso di assenza di uno dei duellanti all'ora fissata per lo scontro: *secondo* ed eventuali *testimoni* sono tenuti a redigere un verbale che attesti la mancata presentazione e le eventuali sufficientemente "onorevoli" motivazioni di impossibilità materiale (pp. 81-82). Alcuni tratti di questa forma testuale nel contesto del duello appaiono già ben delineati: in primo luogo, rispetto ai cartelli di sfida che, come illustrato, sono individuali, il verbale coinvolge più attanti; la redazione del verbale è appannaggio dei secondi, prevede la firma degli sfidanti e arriva, in alcuni casi, alla pubblicazione raggiungendo così i destinatari più vari.

Dopo un fugace accenno alla redazione di verbali nelle *Riflessioni* del Capitano e avvocato Giuseppe Scaglione,³⁹ uno dei primi esempi di verbale

³⁷ L. DE ROSIS, *Codice italiano sul duello*, Fratelli de Angelis, Napoli 1868. Professore di scherma, l'autore nella sua premessa tiene a precisare che «Uomini onorevoli [...] cercano formulare delle leggi intorno a questo privato combattimento, non già per incoraggiare l'improvvida gioventù, ma per moderarne lo ardore [...]. E che, quando offesa grave fosse portata all'onore, ed uno scontro sventuratamente fosse inevitabile, non venissero calpestati i sacri principi della giustizia e del diritto» (pp. 8-9) e conclude con l'augurio che si provveda "contro tale male" con l'emanazione di una *Legge speciale verso il duello*.

³⁸ L'istituzione e il funzionamento del Tribunale/Giurì d'onore fu un'altra questione lungamente dibattuta e frequentemente inserita a corredo dei Codici cavallereschi. Sentita come misura urgente in ambito militare (i numeri dei duelli militari noti del ventennio 1888-1907 arrivavano a ben 2895 scontri con molti casi di uccisione di uno dei due contendenti), divenne materia legislativa il 4 ottobre 1908 con il Regio Decreto relativo alla costituzione del Giurì d'onore per le vertenze cavalleresche fra militari del regio esercito e dell'armata, con cui il Ministero della guerra cercava di porre un freno a questa pratica fuori controllo. Si prevedeva che, nei casi in cui non fosse possibile "comporre la vertenza", questa andava riportata al Giurì d'onore e l'omissione di tale passaggio era sancito come mancanza disciplinare (si rimanda a J. GELLI, *Nuovo Codice cavalleresco*, Hoepli, Milano 1920, p. 261).

³⁹ «I Secondi o Padrini essendo investiti di pieni poteri [...] redigono spesso dei verbali, rendono di ragion pubblica per mezzo della stampa il loro operato, dichiarano finita ogni questione» (G. SCAGLIONE, *Riflessioni e consigli sul duello ed osservazioni sul giurì d'onore*, Bologna, G. Monti, 1869, p. 21).

lo si ritrova nella *Giurisprudenza del duello* di Paulo Fambri del 1869: si tratta in realtà di una sorta di parodia tramite cui l'autore cerca di dimostrare la pretestuosità di alcune querele, ipotizzando un verbale simile: «Noi padrini del signor X o del signor Y provochiamo perché provochiamo, e vogliamo il duello, perché al nostro *primo* occorre un duello; e se non proprio così, certo qualche cosa di somigliante»⁴⁰. Pur nell'esplicita ironia, l'autore costruisce il suo testo sulla base di uno schema, con la forma in prima persona tipica delle dichiarazioni ufficiali, la citazione dei contendenti, e l'illustrazione delle indagini sulle cause della questione (*provochiamo perché provochiamo*) e dell'analisi delle circostanze (*vogliamo il duello perché*). Nelle *Riflessioni sul duello* di Pasquale Cicirelli (1873) l'opportunità di registrare le diverse fasi su un *verbale* ricorre in vari passaggi, ma la prima occorrenza del termine⁴¹ rimanda all'eventualità di ricorso al Giurì d'onore e al suo verdetto di non luogo a procedere sul terreno, oppure a una risoluzione pacifica senza scontro che deve appunto essere messa a verbale e firmata dalle due parti. Oltre a queste circostanze, che già mostrano come il verbale fosse inteso come strumento che guidava alla conciliazione tra le parti, un'altra funzione che emerge è quella di atto riparatorio di per sé attraverso la sua pubblicazione e la divulgazione, ad esempio, del comportamento “disonorevole” di chi rifiuta una sfida. La diffusione pubblica del verbale specifico “in seguito a rifiuto di sfida” può rappresentare la prova dell'onore dello sfidante (sempre che questo lo ritenga opportuno!) e, d'altro canto, l'ammissione di colpevolezza, o peggio, la dimostrazione della mancanza di valore e coraggio dello sfidato. Nel caso invece che si arrivi alle armi, «Stabilite, come s'è detto, le basi per la esecuzione del duello i Padrini redigeranno un verbale, nel quale non trascureranno di dichiarare, che essendo loro riuscito inutile ogni tentativo di conciliazione, tra i loro Primi, son venuti in seguito a stabilire le condizioni per l'esecuzione del duello, notando in esso il motivo che ha dato luogo alla sfida, e ciò che avranno conchiuso»⁴². Pur non fornendo un vero e proprio modello, Cicirelli con questa descrizione traccia uno schema abbastanza chiaro degli aspetti formali e di contenuto del verbale che precede il duello: chi deve redigere il verbale (i Padrini); il motivo che ha portato alla sfida; che cosa è stato fatto per tentare una conciliazione; le regole pattuite per lo scontro.

La trattazione inizia a presentarsi in una forma più sistematizzata con il *Codice* di Achille Angelini (in cui si rileva un'unica occorrenza di *processo*

⁴⁰ P. FAMBRI, *La giurisprudenza del duello: libri cinque*, Barbera, Firenze 1869, p. 129.

⁴¹ P. CICIRELLI, *Riflessioni sul duello seguite dalle norme per l'esecuzione pratica dello stesso e doveri del Giurì d'onore* cit., p. 40.

⁴² Ivi, p. 72.

verbale, a fronte delle 14 di *verbale/i*, a conferma dell'affermazione della forma "abbreviata") che contiene un'Appendice intitolata *Verbali per l'avviamento e la risoluzione d'una questione d'onore*, dedicata a veri e propri modelli di verbali⁴³. I casi descritti sono: *Verbale in seguito a rifiuto di sfida*, *Verbale in seguito ad accettazione di sfida* e *Verbale in seguito allo scontro*. Se, nel primo caso, la questione appare abbastanza lineare per cui, dopo aver esposto le cause della vertenza e le ragioni addotte per il rifiuto, si ribadisce la procedura di pubblicazione del verbale, il *verbale in seguito ad accettazione di sfida* si articola in più esemplificazioni per contemplare tutte le diverse possibilità di sviluppo della questione in base al grado di gravità delle offese e della conseguente richiesta a riparazione.

I tratti linguistici caratterizzanti riguardano in primo luogo la struttura testuale, con l'indicazione iniziale di data e ora di compilazione e, per il verbale di scontro, luogo dell'incontro, condizioni pattuite e andamento del duello (con riportate le interruzioni, le dichiarazioni dei chirurghi e dati sulla gravità delle ferite); identificazione dei mittenti che, a seconda del tipo di verbale, poteva riguardare l'offeso e i suoi incaricati; lo sfidato con i suoi padrini o tutti e quattro i soggetti coinvolti; gli spazi lasciati liberi per l'esposizione delle cause della vertenza, delle ragioni addotte dallo sfidato, degli eventuali consigli dei Padrini per indirizzare l'offeso a intraprendere vie legali (sempre a tutela dei Padrini). L'andamento in capoversi ben distinti è scandito da participi passati (*ritenutosi, convenuti i quattro, esaminata la questione, conforme agli accordi presi*) o gerundi (*non potendo i sottoscritti ritenere valide le ragioni addotte*) cui segue la sequenza, ordinata con lettere in ordine alfabetico, delle questioni trattate e delle decisioni prese.

L'altro aspetto molto caratterizzante è quello lessicale: le scelte si polarizzano, da un lato, su parole e formule di ambito giuridico-burocratico altamente formalizzate tra cui *sottoscritto/i, dare seguito, ragioni addotte, aver luogo, di comune accordo, presente verbale, vertenza* e verbi come *adire, ritenere, dichiarare, addivenire, appellarsi, deferire, pronunziarsi, stabilire, violare* (le regole cavalleresche); dall'altro sull'impiego di termini del linguaggio cavalleresco (con rimandi al Codice cavalleresco stesso e frequenti cenni alla possibilità di appellarsi al Tribunale d'onore) primo fra tutti *onore*, ma poi *riparazione, condizioni (dello scontro), difesa, insulto, oltraggio, offesa, scontro con le armi, sfida,*

⁴³ A. ANGELINI, *Codice cavalleresco italiano* cit., pp. 171-177. Qui sono riportati gli schemi, pressoché pronti per la compilazione, dei principali tipi di verbali previsti dai procedimenti: *rifiuto di sfida, accettazione di sfida* e *in seguito allo scontro* con tutte le ipotesi di modifica per tener conto dei diversi possibili comportamenti dei contendenti.

soddisfazione e le formule chiedere scusa, ferire la suscettibilità, tutelare l'onore, vie di fatto (di carattere gravissimo), dichiarare sul terreno, stringersi la mano.

Lo stesso schema viene ripreso da Gelli che, già nel suo volume del 1886 riporta esattamente gli esempi di Angelini in un capitolo intitolato *Dei verbali*⁴⁴ e poi nel suo *Nuovo Codice cavalleresco* (1888) in cui però aggiunge un paragrafo iniziale sulle generalità di questa tipologia di testo che, nel contesto delle questioni d'onore, viene così esposta: «Il verbale è quell'atto, o documento, nel quale sono descritte le cause della vertenza, le trattative per conciliarla e la soluzione ottenuta. Deve essere conciso, compilato con chiarezza e precisione, sottoscritto dai rappresentanti o testimoni, portare la data, il luogo e l'ora nella quale è stato disteso, scritto, infine, in duplice copia».⁴⁵ Le indicazioni linguistiche (concisione, chiarezza, precisione) sono innovative rispetto a quanto visto fin qui e denotano, oltre al consueto obiettivo del rispetto della formalità, una notevole consapevolezza linguistica dell'autore. I punti immediatamente successivi tornano però sulla tutela dell'onore («Il verbale, [...] costituisce una garanzia contro la maldicenza, e tutela l'onore e la reputazione del gentiluomo») e sull'opportunità della pubblicazione del verbale per evitare la diffusione di false notizie («Esso può essere reso sempre di pubblica ragione a mezzo della stampa per impedire, a chi potesse averne interesse di nascondere la verità o di falsare l'opinione pubblica»). Gelli aggiunge poi alcune considerazioni a margine, che hanno come scopo primario la salvaguardia dei partecipanti, in cui appare esplicitamente che la preoccupazione principale è quella di attestare che sono stati fatti tutti i passi per arrivare a una conciliazione (compreso il ricorso al Giurì o alla corte d'onore) e che l'intera procedura è stata seguita in modo pienamente "regolare": «Come si vede il verbale in seguito ad accettazione di sfida è di una importanza capitale, perché non solo è il documento per il quale si prova al legislatore, che nulla venne trascurato dai rappresentanti per definire la vertenza senza far uso delle armi, ma è altresì una specie di salvaguardia per l'operato dei rappresentanti stessi, tanto di fronte alla legge, quanto all'opinione pubblica»⁴⁶.

Come abbiamo accennato il *Codice* di Gelli avrà lunga vita e larghissima diffusione, accompagnando di fatto il dibattito sempre più acceso tra difensori e avversari di tale pratica; una discussione che porterà sempre più in superficie le profonde contraddizioni tra principi giuridici e attaccamento a pratiche logore e anacronistiche. Emblematica, in questo senso, si rivela una nota che

⁴⁴ J. GELLI, *Il duello nella storia della giurisprudenza e nella pratica italiana* cit., pp. 105-111.

⁴⁵ ID., *Nuovo Codice cavalleresco italiano. Parte prima. La tecnica del duello*, Seconda edizione, Tipografia Editrice F. Stianti e C., Firenze 1888, p. 162.

⁴⁶ Ivi, p. 164.

Gelli inserisce a partire dall'edizione del 1920, a margine degli articoli sulle *Generalità* del verbale, in particolare sulla possibilità di appellarsi a un Giurì d'onore per dichiarare falso, su richiesta documentata di una delle parti, un verbale già redatto:

NOTA. Di fatti, accogliendo tale protesta, un giurì d'onore ammetterebbe tacitamente che tanto i quattro padrini quanto i due primi sono una manica di birbanti; e che il primo, se ha accettato un verbale per lui disonorante, lo ha subito, o perchè contiene il vero, o per *far piacere* all'avversario, che lo avrà largamente ricompensato del *sacrificio*.⁴⁷

Il cortocircuito, al limite del ridicolo, apre scenari di loschi accordi o addirittura di corruzione, comportamenti decisamente lontani da quelli onorevoli sbandierati da tali gentiluomini!

⁴⁷ J. GELLI, *Nuovo Codice cavalleresco*, Hoepli, Milano 1920, p. 248.

Sandra Celentano

IL DUELLO TRA BENEDETTO CROCE E IL DUCA CARAFA D'ANDRIA.
ONORE E LIBERO PENSIERO

Sinossi: Nel 1894 Croce pubblica il volume *La critica letteraria: questioni teoriche*, anticipato sul «Mattino» da un articolo circa il *Giudizio estetico* della critica letteraria che veniva insegnata nell'Accademia napoletana del tempo. Lo scritto viene considerato offensivo dal professor Bonaventura Zumbini, tanto che il professor Raffaele Trojano, allievo dello Zumbini, propose a Croce una sfida a duello. La ricerca intende indagare, alla luce dei recenti studi biografici sul filosofo e fonti storico-letterarie come, nel caso di Croce, la pratica del duello e la difesa del proprio onore possano essere considerate il simbolo della libertà di espressione e gettare nuova luce tra il suo pensiero liberale e gli eventi storici contemporanei.

Parole chiave: Benedetto Croce, Accademia napoletana, Bonaventura Zumbini, duello

Abstract: In 1894 Croce published the volume *Literary Criticism: theoretical questions*, anticipated by an article in «Il Mattino» about the *Aesthetic Judgment* of Literary Criticism that was taught in the Neapolitan Academy. The writing was considered offensive by Professor Bonaventura Zumbini, so much so that Professor Trojano, a student of Zumbini, proposed a challenge to a duel to Croce. The research intends to investigate, in the light of recent biographical studies on the philosopher and historical-literary sources, how, in Croce's case, the practice of dueling and the defense of one's honor can be considered the symbol of freedom of expression and shed new light between his liberal thought and contemporary historical events.

Keywords: Benedetto Croce, Accademia napoletana, Bonaventura Zumbini, duel

Introduzione

Il 19 marzo del 2017 viene pubblicato un articolo su «Il Mattino» nel quale si ripercorrono i rapporti di Benedetto Croce con la testata giornalistica napoletana, diretta dai coniugi Matilde Serao ed Edoardo Scarfoglio. L'articolo ricorda come i legami tra il filosofo e il giornale, inizialmente molto collaborativi, si raffreddarono in seguito ad un pericoloso avvicinamento al regime e alla ridotta ventata liberale della testata, linfa di rigogliose discussioni e confronti. È proprio grazie al ruolo svolto dal giornale tra gli intellettuali che gravitavano a Napoli che Croce conobbe D'Annunzio e la stessa Matilde Serao svolse un ruolo nevralgico; non è un caso, infatti, che nel fitto scambio epistolare tra lei e il filosofo questi ponesse in luce l'intelligenza della scrittrice e la capacità di essere un attrattore culturale per l'élite del tempo.

Il «Mattino», il giorno 26 aprile 1895, diede notizia di un duello combattuto tra Benedetto Croce e il duca Riccardo Carafa D'Andria, liquidando il curioso fatto con poche righe, tratte dal verbale di scontro:

Oggi ha avuto luogo uno scontro tra il signor Riccardo Carafa d'Andria e il signor Benedetto Croce. Alla quarta messa in guardia il signor Benedetto Croce ha riportato una ferita alla guancia sinistra, che, a giudizio dei medici, impediva il prosieguo dello scontro. Gli avversari, che sul terreno si sono comportati con perfetta cavalleria, si sono stretti lungamente la mano.

Napoli, li 25 aprile 1895.

Pel Duca d'Andria Principe di Monteroduni Principe Raff. Di Cerenzia

Per il cavalier Benedetto Croce Vittorio Pica Giuseppe del Pozzo.¹

Tutto era iniziato in seguito al giudizio espresso dal filosofo in un articolo intitolato *Il giudizio estetico* (comparso sul «Mattino» del 10-11 dicembre 1894),

¹ È possibile leggere il testo dell'articolo del giornale nella miscellanea di scritti del fondo Benedetto Croce (Napoli, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, Archivio Benedetto Croce 2.9.61), consultabile sul sito dell'archivio del Senato: <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/fondazione-croce/benedetto-croce> (url consultato il 7/11/2024). Il suddetto fondo conserva documenti interessantissimi sulle discussioni e sulla vita culturale napoletana in genere che riguardarono non solo il filosofo ma anche intellettuali che gravitarono nella sua orbita, che con lui ebbero rapporti anche indiretti e di cui si farà cenno nel presente articolo. Si segnala l'ultima biografia pubblicata sul filosofo: P. D'ANGELO, *Benedetto Croce: la biografia I*, Il Mulino, Bologna 2023; cfr. inoltre G. GALASSO, *La memoria, la vita, i valori. Itinerari crociani*, a cura di E. Giammattei, Il Mulino, Napoli 2015; *Filosofia civile e crisi della ragione: Croce filosofo europeo*, a cura di A. Musci e R. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016; G. DESIDERIO, *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce*, Liberilibri, Macerata 2014; E. GIAMMATTEI, *I dintorni di Croce. Tra figure e corrispondenze*, Guida, Napoli 2009.

che proponeva parti del suo volume *La critica letteraria: questioni teoriche* allora in uscita, sul ruolo svolto dall'Accademia napoletana nell'ambiente culturale, secondo lui mediocre e di scarso vigore logico a causa dell'allontanamento dal metodo desanctisiano che a Napoli, negli anni precedenti, aveva tracciato una via importante erroneamente abbandonata da chi era subentrato, e in particolare da Bonaventura Zumbini, sul cui metodo critico Croce esprime un severo giudizio negativo.² Del corposo saggio si ha traccia anche nel successivo scritto *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, confluito come *Appendice* al IV volume della *Letteratura della nuova Italia*, in cui Croce analizzava le varie espressioni culturali nella città partenopea, passando in rassegna l'operato di tante personalità, tra cui Zumbini. Un suo allievo, Raffaele Trojano, considerò le affermazioni di Croce molto offensive tanto che pensò di sfidarlo a duello per riaffermare l'onore del professor Zumbini. Dopo vari colloqui con il duca Carafa d'Andria però le parti convennero sull'inopportunità per Croce di combattere un duello, considerata la sua fragilità fisica, causata dal disastro di Casamicciola, avvenuto quando il filosofo era ancora molto giovane e, in generale, per la sua scarsa predisposizione ad attività che richiedessero uno sforzo fisico. In seguito alla lettura più approfondita del contributo di Croce si convenne sul fatto che l'intento non era quello di offendere ma di far riflettere sul metodo che si stava seguendo a Napoli e su quanto fosse vivo l'insegnamento di Francesco De Sanctis. La situazione degenerò quando Riccardo Carafa d'Andria, uno dei padrini di Croce e figura di spicco nell'aristocrazia napoletana, fece trapelare la motivazione per cui si era giunti a tale compromesso, sostenendo anche che egli si fosse sottratto a una precedente sfida. Croce si sentì profondamente offeso nell'onore e, per ristabilire la sua reputazione, decise di sfidare a duello lo stesso Riccardo Carafa d'Andria, nonostante non avesse alcuna conoscenza della scherma. Dopo aver seguito lezioni di preparazione da un accreditato maestro, il duello ebbe luogo e Croce venne ferito alla guancia sinistra; sembrerebbe che il filosofo abbia risposto

² Per la polemica letteraria nata in seguito al volume di Croce *La critica letteraria: questioni teoriche* (Loescher, Roma 1894), cfr. la recensione di F. D'ODDIO, *A proposito d'una recente pubblicazione*, in «Il Mattino», 13 gennaio 1895, in <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/fondazione-croce/benedetto-croce> (Napoli, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, Archivio Benedetto Croce 2.9.51; url consultato il 7/11/2024). Nello scritto si fa riferimento alle posizioni di De Sanctis che «esamina le opere dal punto di vista filosofico e storico» e Zumbini che invece tiene conto dell'ambiente da cui nasce un'opera. Croce aveva evidenziato differenze tra i due che non avevano fondamento e che erano comunque marginali rispetto al profondo legame che ebbero.

con coraggio e alterigia, ma i padrini, preoccupati per lui, posero fine al duello che si concluse con una fraterna stretta di mano tra i due contendenti.

Benedetto Croce volle cimentarsi nella pratica del duello per affermare la propria idea di libertà e rivendicare la posizione espressa nello scritto critico, che evidentemente non era teso a ledere la statura morale e scientifica di nessuno dei dotti citati, ma rappresentava la “sua” lettura di un dato spaccato temporale. Esprimere le proprie idee, chiarire le proprie posizioni, analizzare e interrogarsi sugli indirizzi metodologici dell’Università rappresentano per il filosofo la sacralità della libertà di espressione e il confronto. Per tale motivo si ritiene che il duello, e l’affermazione del proprio onore che ne consegue, ebbe un valore metaforico. La stessa voglia di dimostrare che, nonostante gli impedimenti fisici, egli potesse cimentarsi anche con tale pratica rappresentò simbolicamente il rovesciamento di uno stereotipo.

I protagonisti

Bonaventura Zumbini era nato a Pietrafitta, nei pressi di Cosenza, nel 1836. Cresciuto in una famiglia numerosa, ebbe fin da piccolo una notevole passione per lo studio; la sua formazione infatti fu quasi completamente da autodidatta, improntata ad una profonda conoscenza delle letterature italiana e straniera. La sua storia è profondamente intrecciata a quella di Francesco De Sanctis e Luigi Settembrini, intellettuali radicali che compresero il potenziale del giovanissimo Bonaventura (legame testimoniato da un corposo epistolario tra questi e il De Sanctis). Autonomamente Zumbini fondò una testata giornalistica, «La libertà», in cui si dedicò anche a questioni sociopolitiche, entrò quindi nell’Accademia Cosentina e dal 1865 diventò direttore della Scuola Normale maschile di Cosenza; si trasferì poi a Napoli dove conseguì la laurea in lettere. Lo scritto che pose in luce Bonaventura fu *Le lezioni di letteratura del professore Settembrini e la critica italiana*,³ recensito in modo estremamente positivo da Francesco De Sanctis e che probabilmente gli valse la carriera all’Università di Napoli, dove ottenne la docenza nella Scuola di Magistero e dove, dal 1878, successe all’amico De Sanctis nella cattedra di letteratura italiana; nel 1881 divenne rettore. Il suo percorso politico culminò nel 1905 quando venne nominato senatore; morì a Portici nel 1916 dove ormai viveva da anni. Tra le sue opere principali vanno annoverate numerosi

³ In B. ZUMBINI, *Saggi critici*, Domenico Morano Editore, Napoli 1876, pp. 249-320.

studi critici, alcuni su Leopardi e Petrarca, studi di letterature straniere e di letteratura comparata.⁴

⁴ Per gli studi di letteratura comparata cfr. E. AIELLO, *Bonaventura Zumbini. Studi di critica e letteratura comparata*, Archivio Izzi, Firenze 1996. Un profilo biografico di Bonaventura Zumbini è di A. BONGARZONE nel *Dizionario biografico degli Italiani* Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-zumbini-bonaventura_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-zumbini-bonaventura_(Dizionario-Biografico)/); cfr. inoltre F. D'OVIDIO, *Due critici calabresi (Fiorentino e Zumbini)*, in Id., *Saggi critici*, Morano, Napoli 1878, pp. 136-149: qui D'Ovidio tesse le doti del colto Bonaventura e ne descrive un profilo che supera De Sanctis per capacità critica e rigore nello studio. Il critico irpino viene elogiato soprattutto in quanto professore amabile poiché aveva la capacità di farsi ascoltare dai propri allievi e la predisposizione a comprendere le motivazioni profonde che avevano condotto uno scrittore a dare vita ad una data opera. Ciò che gli mancava era il rigore del ricercatore indefesso che invece D'Ovidio individua quale tratto saliente di Zumbini. Profondo conoscitore delle letterature moderne, in particolare inglese e tedesca (D'Ovidio cita la sua interpretazione del *Satana* di Milton come uno scritto di rara intelligenza), Zumbini ha il merito di dare struttura all'insegnamento desanctisiano con la sua bravura nella ricerca e il rigore di indagine. Cfr. anche F. VERDINOIS, *Bonaventura Zumbini*, in *Profili letterari napoletani*, Morano, Napoli 1881, pp. 155-160; F. DE SANCTIS, *Settembrini e i suoi critici*, in *Nuovi saggi critici*, Morano, Napoli 1872; B. CROCE, *Primi saggi*, a cura di D. Bondi, Bibliopolis, Napoli 2024; *Zumbini Bonaventura*, in *Dizionario della Letteratura Italiana*, a cura di E. Bonora, Rizzoli, Milano 1977. Sul sito dell'archivio digitale del Senato è possibile leggere un fascicolo di 11 allegati contenente la «verificazione dei titoli» espletata in occasione della sua nomina a senatore avvenuta il 4 marzo 1905 (Fondo Ufficio di Segreteria 1848-1947. Atti relativi alle nomine dei senatori. Fascicoli dei senatori. Unità 2360) e leggere l'intera commemorazione pronunciata in senato in occasione della sua morte nel 1916 (Senato del Regno. Atti parlamentari. Discussioni. 22 marzo 1916); se ne riportano pochi passaggi atti a mettere in luce l'ingegno dello Zumbini: «La morte, non sazia, ci ha colpito ieri, spegnendo in Portici il senatore Zumbini. Nato in Pietrafitta di Cosenza il 10 maggio 1836, giovane in Napoli portò l'ingegno non comune; vi acquistò cultura straordinaria, e crebbe alla scuola del De Sanctis nella letteratura e negli studi critici. Del discepolo apprezzò il maestro la ricchezza e vigoria della mente, ne animò le forze, e gli aprì la via a salire. Sorprendente fu la sua vittoria nel concorso alla cattedra, che era stata occupata dal Settembrini; dalla quale per 25 anni dettò con onore, in somma stima de' colleghi, amato dai discepoli, in fama di uno dei migliori docenti dell'Ateneo napoletano. Modesto e dignitoso, la vita condusse tra l'insegnamento e le pubblicazioni del prodotto de' suoi studi. I suoi lavori lo posero nel novero de' più forti critici italiani. Nuove vie trovò all'indagine delle relazioni fra la letteratura italiana e le straniere, delle quali fu grande conoscitore. Sono celebri, fra gli altri, i saggi sul Petrarca, sul Monti, sul Leopardi. Nominato senatore il 4 marzo 1905, fecesi ascoltare in questa Assemblea con attenzione su gli argomenti a lui cari, l'insegnamento e gli istituti di cultura. Appartenne al Consiglio superiore dell'istruzione; fu dell'Accademia della Crusca, e della Società reale di Napoli. Il gravare degli anni e l'indebolimento, che sentì delle forze fisiche, non gli scemarono le intellettuali. Ultimo mirabile frutto di queste fu il volume sul *Gladstone e le sue relazioni con l'Italia*. La conoscenza delle antiche e delle straniere letterature gli ispirarono i saggi così ricchi di sagaci osservazioni e di ingegnosi confronti su Milton, su Shakespeare, su Klopstock, su Goethe e su Lessing».

L'altro protagonista della storia di cui si tenta di portare a luce il nerbo fu il duca Riccardo Carafa d'Andria, discendente con ogni probabilità sia di Ettore Carafa che di Gennaro Serra di Cassano, martiri della Repubblica partenopea del 1799.⁵ Nacque a Napoli nel 1859 e morì a Bologna nel 1920. Si formò nel collegio militare della città partenopea ed entrò a far parte del Regio esercito; fin da giovane però ebbe un posto di rilievo la passione per gli studi di letteratura e per la scrittura. È stato infatti autore di opere teatrali, *La figlia di Ninotta*, *Gli ultimi di Alcamo*, *Sogno di Coralio*, *Il re di Nirvana* e di un romanzo, *Invano*. Strinse rapporti cordiali con Benedetto Croce e altre personalità di spicco della cultura napoletana. Con il filosofo e con Salvatore di Giacomo fondò la rivista «Napoli nobilissima» nel 1892. Nel 1901 iniziò ad avvicinarsi alla vita politica, fu eletto consigliere comunale e successivamente nominato Presidente della deputazione provinciale, carica che gli permise di esporre idee che avrebbero dovuto risanare l'economia della città e predisporla ad uno sviluppo economico ancora sconosciuto. Nel 1904 fu eletto senatore per censo e nel 1912 fu tra coloro che si mostrarono contrari alla legge elettorale di Giovanni Giolitti, in quanto secondo il duca, il diritto di voto agli analfabeti avrebbe potuto far attecchire ancor di più la pratica clientelare; in questo frangente inoltre sostenne l'espansione italiana nel Corno d'Africa e si avvicinò alle idee dell'Associazione Nazionale Italiana, che grazie a lui arrivò nell'ambiente napoletano, anche se di questa posizione non condivise le idee degli interventisti e appoggiò Antonio Salandra e la posizione neutralista. Il suo concetto di nazionalismo, infatti, si basava sull'ottica conservatrice e sulla necessità di mantenere l'ordine. Il duca ebbe senza dubbio un ruolo culturale di primo piano nella Napoli del tempo, considerati i rapporti che intrattenne con il filosofo e altri intellettuali degni di nota; a tal proposito è molto interessante leggere parte del discorso tenuto dall'allora Ministro dell'Istruzione Benedetto Croce in occasione della morte del duca, da cui emerge il profondo legame e la stima:

Aggiungo alcune parole, non solo a nome del Governo ma anche mio personale, nel ricordo del senatore Riccardo Carafa, duca di Andria, del quale sono stato amico fin dalla lontana giovinezza. Allora egli era tutto ardente per la letteratura, per l'arte, e soprattutto pel teatro e componeva brevi lavori drammatici, assai agili ed arguti, che furono recitati con buona fortuna sulle

⁵ Le informazioni biografiche sulla figura del duca sono poche, si segnalano: C. CUCINIELLO, *Carafa Riccardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 19, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1976; R. DE FUSCO, *Rileggere Napoli nobilissima. Le strade, le piazze, i quartieri*, Liguori, Napoli 2003.

pubbliche scene. Era l'ultimo rappresentante di una tradizione filodrammatica che era durata per circa due secoli tra i gentiluomini napoletani. Ma Riccardo Carafa aveva anche assai vivace il sentimento della famiglia dalla quale usciva, che ha segnato pagine importanti nella storia del Mezzogiorno d'Italia, e dopo aver fornito uomini di Stato e capitani e cardinali e papi, all'alba dei nuovi tempi aveva dato in Ettore Carafa, conte di Ruvo, un campione della libertà, un combattente per la Repubblica dell'anno 1839, un martire della reazione borbonica. Anche il padre di Riccardo, Ferdinando Carafa, aveva congiurato per la libertà nel 1848 e fu imprigionato insieme con il Settembrini e ai suoi compagni. Quegli esempi recenti e frementi di amor patrio confluivano nel suo sentimento aristocratico, e animavano la sua opera posteriore, quando, abbandonati i letterari tentativi giovanili, si volse all'amministrazione e alla politica, e in questo punto fu specialmente sollecito della politica estera d'Italia. Nel 1911 egli, già ufficiale dell'esercito, andò volontario alla spedizione di Libia, e nel 1915 rivestì la sua divisa di maggiore, e avrebbe, già innanzi negli anni, partecipato alla guerra, se le sue condizioni di salute non si fossero ad un tratto turbate, e non fosse cominciato un lento deperimento, che era particolarmente penoso a tutti coloro che lo ricordavano come brioso e grazioso parlatore. Io che ho assistito anche a questo estremo periodo della sua vita, adempio con commozione al dovere di commemorarlo in quest'Aula che esso ebbe caro.⁶

L'Accademia di Napoli e il giudizio di Croce

Benedetto Croce nel 1909 scrisse un articolo dal titolo *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, appendice del IV volume dell'opera *La letteratura della nuova Italia*.⁷ Nel prezioso saggio Croce tratteggia la svolta rappresentata dall'anno 1860 dal punto di vista politico e culturale per la realtà meridionale del Paese. Il vivido affresco che emerge restituisce l'immagine di una svolta

⁶ È possibile leggere l'intero discorso pronunciato in Senato in occasione della commemorazione pronunciata dal presidente Tommaso Tittoni, sul sito dell'archivio: <http://patrimonio.archivio.senato.it/> (Atti Parlamentari. Discussioni. Dicembre 1920).

⁷ Scrive Croce nella prima nota dell'appendice: «Mi ero proposto di far seguire, nella Critica, al mio tentativo di preparare con una serie di saggi la storia della letteratura della nuova Italia una storia della cultura nelle varie regioni d'Italia durante lo stesso periodo; e, come idea del lavoro che desideravo avviare, e per indicazioni ai miei collaboratori, scrissi io queste pagine, che lumeggiano alcuni aspetti della cultura nell'Italia meridionale». D'ora in avanti si cita da B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, Roma 1973, pp. 303-409. Sulla composizione dell'opera è utile consultare la pagina curata da Battistini sulla Treccani online: A. BATTISTINI, *La Letteratura della nuova Italia*, consultabile al seguente link: <https://www.treccani.it/enciclopedia/la-letteratura-della-nuova-italia> (Croce-e-Gentile)/.

culturale fondamentale seguendo il circuito degli intellettuali che si susseguono nell'Accademia napoletana. L'occhio di Benedetto Croce scruta luci e ombre e criticamente indica la strada da seguire, sempre tesa alla libertà, alla circolazione delle idee nuove e al pensiero moderno d'oltralpe. Si comprende come l'intenzione del filosofo superi la circoscritta analisi critica e proponga una linea metodologica improntata a tutelare l'idea di libertà dell'intellettuale. La sfida al duello che egli volle combattere con il duca Carafa assume un valore metaforico di affermazione del sé, le cui tracce si ritiene possano essere riscontrate proprio nel testo in questione: la critica è una pratica intellettuale libera, basata su assunti scientifici esprimibili con estrema libertà; laddove si riscontra chiusura e gretto attaccamento a convinzioni che non si vogliono scalfire subentra il soffocamento del libero pensiero. Leggendo lo scritto critico, di cui si trattano le linee essenziali e alla luce del duello che Croce volle combattere, emerge come l'analisi condotta da questi sia basata su tali assunti.

Dopo l'unificazione italiana gli artisti e gli scienziati, che in seguito ai moti del 1848 erano stati esiliati o comunque perseguitati, ebbero la possibilità di rientrare a Napoli, segnata da un'importante decadenza culturale. Tutto ciò che aveva contribuito a rendere vivo l'ambiente preunitario della città fu soppresso e le tante voci dissidenti soffocate. Raggiunta l'Unità d'Italia tale fase di oscurantismo iniziò a essere ridimensionata e molteplici intellettuali ebbero finalmente la possibilità di sperare e di credere in una rinascita culturale del Sud del Paese. Nonostante il contesto storico sfavorevole, Benedetto Croce racconta che anche durante la fase preunitaria era presente a Napoli una rete sotterranea di studiosi che cercava di opporre resistenza a ciò che voleva reprimere la loro libertà e si continuavano a coltivare studi di politica e di filosofia. Molti giovani studiosi napoletani, infatti, erano interessati al pensiero tedesco, in particolare a quello di Hegel e pertanto intellettuali come Edoardo Salvetti si dedicavano a studi e ricerche nell'intento di innestare nuove e più vivide idee liberali nel solco della tradizione culturale italiana. A pesare però su questo gruppo di giovani studiosi, secondo Croce, era la mancanza di figure autorevoli di riferimento, quali erano stati in precedenza Francesco De Sanctis e Bertrando Spaventa, costretti all'esilio e all'insegnamento in altre città. De Sanctis, infatti, era stato a Torino, quindi al Politecnico di Zurigo dove fu raggiunto da Vittorio Imbriani. Spaventa si trovava a Torino dove viveva in condizioni economiche precarie cercando di portare avanti la sua attività di studioso. Croce racconta delle difficoltà nelle quali dovettero vivere gli intellettuali a causa del loro esilio e contestualmente narra di chi, come Spaventa, sfruttò il periodo di allontanamento proprio per continuare a studiare. A Torino si trovavano anche giuristi, medici, filosofi, studiosi di economia che contribuirono a mantenere vivo l'aspetto culturale della città.

Croce ricorda anche Carlo Pisacane, rivoluzionario socialista, e Domenico Mauro, calabrese, costretti a scappare in questo frangente.⁸ Fin dalle prime pagine dello scritto emerge il filo conduttore del giudizio del filosofo: la necessità di preservare la libertà.

La condizione generale non faceva sperare in nulla di buono e lo scoramento era profondo in quanto tutto ciò che si era pensato prima del 1848 sembrava destinato al naufragio. Croce pone in evidenza in più passaggi dello scritto come era latente e presente un forte desiderio di rinnovamento culturale e politico, pur nella consapevolezza che sarebbe stato necessario un arco temporale importante per ricucire le ferite provocate dalla repressione e dar vita ad una nuova società, libera, viva e indipendente. Con la costituzione dell'Unità d'Italia tutto cambiò radicalmente e gli intellettuali poterono ritornare a Napoli, forti delle conoscenze e delle esperienze che li rendevano ancora più autorevoli agli sguardi dei giovani. Francesco De Sanctis fu chiamato a ricoprire la carica di Ministro dell'Istruzione e si dedicò alacremente all'Università di Napoli, dove svolse un ruolo fondamentale segnandone la rinascita. L'Università, che versava in condizioni molto discutibili e dove c'erano professori poco qualificati, fu infatti profondamente rinnovata e si aprì a nuove idee. De Sanctis rimosse numerosi professori che sostituì con figure di alto profilo, quali Bertrando Spaventa,⁹ Luigi Settembrini¹⁰ e altri che si muovevano tra le file dei liberali; la scelta lasciava trapelare la volontà del professore di far sì che l'Università guardasse al progresso e andasse oltre i propri confini, ancora angusti e autoreferenziali. Tra le figure di spicco su cui si sofferma Croce c'è quella di Bertrando Spaventa, che contribuì in modo notevole alla svolta culturale dell'Università di Napoli. L'intellettuale, fratello di Silvio, presso la cui famiglia Croce crebbe in seguito alla perdita dei genitori (la madre di Silvio e Bertrando Spaventa era prozia di Benedetto Croce), era stato costretto a chiudere nel 1847 la sua scuola privata

⁸ Sull'affascinante figura del patriota socialista, cfr. L. RUSSI, *Carlo Pisacane. Vita e pensiero di un rivoluzionario senza rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007; *Tra pensiero e azione: una biografia politica di Carlo Pisacane*, a cura di C. Pinto e L. Rossi, Plectica, Salerno 2010.

⁹ Cfr. *Bertrando Spaventa tra unificazione nazionale e filosofia europea*, a cura di M. Mustè, S. Trinchese e G. Vacca, Viella, Roma 2018; C. CLAVERINI, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi*, Quodlibet, Macerata 2021; un profilo esauriente del filosofo cfr. A. SAVORELLI, *Spaventa, Bertrando*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 93 (2018), [https://www.treccani.it/enciclopedia/bertrando-spaventa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bertrando-spaventa_(Dizionario-Biografico)/).

¹⁰ Per un profilo biografico aggiornato sull'accademico cfr. A. DE MAJO, N. D'ANTUONO, *Settembrini, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 92 (2018), [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-settembrini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-settembrini_(Dizionario-Biografico)/).

su imposizione del governo borbonico e dopo il forzato esilio rientrò nella città con una notevole reputazione, frutto della sua conoscenza del pensiero tedesco che a Napoli ancora non poteva attecchire poiché considerato “difficile”.¹¹ La filosofia italiana, secondo Spaventa, affondava le radici nella propria tradizione e l’incontro con il pensiero tedesco ne rappresentava l’apice, quasi il naturale prosiegua che non ne inficiava le radici. Croce, lasciando trapelare il suo dissenso, crede che gli italiani volessero preservare “il vecchio pensiero” rappresentato dal Palmieri, predecessore di Spaventa nella cattedra di filosofia, secondo la convinzione che la filosofia italiana fosse caratterizzata da tratti immutabili nel tempo. Le voci di opposizione che Croce dice provenire «da non so quale pitagorismo e ontologismo»¹² si nutrivano di giobertismo, vero fenomeno culturale e politico, perno di una visione idealistica e religiosa, considerata come una sorta di filosofia nazionale da opporre a qualsiasi tentativo di introdurre nuove idee, almeno fin quando «i governi dei Papi e di Napoli»¹³ lo proibirono. Da quel momento in poi il giobertismo diventò il vessillo degli oppositori del nuovo corso, movimento che attraeva chi voleva opporsi al potere. Ad ostacolare Spaventa inoltre ci fu un gruppo di cattolici liberali, in grado di opporre un’ideologia più articolata rispetto alle posizioni popolari, con a capo l’abate Vito Fornari; questi, pur condividendo con Spaventa un’impostazione filosofica di stampo cattolico, guardavano con sospetto le novità introdotte dal pensiero tedesco a cui cercavano di opporre una “filosofia nazionale” incardinata nella tradizione italiana. Oltre alle opposizioni dei cattolici liberali, Croce parla di un gruppo di intellettuali più giovani e radicali in opposizione al pensiero tradizionale e alle novità introdotte da Spaventa chiamati “scapigliati”; questi mostravano uno spiccato individualismo e notevole interesse per le novità filosofiche e credevano che la filosofia potesse essere uno strumento per comprendere il progresso inesorabile. Molti di loro erano legati a movimenti democratici e repubblicani e pertanto consideravano lo studio della filosofia uno strumento per la lotta politica; erano fuor di dubbio fortemente influenzati da Mazzini.¹⁴ A Croce interessa sottolineare

¹¹ Spaventa però raccolse la sfida e cercò di conciliare la filosofia tedesca con la tradizione filosofica italiana e nella sua prolusione citata da Croce si soffermò proprio sul concetto di *Nazionalità della filosofia*, nell’intento di dimostrare come la stessa fosse profondamente legata al contesto storico e culturale in cui prende vita ed è praticata.

¹² B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia* cit., p. 310.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Tra le figure di spicco Croce annovera Alessandro Novelli, Nicola del Vecchio e Giovanni Bovio, un filosofo pugliese che si era scontrato più volte con la Chiesa proprio a causa delle sue

come i diversi gruppi di studiosi presenti che si opponevano a Spaventa fossero comunque accomunati da una grande passione per la filosofia e dalla volontà di dar vita ad un pensiero originale e indipendente a scapito di un pensiero chiuso e obsoleto che è sempre condannabile. Il discepolo prediletto di Spaventa, secondo Croce ottimo professore, era Antonio Labriola, che aveva la capacità di unire all'insegnamento del maestro, profondo e critico, la propria curiosità intellettuale che instillava in lui l'interesse per i nuovi movimenti culturali e filosofici, sempre alla ricerca di nuovi stimoli intellettuali e aperto ai venti di novità. Molti degli studenti di Spaventa si trasferirono a Bologna creando un vero cenacolo filosofico di cui entrò a far parte anche la marchesa Marianna Bacinetti, filosofa e figura di spicco nella cultura europea, nota anche per l'aiuto che prestò a innumerevoli patrioti. La marchesa contribuì a diffondere le idee della scuola di Spaventa al di fuori della città e la «Rivista bolognese», fondata da questo gruppo di intellettuali, divenne un punto di riferimento all'interno del dibattito filosofico italiano.¹⁵ Aldilà dei venti contrari, a Croce preme sottolineare l'innegabilità dell'opera di Spaventa, che contribuì alla diffusione dell'hegelismo e che influenzò intellettuali di vari settori arricchendo il dibattito culturale ma, secondo Croce, comportando una certa omogenizzazione del pensiero e la banalizzazione di alcuni concetti filosofici.¹⁶

Per quanto riguardava la letteratura invece Croce registra un vuoto poiché non vi era stato un alter-ego dello Spaventa, né una scuola di pensiero, nessuna figura di riferimento altrettanto carismatica. L'insegnamento di Luigi Settembrini praticato a Napoli in quel tempo presentava limiti evidenti, poiché secondo il filosofo egli tendeva a giudicare innanzitutto le opere letterarie in base al loro contenuto politico e morale, ponendo in secondo piano l'analisi formale e

idee considerate troppo progressiste. Questi aveva cercato di superare l'hegelismo proponendo un approccio più scientifico e naturalistico ma di fatto ne era ancora profondamente influenzato, le sue opere infatti secondo Croce erano prive di rigore metodologico nonostante l'originalità.

¹⁵ Nella medesima scuola di Spaventa ci furono tendenze diverse e spesso contrastanti poiché alcuni allievi si dedicarono alla storia della filosofia mentre altri, come Labriola, si concentrarono sui problemi teorici e alle loro applicazioni alle scienze sociali. Con il tempo Labriola aderì ad una versione marxista del pensiero di Hegel e Imbriani si dedicò agli studi letterari e all'estetica dando una propria impronta al pensiero hegeliano.

¹⁶ L'uso di termini tecnici come "begriff" era testimonianza del fatto che il pensiero del filosofo tedesco fosse diventato una sorta di moda intellettuale, a volte applicata acriticamente e senza conoscerla in modo approfondito; ciò testimoniava però anche che la filosofia si stava diffondendo al di fuori degli ambienti accademici e se ciò mostrava da un lato la vividezza del dibattito intellettuale, dall'altro doveva far riflettere sulla banalizzazione dello studio della filosofia.

stilistica; il suo metodo legato alla storiografia letteraria del Risorgimento non riusciva a cogliere la complessità delle opere letterarie, pertanto l'insegnamento di Settembrini aveva il limite di non stimolare il pensiero critico negli studenti. Gli scritti critici di De Sanctis, quali per esempio il *Saggio sul Petrarca* e la *Storia della letteratura italiana* superano di gran lunga l'approccio di Settembrini offrendo una visione più articolata della letteratura. Croce racconta uno dei dibattiti più significativi nel panorama critico letterario italiano dell'epoca, quello tra De Sanctis e Settembrini, scaturito dal fatto che il professore irpino, in un articolo pubblicato sulla «Nuova antologia», affermava che l'opera di Settembrini, ricca di passione, fosse priva di una base teorica e di un'analisi profonda dei testi letterari; Settembrini, dal suo canto, offeso dal giudizio del critico, lo visse come un vero e proprio "assassinio" della sua opera. Croce raccontando dell'insegnamento di De Sanctis a Napoli ne poneva in luce l'approccio innovativo, l'importanza dell'analisi diretta dei testi e la partecipazione attiva da parte degli studenti; lo studioso infatti non intendeva soltanto trasmettere le proprie conoscenze ma formare lo spirito critico e la capacità di giudizio dei suoi allievi. Bonaventura Zumbini, critico molto esigente, pur riconoscendo i meriti di Settembrini e di De Sanctis, sottolineava il bisogno di un approccio più rigoroso e scientifico alla letteratura. Zumbini era convinto del fatto che la critica letteraria dovesse tener conto non solo del contenuto ma anche della forma e degli elementi strutturali in generale; auspicava la maturazione di un metodo più scientifico, basato su criteri precisi e condivisi, per analizzare le opere letterarie in modo più sistematico; sosteneva, inoltre, l'importanza di considerare il contesto storico culturale nel quale le opere nascevano al fine di comprenderle meglio e tenere conto delle teorie estetiche che fungono da quadro di riferimento teorico. L'insegnamento di De Santis, dopo l'iniziale entusiasmo, incontrò degli ostacoli in parte causati dall'eterogeneità dei suoi studenti e dal fatto che il suo pensiero talvolta mancava di una sistematicità che avrebbe permesso ai suoi discenti di sviluppare una ricerca autonomamente e dalla mancanza di un approfondimento filosofico utile per la critica letteraria. È indubbio però, sottolinea Croce, come l'insegnamento dello studioso abbia avuto un impatto notevole sulle successive generazioni di critici letterari; egli infatti contribuì a formare una nuova generazione di intellettuali che ricoprono ruoli importanti nella vita culturale politica italiana, fondò una scuola di critica letteraria caratterizzata da un approccio più storico e filologico rispetto al passato e il suo metodo di analisi di studio delle opere, basato sull'importanza del contesto storico e sociale, è innegabilmente diventato il punto di riferimento per la critica letteraria italiana.

