

Tesi di Dottorato

# Lo sguardo sulla festa

Valenza antropologica dell'esperienza festiva  
nella rappresentazione letteraria: Leopardi,  
D'Annunzio, Pavese

Dottorando  
Marco Fabbrini

Tutor  
Prof. Maria Serena Sapegno

Co-tutor  
Prof. Alessandra Ciattini



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# Lo sguardo sulla festa

## Valenza antropologica dell'esperienza festiva nella rappresentazione letteraria: Leopardi, D'Annunzio, Pavese

**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali**  
**Dottorato in Scienze del testo - XXXII ciclo**  
**Curriculum Studi interculturali**

**Marco Fabbrini**  
**Matricola 1741791**

Tutor  
Maria Serena Sapegno (L-FIL-LET/10)

Co-tutor  
Alessandra Ciattini (M-DEA/01)

A.A. 2019-2020

<b>INTRODUZIONE</b>	
La festa	6
L'antropologia per la letteratura	9
L'antropologia dell'immaginario	16
Note per un'analisi antropologica della festa nell'opera letteraria	20
<b>I. LEOPARDI ANTROPOLOGO DEL FESTIVO</b>	
1.1. Leopardi negli studi demo-etno-antropologici	24
1.2. Leopardi e la questione antropologica della festa	28
1.3. Il "sistema antropologico" di Leopardi	30
1.3.1. Un sistema fra evoluzionismo e degenerazionismo	43
1.3.2. Precisazioni teoriche e strutturali	49
1.3.3. Un quadro d'insieme	52
1.4. Le fonti sulla festa	56
1.4.1. Ancora sul "celeberrimo Gio"	58
1.5. La festa nello <i>Zibaldone</i>	62
1.5.1. L'anniversario tra memoria e illusione	64
1.5.2. La lunga riflessione sulle feste del 1821	68
1.5.3. La βακχεία e la dimenticanza	75
1.5.4. Altri effetti di festa	78
1.6. La festa nelle <i>Operette morali</i>	80
1.6.1. Il "sistema di Stratocle e Teofrasto"	84
1.7. La festa: un'illusione antropologica	86
<b>II. I CANTI DELLA FESTA</b>	
2.1. La festa nel sistema dei <i>Canti</i>	92
2.1.1. La festa come esclusione: <i>Il passero solitario</i> e <i>La sera del dì di festa</i>	100
2.1.2. La festa come illusione: <i>A Silvia</i> e <i>Le ricordanze</i>	108
2.1.3. La festa come delusione: <i>La quiete</i> e <i>Il sabato</i>	112
2.1.4. Una <i>Palinodia</i> della festa?	115
2.2. Note per un'antropologia dell'immaginario nei <i>Canti</i>	117
2.3. L'inchiesta in versi	124
<b>III. LA FESTA FOLKLORICA DELLE NOVELLE DELLA PESCARA</b>	
3.1. La festa <i>fin de siècle</i> attraverso l'opera di D'Annunzio	127
3.2. D'Annunzio folklorista	129
3.3. La svolta delle <i>Novelle della Pescara</i>	137
3.3.1. <i>La vergine Orsola</i>	140
3.3.2. <i>La vergine Anna</i>	146
3.3.3. <i>Gli idolatri</i>	155
3.3.4. <i>L'eroe</i>	165
3.3.5. Le feste nuziali in <i>Mungia</i>	169
3.3.6. Il Carnevale: <i>La contessa di Amalfi</i> e <i>La fattura</i>	172