Gli studi classici, invece, erano ancora legati a metodi tradizionali per la mancanza di una figura che, come era accaduto per gli studi di letteratura

italiana, li traghettasse nella modernità.¹⁷ Gli studi di archeologia, di contro, erano protagonisti di un grande fermento e rinnovamento grazie soprattutto a Francesco Avellino e Giuseppe Fiorelli, promotori di metodi di ricerca più scientifici, grazie anche all'apporto della scuola tedesca di archeologia. Circa le nuove tendenze della filologia nel contesto accademico napoletano è ricordato Giacomo Lignana che fu promotore della filologia comparata, influenzato dalla scuola di Herbert che poneva l'accento sull'importanza della psicologia al fine di comprendere i fenomeni culturali; ma nonostante ciò Lignana non creò una vera e propria scuola di filologia a Napoli.¹⁸

Dall'analisi condotta dal filosofo emerge come la cifra distintiva di un dato campo di studi debba essere la sua apertura e non una gretta chiusura trincerata dietro la voglia di preservare solo ciò che è già stato fatto. Dalle sue parole trapela la voglia di poter affermare le proprie idee in piena autonomia, forte solo del suo pensiero critico e, pur mostrando talvolta la sua contrarietà, non si ha la sensazione che abbia voluto screditare qualcuno. Si può ritenere pertanto che tale aspetto fu colto anche dai padrini che avevano deciso di non accogliere il guanto di sfida e celare la proposta di duello a Croce.

Negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia l'Università di Napoli era un centro culturalmente vitale grazie al ruolo di primo piano rivestito dai professori che non si limitavano a insegnare ma che rappresentavano dei punti di riferimento. Intellettuali come Settembrini e De Sanctis erano profondamente calati nella vita civile e si battevano per la difesa dei valori democratici e liberali, pertanto l'Università era il luogo di confronto tra studiosi di varie discipline, i cui corsi erano frequentati da studenti che provenivano da tutta la penisola. Un ruolo di primo piano fu svolto dai giornali, tra i quali Croce cita la «Rivista napoletana» che, nonostante abbia avuto breve vita, segnò il dibattito culturale del tempo, e il più noto «Giornale napoletano di filosofia e lettere», fondato da Spaventa, Fiorentino e Imbriani. Il «Giornale» inoltre dava anche spazio alla critica letteraria e De Sanctis scrisse importanti contributi con i suoi saggi sulla letteratura italiana. Un ruolo di spicco inoltre

¹⁷ Tra i classicisti predominava lo studio della grammatica e della retorica a scapito dell'aspetto storico-filologico. I professori di letteratura classica, figure di innegabile spessore culturale, tralasciavano gli aspetti che avrebbero contribuito ad una maggiore comprensione delle opere letterarie. Croce menziona a tal proposito Ferdinando Flores, docente di letteratura greca, che rappresentava un'eccezione in tale panorama poiché maggiormente aperto alle nuove tendenze della critica letteraria

¹⁸ Croce lamenta la mancata valorizzazione dell'Istituto Orientale di Napoli poiché avrebbe potuto svolgere un ruolo importante nello studio delle lingue e delle culture orientali. Nonostante la sua lunga tradizione non riuscì a dar vita ad un centro di studi di rilievo internazionale a causa di mancanze di risorse e di una visione poco consapevole del proprio ruolo.

fu rivestito da Bonaventura Zumbini, la cui erudizione e la passione per la ricerca filologica lo resero un collaboratore prezioso. Egli infatti scrisse numerosi contributi per la rivista, a partire dal 1879, occupandosi in particolare modo di letteratura italiana, pubblicando saggi su Leopardi, conferendo alla rivista un aspetto più scientifico.

Croce quindi analizza la situazione della produzione poetica nella Napoli del tempo evidenziandone il vuoto e il fatto che non si riusciva a dar vita ad opere di rilievo; la carenza poetica però secondo il filosofo era compensata dalla prevalenza di altri generi, quali il romanzo storico a cui si dedicarono molteplici autori napoletani, talvolta attingendo alla storia della città e del Regno, il melodramma, i saggi e gli studi filologici a cui si dedicò, come già accennato poc'anzi, il professor Zumbini. Le ragioni di tale situazione secondo Croce erano molteplici e in parte causate dal fatto che a Napoli mancava una scuola letteraria forte e coesa, capace di dare indirizzi valenti ai giovani autori e lo stesso romanticismo avrebbe portato ad una produzione spesso eccessivamente sentimentale; le turbolenze politiche infine avevano certamente influenzato la produzione letteraria, troppo frammentaria e disomogenea. Il teatro, invece, rappresentava un'eccezione nel panorama letterario partenopeo, nucleo portante della vita culturale della città. Fu proprio grazie al teatro che a Napoli si formò un pubblico raffinato e sensibile alle manifestazioni culturali, dove la partecipazione ad uno spettacolo non era considerata un semplice svago ma una vera e propria pratica culturale. Il teatro dunque significò avere una propria moda e coinvolse larga parte della popolazione, basti pensare che gli stessi nobili si cimentavano con questa arte scrivendo commedie e drammi.¹⁹ Per quanto riguarda la pittura napoletana Croce racconta il periodo di fermento e rinnovamento che stava vivendo, come si evince dall'Esposizione di Firenze del 1862. Il realismo, che affondava le radici nella tradizione pittorica locale del Seicento napoletano, rappresentava la cifra distintiva di questa forma d'arte e la fondazione della Società promotrice per le Belle arti favorì lo sviluppo della scena artistica napoletana promuovendo esposizioni e un vivace dibattito critico.

Nel periodo successivo l'Unità d'Italia a Napoli, inoltre, si sviluppò il giornalismo politico grazie alla nascita di numerosi giornali con diversi orientamenti e figure notevoli come Alexandre Dumas padre e Vittorio Imbriani. I temi al centro del dibattito politico furono incentrati sulla realizzazione dell'Unità d'Italia, sulla Questione romana e il rapporto tra Stato e Chiesa,

¹⁹ In tale contesto un ruolo a parte fu svolto da Achille Torelli che si distinse per il suo talento e l'originalità, dedicandosi al teatro con impegno e professionalità e superando i limiti della produzione dilettantistica.

ma anche su questioni di natura sociale come le disuguaglianze. Croce quindi pone in rilievo la nascita di una nuova letteratura a Napoli proprio quando ci si iniziò ad aprire alle correnti letterarie europee e gli scrittori iniziarono a nutrirsi di nuovi afflatti. Ciò segnò il declino della vecchia cultura accademica e del dilettantismo letterario dei nobili; i giovani erano fortemente influenzati dalla letteratura francese, dal naturalismo, dal verismo e dalla voglia di sperimentazione linguistica. Croce quindi accenna a Riccardo Carafa duca d'Andria definendolo «l'ultimo gentiluomo autore drammatico»²⁰ che, pur essendo un dilettante, mostrò interesse nel voler rinnovare la drammaturgia, sperimentando nuove forme, come il cosiddetto dramma simbolico a cui preferì però l'attività politica. Tra le figure di spicco che Croce annovera come esponenti della nuova generazione ci sono innanzitutto Matilde Serao e il suo realismo, e Salvatore di Giacomo che si distinse per le sue novelle fantastiche e bozzetti realistici e che contribuì al successo della poesia dialettale. Tale genere, per cui Croce menziona autori quali Ferdinando Russo e Alfonso Fiordalisi, era influenzato dai canzonieri francesi e da altri autori italiani come Belli, che diedero voce ai costumi popolari e alla satira sociale. Per quanto riguarda il teatro in dialetto notevole l'ingegno di Eduardo Scarpetta, promotore della commedia napoletana popolare.

Croce conclude la sua *Appendice* affermando che ciò che mancava era una ripresa reale della tradizione del 1860 che doveva necessariamente passare attraverso uno scontro con l'Università «infedele a quella tradizione e bamboleggiante in trastulli accademici».²¹ Il filosofo quindi accenna proprio alla polemica del 1895 avuta con il professor Zumbini con il probabile intento di voler specificare che era giusto esporre le proprie critiche senza remore e che la libertà è alla base del confronto intellettuale, è la cifra distintiva di chi vuole indagare e penetrare le pieghe della realtà. Entrando nei meandri della speculazione crociana dipanata dello scritto, sembra venire a galla la sua voglia di prestarsi al duello e affermare il proprio onore: nessuno avrebbe potuto mettere in discussione le sue capacità di osservatore e pensatore.

Conclusioni

Dalla lettura puntuale del testo si evince come fosse chiaro l'intento di restituire l'immagine di un momento storico-culturale fondamentale e di

²⁰ B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia* cit., p. 310.

²¹ Ivi, p. 408.

come le vicende dei vari intellettuali fossero il filo rosso da seguire per comprendere quello che era accaduto nell'Accademia e ragionare su quanto e come l'insegnamento si fosse trasformato al fine di fotografare lo *status quo* dei metodi perpetuati. Croce intese difendere la voce libera dell'intellettuale e la capacità di discernimento dello studioso. Il duello tra Benedetto Croce e il duca Riccardo Carafa d'Andria, seppur un episodio apparentemente marginale nella sua biografia, si rivela cruciale per comprendere la profondità del suo impegno per la libertà e contestualmente getta luce sulla figura tanto complessa quanto affascinante del critico, non a caso definito "intellettuale mondo" da Emma Giammattei.²² Non è semplice, infatti, per gli studiosi di letteratura fare i conti con la statura del filosofo e dello storico, ma Giammattei pone proprio in luce come la poliedricità di Benedetto Croce sia la sua cifra distintiva. La sfida, scaturita da un'offesa alla sua reputazione di intellettuale, non fu soltanto un gesto dettato dall'orgoglio ferito, ma l'affermazione di un principio fondamentale: la libertà di pensiero. Croce, pur consapevole della propria fragilità fisica, scelse di affrontare il duello per dimostrare che la libertà non è subordinata ad altro, ma è un diritto inalienabile dell'individuo. Questa convinzione traspare in modo evidente dalla sua attività di critico letterario. L'analisi serrata dell'ambiente culturale napoletano condotta nell'*Appendice* rivela un Croce profondamente immerso nelle dinamiche del dibattito intellettuale. La polemica con Bonaventura Zumbini e il suo allievo, scaturita dalla sua critica al metodo perpetuato nell'Accademia napoletana, è un esempio lampante della sua determinazione a difendere la propria libertà di giudizio. Le opere letterarie dovevano essere strumenti per promuovere un rinnovamento culturale e per liberare il pensiero dai pregiudizi. La sua adesione al pensiero di De Sanctis e Spaventa e la sua critica costruttiva nei confronti di altri intellettuali, dimostrano come egli fosse animato da un profondo senso di responsabilità verso la verità e la conoscenza.

Il duello di Croce quindi difficilmente può essere considerato un semplice gesto di sfida, ma fu un atto simbolico che rivela la profondità del suo impegno. La sua attività di critico letterario e filosofo,

così come il suo coinvolgimento nei dibattiti politici del suo tempo, sono tutti aspetti di un'unica e coerente visione del mondo, in cui la libertà individuale e la libertà di pensiero rappresentano i valori supremi.

²² Cfr. E. GIAMMATTEI, *Il redivivo. Benedetto Croce e il quaderno segreto*, Hoepli, Milano 2024.

Irene Gambacorti

SVEVO IN PEDANA: L'UNIONE GINNASTICA TRIESTINA
E LE *CONSEGUENZE DI UN TRAVERSONE*

Sinossi: Il saggio mappa la presenza del duello e della scherma nell'esperienza biografica e nell'opera di Italo Svevo, soffermandosi sulle testimonianze epistolari e sulla partecipazione dell'autore alla vita dell'Unione Ginnastica triestina, come socio, membro della direzione e dilettante di scherma. In particolare è preso in esame lo scritto *Conseguenze di un traversone*, comparso in una pubblicazione collettiva per le nozze del suo maestro di scherma. Pur nei limiti di uno scritto d'occasione, queste pagine presentano interessanti collegamenti con la contemporanea produzione narrativa dell'autore; possono essere inoltre messe in relazione con i successivi paradossali sviluppi della riflessione sveviana intorno all'evoluzione darwiniana e alla lotta per la vita, e con la riemersione di schemi e lessico della sfida duellistica e schermistica nelle pagine della *Coscienza di Zeno*, in relazione al rapporto del protagonista con il rivale Guido.

Parole chiave: Italo Svevo, scherma, duello, Società Ginnastica Triestina

Abstract: This essay explores the presence of duelling and fencing in Italo Svevo's life and work. It focuses on epistolary accounts and on Svevo's involvement in the Trieste Gymnastics Union, as a member, a management committee member, and an amateur fencer. In particular, it examines the text *Conseguenze di un traversone*, which was published in a collective volume for the wedding of Svevo's fencing master. Despite being an occasional piece, these pages present interesting connections with the author's contemporary narrative work; they can also be linked to his reflections on Darwinian evolution and the struggle for life, as well as the re-emergence of patterns and vocabulary relating on challenge, duel, and fencing in *La coscienza di Zeno*, in relation to the protagonist's relationship with his rival Guido.

Keywords: Italo Svevo, fencing, duel, Società Ginnastica Triestina

1. Una lettera di Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, alla moglie Livia Veneziani, del 25 maggio 1898, racconta un episodio inquietante:

L'altro giorno mentre stavo leggendo la tua lettera, quella di due mezze pagine, con la quale mi annunciavi ricevuta di quella mia dei rimproveri, fui urtato da un uomo che passava. Gli corsi dietro e lo fermai. Di dietro pareva un giovinetto, voltatosi mi fece vedere la sua barba bianca e la sua faccia grinzosa. Mi parlò in inglese. Questo e la sua barba mi sconcertarono. Non lo bastonai come avrei voluto. Scambiammo i biglietti di visita. Poi mi misi in un'affannosa ricerca di qualche persona che mi rappresentasse. Ma chi sa l'inglese da noi? Finii da G. Ziffer ch'ebbe un abboccamento col signore inglese il quale dichiarò di non aver voluto offendermi e che dovevo aver mal capito certe parole inglesi che mi diresse e che altrimenti avrebbero dovuto bastare per quietarmi. Faccio la figura di un pivello... che non sa l'inglese. Andare in cerca di duelli con la mia miseria! Figurati che il meno che costi un duello a Trieste fra piccole e grandi spese è fl. 200. - !!¹

Si sarebbe tentati di credere a uno scherzo, se non fosse che il Gustavo Ziffer ricordato era persona di famiglia, un cugino, figlio della zia Marietta Schmitz e di Ferdinando Ziffer; la veridicità del racconto era dunque facilmente verificabile. La lettera inoltre è di tutt'altro tono, pervasa dal malumore che affligge Ettore, lontano dalla moglie, a Salsomaggiore per cure termali dal 9 maggio alla prima settimana di giugno. Il malessere si riversa in pagine piene di gelosa sofferenza e ingiuste insinuazioni, ma anche nevrotiche fissazioni e irrequietezze: «Ogni giorno ho dei periodi e non piccoli in cui mi sento profondamente male. Un nonnulla dà la spinta alla mia turbolenta fantasia [...]», aveva scritto poco sopra;² complice anche l'insoddisfacente situazione lavorativa, che lo vede deciso a lasciare la banca appena possibile («Io della banca sono nauseato»), ma in un quadro di incertezza sul futuro, mentre l'ingresso nella ditta del suocero sembra ancora ipotesi lontana: «Fra il pensiero alla tua lontananza e alla mia posizione ho il cuore pieno di fiele che trabocca».³ La chiusa dell'episodio, nella lettera, tocca il ricorrente doloroso tasto dell'inferiorità economica («la mia miseria») rispetto alla famiglia della moglie. Solo per la spesa, il duello sarebbe stata una follia: duecento fiorini!

Nondimeno colpisce la facilità irriflessa con cui, quasi a scaricare all'esterno il malessere interiore, il trentaseienne impiegato di banca, nonché docente di

¹ E. Schmitz a L. Veneziani, Trieste, 25 maggio 1898, in I. SVEVO, *Lettere*, a cura di S. Ticciati, con un saggio di F. Bertoni, il Saggiatore, Milano 2021, p. 211.

² Ivi, p. 210.

³ Ivi, p. 211.

corrispondenza italiana e francese all'Istituto commerciale Revoltella, si mette «in cerca di duelli» e prontamente, senza capire una parola di quanto detto dall'interlocutore, procede nella consueta trafila della vertenza cavalleresca: scambio di biglietti da visita, ricerca dei rappresentanti da inviare all'avversario per esigere scuse o una riparazione d'onore; con un esito questa volta, per fortuna, conciliante.

Svevo è al tempo già autore di due romanzi: *Una vita*, stampato nel novembre del 1892 dall'editore triestino Vram con data 1893; e *Senilità*, di cui alla data della lettera sta per iniziare la pubblicazione sull'«Indipendente», tra il giugno e il settembre 1898, seguita da quella in volume nello stesso anno ancora con Vram. Un'attività che lascia scarse tracce nella corrispondenza domestica dell'autore, dove alla propria vocazione artistica si riservano pochi cenni ironici o episodici.

Da un violento urto per strada ha origine, alla fine del romanzo *Una vita*, la sfida a duello con Federico Maller, il fratello di Annetta,⁴ a cui il protagonista Alfonso si sottrarrà con il suicidio. Ma che neppure di reminiscenza o gioco letterario si tratti, nella lettera di Ettore Schmitz, lo conferma la reazione della giovane moglie, di solito paziente e comprensiva, seppur sinceramente amareggiata, di fronte alle torture inflitte dalla diffidenza e dai dubbi del marito, in una malsana voluttà di tormentarsi e tormentarla, testimoniata dal carteggio di questi anni. La risposta di Livia, a stretto giro di posta (26 maggio 1898), è stavolta letteralmente inferocita:

Bien aimé,
j'ai reçu ta bonne lettre d'hier et ne suis pas très satisfaite de divers points de son contenu. D'abord l'histoire d'avoir cherché un duel est indigne de toi et je n'ai pas assez de paroles pour la blâmer.
Comment aller exposer ainsi sa vie quand on est mari et père? C'est une querelle que tu cherchais toi-même. C'est stupide, c'est infâme, cela me révolte enfin. Si je pense aux conséquences que cela pouvait avoir (non pas la dépense) j'en frémis.

⁴ Cfr. I. SVEVO, *Una vita*, in ID., *Romanzi e "continuazioni"*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, pp. 393-394: «Si volse per salutarlo sentendo che s'avvicinava di nuovo ma nello stesso tempo ricevette un urto che quasi lo gettò a terra. / – Si chiede scusa, mascalzone! – gli urlò nell'orecchio il giovane Maller [...]. Ricevette il biglietto di Maller e consegnò il proprio. Promise che i propri secondi a mezzodì del giorno appresso si sarebbero trovati da Maller. Era sorpreso di essersi contenuto subito tanto correttamente»; cfr. al riguardo I. Gambacorti, G. Paolini, *Scontri di carta e di spada: il duello nell'Italia unita tra storia e letteratura*, Pacini Editore, Pisa 2019, p. 342.

Comment as-tu pu en venir à une pensée pareille? Vraiment je te ne comprends pas. C'est cela que ton amour pour moi t'inspire! Et bien c'est joli au moins et je puis en être fière! Je te prie de me promettre formellement dans ta prochaine lettre de ne jamais plus jouer ainsi un jeu cruel. Autrement je n'ai plus de paix, entends-tu?⁵

La stupefazione di Livia di fronte al rischio insensato inseguito così alla leggera, con “stupida”, “infame”, “rivoltante” esaltazione egoistica (Ettore è già padre di una bambina, Letizia, che non ha ancora un anno), ci ricorda un dato di fatto di cui occorrerebbe tener conto, nello studio della cultura e dell'immaginario del duello: che per la quasi totalità, studi, saggi, articoli, polemiche giunti fino a noi, rispecchiano voci e ottica maschili. Rarissime le voci femminili sull'argomento; ancor più interessante dunque la sfuriata della signora Veneziani in Schmitz.

A cui Svevo ribatte il 28 maggio, rivelando il significato riposto dell'episodio, ennesimo mezzo per colpevolizzare la moglie:

Hai torto d'essere tanto adirata per la stupida storia di quell'inglese. Io non cercai una disputa. Non ho mica il dovere di sopportare degli spintoni per la via. Vero è che talvolta non ci si abbada, mentre quel giorno – colpa tua – bastava una goccia per far traboccare il vaso.⁶

Anche in un'altra occasione Svevo mostra di condividere senza difficoltà convenienze e prassi delle vertenze d'onore; normale eventualità, s'intende, nella buona borghesia triestina. Una lettera di un anno successiva, scritta in due riprese, il 7-8 maggio 1899, informa la moglie, di nuovo a Salsomaggiore per cure termali, di una questione in cui è stato coinvolto, in veste, sembra di capire, di rappresentante o padrino:

Schott non ha VOLUTO battersi. Ieri dopo trattativa di 3 o 4 ore io gli offrii il mezzo di sfidare P. senza alcun pericolo che costui risponda con un affronto perché avevamo trovato il mezzo di impedirglielo. All'ultimo momento rifiutò tradendo – debbo dirlo – una vera e propria codardia che persino a me che sono tanto lontano da certi pregiudizii me lo rende antipatico. Ti prego di non fare parola a nessuno di questo ultimissimo episodio perché non è saputo che proprio dai più intimi. Ad ogni modo io così sono fuori di questa avventura

⁵ L. Veneziani a E. Schmitz, Salsomaggiore, 26 maggio 1898, in *Lettere a Svevo. Diario di Elio Schmitz*, a cura di B. Maier, Dall'Oglio, Milano 1973, p. 29. Cresciuta a Marsiglia negli anni dell'adolescenza, Livia corrisponde sempre con il marito in francese.

⁶ E. Schmitz a L. Veneziani, Trieste, 28 maggio 1898, in I. SVEVO, *Lettere cit.*, p. 219.

nella quale dovevo fare sempre – un'altra volta fingendo – la parte che mi era la più contraria. In fondo P. nella questione è uomo e l'altro è una vecchia baba [donnaicciola]. Figurati che la dolce Nella parlandone disse «Eppure è brutto ch'egli rifiuti di battersi». Ieri io avevo dichiarato a S. [Schott] che al suo posto io avrei fatto così e così. Egli con tutta semplicità mi rispose ch'egli invece faceva così. Perciò dopo tante e poi tante seccature credo che i rapporti fra me e lui saranno piuttosto raffreddati che più intimi. In fondo io non provo nessun desiderio di rivederlo ed egli avrà sempre a divenire rosso quando mi vedrà. Lasciamo stare.⁷

I tratti precisi della vicenda sfuggono, ma deve trattarsi di persona e fatti noti almeno in parte alla moglie, come indica il modo diretto con cui Svevo entra in argomento, e il «VOLUTO» in maiuscolo, forse a correggere un'affermazione della stessa Livia (non abbiamo le sue lettere di questi giorni); e in generale noti in casa Veneziani, se Ettore ne parla anche con la sorella di Livia, Nella. Parte in causa è «probabilmente Enrico Schott (1872-1943), industriale nonché violinista e fondatore del Comitato per le grandi manifestazioni musicali» a Trieste,⁸ che nelle lettere precedenti Svevo incolpava di avergli fatto perdere ore e ore di tempo, probabilmente per la stessa vertenza.⁹ Niente si sa invece del contendente indicato con l'iniziale «P.».

Anche se Svevo si dichiara «tanto lontano da certi pregiudizii», è chiaro il disprezzo per la «codardia» di chi rifiuta, all'ultimo, di battersi; che determina la fine della stima per il conoscente e la sua esclusione sociale, almeno dalla cerchia degli intimi a conoscenza del fatto; la disapprovazione, addirittura, della «dolce Nella» («Eppure è brutto ch'egli rifiuti di battersi»). Tangibile è anche il sollievo per essere ormai fuori da una storia in cui avrebbe dovuto figurare schierato dalla parte sbagliata: non con l'«uomo», ma con la «vecchia baba».

2. Se dover scendere sul terreno non è dunque, all'alba del xx secolo, ipotesi peregrina, non meraviglia trovare Svevo stesso in pedana, nella sala di schermo della gloriosa Società Ginnastica Triestina. Il nome di Ettore Schmitz compare, nelle liste dei tesserati, per gli anni 1886, 1887, 1889, 1890, 1891, 1893, 1894,

⁷ E. Schmitz a L. Veneziani, Trieste, 7-8 maggio 1899, ivi, pp. 241-242.

⁸ Come informa la nota di S. Ticcianti, ivi, p. 238.

⁹ «Se ti scrivo poco devi addebitarne quello Schott che m'ha portato via anche oggi 3 ore. Credo però che la cosa sia finalmente terminata» (6 maggio 1899, *ibid.*); «Causa Schott sono enormemente in arretrato con i miei lavori alla banca» (7 maggio 1899, ivi, p. 239).

1896, 1897, 1898, 1900, 1904, 1908, 1909, 1910, 1919, 1920, 1921.¹⁰ Figura inoltre nella Direzione, organo composto da sedici membri, dal 25 gennaio 1892 al 22 gennaio 1894, quando la società portava il nome di Unione Ginnastica.¹¹ Non si tratta di un semplice obbligo della socialità altoborghese: la partecipazione alla vita di una delle prime e più attive realtà dell'associazionismo cittadino è in questo caso anche una chiara prova di simpatie irredentiste. Fondata nel 1863 con il nome di Società Triestina di Ginnastica, espressione della popolazione di lingua italiana (mentre i germanofoni facevano capo al Turnverein Eintracht), l'associazione non manca di esprimere nel corso degli anni, con le cautele del caso, un chiaro indirizzo patriottico, in particolare nelle attività ricreative e culturali offerte ai soci e nelle manifestazioni pubbliche (feste, accademie ginniche e schermistiche, iniziative di beneficenza, gite, banda, coro, spettacoli teatrali), portate avanti nonostante ricorrenti misure restrittive e proibizioni di polizia, e talvolta atti vandalici e aggressioni; promuovendo tra l'altro i contatti con le altre società sportive del territorio, e con quelle italiane d'oltre confine, anche attraverso la fondazione di un giornale, «Il Palladio: periodico mensile di ginnastica e sport» (1886-1893).¹² Per cinque volte, dal 1863 al 1915, la Società è sciolta per decreto delle autorità, e ricostituita con nuovo nome;¹³ per gli anni che ci interessano, si chiamava appunto Unione Ginnastica (1883-1901), ed era risorta per iniziativa di Felice Venezian (1851-1908), a capo del partito nazional-liberale e leader dell'irredentismo triestino e adriatico, nonché

¹⁰ Ringrazio sentitamente il dottor Zeno Saracino, curatore del museo e dell'archivio storico della Società Ginnastica Triestina, tuttora attiva, per avermi fornito le notizie sul tesseramento di Svevo, lo Statuto dell'Unione Ginnastica e la foto d'epoca della sezione Scherma che qui si pubblica.

¹¹ Cfr. *Elenco dei direttori*, in M. PRESEL, *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste, 1863-1913*, Trieste 1913, p. 300, e il *Processo verbale del x° Congresso Generale Ordinario*, in «Il Palladio», VII, 2, 19 febbraio 1892, pp. 13-19, a p. 19; per composizione e compiti della Direzione, cfr. gli artt. 17-27 dello *Statuto della Unione Ginnastica*, Stabilimento artistico tipografico G. Caprin, Trieste 1883, pp. 7-10 (Trieste, Società Ginnastica Triestina, Archivio storico).

¹² «Organo dell'Unione ginnastica», come dichiarato nella testata, «Il Palladio», ideato e diretto da Gregorio Draghicchio, pubblica gli atti ufficiali dell'Unione Ginnastica, gli avvisi e i risultati delle gare sportive, oltre a notizie sulle attività sociali non agonistiche, e anche gli Atti di altre società ginnastiche come quelle di Trento e Gorizia.

¹³ Società Triestina di Ginnastica, 1863-1864; Associazione Triestina di Ginnastica, 1868-1882; Unione Ginnastica, 1883-1901; Società Ginnastica, 1902-1904; Circolo Sportivo Juventus 1904-1907, poi Associazione Ginnastica 1907-1909; Società Ginnastica Triestina, dal 1910 ad oggi: cfr., oltre a M. PRESEL, *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste* cit., anche C. PAGNINI, M. CECOVINI, *I cento anni della Società Ginnastica Triestina*, Trieste 1963, poi in C. PAGNINI, M. CECOVINI, G. PANGHER, E. AMBROSI, *I centotrenta anni della Società Ginnastica Triestina*, Stella Arti Grafiche S.r.l. Editore, Trieste 1993.

cugino del padre di Livia,¹⁴ che tiene la presidenza dal 1883 al 1889, quando gli succede Ettore Daurant.

Accanto alla ginnastica, e a discipline di minor diffusione, erano le sezioni di nautica e canottaggio e, appunto, di scherma, a registrare, nei primi anni Novanta, vivace attività e successi. Dal 1883 era stato chiamato come maestro di scherma Gian Tita Angelini, affiancato dal 1891 dal sottoistruttore Napoleone Cozzi.¹⁵ Nel 1892 si inaugura una nuova sala per la scherma, decorata dagli stessi soci.¹⁶ Importante è anche l'attività ricreativa (si contano 1507 soci in tutto, alla fine del 1891¹⁷), con feste e spettacoli teatrali di dilettanti, talvolta con la partecipazione di attori noti o di autori celebri.¹⁸ Ettore Schmitz tra

¹⁴ Cenni nelle lettere di Svevo alla moglie confermano la conoscenza e la stima: ad es. da Venezia, 2 maggio 1901, scrive che ha incontrato a Venezia Felice Venezian, lì per comperare un quadro per l'Istituto Revoltella («Il dr Venezian mi domandò di te», in I. SVEVO, *Lettere* cit., p. 365); il 3 dicembre 1903 dall'Inghilterra, dove si trova per curare gli affari della ditta Veneziani, riguardo ai giornali mandatigli da Livia, le scrive di aver letto «con attenzione tutto un discorso di Venezian. Bellissimo ma qui a Charlton non fece grande effetto» (ivi, p. 512); il 1° agosto 1908, sempre da Charlton, esprime rammarico per la sua grave malattia («Hai notizia dell'avv. Venezian? Povero farabolone! [chiacchierone]. Tanto giovine ancora e tanto lieto di vita e di successo. Quello, sì, ch'è un peccato che debba andarsene», ivi, pp. 674-675). Sull'adesione di Svevo alle idee irredentiste, che pare effettiva anche se non tale da impensierire le autorità, cfr. i diversi pareri di E. GHIDETTI, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 118-119, 240 e G. A. CAMERINO, *Italo Svevo*, UTET, Torino 1981, pp. 241-247.

¹⁵ Cfr. M. PRESEL, *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste* cit., pp. 128, 149-150; secondo i dati riportati ivi, p. 132, alla metà degli anni Ottanta si contavano circa ottanta soci iscritti alla sezione scherma, più una ventina di allievi (bambini e ragazzi); alla fine del 1891 i soci erano saliti a novantacinque, più undici allievi, stando alla Relazione del direttore avv. Mandel, cfr. *Processo verbale del x° Congresso Generale Ordinario* cit., p. 14. Angelini si ritirerà dall'insegnamento nel 1898. La forma del nome proprio è variamente attestata come "Gian Tita", "Gian Tito", "Giantito", "Giacinto": seguò la grafia Gian Tita (probabilmente da Giovan Battista), adottata nel volume di Presel.

¹⁶ Cfr. M. PRESEL, *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste* cit., p. 150: «con la decorazione in stile rinascimento, il soffitto dipinto a figure allegoriche e ritratti di schermidori, le panoplie alle pareti, costituiva l'ambiente più elegante e lussuoso della Palestra e la sezione che vi si addestrava era una delle meglio affiatate che la Ginnastica abbia mai avuto».

¹⁷ Cfr. *Processo verbale del x° Congresso Generale Ordinario* cit., p. 14.

¹⁸ I «trattenimenti drammatici» vedono la partecipazione di Ernesto Rossi, il 3 dicembre 1880; di Ermete Novelli, per l'inaugurazione dell'attività dell'Unione Ginnastica, il 24 aprile 1883, con la Compagnia Drammatica Nazionale, insieme a Virginia Marini e Claudio Leigh, e poi il 14 dicembre 1885; di Giacinto Gallina, nel dicembre 1888 (cfr. M. PRESEL, *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste* cit., pp. 93, 119, 138-139, 166). Giuseppe Giacosa prende parte insieme a Virginia Marini a un convegno sociale il 21 maggio 1881 (ivi, pp. 99-100), e assiste anche al saggio ginnastico nel 1891 (ivi, p. 166), ma non è l'unico a solidarizzare con

l'altro, nei due anni in cui fa parte della Direzione (1892-1894), non risulta direttamente occupato nell'organizzazione dell'attività sportiva, ma membro della "Commissione Feste" e della "Commissione alle Signore".¹⁹ Alle accademie di ginnastica e di scherma, aperte alla cittadinanza, venivano spesso invitate anche le principali autorità cittadine. L'attività sociale è del resto strettamente vigilata dalle autorità: nel 1891 viene vietato ad esempio, a pochi giorni dall'inizio, lo svolgimento del concorso interprovinciale di ginnastica, indetto per celebrare il ventesimo anniversario della costruzione dell'edificio della palestra sociale, a cui avrebbero preso parte anche le società ginnastiche di Gorizia, Gradisca e del Tirolo meridionale, accanto a ginnasti dell'Istria, con sequestro delle copie del programma e del regolamento;²⁰ ma viene disposto anche il sequestro dei diplomi ginnastici del saggio annuale interno, pochi momenti prima dell'inizio della festa.²¹ L'Unione Ginnastica è sciolta poi il 22 marzo 1901, a causa della vicinanza alle posizioni irredentiste manifestata in occasione della morte di Verdi e nella commemorazione del musicista tenuta il 3 febbraio, giudicata di «tendenze sovversive» ed eccedente «i limiti della sfera statutaria di sua attività».²²

3. Che Svevo intorno al 1890 non si limitasse a partecipare all'attività sociale, ma calcasse anche le pedane della sala di scherma, è confermato da un suo scritto d'occasione, a firma Ettore Schmitz, intitolato *Conseguenze di un traversone* e comparso in un opuscolo per le nozze del maestro Angelini con

l'esperienza associazionistica triestina: «Nel 1889 Giuseppe Giacosa accordò il permesso di rappresentare il suo dramma *Tristi amori*, rimettendone il copione. Nel '90 si produsse sul palcoscenico della Palestra l'intera compagnia Zago, nel '91 vi recitarono Novelli e Leigheb; nel '95 la Compagnia Gallina, primo attore Ferruccio Benini, vi rappresentò *La base de tuto*, di Giacinto Gallina, presente l'autore, e, pure nel '95, Ermete Zacconi vi recitò un canto della *Divina Commedia*» (ivi, p. 161). Arrigo Boito, dopo una visita alla palestra, accetta di scriverne nel 1877 l'«inno-marcia» *Mente sana in corpo sano*, «istrumentato dallo Scherenzel con l'approvazione dell'autore», che diviene l'inno ufficiale della società: cfr. ivi, p. 90, e la partitura *Marcia dell'Associazione Triestina di Ginnastica*, Ricordo del M. Arrigo Boito, E. Anaclerio, Trieste 1878.

¹⁹ Cfr. *Processo verbale del x° Congresso Generale Ordinario* cit., p. 19.

²⁰ Cfr. *Atti sociali; Il nostro Concorso proibito; Il sequestro del programma del concorso ginnastico*, in «Il Palladio», VI, 5-6, 10 giugno 1891, pp. 43, 44, 47.

²¹ Cfr. *Concorso sociale interno e saggio annuale*, ivi, pp. 44-47, e *Il sequestro dei diplomi ginnastici*, ivi, p. 47 (motivato dalla presenza di una stella a cinque punte nell'ornato del diploma). Contro entrambi i sequestri la società avanza ricorso, respinto, con arringa dell'avv. Felice Venezian: *L'Unione Ginnastica in Tribunale*, in «Il Palladio», VI, 7, 18 luglio 1891, pp. 59-60.

²² M. PRESEL, *Cinquant'anni di vita ginnastica a Trieste* cit., p. 200.

Elvira Rovis, il 6 aprile 1891, offerto agli sposi dagli amici della società ginnastica.²³ L'elegante libretto, stampato dallo Stabilimento artistico tipografico di Giuseppe Caprin (il direttore dell'«Indipendente», quotidiano triestino con cui Svevo collabora dal 1880 al 1890), si apre con un componimento dialettale in quartine di Felice Venezian (*Do parole ai Sposi*), a cui seguono altri otto interventi: versi d'occasione (Elda Gianelli, *Fiori d'arancio*; Riccardo Pitteri, *La spada e l'ago. Fiaba*; Cesare Rossi, *Elvira*; un sonetto di G. Ventura) e brevi prose: oltre a un pensiero augurale di Teodoro Mayer, e al brano di Svevo, una prosa di Augusto Garagnani, maestro della Società di Scherma, l'altra sala d'armi attiva in città, intitolato *Il mio debutto come Maestro*;²⁴ e un ragguaglio storico dello stesso Giuseppe Caprin, *Della prima Sala di Scherma in Trieste* (aperta nel 1838, con il maestro Bartolomeo Bertolini).

In *Conseguenze di un traversone*, Svevo si ritrae in pedana, durante una lezione con il maestro Angelini. «Traversone» è appunto «la sciabolata vibrata in senso orizzontale al petto ed alla pancia»²⁵ (orizzontale, o più comunemente trasversale dall'alto verso il basso). Come attesta, nella stessa pubblicazione, il ricordato intervento del maestro Garagnani, una lezione di scherma al tempo consisteva in gran parte nell'esecuzione da parte dell'allievo dei colpi «comandati» dal maestro; che, nel caso, para e risponde. Garagnani racconta appunto come, promosso caporale e assegnato, a diciotto anni, alla «sezione allievi-maestri di scherma», gli fosse toccato in sorte, alla sua prima lezione impartita ai giovani ufficiali, un tiratore formidabile e velocissimo, di cui non riesce a parare neppure uno dei colpi comandati («*puntata-sopra*», «*puntata-sotto*», «*colpo di testa*»), ricevendo anche «un traversone che quasi mi corica».²⁶

Lo scritto di Svevo inizia proprio con un comando del maestro, e i pensieri conseguenti dell'allievo pavido, con un marchio ironico schiettamente sveviano:

A fondo!

Caro maestro, se Ella diverrà minaccioso come se avesse dimenticato il Suo abituale ufficio di ricevere tutti quei colpi ch'Ella comanda, io a fondo non andrò giammai; già così mi pare di esserle vicino di troppo. E io parare? Fuggire piuttosto. Poco fa, e allora (oh! traditore!) aveva l'aspetto mansueto,

²³ *Nozze Rovis-Angelini: 6 aprile 1891*, Stab. Art. Tip. G. Caprin, Trieste 1891.

²⁴ Il nome di Garagnani si incontra, con grandi elogi, nelle cronache delle accademie di scherma cittadine che compaiono sul «Palladio»: cfr. ad esempio *Società di scherma in Trieste*, in «Il Palladio», v, 3, 25 marzo 1890, pp. 26-27, o *Accademia di scherma*, ivi, vi, 1, 31 gennaio 1891, p. 13.

²⁵ F. MASIELLO, *La scherma italiana di spada e di sciabola*, Civelli, Firenze 1887, p. 582.

²⁶ A. GARAGNANI, *Il mio debutto come Maestro*, in *Nozze Rovis-Angelini: 6 aprile 1891 cit.*, pp. 7-11, a p. 10.

mi inviò un magnifico traversone che se non mi fece del male, me ne fa temere. E di nuovo in guardia? Ah! no! per oggi grazie!²⁷

La “conseguenza” del traversone è quella di indirizzare la riflessione sul tema dell’istinto: «Domare l’istinto, dice lei? Se ve ne è la possibilità, certo, lo domeremo; è il mio più vivo desiderio perché io lo odio con tutte le forze dell’anima mia».²⁸ Della possibilità di lottare contro di esso non si è persuasi affatto, in realtà: «la lotta [...], per chi ha il coraggio d’intraprenderla, è dolorosa e vana».²⁹ Lo sperimenta Svevo, appunto, in sala di scherma:

Ne risulta una mediana di fuga e di parate non solo inutili, ma ridicole. Non mi rimproveri le quinte troppo alte o le seconde troppo larghe perché la colpa non è del braccio.

Un suo scolare che mi vide così, con il pugno flacido e indisciplinato, una delle tante ribellioni delle singole parti del corpo, mi guardò con aria di rimprovero. «Ella non è della nostra scuola!» mi disse. Sospettava un tradimento, e infatti in quello stato d’animo nulla è più facile che di tradire.³⁰

La battuta del compagno di sala rimanda alla polemica ancora aperta in Italia tra le due scuole della scherma di sciabola, la scuola settentrionale di Radaelli, attenta alle necessità militari, che indicava nel gomito il perno del movimento per il maneggio dell’arma, e quella napoletana di Masaniello Parise, che fa perno sul movimento del solo polso.³¹ Ma gli errori, come le parate troppo ampie di quinta e di seconda, sono imputabili solo al dominio dell’istinto di fuga, non alla tecnica e al ragionamento, a cui le «singole parti del corpo», ribelli, si sottraggono.

²⁷ E. SCHMITZ, *Conseguenze di un traversone*, ivi, p. 18; il testo, ripubblicato per primo da P. LUXARDO FRANCHI, *Un inedito di Italo Svevo*, in «Lettere italiane», xxxii, 3, luglio-settembre 1980, pp. 351-355, si legge ora anche in I. SVEVO, *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, pp. 1091-1093. Cfr. anche *Società di scherma in Trieste* cit., p. 27, dove così si commenta un assalto di sciabola del maestro: «Angelini, come sempre, splendido nella guardia e nella lunga spaccata [affondo], fece sfoggio di azioni variate e di certi traversoni, che i suoi amici chiamano “*excelsior*”».

²⁸ E. SCHMITZ, *Conseguenze di un traversone* cit., p. 17.

²⁹ Ivi, p. 18.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. *Istruzione per la scherma di sciabola e di spada del Prof. Giuseppe Radaelli*, scritta d’ordine del Ministero della Guerra dal capitano S. Del Frate, Litografia Gaetano Baroffi, Milano 1876, e M. PARISE, *Trattato teorico-pratico della scherma di spada e sciabola*, preceduto da un cenno storico sulla scherma e sul duello, Tipografia Nazionale, Roma 1884.

L'autore, che oltre a una ventina di articoli sull'«Indipendente» ha al momento all'attivo due racconti, e in corso da più anni la composizione del romanzo *Una vita*,³² evoca a confronto la propria immagine di avvilito lottatore «a tavolino»:

Sulla pedana, ed è causa sua, mi sento anche più piccolo che a tavolino, e non è dir poco per chi conosca la lotta che bisogna combattere per giungere a cavallo di certi periodi. È cosa ben diversa, però. A tavolino è un'insufficienza che avvilita, sulla pedana, invece, si viene annientati dal destarsi in noi di un altro essere, padrone irragionevole col quale non si discute, cieco e imperioso e brutale.³³

Ma in altri, si osserva, l'istinto cieco si manifesta come abilità innata, senza sforzo o disciplina alcuna, e senza necessità di ragionamento:

Questo stesso movimento che in me è fuga, lo so, in altri si muta in parata precisa e in attacco rapido tanto che non può essere diretto da un lento ragionamento e io ammiro l'arte [schermistica] che sa convertire in forza anche quanto sembrerebbe dover costituire eternamente la nostra debolezza. M'inganno o questa debolezza in certi esseri apparentemente inferiori non esiste affatto.³⁴

Ne è esempio l'istintiva maestria mostrata dai contadini nelle risse, descritta con lessico schermistico: «Io vidi, e con invidia, in certe baruffe tra contadini, la risolutezza dell'attacco e la parata astuta e opportuna, cioè una testa curvata a tempo per far andare a vuoto qualche pugno poderoso o l'avanzare ardito allo scopo evidente di arrivare *sotto misura*, proprio da schermidori, sebbene rigidi, provetti».³⁵ Un secondo esempio, presentato anch'esso come frutto di personale osservazione, è la disinvoltura con cui il «*cicio*» (ovvero, con nomignolo dispregiativo, il contadino slavo dell'entroterra istriano)³⁶ si mostra capace, contro l'opinione comune, di muoversi anche su una barca e in mare «con tutta disinvoltura come se vi fosse nato»³⁷.

³² La stesura è iniziata forse nel dicembre 1887: cfr. G. TELLINI, *Svevo*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 88-89.

³³ E. SCHMITZ, *Conseguenze di un traversone* cit., pp. 17-18.

³⁴ Ivi, pp. 18-19.

³⁵ Ivi, p. 19.

³⁶ Cfr. F. BERTONI, *Apparato genetico e commento*, in I. SVEVO, *Teatro e saggi* cit., p. 1860.

³⁷ E. SCHMITZ, *Conseguenze di un traversone* cit., p. 19.

La spiegazione è di carattere fisiologico: «Hanno nervi meno sviluppati, mancanti di quelle reazioni potenti che hanno luogo negli organismi in cui vi è maggior sviluppo nervoso». L'arte della scherma tenterebbe così «di rifare all'uomo una natura primitiva, toltane naturalmente l'ingenuità e l'ignoranza».³⁸

Non esente dal gusto per la digressione ironico-erudita (il *cicio* paragonato al poeta Alceo; l'evocazione del duello tra Hildebrand e Hadubrand, padre e figlio, «che sulla cima delle Alpi combatterono per giorni e giorni, e mandarono in pezzi cielo e terra senza giungere a toccarsi giammai»,³⁹ nell'antico poema germanico del IX secolo *Hildebrandslied*)⁴⁰, la prosa di Svevo si chiude sullo stesso tono dell'inizio, presentando di nuovo l'autore in pedana, di fronte al maestro, alla fine della lezione, per il rituale saluto (che si fa presentando l'arma prima di fronte, rivolta all'avversario, e poi a destra e a sinistra), timoroso ancora di essere sorpreso da un nuovo traversone:

E adesso, detto un tanto a mia scusa, anzi a mia gloria visto che col fatto provai che *cicio* non sono, giacché lo vuole, per la buona regola, ecco il saluto. Mi riesce difficile! Nella mia agitazione temo ch'Ella approfitti del mio forzato disarmo per ripetere quel disgraziato traversone che provocò questa chiacchierata. Si figuri il mio stato! Giungo fino a dimenticare il cavaliere ch'Ella è.⁴¹

Dunque l'autore si dichiara inetto, perché non *cicio*, diverso da quelle nature "primitive" tuttavia naturalmente dotate delle qualità necessarie per riuscire vincenti nella lotta. L'arte della scherma dovrebbe aiutare l'uomo a recuperare questa "primitiva" natura guidata dal vittorioso istinto, ma senza restituirlo alla primitiva "ingenuità" e "ignoranza".

4. *Conseguenze di un traversone*, pur nei suoi limiti di scritto d'occasione, si colloca dunque in quella linea della riflessione sveviana sul concetto di sviluppo che porterà, sul filo di una personale rilettura di Darwin e dell'evoluzionismo sociale di Spencer, ad esiti caratteristici e paradossali. A questa altezza cronologica, aprile 1891, si tratta della constatazione di partenza dell'inetitudine

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, p. 20.

⁴⁰ Cfr. F. BERTONI, *Apparato genetico e commento*, in I. SVEVO, *Teatro e saggi* cit., p. 1860. J. GATT-RUTTER, *Alias Italo Svevo. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, introduzione di G. Luti, Nuova Immagine, Siena 2018, pp. 171-172, tra i pochi a prestare attenzione a questo scritto d'occasione, vede nella derisione dell'eroismo dei due mitici duellanti un'intenzione di «beffa antitedesca».

⁴¹ E. SCHMITZ, *Conseguenze di un traversone* cit., p. 20.

dell'intellettuale, sprovvisto dei mezzi per affrontare vittoriosamente la lotta per l'esistenza, ed esposto al rischio del ridicolo, con evidenti punti di contatto con la situazione vissuta da Alfonso Nitti in *Una vita*. È d'obbligo richiamare la lezione impartita nel romanzo al protagonista dal vincente Macario, con il celebre apologo sull'abilità predatoria dei gabbiani:

Fatti proprio per pescare e per mangiare, – filosofeggiò Macario. – Quanto poco cervello occorre per pigliare pesce! [...] che cosa ci ha da fare il cervello col pigliar pesci? E lei che studia, che passa ore intere a tavolino a nutrire un essere inutile! Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più. Chi non sa per natura piombare a tempo debito sulla preda non lo imparerà giammai e inutilmente starà a guardare come fanno gli altri, non li saprà imitare. Si muore precisamente nello stato in cui si nasce, le mani organi per afferrare o anche inabili a tenere.⁴²

Ma già il primo racconto di Svevo, *Una lotta*, comparso sull'«Indipendente» del 6-7-8 gennaio 1888, vede il confronto tra un poeta, Arturo Marchetti, e un atleta, Ariodante Chigi, per la conquista di una donna: duello metaforico vinto ovviamente dall'energico sportivo, anche se il racconto segue il punto di vista dell'ambizioso quanto inetto e velleitario poeta sognatore Arturo.

Diversi anni dopo le nozze Rovis-Angelini, le relazioni tra il «maggiore sviluppo nervoso», ovvero intellettuale o della coscienza, evocato in quello scritto e le possibilità di affermazione nella lotta per la vita sono sviluppate in apologhi, favole e pagine aforistiche rimaste al tempo inedite, collocabili tra la fine degli anni Novanta (nel 1898 compaiono nelle lettere a Livia cen- ni alla lettura di opere di Darwin, ma la conoscenza dell'evoluzionismo, in maniera diretta o mediata, è probabilmente precedente) e la stesura della *Coscienza di Zeno*. In particolare, in un *Frammento* generalmente raccolto sotto il titolo *L'uomo e la teoria darwiniana* si ribaltano i rapporti di forza tra gli apparenti vincitori e i vinti nella lotta per la vita: «Lo sviluppo eccessivo di qualità inferiori, tutte quelle che immediatamente servono alla lotta per la vita», non porta ad altro che a «un arresto di sviluppo»,⁴³ negli animali come nella maggioranza degli uomini. È vero che «negli uomini questo maggior sviluppo dà un sentimento di superiorità ed anche una superiorità di forza reale»;⁴⁴ ma chi conserva una maggiore capacità di evolversi è chi è ancora

⁴² I. SVEVO, *Una vita*, in ID., *Romanzi e "continuazioni"* cit., pp. 104-105; cfr. anche P. LUXARDO FRANCHI, *Un inedito di Italo Svevo* cit., p. 352.

⁴³ I. SVEVO, *L'uomo e la teoria darwiniana. Frammento*, in ID., *Teatro e saggi* cit., p. 849.

⁴⁴ *Ibid.*

in una forma di “abbozzo”, ospitando dentro di sé potenzialità in contrasto: «Nella mia mancanza assoluta di uno sviluppo marcato in qualsivoglia senso io sono quell'uomo. Lo sento tanto bene che nella mia solitudine me ne glorio altamente e sto aspettando sapendo di non essere altro che un abbozzo».⁴⁵ L'apologo *La corruzione dell'anima* vede poi nell'anima come «malcontento» la spinta per l'evoluzione: malcontento che si placa progressivamente in tutti gli animali, una volta raggiunto lo sviluppo di strumenti di difesa e di offesa che possono assicurare loro il successo nella lotta per la vita («E perdettero il malcontento e l'anima. L'organo perfetto alla vita non può più lasciarsi dirigere dall'anima. [...] Avevano le pellicce e le zanne. E le anime da loro morirono»)⁴⁶ Solo «il malcontento e torvo uomo. Imperfettissimo [...] Animale disgraziatissimo» conserva la capacità di evolversi, che lo spinge però non ad adattare le proprie membra all'ambiente, ma a creare «ordigni» da maneggiare fuori di sé (siano questi oggetti o idee). Siamo ormai nei dintorni del finale apocalittico della *Coscienza di Zeno*.

Proprio nella *Coscienza di Zeno* (1923), il protagonista si trova a ingaggiare con Guido Speier – vincitore in apparenza: bello, ricco, dai riccioli fluenti, virtuoso del violino –, un lungo duello figurato, nel corso del quale significativamente riemerge, dopo tanti anni, il linguaggio schermistico. Nel capitolo *La storia del mio matrimonio*, tra i propositi che Zeno si impone per conquistare Ada («Ad Ada spettava un marito perfetto»)⁴⁷ insieme a quello di rinunciare a raccontare storielle divertenti, essere in ufficio ogni mattina alle otto, e dedicarsi a letture serie, c'è anche quello «di passare ogni giorno una mezz'oretta sulla pedana e di cavalcare un paio di volte alla settimana».⁴⁸ E in seguito lui e Guido si contendono Ada quasi armi in pugno: quando, durante la seduta spiritica, Zeno imbrogliava il rivale dileggiando la sua fede negli spiriti, di fronte alla sua voce emozionata e spaventata prova «la gioia che prova uno schermidore quando s'accorge che l'avversario è meno temibile di quanto egli credesse».⁴⁹

Una vera sfida, dove la matita tiene il posto della sciabola, è poi la gara di caricature, che segue alla rocambolesca richiesta di matrimonio di Zeno prima ad Ada, poi ad Alberta e infine ad Augusta: Guido disegna una riuscita caricatura sulla proverbiale distrazione di Zeno (provocandogli un lancinante dolore

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Id.*, *La corruzione dell'anima*, ivi, p. 885.

⁴⁷ *Id.*, *La coscienza di Zeno*, in *Id.*, *Romanzi e "continuazioni"* cit., p. 726.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 747.

psicosomatico, quasi una vera ferita). Zeno tenta di «vendicarsi dell'ingiuria»⁵⁰ che gli è stata fatta, disegnando a sua volta una maldestra infantile caricatura di Guido schiacciato dal tavolino spiritico: «Certo giammai il mio povero organismo fu talmente pervaso dal desiderio di ferire e se avessi avuta in mano la sciabola invece di quella matita che non sapevo muovere, forse la cura sarebbe riuscita».⁵¹ Guido ride, Zeno non riesce ad affermare la propria superiorità, e il «dolore» fisico-morale che gliene deriva così permane: «esso occupò buona parte della mia vita. Volevo guarirne! Perché avrei dovuto portare per tutta la vita sul mio corpo stesso lo stigma del vinto? Divenire addirittura il monumento ambulante della vittoria di Guido? Bisognava cancellare dal mio corpo quel dolore».⁵²

Il confronto si protrae per tutto il capitolo *Storia di un'associazione commerciale*, dove di nuovo compare una sfida tra Guido e Zeno che improvvisano brevi favole alla macchina da scrivere dell'ufficio. Inizia Guido, e lo fa per imporsi all'attenzione dell'amante, la segretaria Carmen. Ma Zeno non può esimersi dal confronto, e parla, appunto, di «battersi»:

Che cosa c'entravo io? Non avevo da battermi per l'ammirazione di Carmen della quale, come ho detto, non m'importava nulla, ma ricordando il mio modo di fare, devo credere che anche una donna che non sia rilevata dal nostro desiderio possa spingerci alla lotta. Infatti non si battevano gli eroi medievali anche per donne che non avevano mai viste? A me quel giorno avvenne che i dolori lancinanti del mio povero organismo improvvisamente si facessero più acuti e mi parve di non poterli attenuare altrimenti che battendomi con Guido facendo subito delle favole anch'io.⁵³

Carmen non c'entra; il dolore può passare solo sconfiggendo Guido. Sappiamo come va a finire: dopo il tragico suicidio (involontario) di Guido, la vittoria di Zeno è suggellata dall'abilità con cui subito recupera in borsa gran parte del patrimonio perduto dal socio, per consegnarlo a Ada e crescere d'importanza ai suoi occhi; giungendo per questo tardi alla cerimonia del funerale, e finendo con il seguire il corteo funebre sbagliato. Assente alla sepoltura dell'amico, Zeno si concede piuttosto una trionfale passeggiata sui

⁵⁰ Ivi, p. 767.

⁵¹ Ivi, p. 768. Cfr. in proposito F. BERTONI, *Apparato genetico e commento*, in I. SVEVO, *Teatro e saggi* cit., p. 1859.

⁵² I. SVEVO, *La coscienza di Zeno* cit., pp. 768-769.

⁵³ Ivi, p. 949.

colli inondati dal sole primaverile, con un passo da vittorioso, sciogliendo un inno alla salute:

Brillava un magnifico sole primaverile e, sulla campagna ancora bagnata, l'aria era nitida e sana. I miei polmoni, nel movimento che non m'ero concesso da vari giorni, si dilatavano. Ero tutto salute e forza. La salute non risalta che da un paragone. Mi paragonavo al povero Guido e salivo, salivo in alto con la mia vittoria nella stessa lotta nella quale egli era soggiaciuto. Tutto era salute e forza intorno a me [...]. In quel momento c'era nel mio animo solo un inno alla salute mia e di tutta la natura; salute perenne.⁵⁴

La pratica schermistica di Svevo non è dunque solo un dato biografico poco conosciuto, che attesta l'impegno dello scrittore nei circoli dell'associazionismo cittadino, in questo caso di chiara valenza politica irredentista; oltre a fornire una prova di più della diffusione della scherma tra la buona borghesia, anche per la sua persistente utilità pratica, nell'evenienza non così peregrina, abbiamo visto, di dover scendere sul terreno. L'esperienza di schermidore dilettante, come quella di impiegato di banca, o di funzionario d'industria, dà anch'essa il suo piccolo contributo alla riflessione filosofica e alla pagina letteraria; in cui possono essere ben tangibili, con effetti di lunga durata, anche le "conseguenze di un traversone".

⁵⁴ Ivi, p. 1038.



Fig. 1. Il maestro Gian Tita Angelini (quinto da destra in piedi) con un gruppo di giovani schermidori allievi dell'Unione Ginnastica; foto probabilmente posteriore al 1891, perché vi compare in divisa da maestro (sesto da sinistra in piedi) anche Napoleone Cozzi (Trieste, Museo della Società Ginnastica Triestina).

Lorenzo Tommasini

DUELLI FRA IRREDENTISTI: IL CASO DI SCIPIO SLATAPER

Sinossi: Scipio Slataper, durante la sua breve vita, si trova coinvolto in due sfide a duello. Una nel 1912 contro Ruggero Timeus e l'altra nel 1915 contro Attilio Tamaro. In entrambi i casi lo scontro non avverrà per il sottrarsi da parte di uno dei contendenti. Le motivazioni che portano alle liti non sono di tipo personale, ma politico. I protagonisti infatti, pur appartenendo tutti al variegato mondo dell'irredentismo giuliano, sono divisi dal modo di concepire l'idea di nazione e da come immaginano il rapporto con i popoli vicini. Non è un caso che una certa eco a questi eventi venne data anche da alcuni quotidiani dell'epoca che trattavano i problemi del confine orientale. Attraverso la rilettura degli articoli sul tema pubblicati in quegli anni e di alcune lettere (edite ed inedite) dei protagonisti sull'argomento, l'intervento si propone di ricostruire il contesto e le motivazioni che portarono allo scontro e le successive conseguenze.

Parole chiave: Scipio Slataper, Trieste, duello, irredentismo

Abstract: Scipio Slataper, during his short life, was involved in two duels. One in 1912 against Ruggero Timeus and the other in 1915 against Attilio Tamaro. In both cases the clash did not occur because one of the contenders withdrew. The reasons that led to the disputes were not personal, but political. In fact, the protagonists, although they all belonged to the varied world of Julian irredentism, were divided in their way of conceiving the idea of nation and how they imagined the relationship with neighboring peoples. It is no coincidence that a certain echo of these events was also given by some newspapers of the time that dealt with the problems of the eastern border. Through the rereading of the articles on the subject published in those years and some letters (published and unpublished) of the protagonists on the subject, the intervention aims to reconstruct the context and the motivations that led to the clash and the subsequent consequences.

Keywords: Scipio Slataper, Trieste, duel, irredentism

I rapporti di Scipio Slataper con il variegato mondo dell'irredentismo giuliano non sono mai stati tranquilli, anzi sono stati spesso segnati da scontri e dispute anche piuttosto accese. D'altra parte lo stesso atto con cui Slataper si fa notare per la prima volta su scala nazionale dalla tribuna giornalistica della «Voce» assomiglia ad una sorta di consapevole dichiarazione di guerra alla classe dirigente triestina, come annuncia all'amico Marcello Loewy nel presentargli la rivista fiorentina: «Io penso di scrivervi su Trieste: le nostre condizioni. Ma mi farò lapidare. Sono stufo di sincerità contenuta: voglio espanderla. Voglio creare d'intorno a me tante ostilità che se vincerò la mia vita vorrà dire che io sono qualche cosa».¹

Nascono così le *Lettere triestine*, una serie di articoli pubblicati sulla «Voce» tra il febbraio e l'aprile del 1909, in cui Slataper indaga senza sconti la realtà etnica, politica e culturale della propria città mettendo in evidenza l'esistenza di una importante componente slava e sostenendo la necessità economica per Trieste di restare legata all'Austria:

Ci dobbiamo difendere dagli sloveni: se ci fortificassimo del genio e dell'entusiasmo slavo? L'anima nostra se ne potrebbe aumentare se accettatili come forze nuove, sapesse ridurle a ritemperamento della sua energia; come sapemmo accrescerci di numero con l'assimilazione di tedeschi e di slavi.

E ancora:

[Trieste] È italiana. Ed è sbocco all'interesse tedesco. Deve volere una ferrovia, due ferrovie che l'uniscano alla Germania. E rallegrarsi della merce nutrice del commercio e della gente imbastarditrice del sangue che esse le trasportano. È il travaglio delle due nature che cozzano ad annullarsi a vicenda: la commerciale e l'italiana. E Trieste non può strozzare nessuna della due: è la sua doppia anima: si ucciderebbe.²

Si tratta di temi e affermazioni con le quali la classe dirigente triestina dell'epoca, espressione della borghesia commerciale che professava idee irredentiste vagheggiando l'annessione al Regno in nome della difesa del carattere italiano della città, non può essere d'accordo e che accoglie con grande ostilità, sentendosi punta nel vivo dalle critiche avanzate. Nasce così un'aspra polemica giornalistica in cui intervengono Prezzolini, per difendere Slataper, Giuseppe Vidossich, per portare le posizioni del partito liberal-nazionale egemone nel

¹ S. SLATAPER, *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Mondadori, Milano 1950, pp. 47-48.

² ID., *La vita dello spirito*, in «La Voce», I, 15, 25 marzo 1909, p. 60.

capoluogo giuliano, e Angiolo Lanza, per esprimere le opinioni dei socialisti triestini.³

Tale evento segna dunque una rottura tra Slataper e molti ambienti culturali e politici della sua città che ha riflessi anche in altri ambiti della sua vita, per esempio quando i lettori triestini del «Giornalino della Domenica», scandalizzati dai suoi scritti sulla «Voce», minacciano di disdire in massa gli abbonamenti nel caso avesse continuato a scriverci e costringono così Slataper a rinunciare a collaborare alla rivista di Vamba.⁴

Tuttavia Slataper non smette di trattare della situazione della sua città e alla fine dell'anno successivo organizza la pubblicazione di un doppio numero della «Voce» dedicato proprio ai temi dell'irredentismo.⁵ Vi collaborano, tra gli altri, vari intellettuali e studiosi triestini o comunque legati alla città, come Angelo Vivante, Ruggero Timeus, Alberto Spaini, oltre allo stesso Slataper. In questo caso Slataper affronta direttamente il variegato mondo dell'irredentismo triestino nelle sue molteplici istanze e componenti finendo per richiamare nuovamente l'importanza dell'elemento economico e la necessità per Trieste di restare legata all'Austria per non perdere il proprio *hinterland* che favorisce i commerci. L'unico irredentismo possibile, afferma, è dunque un irredentismo di tipo culturale, quello proposto inizialmente dai socialisti che negano l'importanza dei confini e che, pur con alcuni distinguo, è stato fatto proprio dalla «Voce», perché, scrive Slataper, «noi non neghiamo l'importanza dei confini politici; ma sentiamo fermamente che non contengono la patria».⁶

Anche in questo caso non mancano gli strascichi polemici. In particolare «Il Piccolo», che esprimeva opinioni vicine al partito liberal-nazionale, reagì duramente accusando «La Voce» di operare contro l'italianità di Trieste a favore della «slavizzazione» della città. Slataper risponde con un ulteriore scritto in cui invece ribadisce che riconoscere l'esistenza degli slavi è il primo requisito per una vera difesa della cultura italiana nel capoluogo giuliano e nell'Istria. La frattura, iniziata nel 1909, ora si è acuita, le posizioni sono sempre più distanti e così si preparano gli ulteriori, gravi, scontri avvenuti a distanza di qualche anno e sfociati in sfide a duello.

Tra il 30 maggio e il 6 giugno del 1912 Slataper pubblica un complesso articolo sulla «Voce» intitolato *L'avvenire nazionale e politico di Trieste* che,

³ Questa polemica è ricostruita, riportando i vari articoli, in ID., *Lettere triestine. Col seguito di alti scritti vociani di polemica su Trieste*, a cura di E. Guagnini, Dedolibri, Trieste 1988.

⁴ Sull'argomento cfr. L. TOMMASINI, *La collaborazione di Slataper al «Giornalino della Domenica»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIII, 644, 4, 2016, pp. 580-603.

⁵ Si tratta dei due numeri della rivista pubblicati l'8 e il 15 dicembre 1910.

⁶ S. SLATAPER, *L'irredentismo. Oggi*, in *La Voce*, II, 53, 15 dicembre 1910, p. 458.

pur riprendendo tesi e argomentazioni già esposte in precedenza, rappresenta probabilmente la più compiuta esposizione del pensiero slataperiano sull'irredentismo.

Si ribadisce da una parte l'importanza del fattore economico evidenziato dai socialisti ma dall'altra si riconosce anche lo sviluppo, negli ultimi decenni, di una cultura nazionale, sia in seno alla comunità italiana che a quella slovena, che ha reso problematica la convivenza:

Ponendoci noi, vediamo possibili a prima vista questi due soli atteggiamenti fondamentali [...]: l'irredentismo, il quale deve dimostrare che Trieste non soffrirebbe troppo, unita all'Italia, mentre nazionalmente sarebbe salva; e quello che comunemente si chiama socialista, che deve dimostrare il danno che Trieste ne avrebbe, e la sua possibilità di conservarsi italiana sotto l'Austria.⁷

Slataper rifiuta entrambe le posizioni. Secondo la sua opinione non è possibile respingere l'importanza dell'elemento nazionale e tuttavia negare l'esistenza delle altre nazionalità e rifiutarsi di dar loro i mezzi per sviluppare la loro cultura è sbagliato, è un atteggiamento che nega i principi mazziniani su cui era sorto il primo irredentismo e che gli stessi italiani di Trieste rivendicano contro il governo di Vienna quando rifiuta l'istituzione di una università nel capoluogo giuliano. Ciò che si afferma così è invece l'imperialismo, che per Slataper è «l'illusione moderna», incapace di portare a dei veri risultati se non falsando la realtà. D'altra parte va riconosciuto anche che l'Italia, in questo momento, non ha nessun interesse all'annessione di Trieste, anzi, per essere sicura nell'Adriatico deve essere alleata il più strettamente possibile all'Austria. La difesa dell'italianità di Trieste non va quindi immaginata tramite l'annessione al Regno, ma dev'essere basata su una lotta culturale che in fin dei conti porterà all'evoluzione della civiltà:

Vedo chiaramente che il compito storico di Trieste è di esser crogiolo e propagatore di civiltà, di tre civiltà. È meraviglioso e quasi vertiginoso pensare come in questo nostro piccolo angolo di Europa si combattano le forze e i problemi che oggi forse sono fra i più gravi del mondo occidentale d'oggi: germanesimo e slavismo, problema balcanico, egemonia commerciale, avvenire austriaco – e italianità. La grande, piena, ricca, inquieta civiltà latina. Che non può morire neanche di là dell'Adriatico.⁸

⁷ ID., *L'avvenire nazionale e politico di Trieste*, in «La Voce», IV, 22, 30 maggio 1912, p. 825.

⁸ ID., *L'avvenire nazionale e politico di Trieste*, in «La Voce», IV, 23, 6 giugno 1912, p. 830.

Nel tratteggiare le opposte posizioni, da parte socialista viene riportato in particolare il pensiero di Angelo Vivante che proprio nello stesso anno aveva dato alle stampe presso la Libreria della Voce la sua opera più importante, *Irredentismo adriatico. Contributo alla discussione sui rapporti austro-italiani*, in cui approfondiva soprattutto gli aspetti economici della questione,⁹ mentre da parte nazionalista vengono riprese varie fonti, ma in particolare si riportano le posizioni espresse da Ruggero Timeus in un suo articolo in cui discute proprio il libro di Vivante. Tale saggio, intitolato *L'irredentismo adriatico* era uscito sull'«Idea nazionale» in due puntate, il 18 e il 25 aprile 1912 all'interno della rubrica *Gli italiani d'oltre confine* ed era stato firmato solo con l'iniziale puntata «R.» perché l'autore temeva ritorsioni da parte della polizia austriaca.

Slataper tratta con una certa sufficienza le idee espresse nello scritto:

Da parte irredentista non si può naturalmente pretendere molte documentazioni della loro idea. Ma non bisogna neanche passarla buona agli irredentisti che si servono di questa loro difficile posizione per accusare di vigliaccheria, di spionaggio, di poliziotismo chi scrive contro di loro.

E annota:

Alludo, p.e., all'articolaista R. dell'*Idea nazionale*, che in un lungo articolo di critica sul libro, mai citato però, del Vivante, più volte si serve, come argomento, di questa posizione. Da quell'articolo, e altri, e altri scritti, e soprattutto da conversazioni continue con irredentisti, ho preso le argomentazioni delle tesi irredentiste, compendiandole e rendendole più logiche.

E poi prosegue, prendendo di mira il fatto che l'articolo fosse firmato con la sola iniziale:

Siccome nessuno può pretendere da un altro l'eroismo quando egli stesso non sia un eroe, siamo tutti pronti a riconoscere che l'irredentista ha diritto di non firmare la sua propaganda; ma egli, per suo conto, non ha diritto di dar del vigliacco a chi firma. Poi: qui nel Regno vivono una quantità di triestini irredentisti "emigrati", liberi dalle sgranfie austriache. Dunque perché scarseggiano tanto gli scritti irredentisti? È che, in realtà, i più degli irredentisti non sono affatto *convinti* di ciò che vogliono, e sono pigri e sono egoisti.¹⁰

⁹ Sulla figura di Angelo Vivante e la sua opera si veda ora la miscellanea *Angelo Vivante e il tramonto della ragione*, a cura di L. Zorzenon, Centro Studi Scipio Slataper, Trieste 2017 che comprende interessanti studi e un'utile antologia di testi "minori".

¹⁰ S. SLATAPER, *L'avvenire nazionale e politico di Trieste* cit., p. 825.

A leggere queste righe evidentemente Ruggero Timeus si sente punto nel vivo e già il 6 giugno, dunque lo stesso giorno dell'uscita della seconda parte dello scritto slataperiano, a dimostrazione dello sdegno e dell'urgenza di rispondere, avendo evidentemente letto solo la prima parte dell'articolo, replica sull'«Idea nazionale» con toni piuttosto aggressivi accusando Slataper di essersi limitato a ripetere in toni poco chiari le posizioni di Vivante e dichiarando di ritenersi personalmente offeso dalle parole pubblicate su di lui e sugli irredentisti in generale. Ribatte quindi punto per punto alle affermazioni che abbiamo appena riportato e rivendica il suo diritto a non far conoscere la propria identità se non alle persone che cita in modo che possano rispondergli e conclude con tono sarcastico accusando Slataper di falsificare il suo pensiero e riportare affermazioni che non ha mai fatto:

Tu hai inventato cose che non ho detto; hai svisato e non considerato ciò che invece ho scritto, hai fatto insinuazioni con frasi a doppio senso, hai messo nella nota un nome, nel testo delle accuse che domani affermerai essere generiche. Catone, il moralista intransigente, il cavaliere senza macchia e senza paura, s'è tramutato in ladruncolo, che con una mano ruba al prossimo il portamonete, mentre con l'altra trincia l'aria additando nel sidereo infinito i fantasmi gloriosi della Verità e della Giustizia!¹¹

La risposta di Slataper arriva a stretto giro, pubblicata sulla «Voce» della settimana successiva. Le affermazioni di Timeus vengono bollate come «una serie disordinata di proposizioni bugiarde e d'insulti», le accuse di diffamazione, di malafede e di vigliaccheria vengono ribadite e si insiste nuovamente sul fatto che l'avversario nasconde il proprio nome: «E ancora io l'accuso di insultare gli avversari dicendo che essi si rifugeranno nel generico, mentre nello stesso tempo dichiarano che nell'irredentismo non si può far nomi. Anche R. è solo una lettera».¹²

Dei dissapori che intercorrono tra i due restano tracce anche nella corrispondenza privata, come in una lettera inedita di Slataper alla madre in cui con toni coloriti si svela l'identità dell'avversario: «Avrete visto l'affare con quel R. dell'*Idea nazionale*. È un Timeus, di Trieste, a cui volevo bene e che ho cercato di aiutare. Meriterebbe una piada in qualche posto!».¹³ Ma

¹¹ R. [R. TIMEUS], *Per fatto personale R. a Scipio Slataper*, in «L'idea nazionale», II, 23, 6 giugno 1912, p. 3.

¹² S. SLATAPER, R. *nell'«Idea nazionale»*, in «La Voce», IV, 24, 13 giugno 1912, p. 836.

¹³ S. Slataper, lettera inedita alla madre senza data, ma il timbro postale sulla busta riporta la data del 17 giugno 1912 (Archivio di Stato di Trieste, fondo Slataper, busta 7). L'identità,

a questo periodo vanno con ogni probabilità attribuite anche due lettere inedite e senza data di Timeus, una a Prezvoli e l'altra a Slataper.¹⁴ Nel primo scritto accusa Prezvolini di malafede, affermando che sostiene tesi contrarie alla sua, apparentemente sulla base di dati oggettivi, ma in realtà per «sentimentalismo antirredentista pacifista, antimassonico, autore della giustizia nazionale, ammiratore delle statistiche sbagliate, correttore dei costumi dell'esercito». Nel secondo invece si dilunga maggiormente cercando di mostrare come la visione dei dati proposta da Vivante sia parziale e rischi di compromettere l'opera di italianità delle terre irredente portata avanti dai nazionalisti. E conclude:

Esiste per te il quadro plastico del dott. Vivante, la borghesia che fa dell'irredentismo per distrarre la popolazione dalle lotte sociali, pochi intellettuali cui una follia collettiva trascina allo splendore di Roma dominatrice, un branco di cretini che battono le mani e gridano viva, tra gli ultimi ci sono io.

Grazie caro, ma se invece di atteggiarti a nume tutelare della verità e in via sussidiaria a pedagogo di questo povero traviato, tu andassi a quella famigerata istituzione che è il Piccolo e domandassi un po' all'ultimo scribacchino di terza pagina che ti insegni come stanno le cose e se andassi a Parenzo a domandare ai fanti della giunta Provinciale notizie del compromesso, o a Pola a chiedere a qualche spazzino della città da chi sia composto il consiglio comunale e quale atteggiamento abbia il blocco non sarebbe meglio? [...]

Domande inutili, dinanzi alla realtà delle cose la presuntuosa tenacia dei dottrinari non si piega e del resto mi dimenticavo che di fronte alla vastità degli ideali vostri l'esistenza nazionale degli italiani in Istria e in Dalmazia è troppo piccola cosa, continuate pure; per fortuna non tutti sono stupidi a questo mondo, né tutti han nelle vene il sentimento morale e la dignità dei castroni.

Come si vede, anche se per iscritto, siamo in quella fase definita delle "mentite" in cui i due avversari si accusano a vicenda di essere bugiardi e con la quale nella vita e nella letteratura ottocentesche spesso si introducevano le sfide a duello.¹⁵

Anche nel nostro caso poco dopo arriva la sfida. I padrini di Timeus raggiungono Slataper il 21 giugno 1912 e gli chiedono di pubblicare una di-

in toni analoghi, è riportata anche in una lettera a Elody Oblath del 7 luglio 1912: «R. è R. Timeus, un ragazzo a cui feci un po' di bene» (S. SLATAPER, *Lettere alle "tre amiche"*, a cura di I. Caliaro, M. Favero, R. Norbedo, De Gruyter, Berlino 2022, p. 299).

¹⁴ Archivio di Stato di Trieste, fondo Slataper, busta 5, cartella 15.

¹⁵ Cfr. per esempio il caso dei *Promessi sposi*: I. GAMBACORTI, G. PAOLINI, *Scontri di carta e di spada. Il duello nell'Italia unita tra storia e letteratura*, Pacini, Pisa 2019, p. 187.

chiarazione ufficiale in cui si afferma che nei suoi articoli non intendeva dare del vigliacco a Timeus. Slataper ritiene di non dover scrivere nessuna nota ufficiale in quanto crede di non aver mai offeso Timeus. Di fronte al rifiuto, i padrini procedono con la sfida a duello. Secondo un appunto di diario del 18 giugno parzialmente inedito, Alberto Spaini aveva avvisato preventivamente Slataper di quanto si stava preparando. La sua prima reazione è di fastidio al punto che neppure per un istante pensa di accettare:

A quanto mi scrive Spaini (ieri 17 g.[iugno]) pare che Timeus mi voglia sfidare. Mi secca parecchio. Rifiuterò naturalm.[ente]¹⁶

E successivamente, pochi giorni dopo aver ricevuto ufficialmente la sfida, ritorna sull'argomento in un'altra nota di diario in cui ammette che la cosa che lo disturba di più della questione è il fatto che il rifiuto del duello rischia di metterlo in cattiva luce:

Venerdì sera sfidato a duello. Del resto posizione abbastanza buona perché rifiutai spiegazione. Di notte pensavo terribilmente a quanto bisognerà fare per liberarsi da tutte le disistime.¹⁷

Sulla questione tornano, già nel numero successivo di entrambe le riviste, sia Slataper con uno scritto sulla «Voce», sia Timeus – firmato al solito «R.» – sull'«Idea nazionale» con un trafiletto seguito da una nota redazionale che gli dà ragione. I toni naturalmente sono molto diversi. L'articolo di Slataper spiega i motivi del rifiuto sostanzialmente con la sfiducia nel duello come mezzo efficace per risolvere questioni di questo tipo:

Io risposi che rifiutavo il duello. Lo rifiutavo, essendo convinto che in nessun caso esso risolvesse niente: tanto meno nel nostro, dove si trattava, non di un insulto personale, ma di una mia affermazione iniziale precisa, di fatto, documentata poi in risposta a un assalto pieno di gravissime offese personali. Uno dei padrini dichiarò ch'essi nel verbale avrebbero potuto registrare soltanto che io rifiutavo il duello per ragioni di principio; l'altro era propenso aggiungervi anche questa particolare motivazione. Ed essendomi stato accennato che se io nominassi due rappresentanti, il verbale sarebbe stato discusso e firmato

¹⁶ S. Slataper, nota di diario parzialmente inedita del 18 giugno 1912 (Archivio di Stato di Trieste, fondo Slataper, busta 8, diario D17 sulla pagina del 20 giugno). Cfr. anche S. SLATAPER, *Appunti e note di diario*, a cura di G. Stuparich, Mondadori, Milano 1953, p. 230.

¹⁷ S. Slataper, appunto del 23 giugno 1912, in ID., *Appunti e note cit.*, p. 231.

da tutti e quattro, io rifiutai dicendo che con ciò avrei accettato le formalità duellistiche, pur non accettando il duello.¹⁸

La posizione sembra interessante anche perché dimostra come Slataper aderisse a posizioni nella sostanza antiduelliste, distinguendosi quindi dall'idea – ancora maggioritaria nella classe intellettuale della seconda metà dell'Ottocento, come confermano gli scritti di Paulo Fambri ma non solo¹⁹ – che considerava il duello una soluzione adeguata alle controversie nate dagli articoli di giornale.

L'articolo di Timeus mantiene un tono sarcastico ma a parti invertite, ribadendo che se anche i suoi scritti non sono firmati è pronto ugualmente a presentarsi sul campo pubblicamente e sostenendo che il rifiuto di Slataper equivallesse ad una ammissione di colpa per cui ritiene comunque la questione chiusa a proprio favore.²⁰

Infine Slataper ritorna un'ultima volta sull'argomento con un ulteriore articolo pubblicato sulla «Voce» del 4 luglio dove ribadisce l'assurdità, a suo dire, della situazione che l'avversario ha creato, da una parte volendo mantenere l'anonimato e contemporaneamente dall'altra esigendo un duello che per sua natura è un evento pubblico.²¹

La questione viene quindi chiusa senza nessuno scontro fisico. Entrambi i contendenti sono convinti di aver dimostrato le proprie posizioni e così passano oltre.

Slataper in questo caso assume delle posizioni antiduelliste, ritenendo che il duello non porti a nessuna soluzione. Tuttavia pochi anni dopo, nel 1915, si trova coinvolto in una nuova sfida, sempre per questioni politiche, in cui è lui nella posizione dello sfidante.

La questione, ancora una volta, nasce in rapporto alle tesi e alla figura di Angelo Vivante. L'esponente socialista infatti, già gravemente malato, a fine giugno aveva cercato di suicidarsi buttandosi dalle scale dell'ospedale nel quale era ricoverato. Dopo pochi giorni, il primo luglio 1915, era morto. Non ci sono spiegazioni ufficiali, ma probabilmente le cause del tragico gesto sono da ascrivere all'entrata in guerra dell'Italia e all'ingrandirsi del conflitto che venivano a minare tutto ciò in cui aveva creduto e per cui aveva dedicato la sua opera.

¹⁸ ID., *Il signor R. dell'«Idea nazionale»*, in «La Voce», IV, 26, 27 giugno 1912, p. 844.

¹⁹ I. GAMBACORTI, G. PAOLINI, *Scontri di carta e di spada* cit., p. 205.

²⁰ R. [R. TIMEUS], *Vertenza R.-Slataper*, in «L'idea nazionale», II, 26, 27 giugno 1912, p. 2.

²¹ S. SLATAPER, *Il signor R.*, in «La Voce», IV, 27, 4 luglio 1912, p. 848.

Sulla «Tribuna» era comparso un articolo firmato con le sole iniziali che rivolgeva pensanti accuse a Vivante, con l'aggiunta di varie inesattezze. Slataper, che in quei giorni si trovava a Roma, in convalescenza dopo essere stato ferito al fronte il 9 giugno durante l'assalto alla Rocca di Monfalcone,²² risponde con un breve trafiletto per difendere Vivante dalle accuse e conclude:

Oggi non si domanda che un po' di rispetto per la sua persona. E il signor *a. g.* che afferma il Vivante, per vincere la «fiera battaglia» del suo animo si sarebbe potuto arruolare volontario – lui di 46 anni, gracile, nevristenico, tolstoiano – è pregato di girare l'ammonizione a quei – pochi – *giovani* triestini, bene in gamba e in carne, che per la redenzione di Trieste han tenuto molti discorsi e scritto molti articoli, ma che preferiscono oggi l'una o l'altra delle cento quiete e comode città d'Italia al posto dove anche si può morire.²³

Si tratta di un'accusa generica, ma che colpisce nel vivo Attilio Tamaro, pubblicista di parte nazionalista, che la reputa un'offesa personale. Tra i due erano già sorti dei dissapori nell'estate del 1910, quando in una nota vociana Slataper aveva preso di mira uno scritto dell'«Indipendente» di Trieste che aveva attaccato «La Voce» per le sue posizioni sull'irredentismo. L'articolo appariva non firmato ma Slataper lo attribuiva a Tamaro. E così descriveva l'avversario con un misto di sarcasmo e di denuncia per dimostrarne l'infidabilità:

Attilio Tamaro è un giovane che avrà sì e no quattro-cinque anni più di me. Se ama farsi passare per barba di due spanne, s'accomodi lui. Ma non lo è. È un giovane che, incaricato di elencare e stimare le cose d'arte sparse in Istria, per entusiasmo giovanile eccitato dalla possibilità e dalla speranza di trovar tesori, e per mancanza giovanile di lavoro archivistico, dichiarò Carpacci e Palma e Bellini una quantità di copie e lavori di scuola e imitazioni. [...] È un giovane di tali entusiastici scatti giovanili che sull'*Indipendente* minacciò di schiaffi quelli della *Voce* che avevano offeso orribilmente Trieste cercando di raccogliere per la *Pro Coltura* 500 vol.; e ora – dopo che gli feci sapere, per lettera al direttore dell'*Indipendente*, che io era pronto a far conoscenza diretta con le sue mani – quando mi scorge fa finta di non vedermi e volta il capo con giovanile pudore.²⁴

²² Cfr. F. TODERO, *La guerra di Scipio*, in *Scipio Slataper, il suo tempo, la sua città. Miscellanea di studi*, a cura di F. Senardi, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, Gorizia-Trieste 2013, p. 166.

²³ S. SLATAPER, *A proposito del dott. Vivante*, in «La Tribuna», xxxiii, 199, 19 luglio 1915, p. 2.

²⁴ Id., *Documenti nazionalisti*, in «La Voce», II, 33, 28 luglio 1910, p. 367.

Tamaro aveva reagito alle accuse scrivendo direttamente al direttore della «Voce» nel tentativo di screditare Slataper. Una vivida testimonianza di questo confronto ci resta anche nel carteggio tra Prezzolini e Slataper in cui il triestino ribadisce e rincara le accuse.²⁵ Prezzolini si era preso un po' di tempo per controllare i documenti e alla fine aveva pubblicato una nota di appoggio al suo collaboratore confermando quanto aveva asserito.²⁶

Tra Slataper e Tamaro c'erano dunque ruggini di vecchia data che, con ogni probabilità, nella nuova polemica del 1915 contribuirono a far precipitare rapidamente la situazione. Tamaro risponde all'articolo sulla «Tribuna» di Slataper insultandolo e così Slataper lo sfida a duello. Tuttavia Tamaro rifiuta la sfida sostenendo che poiché Slataper si era sottratto tre anni prima al confronto con Timeus, dichiarandosi convintamente antiduellista, aveva perso ogni diritto ad esigere riparazioni d'onore. Slataper allora, come ci testimonia una lettera dell'8 agosto 1915 a Prezzolini, chiede l'intervento di un giury d'onore che potesse deliberare sulla questione:

Carissimo, T.[amaro] ha rifiutato causa il mio precedente con Fauro.²⁷ Ma anche i suoi padr.[ini] furono a mio favore di modo che il verbale è fatto bene. Intanto un giury rifiutato da lui e nominato da me sta giudicando se un ferito volontario al fronte ha diritto a battersi.²⁸

Il giury d'onore emette un verdetto, reso noto la sera del 28 agosto, favorevole a Slataper dichiarando che, nonostante i precedenti, aveva diritto a chiedere una riparazione d'onore, dal momento che diventando soldato aveva cambiato la sua condizione. Tale giudizio viene pubblicato il giorno successivo sia, in forma più essenziale, sull'«Idea nazionale»²⁹ sia, con un partecipe commento redazionale, sul «Resto del Carlino», rivista con cui Slataper aveva cominciato a collaborare dall'anno precedente:

Che il signor Slataper nel giugno 1912 professasse teorie antiduellistiche e quindi nelle contingenze della sua attività di pubblicista e di uomo di parte si

²⁵ Si veda in particolare la lettera del 6 (o 7) agosto 1910: G. PREZZOLINI, S. SLATAPER, *Carteggio. 1909-1915*, a cura di A. Storti, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2011, pp. 160-164.

²⁶ G. PREZZOLINI, *Quel signor A. Tamaro*, in «La Voce», II, 38, 1 settembre 1910, p. 388.

²⁷ Fauro è il nome scelto da Timeus per firmare i suoi articoli e per presentarsi al fronte come volontario. Infatti era pratica comune che ai volontari irredenti fossero forniti nuovi documenti con delle generalità false in modo che in caso di cattura da parte del nemico non fossero riconosciuti come sudditi austriaci e dunque passati subito per le armi come traditori.

²⁸ G. PREZZOLINI, S. SLATAPER, *Carteggio cit.*, p. 288.

²⁹ *Per una vertenza*, in «L'idea nazionale», v, 238, 29 agosto 1915, p. 4.

regolasse in base ai suoi particolari convincimenti, è una realtà che s'è svuotata di ogni contenuto attuale e pratica dal giorno in cui il signor Slataper è divenuto puramente e semplicemente un soldato. [...] Trovasi, cioè, il signor Scipio Slataper nella condizione di avere pieno diritto ad una riparazione cavalleresca e per conseguenza di valersi di tutti i mezzi di procedura, di trattazione e di risoluzione che se giustamente costituiscono il rispettivo corpus di leggi e di consuetudini invocato a tutela del proprio onore dai gentiluomini in tempo di pace, a maggior ragione debbono considerarsi sacro e intangibile patrimonio di un valoroso soldato in tempo di guerra.³⁰

Dopo il verdetto ci fu un ulteriore strascico polemico per cui Slataper prese nuovamente in mano la penna per fare alcune precisazioni³¹ che sembrano interessanti perché ci permettono di aggiungere alcuni dettagli alla vicenda e in particolare il fatto che il codice cavalleresco utilizzato in questa vertenza è quello di Jacopo Gelli pubblicato nel 1888³² che ebbe una larghissima fortuna e numerose ristampe.

Pochi mesi dopo la conclusione di questa seconda sfida, Slataper muore combattendo sul fronte goriziano.

Nonostante il fatto che i due duelli in cui fu coinvolto Scipio Slataper durante la sua breve vita furono entrambi dei duelli mancati per il sottrarsi da parte di uno dei contendenti, va dunque rilevato che il duello, ancora a questa altezza cronologica, veniva considerato in una parte degli ambienti irredentisti come una possibile soluzione alle controversie d'onore.

Tuttavia sembra interessante ribadire, come è stato notato, che le motivazioni che portano alle liti – anche se poi sfociano spesso in derisioni e insulti – non nascono da motivi di tipo personale. I protagonisti infatti, pur appartenendo tutti al variegato mondo dell'irredentismo giuliano, sono divisi dal modo di concepire l'idea di nazione e da come immaginano il rapporto con i popoli vicini. Le vertenze quindi non vengono viste solo come un modo per appagare il prestigio personale ritenuto ferito, ma anche per dimostrare la validità di una certa idea politica che i singoli protagonisti sentono di rappresentare.

³⁰ *La vertenza Slataper-“Idea Nazionale”. Il verdetto del giurì*, in «Il Resto del Carlino», XXXI, 236, 29 agosto 1915, p. 2.

³¹ S. SLATAPER, *La vertenza Slataper-Tamaro*, in «Il Resto del Carlino», XXXI, 244, 6 settembre 1915, p. 4.

³² Su quest'opera cfr. I. GAMBACORTI, G. PAOLINI, *Scontri di carta e di spada* cit., p. 85.

Giovanni Genna

DI CAPPA E SPADA.
I BEATI PAOLI DI LUIGI NATOLI “IN SALSA DUMASIANA”

Sinossi: Onore e giustizia: sono questi i motivi che innescano scontri e duelli all'interno del romanzo più famoso di Luigi Natoli, *I Beati Paoli*, pubblicato a puntate sulle pagine del «Giornale di Sicilia» tra il 1909 e il 1910. Esplorando un novero esemplificativo di tali situazioni romanzesche, il saggio ipotizza che in realtà lo scrittore palermitano – oltre all'attraversamento del grande modello dumasiano – inserisca all'interno della narrazione lacerti di una più profonda riflessione politico-sociale attorno al tema della giustizia, esemplata nell'opposizione tra una sua forma “clandestina” e una “cavalleresca”.

Parole chiave: Luigi Natoli, Alexandre Dumas, romanzo popolare, duello, giustizia

Abstract: Honour and justice: these are the reasons that trigger clashes and duels within Luigi Natoli's most famous novel, *I Beati Paoli*, serialized in the pages of the «Giornale di Sicilia» between 1909 and 1910. Exploring an illustrative list of such fictional situations, the article hypothesizes that the Palermitan writer – in addition to crossing the great dumasian model – inserts within the narrative fragments of an political reflection around the theme of justice, exemplified by the opposition between a “clandestine” and a “knightly” form of justice.

Keywords: Luigi Natoli, Alexandre Dumas (padre), popular novel, duel, justice

1. *Nel solco della tradizione romantica (e popolare)*

Nel 1965, in occasione della pubblicazione einaudiana dei *Tre moschettieri* di Alexandre Dumas (1844), Giorgio Manganelli, a cui è affidato il compito di introdurre il lettore all'attraversamento dell'opera, scrive:

Beato colui che per la prima volta si accinge a inseguire le orme di d'Artagnan; beato colui che, avendo letto questo libro nell'adolescenza, come accade, in

una edizione probabilmente ornata di traumatizzanti illustrazioni, non ne conserva che un confuso ricordo, fatto di generosi e un po' sciocchi duelli, di trame ingegnose, di agevoli uccisioni; attendono costoro alcune ore di indifesa, deliziata lettura [...]. Una velocissima cavalcata, che si svolge con accelerazione sempre più nervosa e rovinosa, ci rapisce, per le strade di Francia e di Inghilterra, sulle tracce di d'Artagnan e dei tre moschettieri; in preda a un batticuore lievemente degradante, gustando tutta la codarda letizia di essere "fuori", noi seguiamo le ambagi di una storia seducente quanto sfrontatamente improbabile. Di rado siamo commossi, mai coinvolti, ma costantemente eccitati, provocati, elusi. Le domande ingenuie ed arcaiche: che sta per succedere? che accadrà dopo? ci spronano di capitolo in capitolo; e intanto ci consola la coscienza dell'artificio, della recitazione, del ben lavorato inganno.¹

Manganelli sintetizza perfettamente l'essenza del romanzo di Dumas: avventura, colpi di scena, personaggi ammiccanti e seducenti, duelli in nome dell'onore, dell'onorabilità e della giustizia, rapidissimi spostamenti a cavallo in Francia e Oltremarica; insomma la favola che si mescola al realismo, la letteratura che si fa menzogna. Lo scrittore milanese presenta dunque tutti gli ingredienti più tipici, apprezzati e richiestissimi del cosiddetto romanzo di "cappa e spada", destinato in nome della propria "frivola leggerezza" all'immortalità letteraria, come accade a *I tre moschettieri*, che del capolavoro possiede proprio «l'arroganza»² di esserlo.

A distanza di poco più di un sessantennio da quel travolgente successo di pubblico, nella Sicilia postunitaria ancora in cerca di una rinascita politico-sociale e di qualcuno che possa esserne in qualche modo il portavoce intellettuale, chi dimostra di aver assimilato la lezione dumasiana è lo scrittore palermitano Luigi Natoli (1857-1941),³ il quale, tra il 6 maggio del 1909 e il 2 gennaio del 1910, con l'esotico pseudonimo di William Galt, pubblica in

¹ G. MANGANELLI, *Introduzione*, in A. DUMAS, *I tre moschettieri*, Einaudi, Torino 2018, pp. v-vi.

² *Ivi*, p. vi.

³ Luigi Natoli è stato scrittore, giornalista e critico letterario piuttosto prolifico. All'età di ventitré anni divenne docente di italiano, cominciando inoltre a collaborare con il «Giornale di Sicilia». Trasferitosi da Palermo a Roma, divenne redattore del «Capitan Fracassa» (1886-1888), iniziando poi l'attività di critico letterario, con particolare riferimento alla storia della letteratura siciliana. Oltre a *I Beati Paoli*, Natoli scrisse numerosi altri romanzi e racconti apparsi in parte in volume e in parte a puntate su giornali e riviste, riscontrando sempre il plauso del grande pubblico. Assiduo frequentatore di biblioteche e archivi storici, nonché grande appassionato di storia delle tradizioni popolari, Natoli pubblicò anche una *Storia della Sicilia* nel 1935. Per ulteriori notizie cfr. *Luigi Natoli. Brevi note biografiche*, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Flaccovio, Palermo 2015 (formato ebook, pp. 5-10). Salvo diversa indicazione, le citazioni dal romanzo saranno tratte da questa edizione in formato digitale.

ben 239 puntate sul «Giornale di Sicilia» il suo capolavoro, *I Beati Paoli*, un romanzo di cappa e spada per la cui presentazione si potrebbe ricorrere, a grandi linee, a quanto scritto da Manganelli a proposito dei *Tre moschettieri*, di cui l'opera di Natoli pare riprendere sia parte degli stilemi narrativi sia alcuni dei suoi personaggi più celebri. A tal proposito, basti pensare ai casi emblematici di Blasco da Castiglione – del quale ci occuperemo per esplorare la dinamica del duello – e di Coriolano della Floresta, indiscussi protagonisti del romanzo dello scrittore palermitano: infatti se il primo con il suo carattere “guasconeggiante” – sanguigno, forse un po' rozzo e un po' canaglia a causa della giovane età, ma comunque generoso, pronto a battersi fino alla morte in difesa dei deboli, dell'onore, della donna amata e della giustizia, ma anche per il proprio diletto – sembra ricalcare piuttosto sfacciatamente il modello di d'Artagnan, il secondo, mentore del giovane picaro – un uomo severo, resosi saggio nello scorrere del tempo, freddo, disincantato a causa di un amore perduto, nonché giustiziere in proprio per vocazione “spirituale” (del resto è lui a capo della leggendaria setta dei Beati Paoli)⁴ –, pare invece tratteggiare per sommi capi il personaggio di Athos, che di d'Artagnan è stato una sorta di “padre putativo” seguendone passo dopo passo l'apprendistato.

Da questa primissima istantanea si può ben comprendere come i *topoi* e i personaggi stereotipati del romanzo dumasiano alimentino la natura intrigante e seducente del capolavoro di Natoli, il quale, grazie al numeroso seguito di pubblico, si tramuta ben presto da fenomeno regionale – monumento alla Palermo settecentesca,⁵ non a caso è il prodotto editoriale più letto della storia siciliana – in fenomeno nazionale, conquistando nel corso degli anni lo *status* di

⁴ Ancora oggi non è ben chiaro se la setta sia esistita o meno. Lo stesso narratore getta dubbi sulle sue origini: «Come eran sorti?... Donde? Mistero. Avevano avuto degli antenati: quei terribili “vendicosi”, che ai tempi di Arrigo VI e Federico II erano diffusi per il regno e il cui capo era un signore, Adinolfo il Pontecorvo; i proseliti migliaia; il loro compito quello di vendicare le violenze patite dai deboli. Ma nessuno seppe mai chi fosse il capo dei Beati Paoli, né poté mai dire se appartenesse a questa o quell'altra classe o casta. Nessun processo poté mai, in più di un quarto di secolo, diradare il mistero. Qualche volta un uomo saliva sul patibolo, accusato di delitto di sangue: si diceva, si riteneva per certo che fosse affiliato; ma né la tortura né la vista del patibolo poterono strappargli il segreto. La giustizia troncava quel ramo; l'albero gettava i nuovi germogli», L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., p. 211. Come afferma Rosario Lo Duca, Natoli riprende alcune informazioni sulla setta, romanzandole, dai famosi *Opuscoli palermitani*, scritti dal Marchese di Villabianca intorno al 1790. Cfr. R. LO DUCA, *Storia e leggenda dei 'Beati Paoli'*, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Flaccovio, Palermo 2004, pp. XXV-XXX; cfr. inoltre A. CHIRCO, *La Palermo dei Beati Paoli*, in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Flaccovio, Palermo 2015, pp. 34-37.