3.3.7. Le feste 'altre' della Pescara	175
<b>IV. IL TRIONFO DELLA MORTE: NEL CUORE DEL FOLKLORE</b>	
4.1. Il <i>Trionfo della morte</i> come "romanzo etnografico"?	179
4.2. Struttura narrativa e frattura ideologica nel <i>Trionfo della morte</i>	186
4.3. Il folklore primordiale della prima parte	189
4.3.1. L'intermezzo del capitolo quarto	195
4.3.2. Il cuore oscuro d'Abruzzo: la festa della Madonna dei Miracoli	196
4.4. La festa secondo Nietzsche	207
4.5. La festa dionisiaca della seconda parte del <i>Trionfo della morte</i>	212
4.6. La funzione strutturante della festa	217
4.7. D'Annunzio al lago di Nemi	221
<b>V. D'ANNUNZIO E LA SUBLIMAZIONE DEL FOLKLORE</b>	
5.1. <i>La figlia di Iorio</i> : dal folklore al mistero	226
5.2. La scansione calendariale del dramma	231
5.3. La struttura rituale della <i>Figlia di Iorio</i>	234
5.3.1. Il significato del rito nuziale	243
5.4. La festa e la strega	248
5.5. Festa popolare e festa egemonica nell'immaginario dannunziano	255
<b>VI. PAVESE E LA FESTA DEL MITO</b>	
6.1. Pavese mitologo e mitografo	259
6.2. La posizione ideologica di Pavese	262
6.3. La lunga marcia verso il Mito	271
6.3.1. "Teoria del mito" e "poetica del mito"	276
6.3.2. La "teoria del selvaggio" e la "natura-rito"	280
6.4. Le prime tappe alla <i>recherche</i> della festa	285
6.4.1. <i>Notte di festa</i>	285
6.4.2. <i>Il carcere</i>	291
6.4.3. <i>Il mare</i>	294
6.4.4. <i>Le feste</i>	297
6.5. L'antropologia della festa	298
6.5.1. <i>La vigna</i>	299
6.5.2. <i>Dialoghi con Leucò</i>	303
6.5.3. <i>Saggi letterari</i>	309
<b>VII. PAVESE E IL MITO DELLA FESTA</b>	
7.1. La trilogia della festa	313
7.1.1. <i>La bella estate</i>	314
7.1.2. <i>Il diavolo sulle colline</i>	318
7.1.3. <i>Tra donne sole</i>	327
7.2. <i>La luna e i falò</i>	330

7.2.1. Il ritorno	331
7.2.2. Le feste della memoria	334
7.2.3. La festa di Silvia	337
7.2.4. I falò	340
7.2.5. La luna	342
7.3. Una festa pericolosa	344
<b>CONCLUSIONI</b>	<b>346</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>350</b>

## INTRODUZIONE

### **La festa**

Questo studio nasce dalla necessità di mettere in luce la riflessione sulla festa attraverso lo sguardo di quegli scrittori che fra Ottocento e Novecento hanno posto l'accento su di essa come momento rivelatore dell'esperienza esistenziale umana. Infatti, se lo studio della dimensione carnevalesca nella letteratura medievale e umanistico-rinascimentale è stato già intrapreso a partire da Bachtin, lo studio della presenza e della rilevanza del fenomeno festivo nella letteratura successiva risulta trascurato, eccezion fatta per la figura di Rousseau, in cui, però, il tema si collega all'ampia problematica storica delle feste della Rivoluzione, al rapporto col teatro e alla funzione educativa dell'istituzione festiva all'interno di nuove forme di governo del popolo, spostandosi su ambiti meno letterari. È, invece, a partire dall'Ottocento, anche in relazione all'affermarsi del Romanticismo e al rivolgersi verso il popolo da parte dei fratelli Grimm, con il recupero della letteratura orale e il coevo emergere degli studi sul folklore, che anche la festa si affaccia in maniera nuova allo sguardo di scrittori e di poeti, i quali ne fanno nelle loro opere non solo

zona di condensazione del significato e momento di espressione di valori altri o marginali rispetto alla cultura dominante e allo *status quo*, ma vero e proprio oggetto di riflessione e interpretazione, in quanto elemento costitutivo dell'umanità.