⁵ Natoli si è molto dedicato alle ricerche d'archivio per apprendere non soltanto tradizioni, usi e i costumi del popolo palermitano del periodo settecentesco, ma anche per conoscere le

best-seller al punto da poter vantare molteplici edizioni successive – comprese trasposizioni televisive e *graphic novel*⁶ – rinnovate ancora oggi sia nella veste grafica sia nelle note introduttive di supporto al pubblico dei lettori.

A giudicare dalle date della sua prima apparizione, si sarebbe tuttavia tentati di pensare che il romanzo di Natoli si affermi come una sorprendente “anomalia” all’interno del panorama letterario del primo Novecento: basti pensare al fatto che, mentre lo scrittore palermitano svela sul «Giornale di Sicilia» a un pubblico sempre più appassionato le avventure dell’eroe romantico Blasco da Castiglione, sulle pagine della «Nuova Antologia» – era il 1904, dunque appena pochi anni addietro la prima uscita dei *Beati Paoli* –, un altro scrittore siciliano, il girgentino Luigi Pirandello, mostrava ai lettori un personaggio fuori dai canoni della narrativa di stampo verista e simbolista allora diffuse, vale a dire Mattia Pascal, l’antieroe moderno alle prese con la scoperta del relativismo conoscitivo. Dunque allo sperimentalismo modernista di Pirandello Natoli risponde in maniera antitetica – non a lui direttamente, beninteso – proponendo al grande pubblico dei lettori⁷ il tipico *feuilleton*

carte raffiguranti la città e restituirne nella pagina scritta l’esatta immagine topografica. Per un quadro esaustivo sull’argomento, cfr. A. CHIRCO, *La Palermo dei Beati Paoli*, pp. 11-39.

⁶ Del 1947 è il film *I cavalieri dalle maschere nere*, prodotto dalla Organizzazione filmistica siciliana per la regia di Pino Mercanti; recentemente, dal film è stato tratto un *graphic novel*, *I cavalieri dalle maschere nere. I Beati Paoli*, pubblicato da Edizioni Lussografica nel novembre del 2024.

⁷ Sul pubblico del romanzo di Natoli, Lo Duca ha scritto: «Il romanzo del Natoli, sin dal suo primo apparire, fu seguito con il più grande seguito, né entrò soltanto nelle case della povera gente e nelle portinerie delle abitazioni del medio ceto, ma, quasi con prepotenza, salì anche negli appartamenti della borghesia siciliana. Per gli abitanti del quartiere del Capo, che per tradizione si ritenevano i legittimi discendenti della setta [nella finzione romanzesca i Beati Paoli hanno il loro nucleo proprio in questa zona di Palermo], il romanzo divenne, al contempo, sillabario e testo sacro, tenuto al capezzale del *pater familias* che, nelle lunghe sere di inverno, ne leggeva con voce velata di commozione, i diversi capitoli ai parenti e vicini che lo attorniavano ascoltandolo nel più religioso silenzio. In Sicilia, *I Beati Paoli* è ancora oggi l’unico libro che molta gente del popolo abbia letto nel corso della sua vita», R. LO DUCA, *Storia e leggenda dei ‘Beati Paoli’* cit., p. xxiv. La popolarità del romanzo è così grande da coinvolgere nella lettura perfino i mafiosi, generando tra loro ovvie forzature interpretative atte a mitizzare e giustificare le rispettive azioni malavitose, fino al punto da considerarsi come i diretti discendenti della setta. A tal proposito, è interessante quanto scrive Francesco Benigno: «Leonardo Vitale, il primo pentito di mafia, dichiarò che il cerimoniale di iniziazione con cui era divenuto “uomo d’onore” ripeteva “il rito sacro dei Beati Paoli”; nell’autobiografia di Joe Bonanno, la *mafia*, che lui chiama “la tradizione”, è fatta discendere da una medievale setta di vendicatori; di Totuccio Contorno, si sa che aveva scelto come nome di battaglia “Coriolano della Floresta”, uno dei protagonisti del romanzo di Natoli, e tanto Tommaso Buscetta [...] che Nino Calderone [...] hanno mostrato di credere alla discendenza degli “uomini d’ono-

della tradizione ottocentesca. A Natoli, infatti, da grande appassionato di folklore⁸ e di narrativa d'appendice, interessa proporre ai lettori siciliani qualcosa che li possa innanzitutto deliziare e intrattenere nella lettura, ricorrendo per l'appunto agli strumenti del modello dumasiano, senza tuttavia perdere di vista le vicissitudini che affronta il popolo isolano e che Natoli, da attento studioso di storia siciliana, dimostra di conoscere molto bene disponendole sapientemente sullo sfondo della narrazione. Da un punto di vista meramente narrativo, ciò si traduce nella dicotomica sfida tra il “Bene” e il “Male”, ossia nella lotta “metafisico-manichea”, direbbe Umberto Eco, tra i dominati-oppressi, vale a dire il popolo impotente, vessato da soprusi, violenze e ingiustizie, e i dominanti-oppressori, ossia le classi politiche e nobiliari dell'Isola corrotte dall'avidità e dal potere, come lascia intendere il narratore quando scrive:

I padroni dello Stato erano i signori del clero, perché essi possedevano la ricchezza; tutte le cariche erano in potere loro, gli uffici più delicati non erano concessi che a nobili, i quali, naturalmente, per spinta di casta, si aiutavano, si sorreggevano, si proteggevano. Qualunque violenza commettessero, erano sicuri della impunità; le condanne più gravi si limitavano all'esilio o al confino in qualche nobile castello, o in qualche castello reale, dove erano alloggiati e serviti con ogni agio, e godevano della più ampia libertà. Ma il popolo e la piccola borghesia non avevano che la miseria e la servitù, e la legge folgorava i più feroci castighi che l'insano rigore di quei tempi le poneva in mano, non soltanto per punire colpe reali, ma anche per lasciar compiere violenze e ingiustizie.⁹

In virtù di ciò, si sarebbe tentati di seguire l'interpretazione critica gramsciana e affermare che il romanzo di Natoli contenga tutti quegli ingredienti atti a “far

re” dai Beati Paoli. In quanto a Totò Riina e a Gaspare Mutolo, infine, “in un confronto in un'aula di giustizia, e senza che nessuno dei due scherzasse, si sono accusati reciprocamente di non rispettare l'autentico spirito dei Beati Paoli», F. BENIGNO, *Ancora sulla Spagna e la mafia: finzione e realismo nella rappresentazione del male*, in «Between», IX, 18, novembre 2019, pp. 15-16. Sull'“appropriazione” mafiosa dei Beati Paoli cfr. inoltre D. BOMBARA, *Alle radici del fenomeno mafioso. Fascino e orrore dei Beati Paoli*, in «Cahiers d'études romanes», 45, 2022, pp. 147-163.

⁸ Natoli descrive feste paesane, trascrive filastrocche e nenie, a partire dal *Prologo*, in cui la levatrice di casa Albamonte invoca la Vergine e i Santi affinché il parto di donna Aloisia Ventimiglia avvenga sotto auspici divini: «Santo Liberto / creatura al letto / Santo Nicola / creatura fuori. / Santa Leonarda / una doglia lesta e gagliarda. / Madre Sant'Anna / una buona doglia e una figlianna», L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., pp. 50-51.

⁹ Ivi, p. 210.

sognare a occhi aperti” il pubblico, alleviandolo, almeno per il solo tempo della lettura «deliziata» e «indecorosa», delle angosce prodotte dalla vita quotidiana:

La quistione è questa [...] c'è sempre stata una gran parte di umanità la cui attività è sempre stata taylorizzata e ferreamente disciplinata e che essa ha cercato di evadere dai limiti angusti dell'organizzazione esistente che la schiacciava, con la fantasia e col sogno [...]. Nel mondo moderno la quistione si colorisce diversamente che nel passato per ciò che la razionalizzazione coercitiva dell'esistenza colpisce sempre più le classi medie e intellettuali, in una misura inaudita; ma anche per esse si tratta non di decadenza dell'avventura, ma di troppa avventurosità della vita quotidiana, cioè di troppa precarietà nell'esistenza, unita alla persuasione che contro tale precarietà non c'è modo individuale di arginamento: quindi si aspira all'avventura “bella” e interessante, perché dovuta alla propria iniziativa libera, contro l'avventura “brutta” e revoltante, perché dovuta alle condizioni imposte da altri e non proposte.¹⁰

Il libro di Natoli sembra dunque fatto apposta per la categoria critica teorizzata da Gramsci, ossia il “romanzo popolare” destinato a “consolare” il pubblico, come sottolinea Eco ripercorrendo proprio il pensiero gramsciano e ascrivendo *I Beati Paoli* al genere popolare piuttosto che a quello del “romanzo storico”:

il romanzo storico, oltre che l'ovvio richiamo al «vero storico», è un romanzo a sfondo esortativo, in cui predominano, proposte come modelli positivi, varie virtù. E a tal punto il romanzo storico è conscio di avere funzioni che esorbitano dalla pura proposta di una macchina narrativa, che ad ogni punto genera la propria riflessione metanarrativa [...]. Il romanzo popolare invece [...], nasce come strumento di divertimento di massa e non si preoccupa tanto di proporre modelli eroici di virtù, quanto di descrivere con un certo cinismo dei caratteri realistici, non necessariamente «virtuosi», nei quali il pubblico possa tranquillamente identificarsi [...].¹¹

2. *Duelli “in salsa dumasiana” (con uno sguardo al Tasso)*

Tra gli elementi atti “a far sognare a occhi aperti i lettori”, sollecitandoli

¹⁰ A. GRAMSCI, *Scritti di letteratura*, a cura di L. La Porta, Editori Riuniti, Roma 2019, p. 146 (i passi raccolti in questo volume sono tratti dai *Quaderni del carcere*).

¹¹ U. ECO, ‘*I Beati Paoli*’ e l'ideologia del «romanzo popolare», in L. NATOLI, *I Beati Paoli*, Flaccovio, Palermo 2004, p. IX.

nel loro intimo al desiderio d'evasione, spiccano sia i personaggi «non necessariamente virtuosi», ma «nei quali il pubblico possa tranquillamente identificarsi», sia i duelli, come del resto si conviene a un qualsiasi romanzo di cappa e spada che si rispetti.

All'interno dei *Beati Paoli* – un libro la cui trama si intreccia profondamente alla tematica dell'onore e della giustizia –, sebbene tra i personaggi ci sia chi, come padre Bonaventura, esprima tutta la sua disapprovazione nei confronti di questa pratica sanguinaria, ritenuta un'offesa alle leggi di Dio, è chiaro che il duello non possa che emergere in maniera dominante, alla stregua di un rito avvolto dalla sacralità imposta dalla sua stessa tradizione centenaria: ad esempio lo stesso Blasco ne è affascinato poiché lo reputa lo strumento per misurare l'onore del cavaliere, al punto che nei suoi atteggiamenti paiono curiosamente riflettersi (e concretizzarsi) gli incitamenti di d'Artagnan padre al d'Artagnan figlio, che così si esprimeva: «un gentiluomo oggi si fa strada col coraggio, solo col proprio coraggio [...]. Non evitate le occasioni, e le avventure cercatele [...] battetevi, tanto più che i duelli sono proibiti, e che, per conseguenza, occorre doppio coraggio a battersi».¹² Più in generale, potremmo affermare che nei *Beati Paoli* vige un antico codice cavalleresco che la società siciliana, in specie quella delle classi colte e medio-alte, si vanta innanzitutto di conoscere e poi di seguire, anche a costo di contravvenire alle leggi del Regno, che ha decretato come illegale la pratica del duello. È il narratore a dichiarare fin dal corposissimo *Prologo* l'importanza di tali osservanze cavalleresche, quando ad esempio descrive lo studiolo di Emanuele Albamonte, il Duca della Motta, «un cavaliere errante in cerca di avventure»¹³ – che per indole, avrebbe fatto sue quelle parole sul duello e sull'onore di d'Artagnan padre consegnandole al proprio figlio, cioè Blasco, se soltanto lo avesse potuto (ri)conoscere prima di morire¹⁴ –, in cui tra i libri riposti sulla scrivania

¹² A. DUMAS, *I tre moschettieri*, trad. di G. Aveni, Rizzoli, Milano 2010, p. 35.

¹³ L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., p. 56. Natoli lo descrive in questi termini: «[...] fino a quarantacinque anni era rimasto celibe, pur non disdegnando di apprendere qualche ghirlanda all'ara di Venere. Forte, vigoroso [...] Don Emanuele preferiva inseguire e affrontare i pericoli di queste cacce, piuttosto che lasciarsi trascinare in carrozza per la passeggiata della Marina; provava maggiore felicità a vibrare la sua daga dentro la gola di un lupo, che passare la giornata in inchini a guardarsi le belle trine delle maniche nei salotti di qualche donna. Per queste ragioni, durante la guerra di Messina, essendo già a capo del suo stato, accolse volentieri il bando delle armi e, come signore feudale, arruolò una squadra di milizie dai suoi stati e corse a combattere i Francesi e i ribelli. Allora aveva ventisette anni e s'innamorò del mestiere. La caccia al lupo era una bella cosa, ma la guerra era ancora più bella», *ibid.*

¹⁴ Grazie all'aiuto di padre Bonaventura Blasco scoprirà di essere il figlio primogenito, anche se illegittimo, del Duca della Motta.

spiccano non a caso «due poemi, i più comuni e i più letti in quei tempi: la *Gerusalemme* e l'*Adone*». ¹⁵ Tuttavia tra i due poemi sembra quello del Tasso ad avere una rilevanza maggiore, grazie ai cavalieri erranti che ne animano le pagine e che vengono eletti a modello dai giovani spadaccini come Blasco, i quali si vantano di emularne le gesta. Quando infatti il giovane sfida a duello il principe di Iraci alla fine della prima parte del romanzo, perché geloso della vicinanza e delle attenzioni rivolte da quest'ultimo a donna Gabriella – ecco il duello in nome dell'amore, o presunto tale, dato che poi Blasco si innamorerà perdutamente di Violante, con la quale convolerà a nozze alla fine della storia –, provoca il giovane principe chiedendogli se avesse ben appreso proprio gli insegnamenti dei cavalieri della *Gerusalemme*:

[...] le lame scintillarono e si incrociarono stridendo. Il principe era un forte schermitore non avendo altro da fare si esercitava ogni giorno, in casa, col primo maestro di scherma che fosse a Palermo e con le migliori lame della nobiltà; ma era troppo in collera per potere, combattere in sala, svolgere tutto il suo giuoco [...]. Adagio, signorino bello, vi farete infilzare da voi stesso... e ciò non entra nel mio piano... [...] non voglio sciuparvi... Siete un così bel campione del genere degli scimuniti, che sarebbe un peccato mandarvi all'inferno di Dante... Avete letto Dante?... [...]. E scommetto che non avete letto neppure Tasso... Un cavaliere dovrebbe leggerlo... Vedete i cavalieri del Tasso, quando si battono, non si dimenticano... Si battono come in una sala d'armi; voi invece vi arrabbiate troppo [...]. Con una mossa rapida, imprevedibile, turbinosa, fortissima, avviluppò, strappò, fece saltare a cinque o a sei passi la spada del principe; vi pose sopra il piede [...].¹⁶

Blasco dichiara dunque apertamente di ispirarsi a questo codice cavalleresco, non lesinando tuttavia di ironizzare sugli avversari da guascone impertinente qual è: ed è questo, a ben guardare, uno dei primi aspetti che accomuna Blasco a d'Artagnan, tanto che non può che essere proprio il giovane spadaccino, tra tutti i personaggi del romanzo di Natoli, ad attrarre l'attenzione dei lettori più esperti e smaliziati, poiché fin dalla sua prima apparizione ne possono scorgere la chiara matrice dumasiana. A tal proposito sono due i momenti in cui l'"ammiccamento" si fa piuttosto esplicito: il primo è il suo ingresso sulla scena, mentre il secondo è il "quadriello" presso il Convento dei Cappuccini di Messina, episodio che Natoli modella sulle dinamiche del "quadriello" (per la verità mancato in Dumas) dietro al convento dei Carmeli-

¹⁵ L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., p. 49.

¹⁶ Ivi, pp. 311, 312, 313.

tani Scalzi di Parigi, in cui d'Artagnan, a seguito di tre malintesi da commedia degli equivoci, è pronto ad affrontare i suoi futuri amici, Athos, Porthos e Aramis, prima che le guardie del Cardinale Richelieu interrompano il rituale cavalleresco in nome della legge.

Cominciamo dunque dal primo momento, l'ingresso sulla scena dell'eroe di Dumas e dal subitaneo tentativo di “attaccar briga” con degli uomini, rei di aver ironizzato su di esso (o almeno così crede il guascone), situazione che si verificherà in Natoli con le stesse modalità. Scrive Dumas:

[...] un Don Chisciotte vestito d'un farsetto di lana un tempo turchina e ora d'un colore indefinibile, tra il fondo del vino e l'azzurro. Viso lungo e bruno; gli zigomi sporgenti, indice di astuzia; molto in rilievo i muscoli mascellari, segno infallibile per cui si riconoscono i Guasconi – anche senza cappello, e il nostro uomo ne aveva uno ornato di una specie di piuma. [...] la lunga spada che, sospesa a un balteo di pelle, sbatteva nelle gambe del proprietario quando era in piedi, e sul pelo irto della sua cavalcatura quando era a cavallo. [...] Purtroppo le qualità del cavallo erano così nascoste sotto quel pelo strano e quell'andatura sgraziata, che in un tempo in cui tutti si intendevano di cavalli, l'apparizione di un tale Baiardo [...] suscitò un'impressione sfavorevole che andava a riflettersi sul cavaliere.¹⁷

[...] d'Artagnan volle prima rendersi conto della fisionomia dell'impertinente che si burlava di lui. Fissò il suo sguardo fiero sullo sconosciuto [...] si calcò il berretto sugli occhi e cercando di assumere l'espressione che aveva notato in Guascogna nei signorotti di viaggio, si avanzò con una mano sull'elsa della spada e l'altra appoggiata a un fianco.¹⁸

Si veda ora quanto scritto da Natoli:

Non era infatti possibile immaginare nulla di più grottesco e di più caratteristico. Un cavallo da contadino, dal collo agro, dalle gambe nodose, i fianchi magri e ossuti, la criniera rada e ispida, aveva avuto l'onore di una sella guerresca [...] ma la povera bestia non pareva compresa dell'onore toccatole e andava con un passo da somaro [...]. Su questo cavallo troneggiava un giovane robusto di bello e fiero aspetto, vestito di una specie di casacca, il cui taglio ricordava forse i suoi avi, con stivali di cuoio alti fino alla coscia, e in capo un cappellaccio contadinesco ornato di una piuma inverosimile. Il mantello di panno azzurro cupo, rotolato e ripiegato, gli giaceva attraverso l'arcione e

¹⁷ A. DUMAS, *I tre moschettieri* cit., pp. 33-34.

¹⁸ Ivi, p. 37.

su di esso poggiava un vecchio archibugio e un sacchetto. Un'antica spada, lunga, dall'elsa larga e traforata, gli pendeva dal fianco, battendo sulla sella ritmicamente [...].¹⁹

Voltò indietro il ronziante, e cacciandogli i lunghi sproni nei fianchi, furiosamente, lo spinse per rincorrere la carrozza e i cavalieri [...]. Questa volta sbarrò loro il passo, piantandosi sulla strada, col pugno sul fianco, il capo eretto, e il cappellaccio calcato sopra un occhio.²⁰

Dunque come d'Artagnan anche Blasco si presenta come un novello don Chisciotte, grottesco nell'aspetto a causa dei vestiti trasandati e dell'andatura sincopata a cavallo del suo ronziante; inoltre, come il guascone francese, anche Blasco porta con sé una lettera, la sua da consegnare a padre Bonaventura, mentre l'altro la raccomandazione da destinare al Signor de Tréville. Entrambi, guasconeggianti allo stesso modo per impertinenza, nonché per le pose "ridicole" assunte nell'atto di sfida, cercano il duello in difesa del proprio onore – d'Artagnan ottenendolo pure, anche se a costo di qualche bastonata, mentre quello di Blasco è soltanto rimandato –, poiché vittime di scherno a causa del loro aspetto "anti-cavalleresco".

I riferimenti all'archetipo francese sono evidenti anche nel secondo episodio che vogliamo citare, quello dei duelli dietro al convento. Come d'Artagnan, il quale urta inavvertitamente Athos,²¹ si intreccia al mantello di Porthos²² rovinandolo e infine raccoglie il fazzoletto di una dama e lo consegna ad Aramis, compromettendolo agli occhi degli interlocutori presenti,²³ anche

¹⁹ L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., p. 123.

²⁰ Ivi, p. 124.

²¹ «d'Artagnan [...] trasportato dal proprio impeto, andò a cozzare a testa bassa contro un moschettiere, che lasciava l'appartamento del signor de Tréville uscendo da una porta di disimpegno, e che, urtato a quel modo nella spalla, mandò un grido o meglio un urlo», A. DUMAS, *I tre moschettieri* cit., p. 68.

²² «Mentre stava per passare, il vento s'ingolfò nel lungo mantello di Porthos, sollevandone i lembi, contro uno dei quali andò a cozzare d'Artagnan. Certo Porthos aveva le sue buone ragioni per non abbandonare quella parte essenziale del suo abbigliamento, perché, invece di lasciar andare il lembo che teneva in mano, lo tirò a sé, così che d'Artagnan, si trovò avvolto nella stoffa [...]», ivi, p. 69.

²³ «Aramis arrossì vivamente, e più che prendere, strappò il fazzoletto dalle mani del Guascone. – "Ah! ah!" esclamò una delle guardie "dirai ancora, o discretissimo Aramis, che non sei in buoni rapporti con madame di Bois-Tracy, quando questa graziosa persona è tanto gentile da prestarti i suoi fazzoletti?" Aramis lanciò a d'Artagnan uno di quegli sguardi che inceneriscono un uomo e gli fanno capire di essersi creato un mortale nemico», ivi, p. 72.

Blasco, allo stesso modo, urta senza volerlo un cavaliere,²⁴ che lo sfida a duello, ma poi, contrariamente a quanto accade a d'Artagnan, si procura gli altri due scontri perché interviene in soccorso di una fanciulla presa di mira da una guardia e da un "gentiluomo" forestiere.²⁵ Costretto dalle circostanze, Blasco, similmente a d'Artagnan, si reca al luogo degli appuntamenti senza testimone, poiché appena arrivato in città e dunque privo di chi possa garantire per lui. Tuttavia, se in Dumas è Jussac a interrompere il rituale dei duelli innescando poi lo scontro tra i quattro eroi e le guardie del Cardinale, in cui d'Artagnan può mostrare ai futuri amici tutto il suo valore,²⁶ nel romanzo di Natoli invece i duelli si svolgono regolarmente, interrotti soltanto in un secondo momento all'arrivo delle guardie reali, che mettono in fuga Blasco (poi arrestato per aver contravenuto alla legge) e soccorrono i feriti sconfitti dal giovane:

Incrociando [...] la sua spada con quella del visconte di Croixvert, egli sentì la giocondità diffonderglisi per il sangue, e dargli una elasticità e una rapidità di movimenti veramente straordinarie [...]. Blasco attaccava vigorosamente, ma senza perdere quella padronanza di sé, che era, forse, la principale sorgente dei suoi successi: il visconte poteva a stento correre alla parata, senza riuscire a un contrattacco. [...] Con una mossa rapidissima avviluppò la spada dell'avversario, lo costrinse a scoprire la spalla, e gli tirò una stoccata così violenta, che il visconte traballò e fu lì lì per cadere, se non fosse prontamente accorso il cavaliere di Cambiano. La spalla gli cadde e una lunga macchia di sangue rosseggiò sulla camicia.²⁷

Il visconte di Champ-aux-Arbres mandò un ruggito di belva e si gettò furiosamente su Blasco per finirlo, ma Blasco che se l'aspettava, con una mossa rapidissima, legò la spada dell'avversario, gli si strinse addosso, petto a petto,

²⁴ «[...] distratto; così distratto che, senza volerlo, urtò un cavaliere che in quel punto sbucava da una porta», L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., p. 519.

²⁵ «[...] tutti e due cercarono di toglierle il mantello, stringendola, motteggiandola, rifa-cendole il verso di un piccolo uccello spaventato. Ma Blasco fermò per il braccio il gentiluomo: – Signore, – disse: non è da par vostro... Quello si voltò come una furia. La popolana ne approfittò per fuggire», ivi, pp. 519-520.

²⁶ «Furioso di esser tenuto in scacco da uno che egli considerava un ragazzo, gli montò il sangue alla testa e cominciò a fare qualche mossa falsa. D'Artagnan, che se mancava di pratica era però profondo in teoria, raddoppiò di agilità. Jussac, con l'intenzione di finirla, vibrò un colpo terribile al suo avversario con una spaccata a fondo, ma questi eseguì una parata di prima e mentre Jussac si rialzava, d'Artagnan gli si insinuò come un serpente sotto il ferro; e gli passò la spada attraverso il corpo. Jussac cadde giù come un masso», A. DUMAS, *I tre moschettieri* cit., 83.

²⁷ L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., pp. 521-522.

e prima che il visconte potesse liberarsi da quel contrattacco e riprendere la misura, egli col pomo della spada gli diede un così violento colpo al petto, che il visconte traballò e cadde a gambe levate.²⁸

3. *Onore clandestino vs onore cavalleresco*

Se i duelli guasconeggianti in nome dell'onore, dell'onorabilità e della giustizia che vedono coinvolto Blasco avvengono alla luce del sole, anche se pur sempre nell'illegalità, chi agisce nell'ombra è invece la setta dei Beati Paoli, le cui azioni si svolgono pressoché soltanto di notte, quando la città dorme e non ode.

A far da sfondo all'intricatissima trama intessuta da Natoli si agita, determinando in più di un'occasione i destini dei personaggi coinvolti, proprio la setta delle maschere nere, le cui azioni vendicative – tra fendenti di pugnale o pistolettate nel buio – sono perseguite in nome di leggi stabilite da quello che viene definito come il “tribunale” di un vero e proprio «Stato nello Stato».²⁹ Questa setta agisce dunque nell'illegalità poiché all'ombra del potere costituito, giustificando le proprie azioni in nome della difesa del popolo, tanto che nella finzione letteraria i Beati Paoli finiscono per rappresentare l'unica speranza di giustizia che rimane alle classi popolari e borghesi, che proprio per questo condiscendono tacitamente alle loro azioni.³⁰ Data la natura clandestina non

²⁸ Ivi, p. 524.

²⁹ Scrive Natoli: «I Beati Paoli apparivano ed erano di fatto come una forza di reazione, moderatrice: essi insorgevano per difendere, proteggere i deboli, impedire le ingiustizie e le violenze: erano uno Stato dentro lo Stato, formidabile perché occulto, terribile perché giudicava senza appello, puniva senza pietà, colpiva senza fallire. E nessuno conosceva i suoi giudici e gli esecutori di giustizia. Essi parevano appartenere al mito più che alla realtà. Erano dappertutto, udivano tutto, sapevano tutto, e nessuno sapeva dove fossero, dove s'adunassero. L'esercizio del loro ufficio di tutori e di vendicatori si palesava per mezzo di moniti, di lettere, che capitavano misteriosamente. L'uomo al quale giungevano, sapeva di avere a sorpresa sul capo una condanna a morte», L. NATOLI, *I Beati Paoli* cit., pp. 210-211.

³⁰ Emblematico è il caso della morte di Matteo Lo Vecchio, il braccio destro del cattivo della storia, don Raimondo Albamonte, antagonista sia di Blasco sia di Coriolano. Appresa la notizia della morte del sicario, infatti, il popolo comincia a sussurrare in questi termini: «All'alba la notizia che Matteo Lo Vecchio era stato ucciso s'era già diffusa per tutto il rione; e aveva destato in tutte le anime un vivo senso di soddisfazione. Il terrore che il birro aveva sparso per la città, gli odi che aveva accumulato in tutto il tempo della sua carriera, le lagrime sparse da centinaia di vittime, la crudeltà dei suoi modi, tutto ciò produceva un sentimento di sollievo e di gioia, come una liberazione desiderata e attesa ogni giorno, e finalmente sopravvenuta. – Benedette quelle mani!... – Benedette quelle schioppettate! Poi cominciò

c'è dunque da stupirsi se Blasco, il "vero eroe" di questo romanzo, dimostri ed esprima diffidenza per l'operato della setta, poiché ne avverte le contraddizioni e ne riconosce le scelleratezze di cui si macchia, anche in nome della giustizia, come egli stesso afferma sfidando l'autorità del capo dei Beati Paoli in persona, il suo mentore Coriolano. A questo proposito le parole di Blasco, pur semplici nella loro forma, risultano essere concretamente pervasive, soprattutto se le si osserva da una prospettiva politico-sociale che esula dalla mera *fiction* romanzesca: «Ebbene, guardate piuttosto, voi, Coriolano: la vostra giustizia non esiste senza ingiustizie [...]. Ma di che parliamo?».³¹ Viene dunque il sospetto che dietro queste parole ci possa essere l'opinione dell'autore stesso, il quale, ben conscio della situazione storica siciliana, non farebbe altro che proiettare nella realtà della Palermo settecentesca le inquietudini sociali della Sicilia postunitaria.

Tuttavia, anche se, almeno inizialmente, le ragioni della trama conducono Blasco a mutare prospettiva e giurare fedeltà alla setta, dato che è grazie a Coriolano³² che, come scrive il narratore, davanti al giovane «un mondo insospettato si rivelava agli occhi suoi»,³³ inducendolo a riflettere sul fatto che la vita andasse ben oltre le sue avventure da spadaccino in cerca di gloria,³⁴ l'apparente "idillio" è destinato a crollare rovinosamente, perché Blasco non

a serpeggiare una voce: – Sono stati i Beati Paoli!... – Era stato condannato a morte! – Che siano benedetti ora e sempre», *ivi*, p. 1050.

³¹ *Ivi*, p. 663.

³² Rivolgendosi a Blasco, Coriolano parla della sofferenza del popolo e afferma: «Perché voi, prode, valoroso, leale, generoso come siete, non entrate, come me, nel fitto della vita cittadina e delle terre baronali? Ah, voi vedreste quante lagrime, quanto sangue, quante infamie la compongono e pensereste che non uno, ma cento di questi tribunali sarebbero necessari, per impedire i soprusi, le violenze, le ribalderie dei potenti [...] «Siamo in difesa dei deboli e dei miseri!». Fino a che il mondo non sarà mutato e vi saranno da un lato uomini privilegiati ai quali tutto è lecito, e a cui beneficio sono fatte le leggi, ed uomini condannati a patire tutti gli arbitri e tutte le violenze, è necessario creare una forza che s'opponga, arresti, impedisca questi arbitri; è come una specie di pareggio di forze», *ivi*, p. 616.

³³ *Ivi*, p. 621.

³⁴ All'interno del tribunale in cui è condotto Blasco si passano in rassegna le richieste dei cittadini: «[...] i maggiori lamenti erano per la riscossione del "donativo" deliberato dal Parlamento, e che al solito gravava solo sul popolo [...] il tributo dei possessori di tutta la terra e di tutta la ricchezza del regno, nobiltà e clero, non giungeva a un terzo di quello che erano costretti a pagare i non abbienti e questo lieve contributo essi lo spremevano dal sangue dei contadini per mezzo dei loro ufficiali, dei loro segretari, dei loro algozini, con ogni vessazione. Tutta una storia di estorsioni, di sequestri, di pignoramenti, di vendette forzose, che gettava sul lastrico la povera gente che non poteva pagare né per sé, né per il barone e per il convento di cui era vassallo, passava lugubramente a volta a volta, per quella cripta, che pareva segregata dal mondo», *ibid.*

è certo un assassino di gente inerme né tantomeno colui che infrange le regole del codice d'onore cavalleresco.

Il vertice della tensione, nonché il punto di non ritorno nel rapporto tra Blasco e Coriolano, viene raggiunto quando la setta riesce dopo tanto tempo a mettere le mani sul perfido Raimondo Albamonte, il quale, condotto nei sotterranei scavati nel tufo, viene condannato a morte in presenza di Blasco. Tuttavia, prima che possano essere sferrate le pugnalate mortali sul corpo immobilizzato di Raimondo, ecco che il giovane compie un gesto simbolicamente potente, dato che, smessa la maschera nera in segno di sfida all'autorità clandestina della setta, si scaglia in un corpo a corpo contro Coriolano, che viene interrotto soltanto dall'ingresso sulla scena dei soldati, i quali avevano scoperto il cunicolo in cui era stato condotto il duca della Motta. Ciononostante, durante la colluttazione nella quale Coriolano chiede ai compagni di non intromettersi, Raimondo viene pugnalato mortalmente, spegnendosi tra atroci sofferenze soltanto alcuni giorni dopo; Blasco, distrutto dalla cosa, non potrà che sfidare a duello Coriolano opponendogli la sua idea di giustizia, quella cavalleresca. A questo punto il mentore sarà costretto ad accettare la sfida, mosso dalla volontà di punire chi ha tradito la setta e l'esercizio della sua giustizia:

Coriolano gli disse: – Vi avverto, signore, che io farò di tutto per uccidervi. Voi siete stato condannato come ribelle e violatore del giuramento fatto. Ho voluto risparmiarvi una morte indegna di voi, con una pugnalata o un colpo di carabina alle spalle e ho riservato a me il compito di eseguire la giustizia. Così voi non morirete ignobilmente, ma da cavaliere: non direte che vi si assassina, ma che vi si uccide lealmente [...]. – Fate il dovere vostro, signore, – disse Blasco cupamente [...]. In guardia, dunque. [...]. Incrociarono le lame, che stridettero l'una contro l'altra con un rumore che faceva rabbrivire.³⁵

Lo scontro tra Blasco e Coriolano, che si annunciava all'ultimo sangue, si tramuta paradossalmente in un duello "strozzato", in cui due forme piuttosto ambigue di giustizia – l'una clandestina, l'altra cavalleresca – si contrappongono, o almeno provano a farlo, cercando di prevalere l'una sull'altra, ma non trovando tuttavia conclusione a causa del sopraggiungere della guardia reale – dunque di un'altra forma di giustizia, stavolta quella ufficiale – che

³⁵ Ivi, p. 824.

per l'appunto interrompe il duello³⁶ nel momento di maggior *pathos*, dato il fronteggiarsi dei personaggi più amati dal pubblico, i due “buoni” della storia.

Per quanto sia innegabile che ragioni narrative abbiano impedito la morte di uno dei contendenti, dato che Blasco è il “Bene” e per questo deve trionfare sul “Male”, mentre Coriolano – l'altro “buono”, poiché a suo modo pur sempre schierato in difesa del popolo – sarà il protagonista di un romanzo successivo di Natoli, *Coriolano della Floresta* (1930), che di fatto chiuderà la saga dei Beati Paoli, è comunque lecito ipotizzare che il duello inconcluso possa in qualche modo rappresentare l'allegoria sia dell'impossibilità di trovare un'unica forma di giustizia valida (ed equa) per tutte le classi sociali siciliane, sia di una situazione di impassibilità politica che è il riflesso della Sicilia novecentesca vissuta dal narratore.

Pur rispondendo alle regole del *divertissement* tipiche del romanzo di cappa e spada, il romanzo di Natoli parrebbe dunque destinato ad accogliere una più ampia riflessione di natura “ideologico-politica”, anche se in un certo senso “semplicitica”, data la volontà del narratore di continuare comunque a privilegiare l'intrattenimento e la «deliziata» lettura, il che, del resto, risulterebbe in linea con il modello di riferimento, vale a dire quello dumasiano, il quale, come ha scritto Gramsci – cosa che a questo punto potremmo pure dire del romanzo di Natoli –, nel suo carattere politico-ideologico appare «pervaso da sentimenti democratici generici»³⁷ e che pertanto si avvicina «al tipo “sentimentale”».³⁸

Anche se da una parte questa prospettiva parrebbe forse la più adeguata ad affrontare la lettura dei *Beati Paoli*, dall'altra non bisognerebbe tuttavia sottovalutare il fatto che dietro l'esibita “speranza di giustizia” atta a “consolare” il pubblico siciliano, Natoli, per mezzo della *fiction* romanzesca, parrebbe sollevare la questione inerente all'inquieto presente vissuto nella Sicilia postunitaria, la quale, oggi come allora, si trova preda di realtà clandestine che sembrano agli occhi degli stessi siciliani tanto radicate quanto drammaticamente “soprannaturali”.

³⁶ È il sarto Michele Barabino ad avvertire i due contendenti dell'arrivo delle guardie: «Ritornarono a incrociare i ferri. Ma un grido li arrestò rapidamente [...]. – Signori! signori! Smettete... viene una compagnia rurale, vi arresterà», *ivi*, p. 826.

³⁷ A. GRAMSCI, *Scritti di letteratura* cit., p. 134.

³⁸ *Ibid.*

Jody Gambino

«UNA CERTA IDEA DEL GERMANESIMO». KLEIST RILETTO DA MORAVIA

Sinossi: Il saggio presenta una disamina del rapporto di Moravia con la tradizione filosofica, artistica e letteraria di lingua tedesca, in particolare con Heinrich von Kleist (1777-1811). Dopo un'introduzione in cui si prendono in considerazione alcuni elementi di contiguità con la letteratura tedesca, vi sarà una comparazione inerente alla rappresentazione di due differenti tipologie di duello, entrambe di origine tedesca: la *Mensur* dei nazisti nel romanzo *1934* di Moravia e il duello (di Dio) – ordalia, nella fattispecie – nel racconto omonimo di Kleist.

Parole chiave: Kleist, Moravia, letteratura tedesca, duello

Abstract: The essay presents an analysis of Moravia's relationship with the German-language philosophical, artistic, and literary tradition, particularly with Heinrich von Kleist (1777-1811). After an introduction in which some elements of continuity with German literature are considered, there will be a comparison focusing on the representation of two different types of duel, both of German origin: the *Mensur* of the Nazis in Moravia's novel *1934*, and the trial by combat – specifically the ordeal – in Kleist's short story of the same name.

Keywords: Kleist, Moravia, German literature, duel

1. *Moravia e la letteratura di lingua tedesca*

Sin dagli anni della sua formazione, Moravia ha intessuto un «dialogo profondo e complesso»⁴ con la tradizione filosofica, artistica e letteraria di lingua tedesca: non solo in maniera indiretta, attraverso un vasto patrimonio

⁴ J. REINHARDT, *Il mondo tedesco e la Melancolia di Moravia tra pittura e letteratura: Dürer, Goethe e Thomas Mann*, in *Alberto Moravia tra Italia ed Europa*, a cura di S. Casini e N. Melehi,

di letture che ha indubbiamente influenzato, più sul piano filosofico che su quello stilistico, la sua scrittura,⁵ ma soprattutto in confronto diretto «nel momento della creazione letteraria».⁶ Una prova tangibile, piuttosto calzante, del lungo processo di acquisizione, ripresa e successiva riproposizione di questa lezione va ricercata in *1934*, in cui la memoria letteraria tedesca si fa pagina di romanzo. Uscito nel 1982, *1934* fa parte della stagione finale della narrativa

Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 3 aprile 2014, introduzione di D. Maraini, Franco Cesati, Firenze 2015, p. 55.

⁵ I testi filosofici e letterari di lingua tedesca hanno avuto un'importanza cruciale nelle opere e nel pensiero moraviano ed è Moravia stesso a dichiararlo: «La cultura oggi vuol dire Freud, Marx, Nietzsche, magari Wittgenstein, magari Heidegger ecc. Ma gli artisti hanno sempre fatto così: raccontavano delle favole che alla fine si rivelavano omologhe alla cultura del momento. [...] Ora io ho raccontato molte favole nella mia opera letteraria e spingendola fino in fondo ho incontrato anch'io la cultura dell'epoca, Marx, Freud, Nietzsche, Heidegger» (A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita di Moravia* [1990], Bompiani, Milano 2018, pp. 250, 359). L'acquisizione, come si diceva, è più evidente dal punto di vista filosofico che da quello stilistico dal momento che, nonostante Moravia leggesse fluentemente in tedesco (che aveva imparato, negli anni del sanatorio, con metodo Berlitz), i riferimenti puramente letterari, in particolare per la tradizione del romanzo, possono essere geograficamente circoscritti alla Francia, alla Russia e all'Italia – ma, si badi, solo Manzoni per quanto concerne il genere letterario in questione – dell'Ottocento. L'unico riferimento relativo alla narrativa di lingua tedesca, oltre a Kafka (citato con frequenza negli scritti di critica letteraria dell'*Uomo come fine*), può essere Thomas Mann, letto intorno al '27 (cfr. A. MORAVIA, *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano, p. 32), sebbene Moravia abbia ammesso a più riprese che per lui «non ha mai contato molto, salvo qualche racconto. *La montagna incantata* era un romanzo di conversazione [...] Italo Calvino ha detto una cosa esatta: che Thomas Mann aveva visto tutto, ma da un balcone dell'Ottocento. Invece noi vediamo tutto precipitando dalla tromba delle scale» (ID., *Vita cit.*, p. 56), definendolo perfino «noioso. Il gusto per la conversazione nel romanzo non va» (A. MORAVIA, R. PARIS, *Ritratto dell'artista da vecchio*, minimum fax, Roma 2001, p. 50). Per le riprese dal mondo tedesco, si pensi, solo a titolo di esempio, alla presenza sotterranea delle teorie marxiste e freudiane nella rappresentazione delle differenze di classe, del complesso di Edipo, degli atti mancati dagli *Indifferenti* al *Viaggio a Roma*; alla ripresa programmatica dei due filosofi nel dittico adolescenziale di *Agostino* e *La disubbidienza*, un filone narrativo avviato con l'antichissimo racconto *Inverno di malato*, mediante la scoperta del sesso e del denaro; alla fusione di inconscio e comunismo nella *Vita interiore* e così via. Non trascurabile l'influenza di Wittgenstein (e ancora Marx) nel dramma *Il mondo è quello che è* e nella *Noia*, in cui si affianca alla lezione heideggeriana. Il marxismo è, inoltre, centrale nella riflessione saggistica moraviana, in particolare nella *Speranza ossia cristianesimo e comunismo* e nell'*Uomo come fine*, oltre che nei numeri della prima serie di «Nuovi Argomenti». Ben più pregnante, ma particolarmente complesso, è il rapporto di Moravia con Freud e la psicanalisi, per cui si veda subito S. CASINI, *Moravia e Freud, quasi un'amicizia*, in *Letteratura e psicanalisi*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Carocci, Roma 2019, pp. 125-148.

⁶ J. REINHARDT, *Il mondo tedesco* cit., p. 55.

di Moravia e, com'è accaduto a larga parte delle sue ultime opere, è caduto in oblio, forse oscurato dalla stagione dei capolavori dagli *Indifferenti* alla *Noia* o, più probabilmente, a causa della complessità dell'idea di fondo, molto speculativa, ma in particolare della vicenda narrata, intricatissima e fitta di richiami dotti. *1934* si apre infatti con l'ecfrasi di un'incisione a bulino, datata 1514, di Albrecht Dürer, figura di spicco del Rinascimento tedesco, rimodulata dal protagonista, Lucio, sostituendo il contenuto dell'insegna retta da un pipistrello in volo, che recita «*Melencolia I*», con un quesito dal sapore esistenziale che lo attanaglia: «È possibile vivere nella disperazione e non desiderare la morte?».⁷ Se il *Werther* di Goethe aveva già risposto a questo dilemma proponendo per l'ipotesi del suicidio, Lucio, dopo aver preso atto della disperazione come condizione basilare dell'esistenza umana, concepisce un progetto stoico finalizzato a «stabilizzare la disperazione»⁸ mediante la realizzazione di un romanzo il cui protagonista si sarebbe suicidato al suo posto. Tuttavia, nella finzione letteraria, il suicidio sarebbe avvenuto per motivi politici, a causa della presenza asfissiante dei totalitarismi – il già decennale regime fascista in Italia, l'avvento del nazismo in Germania, lo stalinismo in Russia –, nei confronti dei quali Lucio pare ostentare invece un'ostilità piuttosto passiva che non fatica a tramutarsi in indifferenza. Vagheggiando intorno a quest'idea, sul vaporetto che lo traghetta sull'isola di Capri, il protagonista incontra una coppia: Beate, una donna tedesca (e antinazista) nei cui occhi rivede il proprio sentimento disperato, e suo marito Alois Müller, un funzionario del NSDAP. Tra Lucio e Beate ha così inizio una relazione intensissima ma fatta di soli sguardi,⁹ priva di parole salvo quelle dei libri con cui tentano di comunicare.

⁷ A. MORAVIA, *1934*, Bompiani, Milano 1982, p. 7.

⁸ Ivi, p. 24. L'idea di stabilizzare la disperazione verrà costantemente ribadita dal protagonista alla stregua di un *Leitmotiv* wagneriano.

⁹ Si tenga presente, anche qui, il *Werther* di Goethe, in cui il gioco di sguardi con Lotte è cruciale in tutta la vicenda e restano impresse nella memoria, in maniera indelebile, le parole: «Questa notte! tremo nel dirlo, l'ho tenuta fra le mie braccia, l'ho stretta forte contro il mio petto ed ho coperto di baci infiniti la sua bocca che sussurrava parole d'amore; lo sguardo mi si perdeva nell'ebbrezza del suo» (J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, trad. it. A. Spaini, con un saggio di L. Mittner, Einaudi, Torino 1962, p. 129), passo riportato da Roland Barthes nei suoi *Fragments* in cui, a proposito del potere dello sguardo, si legge: «Dall'essere amato emana una forza che niente può fermare e che impregna tutto ciò che esso sfiora anche solo con lo sguardo: se, non potendo andare a trovare Carlotta di persona, Werther le manda il suo domestico, è il domestico, sul quale essa ha posato lo sguardo, che diventa per Werther una parte di Carlotta» (R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, p. 146). Tale attenzione da parte di Moravia nei confronti dello sguardo – che nel prosieguo del romanzo verrà riproposta con Lucio che dapprima osserva Beate nuda a distanza paragonandola alla Venere di Botticelli e successivamente, istigato dal marito, la

In questo modo, Moravia realizza una sorta di dialogo letterario a distanza in quanto i due si scambiano libri di Nietzsche e Kleist, su cui Lucio si è laureato all'Università di Monaco e di cui sta traducendo il racconto *Michael Kohlhaas*, per inviarsi dei messaggi. Di Nietzsche leggono *Also sprach Zarathustra* che, «coi suoi brevi versetti, si prestava meglio del racconto di Kleist al lancio di un messaggio amoroso»,¹⁰ e sottolineano, con due matite di colore diverso, i versi «“Ma ogni piacere vuole eternità – vuole profonda profonda eternità” [...] Cosa era infatti questo piacere che voleva eternità se non il piacere di amare senza per questo disfarsi della disperazione che è appunto, coscienza del nulla senza fine che è l'eternità?».¹¹ Di Kleist, invece, la corrispondenza epistolare che si conclude con la dichiarazione definitiva di Henriette Vogel, controfirmata dal drammaturgo stesso, in procinto di compiere un doppio suicidio sulle rive del Wannsee.¹² A questo punto, Lucio scorge nello scambio letterario il disperato intento da parte di Beate di procurarsi la stessa sorte dei due, dal momento che aveva operato «una specie di congiungimento tra la poesia di Nietzsche e il suicidio a due di Kleist. Non diceva forse la poesia che il piacere vuole eternità? E quale eternità più sicura e più illimitata che quella della morte? [...] aveva creato un rapporto tra Nietzsche e Kleist perché voleva morire».¹³

In una delle conversazioni di Lucio con il proprietario della pensione, Nietzsche si intreccia, inoltre, con la figura di Ibsen, il quale, durante il suo soggiorno ad Anacapri, era solito recarsi presso il belvedere della Migliara per restarvi ore intere a guardare il mare. Quello stesso mare in cui anni prima c'era stato un suicidio che aveva fatto scalpore: «una ragazza di Anacapri si gettò dalla Migliara in questo modo: si mise in piedi su uno sperone di roccia

immortala con una macchina fotografica – risente, invece, dell'*école du regard* e delle teorie di Robbe-Grillet, fondamentali anche per il successivo romanzo moraviano *L'uomo che guarda* (1985), come si legge in V. MEROLA, *L'altro Moravia. Una lettura di 1934*, in «Esperienze letterarie», 4, 2017, p. 39, così come, negli stessi anni, per *Palomar* (1983) di Calvino.

¹⁰ A. MORAVIA, 1934 cit., p. 29.

¹¹ Ivi, p. 32.

¹² Di cui Moravia trascrive, all'interno del romanzo, l'ultima missiva; cfr. ivi, pp. 86-87. Per un inquadramento iniziale di Heinrich von Kleist si veda anzitutto A. M. CARPI, *Kleist, il «genio sinistrato»*, in H. V. KLEIST, *Opere*, a cura e con saggio introduttivo di A. M. Carpi, Mondadori, Milano 2011, pp. XI-XLIII; invecchiano benissimo, inoltre, le pagine kleistiane di L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, vol. II, t. III, Einaudi, Torino 1971, pp. 866-904, in part. per il “doppio suicidio” le pp. 873-874. Per il tema della morte e del suicidio si veda anche R. SAVIANE, *Kleist*, Leo S. Olschki, Firenze 1989, in part. il cap. «*Mit langen Flügen an den Schultern*». *Morte e trasfigurazione in Kleist*, pp. 99-110.

¹³ A. MORAVIA, 1934 cit., p. 90.

che sporge nel vuoto, si annodò le trecce sugli occhi, per non vedere, poi si buttò di sotto.” “Per quale ragione si uccise?” “Per amore, si capisce.”»¹⁴ un ulteriore elemento che contribuisce a delineare il presunto piano di Beate nell’immaginario letterario del protagonista. L’eternità nietzschiana, mescolata con la contemplazione del mare (eterno anch’esso) da parte di Ibsen e con un fatto di cronaca locale riguardante un suicidio, si somma alle vicende di Kleist e Vogel e pertanto fornisce più solidità all’interpretazione di Lucio rispetto alle intenzioni della donna. Nonostante si sia deciso ad assecondare le sue intenzioni e concretizzare l’idea del suicidio a due, Lucio viene però abbandonato da Beate e sull’isola subentra, insieme alla “madre” Paula, la sua “gemella” (filonazista) Trude,¹⁵ con la quale l’intellettuale dà vita a un rapporto ben più erotico. Trude, tuttavia, si scoprirà essere un *Doppelgänger* e Lucio la vittima di uno scherzo da parte delle due donne, attrici teatrali (e amanti) che si divertono a mescolare la finzione del palcoscenico con la realtà della vita. Alla fine, però, tale attitudine teatrale si rivela letale: Alois soccombe fucilato nel corso della Notte dei lunghi coltelli, Beate e Paula realizzano il suicidio kleistiano ingerendo delle pastiglie di cianuro, dopo aver lasciato, in corrispondenza della pagina finale del carteggio di Kleist, un foglietto in cui affidano a Lucio un’imitazione personalizzata dell’estremo annuncio.

2. *La Mensur negli anni del nazismo*

Un dagherrotipo di Ibsen, insieme a quelli di Victor Hugo, Tolstoj e Darwin, nonché di alcuni monarchi germanici in divisa, tappezza le pareti del salotto borghese in stile ottocentesco della pensione di Capri. In questa sorta di «tempio in cui erano custodite le certezze altrove defunte dell’Ottocento»¹⁶ sono soliti recarsi i villeggianti tedeschi per ascoltare alla radio i discorsi pubblici di Hitler e qui Lucio ha la possibilità di assistere, presentato come traduttore dal tedesco, a una discussione molto accesa tra due professori. L’oggetto dibattuto riguarda l’usanza della *Mensur*, un duello studentesco di

¹⁴ Ivi, p. 43.

¹⁵ Trude è il nome di una ragazza tedesca della quale Moravia si era innamorato nella primavera del 1933 proprio durante un soggiorno a Sorrento, vicinissima all’isola caprese in cui è ambientato *1934* e dove Moravia ha soggiornato per molto tempo, in particolare insieme a Elsa Morante. Inoltre, il tema delle gemelle, del doppio, si nutre del riferimento alla commedia plautina *Menecmi*. Cfr. E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982, pp. 121-124; A. MORAVIA, A. ELKANN, *Vita cit.*, pp. 86-92.

¹⁶ A. MORAVIA, *1934 cit.*, p. 242.

tipo iniziatico particolarmente diffuso, a partire dal Medioevo, nelle università tedesche e accentuatosi con l'avvento del nazionalsocialismo in ragione della dimostrazione d'onore e di coraggio virile dei duellanti, che bene si confacevano con l'ideologia hitleriana.¹⁷ Dal duello, infatti, ne conseguivano dei tagli al volto, delle cicatrici atte a simbolizzare il proprio ardimento, da sfruttare come un biglietto da visita. La *Mensur* viene così descritta a Lucio da uno dei due uomini:

«Lei che è uno straniero ma, a quanto pare, conosce bene il nostro paese, lei sa di certo che cosa intendo dire allorché affermo che un particolare senso dell'onore distingue il popolo tedesco dagli altri popoli. Queste cose non si possono spiegare con le parole, bisogna fare l'esperienza. Ad ogni modo, ecco, nel duello, i due avversari stanno l'uno di fronte all'altro in questo modo»; a questo punto il mio interlocutore si è alzato e si è messo nella posizione del duellante, col braccio teso a brandire una sciabola immaginaria, «essi sanno che in realtà non si tratta di uscire vincitori o vinti ma di fronteggiare con onore, cioè intrepidamente e cavallerescamente, la sfida di un altro uomo. È una questione non tanto di abilità quanto di immedesimazione. Lo studente deve fare tutt'uno con la sciabola, senza sforzo, senza confusione, con il massimo di calma e di precisione».¹⁸

Il professore – soprannominato “mela annurca” – che si pronuncia a favore del duello studentesco, rimarcando «il significato di intrepidezza e di cavalleria», ha infatti il volto sfregiato come «certe mele che, staccandosi dall'albero, vanno a cascare sopra un sasso aguzzo: una ferita rimarginata da *Mensur* [...] gli segnava la guancia fino al mento». Anche l'altro, il “lanzicheneco”, – che ricorda, per via dei lineamenti del viso tipici di una certa germanicità latinizzata, il *Ritratto di un giovane uomo* (1500) dello stesso Dürer –, pur considerando la pratica come «una costumanza anacronistica che avrebbe dovuto essere abolita», portava «i segni del valore militare, ma di un genere

¹⁷ Sulla *Mensur*, si veda R. COHEN, *By the Sword. A History of Gladiators, Musketeers, Samurai, Swashbucklers, and Olympic Champions*, Random House, New York 2002, in part. il cap. 13 *Scars of Glory*, pp. 300-318; M. CAVINA, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Laterza, Roma-Bari 2005, in part. il cap. VI, par. 4, *Duelli iniziatici: l'iniziazione di un camorrista napoletano, l'iniziazione di uno studente tedesco*, pp. 260-263, in cui si rileva che «Il regime nazionalsocialista condusse, anche tramite la gioventù hitleriana, una violenta campagna contro le tradizionali associazioni studentesche, favorendo le *Kameradschaften* degli studenti nazisti, che peraltro vennero riprendendo di fatto la prassi delle *Mensuren*, nonostante i formali divieti».

¹⁸ A. MORAVIA, 1934 cit., p. 245.

tutto diverso: dalla spalla sinistra gli pendeva sul fianco la manica vuota».¹⁹ Le descrizioni dei due sono delle perfette rese letterarie di alcune rappresentazioni grottesche di figure mutilate dalla guerra fuoriuscite dai quadri dell'espressionismo tedesco, del gruppo Die Brücke, che dovevano essere familiari a Moravia: tra gli altri, *Selbstbildnis als Soldat* (1915) di Kirchner, soprattutto per la mano destra mozzata; *Die Skatspieler* (1920) e altre prove di Otto Dix per la deformazione, seppur in forma molto più accentuata; taluni dipinti della *Neue Sachlichkeit* di Grosz, e così via. Le dichiarazioni del “lanzicheneco”, in manifesta opposizione nei confronti della pratica della *Mensur* e, per esteso, delle usanze del Terzo Reich, fanno scaturire nei commensali, stagnati in un'atmosfera di “caccia alle streghe” e di ostinato scovamento dei nemici del popolo, alcuni dubbi inerenti al sangue dell'uomo, se ariano, latino o slavo; alle sue tendenze politiche, se non completamente ortodosse o legate a un'antica appartenenza a un partito di sinistra; a un eventuale tradimento del sacrosanto istituto familiare. È Trude, infine, a risolvere il caso facendo risalire l'atteggiamento del “lanzicheneco” alla sua condizione di intellettuale, una «risposta ineccepibile che avrebbe potuto essere suggerita ugualmente così dalla fede come dal terrore»²⁰ che, unitamente a un sentimento di anti-intellettualismo, il regime hitleriano aveva inculcato nel popolo tedesco.

3. *Il duello (di Dio) di Kleist*

Gli echi della vicenda di Kleist all'interno di *1934* non si arrestano al suicidio a due che tiene le redini del romanzo, bensì coinvolgono, più o meno consapevolmente da parte di Moravia, l'opera del drammaturgo tedesco. L'ultimo racconto di Kleist, scritto nel 1811, l'anno della sua morte, si intitola proprio *Il duello (Der Zweikampf)* e, sebbene si tratti di una tipologia duellistica diversa da quella descritta da Moravia, si può ricavare una convergenza tematica. A differenza della *Mensur* – un duello, come detto, ascrivibile al mondo accademico tedesco e, nel caso specifico di *1934*, alle *Kameradschaften* degli anni hitleriani – *Il duello* di Kleist, ambientato verso la fine del XIV secolo, nel Sacro Romano Impero, è un combattimento di tipo ordalico, anche noto come “duello di Dio” dal momento che sarebbe stato il giudizio divino

¹⁹ Ivi, p. 244.

²⁰ Ivi, p. 251.

a decretare la sentenza a favore dell'uno o dell'altro duellante.²¹ Così, secondo la descrizione kleistiana, si svolgeva il duello di Dio:

l'araldo, a un cenno dell'imperatore, chiamò con uno squillo al combattimento, e i due cavalieri, lo scudo e la spada in pugno, si scagliarono l'uno contro l'altro. Messer Friedrich ferì subito al primo colpo il conte: lo scalfì con la punta della spada, piuttosto corta, là dove, tra braccio e mano, passavano le giunture dell'armatura, ma il conte, che trasalendo per la fitta balzò indietro ed esaminò la ferita, vide che, per quanto il sangue sgorgasse copioso, si trattava solo di un graffio superficiale, così che, al mormorio di disappunto dei cavalieri che si trovavano sulla rampa per la sconvenienza di un simile contegno, si fece di nuovo avanti e riprese il combattimento con rinnovata energia, come un uomo perfettamente sano. Ora infuriava la contesa tra i due combattenti, come quando si scontrano due venti di tempesta, come quando due nubi temporalesche, scagliandosi i loro fulmini, si urtano e, senza confondersi, tra lo schianto di frequenti tuoni, si ergono liberandosi l'una intorno all'altra. [...] Il combattimento, compresi i momenti di riposo ai quali entrambe le parti erano costrette non avendo più fiato, durava ormai da quasi un'ora [...] Messer Friedrich, per quanto il suo modo di fare potesse avere le sue buone ragioni, era troppo sensibile per non sacrificarlo subito alle pretese di coloro che in quel momento decidevano del suo onore: con un passo ardito abbandonò la posizione che si era scelta fin dall'inizio e quella sorta di trincea naturale che gli si era formata intorno al piede, rovesciando sul capo dell'avversario, le cui forze cominciarono già a scemare, parecchi rudi e vigorosi fendenti, che questi tuttavia, spostandosi abilmente di lato, riuscì a parare con lo scudo. Ma già nei primi momenti di questa nuova fase della lotta messer Friedrich subì un infortunio che proprio non sembrava segnalare la presenza di forze superiori arbitre del combattimento: impigliandosi col piede negli speroni, inciampò e crollò e mentre, sotto il peso dell'elmo e della corazza che gli gravavano sulle parti superiori, puntellandosi con la mano nella polvere cadeva in ginocchio, il conte Jakob il Barbarossa, non certo nel modo più magnanimo e cavalleresco, gli conficcò la spada nel fianco rimasto così scoperto. Messer Friedrich, con un grido di immediato dolore, balzò su da terra. Si calò l'elmo sugli occhi e, tornando in fretta a volgere il viso all'avversario, si accinse a riprendere la lotta:

²¹ Per approfondire si veda il par. *Duelli ordalici*, in M. CAVINA, *Il sangue dell'onore* cit., pp. 3-30, in cui si spiega anzitutto il funzionamento dell'istituto: «Per ordalia (*Urteil*) o giudizio di Dio (*iudicium Dei*) si intendeva qualsiasi procedimento con il quale nella società medievale europea – ma fu istituzione nota alle culture più diverse – la divinità veniva chiamata a manifestare la sua insindacabile volontà di fronte a un fatto controverso. L'ordalia constava, dunque, di una prova dal cui risultato veniva fatta dipendere la decisione giudiziaria: espressione di una civiltà giuridica in cui le dimensioni della religione, della morale e del diritto venivano percepite insieme ed indistintamente nell'unità del verbo divino» (p. 8).

ma mentre con il corpo piegato dal dolore si appoggiava alla spada e la vista gli si anneriva, il conte gli affondò ancora per due volte l'arma nel petto, proprio sotto il cuore, al che lui, nel fracasso dell'armatura si abbatté al suolo, lasciando cadere spada e scudo accanto a sé. Il conte, gettate via le armi, mentre echeggiava un triplice squillo di tromba gli pose il piede sul petto e, mentre tutti gli spettatori, l'imperatore in testa, tra sorde esclamazioni di orrore e di pietà, si alzavano dai sedili, donna Helena, seguita dalle due ragazze, si gettò sul caro figlio, che si torceva nella polvere e nel sangue.²²

Il tema della novella è quello che ha ossessionato Kleist per tutta la sua esistenza, e che si ritrova in larga parte della sua opera, ossia il divario incolmabile tra la rappresentazione ideale e la realizzazione concreta dell'onore e della giustizia, e proprio nel *Duello* ne fornisce una resa plastica. Così Raboni riassume la trama:

un "giallo" ante-litteram: alla fine del XIV secolo, il duca Guglielmo di Breysach viene ucciso in circostanze misteriose. La ricerca del movente porta a sospettare del fratello della vittima, il conte Giacomo, detto Barbarossa; ma questi si difende davanti all'imperatore rivelando che la sera del delitto si trovava a convegno amoroso con una dama, e adducendo di ciò prove apparentemente inconfutabili. La dama, contro ogni evidenza, nega il fatto; e un nobile che la ama sfida il Barbarossa a un duello dal cui esito dovrà risultare, per giudizio divino, chi mente e chi dice il vero. Nemmeno il giudizio divino basta tuttavia a risolvere il caso: perché se è vero che il duello si conclude con la vittoria del Barbarossa e la sconfitta dello sfidante, è anche vero che il secondo si riprende miracolosamente dalle gravissime ferite riportate, mentre il primo si ammala a morte a causa di quello che sembrava un semplice graffio...²³

Dunque, il giudizio divino sembra non essere abbastanza chiaro in quanto la situazione si ribalta: il duellante sconfitto riporta delle ferite che, «per quanto toccassero parti vitali e delicate, per una particolare disposizione del cielo non erano mortali»,²⁴ mentre le condizioni del vincitore, che presenta solo una ferita superficiale e apparentemente insignificante, si aggravano. L'arte dei medici, accorsi rapidamente da Svevia e Svizzera, non è in grado

²² H.V. KLEIST, *Il duello*, in ID., *Opere cit.*, pp. 952-954.

²³ Il passo è citato dalla recensione allo spettacolo *Il duello*, di H.V. Kleist, regia di G. Lavia, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 1994, p. 28, poi ristampato con il titolo *Lavia si crede Kleist ma ci vuol bene altro* in G. RABONI, *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema teatro (1964-2004)*, a cura di L. Danio, Mondadori, Milano 2019, pp. 292-294.

²⁴ H.V. KLEIST, *Il duello cit.*, p. 954.

di rimarginare la ferita, mentre «una purulenza corrosiva, ignota a tutta la medicina di allora, divorava come un cancro, fino all'osso, l'intero complesso della mano, così che, con orrore di tutti i suoi amici, ci si vide costretti ad amputargli l'intera mano rovinata»²⁵ e, in seguito, tutto il braccio, dilaniato anch'esso dal pus, conducendo il Barbarossa gradualmente verso la morte e, di conseguenza, il giudizio di Dio a favore del suo sfidante. È una descrizione macabra, fatta di crude mutilazioni, che si ritroverà, come visto, nel salotto in cui è ambientata la discussione intorno alla *Mensur* nell'opera moraviana. In ambedue, peraltro, il duello affonda le proprie radici nella fede (o nel terrore) dei combattenti nei confronti di un'entità superiore: da un lato, nell'universo medievale, verso Dio; dall'altro, negli anni Trenta del Novecento, calati nell'ideologia nazionalsocialista – una vera e propria «religione politica»²⁶ –, verso il Führer.

4. Kleist, un vero modello?

Dalla pagina riportata e dalle poche – ma esaustive – righe riassuntive del *Duello*, si evince quella che Croce definisce, in *Poesia e non poesia* (1923), «la mano pesante del Kleist», le cui novelle, «rapide, precise, tutte materiate di fatti, sembrano affogare nella narrazione dei fatti, e riescono strane, curiose o terrificanti; ma non veramente tragiche o commoventi». In altri termini, secondo Croce, a difettare, nelle opere di Kleist, è l'idea poetica, tanto da essere costretto a ripiegare su un procedere intellettualistico seguendo «un disegno, simbolo e intenzione morale o politica che fosse» – il giudizio divino, nel caso del *Duello* – e non potendo quindi ricavare altro che «un *opus oratorium*, di un'oratoria che può salire sino alla storia edificante».²⁷ Sulla

²⁵ Ivi, p. 962

²⁶ La formula, usata da Emilio Gentile in relazione al fascismo, viene elaborata in E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993, che fa propria la lezione del fondamentale G. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, trad. it. di L. De Felice, Il Mulino, Bologna 1975.

²⁷ B. CROCE, *Kleist*, in Id., *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari 1923, pp. 52-59. Le pagine su Kleist, prima di essere ristampate andando a costituire il quinto capitolo del celebre volume, erano state già pubblicate sulla rivista crociana «La Critica», XVIII, marzo 1920, pp. 70-75. A proposito di Kleist, come nel capitolo precedente su Werner, Croce parla di «cecità di poeta», ossia «l'incapacità a veder le passioni particolari nella luce dell'umana passione, le aspirazioni nell'aspirazione fondamentale e totale, gli ideali parziali e discordanti nell'ideale che li compone in armonia: il

stessa linea, nonostante la notevole diversità di approccio critico, si colloca anche Praz che in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), a proposito del dramma *Penthesilea* di Kleist, scrive che è «un'opera che vorrebbe avere dell'ossessionato e dell'allucinato, mentre riesce spesso al gonfio e al ridicolo», proprio in ragione di quella tendenza intellettualistica a cui faceva riferimento Croce, dato che «si rivela composto di lunghi discorsi invece che di dialoghi ove ogni personaggio intervenga proporzionatamente: dramma a lunghi discorsi vuol dire dramma a tirate cosiddette "liriche", cioè, fuor di litote, dramma retorico».²⁸ Nonostante gli autorevoli dissensi critici, la scelta di Moravia di adottare Kleist come modello di base per *1934* appare evidente: per la tematica del suicidio a due, un'idea «quasi cavalleresca: il cavaliere e la dama innamorati che sfidano insieme il dragone, cioè la morte», e per la ripresa, in chiave novecentesca, di un duello di origine tedesca. In particolare, Kleist è servito a Moravia «per fare atmosfera, per dare una certa idea del germanesimo»²⁹ al romanzo, insieme a Dürer, Goethe e Nietzsche, all'ambientazione nei primi anni del Terzo Reich e alla tipizzazione dei personaggi tedeschi.

che una volta si chiamava impotenza a "idealizzare". L'idealizzare poetico non è già frivolo abbellimento, ma approfondimento, in virtù del quale dalla torbida commozione si passa alla serenità del contemplare. Chi non compie questo passaggio, e resta immerso nell'agitazione passionale, per quanto si dibatta e sforzi, non riesce mai a dare né agli altri né a sé stesso la pura gioia poetica» (p. 52).

²⁸ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Rizzoli, Milano 2021, p. 20.

²⁹ G. NASCIMBENI, *Intervista con lo scrittore mentre sta uscendo "1934". Moravia: ecco il mio romanzo*, in «Corriere della Sera», 15 gennaio 1982, p. 3.

Giaime Alonge

I DUELLANTI.

JOSEPH CONRAD, RIDLEY SCOTT E L'ARTE DELLA SPADA

Sinossi: Il saggio analizza *I duellanti* (*The Duellists*, 1977) di Ridley Scott come film storico a partire dalle scene di duello, che rappresentano un vero basso continuo che attraversa tutto il film. *I duellanti*, infatti, racconta la vicenda di due ufficiali degli ussari francesi, che si sfidano lungo l'arco dei quindici anni delle guerre napoleoniche, dal Consolato e Waterloo. Dopo alcune osservazioni preliminari sul film, il saggio passa poi ad affrontare il tema del duello e le sequenze di combattimento, usando il problema della simulazione della tecnica schermistica ottocentesca come occasione per ragionare sulla natura ambigua e contraddittoria del cinema storico.

Parole chiave: Ridley Scott, *I duellanti*, cinema storico, duello, tecnica schermistica ottocentesca

Abstract: The essay analyzes Ridley Scott's *The Duellists* (1977) as a historical film focusing on the dueling scenes, which represent a real continuous bass that runs through the entire film. *The Duellists* tells the story of two French hussar officers, who challenge each other over the fifteen-year span of the Napoleonic Wars, from the Consulate to Waterloo. After some preliminary remarks on the film, the essay then addresses dueling and combat sequences, using the problem of simulating nineteenth-century fencing technique as an opportunity to reason about the ambiguous and contradictory nature of historical cinema.

Keywords: Ridley Scott, *The duellists*, historical cinema, duel, nineteenth-century fencing

I duellanti (*The Duellists*, 1977) è il primo lungometraggio diretto dal britannico Ridley Scott, un esordio cinematografico relativamente tardivo, sulla soglia dei quarant'anni (Scott è nato nel 1937), di un regista di spot pubblicitari che aveva alle spalle una lunga carriera televisiva. In senso stretto, il primo progetto cui aveva pensato era un altro, un film sulla Congiura delle polveri

del 1605, il tentativo di un gruppo di cattolici inglesi di assassinare Giacomo I e sottrarre l'Inghilterra alla Riforma protestante.¹ Scott e il suo sceneggiatore Gerald Vaughan-Hughes non riuscirono a trovare un finanziatore e così passarono all'adattamento di un racconto di Joseph Conrad di ambientazione napoleonica, *The Duel. A Military Tale*, scritto nel 1907 e pubblicato l'anno seguente, che – racconta il regista – Scott aveva scoperto per caso («Almost by accident, I discovered a short book, a 100-page novella called *The Duellists*»), mentre lavorava a Parigi, dove – spiega sempre l'autore – stava imparando ad apprezzare la cultura francese, il che forse spiega almeno in parte come mai un inglese, che per il suo esordio nel cinema aveva inizialmente considerato un soggetto “nazionale”, poi abbia scelto di raccontare una vicenda tutta francese, che ha per protagonisti due ufficiali di uno dei più acerrimi nemici che la Gran Bretagna abbia conosciuto nella sua storia.

I duellanti è un lungometraggio dal budget modesto per i parametri hollywoodiani (900.000 dollari provenienti dalla Paramount Pictures), un piccolo film storico, troppo sofisticato per il pubblico di massa. Secondo Carl Sobocinski, sarebbe stato proprio il tema intrinsecamente *demodé* del duello d'onore a renderlo poco interessante per l'audience contemporanea.³ A riprova di ciò, va osservato che negli Stati Uniti il film è uscito unicamente a New York e Los Angeles.⁴ E oggi *I duellanti* è il titolo meno conosciuto di tutta la filmografia di Ridley Scott, che pure è un autore che ha saputo imporsi con forza nell'immaginario cinematografico degli ultimi decenni, con titoli quali *Alien* (id., 1979), *Blade Runner* (id., 1982), *Thelma & Louise* (id., 1991), *Il gladiatore* (*Gladiator*, 2000).⁵ Ma se *I duellanti* non era abbastanza pop per il pubblico di massa, per alcuni recensori non era abbastanza colto da essere davvero un film d'autore. Alla sua uscita, «Positif», una delle più autorevoli riviste di cinema europee, lo liquida come il risultato del lavoro di un regista privo di ispirazione, capace solo di assemblare dei «tableaux vivants méticuleusement cadrés». ⁶ Il «Monthly Film Bulletin», periodico dell'altrettanto prestigioso British Film Institute, lo stronca, sottolineando la derivazione televisiva della

¹ Cfr. L. RAW, *The Ridley Scott Encyclopedia*, Scarecrow Press, Lenham 2009, pp. 98-99.

² «*I'm Not Doing Radio Plays, I'm Making Cinema*», intervista di M. KOGGE, in «American Cinematographer», gennaio 2024, p. 40.

³ Cfr. C. SOBOCINSKI, *Celebrating Historical Accuracy in «The Duellists»*, in *The Culture and Philosophy of Ridley Scott*, a cura di A. Barkman, A. Barkman e N. Kang, Lexington Books, Lanham 2013, p. 172.

⁴ Cfr. L. RAW, *The Ridley Scott Encyclopedia* cit., p. 100.

⁵ Cfr. J. E. MAHON, *A Double-Edged Sword: Honor in «The Duellists»*, in *The Culture and Philosophy of Ridley Scott* cit., p. 45.

⁶ M. HENRY, *The Duellists (Les Duellistes)*, in «Positif», n. 195-196, luglio-agosto 1977, p. 85.

messa in scena di Scott.⁷ Ma il film trova comunque dei sostenitori, tra cui Pauline Kael, una delle penne più influenti della critica americana degli anni Settanta, la quale lo ritiene, per quanto «never totally conving», «consistently entertaining – and eerily beautiful».⁸ Non per niente, *I duellanti* vince il premio come miglior opera prima al Festival di Cannes e il David di Donatello per il miglior film straniero, un successo che sicuramente aiuta a far decollare la carriera di Scott.

Al di là del giudizio finale sul film, uno degli elementi su cui praticamente tutti i recensori di *I duellanti* concordano è l'influenza che *Barry Lyndon* (id., 1975) di Stanley Kubrick ha esercitato sul lavoro di messa in scena e di fotografia di Scott, il quale, oltre a dirigere gli attori era anche alla macchina da presa. L'illuminazione del film, con gli interni bui debolmente rischiarati dalle candele, e la composizione del quadro spesso costruita in rapporto a modelli pittorici, discende in modo esplicito dal capolavoro di Kubrick, da cui Scott trae ispirazione anche per un certo uso della carrellata. Mi riferisco a quelle inquadrature di *Barry Lyndon* dove Kubrick parte da un campo relativamente stretto – ad esempio, il dettaglio sulle mani dei secondi che caricano le pistole, nell'incipit della scena del duello tra Barry e il capitano Quin – per andare indietro, allargando sempre di più il quadro, che alla fine della carrellata è diventato un campo lungo. In diverse scene dei *Duellanti* troviamo una soluzione simile. Quando compare per la prima volta Tom Conti, nei panni del medico militare amico di uno dei due protagonisti, la macchina da presa parte dal dettaglio di una pagnotta sbocconcellata, una pera e un bicchiere di vino, su un tavolino. Su questa natura morta, sentiamo il suono di un flauto. La macchina inizia ad arretrare e ci rendiamo conto che quello che avrebbe potuto essere un suono extradiegetico ha in realtà origine all'interno dell'universo finzionale: accanto al tavolino, sdraiato su un letto da campo, un uomo (Tom Conti) suona il flauto. Come in Kubrick, la carrellata parte da un dettaglio per allargare il quadro, ma con una differenza significativa. In *Barry Lyndon*, come ha dimostrato Sandro Bernardi, la carrellata all'indietro serve a creare dei momenti di sospensione all'interno del flusso narrativo, sul quale si impone la dimensione atemporale della rappresentazione pittorica:

La visione paesaggistica prevale sulla storia e il tavolo, le pistole, i padrini e i duellanti si rattrappiscono, si accartocciano, fino a essere solo un minuscolo

⁷ Cfr. T. MILNE, *The Duellists*, in «Monthly Film Bulletin», 1 gennaio 1977, p. 258.

⁸ P. KAEL, «*The Duellists*»/«*The Battle of Chile*», in ID., *When the Lights Go Down*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1980, pp. 383, 381 (originariamente in «The New Yorker», 23 gennaio 1978, pp. 80-81).

frammento al centro della grande veduta. [...] La storia raccontata è perduta, si è fatta sottile, ridotta a un particolare nella grande estensione del visibile.⁹

Al contrario, Scott tiene il pubblico agganciato al racconto: la macchina carrello indietro, a inquadrare il totale della stanza, con un movimento apparentemente privo di significato narrativo, ma al termine del traveling fa il suo ingresso nella stanza il tenente D'Hubert (Keith Carradine), che si è appena battuto in duello con il tenente Feraud (Harvey Keitel), riportandoci dunque nel cuore della progressione drammatica. Per quanto *I duellanti* sia un piccolo film d'essai, Scott è già un regista che pensa al pubblico di massa e non può permettersi le disarticolazioni della struttura narrativa di *Barry Lyndon* (che non per niente è stato il solo scacco commerciale del Kubrick "maggiore").

L'altro elemento che lega strettamente *I duellanti* a *Barry Lyndon* è il tema del duello. Anche il film di Kubrick è costellato di duelli, che determinano le sorti della vita del protagonista, a partire da quello iniziale, alla pistola, in cui perde la vita il padre di Barry, fino al duello finale con Lord Bullingdon, sempre alla pistola, dove Barry dimostra in fine di essere il gentiluomo che ha cercato in vano di essere per tutta la vita, e viene per questo amaramente punito (il protagonista, pur avendone diritto, non fa fuoco sull'avversario, il quale ha maldestramente sprecato il suo primo colpo, ma Bullingdon non ricambia la cortesia e gli spara, azzoppandolo). Tutti e due i film raccontano di una società dove le contese personali venivano risolte con la lama o la pistola, ma c'è una differenza significativa. In *Barry Lyndon*, il duello svolge una effettiva azione di regolazione dei rapporti tra gli individui: per quanto violenta, si tratta di un'attività razionale. Nella sua carriera di giocatore d'azzardo, Barry fa uso sistematico della propria maestria nel maneggiare la spada per convincere i debitori insolventi a pagare, così come suo padre era caduto in duello perché accusato di furto di cavalli. E il duello finale con Bullingdon risolve la lunga querelle tra il protagonista e il figliastro. In *I duellanti*, invece, il motivo della contesa è del tutto pretestuoso: Feraud si sente insultato da D'Hubert e lo sfida a singolar tenzone, ma in verità non c'è stato alcun insulto, e questo lo spettatore lo vede in modo chiarissimo. Nel film di Scott, il duello, o meglio la serie di duelli (sei sull'arco di quindici anni) che i due protagonisti combattono sono del tutto fini a se stessi, nascono unicamente dalla natura bellicosa di Feraud, vero figlio della Rivoluzione francese e bonapartista fanatico, il quale non può concepire la vita che come una lotta infinita. Conrad è netto circa la profonda irrazionalità della contesa. Il racconto si apre proprio con

⁹ S. BERNARDI, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche, Parma 1990, p. 46.

un'implicita presa di distanza dell'autore dal sentire dei suoi personaggi (uso il plurale perché a un certo punto, per quanto vittima della follia di Feraud, anche D'Hubert si lascia trascinare dallo spirito del rivale):

Napoleon I., whose career had the quality of a duel against the whole of Europe, disliked duelling between the officers of his army. The great military emperor was not a swashbuckler, and had little respect for tradition.¹⁰

Conrad presenta il disprezzo di Napoleone verso il duello come un tratto “moderno”, legato al più generale disprezzo dell'imperatore verso ogni tradizione. In realtà, potremmo vedere in questo atteggiamento di Bonaparte un elemento di continuità con l'*ancien régime*: a partire da Luigi XIII (che sale al trono nel 1610), anche la monarchia si era opposta alla pratica del duello, perché la passione insensata che i nobili francesi nutrivano per la singolar tenzone finiva con il privare gli eserciti reali di alcuni dei loro più validi ufficiali.¹¹ Ma al di là del suo significato storico, è evidente che l'incipit del racconto serve innanzi tutto a inquadrare in una certa chiave psicologica il tema del duello, serve ad annunciare che ciò che fanno i due protagonisti per tutta la vicenda è completamente assurdo. E Conrad ce lo dice con un'ironia sottile, perché i due sono entrambi – Feraud in modo radicale e acritico, D'Hubert in modo razionale e pragmatico – fedeli seguaci dell'imperatore, che appunto avrebbe riso della loro tenzone, oppure li avrebbe addirittura fatti punire, se fosse venuto a conoscenza di quel loro duello infinito. Per quanto, nel lavoro di adattamento di Gerald Vaughan-Hughes, l'ironia conradiana venga in buona misura ignorata (la critica lo ha sottolineato spesso), la prospettiva del film sui due protagonisti è la stessa del testo letterario di partenza: la contesa tra Feraud e D'Hubert è del tutto priva di senso, il suo unico obiettivo è continuare a battersi. Ed è per questo che *I duellanti* è un film *sul* duello, sulla sua intima filosofia, là dove *Barry Lyndon*, che pure conta più o meno lo stesso numero di duelli che vediamo nel lungometraggio di Scott, è un film *con* dei duelli, un film dove il duello, lungi dall'essere un modo di interpretare la vita, è solo uno dei mezzi tra i tanti per prevalere sul prossimo.

Esattamente come *Barry Lyndon*, anche *I duellanti* è spesso indicato quale modello ideale di ricostruzione storica. Gli appassionati di uniformi e battaglie napoleoniche, gli stessi che online hanno coperto di insulti il *Napoleon*

¹⁰ J. CONRAD, *The Duel*, in *The Complete Short Fiction of Joseph Conrad, The Tales, Volume IV*, a cura di S. Hynes, The Ecco Press, Hopewell 1992, p. 69. Per la traduzione italiana, cfr. J. CONRAD, *Tutti i racconti e i romanzi brevi*, Mursia, Milano 1983, pp. 752-812.

¹¹ Cfr. R. COHEN, *L'arte della spada*, tr. it, Sperling & Kupfer, Milano 2003, pp. 65-71.

(id., 2023) di Scott per i suoi tanti errori (alcuni davvero marchiani), amano *I duellanti*, che invece è accuratissimo sul piano filologico. Le scenografie, i costumi, gli oggetti di scena sono perfetti, o quasi. Qua e là c'è qualche piccola svista. Ad esempio, nella scena del duello a cavallo, i due protagonisti indossano un colbacco, assai più appariscente dello *shako*, il caschetto di cuoio conico che gli vediamo in testa nelle altre scene. Questo sembrerebbe far credere che il copricapo di pelliccia sia parte di una qualche uniforme di gala, che i due sfoggiano in occasione del confronto a cavallo (tutti gli altri si svolgono a piedi), ma in realtà non è così. Il colbacco lo portavano unicamente i cavalleggeri in forza al primo squadrone, lo squadrone di élite, mentre gli uomini degli altri squadroni del reggimento indossavano appunto lo *shako*, ricoperto di tela cerata in caso di pioggia, come vediamo in diverse scene del film di Scott.¹² Ma questi sono dettagli irrilevanti. Come scrive Marc Ferro, nel suo *Cinéma et Histoire*: «Il y a sacrilège à faire la critique positiviste d'une oeuvre d'art, alors qu'un historien n'est plus considéré comme un historien s'il commet des erreurs».¹³ Ferro distingue tra *reconstitution* (rievozione filologicamente corretta) e *reconstruction* (rielaborazione creativa). Il problema del *Napoleon* di Scott non è se l'artiglieria francese abbia tirato sulle piramidi durante lo scontro con i mamelucchi (cosa che non fece), né se la battaglia di Austerlitz sia stata quella specie di gigantesca zuffa, con gli austro-russi che finiscono nelle acque gelide del lago come in *Aleksandr Nevskij* (id., 1938) di Ejzenštejn (altra "licenza poetica" del regista). Però non tutti gli errori sono uguali. Nel *Napoleon* di Scott, quello che a me pare un errore imperdonabile, sul piano politico più che su quello storico, è la presenza di un nero tra i generali dell'imperatore. Scott è stato indotto, per certi versi "costretto", a questa assurdità dalle regole produttive che l'industria audiovisiva di lingua inglese si è data ormai da alcuni anni, e che vogliono che il principio della *diversity* etnica debba prevalere sulle ragioni della storia e della geografia. Però mettere un nero nello stato maggiore di Napoleone non è solo sbagliato sul piano fattuale, ma significa offrire – come spesso fa la cultura *woke* – una lettura assurdamente pacificata del passato, una lettura che finisce paradossalmente per cancellare, in nome della lotta al razzismo, proprio la memoria dei torti subiti dai neri. Infatti, la Francia napoleonica represses nel sangue la rivolta degli schiavi neri dei possedimenti coloniali caraibici, i quali avevano avuto l'ardire di pensare che le parole d'ordine *liberté, égalité, fraternité* valessero

¹² Ringrazio il mio amico e *fellow wargamer* Giuseppe Tamba per la sua preziosa consulenza uniformologica.

¹³ M. FERRO, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris 1993, p. 255.

anche per loro. Volendo, nella storia dell'epopea napoleonica, un volto extra-europeo da mettere accanto all'imperatore ci sarebbe stato, quello di Roustam Raza, il mamelucco personale di Bonaparte, che però, con il turbante e la scimitarra, si sarebbe attirato l'accusa imperdonabile di orientalismo.

I duellanti è stato realizzato prima che i dipartimenti di Film Studies e le case di produzione californiane cadessero preda dell'incantesimo della decostruzione del canone occidentale, e quindi non ci sono forzature per ottenere una qualche anacronistica *diversity*. Però il film, per usare la terminologia di Ferro, quando è necessario, imbocca la strada della ricostruzione creativa del passato, perché un film di finzione presenta inevitabilmente delle forzature e una forma di stilizzazione rispetto alla verità storica. Si pensi, ad esempio, all'uso della lingua. Alcuni recensori dei *Duellanti* hanno criticato l'accento americano dei due attori protagonisti, considerato poco adatto a un film ambientato in epoca napoleonica, anche in rapporto al fatto che il resto del cast è britannico. Con il suo solito acume, Paulie Kael non solo difende, con buone argomentazioni, la qualità tecnica della performance di Keith Carradine, ma sottolinea anche il fatto che tutti gli attori del film, yankee o meno, parlano una lingua che i personaggi non dovrebbero parlare, perché sono appunto francesi. E sempre la Kael rileva che la contraddizione è già presente nel racconto, dove i dialoghi in inglese sono puntellati qua e là di parole francesi: «*C'est ça!*» she said, with an ethereal smile, disclosing a set of large teeth. «Come this evening to plead for your forgiveness».¹⁴ A un certo punto, Conrad esplicita la contraddizione dei personaggi che, nella finzione narrativa, usano il francese, anche se il testo è scritto in inglese: «You call this nonsense? It seems to me a perfectly plain statement. Unless you don't understand French».¹⁵ E lo stesso fa Scott, i cui personaggi non solo parlano inglese fingendo che sia francese, ma lo scrivono pure. Quando Laura (Diana Quick), la donna di guarnigione con cui D'Hubert ha una relazione, lo lascia perché esasperata dalla sua ossessione per la sfida con Feraud, gli scrive con il rossetto la parola "*goodbye*" sulla lama della sciabola.

Si tratta appunto di convenzioni narrative, che producono una realtà verosimile, e pertanto stilizzata. Ed è un meccanismo che ritroviamo anche nell'elemento del film che in apparenza sembrerebbe quello dove è stata prestata più attenzione alla correttezza storica, ossia le scene di combattimento. *I duellanti*, oltre che per gli appassionati di storia militare, è un *cult movie* anche per chi tira di scherma, perché qui non c'è traccia dello stile "coreografico",

¹⁴ J. CONRAD, *The Duel* cit., p. 74.

¹⁵ Ivi, p. 77.

e del tutto irrealistico, che normalmente si trova nei duelli cinematografici. Come scrive Carl Sobocinski, in questo film di Ridley Scott (al contrario di quanto avviene in *Il gladiatore*, potremmo aggiungere), «no slashing at candles, no Gene Kelly leaping about effortlessly as if borne on wings».¹⁶ Eppure, come nota Davide Ferrario, in un libro scaturito dalla sua doppia competenza di regista e schermidore, «i combattimenti di Hobbs [il maestro d'armi che lavorò sul set dei *Duellanti*] funzionano non tanto per il loro realismo, ma per l'espressività, che spesso è ottenuta forzando le convenzioni tecniche».¹⁷

Partiamo dall'inizio, da quello che potremmo chiamare il “duello 0”, in cui Feraud si misura con un civile, il nipote del borgomastro di Strasburgo, dove i reggimenti dei due protagonisti sono acuartierati. Lo chiamo “duello 0” perché è estraneo alla serie di duelli tra D'Hubert e Feraud, ma rappresenta l'evento che mette in moto il meccanismo narrativo sul quale è costruito il film. Feraud vince il duello, e D'Hubert viene incaricato di recarsi da lui per comunicargli di restare agli arresti, perché il generale della loro divisione ha dovuto scusarsi con il sindaco, cui un ufficiale sotto il suo comando ha quasi ammazzato il nipote. Feraud però si sente offeso dall'intrusione del compagno d'armi nella sua vita privata (si trovava in visita presso il salotto di una bella dama) e sfida a duello D'Hubert, dando il via alla vicenda. Nel confronto tra Feraud e il nipote del borgomastro, quest'ultimo commette alcuni degli errori più gravi, quando si maneggia una punta. Innanzi tutto, non sta in guardia in modo corretto, ossia su un fianco, per offrire meno bersaglio possibile all'avversario, che invece affronta mostrando il petto, in modo assolutamente incauto. In secondo luogo, attacca a casaccio, forconando, per usare il lessico dei trattati di scherma ottocentesca («*Forconare*, è il modo col quale tirano gli inesperti, cioè portando indietro il braccio, per poi vibrare un colpo, come si agisce col *forcone*»)¹⁸ E addirittura afferra la lama dell'avversario con la mano non armata. Ma a ben vedere, neppure Feraud ha una guardia impeccabile. A un certo punto, si ingobbisce, assumendo una postura sghemba, decisamente eccentrica, che però esprime bene la psicologia del personaggio. Harvey Keitel, che veniva dai ruoli da piccolo gangster dei primi film di Scorsese, qui interpreta un personaggio affine, un guascone arrogante e violento, il quale approfitta della sua competenza schermistica con un avversario ovviamente a lui inferiore. In certi momenti, Keitel sta piegato di lato, con la testa incassata

¹⁶ C. SOBOCINSKI, *Celebrating Historical Accuracy in «The Duellists»* cit., p. 173.

¹⁷ D. FERRARIO, *Scherma, schermo. Il regista dietro la maschera*, Add, Torino 2018, p. 107.

¹⁸ M. PARISE, *Trattato teorico pratico della scherma di spada e sciabola* [1884], Edizioni Orsini De Marzo, Milano 2009, p. 233.

nelle spalle, come un uccello rapace sul punto di avventarsi sulla preda. La postura, ripeto, è tecnicamente sbagliata, ma il senso che esprime è giusto.

Come ho detto, la vicenda del conflitto tra Feraud e D'Hubert è strutturata su sei scene di duello (cui si potrebbe aggiungere quella della lezione di scherma di D'Hubert). Con una frequenza così alta di situazioni drammatiche potenzialmente molto simili, se non identiche, Scott ha ovviamente il problema di differenziare il più possibile i vari duelli. Già Conrad si muove in questa direzione, ma è chiaro che per il regista si tratta di una questione ancora più importante, proprio per la natura visiva del medium cinematografico. Dunque, Scott varia per ambientazione (all'aperto o al chiuso, campagna verdeggiante francese vs. landa ghiacciata russa), armi (spada, sciabola, pistola), durata ed esito (alcuni duelli sono rapidissimi, mentre altri lunghi e articolati), a piedi oppure a cavallo. I duelli più intensi, sul piano fisico, sono quelli con la sciabola, in particolare il terzo, quando Feraud e D'Hubert si fanno letteralmente a pezzi l'un l'altro, e il quarto, quando i due si affrontano a cavallo, come forma di omaggio alla loro arma, un omaggio richiesto dai commilitoni, perché ormai la loro contesa è divenuto un affare pubblico, di cui si discute nelle guarnigioni e su cui si fanno scommesse. Ma che la faida sia "una faccenda tra cavalleggeri", D'Hubert lo dice subito dopo il primo duello. Quando il suo amico medico gli chiede perché lui e Feraud si sono battuti, D'Hubert, che non sa bene cosa dire, perché una ragione precisa non c'è, al di là della follia del guascone, risponde in modo evasivo: «Call it a light cavalry skirmish». Il doppiaggio italiano traduce: «Diciamo un schermaglia cavalleresca», che però non rende il senso della battuta originale. Nell'aggettivo "cavalleresco" c'è un elemento di nobiltà, mentre la frase inglese – letteralmente "una schermaglia della cavalleria leggera" – fa riferimento alla natura ardimentosa e un po' selvaggia degli ussari.

In opposizione alla dimensione appunto ferina degli incontri all'arma bianca, soprattutto quelli con la sciabola, i duelli con la pistola sono più cerebrali. Non a caso sono gli ultimi due, quando i protagonisti si sono ormai lasciati alle spalle i furori della giovinezza. Ma se l'ultimo duello è alla pistola è anche per una ragione drammaturgica: è solo avvalendosi di armi da fuoco che D'Hubert può imporre al rivale quella che chiama la sua "idea dell'onore" – non lo uccide, ma lo costringe, da lì in avanti, a comportarsi con lui come se fosse morto. D'Hubert riesce a mettere in scacco Feraud, senza ammazzarlo, appunto perché l'altro ha le pistole scariche e lui gli punta contro la sua. Se invece avessero avuto una lama, Feraud avrebbe certo continuato a battersi.

Anche quando i personaggi si affrontano con la stessa arma, Scott si sforza di differenziare lo stile e i modi dello scontro. I due duelli con la sciabola, a piedi, sono tra loro piuttosto diversi, anche se vengono combattuti entrambi

in un interno, rispettivamente un cortile e una specie di magazzino. Nel primo duello, che vediamo per intero, in alcuni momenti i duellanti assumono una posizione di guardia assai bella a vedersi, con la lama in alto, sopra la testa, ma ben poco realistica (espongono tutto il corpo all'attacco dell'avversario, là dove la punta dovrebbe sempre offrire una difesa). Del terzo duello, il più violento di tutti, vediamo solo una parte, perché la scena inizia in *media res*, quando i due sfidanti hanno già iniziato da un po' e sanguinano abbondantemente, sfiniti e quasi incapaci di proseguire, tanto che il confronto degenera in una vera e propria rissa, che i padrini decidono di interrompere.

Il secondo duello per certi versi assomiglia a quello di esordio. Come il duello 0, anche questo è combattuto con la spada, in una verde campagna. Qui Ridley Scott e William Hobbs realizzano una sintesi davvero affascinante tra correttezza filologica e invenzione. Al contrario del primo e del terzo duello, dove l'azione è feroce e subitanea, qui i due si guardano a lungo, immobili, prima di iniziare. La sciabola, con la quale si può colpire anche di taglio, è arma strutturalmente più aggressiva. La spada, soprattutto le corte spade francesi di cui sono equipaggiati i personaggi, è un'arma che richiede maggiore razionalità, un'arma scacchistica, cartesiana. I due si studiano, in posizione di guardia (di nuovo, una guardia assai poco ortodossa), e poi partono. Ci sono un paio di veloci stoccate, e D'Hubert finisce a terra, ferito. Tutta la scena è di fatto una lunga preparazione di un duello troppo rapido per dare davvero soddisfazione (in una doppia accezione: sia al pubblico che guarda il film, sia al personaggio che si ritiene offeso).

L'aspetto più interessante di questo secondo duello è il fatto che D'Hubert, sulla mano non armata, indossa uno spesso guanto nero, che gli arriva fino al gomito. Sembra quasi un guanto da forno e appare una pura invenzione cinematografica, forse ricavata dalla tradizione della *Mensur*, il duello studentesco delle confraternite universitarie tedesche, dove i contendenti, che non possono muovere i piedi e sono pertanto sempre a portata della lama dell'avversario (sono sempre "a misura", nel lessico schermistico – *Mensur*, in tedesco, significa appunto "misura"), sono dotati di diverse protezioni. E invece, leggendo *L'educazione sentimentale* di Flaubert, si scopre che il guanto non è un'invenzione né una forzatura. Nella scena del duello (mancato) tra il protagonista del romanzo e un suo rivale, che ha paura e non vuole battersi, uno dei padrini di quest'ultimo cerca di tirarla per le lunghe: «Pretese che fosse rispettato il diritto di tenere un guanto e quello di afferrare la spada dell'avversario con la mano sinistra».¹⁹ Flaubert non lo dice in modo esplicito, ma, dato che la

¹⁹ G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1992, p. 224.

scena si volge negli anni Quaranta dell'Ottocento, credo si possa affermare che all'epoca questo era un costume in disuso e che probabilmente lo era già anche in epoca napoleonica. Ragionevolmente, si tratta di un estremo retaggio della scherma rinascimentale e dell'età barocca, in cui si usavano entrambe le mani, perché una teneva la lama principale e l'altra un brocchiero (un piccolo scudo), una cappa o un pugnale. Ridley Scott e il suo maestro d'armi modellano le tecniche di combattimento per renderle interessanti sul piano visivo, ma lo fanno muovendosi in una direzione opposta rispetto a quella che normalmente imbocca la scherma cinematografica, realizzando una sintesi affascinante e davvero unica tra ricerca storica e reinvenzione creativa.

Lorenzo Resio

DUELLO A MEZZOGIORNO: SUL RIUTILIZZO E IL RIBALTAMENTO DEI TÓPOI DEL WESTERN NEL CICLO DI PANTERA DI VALERIO EVANGELISTI

Sinossi: L'articolo è dedicato all'analisi del ciclo di Pantera (o del Metallo) di Valerio Evangelisti, un *pastiche* letterario che può essere fatto rientrare nel genere del *weird western*. Composto da un racconto e da due romanzi, il ciclo viene proposto come una narrazione che sviluppa coerentemente il tema della presa di coscienza politica da parte del protagonista. La vicenda è costellata di riferimenti ai luoghi comuni del genere *western*, tra cui il duello finale: la seconda parte dell'articolo è dedicata infatti all'analisi dei tre duelli descritti nel corso della saga.

Parole chiave: Valerio Evangelisti, Pantera, Ciclo del Metallo, *weird western*, fantastico italiano

Abstract: This paper focuses on the analysis of Valerio Evangelisti's Pantera (or Metal) series, a literary *pastiche* that can be placed in the weird western genre. Consisting of a short story and two novels, the series is proposed as a narrative that consistently develops the theme of the protagonist's political awareness. The story is studded with references to the commonplaces of the western genre, including the final duel: the second part of the article is in fact dedicated to the analysis of the three duels described in the course of the saga.

Keywords: Valerio Evangelisti, Pantera, Metal saga, weird western, Italian Fantasy

1952.

La sequenza finale di *High Noon* (*Mezzogiorno di fuoco*) di Fred Zinnermann,¹ nella sua epicità, segna un modello da cui difficilmente il narratore del genere *western* negli anni successivi riuscirà a smarcarsi.

¹ F. ZINNERMANN, *High Noon* (USA, 1952). Cfr. J.E. SMYTH, *Fred Zinnermann and the Cinema of Resistance*, University Press of Mississippi, Jackson 2014.

La strada centrale di Hadleyville, New Mexico, è svuotata: uno scenario quasi metafisico in cui si osservano due duellanti, lo sceriffo interpretato da Gary Cooper e il suo antagonista desideroso di vendetta Ian McDonald. Il bene alla fine trionfa e i cittadini festanti si riversano nella strada, abbandonando gli edifici in cui sono stati nascosti fino a quel punto.

Il personaggio interpretato da Cooper però non nasconde la delusione: il popolo per cui ha rischiato la vita lo ha abbandonato pavidamente. Salendo sul calesse con la moglie, lancia a terra la stella di sceriffo, scegliendo il destino del reietto. E in quel momento, chiudendo una delle scene più famose della storia del cinema, rilancia uno dei miti della narrazione *western*, quello del cavaliere solitario.

1998.

Viene pubblicata per Einaudi la raccolta *Metallo urlante* di Valerio Evangelisti:² è il settimo libro del ciclo inaugurato quattro anni prima da *Nicolas Eymerich, inquisitore*, il primo privo del marchio Mondadori.³ Della sua singolare struttura ha già scritto di recente Alberto Sebastiani: per il critico, il romanzo è

un crocevia di immaginari, storie, personaggi e linguaggi diversi che convergono attraverso quattro racconti in un unico volume. Un crocevia fertile, da cui prendono avvio ulteriori storie, altri cicli, che portano in altre direzioni il lavoro di Evangelisti, di fatto dando vita al suo vasto universo narrativo. Un universo ampio e articolato, ma anche coeso e coerente, dotato cioè di una solida organizzazione strutturale e logica, di una precisa grammatica e di una narrazione unitaria.⁴

In questo contesto, nel racconto *Pantera* viene introdotto il personaggio che per Sebastiani è l'analogo antitetico dell'Inquisitore: se Eymerich «impone un ordine per convinzione ideologica», il *palero* Pantera «vi si ribella per senso di giustizia, incarnando un conflitto che attraversa tutta l'opera di Evangelisti e diventa il tema centrale della sua narrazione».⁵

² V. EVANGELISTI, *Metallo urlante*, Einaudi, Torino 1998. In questa occasione si cita dall'edizione più recente, Mondadori, Milano 2019.

³ Ad evadere dalla collana "Urania" ci aveva pensato già *Il Mistero dell'Inquisitore Eymerich*, apparso in "Superblues", Mondadori, Milano 1996.

⁴ A. SEBASTIANI, 'Metallo urlante', o delle ragioni del torto, in V. EVANGELISTI, *Metallo urlante* cit., pp. v-vi.

⁵ ID., *Nicola Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti*, Odoja, Bologna 2018, p. 19. È della stessa opinione Luca Somigli: «In spite of his similarities to Eymerich

Ma come si presenta questo cavaliere solitario? In un inizio in *medias res*, subito dopo il finale del racconto con Eymerich, *Venom*, sta attraversando la

(both are taciturn and unsociable), Pantera is almost the antithesis of the inquisitor, as are their respective religious faiths. Whereas Eymerich is the unforgiving and intransigent defender of Christian orthodoxy, the palero is an initiate of a religion, the “Regla del Palo Mayombe” [Rule of the Palo Mayombe], that is the product of the syncretic fusion of different cults (from the shamanistic cults of Africa to Catholicism). [...] Furthermore, whereas Eymerich always reasons in terms of clear distinctions – religion, culture, gender, race – the Mexican Pantera is the product of a cultural hybridity that makes him an anarchic figure, always on the margins of society and for this reason capable of resisting its more coercive aspects», L. SOMIGLI, *My Name is Pantera: On Valerio Evangelisti’s “Slipstream” Western Fiction*, in «Science Fiction Studies», XLII, 2, 2015, p. 294. La stessa idea è stata poi suggerita da Luca Cangianti: «La resistenza non è mai inutile e c’è sempre qualcuno che “resta umano”. Da questo punto di vista è interessante un altro eroe creato da Evangelisti: il pistolero messicano Pantera, una figura antitetica a quella dell’inquisitore, anche se ne condivide alcuni tratti. Mentre Eymerich è pronto a eliminare chiunque metta in discussione il potere, Pantera è al soldo di chi lo ingaggia, ma per un insopprimibile senso di giustizia insorge contro coloro che commettono soprusi ai danni dei più deboli», L. CANGIANTI, *Da Eymerich a Pantera: il viaggio del lettore*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d’opposizione», 8 gennaio 2019, <https://www.carmillaonline.com/2019/01/08/da-eymerich-a-pantera-il-viaggio-del-lettore/> (url consultato il 2 gennaio 2025). Infine ha scritto sul tema anche Fabio Ciabatti nella sua interessante disamina del ciclo di Pantera: «Che rapporto c’è tra il più famoso personaggio di Evangelisti, l’inquisitore-condottiero Eymerich, e lo stregone-pistolero Pantera? In primo luogo c’è un rapporto di opposizione: quello tra il cosmo ordinato, secondo le leggi stabilite da Dio, difeso dall’inquisitore, e la visione del mondo sostenuta dal messicano “fatta di caos e di scontri”. Gli stregoni, come nota Franco Pezzini, sono i nemici per eccellenza di Eymerich, in quanto evocano poteri oscuri, demoniaci, cercando di introdurre il disordine estremo nel mondo. Il compito dell’inquisitore non è soltanto quello di riportare un ordine pratico, ma anche quello di ristabilire un assetto metafisico. Gli stregoni, dal canto loro, sono espressione di mondi sconfitti che i subalterni chiamano in loro aiuto per opporsi ai poteri dominanti. Sarebbe però errato, sostiene Pezzini, considerare questi nemici dell’oscurantista Eymerich come portatori tout court di istanze libertarie, sia perché i loro profili sono estremamente differenziati sia perché l’eruzione del caos (che l’inquisitore combatte) è talora funzionale all’affermarsi di idee francamente reazionarie», F. CIABATTI, *Pantera, magia e rivoluzione nel vecchio west di Valerio Evangelisti/2*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e letteratura d’opposizione», 21 ottobre 2023, <https://www.carmillaonline.com/2023/10/21/pantera-magia-e-rivoluzione-nel-vecchio-west-di-valerio-evangelisti-2/#rf8-79356> (url consultato il 2 gennaio 2025). Nel romanzo *Antracite*, di cui si parlerà *infra*, così viene descritto il palero: «Ti chiami Pantera. Hai fama di palero, e pratici la stregoneria. In Texas hai ucciso molte persone e ti ricercano per l’assassinio di un ranger. Durante la Guerra civile ti sei trovato tra i ribelli sudisti, ma poi li hai traditi. Hai combattuto in Messico dalla parte di Benito Juárez. Poi sei arrivato in Pennsylvania, e l’Agenzia Pinkerton ti ha assoldato e fatto infiltrare tra i minatori. La stessa Pinkerton ti ha mandato qua, per certi suoi scopi», V. EVANGELISTI, *Antracite* (2003), in ID., *Trilogia americana. Antracite. One Big Union. Noi saremo tutto*, Mondadori, Milano 2017, p. 174.

strada centrale di Tucumcari, ancora in New Mexico. È insomma il capovolgimento in negativo della scena finale di *High Noon*, tanto che Evangelisti, glissando sulla descrizione di Pantera, insiste sul fastidio provato dal personaggio per ciò che incontra:

Lanciò occhiate di gratuito rancore ai personaggi grassi e barbuti che si assiepavano sotto il porticato della bottega del barbiere, poi alla coppia elegante che si aggirava, al riparo dal sole, sulla veranda del municipio.⁶

Il legame del testo con il film è già stato colto da Franco Manai per il primo romanzo di Pantera, *Black Flag*,⁷ insieme ai «tragicomici duelli che abbondano negli spaghetti western di Sergio Leone, Sergio Corbucci, Carlo Lizzani, Sergio Sollima, Giulio Petroni».⁸ Tuttavia ci si permette in questa sede di estendere i riferimenti cinematografici anche al racconto d'esordio e al secondo e ultimo romanzo del ciclo, *Antracite*.

Infatti il cavaliere solitario Pantera è protagonista di diversi combattimenti con avversari che lo sfidano a duello: il fatto che abbia padre messicano e madre di Porto Rico lo rende uno straniero al centro dei sospetti degli avversari americani che si trova davanti. Ma il ciclo di Pantera (o del Metallo, come viene talvolta chiamato)⁹ è anche dedicato al racconto di un duello con la parte malvagia: se il messicano è *palero*, cioè un sacerdote del credo di origine africana noto come *Palo Mayombe*, alla fine di *Antracite* scopriremo che è destinato a combattere con il pericoloso *Ratman*, un altro mago di nome Learco, *lucumi* del *Palo Mayombe* cubano.

In effetti, Pantera ha qualcosa in più del classico *cow-boy*: oltre alle immancabili Colt Army calibro 44, infatti, non si separa mai dalla borsa che contiene il suo *Nganga*, un feticcio dotato di propria coscienza che lo aiuta nello svolgimento delle sue missioni. Infatti il New Mexico in cui si muove Pantera (sostituito, in *Antracite*, dalla Pennsylvania) ha tutte le caratteristiche del cosiddetto *weird western*, genere in cui a elementi realistici vengono alternati eventi paranormali.¹⁰ Il lettore di Evangelisti non è ovviamente stupito

⁶ V. EVANGELISTI, *Metallo urlante* cit., p. 65.

⁷ ID., *Black Flag*, Einaudi, Torino 2002.

⁸ F. MANAI, *Storia e politica nella fantascienza di Valerio Evangelisti*, in *Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000*, «Narrativa», 29, 2007, p. 100.

⁹ Cfr. A tal proposito WU MING 1, *New Italian Epic 2.0*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura di opposizione», 15 settembre 2008, <https://web.archive.org/web/20090301002806/http://carmillaonline.com/archives/2008/09/002775.html> (url consultato il 2 gennaio 2025), p. 4.

¹⁰ Per approfondire il genere, cfr. P. GREEN, *Encyclopedia of Weird Westerns: Supernatural and Science Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*, McFarland,

da questo: sin da *Nicolas Eymerich, inquisitore* l'autore ha ritratto situazioni in cui «gli antichi culti, le antiche credenze non muoiono così presto». Come infatti fa notare a Eymerich l'arcivescovo Pere de Luna nel primo romanzo del ciclo, «se vi imbatteste in loro, non crediate di poter risolvere tutto con la morte fisica di chi ne è il portatore». ¹¹

Nello stesso *Metallo urlante* i quattro racconti contengono richiami interni che collegano gli eventi soprannaturali a cui i diversi personaggi assistono, contribuendo a rendere l'episodio di Eymerich nel già citato *Venom* una cornice narrativa da interpretare attraverso il «ghigno» dell'inquisitore giunto all'ennesima conquista, «che in lui teneva il posto di un sorriso». ¹²

Se questo finale in cui Nicolas sembra contribuire a diffondere un morbo legato al metallo (che nel futuro ha effetti simili all'AIDS) rappresenta una conquista nella sua lotta contro Satana, per cui «chiunque ne sia strumento va [...] represso, eliminato, estirpato» in un mondo la cui mappa è rappresentata dalle «Sacre Scritture e gli scritti dei padri della Chiesa, su tutti San Tommaso d'Aquino», ¹³ Pantera che cade alla fine del suo racconto per trasformarsi in uno spettro *orisha* destinato a «un'unica, interminabile cavalcata» ¹⁴ potrebbe rappresentare il disordine. Ma è un disordine a cui Evangelisti tiene particolarmente, legato alle sue innumerevoli campagne da militante di sinistra, a partire da quella promossa sulla rivista on line «Carmilla» nel 2004 a favore

Jefferson 2014. Nel caso di Evangelisti, Umberto Rossi ha parlato di «slipstream», cioè «works situated at the intersection of various genre discourses, where the boundaries among them are most porous», U. ROSSI, *Valerio Evangelisti: The Italian Way to Slipstream*, in «Science Fiction Studies», XL, 2, 2013, pp. 335-336. Il concetto, parlando di *Black Flag*, è stato poi approfondito in L. SOMIGLI, *My Name is Pantera: On Valerio Evangelisti's "Slipstream" Western Fiction* cit. Il problema del genere viene affrontato anche da Wu Ming 1, che colloca il romanzo all'inizio del cosiddetto New Italian Epic, genere caratterizzato dal «convergere in un'unica – ancorché vasta – nebulosa narrativa di parecchi scrittori, molti dei quali sono in viaggio almeno dai primi anni Novanta. In genere scrivono romanzi, ma non disdegnano puntate nella saggistica e in altri reami, e a volte producono "oggetti narrativi non-identificati". Diversi loro libri sono divenuti best-seller e/o long-seller in Italia e altri paesi. Non formano una generazione in senso anagrafico, perché hanno età diverse, ma sono una generazione letteraria: condividono segmenti di poetiche, brandelli di mappe mentali e un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono», WU MING 1, *New Italian Epic 2.0* cit., p. 7.

¹¹ V. EVANGELISTI, *Nicolas Eymerich, inquisitore* (1994), in ID., *Eymerich. Titan edition*, vol. I, a cura di A. Sebastiani, Mondadori, Milano 2019, p. 58.

¹² ID., *Metallo urlante* cit., p. 226.

¹³ A. SEBASTIANI, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* cit., p. 166.

¹⁴ V. EVANGELISTI, *Metallo urlante* cit., p. 131.

di Cesare Battisti;¹⁵ Pantera non è infatti solo la figura dell'emarginato, ma anche colui che combatte per i diritti degli emarginati.

Nel primo racconto ha infatti come *pards* la prostituta Gloria, il medico mesmerista francese Rosenthal e Cindy, una ragazza vittima di violenze; in *Black Flag* si unisce con la prostituta Molly alla banda di Frank e Jesse James; infine in *Antracite*, sempre con Molly, si sposta in Pennsylvania per lavorare per l'ordine degli Iberniani, una costola del fenianismo, per poi unirsi al Movimento socialista americano insieme a un gruppo di sbandati (per lo più composto da donne, in particolare irlandesi, slave e tedesche).

Il nemico contro cui si scontra, di volta in volta, è una rappresentazione del potere (e dell'ordine cercato, in altri romanzi, da Eymerich): in *Pantera* sono i Cowboys dell'Inferno, un gruppo di fantasmi che sta radendo al suolo alcune cittadine del New Mexico evocati in realtà inconsapevolmente da Cindy dopo avere subito violenza dagli uomini del villaggio; in *Black Flag* è alla ricerca di un misterioso uomo lupo colpevole dell'uccisione di una ragazza, ma scopre la sua innocenza: i colpevoli infatti sono proprio i borghesi che lo hanno assoldato; in *Antracite* si trova addirittura coinvolto in una congiura più grande di lui, così riassunta:

«È in corso una lotta per il controllo politico ed economico di questo paese, e il marciame va dal presidente Grante fino ai più oscuri sceriffi di villaggio. Le forze in campo sono da un lato quelle degli industriali del Nord, del grosso dell'esercito, degli allevatori e di una parte dei latifondisti del Sud. Tendono a un'alleanza che ravvicini i partiti in cui si sono sempre riconosciuti: il repubblicano e il democratico. Dal lato opposto ci sono il resto dei proprietari terrieri meridionali, grandi ma soprattutto piccoli, i democratici populistici, le organizzazioni operaie, i fuorilegge come la banda James. Al loro fianco, paradossalmente, qualche repubblicano estremista, ligio alla politica fin qui seguita dal partito. Il conflitto è così forte che c'è divisione persino tra i banditi che dicono di agire in nome del popolo. Clell Miller e forse Cole Younger sono per l'alleanza. I fratelli James sono contrari, e non solo loro.»

«Chi altri?»

¹⁵ Cfr. a tal proposito in particolare V. EVANGELISTI, *Cesare Battisti deve tacere*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 28 febbraio 2004, <https://www.carmillaonline.com/2004/02/28/cesare-battisti-deve-tacere/> (url consultato il 28 dicembre 2024); cfr. inoltre a tal proposito M. MALVESTIO, *20 giugno 1952-18 aprile 2022 / Valerio Evangelisti scrittore totale e militante*, in «Doppiozero», 23 aprile 2022, <https://www.doppiozero.com/valerio-evangelisti-scrittore-totale-e-militante#:~:text=Attivissimo%20militante%20di%20sinistra%2C%20Evangelisti,all'ex%20terrorista%20Cesare%20Battisti> (url consultato il 28 dicembre 2024).

«Fuorilegge irlandesi che forse conoscete. I Molly Maguires. Agiscono contro le compagnie minerarie della Pennsylvania, più o meno come Frank e Jesse James attaccano le società ferroviarie in Missouri o nel Kansas.»¹⁶

Come anticipato, in realtà si tratta di un altro complotto, ordito da alcuni politici e imprenditori, che coinvolge anche un *lucumi*, il potente *Ratman* Learco con cui si troverà a duellare al termine della vicenda.

Il nemico è sempre rappresentante del potere, il cui interesse è inevitabilmente l'oppressione dei più deboli, meglio se donne o appartenenti a minoranze. Del resto, ogni volta che Pantera viene assunto viene avviata una indagine (spesso orientata dai potenti) che dovrebbe portarlo, nelle intenzioni di chi gli dà il lavoro, a incastrare il capro espiatorio di turno. Il meccanismo consueto scelto da Evangelisti è quello che Sebastiani definisce efficacemente nel suo saggio parlando dei romanzi di Eymerich:

In ogni romanzo o racconto di cui è protagonista, l'inquisitore Nicolas Eymerich da Gerona deve risolvere un enigma (o una serie di enigmi) per capire la situazione anomala in cui si trova, contrastarla e riportare l'ordine vincendo la menzogna, cioè il caos, con cui il nemico Satana corrompe il mondo. Al lettore di Valerio Evangelisti tocca una sorte analoga. E non tanto perché si immedesima nell'inquisitore e con lui riesce a svelare il mistero della singola storia. E nemmeno perché debba distinguere nel racconto tra gli eventi realmente accaduti e le vicende inventate. Quanto perché, libro dopo libro, incontra indizi che gli rivelano di trovarsi in un disegno più ampio, i cui contorni si delineano gradualmente in maniera sempre più chiara e distinta, dietro una coltre di avventure, mostri e personaggi diversi. E quel disegno vuole far ragionare su un discorso impegnativo: la storia dell'uomo moderno e il suo futuro.¹⁷

Cerchiamo di ragionare su questa descrizione. Nel caso di Pantera, i tre romanzi effettivamente si costruiscono come testi di indagine, con un impianto giallo ed elementi di spionaggio. Si è data poco fa una fugace descrizione della complessa trama di *Antracite*: il protagonista, destinato a sciogliere l'intrigo, è una pedina in un piano più grande, a cui alla fine si oppone. Non è un caso che i finali dei tre testi su Pantera lo vedano impegnato in una cavalcata liberatoria, come in *Pantera* o *Antracite*:

¹⁶ V. EVANGELISTI, *Antracite* cit., p. 173.

¹⁷ A. SEBASTIANI, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* cit., p. 9.

Preso da un'incontenibile euforia, lanciò il cavallo verso il deserto, senza bisogno di usare gli speroni. La sua esistenza di *orisha* sarebbe stata un'unica, interminabile cavalcata.¹⁸

Il cavallo accelerò l'andatura, tutto piegato in avanti. I soldati guardarono attoniti i folli che si gettavano contro di loro. Parevano non sapere che fare. [...] Il sorriso di Pantera si allargò. Sollevò la pistola e sparò un colpo verso le mitragliatrici. Poi un altro. Poi vuotò l'intero caricatore.¹⁹

Nel caso di *Black Flag*, il richiamo alla fuga finale di *High Noon* è ancora più esplicito, visto che sul cavallo con Pantera c'è la coprotagonista Molly; i due si allontanano dal luogo in cui si è svolto il duello finale:

Lui e Molly si allontanarono lungo la strada rossiccia, tra gli edifici in fiamme. Il fuoco che divorava il tetto del campidoglio aveva avvolto anche la bandiera confederata. Non l'aveva bruciata, però, ma solo annerita. Sembrava uno straccio lasciato lì a marcare l'assenza di ideali, di sentimenti e di un futuro plausibile. O forse un futuro c'era: d'oro e di ferro. Comunque di metallo.²⁰

Pantera, in tutti e tre i casi, ha risolto l'enigma – ricorrendo a una buona dose di violenza, il che non dispiace agli appassionati di *western* – ed è pronto a confrontarsi con nuove indagini. Potrebbe essere una serie molto più lunga, come ad esempio quella di Eymerich, proprio perché la struttura è sempre la stessa. È uguale e opposta a quella dell'inquisitore, un negativo in cui l'eroe alla fine non si rivela un calcolatore ancora più diabolico dei suoi nemici, ma un combattente per la libertà, preoccupato che i diritti dei più deboli vengano

¹⁸ V. EVANGELISTI, *Metallo urlante* cit., p. 131.

¹⁹ Id., *Antracite* cit., p. 282.

²⁰ Id., *Black Flag* cit., pp. 207-208. Qualche riga prima Pantera aveva illustrato il valore sociale del combattimento che ha chiuso il romanzo, illuminando il senso delle sezioni ambientate nel futuro, per cui cfr. *infra*: «La lotta, in questo Paese, continuerà anche senza di noi. Lupi di branco contro lupi solitari. Se avranno la meglio i secondi, l'America sarà l'inferno, e prima o poi il mondo intero. La loro frontiera si sposta», ivi, p. 207. In questo caso Pantera si allontana dalla lotta, mentre nel romanzo successivo, dopo avere conosciuto gli ideali socialisti, deciderà di combattere. Forse in questo si può leggere un ulteriore parallelismo con il personaggio di Eymerich, che è a tutto tondo e quindi evolve con il progredire del suo ciclo. Sostiene Sebastiani: «Eymerich è [...] destinato a diventare il demiurgo, Rex tremandae maiestatis: ha quindi una missione da compiere superiore alle singole avventure, e per portare a termine il disegno che lo riguarda dovrà rivedere molte delle sue convinzioni. È un lungo e graduale viaggio interiore dell'eroe», A. SEBASTIANI, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* cit., p. 171.

rispettati.²¹ L'obiettivo di Pantera quindi non è «vincere la menzogna, cioè il caos»,²² quanto invece ristabilire la libertà che le trame dei potenti hanno soppresso.

Il lettore in questo segue Pantera empatizzando con lui per tutto il racconto. Per Sebastiani la forza magnetica dell'inquisitore, il motivo per cui all'ennesima crudeltà viene comunque amato e rispettato dai lettori è semplice:

Eymerich è violento, spietato, bugiardo ma legittimato dal fine superiore (la lotta contro Satana) e lo è sempre seguendo le regole stabilite dalla Chiesa. È un misantropo, misogino, a volte prova addirittura un sottile piacere nel torturare. In questo, è una persona spregevole. È poi un coacervo di conflitti: ideologicamente votato a un potere che elimina la diversità per mantenere il controllo, ma anche schizoide con debolezze che cerca di reprimere; è irascibile ma logico e razionale nelle sue decisioni e azioni, capace di autocontrollo e lucidità nei momenti più pericolosi; è sessuofobo, omofobo, razzista, maniacale ma terrorizzato dagli insetti, dalla sporcizia e dal contatto fisico, e in questo emerge il suo lato comico. È quindi umano, un supereroe con superproblemi, e una mancanza che piace sempre al lettore. Inoltre Eymerich è sempre in scena, è la figura centrale che fa proseguire la storia, e il lettore ci si abitua.²³

Pantera a sua volta non è propriamente un personaggio positivo: è violento, capace di assassinare a sangue freddo; è asociale e talvolta arrogante; superstizioso al limite della psicosi. Il suo rapporto con le donne è ambiguo quanto quello di Eymerich: le difenderebbe a costo della vita, ma cede raramente alle loro lusinghe. Quando capita, è vorace e lussurioso; predilige donne mature o ragazze ancora minorenni. In tutto questo però, la franchezza con cui Evangelisti espone i suoi difetti ce lo rende simpatico.

Inoltre anche in questo caso, come nei romanzi dell'inquisitore, «entriamo e usciamo dal personaggio più volte nella stessa pagina; è un uso sapiente del punto di vista, che ci fa seguire la storia alternamente dall'esterno o attraverso il personaggio Eymerich, grazie al quale abbiamo una focalizzazione dominante che ci permette di analizzare e capire più a fondo quanto avviene, ma con una precisa prospettiva, un filtro ideologico e culturale». Se per Eymerich si

²¹ Anche se spesso non lo dà a vedere. Per Evangelisti è importante che i deboli siano comunque sempre combattivi e abbiano «la volontà, la determinazione, la capacità di lacerare la notte con lo sguardo penetrante del lupo o del felino», V. EVANGELISTI, ... *et mourir de plaisir*, in ID., *Le strade di Alphaville*, a cura di A. Sebastiani, Odoia, Bologna 2022, p. 60.

²² A. SEBASTIANI, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* cit., p. 9.

²³ Ivi, pp. 205-206.

tratta della «prospettiva del potere»,²⁴ qui abbiamo quella opposta, il punto di vista degli emarginati.

Il mistero che svela Pantera è ancora una volta una tessera di un mosaico più ampio. Se *Antracite* non impone al lettore spostamenti violenti tra più piani temporali, *Black Flag* si sposta tra il New Mexico della guerra civile ai futuri delle sezioni *Porphiria* (in cui l'epidemia di *lupus*, una malattia simile alla licantropia descritta nella trama *western* si sta diffondendo) e *Paradice* (dove la terra è ormai in mano a gruppi violenti e devianti che si riconoscono in determinate malattie mentali), in cui vengono illustrate le conseguenze dirette dell'epidemia di "mannarismo" che prende avvio tra le pagine dedicate alle avventure di Pantera. Il racconto di *Metallo urlante* è invece, come si è visto, ancora più complesso, visto che si intreccia agli altri tre racconti contenuti nel libro, *Venom*, *Sepultura* e *Metallica*.²⁵

Sebastiani sostiene che con questo continuo *switch* temporale le avventure di Eymerich vogliono far riflettere sulla «storia dell'uomo moderno e il suo futuro». ²⁶ In effetti è l'intento di tutta l'opera di Evangelisti, che rappresenta l'incontro del *weird* con il romanzo storico, in una estensione del giallo à la Eco.²⁷ Se però la vicenda dell'inquisitore traccia una storia del potere, quella più breve di Pantera è dedicata alla storia della resistenza e delle minoranze in forma centrifuga. Utilizzo questo aggettivo per indicare come dall'ambientazione "chiusa" di Pantera, ridotta ai confini di Tucumcari passiamo in *Black Flag* ad un itinerario per il New Mexico, per poi addirittura entrare in Pennsylvania in *Antracite*.

Questa estensione geografica interessa anche i personaggi coinvolti e la composizione del gruppo che collabora con il *palero*. Alla fine di Pantera si ritrova a cavalcare da solo; in *Black Flag* si unisce al gruppo di Frank e Jesse James e poi si allontana con Molly; infine in *Antracite* può vantare addirittura un esercito per contrastare i piani dei ratti. Con l'estensione dei collaboratori,

²⁴ Ivi, p. 207.

²⁵ Come fa notare Sebastiani nella sua *Introduzione*, i titoli dei tre racconti sono omaggi a quattro gruppi *heavy metal* (cfr. ID., 'Metallo urlante', o *delle ragioni del torto* cit., pp. VIII-IX; anche *Black Flag* si riallaccia a un genere musicale. L'anonima quarta di copertina della prima edizione infatti annuncia: «Se *Metallo urlante* [...] traeva ispirazione dalla musica *heavy metal*, con le sue cadenze gotiche, questo nuovo romanzo si ispira invece al più inquietante malessere cantato dai gruppi punk, e allo slogan *No future* che caratterizzò quel movimento tra gli anni Settanta e Ottanta», V. EVANGELISTI, *Black Flag* cit.

²⁶ A. SEBASTIANI, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* cit., p. 9.

²⁷ Per Sebastiani è *Il nome della rosa* di Eco il modello principale di Evangelisti. Ci viene ad esempio indicato sia ivi, pp. 207-210 che in ID., *Ribellarsi a Nicolas Eymerich?*, in V. EVANGELISTI, *Eymerich. Titan edition*, vol. I cit., p. v.

crece anche la consapevolezza del popolo che contribuisce alla rivoluzione, accendendo il fuoco a un certo punto evocato in *Antracite*:

«Che ci trasformiamo in carbone, a loro importa poco o niente.»
«Be', anche il carbone può prendere fuoco». ²⁸

Il contesto storico medievale nelle pagine dedicate a Pantera, lo si è detto, viene sostituito da un'atmosfera western (siamo negli Stati Uniti tra il 1860 e il 1880) che molto deve all'immaginario cinematografico evocato in principio di questo saggio. Per questo il duello, inteso come scontro ad armi pari tra l'eroe e il nemico di turno, ha un ruolo fondamentale in questa narrazione.

Eppure nei racconti di Evangelisti l'usanza perde la nobiltà che lo caratterizza nell'immaginario comune, in cui i due avversari si rispettano. Il primo riferimento a un duello è contenuto in *Pantera*, ma non vede tra i protagonisti l'eponimo avventuriero. I partecipanti sono il signor Burton, il ricco possidente che ha assunto Pantera, dall'«aspetto del tipico gentiluomo texano», ²⁹ e il figlio Greg, fidanzatosi con Cindy contro la volontà del padre. Lo scontro tra i due ha in realtà la violenza di una scena di un film di Peckinpah, dall'uccisione a sangue freddo del ragazzo,

«Suo padre era un tiratore famoso. Lasciò la frusta. Estrasse di scatto una di quelle piccole pistole col calcio di madreperla... Come si chiamano?»
«Derringer»
«Sì, una di quelle. La premette contro la pancia di Greg e sparò due colpi. Vedemmo il fumo sottile, e il ragazzo che si piegava su se stesso...». ³⁰

a cui segue un “mucchio selvaggio”:

«Sai già del duello nell'albergo, se così si può chiamare. Nella piazza c'erano molti amici di Greg. In particolare c'erano i cowboys che lavoravano con lui nella tenuta del padre, una decina, appena usciti dal saloon. Uno di essi era

²⁸ Id., *Antracite* cit., p. 213. Cfr. inoltre a tal proposito L. SOMIGLI, *Valerio Evangelisti*, Cadmo, Fiesole 2007, pp. 9-15.

²⁹ Ovvero uno stereotipo stereotipo del tipico gentiluomo texano: «Baffi curati piegati all'insù, capigliatura brizzolata che scendeva a boccoli dietro le orecchie, mento rasato con cura. Doveva avere una cinquantina d'anni, ma ne dimostrava meno. Indossava un completo grigio chiaro che sarebbe stato elegante, se le falde della giacca non fossero state tutte spiegate, così come i pantaloni gonfi alle ginocchia. Era chiaro che era appena sceso di sella, dopo una cavalcata di ore», Id., *Metallo urlante* cit., p. 67.

³⁰ Ivi, p. 116.

armato, e andò verso l'albergo con il revolver in pugno. Cook e Wishburn lo bloccarono e gli tolsero l'arma. I suoi compagni cercarono di liberarlo, ma la folla era tutta dalla parte di Burton. Furono immobilizzati anche loro, e legati come salami».³¹

Il duello in *Evangelisti* ha la forma della sopraffazione, del sopruso di uno dei due sull'altro. Burton, lo si è visto, non rispetta le regole della parità e utilizza un'arma, la Derringer, che nella mitologia *western* è quella del baro e del codardo.³² Inoltre va notato come la questione privata, nella poetica dell'autore, diventi argomento collettivo: una classica trama "romantica" diviene interesse della comunità. È insomma un passo verso il politico, la narrazione militante a cui si è più volte accennato (e che è esemplificata anche dall'estensione del gruppo di *pards* alla fine di ogni narrazione esemplificata poco *supra*).

In *Black Flag* la violenza del duello viene accentuata dal fatto che a scontrarsi sono sì due *cow-boy*, ma in forma di licantropi. Si tratta di Koger, il lupo mannaro che con Pantera fa parte del gruppo dei fratelli James e primo indiziato per l'omicidio su cui il *palero* sta indagando, e uno dei mostri che in realtà hanno commesso il delitto. Pantera osserva la scena sotto l'effetto della Pipa piumata che ha fumato prima di combattere, e il lettore con lui.

Quindi decide di scontrarsi con Casey, il ranger che lo ha assunto e che si è rivelato il capobanda dei licantropi:

Pantera scattò in piedi e mosse verso l'avversario. Sparò due volte in direzione delle bestie tutto attorno, strappando a ogni battito del cane il consueto coro di lamenti. Poi rimise il revolver nella cintola. Era l'invito a un duello individuale. Sperò che Casey lo comprendesse.

Casey lo comprese. Forse, da lupo solitario qual era, non aspettava altro. Senza riporre la Colt nella fondina, lasciò cadere il braccio armato lungo il fianco. Così, erano sostanzialmente alla pari. Due macchie grigie con contorno nero su sfondo bianco.³³

Alla fine del romanzo finalmente Pantera partecipa a un vero duello da film *western*. Lui e Casey sono «alla pari», non c'è il rischio che uno dei due possa scorrettamente prevalere sull'altro. Dovrebbe vincere solo il più forte. Come nell'immaginario cinematografico, le due figure prendono il centro della scena, portando gli altri a fermare il combattimento:

³¹ Ivi, pp. 120-121.

³² Cfr. a tal proposito J. RASENBERGER, *Revolver. Sa, Colt and the Six-Shooter That Changed America*, Scribner, New York 2021.

³³ V. EVANGELISTI, *Black Flag* cit., p. 201.

Avanzò con calma, la mano destra a una spanna dalla Colt Navy. Casey fece lo stesso, ghignando sotto i baffi che parevano cresciuti a dismisura. Attorno, la sparatoria cessò all'istante. I predatori, anche se solitari, sapevano ben riconoscere una lotta tra capi. Persino Koger e la creatura cui era avvinghiato si separarono.³⁴

Tuttavia c'è un tranello:

Pantera, cauto e lentissimo, aggrottò le sopracciglia. Casey era troppo sicuro di sé. Per quanto buon tiratore, doveva contare su una risorsa che lui non riusciva ancora a intuire. L'apparente regolarità del duello nascondeva un'insidia.³⁵

Pantera è stato contagiato: si sta trasformando anche lui in un lupo mannaro. Ancora una volta l'antagonista ha cercato di incastrare l'eroe con una scorrettezza; e ancora, la trasformazione di Pantera in un mostro ha nuovamente un valore sociale. Infatti agli occhi di Casey il *palero* è «un sanguemisto, di cui usare la violenza quando occorreva, ma da respingere se non si fosse riusciti a trasformarlo in un esemplare compiuto della nuova razza».³⁶

Tuttavia ancora una volta l'eroe, come Spartaco, riesce a rompere le catene e a liberarsi dalla maledizione e dal nemico grazie al potere del *Palo Mayombe* e della Pipa piumata adoperata prima dello scontro, oltre all'arrivo della banda dei James:

Un bagliore sfolgorante tornò a restituire alla scena i suoi colori. Casey, sicuro di sé, era venuto avanti. Troppo avanti. I suoi uomini, certi dell'esito del duello, erano usciti allo scoperto. Osservavano però attoniti sette cavalieri che giungevano al galoppo dal fondo della strada, in una nube di polvere rossastra. Pantera ne approfittò per estrarre veloce la Colt. Il suo pollice sollevò il cane, l'indice premette il grilletto. Una pallottola di antimonio attraversò la cassa toracica di Casey e gli si conficcò nei polmoni. Il *ranger* emise un gemito prolungato.³⁷

La vittoria su Casey conclude degnamente, con un duello simile a quello dei film *western*, il primo romanzo di Pantera. Si tratta di un'atmosfera che invece non si riscontra in *Antracite*, il capitolo finale della trilogia: sembra quasi che portare il *palero* fuori dal New Mexico abbia significato una rinuncia

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 202.

³⁷ *Ivi*, p. 203.

alla mitologia basilare del *western* a favore invece di un intricato *noir* pieno di colpi di scena.

Si tratta innegabilmente di un romanzo molto più complesso rispetto ai precedenti, con una struttura che rinuncia al gioco di salti temporali a favore di una narrazione intensa e lineare.³⁸ In realtà il *western* in *Antracite* c'è, ma è quello del Leone di *C'era una volta il west*³⁹ e *Giù la testa*,⁴⁰ più malinconico e riflessivo, con continui rimandi alla storia politica dell'Otto e Novecento.

Non mancano i momenti in cui Evangelisti omaggia i grandi classici del genere, spesso collocati in chiusura di capitolo, imitando quasi i *cliffhanger* dei fumetti a striscia di Gianluigi Bonelli. Basti vedere la conclusione del primo capitolo, in cui Pantera si prepara a fare fuoco dopo che alcuni avventori di un bar hanno espresso il loro apprezzamento per Molly:

Pantera lasciò cadere il bagaglio, senza badare al possibile malumore del *Nganga*. Infilò la destra tra i bottoni dello spolverino e raggiunse il calcio della Smith & Wesson. Portò l'indice sotto la cintura, a toccare il grilletto. Col pollice armò il cane.⁴¹

In generale però, nel contesto tenebroso in cui si sta muovendo è lo stesso Pantera a rinunciare al rispetto delle regole. Ad esempio, a un certo punto trovandosi davanti a un gruppo di prepotenti che sfruttano Jitka, una *slav*

³⁸ Per Fabio Ciabatti si tratta di un cambio di genere. Parlando di Pantera infatti scrive: «Ma di che tipo di abilità parliamo? La domanda è di particolare interesse perché questo personaggio ha una peculiarità che forse lo rende più unico che raro nel panorama letterario: le sue vicende appartengono a due generi narrativi completamente diversi. I primi due libri in cui compare, *Metallo urlante* e *Black Flag* (pubblicati rispettivamente nel 1998 e nel 2002), possono infatti essere ascritti al genere fantastico, mentre il terzo, *Antracite* (pubblicato nel 2003), appartiene al genere del romanzo storico», F. CIABATTI, *Pantera, magia e rivoluzione nel vecchio west di Valerio Evangelisti/1*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 17 ottobre 2023, <https://www.carmillaonline.com/2023/10/17/pantera-magia-e-rivoluzione-nel-vecchio-west-di-valerio-evangelisti-1/> (url consultato il 2 gennaio 2025). In questo aspetto, andrà notato, come fa l'autore, che con il progredire del ciclo gli elementi storici sono sempre più importanti: se infatti in *Metallo urlante* non c'è alcun collegamento con la storia americana, a partire da *Black Flag* l'autore insiste sempre più sulla documentazione d'archivio e inserisce personaggi storici realmente esistiti.

³⁹ S. LEONE, *C'era una volta il west* (Italia, 1968).

⁴⁰ ID., *Giù la testa* (Italia-Spagna, 1971). Per questo film e quello citato nella nota precedente cfr. C. FRAYLING, *C'era una volta in Italia. Il cinema di Sergio Leone*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2014.

⁴¹ V. EVANGELISTI, *Antracite* cit., p. 20.

con cui ha stretto amicizia e che è stata costretta, per necessità economiche, a darsi alla prostituzione, mette a tacere il nemico in maniera violenta:

«Sono desolato, non c'è tempo» rispose Pantera. Trasse di tasca la Smith & Wesson, alzò il cane, premette il grilletto e uccise Liam. Il proiettile era buono: portò via all'irlandese metà del cranio.

Gli altri teppisti, nel vedere che il capo si accasciava come un sacco vuoto, rimasero allibiti. Due di essi furono inchiodati a quell'espressione di stupore dalle pallottole che li trafissero un istante dopo. Il terzo provò ad alzare le mani e a dire qualcosa. Ciò gli valse qualche istante di vita in più, mentre Pantera prendeva la mira. Poi il tamburo girò e il percussore scattò di nuovo. L'uomo ebbe l'onore di un proiettile nel cuore.⁴²

In realtà anche in quest'ultimo romanzo c'è un avversario finale, Learco, anch'esso dotato di poteri, con cui Pantera è destinato a duellare. Il *Ratman* è anticipato in diversi passaggi del romanzo dalle infestazioni di topi che incontra Pantera lungo il suo viaggio, dai villaggi, alle miniere alla fabbrica. I ratti sono alla fine la metafora di chi detiene il potere economico e decide per le vite degli altri: infatti si spostano in base all'ingrandirsi dei poteri degli uomini bianchi di fede protestante, portando in giro una malattia che sembra colpire solo i più deboli e indifesi. Si tratta proprio del carbonchio (o antrace) a cui rimanda il titolo del romanzo, di cui perirà anche Molly.

I topi che diffondono il male sono però la prepotenza e la violenza dei più ricchi, come suggerisce la trasfigurazione presente nelle ultime pagine:

Dalla via che stavano imboccando usciva in quel momento un'intera tribù di ratti, impegnata in una corsa scomposta. Allarmato, Pantera si alzò in piedi e scrutò la parte di strada che i raggi del sole non avevano ancora raggiunto. [...] Un fiume di soldati era d'improvviso dilagato in fondo alla via, proveniente dalla stazione. I militi erano preceduti dalla bandiera del 23° Reggimento di fanteria degli Stati Uniti e da due ufficiali a cavallo. Le giacche blu marciavano silenziose e rapide, con le baionette inastate sui lunghi Springfield a retrocarica. Nemmeno le cavalcature dei comandanti facevano rumore.⁴³

Inoltre, come viene spesso evidenziato dal *lapsus* del *villain* Gowen, ricco possidente terriero che confonde i topi con il denaro, tale minaccia prende la forma della corruzione e della mancanza di scrupoli di chi detiene il potere grazie alla sua ricchezza. Non è un caso che i mandanti del *Ratman* siano

⁴² Ivi, p. 188.

⁴³ Ivi, p. 278.

all'apparenza personaggi effeminati e innocui, facili prede per Pantera, se solo dovesse decidere di colpirli quando è a colloquio con loro.

Lo scontro con Learco viene preparato come un duello di magia, in cui il *lucumi* sembra avere la meglio:

«Penso che tu, *hermano*, sia venuto a uccidere lui o me, o tutti e due. Per quanto riguarda Gowen, avrai capito che non ne vale la pena. È vero, la sua anima è nera e molti di quelli che saranno impiccati per sua volontà sono innocenti o avevano buone giustificazioni. È lui che li ha spinti al delitto, ma ormai è rovinato ed è quasi pazzo. Se davvero i dollari sono topi, adesso tocca a gente più potente di lui farli moltiplicare. Io l'ho reso mio schiavo, lo umilio e lo derubo, assecondo i suoi vizi per...»⁴⁴

Il *lucumi* però è costretto a interrompersi perché Gowen lo fredda prima che il duello cominci effettivamente:

Pantera era così suggestionato da quel discorso che si stava estraniando da ciò che lo circondava. La sua fantasia gli suggeriva immagini di orde di ratti che occupavano valli intere, nuotavano nei fiumi, si riversavano nel ventre della terra, prosperavano ovunque vi fossero carbone e metallo. Non si attendeva, quindi, di udire un colpo di pistola, e di vedere un fiotto di sangue uscire dalla buffa marsina di Learco. Il *lucumi* strabuzzò gli occhi e si girò. Il secondo colpo sparato da Gowen, con una Wheeler a canne rotanti, gli affondò nel petto.⁴⁵

Di fronte all'intervento di Gowen a Pantera non rimane che la fuga. Nel terzo romanzo il duello con il *villain* principale viene insomma negato all'eroe, che non può godere di un momento di protagonismo hollywoodiano. Lo spostamento in Pennsylvania infatti equivale, come suggerisce il già anticipato ultimo capitolo, *La comune di Saint Louis*, a una lotta collettiva.⁴⁶

⁴⁴ Ivi, p. 268.

⁴⁵ Ivi, pp. 268-269.

⁴⁶ Sostiene Fabio Ciabatti a proposito di questo finale: «Di fronte alla sciagura che incombe, Evangelisti non ci abbandona a passioni tristi: a prevalere sono bagliori di una delicata sensualità, di una impercettibile gioia, di un limpido orgoglio. Nessuna esaltazione della bella morte, nessuna necrofila fascistoide. Al contrario, un inno alla vita che dischiude il possibile, sebbene si tratti di un possibile che per farsi reale dovrà passare per una sanguinosa lotta. Anche senza ricorrere al genere fantastico, Evangelisti ci porta a fare l'esperienza dei limiti del nostro mondo, conducendoci insieme a Pantera fino al punto in cui gli oppressi si rivoltano collettivamente contro i loro oppressori. Certamente si tratta di una rivolta destinata alla sconfitta. L'esito tragico, però, non appare come la pietra tombale sui desideri di liberazione del nascente movimento operaio americano e, indirettamente, su quelli dei nostri tempi funestati

Insomma, tirando le somme si può riconoscere nell'uso del duello all'interno del ciclo di Pantera non solo un omaggio al genere di appartenenza del racconto e dei due romanzi: in Valerio Evangelisti nulla è lasciato al caso e lo sfruttamento dei *tópoi* del genere sta a indicare un percorso ben preciso. L'autore infatti scandisce i passaggi della presa di coscienza del suo eroe con momenti esemplari, che lo portano alla fine di ogni avventura ad essere diverso da quello che era all'inizio (come avviene più evidentemente in Eymereich). La negazione del duello nell'ultimo romanzo corrisponde a una presa di coscienza collettiva da parte dell'eroe e del suo gruppo di *pards*, che si traduce nella decisione dell'esperienza di lotta in comune, con l'obiettivo di ribadire la necessità di uguaglianza in opposizione alla politica delle classi dominanti. Pantera, in conclusione di questo percorso di eroe del popolo, è destinato a fallire: il lettore che conosce un po' di storia americana sa già che i movimenti da lui favoriti sono stati cancellati nel corso della storia dalla costruzione di un sistema capitalista effettivamente in mano all'uomo bianco protestante. Tuttavia sceglierà di cavalcare ancora a fianco del *palero* perché, come dice la giovane Kate alla fine di *Antracite*, «se la causa è giusta, le battaglie perdute sono le più belle».⁴⁷

dalle ripetute disfatte subite da oppressi e sfruttati. I vinti della storia possono avere un loro primo riscatto attraverso il ricordo delle loro gesta, trasfigurate narrativamente nell'atto eroico e disperato di Pantera. Un gesto difficilmente concepibile senza la possibilità del nostro eroe di attingere all'energia che sgorga dalle profondità di un immaginario alternativo a quello del potere che sta forgiando la nuova America», F. CIABATTI, *Pantera, magia e rivoluzione nel vecchio west di Valerio Evangelisti/4*, in «Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione», 28 ottobre 2023, <https://www.carmillaonline.com/2023/10/28/pantera-magia-e-rivoluzione-nel-vecchio-west-di-valerio-evangelisti-4/> (url consultato il 2 gennaio 2024).

⁴⁷ V. EVANGELISTI, *Antracite* cit., p. 281.

Stefano Amendola

IL RACCONTO DI UN DUELLO INFINITO:
ACHILLE CONTRO ETTORE DA OMERO A MADELINE MILLER

Sinossi: Il saggio analizza il duello tra Achille ed Ettore nell'*Iliade*, evidenziandone la centralità strutturale e le numerose anticipazioni che attraversano l'intero poema. L'episodio non è solo il culmine dell'ira di Achille, ma un nodo simbolico che coinvolge identità, corpi e valori eroici. Si esamina poi la riscrittura operata da Madeline Miller in *La canzone di Achille*, dove il duello è drasticamente ridotto, privato della cornice epica e filtrato attraverso la voce di Patroclo già morto. La scena perde la ritualità eroica per diventare un atto intimo di vendetta e dolore. Nonostante la riduzione narrativa, Miller conserva alcuni elementi centrali del mito, come la lancia di Achille e la gola scoperta di Ettore, riaffermando il valore simbolico e tragico dello scontro.

Parole chiave: Achille ed Ettore, duello epico, Omero, riscrittura contemporanea

Abstract: The essay examines the duel between Achilles and Hector in the *Iliad*, highlighting its structural centrality and multiple foreshadowings throughout the poem. The episode is not only the climax of Achilles' wrath but a symbolic junction involving identity, heroism, and the treatment of bodies. The analysis then turns to Madeline Miller's *The Song of Achilles*, where the duel is dramatically shortened, stripped of epic context, and narrated by the dead Patroclus. The scene shifts from ritual combat to a private act of grief and revenge. Despite the reduction, Miller retains key mythic elements—Achilles' spear, Hector's exposed throat—preserving the tragic and symbolic core of the conflict.

Keywords: Achilles and Hector, epic duel, homeric myth, contemporary retelling

Premessa: l'eredità del duello omerico nell'immaginario contemporaneo

Nel 2004 arriva al cinema *Troy*, trasposizione hollywoodiana dell'*Iliade*,

che segue il successo del colossale epico-storico *Il Gladiatore* di Ridley Scott: diretto da Wolfgang Petersen, il film narra la guerra di Troia con immagini spettacolari, effetti speciali imponenti e diverse inesattezze o stravaganze rispetto al testo antico.¹ Al centro del racconto filmico si trova il duello tra Achille ed Ettore, momento chiave del mito, che Petersen ha voluto rappresentare come una coreografica danza della morte, brutale ed emotiva: non si tratta solo di una lotta fisica, ma di uno scontro anche metaforico tra due caratteri che hanno visioni opposte e inconciliabili.²

La visione epica del regista si riflette nell'impegno straordinario dei protagonisti: Brad Pitt, massima stella hollywoodiana, veste i panni di Achille, il più celebre guerriero del mito antico, mentre Eric Bana incarna Ettore, la vittima designata dello scontro. Il duello, girato senza controfigure, ha richiesto agli stessi corpi degli interpreti allenamenti durissimi e prove massacranti per garantire verosimiglianza e fedeltà al tono eroico dell'*Iliade*.³

Se il binomio Achille/Brad Pitt apre il ventunesimo secolo cinematografico nel segno della grande epica antica, l'eroe omerico torna a godere di un successo planetario alcuni anni più tardi grazie al romanzo *La canzone di Achille* di Madeline Miller, che, pubblicato nel 2011, è oggi tradotto in oltre trenta lingue ed è costantemente presente tra i bestseller più venduti.

Relativamente al duello tra Achille ed Ettore, il libro presenta una ben diversa forma di ricezione del mito antico: se nel film di Petersen il duello è la scena più attesa e memorabile, nel romanzo esso occupa uno spazio narrativo minimo, segnando così una netta distanza anche dall'originale omerico, che Miller segue spesso con notevole fedeltà nelle pagine consacrate all'impresa troiana.

In questa sede si vuole in primo luogo esaminare peso e funzione del duello tra Achille ed Ettore nell'economia narrativa dell'*Iliade* e come tale scontro, che occupa il XXII libro, attraversi l'intero snodarsi del racconto epico; si intende poi mostrare come il più celebre duello omerico sia stato appunto riscritto, abbreviato e risemantizzato nella *Canzone di Achille*, provando in particolare a evidenziare le riprese che la riscrittura contemporanea attua dal poema antico.

¹ Cfr. E. CAVALLINI, *In the Footsteps of Homeric Narrative: Anachronisms and Other Supposed Mistakes in Troy*, in *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*, ed. by M. M. Winkler, Brill, Leiden 2015, pp. 65-89.

² Cfr. M.M. WINKLER, *Wolfgang Petersen on Homer and Troy*, in *Return to Troy* cit., p. 25.

³ Cfr. D. PETERSEN, *Live from Troy: Embedded in the Trojan War*, in *Return to Troy* cit., pp. 27-47.

Il duello tra Achille ed Ettore nell'‘Iliade’: strategia narrativa, struttura e significati

a. *Il duello prima del duello*

Nella *Poetica* (1451a 16-29), Aristotele celebra Omero e spiega il successo dei suoi poemi rispetto ad altri (a noi non giunti), lodando la scelta fatta dal poeta per eccellenza di privilegiare l'unitarietà del racconto:

Il racconto è unitario non come credono alcuni, ossia se abbia ad oggetto una sola persona, giacché a una sola persona capitano molte, anzi, infinite cose, da talune delle quali non si ha nulla di unitario. Così pure si danno molte azioni di una sola persona dalle quali non deriva nessuna unica azione. Omero [...] pure in questo sembra aver visto bene [...] Che, componendo l'Odissea, non mise in versi tutti quanti gli avvenimenti che capitarono a Odisseo [...], ma compose l'*Odissea* intorno a un'unica azione, quale noi diciamo, e similmente anche l'*Iliade*.⁴

Relativamente all'*Iliade*, di cui il passo aristotelico tace il pregio strutturale, il poeta ha selezionato nel decennale conflitto tra Greci e Troiani un episodio assai limitato, che occupa appena cinquanta giorni dell'ultimo anno di guerra;⁵ già i famosi versi iniziali dell'invocazione alla Musa rivelano l'unitarietà del racconto, celebrata dallo Stagirita, indicando da subito non solo il protagonista (Achille), ma anche l'evento principale intorno al quale ruota l'intera opera (l'ira):⁶

L'ira canta, o dea, l'ira di Achille figlio di Peleo, l'ira funesta che ha inflitto agli Achei infiniti dolori, che tante anime forti ha gettato nell'Ade, tanti corpi di eroi ha dato in pasto ai cani e agli uccelli [...] (*Il.* 1.1-5).⁷

Tuttavia, proprio l'iniziale ira di Achille – nutrita per Agamennone e che causa perciò molti morti nelle fila dei Greci – ha come conseguenza a livello

⁴ ARISTOTELE, *Opere filosofiche*, vol. III, tr. it. di M. Zanatta e L. Caiani, UTET, Torino 2013, p. 1661.

⁵ Cfr. M. S. MIRTO, *Gli eroi e il poeta*, in OMERO, *Iliade*, traduzione e saggio introduttivo di G. Paduano, commento di M. S. Mirto, Einaudi, Torino 1997, pp. xxxvii-xxxviii.

⁶ Cfr. G. S. KIRK, *The Iliad. A Commentary* (vol. I: Books 1-4), Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 52-53; S. PULLEYN, *Homer, Iliad Book 1*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 115; S. L. SCHEIN, *Homer, Iliad Book I*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, p. 87.

⁷ Le traduzioni dell'*Iliade* sono tratte da OMERO, *Iliade*, trad. di M.G. Ciani, Marsilio, Venezia 2010 (edizione digitale).

narratologico l'eliminazione del protagonista dal campo di battaglia: il poema unitario, dato il carattere prevalentemente bellico, assume necessariamente un carattere ben più centrifugo, in quanto il conflitto tra Greci e Troiani, in assenza dell'eroe principale, grava sulle spalle di diversi guerrieri (ad esempio Menelao, Paride, Diomede, Ettore, Agamennone, Aiace e altri ancora). Solo dopo l'uccisione di Patroclo, attribuita ad Ettore, l'ira di Achille muterà obiettivo, rivolgendosi contro il principe troiano e provocando infine il duello tra i campioni dei due schieramenti.

Sarebbe tuttavia sbagliato ritenere che lo scontro Achille-Ettore caratterizzi esclusivamente la parte finale del poema, quella – per intenderci – con Achille tornato a combattere per vendicare l'amato Patroclo; in realtà, la necessità dello scontro tra i due eroi si affaccia ripetutamente nel poema, a partire già dal I libro, essendo strettamente legato all'ira del Pelide e alla sua solenne decisione di abbandonare la guerra:

Ma ora io dico e pronuncio un gran giuramento [...] Verrà un giorno in cui i figli degli Achei, tutti, rimpiangeranno Achille; e allora tu soffrirai e non potrai aiutarli, quando molti di loro cadranno colpiti da Ettore, uccisore di uomini; e l'animo ti roderai per la rabbia di non aver onorato il più forte di tutti gli Achei [...] (Il. 1.233-244).

La decisione del re di Micene di sottrarre al figlio di Peleo la schiava Briseide, uno dei doni che Achille ha ottenuto in riconoscenza della sua eccellenza di guerriero, e il successivo rifiuto dell'eroe mirmidone di combattere, aprono la porta ad un possibile trionfo del campione troiano: in assenza di Achille, è Ettore il guerriero destinato a trionfare e fare strage dei Greci.

Nel II libro, sarà lo stesso Agamennone a provare a stornare questa funesta profezia di Achille, rivolgendo una preghiera a Zeus:

Zeus [...] fa che non tramonti il sole, che non giunga la tenebra, prima che io abbia abbattuto in fiamme la reggia di Priamo, bruciato col fuoco funesto le porte, prima di aver squarciato col bronzo la corazza sul petto di Ettore [...]. (Il. 2.412-417).

Immediatamente, però, il poeta segnala che la preghiera dell'Atride non verrà esaudita⁸ e che, al contrario, il padre degli dèi gli assegnerà numerose

⁸ Cfr. G. S. KIRK, *The Iliad* 1 cit., p. 160; M. S. MIRTO, *Commento*, in OMERO, *Iliade* cit., pp. 783-784.

e terribili sofferenze: non è infatti Agamennone, ma Achille l'eroe destinato a sconfiggere Ettore.

Anche nel VII libro il poeta, descrivendo i preparativi di uno dei più celebri duelli del poema, quello tra Ettore e Aiace,⁹ evidenzia come questo corpo a corpo non sia altro che anticipazione e prefigurazione di quello successivo e necessario tra lo stesso troiano e Achille. Dinanzi alla sfida lanciata dal figlio di Priamo, tutti i guerrieri greci restano in silenzio, finché Menelao, mosso dalla vergogna, non si fa avanti come avversario, venendo però fermato proprio da Agamennone:

Sei pazzo, Menelao caro a Zeus, non devi compiere questa follia; fermati, per quanto afflitto; non volerti misurare in duello con un uomo più forte di te, con Ettore figlio di Priamo davanti al quale tremano tutti; ha paura di affrontarlo anche Achille nella battaglia gloriosa; lui che è molto più forte di te. (*Il.* 7.109-114).

Nonostante la considerazione eccessiva e sprezzante di Agamennone su una (presunta) paura del Pelide,¹⁰ a dominare il campo di battaglia è l'assenza del campione mirmidone, il solo che avrebbe potuto davvero raccogliere la sfida di Ettore: in mancanza dell'eroe più forte, unico vero rivale del principe troiano,¹¹ i Greci infine si affidano ad un sorteggio per designare il proprio duellante.

Il costante dualismo tra i due massimi eroi del poema (e la necessità di un loro prossimo scontro) ritorna anche nell'ambasceria inviata da Agamennone alla tenda di Achille per convincerlo a deporre l'ira e tornare in guerra (IX libro); in questa occasione è Odisseo a menzionare Ettore come terribile minaccia per i Greci e le loro navi, sperando che i successi e le minacce del campione troiano possano suscitare la reazione del Pelide:¹²

[...] fidando in Zeus e nella sua forza Ettore infuria, terribile, non teme uomini o dei; lo ha invaso una rabbia brutale: invoca l'aurora divina che sorga al più presto, minaccia di troncane le alte insegne delle nostre navi e di bruciare le navi col fuoco ardente, massacrando accanto ad esse gli Achei storditi dal fumo [...] (*Il.* 9.237-243).

⁹ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero*, Einaudi, Torino 1994, pp. 188-194.

¹⁰ Cfr. G. S. KIRK, *The Iliad. A Commentary* (vol. II: Books 5-8), Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 248; K. WESSELMANN, *Homer's Iliad: The Basel Commentary: Book VII*, trans. B. W. Millis, S. Strack, ed. S. Douglas Olson, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, pp. 76-77.

¹¹ Cfr. M. S. MIRTO, *Commento*, in OMERO, *Iliade* cit., p. 863.

¹² Cfr. B. HAINSWORTH, *The Iliad. A Commentary* (vol. III: Books 9-12), Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 96.

Nel portare a termine questa sua strategia di persuasione, il re di Itaca fissa come gloria più alta per il figlio di Teti non prevalere nella contesa interna con Agamennone, ma sconfiggere e uccidere il nemico più forte:

Ora potrai vincere Ettore se mai ti affrontasse nella sua furia funesta, lui che dice di non avere rivali fra i Danai [...] (*Il.* 9.304-306).

Nel rispondere a Odisseo, Achille evidenzia però come la sorprendente audacia di Ettore sia conseguenza diretta proprio della sua assenza dal campo di battaglia:¹³

Quando io combattevo coi Danai, non osava dar battaglia lontano dalle mura, Ettore, solo alle porte Scee e alla quercia si spingeva; qui mi attese una volta, ero solo, e a stento sfuggì al mio assalto. Ma ora non ho più voglia di battermi con Ettore glorioso [...] (*Il.* 9.352-356).

Se nel VII libro Agamennone ha fatto riferimento alla paura che Achille nutrirebbe per Ettore, ora lo stesso Pelide rovescia qui il discorso del re di Micene, alludendo al fatto che il Troiano sia divenuto più coraggioso e temibile in quanto libero oramai dal timore per l'eroe mirmidone, unico vero argine ai suoi assalti:¹⁴ anche nel dialogo con Odisseo azioni e destini dei due campioni appaiono sempre più indissolubilmente legati. Successivamente è infatti lo stesso Achille, rivolgendosi ad Aiace, che ha sancito il fallimento dell'ambasceria, ad immaginare un prossimo e inevitabile scontro con Ettore:¹⁵

[...] io non mi curerò della battaglia cruenta prima che il figlio del valoroso Priamo, prima che Ettore glorioso facendo strage di Achei sia giunto alle tende e alle navi dei Mirmidoni e abbia dato fuoco alle navi; vicino alla mia tenda e alla mia nave nera, io fermerò Ettore e la sua furia di guerra. (*Il.* 9.650-655).

b. *I falsi Achille a duello: la morte di Patroclo e il destino di Ettore*

Le parole dell'eroe appena citate ricalcano abbastanza fedelmente il piano che Zeus ha stabilito su supplica di Teti per ridare onore ad Achille oltrag-

¹³ Cfr. M. S. MIRTO, *Commento cit.*, p. 892.

¹⁴ Cfr. J. GRIFFIN, *Iliad: Book IX: Edited with Introduction and Commentary*, Oxford University Press, Oxford 1995, p. 108; C. H. WILSON, *Homer: Iliad, Books VIII and IX*, Aris and Phillips, Warminster 1996, p. 230.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 240.

giato da Agamennone¹⁶ e che, menzionato in apertura del poema (*Il.* 1.5: «Si compiva il piano di Zeus»), viene interamente rivelato nel xv libro: la riscossa dei Greci avrà inizio non appena Ettore e i Troiani avranno appiccato il fuoco alle navi nemiche. Secondo quanto decretato dal padre degli dèi, per il ritorno in battaglia del Pelide è necessario ancora un altro avvenimento: la morte di Patroclo.¹⁷ Preoccupato per la sorte dei Greci, sopraffatti ormai dai Troiani, il figlio di Menezio si rivolge ad Achille e ottiene infine di poterne indossare le armi; l'obiettivo dichiarato da Patroclo è quello di spezzare l'assedio dei nemici all'accampamento greco, facendosi passare per il condottiero dei Mirmidoni:

[...] manda me allora, e presto, con tutti i Mirmidoni, se mai io possa portare luce di salvezza agli Achei. Le tue armi dammi, da portare sulle mie spalle, e i Troiani mi scambieranno per te e si daranno alla fuga, mentre i figli degli Achei, sfiniti, avranno respiro: ne basta poco, in battaglia. (*Il.* 16.38-43).

L'azione che lo scudiero propone è quindi difensiva, mirante esclusivamente a dare *respiro* agli Achei assediati;¹⁸ per questo motivo il figlio di Peleo acconsente a consegnargli le proprie armi, ordinando però al compagno di non inseguire i nemici in ritirata:¹⁹

[...] non sento più la voce urlante dell'odioso figlio di Atreo: è quella di Ettore, uccisore di uomini, che intorno risuona, di lui che incita i Teucri, ed essi con grida di trionfo tengono tutta la pianura e vincono gli Achei nella lotta. Irrrompi tu, Patroclo, nella battaglia, e allontana dalle navi il disastro, che non le brucino col fuoco ardente e ci tolgano il dolce ritorno. Ma ascoltami bene e fa' quello che dico [...] dopo aver allontanato i nemici dalle navi, torna indietro [...] (*Il.* 16.76-87).

Se Patroclo, nel chiedere le armi, ha parlato genericamente dei Troiani, Achille associa il (momentaneo) successo dei nemici all'imporsi incontrastato della voce del suo diretto rivale, Ettore, che vince quella del 'nemico' interno, Agamennone;²⁰ il nome del figlio di Priamo ritorna inoltre nella preghiera che il Pelide rivolge a Zeus prima di vedere allontanarsi Patroclo e i suoi Mirmidoni dall'accampamento:

¹⁶ Cfr. B. HAINSWORTH, *The Iliad* III cit., p. 145.

¹⁷ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero* cit., pp. 280-285.

¹⁸ Cfr. C. BRÜGGER, *Homer's Iliad. The Basel Commentary: Book XVI*, trans. B. W. Millis, S. Strack, ed. S. Douglas Olson, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, p. 36.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 53.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 51.

Io rimango qui, tra le mie navi, e mando in campo il mio compagno con i Mirmidoni; concedigli gloria, Zeus dalla voce possente, infondigli coraggio nell'animo, ed Ettore saprà così che sa battersi anche da solo, il mio scudiero, che la furia non muove le sue mani invincibili solo quando io stesso prendo parte alla mischia. Ma poi, quando dalle navi avrà allontanato il furore della battaglia, fa' che mi torni salvo alle navi veloci, con tutte le armi e con i fedeli compagni (*Il.* 16.239-248).

Nei versi successivi si evidenzia come questa preghiera sia accolta solo in parte;²¹ Patroclo, infatti, allontanerà i nemici, ma non ritornerà salvo con le armi: si noti come, nel suo pregare, Achille individui Ettore come principale testimone del valore del proprio compagno, ma sveli così anche il responsabile della morte dello scudiero, legando il destino di Patroclo a quello di Ettore.²²

Patroclo non segue gli ordini di Achille: dopo aver respinto i Troiani, si lancia all'inseguimento dei nemici, mietendo numerose vittime (la più celebre è Sarpedonte, figlio di Zeus) e mostrandosi, almeno inizialmente, degna controfigura del Pelide. Tuttavia, la "trasformazione" di Patroclo in Achille non è né veritiera, né completa: già nella vestizione delle armi, infatti, il figlio di Menezio non ha potuto impugnare la possente lancia di frassino, dono del centauro Chirone a Peleo, che solo Achille può maneggiare (*Il.* 16.140-144).²³ Allo scontro con Ettore, profetizzato dal Pelide nella sua preghiera, si presenta perciò un falso Achille e anche la vittoria del Troiano in questo duello è falsata, priva di qualsiasi eroismo; la morte di Patroclo ha, infatti, almeno altri due artefici prima del figlio di Priamo:

Il destino funesto e il figlio di Latona mi hanno ucciso, e, tra gli uomini, Euforbo: tu, che mi finisci, sei il terzo soltanto. (*Il.* 16.849-850).²⁴

Tuttavia, il poeta riserva proprio ad Ettore il colpo letale da infliggere ad un Patroclo inerme e non più difeso dall'armatura del suo comandante; il confronto tra il campione troiano e l'auriga vestito con le armi del Pelide diviene

²¹ Ivi, pp. 118-119.

²² Cfr. R. JANKO, *The Iliad. A Commentary* (vol. IV: Books 13-16), Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 351.

²³ Cfr. G. NAGY, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1979, pp. 158-159; R. JANKO, *The Iliad*. IV cit., p. 335.

²⁴ Cfr. R. JANKO, *The Iliad*. IV cit., pp. 419-420; C. BRÜGGER, *Homer's Iliad* cit., p. 370.

così prefigurazione del duello più celebre del poema,²⁵ quello appunto tra lo stesso Ettore e Achille, come evidenziano le parole del figlio di Priamo che, sebbene rivolte a Patroclo, hanno come vero “bersaglio” Achille:

Tu qui [...] sarai divorato dagli avvoltoi. Infelice, non ti sarà d'aiuto, per quanto forte, Achille, che forse mentre te ne andavi molti consigli ti diede, lui che restava: «non ritornare, Patroclo che guidi il carro da battaglia, non ritornare alle concave navi prima di aver squarciato il petto e insanguinato la tunica di Ettore, uccisore di uomini». Così ti disse e persuase il tuo animo ingenuo. (*Il.* 16.836-842).

Il discorso di un Ettore (momentaneamente) vittorioso ignora e rovescia sia ciò che è realmente accaduto sia ciò che deve ancora accadere:²⁶ Achille, come visto, non ha mai voluto che Patroclo avesse come obiettivo l'uccisione di Ettore – onere e onore spettanti da sempre allo stesso Pelide – e infine non sarà il cadavere di Patroclo ad essere oltraggiato, ma quello dello stesso Troiano. Inoltre, sono le ultime parole di Patroclo a predire ad Ettore – e a chi ascolta/legge il poema – l'esito di un duello ormai inevitabile tra i due massimi eroi dell'*Iliade*:²⁷

Un'altra cosa ti dirò e tu ricordala bene: non andrai lontano, già ti sono vicini la morte e il destino implacabile. Morirai per mano di Achille [...] (*Il.* 16.851-854).

La morte di Patroclo condiziona e determina così anche il destino di Ettore; l'eroe troiano, dopo l'uccisione del figlio di Menezio, assume un comportamento simile a quello del guerriero appena ucciso. Il figlio di Priamo, come già fatto da Patroclo, veste anch'egli le armi di Achille, recuperate mentre infuria la battaglia sul cadavere del guerriero mirmidone: Ettore diviene così il secondo falso Achille a muoversi per la pianura troiana e, come già accaduto per Patroclo, è destinato ad ottenere soltanto una gloria momentanea, come decretato dallo stesso Zeus che commenta negativamente la nuova vestizione dell'eroe troiano (*Il.* 16.193-208).

²⁵ Sui paralleli tra le due scene cfr. N. J. RICHARDSON, *The Iliad. A Commentary* (vol. VI: Books 21-24), Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 139-140; I. J. F. DE JONG, *Homer, Iliad Book XXII*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 140-141; C. BRÜGGER, *Homer's Iliad* cit., pp. 355-357.

²⁶ Cfr. R. JANKO, *The Iliad*. IV cit., pp. 417-418; C. BRÜGGER, *Homer's Iliad* cit., p. 364.

²⁷ Cfr. M.S. MIRTO, *Commento*, in OMERO, *Iliade* cit., pp. 1022-1023; C. BRÜGGER, *Homer's Iliad* cit., p. 370.

c. *Un duello eroico?*

Con Ettore nella corazza del suo nemico e con Achille che indossa il nuovo armamento forgiato da Efesto su richiesta di Teti, il poema si avvia verso il duello conclusivo tra i due eroi, scontro che assume l'aspetto paradossale di un secondo confronto tra due diverse versioni di Achille: una falsa e obsoleta (Ettore) e l'altra reale e invincibile (lo stesso Achille). Nel xxii libro il poeta da subito sottolinea l'assoluta differenza tra le forze in campo: l'eroe greco è al massimo del suo valore, ha sconfitto una divinità, il fiume Scamandro, e vorrebbe sfidare anche Apollo (22.14-20); Ettore, invece, si ritrova privo del proprio esercito, solo davanti alle porte troiane, con i genitori che ne piangono anticipatamente il destino guardandolo dall'alto delle mura (22.38-89). Pensieri e atteggiamenti dell'eroe troiano non posseggono nulla d'eroico: egli attende il sopraggiungere dell'avversario, descritto come un'inarrestabile gigantesca e luminosa macchina da guerra²⁸ (22.131-135), tenendo lo scudo appoggiato alle mura e immaginando una possibile resa al nemico. Questa possibilità è scartata non per coraggio o eroismo, ma a causa del considerare invincibile il desiderio di vendetta che anima Achille. Affrontare il nemico diviene per Ettore una *extrema ratio*, un modo per provare a salvare almeno il proprio onore, ma all'arrivo di Achille anche questa possibilità svanisce. L'eroe troiano, infatti, infrange nuovamente il codice eroico, dandosi a una immediata e prolungata fuga (22.136-65). Questo disperato tentativo di salvarsi ha termine soltanto per l'inganno ordito da Atena, che ferma Ettore, apparendogli sotto l'aspetto del fratello Deifobo e offrendo all'eroe troiano una opportunità più agevole e vantaggiosa per sconfiggere il proprio nemico (22.226-247). Ettore, quindi, accetta di combattere con Achille soltanto quando il duello gli sembra essere non più alla pari e trasformarsi in un meno eroico due contro uno:²⁹ in realtà, è stato già Achille ad aver accettato l'aiuto decisivo di Atena per avere la meglio su Ettore (22.214-225).³⁰ L'intervento della dea falsa così anche il duello conclusivo: nel poema dell'ira il protagonista accetta di dividere ogni gloria per l'uccisione del più celebre nemico con una divinità pur di vendicare il compagno.

²⁸ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero* cit., pp. 223-224.

²⁹ Su questa tipologia di scontro cfr. F. MONTANARI, *Un acheo contro due troiani: Ripetizione di motivi e modelli formali nel racconto omerico*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1, 1978, pp. 65-85.

³⁰ Cfr. P. PUCCI, *The Song of the Sirens: Essays on Homer*, Rowman and Littlefield, Lanham-Oxford 1998, p. 208.

Con Atena schierata dalla parte del Pelide, anche l'andamento del duello diviene ben poco eroico; dopo i primi e vani assalti (22.273-293), Ettore attende invano che Deifobo gli restituisca la lancia per attaccare nuovamente l'avversario, ma è invece Achille ad aver già riottenuto la sua arma dalle mani della divinità.

L'arma che decide la lotta è quindi la stessa lancia che Patroclo, travestendosi da Achille, non ha potuto sollevare e che perciò è sempre rimasta nelle mani del Pelide:

Tutto il corpo di Ettore era coperto dalle armi di bronzo, le belle armi che aveva tolto al forte Patroclo dopo averlo ucciso. Ma là dove la clavicola separa il collo dalle spalle – la gola – quel punto era scoperto. Quella è per la morte la via più breve: là il divino Achille colpì con la lancia Ettore che gli si scagliava contro. (*Il.* 22.322-327).

Il duello viene così deciso dalle originarie armi di Achille: con la lancia non sottrattagli da Patroclo (il primo finto Achille), l'eroe colpisce mortalmente l'avversario nel punto che la vecchia corazza del Pelide lascia scoperto sul corpo di Ettore (il secondo finto Achille).³¹

Anche in questo duello il poeta concede un estremo confronto verbale tra il Greco trionfante e il Troiano sconfitto; le prime parole spettano ad Achille che così celebra la sua vittoria:³²

Ettore, quando hai spogliato Patroclo delle sue armi ti credevi al sicuro, non ti curavi di me, che ero lontano. Illuso. Lontano da lui [...] c'era un guerriero molto più forte: io ero rimasto, io che ti ho colpito a morte. Cani e uccelli ti faranno a pezzi, vergognosamente; a lui invece gli Achei renderanno gli ultimi onori [...]. (*Il.* 22.331-336).

La risposta di Ettore si concentra esclusivamente sull'ultima frase di Achille e sul destino del proprio cadavere:

Per la tua vita, per le tue ginocchia, per i tuoi genitori io ti supplico: non lasciare che i cani mi divorino presso le navi dei Danai; accetta il bronzo, l'oro, quanto ne vuoi, accetta i doni che ti offriranno mio padre e mia madre, ma restituisci il mio corpo perché lo portino a casa, perché i Troiani e le loro spose lo consegnino alle fiamme del rogo [...]. (*Il.* 22.338-343).

³¹ Cfr. I. J. F. DE JONG, *Homer, Iliad* cit., p. 139.

³² Cfr. *ivi*, pp. 141-142.

Nel dialogo tra il Pelide ed Ettore colpito a morte è centrale il destino del corpo dell'eroe troiano, elemento che caratterizza l'intero finale dell'*Iliade* fino alla consegna a Priamo del cadavere del figlio e che di certo rappresenta uno dei temi principali dell'intero duello.³³ Già prima che Achille raggiunga il Troiano, come detto, è infatti Ecuba ad esprimere la paura per il corpo di Ettore, certa che il nemico priverà lei e Andromaca della possibilità di onorarlo e piangerlo come dovuto:

È un uomo crudele; se ti ucciderà non potrò piangerti sul letto funebre, io che ti ho messo al mondo, figlio, e neppure la sposa dalla ricca dote. Molto lontano da noi, presso le navi dei Danai, ti divoreranno i cani veloci [...] (*Il.* 22.84-89).

In seguito, è lo stesso Ettore, poco prima dello scontro, a proporre al nemico un patto di lealtà che ha come oggetto proprio i corpi dei due contendenti:

Ora però giuriamo davanti agli dèi, che saranno i testimoni migliori e i garanti del nostro patto: io non strazierò il tuo corpo in modo indegno se Zeus mi concederà di vincere e di toglierti la vita; ti spoglierò delle tue armi gloriose, Achille, ma il tuo corpo lo restituirò agli Achei. Anche tu restituisci il mio [...] (*Il.* 22.254-259).

Achille rifiuta il patto, ma non fa alcun riferimento al destino del cadavere del nemico; la risposta più completa e feroce si ha invece alla fine del duello, quando, come visto, lo sconfitto chiede nuovamente al nemico vittorioso di restituire il proprio corpo:³⁴

Non supplicarmi, cane, né per le ginocchia né per i genitori. Ira e furore mi spingerebbero a farti a pezzi e divorare la tua carne cruda, tanto è il male che mi hai fatto. Nessuno potrà tenere i cani lontano da te, nemmeno se mi portassero qui e mi posassero davanti un riscatto dieci, venti volte più grande e altrettanto me ne promettessero, nemmeno se Priamo, figlio di Dardano, volesse pagarti a peso d'oro. No, la tua nobile madre non ti deporrà sul letto funebre, non potrà piangerti, lei che ti ha dato la vita. Cani e uccelli divoreranno il tuo corpo. (*Il.* 22.345-354).

I discorsi che incorniciano il duello tra Achille ed Ettore sottolineano il significato narrativo centrale di questo scontro: assegnare ad Achille il pieno possesso dei corpi di coloro che, in momenti diversi, hanno indossato le sue

³³ Cfr. N. J. RICHARDSON, *The Iliad* vi cit., p. 105; I. J. F. DE JONG, *Homer, Iliad* cit., p. 144.

³⁴ Cfr. N. J. RICHARDSON, *The Iliad* vi cit., pp. 141-142; I. J. F. DE JONG, *Homer, Iliad* cit., p. 146.

armi, ovvero Patroclo ed Ettore. Il corpo di Patroclo, recuperato dalla battaglia, è trattato con estrema cura e onorato degnamente da Achille; al contrario, il corpo di Ettore, una volta terminato lo scontro, subisce un trattamento opposto: mutilato, legato al carro e trascinato indegnamente fino all'accampamento dei Mirmidoni. L'opposto trattamento riservato ai due cadaveri evidenzia quale sia il significato attribuito al corpo di Ettore: non si tratta più delle spoglie di un valoroso nemico sconfitto, che, come un trofeo, danno onore e gloria al vincitore, ma del nuovo bersaglio dell'ira di Achille, che si serve del cadavere dell'avversario quale offerta blasfema per onorare empicamente l'altro corpo in suo possesso, quello di Patroclo. Nel rapporto con il corpo di Ettore l'eroe greco si disumanizza: dominato dalla collera, si isola dai suoi compagni e dagli dèi, violando le norme etiche e religiose che impongono rispetto per i morti, anche in guerra. Questo comportamento riflette una frattura profonda tra Achille e i valori propri degli eroi omerici: il Pelide, accecato dal dolore e dal desiderio di vendetta, rinnega così il codice che ha sempre governato la sua esistenza. Soltanto il commovente incontro con Priamo, giunto alla tenda del Pelide per riscattare il corpo del figlio, offre ad Achille un'opportunità di umana condivisione: il poema dell'ira termina quando l'eroe, superando il lutto insieme al re nemico, concede anche al corpo di Ettore di ottenere gli stessi onori già attribuiti a quello dell'amato Patroclo,³⁵ un atto di *pietas* che segna la riconciliazione di Achille con le giuste norme del codice eroico.³⁶

Riassumere il duello: il retelling di Madeline Miller

Venendo in conclusione alla *Canzone di Achille*, il romanzo di Madeline Miller è una biografia estesa dell'eroe, narrata da Patroclo, con la relazione tra i due compagni al centro del racconto:³⁷ la guerra di Troia occupa solo una piccola parte del libro (i capitoli 25-32) e decisamente scarno, come detto, è lo spazio dedicato al duello Achille-Ettore, dato che Patroclo, la voce narrante, è già morto ed è quindi distante dall'azione. Nel romanzo contemporaneo, la morte di Patroclo vede la partecipazione di Apollo, ma non di Euforbo, il primo nell'*Iliade* a colpire l'auriga del Pelide: Ettore è perciò il solo uomo responsabile della morte del guerriero mirmidone, come indicato ad Achille da Menelao, che porta in salvo il corpo di Patroclo. Così il ritorno in batta-

³⁵ Cfr. V. DI BENEDETTO, *Nel laboratorio di Omero* cit., pp. 289-299.

³⁶ Cfr. M. S. MIRTO, *Commento*, in OMERO, *Iliade* cit., p. 1158.

³⁷ Cfr. M. J. FISCHER, *Madeline Miller and the Midcult: The Song of Achilles and Circe as Exemplary Cases of 21st Century Mythological Retellings*, in «Thersites», 19, 2024, pp. 94-136.

glia dell'eroe si configura ancor più come una vendetta personale, una caccia spietata e senza sosta che Achille dà a un Ettore già in fuga, come evidenziato nel romanzo subito dopo lo scontro con il fiume Scamandro:

Il volto di Achille è madido di sudore, il suo respiro aspro. Ma non si ferma. «Ettore!» grida. E la caccia ricomincia [...] Achille vuole Ettore. Ettore, e solo Ettore. Quando Ettore sarà morto, lui si fermerà.³⁸

La fuga del guerriero termina, come nel poema omerico, sotto le mura di Ilio:

A ridosso delle alte mura di Troia c'è un piccolo bosco in cui cresce un lauro sacro e nodoso. È lì che alla fine Ettore smette di correre. Sotto quei rami, i due uomini si affrontano. Uno è scuro, i piedi come radici che scendono in profondità nel terreno. Indossa una corazza e un elmo d'oro, schinieri bruniti. L'armatura era abbastanza adatta alla mia corporatura, ma lui è più robusto di me, le spalle più larghe. All'altezza della gola, il metallo non riesce a coprirgli la pelle. Il volto dell'altro uomo è contorto da una smorfia che lo rende quasi irriconoscibile. È ancora bagnato dopo la lotta nel fiume. Solleva la sua lancia di faggio. No, lo imploro. È la sua stessa morte che sta impugnando, il suo stesso sangue che si prepara a versare. Non mi sente. Ettore ha gli occhi sgranati, ma non intende più scappare. Dice: «Concedimi questo. Quando mi avrai ucciso, restituisci il mio corpo alla mia famiglia». Achille emette un suono strozzato. «Non si fanno patti tra leoni e uomini. Ti ucciderò e ti divorerò crudo». La punta della lancia vola in un vortice scuro, luminosa come la stella della sera, e si conficca alla base della gola di Ettore. Achille torna alla tenda dove giace il mio corpo. [...] Dietro di lui, il cadavere di Ettore, i talloni trafitti in cui ha fatto passare una striscia di cuoio. La barba curata incrostata di terra, il volto nero di polvere insanguinata. Achille lo ha trascinato attaccandolo al suo carro, i cavalli lanciati al galoppo. Ad attenderlo ci sono i re della Grecia. «Oggi hai trionfato, Achille» dice Agamennone. «Lavati e riposati, e poi festeggeremo con un banchetto in tuo onore». «Non ho niente da festeggiare». Si fa largo tra loro, trascinandosi dietro Ettore.³⁹

Sebbene la descrizione del corpo a corpo sia, come già detto, ridotta al minimo, l'autrice sembra conservare intenzionalmente alcuni elementi essenziali dell'immaginario e, anche, del testo omerico.

³⁸ M. MILLER, *La canzone di Achille*, trad. it. di M. Curtoni e M. Parolini, Marsilio, Venezia 2019, p. 346.

³⁹ Ivi, pp. 346-347.

a. L'armatura e la lancia

Nel descrivere i guerrieri, Patroclo si concentra sull'armatura di Ettore, che indossa le originarie armi di Achille, sottratte al figlio di Menezio. Nel romanzo, dove la presenza degli dèi è molto più labile, Zeus non adatta la corazza del Pelide al corpo di Ettore (come avviene in *Il.* 17.210). La voce narrante sottolinea quindi come la gola di Ettore resti scoperta e indifesa, spiegando questo punto debole con la differenza di corporatura tra il Troiano e Patroclo, una giustificazione di carattere esclusivamente fisico e umano. Miller, dunque, evidenzia da subito il punto in cui Ettore sarà colpito mortalmente: in questo, pur senza soffermarsi sulle diverse fasi del corpo a corpo, la scrittrice consente al lettore di ricordare tutto il percorso (anche simbolico) delle armi di Achille: da lui a Patroclo e infine a Ettore. Questo mette in risalto che anche nel romanzo, come in Omero, il duello è, in realtà, un confronto tra un vero e un falso Achille, con la prevedibile vittoria del primo sul secondo.

Nel duello riscritto da Miller trova spazio anche la lancia di Achille: pur senza narrare i primi lanci a vuoto né l'intervento di Atena in favore del figlio di Peleo, la scrittrice la recupera come arma decisiva per sferrare il colpo mortale al Troiano. Per dare ulteriore rilievo a questo elemento, Miller conserva il paragone tra la sua punta e la stella della sera, similitudine già presente nel duello omerico.

Inoltre, nel romanzo, quando Achille veste Patroclo con la propria corazza, non viene menzionata l'impossibilità per lo scudiero di impugnare la lancia del suo ben più forte amante; tuttavia, il Pelide porge al suo compagno due lance dalle punte scintillanti. Anche per Miller, infatti, la lancia fabbricata dal legno del monte Pelio è elemento distintivo del solo Achille; nella riscrittura contemporanea, infatti, si racconta il momento in cui l'eroe riceve l'arma dal padre Peleo come dono di Chirone, descrivendola come un qualcosa che diventa subito un tutt'uno con il suo possessore: «Una forma che si adattava solo alla mano di Achille, un peso che si adattava solo alla sua forza [...]».⁴⁰

Afferrare la gigantesca lancia è anche la prima reazione del Pelide nell'ascoltare Menelao pronunciare il nome di Ettore quale assassino di Patroclo: per questo motivo, Miller, seguendo Omero, non può che assegnare a quest'arma – detta *sua* anche perché sempre rimasta ad Achille – il compito di colpire mortalmente il figlio di Priamo.

⁴⁰ Ivi, p. 191.

b. *Il confronto verbale e l'importanza dei corpi*

L'autrice riassume drasticamente anche i dialoghi tra i due contendenti che nel poema omerico precedono e seguono il duello: si conserva solo un'accurata richiesta di Ettore di restituire il suo corpo ai propri cari, richiesta che anche in questo caso viene respinta dal Pelide: «Non si fanno patti tra leoni e uomini. Ti ucciderò e ti divorerò crudo». Miller offre una versione sintetica, ma forse ancora più cruda e violenta, del rifiuto di Achille, combinando due citazioni quasi letterali dall'*Iliade*. Nel poema, l'impossibilità di patti tra uomini e leoni appare nella prima risposta negativa sulla restituzione dei cadaveri che il Pelide dà prima del duello (*Il.* 22.262), mentre il riferimento al cibarsi della carne del nemico compare nella feroce replica di Achille alla supplica di Ettore, ormai sconfitto e morente (*Il.* 22.346-347). Di tutte le parole scambiate tra i due duellanti in Omero, il Patroclo narratore di Miller conserva solo una breve frase di Achille, legata esclusivamente al corpo di Ettore e al suo destino; sebbene nel *retelling* contemporaneo il duello sia quasi del tutto assente il confronto, mantiene comunque la sua originaria funzione narrativa: consegnare le spoglie del principe troiano nelle mani del Pelide.

Terminato lo scontro, anche il romanzo, come il poema antico, si concentra su due corpi senza vita e sul modo in cui Achille si rapporta a essi: da un lato, ci sono le mutilazioni inflitte al cadavere di Ettore, dall'altro, le cure amorevoli riservate al corpo di Patroclo, le costanti carezze, il dormire accanto ad esso. Se il corpo di Patroclo incarna un amore che perdura oltre la morte, quello di Ettore diviene la prova più evidente della ribellione di Achille verso ogni codice eroico, che perde significato di fronte alla perdita dell'amato. Anche in Miller le spoglie del nemico non sono un trofeo di cui gloriarsi né la dimostrazione della superiorità guerriera di Achille, come vorrebbero Agamennone e Teti, ma un segno tangibile delle sue pulsioni più umane: la passione amorosa e il dolore inconsolabile. In un romanzo che racconta la storia d'amore e morte tra Achille e Patroclo, Ettore non è il rivale principale dell'eroe greco, ma resta soprattutto l'assassino di Patroclo: in questa prospettiva, anche l'incontro con Priamo non rappresenta un reale momento di riconciliazione o di superamento del lutto per Achille. Nel racconto di Miller, la sofferenza di Achille trova fine solo con la sua morte, l'unico modo per poter finalmente ricongiungersi con Patroclo:

[...] la freccia vola, precisa e silenziosa, tracciando un arco che scende verso la schiena di Achille. Achille ode il debole ronzio che annuncia il suo arrivo un secondo prima che lo colpisca [...] Quando il suo viso tocca terra, Achille sta sorridendo.⁴¹

⁴¹ Ivi, p. 356.

Valentina Corosaniti

«QUANDO IL GIOCO SI FA DURO...»:
PER UN'ANALISI INTERMEDIALE DEL RAPPORTO TRA “AGON” E DUELLO

Sinossi: In uno dei testi seminali della ludologia, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige* (1958), il sociologo Roger Caillois divide in quattro categorie le diverse tipologie di gioco, individuando il cosiddetto *agon*, attività ludica che stabilisce chi tra i due (o più) sfidanti sia il migliore, in base alla propria abilità fisica o intellettuale. Sotto questa etichetta, dunque, sono compresi tutti gli sport ed è da essa che, secondo lo storico Johan Huizinga (*Homo ludens*, 1938), deriverebbero anche altre forme culturali di antagonismo, come la guerra e, più nello specifico, lo scontro a singolar tenzone. Tra questo schema bellico primordiale e la competizione sportiva sono riscontrabili diversi punti di contatto – basti pensare all'importanza, per entrambi, del codice d'onore o etico, a regolamentare il comportamento delle parti in causa – e ciò appare con evidenza in alcune opere cinematografiche di recente produzione, come *Challengers* (2024) di Luca Guadagnino. A partire da questo ed altri film, l'intervento si propone di analizzare il nesso tra *agon* e duello, spesso separati da un confine più labile di quanto si possa immaginare.

Parole chiave: duello, agonismo, sport, gioco

Abstract: In one of the seminal texts of ludology, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige* (1958), sociologist Roger Caillois divides the different types of games into four categories, identifying the so-called *agon*, a ludic activity that determines who between two (or more) challengers is the best, based on one's physical or intellectual ability. Under this label, therefore, all sports are included and it is from it that, according to historian Johan Huizinga (*Homo ludens*, 1938), other cultural forms of antagonism would also derive, such as war and, more specifically, the “singular duel” with the white weapon. Several points of contact can be found between this primordial scheme of war and the sporting competition – just think of the importance, for both, of the code of honor or ethics, to regulate the behavior of the parties involved – and this appears with evidence in some recently

produced cinematographic works, such as *Challengers* (2024) by Luca Guadagnino. Starting from this and other films, the talk aims to analyze the relation between *agon* and duel, which are often separated by a border more blurred than one might think.

Keywords: duel, competition, sport, gaming

1. L'«agon» tra gioco e guerra

Prima di esplorare qualsiasi legame di parentela tra il gioco – nella fattispecie, quello sportivo – e la guerra – in particolare, l'azione che avviene tra due individualità contrapposte in una contesa *vis à vis* – bisognerebbe chiarire cosa si intende con il termine «agonismo», che si profila come il punto di incontro (o di scontro) tra questi due campi attigui e spesso sconfinanti l'uno nell'altro, come vedremo. In uno dei suoi ultimi studi, *Chi vince non sa cosa si perde*,¹ il semiologo ed esperto di gioco Stefano BarTEZZAGHI ci fornisce una prima definizione utile: è «agonistica ogni interazione umana competitiva, che perciò deve avere come esito una gerarchia, con la prevalenza di uno tra i partecipanti».²

Una simile spiegazione non si discosta troppo da quella che si ritrova in *Les Jeux et les hommes*,³ il testo che racchiude le teorie e le riflessioni sulla ludicità del sociologo francese Roger Caillois, il primo ad aver proposto una suddivisione dei giochi in quattro categorie distinte, che tuttavia possono a loro volta ibridarsi e coesistere all'interno di una stessa attività ludica. Quest'ultima, così, potrebbe rientrare nel gruppo denominato *alea* (dal latino «gioco di dadi», lo stesso della celebre sentenza «alea iacta est», attribuita a Giulio Cesare da Svetonio), in quello di *mimicry* (vocabolo anglosassone utilizzato in biologia per indicare i diversi tipi di mimetismo e derivato dal greco antico μίμησις, «imitazione»), nell'*ilinx* (da ἵλιξις, «vertigine», passato a indicare quella strana eccitazione che si prova quando pensiamo di poter distruggere qualcosa o siamo esposti ad un rischio) o nell'*agon* (altro termine greco, da ἄγων, traducibile con «confronto», «gara», «rivalità», «lotta»)⁴. Ognuna di que-

¹ S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde. Agonismo gioco guerra*, Bompiani, Milano 2024.

² Ivi, p. 13.

³ R. CAILLOIS, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, Gallimard, Paris 1958 (prima edizione italiana a cura di G. Dossena, Bompiani, Milano 1981).

⁴ «L'origine del termine è da ricercare nel verbo *ágo* («conduco», «guido») e il significato più concreto di *agón*, più volte attestato in Omero, è probabilmente «luogo di riunione». Di qui si sviluppò il senso di «gara» organizzata, con particolare riferimento alle competizioni atletiche

ste tipologie non solo individua una serie specifica di giochi, ma ne descrive anche le spinte ed inclinazioni intrinseche che ne sono alla base: abdicazione della volontà a vantaggio di un'attesa ansiosa e passiva della sentenza della sorte, tipica del gioco d'azzardo (*alea*); gusto per l'assumere una personalità diversa dalla propria, caratteristico dei giochi di ruolo e di simulazione (*mimicry*); perdita della consapevolezza di sé e della stabilità, come in ogni sport acrobatico o estremo (*ilinx*); ambizione di trionfare grazie alla messa in atto della forma pura del merito personale, in una competizione regolata, di tipo fisico o intellettuale (*agon*).

Su un piano superiore rispetto a questi gruppi, poi, Caillois inserisce nel suo schema quadripartito altri due macro-insiemi utili a circoscrivere e delineare ulteriormente le diverse sfere d'azione entro cui si dispiega l'attività ludica. Se da un lato, infatti, essa può apparire come *παιδία*, ossia quella pulsione infantile diretta ad esprimere liberamente la propria immaginazione attraverso l'improvvisazione spensierata e a tratti turbolenta, dall'altro

questa esuberanza irrequieta e spontanea è quasi totalmente assorbita, e comunque disciplinata, da una tendenza complementare, opposta sotto certi aspetti, ma non tutti, alla sua natura anarchica e capricciosa: un'esigenza crescente di piegarla a delle convenzioni arbitrarie, imperative e di proposito ostacolanti, di contrastarla sempre di più drizzandole avanti ostacoli via via più ingombranti allo scopo di renderle più arduo il pervenire al risultato ambito [...] A questa seconda componente *diamo* il nome di *lùdus*.⁵

Stando a tale idea, la coppia *agon-alea* dovrebbe rientrare quindi in questa seconda area più regolamentata, mentre il binomio *mimicry-ilinx* afferisce per lo più alla *παιδία*, il cui nome non può che richiamare alla mente un concetto che, tuttavia, risulta per certi versi più affine a quello di *ludus*: si tratta della *παιδεία*, ossia «l'educazione dell'uomo greco [...] spesso legata a un agonismo fra pari che stimola la crescita»⁶ e, potremmo aggiungere, che prepara ad affrontare sfide ben più cruenti, quali quelle che si ritrovano in tempi di

tipiche dell'aristocrazia arcaica, e quindi anche delle competizioni poetiche e in generale [...] di ogni confronto o sfida di carattere intellettuale o artistico» (cfr. F. CONDELLO, *Agón*, in *Enciclopedia dell'antico*, a cura di F. Montanari, https://www.mondadorieducation.it/risorse/media/secondaria_secondo/greco/enciclopedia_antico/lemmi/agon.html#:~:text=L'origine%20del%20termine%20%C3%A8,probabilmente%20C2%ABluogo%20di%20riunione%20BB,url consultato l'11/12/2024).

⁵ R. CAILLOIS, *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano 2004, p. 27.

⁶ G. B. MAGNOLI BOCCHI, *La filosofia attraverso lo sport: Aristotele e la passione greca per le competizioni*, in «Scritture e linguaggi dello sport», 3, 2024, p. 11.

πόλεμος ('guerra'). La guerra, del resto, è considerata da Caillois come una delle possibili e più frequenti degenerazioni dell'*agon* e già Johan Huizinga in *Homo ludens* ne sosteneva ampiamente il nesso con il gioco agonale, affermando che «ogni combattere che sia legato a regole limitanti ha proprio per quell'ordine limitante il carattere formale di un gioco»⁷ e che «il carattere ludico della guerra che le è dunque intrinseco, si manifesta più immediato e grazioso in certe sue forme arcaiche».⁸

In effetti, guardando ad esempio all'antica civiltà greca, è più facile comprendere l'assunto da cui prendono l'avvio le riflessioni dello storico olandese, che cerca di tracciare un'evoluzione della cultura umana *sub specie ludi*, teorizzando appunto la natura agonistica non solo della funzione "guerra", bensì di tutte le funzioni culturali che agiscono all'interno di una società. All'epoca delle prime Olimpiadi, che assumono anche un ruolo centrale nell'organizzazione e nella scansione temporale ellenica – tanto da avere il potere di interrompere o rimandare ogni conflitto armato –, «ogni azione del vivere era regolata da vittorie, sconfitte e classifiche»⁹ e la particolare attenzione riservata alla ginnastica e ad altre pratiche sportive che allenassero il corpo – in conformità al principio imperante della *καλοκαγαθία* ('bellezza e bontà') – serviva da «vera anticamera rispetto a una corretta postura anche all'interno della suprema disciplina bellica».¹⁰ Ma quest'ultima, che per i Greci ha «il potere di generare le forme della politica»¹¹ e il centro nevralgico da cui essa si dirama – quella πόλις ('città') che, non a caso, condivide la stessa radice di πόλεμος –, assolve pienamente al suo ruolo demiurgico soltanto a patto di rimanere entro i confini assegnatigli dal criterio della piena visibilità.

Con questo concetto, mutuato dallo scrittore Antonio Scurati e dai suoi studi sul fenomeno bellico,¹² si stabilisce in che modo per l'intera civiltà Occidentale, a partire dal lascito della cultura greca, la guerra sia diventata «luogo di discernimento di valori e significati specificatamente umani [...] in

⁷ J. HUIZINGA, *Homo ludens* [1938], trad. it. di C. von Schendel, Einaudi, Torino 1949, p. 118.

⁸ Ivi, p. 120.

⁹ G. B. MAGNOLI BOCCHI, *La filosofia attraverso lo sport* cit., p. 12.

¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹ A. SCURATI, *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 2022, p. 6.

¹² Tra i principali, si ricordano ID., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2003 (poi ampliato e aggiornato in ID., *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri* cit.); ID., *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona 2003; ID., *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Bompiani, Milano 2012.

quanto evento narrabile perché pienamente visibile all'occhio, prima ancora che alla mente». ¹³ Infatti,

la tradizione del racconto orale che giunge fino a Omero, e da lui a noi, avrebbe custodito nella memoria della gloria quel bagliore in cui gli eroi si erano “distinti” contrapponendosi l'un l'altro, attingendo così la condizione della piena visibilità proprio nel gesto estremo e fatale, giusto un istante prima di sprofondare per sempre nell'ombra. ¹⁴

Ovviamente, come l'autore stesso tende poi a specificare a più riprese, questa visibilità assoluta è realizzabile solo ed esclusivamente nella forma sintetica della “monomachia”, in cui tutti gli attanti che prendono parte alla contesa sono ridotti all'unità minima indispensabile affinché la relazione fondamentale che tiene in piedi l'azione – il duellare – si possa effettivamente compiere. Questa diminuzione a due singole personalità (o collettività concepite unitariamente) ¹⁵ permette alle parti scese in campo di essere identificabili, di staccarsi dal caos indistinto della mischia e, di conseguenza, di rendersi pienamente manifeste nel momento in cui giungono a confrontarsi. In quegli istanti, si rivela la vera essenza dei contendenti, la loro ἀρετή ('virtù', termine che condivide la stessa radice di ἀριστος, 'il migliore', colui che esce vittorioso dallo scontro), che assieme a τιμή ('onore') e κλέος ('gloria') fonda «il codice eroico dei guerrieri omerici». ¹⁶ Già nell'*Iliade*, infatti, come registrano seppur per scopi diversi tanto Scurati quanto Bartezzaghi, questa dimensione visiva è parte integrante dell'esperienza bellica non solo poiché il duello tra i campioni Achei e Troiani è sempre connotato da quella «bellezza visiva» che, come per il gioco, rende «implicito [...] il suo valore per la cultura», ¹⁷ ma anche perché ogni battaglia avviene sotto lo sguardo tutt'altro che disinteressato delle divinità olimpiche, che dall'alto della loro posizione privilegiata godono di una visuale ad ampio raggio dell'intera vicenda. ¹⁸ Se,

¹³ Id., *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri* cit., pp. 38-39.

¹⁴ Ivi, p. 40.

¹⁵ A tal proposito, Scurati parla di un paradigma «guerra-duello», per indicare l'analogia instauratasi tra queste due forme del combattere secondo cui la guerra, cercando di coincidere con il duello, «trova la propria giustificazione in qualità di *extrema ratio* [...] per il fatto che il suo risultato riesce sempre ad imporre la sua logica» (ivi, p. 22).

¹⁶ M. G. CIANI, *Il tempo degli eroi*, in OMERO, *Iliade*, Marsilio, Venezia 1990, p. 32.

¹⁷ J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., p. 71.

¹⁸ Questa proprietà visiva e spettacolosa è la stessa che verrà esaltata, qualche secolo più tardi, durante i ludi romani e, in particolare, negli scontri tra gladiatori che avvenivano in arene e anfiteatri, sotto l'occhio degli imperatori che, non a caso, assumevano su di sé funzioni

quindi, *agon* e duello – che è «nella sua essenza una forma rituale di gioco, è il controllo dell'omicidio impreveduto causato da ira sfrenata» – condividono un sistema di norme ben preciso – nel caso del duello, «le armi devono essere esattamente uguali; si dà un segnale per cominciare o per finire, il numero dei colpi è prescritto»¹⁹ –, allo stesso modo sono accomunati da un duplice fattore che potremmo definire di “spettazione” e di “spettacolarità”, ove la prima è la condizione propria dello spettatore e la seconda è caratteristica insita nella loro stessa estetica, qualità che li rende particolarmente adatti a divenire oggetto di visione.²⁰

In effetti, anche nel caso della pratica agonistica, possiamo definire «sport ogni gioco per assistere alle cui dispute esistono persone disposte a pagare (un biglietto o un abbonamento pay tv)». ²¹ Questa situazione fa sì che «l'industria della spettazione che finanzia lo sport richieda agli atleti non solo l'esibizione del loro valore sportivo ma anche l'esibizione di sé stessi nei confronti dei mass media, per consentire una narrazione di tipo epico delle loro gesta»,²² proprio come avveniva col duello, da Omero in avanti. Il momento del confronto, dunque, sia esso sportivo o bellico, in virtù della sua natura e delle sue finalità, assume il ruolo di una vera e propria epifania («il duello giudiziario dei tempi arcaici doveva rivelare la verità sul torto dei duellanti tramite la manifestazione della volontà di Dio di punire o assolvere uno dei due»)²³ che, oggi, potremmo più laicamente individuare in una combinazione ben

attribuibili anche alle divinità da loro stessi venerate. Un'eco di tali usanze si ritrova, oltre che nella saga de *Il Gladiatore* (R. SCOTT, *Gladiator*, USA/UK, 2000, colore, 155 min. e ID., *Gladiator II*, USA/UK, 2024, colore, 148 min.) e in film storici come *Spartacus* (S. KUBRICK, USA, 1960, colore, 182 min.), anche nella più recente saga *Hunger Games* (G. ROSS, *The Hunger Games*, USA, 2012, colore, 142 min.; F. LAWRENCE, *The Hunger Games: Catching Fire*, USA, 2013, colore, 146 min.; ID., *The Hunger Games: Mockingjay – Part 1*, USA, 2014, colore, 123 min.; ID., *The Hunger Games: Mockingjay – Part 2*, USA, 2015, colore, 137 min.; ID., *The Hunger Games: The Ballad of Songbirds and Snakes*, USA, 2023, colore, 157 min.), tratta dagli omonimi romanzi di Suzanne Collins. Interessante, ai fini del nostro discorso, è notare che la genesi di questi volumi – come più volte è stato ribadito dall'autrice – è prettamente televisiva, dovuta cioè ad uno *zapping* più o meno distratto «fra i reality show e le scene di guerra dei telegiornali» (cfr. E. CATTANEO, *Vedi alla voce: “Hunger Games”*, in «Sul romanzo», 20 novembre 2015, <https://www.sulromanzo.it/blog/vedi-alla-voce-hunger-games>. Url consultato il 23/12/2024).

¹⁹ J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., pp. 124-125.

²⁰ Il vocabolo “spettazione” è un neologismo introdotto da Alessandro Mari, traduttore italiano della biografia di David Foster Wallace (cfr. D. T. MAX, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*, Einaudi, Torino 2013).

²¹ S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 25.

²² Ivi, pp. 81-82.

²³ A. SCURATI, *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri* cit., p. 24.

assortita di talento e fortuna – e nulla ci vieta di imputare quest'ultima, in ogni caso, ad una divinità bendata o ad altre forze ed energie spirituali –, indice del fatto che in ogni *agon* è presente, seppur in minima parte, anche un po' di *alea*, come ci ricorda Caillois e l'ormai proverbiale incipit di *Match Point*:²⁴

Chi disse: "Preferisco avere fortuna che talento", percepì l'essenza della vita. La gente ha paura di ammettere quanto conti la fortuna nella vita. Terrorizza pensare che sia così fuori controllo. A volte in una partita la palla colpisce il nastro e per un attimo può andare oltre o tornare indietro. Con un po' di fortuna va oltre e allora si vince. Oppure no e allora si perde.

Tralasciando ulteriori approfondimenti in tal direzione, che richiederebbero una trattazione a parte, è interessante, tornando alla questione della visibilità, notare un'altra affinità tra i discorsi di BarTEZZAGHI e SCURATI anche riguardo alla peculiare condizione di fruizione di sport e guerra, specie quando essa viene mediata dall'apparecchio televisivo. Infatti, se «vedere sport è come assistere a documentari su luoghi esotici: innesta una risposta empatica e la reprime», poiché «dal divano esperiamo [...] le nostre mancate esperienze, o anzi: esperiamo proprio la loro mancanza»,²⁵ qualcosa di simile vale anche per la cosiddetta "tele-visione della guerra". Da quando è stato possibile per la prima volta nella storia documentare in diretta per filo e per segno un avvenimento bellico, la guerra del Golfo²⁶ – inizialmente grazie alla sola figura professionale del telereporter, oggi affiancato da chiunque sia in possesso di uno *smartphone* o di altri dispositivi mobili, che permettono a tutti di improv-

²⁴ W. ALLEN, *Match Point*, USA, 2005, colore, 124 min. Per quanto riguarda il ruolo giocato dalla fortuna in ambito bellico si rimanda a E. DURSCHMIED, *L'altra faccia degli eroi. Come la fortuna e la stupidità hanno cambiato la storia* [2002], trad. it. di F. Genta Bonelli, Piemme, Milano 2003. In particolare, l'autore sostiene che anche in questo caso «il coraggio, l'immaginazione, la volontà e la resistenza sono elementi vitali nel momento della battaglia, ma non sempre sono il fattore decisivo per arrivare alla vittoria» (ivi, p. 10).

²⁵ S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 73.

²⁶ «L'operazione *Desert Storm*, scatenata dagli Stati Uniti e dai loro alleati su mandato dell'ONU contro l'Iraq di Saddam Hussein, reo di aver invaso il Kuwait, è stato il primo conflitto armato su vasta scala cui spettò a pieno titolo la definizione di "guerra televisiva". Ovviamente, già prima del 17 gennaio 1991 [...] la televisione aveva trasmesso dai fronti di guerra. Ma ciò che rende la cosiddetta guerra del Golfo una guerra televisiva in modo essenziale è la perfetta integrazione tra mezzo elettronico di visione a distanza e fenomeno bellico, integrazione che si spinge fino a un'apparente sovrapposizione di media ed evento e, per certi versi, arriva addirittura a realizzare una situazione di sussunzione del fatto empirico alla sua dimensione mediatica» (cfr. A. SCURATI, *Guerra. Il grande racconto delle armi da Omero ai giorni nostri* cit., pp. 287-288).

visarsi cronisti delle vicende più disparate –, la visione del conflitto è profondamente mutata e il paradigma guerra-visione si è definitivamente infranto, così come quello tra guerra e gioco.²⁷ Così, alla sovraesposizione mediatica, ormai divenuta la norma, anziché corrispondere uno sguardo ampliato sulla realtà è subentrata una paradossale cecità: ci troviamo, insomma, in quella che l'autore della pentalogia su Mussolini definisce «età dell'inesperienza»,²⁸ momento in cui ogni possibilità di vivere in prima persona un qualsivoglia evento ci è preclusa a priori, come viene esemplificato proprio dal giornalista di guerra che, pur sul campo, è tagliato fuori dal conflitto diretto e ne è spettatore a sua volta. Si registra, inoltre, uno «scarto tra il suo sguardo, umano e personale, e l'iperocchio del teleobiettivo che, forte della sua ubiquità e simultaneità, può registrare e trasmettere in diretta molte più immagini di quante non siano state visualizzate»²⁹ dagli effettivi astanti, ragion per cui l'esperienza anche di coloro che vivono un determinato accadimento è spesso diversa e più parziale di quella di coloro che l'hanno “esperito” in maniera mediata. Senza far risalire tale incongruenza tra realtà e visione alle teorie estetiche di Dziga Vertov sul cosiddetto *kino-glaz*,³⁰ è interessante osservare come questa (in)esperienza e idiosincrasia si ritrovi, in egual misura, nelle trasmissioni televisive di tipo sportivo che, non a caso, assieme ai telegiornali pieni di notizie sulla guerra – attualmente quelle in Ucraina e in Palestina, in special modo –, sono anche tra quelle più programmate e disponibili nei palinsesti odierni, nonché quelle che influenzano maggiormente i proventi delle varie emittenti private o dei canali di *streaming* dedicati, come hanno riconfermato le statistiche relative alle scorse olimpiadi di Parigi 2024.³¹

²⁷ «È stata la teoria della “guerra totale” ad abbandonare gli ultimi resti della funzione culturale della guerra e dunque della sua funzione ludica» (J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., p. 119).

²⁸ A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

²⁹ V. COROSANITI, *Il G8 di Genova nelle graphic novels. Un caso di studio sulla narrazione del conflitto per parole e per immagini*, in «Testo & Senso», 26, dicembre 2023, p. 58.

³⁰ Questo ‘cine-occhio’ autocelebrativo, disincarnato e onniveggente celebra «l'emancipazione dell'apparato dalle carenze percettive dell'uomo, il trionfale e totale dominio (ottico) del film sul mondo» (R. EUGENI, *Invito al cinema di Stanley Kubrick* [1995], Mursia, Milano 2005, p. 89).

³¹ Cfr. A. BIONDI, *Tv, lo sport spinge in alto gli ascolti nei mesi estivi*, in «Il Sole-24 Ore», 4 settembre 2024 e *Lo sport ha regalato ai canali televisivi il secondo mese consecutivo di aumenti di audience a settembre*, in «Nielsen», <https://www.nielsen.com/it/insights/2023/sports-gave-broadcast-channels-a-second-straight-month-of-viewing-gains-in-september/> (url consultato il 23/12/2024).

2. Da Foster Wallace a Guadagnino: il tennis come caso di studio

Nel suo saggio *Roger Federer come esperienza religiosa*³² lo scrittore americano David Foster Wallace, che nella sua produzione ha affrontato il tema tennistico a più riprese con molta lucidità e conoscenza – fondamentale, in tal senso, il suo passato di giovane promessa di questa disciplina –,³³ si sofferma anche sulle modalità in cui si dispiega la narrazione di questo sport in televisione e, in particolare, su «una certa illusione di intimità»:

I replay al rallentatore, i primi piani e i grafici ci fanno sentire così privilegiati da farci dimenticare quanto vada perso nelle riprese. E gran parte di ciò che va perso è l'assoluta fisicità del tennis giocato a questi livelli, la percezione della velocità della palla e del tempo di reazione dei giocatori. Il perché di questa perdita è facile da spiegare. La priorità della televisione, durante un punto, è la copertura dell'intero campo, una visione onnicomprensiva, così che i telespettatori possano vedere entrambi i giocatori e la geometria complessiva dello scambio. La televisione sceglie quindi un punto di vista speculare, riprendendo il gioco da una postazione elevata dietro una delle linee di fondo. Tu, spettatore, sei in alto e guardi giù da dietro il campo. [...] Il tennis vero, dopotutto, è tridimensionale, ma l'immagine televisiva di dimensioni ne ha solo due. La dimensione che perde (o meglio, che si distorce) sullo schermo è la reale lunghezza del campo, i 22,37 metri fra le due linee di fondo, con la pallina che percorre questa distanza alla velocità di un proiettile, un fatto che la televisione nasconde e che dal vivo fa paura. Se avete visto il tennis sempre e solo in televisione, semplicemente non avete idea di quanto forte questi giocatori picchino la palla, quanto questa sia veloce, quanto poco tempo abbiano per raggiungerla e quanto rapidamente riescano a muoversi, voltarsi, colpire e rientrare.³⁴

Da quanto sopra, emergono alcuni dati interessanti ai fini del nostro discorso, come il fatto che nella tele-visione dello sport, così come in quella

³² D. FOSTER WALLACE, *Roger Federer come esperienza religiosa* [2006], trad. it. di M. Campagnoli, Casagrande, Bellinzona 2010, poi riedito col titolo *Il tennis come esperienza religiosa*, trad. it. di G. Granato, Einaudi, Torino 2012 (le citazioni contenute in questo articolo sono tratte dall'edizione del 2010).

³³ Tracce tennistiche si ritrovano anche in ID., *Infinite Jest* [1996], trad. it. di E. Nesi, con la collaborazione di A. Villosi e G. Giua, Fandango, Roma 2000; ID., *Una cosa divertente che non farò mai più* [1997], trad. it. di G. D'Angelo e F. Piccolo, postfazione di F. Pivano, Minimum fax, Roma 1998; ID., *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, trad. it. di V. Ostuni, C. Raimo e M. Testa, Minimum fax, Roma 1999.

³⁴ D. FOSTER WALLACE, *Roger Federer come esperienza religiosa* cit., pp. 10-11.

della guerra, avviene un'effettiva perdita di realtà che, spesso, coincide con una conseguente distorsione della medesima: ciò che più di tutto sembra venir meno è quel che BarTEZZAGHI definisce «possanza», ossia quella «congiunzione di potenza fisica e capacità operativa di esercitarla»,³⁵ qualità che determinano proprio quella *virtus* che rende gli atleti simili agli eroi epici. La pretesa di una copertura totale dell'evento, che innalza lo spettatore al rango di “divinità olimpica” il cui sguardo onnicomprensivo cala appunto da una posizione sopraelevata, contribuisce poi ad aumentare quella paradossale cecità di cui abbiamo discusso nel paragrafo precedente, al contrario di quanto invece accadeva nell'*Iliade*, in cui il punto di vista degli dèi era assolutamente privilegiato e in grado di abbracciare ogni istante della battaglia. C'è però una sostanziale differenza tra sport e guerra, sottolineata anche dall'autore di *Infinite Jest*: nel primo il principio di piena visibilità permane ancora almeno nella fruizione dal vivo, mentre ciò non vale per la seconda, dal momento che con l'avvento delle moderne tecniche belliche e della cosiddetta guerra di massa questa non ha più, in alcun modo, possibilità di regredire al suo *habitus* originale, poiché spesso non vi è nemmeno più un incontro, ma una serie di attacchi a distanza che non si discostano poi così tanto dai videogiochi di simulazione, salvo poi avere realmente esiti catastrofici.³⁶

Nel caso specifico del tennis, tuttavia, che è «sport più telegenico che cinematografico ma dotato di inesausta dialettica tra mentale e corporale (Foster Wallace diceva che era la sovrimpressionazione tra gli scacchi e il pugilato)»³⁷ – e, proprio per questo, sembra poter costituire un buon metro di paragone con il duello³⁸ – recentemente un esempio che arriva dal grande schermo

³⁵ S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 75.

³⁶ A tal proposito, impossibile non ricordare il film di J. BADHAM, *WarGames* (USA, 1983, colore, 114 min.), in cui il gioco di un adolescente contro un'intelligenza artificiale utilizzata per valutare azioni e contromosse a un'eventuale attacco termonucleare da parte dei sovietici (siamo ancora in piena Guerra Fredda) rischia di uscire fuori dal confine ludico e di trasformarsi in una reale offensiva bellica.

³⁷ S. EMILIANI, C. ERMINI, *Spettri del desiderio. Il cinema e i film di Luca Guadagnino*, Marsilio, Venezia 2024, p. 283.

³⁸ Tra tutti gli sport possibili per instaurare un confronto tra *agon* e duello si è scelto il tennis e non, ad esempio, sport da combattimento o la scherma («circostrizione simbolica dei duelli cavallereschi, a loro volta circostrizione simbolica degli scontri all'arma bianca non regolamentati», cfr. S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 64), per dimostrare come anche un'attività ludica non direttamente desumibile dal combattimento possa in qualche modo essere ad esso affine e perché, soprattutto, il tennis è uno dei pochi giochi che prevede lo scontro uno a uno, con uno strumento prestabilito (la racchetta) e un punteggio “granulare”, dato dall'andamento progressivo della partita e dall'esito di singoli episodi (il calcio, al contrario, oltre a essere uno sport di squadra ha anche un punteggio “molare”, per

ha dimostrato come anche la visione mediata dello sport possa in qualche modo riappropriarsi dello statuto di realtà tipico della visione diretta, ricongiungendosi in questo anche all'antica prassi duellistica. In *Challengers*³⁹ di Luca Guadagnino, infatti, il gioco con la racchetta diventa un pretesto o, meglio, una metafora («Are we still talking about tennis?») è la battuta che lo conferma, più di una volta) per intraprendere una riflessione molto più ampia – e a tratti autobiografica – sul cinema e, va da sé, sul concetto di sguardo e sui temi ad esso strettamente riconducibili, come quello del corpo e del desiderio. In effetti, già a partire dal titolo, che fa riferimento ad una serie di tornei dell'ATP Challenger Tour, il regista ci avverte che, un po' come per *I duellanti*,⁴⁰ il vero protagonista della vicenda è proprio il rapporto di sfida che si instaura tra i due giovani tennisti Art Donaldson (Mike Faist) e Patrick Zweig (Josh O'Connor), che da inseparabili amici diventano rivali, non solo a livello agonistico ma anche – apparentemente – in amore: il *focus*, insomma, è sul legame che si instaura tra due persone («tennis is a relationship») ci viene detto, ad un certo punto) impegnate tra di loro in una disputa che vede fin da subito la presenza di un terzo elemento all'interno di quest'equazione, le cui variabili, pur mutando di posizione nel corso degli anni – e il continuo alternarsi di piani temporali passati e presenti lo sottolinea perfettamente –, non cambiano però il risultato finale.

Quello che si profila inizialmente come l'oggetto del desiderio di entrambi i personaggi maschili – oggetto di valore, stando allo schema narrativo canonico di Greimas –, è infatti, potremmo dire quasi banalmente, una donna, motivo di discussioni frequenti anche in materia di duello, in cui spesso ci si scontrava proprio per difendere l'onore del “gentil sesso” o per vincerne addirittura la mano. Tuttavia, in questo caso, Tashi Duncan (Zendaya), a sua volta tennista professionista costretta ad abbandonare ancora giovanissima una promettente carriera, solo per un breve istante sembra connotarsi come una possibile Elena, o come Angelica, contesa dai paladini Orlando e Rinaldo. In realtà, fin dalle inquadrature d'apertura – i primissimi piani che ci mostrano i visi e, in particolare, gli occhi dei tre attori e che non possono non richiamare alla mente la memorabile scena del triello di *Il buono, il brutto e il cattivo*⁴¹ – capiamo che il ruolo di Tashi non

cui «la prevalenza in una fase di gioco è del tutto irrilevante, se non giunge a fare massa grazie a un gol», ivi, p. 90).

³⁹ L. GUADAGNINO, *Challengers*, USA/Italia, 2024, colore, 131 min.

⁴⁰ R. SCOTT, *The Duellists*, UK, 1977, colore, 100 min., tratto dal racconto di J. CONRAD, *The Duel: A Military Tale* [1907], in ID., *A set of six*, Wildside Press, Doylestown 1908.

⁴¹ S. LEONE, *Il buono, il brutto e il cattivo*, Italia, 1966, colore, 168 min. In particolare, è interessante notare che «il primissimo piano carica di significato e di attesa i momenti di

è subalterno rispetto a quello dei ragazzi, ma anzi diventerà il vertice di potere (il mandante, ma anche il mentore e, in alcune occasioni, l'antagonista stessa) di un triangolo che ne ricorda indubbiamente molti altri, da *Jules e Jim*⁴² a *The Dreamers*⁴³ di Bertolucci, regista più volte omaggiato da Guadagnino,⁴⁴ fino al recente *Parthenope*.⁴⁵ Il personaggio interpretato da Zendaya è, insomma, una sorta di alter ego dell'autore («vuoi dire forse che Tashi c'est moi?», esordisce il regista durante un'intervista rilasciata alla giornalista Cristina Piccino),⁴⁶ qualcuno che anche in virtù della sua condizione – l'impossibilità di giocare a tennis in prima persona – si trasforma in un burattinaio che muove i fili dall'esterno, un cineasta ma anche uno spettatore ideale – iconico il suo posizionamento tra gli spalti durante la partita finale, esattamente a metà campo, a riprendere la scena dello pseudo *ménage à trois*, in cui si siede al centro del letto e invita Art e Patrick ad avvicinarsi. Proprio attraverso di lei, che incarna quindi anche lo sguardo del pubblico, riusciamo in qualche modo a riappropriarci di una dimensione visiva che è al contempo esperienza plenaria, erotica e religiosa, disvelamento di una verità che, nel caso di *Challengers*, consiste nell'esplicitare «il convitato di pietra del *teen movie* americano: il sottotesto omosessuale che sorregge le relazioni tra maschi adolescenti in campo, ossessionati nel manifestare la propria mascolinità in crisi di fronte all'oggettificazione sessuale del corpo femminile».⁴⁷

sospensione. E, valorizzando facce truci o genericamente espressioniste, funziona come indice di quel realismo di rappresentazione che il western italiano oppone a quello americano». Tuttavia, nel caso specifico di Leone, questa tecnica viene utilizzata anche «con altre intenzioni: non solo realistiche ma anche epiche, eroicizzanti, estetizzanti» e questo fa sì che – anche in *Challengers* – i protagonisti siano percepiti alla stregua degli eroi epici (cfr. A. PEZZOTTA, *Il western italiano*, Il Castoro, Milano 2012, p. 66).

⁴² F. TRUFFAUT, *Jules et Jim*, Francia, 1962, B/N, 105 min., tratto dall'omonimo romanzo di H.-P. ROCHÉ (Gallimard, Paris 1953).

⁴³ B. BERTOLUCCI, *The Dreamers*, UK/Francia/Italia, 2003, colore, 114 min (tratto dal racconto di G. ADAIR, *The holy innocents* [1988]), in ID., *Sognando. The Dreamers. Con la sceneggiatura del film*, Ubulibri, Milano 2003.

⁴⁴ Basti solo pensare al documentario di Guadagnino firmato insieme a Walter Fasano, *Bertolucci on Bertolucci* (2012, B/N e colore, 105 min.), un grande *found footage* che scava negli archivi delle cineteche e dei Festival a cui il regista di *Ultimo tango a Parigi* ha partecipato nel corso della sua carriera.

⁴⁵ P. SORRENTINO, *Parthenope*, Italia/Francia, 2024, colore, 136 min.

⁴⁶ Cfr. S. EMILIANI, C. ERMINI, *Spettri del desiderio* cit., p. 49. Lo stesso Guadagnino conferma l'ipotesi ribadendo che Tashi, per lui, «è come un regista, assomiglia a Lermontov di *Scarpette rosse*, qualcuno che mette insieme le cose» (ivi, p. 281).

⁴⁷ Ivi, p. 110. Questa sottesa relazione omosessuale rimanda, volendo, ancora una volta a quel concetto di *παιδεία* greca strettamente connessa all'agonismo, in cui trovava spazio anche la cosiddetta "pederastia pedagogica", ovvero il rapporto tra un *ἐραστής* e un *ἐρώμενος* che, nel caso di *Challengers* vede ricoprire i due ruoli rispettivamente da Patrick e da Art.

In effetti, le scene che mostrano i tre protagonisti in età adolescenziale sono connotate da un tipo di sguardo che potremmo definire ancora classico, hollywoodiano, dato dalla prevalenza di una scopofilia tutta al maschile, il cui oggetto principale è il corpo armonico e longilineo di Tashi. Una simile correlazione tra sguardo, eros e gioco, peraltro, la si ritrova anche nel *Giardino dei Finzi-Contini*,⁴⁸ un romanzo (poi un film) la cui eco si riverbera a più riprese anche in *Challengers*, a partire dalla centralità del tennis all'interno delle dinamiche relazionali tra il protagonista (alter ego dell'autore), i fratelli Alberto e Micol Finzi-Contini e l'amico Giampiero Malnate. Molte delle descrizioni della ragazza amata, infatti, la ritraggono dal punto di vista dell'io narrante, che la osserva intenta a giocare con la stessa furia esplosiva di Tashi («le sopracciglia corrugate, i tratti del viso affilati dalla stessa espressione di strano livore di quando certe volte, giocando a tennis, si concentrava tutta per vincere, guardava davanti a sé», e ancora «sognavo per esempio di trovarmi [...] a guardarla mentre giocava a tennis con Alberto. Anche in sogno non l'abbandonavo con gli occhi un solo istante. Tornavo a dirmi che era splendida, così sudata e rossa, con quella ruga d'impegno e di decisione quasi feroce»⁴⁹). Perfino l'ambiguo rapporto tra il fratello e l'amico Giampiero («con Alberto erano grandissimi amici, [...] facevano appena in tempo a incontrarsi, che subito giù, niente poteva trattenerli dall'appartarsi a parlottare fitto fitto. E chissà di che cosa, poi! Di donne? Mah! Conoscendo Alberto, [...] lei non si sarebbe sentita di scommetterci sopra due soldi, sinceramente»⁵⁰), che lascia sospettare che ci sia forse qualcosa di più di una semplice amicizia, e il possibile triangolo («Micòl, sicuro. Con Giampi Malnate. Con l'amico intimo del fratello ammalato. Di nascosto dal fratello e da tutti gli altri di casa»⁵¹) sono elementi che accomunano l'opera di Bassani e quella di Guadagnino.

Eppure, nel film di quest'ultimo la prospettiva muta ben presto: «dopo essere stata a lungo osservata, è proprio Tashi a voler rivendicare la propria *agency* di osservante»⁵² e ciò avviene già a partire dalla scena *clou* a cui si accennava prima, quando la giovane, dopo aver baciato sia Art che Patrick,

Quest'ultimo, infatti, più giovane e inesperto del primo, viene iniziato dallo stesso alla pratica della masturbazione, come si vince da una delle scene iniziali del film.

⁴⁸ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962, da cui è stato tratto l'omonimo film di V. DE SICA (Italia/Germania, 1970, colore, 90 min.).

⁴⁹ Ivi, pp. 94, 107.

⁵⁰ Ivi, p. 106.

⁵¹ Ivi, p. 238.

⁵² D. GAROFALO, *Il desiderio di uno sguardo. Challengers di Luca Guadagnino*, in «Fata Morgana Web», 22 aprile 2024, p. 3, <https://www.fatamorganaweb.it/challengers-luca-guadagnino/> (url consultato il 30/12/2024).

lascia che a baciarsi davanti a lei siano finalmente loro. Così, «allineandosi al punto di vista femminile» il regista – e lo spettatore assieme a lui – «osserva, desidera e attende che la relazione omosessuale tra i due maschi si manifesti ed esploda in tutta la sua carica erotico-sessuale»⁵³ e, quando ciò accade con l'abbraccio finale che ricongiunge i due dopo anni di rivalità, è proprio quel «C'mon!» proferito dalla ragazza – che altro non è che la «manifestazione linguistica di un orgasmo»⁵⁴ –, a sancire il raggiungimento del piacere voyeuristico a 360°. In quell'esatto momento, infatti, entrambi i giocatori regalano una *performance* che si libera «sia dalle costrizioni fisiologiche sia dall'inerzia degli automatismi, dalla prevedibilità e dall'unilateralità di prospettive già (auto)assegnate», tramite una resa visiva che sfrutta le continue «alterazioni di velocità (ralenti e accelerazioni), la simmetria dei tagli di montaggio, il girovagare della macchina da presa, le riprese da sopra e da sotto (!) il campo da tennis», finanche ad arrivare ad una paradossale «soggettiva della pallina»,⁵⁵ che richiama il concetto di *carnal density* espresso da Linda Williams⁵⁶ e la rilettura del concetto di “regime dello sguardo” che Žižek desume da Lacan.⁵⁷ Per il filosofo sloveno, infatti, «il regime dello sguardo va ricercato dalla parte dell'oggetto, con ciò segnando il punto in cui l'oggetto guardato restituisce a sua volta lo sguardo e ci guarda come un osservatore»: questo è ciò che accade tramite il personaggio di Tashi, portatrice di un punto di vista in grado di «sovertire e decostruire il rapporto gerarchico e univocamente strutturato fra soggetto e oggetto».⁵⁸ La liberazione dello sguardo, che opera scardinando sia i ruoli di genere, sia la relazione tra film e spettatore, ci restituisce quindi una visione che, pur attraverso tecniche che ne esasperano i tratti in direzione di un iperrealismo, è in ogni caso più vicina all'esperienza che vivono i giocatori in prima persona di quanto non lo siano tutte le dirette televisive che, di norma, raccontano questo e molti altri sport.

⁵³ S. EMILIANI, C. ERMINI, *Spettri del desiderio* cit., pp. 110-111.

⁵⁴ Ivi, p. 283.

⁵⁵ M. ARIENTI, *Liberare lo sguardo. Challengers di Luca Guadagnino*, in «Minima&Moralia», 11 maggio 2024, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/liberare-lo-sguardo-challengers-di-luca-guadagnino/> (url consultato il 30/12/2024).

⁵⁶ Cfr. L. WILLIAMS, *Motion and e-motion: lust and the “frenzy of the visible”*, in «Journal of Visual Culture», 18, 1, 2019, pp. 97-129.

⁵⁷ Cfr. S. ŽIŽEK, *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, The MIT Press, Cambridge 1991 e ID., *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, Routledge, New York-London 1992.

⁵⁸ T. ELSAESSER, M. HAGENER, *Teoria del film. Un'introduzione* [2007], trad. it. di F. De Colle e R. Censi, Einaudi, Torino 2009, p. 116.

Al di là di questa fitta rete di sguardi e di dinamiche relazionali, o forse proprio grazie alle modalità in cui queste si dispiegano, ciò che resta e che emerge soprattutto in ultima battuta è il puro e semplice piacere insito nel bel gioco: «l'importante non è vincere o perdere, dominare o sottomettersi, ma darsi completamente, senza nessun controllo o risparmio di sé, al movimento di una relazione»,⁵⁹ fosse anche solo per un breve istante («for about fifteen seconds there, we were actually playing tennis. And we understood each other completely. So did everyone watching. It's like we were in love. Or like we didn't exist. We went somewhere really beautiful together», ci dice Tashi). In ciò, il film di Guadagnino sembra recuperare una dimensione ludica al confine tra *ludus* e *παίδία*, tra regole – soprattutto quelle del *fair play*, che inizialmente non vengono rispettate suscitando l'intervento ripetuto dell'arbitro (figura coincidente con quella del testimone, colui che nel duello si occupa della vigilanza e correttezza dello scontro) – e spensieratezza, data dall'aver ripristinato una complicità e un'etica non solo agonistica, ma quasi cavalleresca. Durante la partita finale, prima della quale Tashi – ormai manager, allenatrice e moglie di Art – chiede a Patrick di perdere contravvenendo al principio più “sacro” di ogni *agon*, avviene infatti una seconda rivelazione: attraverso un codice gestuale compreso solo dai due giocatori in campo, Art viene a conoscenza del tradimento della consorte con l'ex amico, e da quel momento è come se questa mancanza di fedeltà – «virtù [...] sorta nella sfera dell'aristocratica e agonale vita guerriera primeva» e «atteggiamento spiccatamente proprio dell'essenza del gioco»⁶⁰ – avesse riaperto un altro tipo di lealtà, quella fraterna tra “gentiluomini” che si riconoscono come pari per la prima volta dopo tanto tempo e varie vicissitudini, che hanno portato l'uno al successo e l'altro alla rovina. Così, con un sorriso ormai stampato sul volto, i due si fronteggiano in uno scontro che, contrariamente a quanto la logica arcaica avrebbe imposto, non è orientato da un desiderio di vendetta, la quale è invece spesso il motore del duello privato: infatti, «l'integro onore di un gentiluomo deve risultare apertamente, e se il riconoscimento ne è pericolante, allora deve essere conseguito e mantenuto con azioni agonali».⁶¹ In tal senso, la vendetta è proprio questa «soddisfazione del senso d'onore, per quanto perversa, criminale o morbosa possa essere la base di quest'ultimo».⁶² Senza addentrarci in tale questione più del necessario – ma al contempo senza rinunciare a citare almeno uno dei più noti *revenge movies* in circolazione,

⁵⁹ M. ARIENTI, *Liberare lo sguardo* cit.

⁶⁰ J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., p. 136.

⁶¹ Ivi, pp. 123-124.

⁶² *Ibidem*.

quel *Kill Bill*⁶³ che della pratica del *bushido* giapponese, una sorta di corrispettivo del codice cavalleresco medioevale, fa un vero e proprio mantra a cui attenersi –,⁶⁴ si può immaginare che l'assenza di vendetta sia dovuta, nel caso di *Challengers*, al fatto che l'onore di Art resti protetto dal segreto o, più probabilmente, da quello che sembra suggerirci ancora una volta una lettura del romanzo di Bassani:

l'amore (così almeno se lo figurava lei) era roba per gente decisa a sopraffarsi a vicenda, uno sport crudele, feroce, ben più crudele e feroce del tennis! da praticarsi senza esclusione di colpi e senza mai scomodare, per mitigarlo, bontà d'animo e onestà di propositi. [...] E noi? Stupidamente onesti entrambi, uguali in tutto e per tutto come due gocce d'acqua («e gli uguali non si combattono, credi a me!»), avremmo mai potuto sopraffarci l'un l'altro, noi, desiderare davvero di «sbranarci»?⁶⁵

Sostituendo a Micol e all'io narrante i due tennisti, che in effetti condividono non solo gli stessi ideali e principi sportivi, ma anche alcuni tratti caratteriali e soprattutto quell'onestà e assenza di ferocia che invece non sono proprie di Tashi, ecco che la risposta sembra delinearci chiaramente. Così la narrazione che ci propone Guadagnino, attraverso questo film, non solo apre ad un nuovo orizzonte di visione possibile dello sport, ma recupera anche dei valori che nella società contemporanea, in cui il motto attribuito a Pierre de Coubertin «l'important, c'est de participer» si è lentamente rovesciato nel suo opposto, hanno perso parte della loro pregnanza tanto nell'attività agonistica, quanto nella vita di tutti i giorni.

⁶³ Q. TARANTINO, *Kill Bill: Volume 1*, USA, 2003, B/N e colore, 111 min. e Id., *Kill Bill: Volume 2*, USA, 2004, B/N e colore, 137 min.

⁶⁴ Beatrix Kiddo (Uma Thurman), la protagonista del dittico, percorre la via della vendetta sposando il codice di condotta degli antichi samurai, composto da sette principi fondamentali (onestà e giustizia; eroico coraggio; compassione; gentile cortesia; completa sincerità; onore; dovere e lealtà). Risulta interessante che, nel momento in cui decide di recarsi a Okinawa per incontrare Hattori Hanzō e chiedergli una katana, quest'ultimo metta alla prova i suoi riflessi e la sua abilità nell'usare l'arma lanciandole una pallina da baseball, oggetto che crea subito un ponte tra gioco e duello: in effetti, «il samurai stimava che ciò che è cosa seria per gli uomini comuni deve essere un gioco per l'uomo di valore» (J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., p. 134).

⁶⁵ G. BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini* cit., p. 180.

3. Recuperare l'etica del duello attraverso il gioco

In tale direzione sembra muoversi anche la seconda stagione di *Squid Game*,⁶⁶ rilasciata da Netflix in Italia il 26 dicembre 2024, a più di tre anni di distanza dal primo atto di uno spettacolo diventato subito di culto. Qui ritroviamo il protagonista, Seong Gi-hun (Lee Jung-jae), che dopo essere sopravvissuto alle sfide mortali culminate con “il gioco del calamaro” e dopo aver guadagnato l'intero montepremi messo in palio dai suoi aguzzini – magnati e miliardari non meglio identificati, che si godono lo *show* dalle loro lussuose postazioni private e ricordano vagamente gli abitanti di Capitol City, del già citato *Hunger Games* –, sceglie volontariamente di ritornare nello scenario in cui ha visto consumarsi le più efferate violenze per cercare di cambiare il sistema, a partire dalla “conversione” degli animi avidi e spregiudicati dei suoi compagni di sventura. Ciò a cui assistiamo nella serie firmata da Dong-hyuk riprende, infatti, l'applicazione della teoria matematica dei giochi alla situazione bellica, secondo quanto esposto dal filosofo francese André Glucksmann:

l'orizzonte della battaglia chiude gli avversari nel quadro di un gioco a somma nulla, dove quello che l'uno vince viene perduto dall'altro, poiché la somma delle vincite e delle perdite dei due campi è uguale a zero. Il privilegio teorico del gioco a somma nulla sta nel fatto che *esso esclude qualsiasi confronto delle scale di valori particolari a ciascuno degli avversari* – i giocatori non hanno bisogno di comunicare, né d'intendersi, il risultato si impone oggettivamente.⁶⁷

Seguendo tale principio quasi alla lettera, alla morte di ciascuno dei contendenti in gara viene immessa una somma in denaro pari al loro valore stimato (100.000.000 won cadauno), che quindi sembra aumentare man mano che i giocatori vengono decimati, ma che in realtà è già prestabilita e ha come prezzo la vita di 456 persone. In tal senso, è possibile intendere anche questo come un gioco a somma zero, che impone il suo esito senza che le parti in causa debbano necessariamente intendersi ma, anzi, fomentando la competizione anche tramite sottili pressioni psicologiche. Ciò che di diverso viene introdotto, nella seconda stagione, è invece un canale di dialogo diretto tra gli sfidanti, di

⁶⁶ H. DONG-HYUK, *Squid Game*, Sud Corea, 2021-in corso, colore, 16 episodi da 32-76 min. All'epoca della stesura del presente articolo non era stata ancora rilasciata la terza – e presumibilmente ultima, per ora – stagione, disponibile dal 27 giugno 2025 e oggetto di una futura analisi da parte di chi scrive. I sei episodi conclusivi, tuttavia, non vanno a modificare in maniera sostanziale le riflessioni esposte qui di seguito.

⁶⁷ A. GLUCKSMANN, *Il discorso della guerra* [1967], Feltrinelli, Milano 1969, pp. 53-54.

cui Seong Gi-hun si fa paladino, fornendo loro informazioni, difendendo i più deboli, proponendo un modello di agonismo di tipo cooperativo e seguendo, in definitiva, un paradigma etico che potremmo denominare cavalleresco: infatti, «lo svolgimento che si definisce “cavalleresco” dell’incontro agonistico può essere garantito soltanto dalla mancanza di *hýbris* e di vanagloria e dalla parità di condizioni iniziali». ⁶⁸ Solo in questo modo «la “sportività” [...] nell’ambito dei giochi con spettazione» diventa «quel che la cavalleria è nell’ambito dei combattimenti». ⁶⁹

Eppure, a differenza dell’*happy ending* che ci riserva *Challengers*, in questo caso alla fine prevale «la volontà di vincere», sovrastando «l’autodominio imposto dal senso d’onore». ⁷⁰ Il motivo è presto detto: se, da una parte, il film di Guadagnino ci presenta una sfida tra pari, dall’altra la serie tv, pur mettendo tutti i partecipanti sullo stesso piano, tende a omologarli attraverso le tute verdi che li costringe a indossare e a cancellarne l’identità sostituendo al loro nome di nascita una semplice cifra, ad imitazione di quello che avveniva nei campi di concentramento nazisti durante la Seconda Guerra Mondiale. Questa disumanizzazione dell’avversario agli occhi di se stesso e, soprattutto, di quello che si costituisce in tutto e per tutto come il suo nemico, fa sì che ogni proposito governato da uno spirito di nobiltà venga soppresso nel migliore dei casi da un puro istinto di sopravvivenza – vale la massima «mors tua, vita mea» –, mentre nel peggiore dei casi può portare al legittimare l’uso gratuito della violenza, che trova la sua presunta giustificazione in una consistente reificazione dell’altro. Questo è ciò che, secondo Huizinga, avviene fin dai primordi della Storia umana:

La società arcaica traccia strettamente i limiti del lecito, cioè le regole del gioco, intorno al proprio cerchio della tribù e dei suoi pari. [...] Finché hanno da fare con pari, i contendenti partono in linea di principio da un senso d’onore a cui s’unisce uno spirito di scommessa e l’esigenza di qualche moderazione. Ma non appena la guerra viene diretta contro quelli che sono considerati inferiori, siano chiamati barbari o altrimenti, va perduto ogni ritegno nella violenza [...]. ⁷¹

Questa è una delle differenze sostanziali che intercorrono all’interno dell’agonismo bellico, il quale si estende «nello spazio intermedio di una

⁶⁸ S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 219.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ J. HUIZINGA, *Homo ludens* cit., p. 131.

⁷¹ *Ibidem*.

forbice che va dal duello cavalleresco all'annientamento della distruzione». ⁷² Recuperare l'etica del duello significa, dunque, reintrodurre all'interno della contesa una serie di norme condivise all'unanimità e una condizione di parità iniziale, un codice d'onore e, in ultima battuta, una dimensione ludica che garantisca il contenimento dello scontro all'interno di una cornice ben delimitata spazialmente e temporalmente, dove l'istanza corporea non arriva mai a sovrastare l'istanza giudicante. Un simile *escamotage* per contenere l'emergere dell'istintualità all'interno delle regole sociali lo si ritrova, ad esempio, anche nel cinema di Kubrick, dove il tema della violenza si presenta declinato in tutte le sue forme e sembra venire in parte riassorbito da una «cornice» di convenzioni: «le due figure chiave [...] sono a questo proposito il gioco e il duello», dove si individua una «dialettica tra regola e violenza», ⁷³ come nel caso emblematico di *Barry Lyndon*. ⁷⁴ In questa pellicola, ambientata nel Settecento tra Irlanda e Inghilterra, il gioco – d'azzardo, in particolare – si intreccia in maniera congeniale col gioco della seduzione – due dei momenti seduttivi che il protagonista mette in atto, non a caso, avvengono davanti al tavolo da gioco – e con quello della guerra, enfatizzando il carattere di farsa e rappresentazione intrinseco a tutte e tre le sfere d'azione. Il conflitto bellico appare come «un gioco logico matematico tale da sublimarne la carica di violenza», mentre il duello ne «riproduce in piccolo la struttura spettacolare e rituale», ⁷⁵ un po' come avviene per *Squid Game*.

Tuttavia, se l'attività ludica agonistica riesce a contenere la violenza, è proprio a causa di tale carattere di spettacolarità e di spettazione che spesso a sua volta sembra sfociare in «competizione assoluta, concorrenza spietata, guerra essa stessa». ⁷⁶ Questo paradossale oscillamento dell'*agon* è, per la verità, parte integrante della natura stessa del gioco *tout court*, perennemente diviso tra regole e libertà, *ludus* e *παίδία* e, dal momento che il duello ne riflette la struttura formale, non sorprende che anche quest'ultimo possa degenerare in forme di scontro ben più ostili di quanto non siano quelle previste dalla sua istituzione. Come rimanere, allora, entro i confini del cosiddetto “cerchio magico” – il luogo destinato esclusivamente allo svolgimento dell'attività ludica –, considerando che ad oggi essi sono sempre più impermeabili e che non è possibile contrastare l'exasperata ed exasperante logica industriale dell'*entertainment* globale? Forse, una risposta può essere in parte rintracciata in quel

⁷² S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 240.

⁷³ R. EUGENI, *Invito al cinema di Stanley Kubrick* cit., p. 158.

⁷⁴ S. KUBRICK, *Barry Lyndon*, USA/UK, 1975, colore, 184 min.

⁷⁵ R. EUGENI, *Invito al cinema di Stanley Kubrick* cit., p. 93.

⁷⁶ S. BARTEZZAGHI, *Chi vince non sa cosa si perde* cit., p. 255.

tentativo di resistenza che suggerisce la serie coreana diretta da Dong-hyuk e, in diversa misura, il film di Guadagnino, entrambi ideati per “combattere” il meccanismo dall’interno, non già cercando di eliminare la qualità visiva che connota l’agonismo, ma mutando il registro con cui essa si esprime. Del resto, le regole di un gioco, così come quelle del duello, valgono solo se sono riconosciute e condivise dall’intera comunità di giocatori: cambiarle è sempre possibile.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2025
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)