Lo scopo di questo studio è pertanto vedere come il fenomeno socio-culturale della festa appaia nella rappresentazione letteraria dell'Ottocento e del Novecento attraverso la sua trasposizione nell'orizzonte della *fiction*, analizzando le interpretazioni e le visioni che ne emergono – dalla mimesi all'aberrazione - e confrontandole con quelle della coeva letteratura filosofica, antropologica e storico-religiosa, nelle loro possibili interconnessioni dirette e indirette, al fine di mettere in luce alcune strade che gli uomini hanno intrapreso nel tentativo di trovare il senso del loro "fare festa". La scelta è stata di circoscrivere il più possibile uno studio che per la numerosa presenza di immagini festive nella letteratura europea di questo arco temporale avrebbe potuto assumere una portata straripante, rischiando di risultare più un repertorio che un'attenta disamina della "macchina festiva"<sup>1</sup> nell'opera letteraria. Ho scelto, pertanto, di analizzarne il funzionamento e il significato in tre grandi autori della letteratura italiana come Leopardi, D'Annunzio e Pavese, perché in essi la festa assume al massimo grado un carattere e un valore centrale, non solo come immagine costante nelle loro rappresentazioni letterarie ma anche in quanto profondo oggetto di riflessione teorica ed epistemologica. Il lavoro si prospetta, dunque, articolato in tre distinti periodi storici, anche in rapporto all'emergere di differenti correnti letterarie, filosofiche ed antropologiche, di cui ciascuno dei tre autori è stato scelto come figura emblematica, non tanto perché esprima appieno lo spirito dell'epoca – se questo è mai possibile per alcun autore – quanto perché si trova al centro di conflitti di cosmologie, di lotte per prendere posizione nel campo letterario, di precise scelte ideologiche, all'interno delle quali le concezioni e le rappresentazioni della festa non risultano affatto marginali.

Il primo Ottocento rappresenta, come già evidenziato, un punto di svolta nello studio del folklore e della narrativa orale popolare, ma in questo nuovo fervore scarso interesse è riservato ai fenomeni festivi come oggetto di approfondimento teorico. Risulta, così, sorprendente la specifica attenzione destinata da Leopardi alla festa, cui dedica molte pagine dello *Zibaldone*, pochissimo esplorate. Tale interesse è indubbiamente da collegarsi tanto con la sua formazione classica tanto con la matrice settecentesca del suo pensiero, in

---

<sup>1</sup> Per questo termine faccio riferimento ai saggi di Jesi (1977).

particolare attraverso il dialogo a distanza con l'emblematica figura di Rousseau, riproponendo anche su tale questione il conflitto ideologico tra tardo Illuminismo e incipiente Romanticismo, che ne travaglia tutta l'opera intellettuale. Ma l'immagine festiva agisce come suggestione anche nelle sue celebri liriche, che offrono un'interpretazione dipanantesi in parallelo alle pagine zibaldoniche. Sono senz'altro quelle leopardiane, trasmesse attraverso i *Canti*, le immagini della festa che con le loro costellazioni di figure poetiche hanno maggiormente costruito l'immaginario culturale italiano della festa dell'Ottocento.

È nel secondo Ottocento, invece, che l'esplorazione del mondo popolare intrapresa dalle neonate discipline folkloriche o demologiche, che dir si voglia, porta alla ribalta il mondo sommerso delle feste degli strati popolari e subalterni del neonato Stato italiano, un mondo che si affaccia primariamente alla rappresentazione letteraria attraverso le pagine degli scrittori veristi. Ma, anche in questo caso sorprendentemente, è nelle opere di D'Annunzio che le immagini della festa folklorica giungono ad assumere la massima estensione e intensità, attraverso la loro trasposizione narrativa nelle novelle e nel romanzo fino ad assurgere una funzione strutturante dell'azione teatrale nella *Figlia di Iorio*. D'Annunzio testimonia così pervasivi interessi di ordine antropologico, come molti scrittori della sua epoca, ma la sua presa di possesso del materiale folklorico abruzzese trova la sua motivazione anche all'interno dello scontro giocato fra gli esponenti delle correnti letterarie dell'epoca – *in primis* fra Naturalismo e Simbolismo – per la propria affermazione nel campo letterario italo-francese. In Italia l'immaginario della festa *fin de siècle* si colora, così, di nuovi tratti, inauditi rispetto a quelli precedenti, violenti e barbarici e talora sublimi, attraverso la sua raffigurazione offertaci dall'opera dannunziana.

In pieno Novecento, nel periodo che circoscrive la seconda guerra mondiale, i conflitti di cosmologie giungono alla loro fase nevralgica, da una parte, per l'irrompere della filosofia marxista e dell'ideologia comunista in contrapposizione a un vasto numero di correnti irrazionaliste e reazionarie a vario titolo identificabili, dall'altra, perché si misurano anche in ambito più prettamente scientifico e culturale differenti concezioni e interpretazioni dell'agire umano, che anche le neonate discipline etnologiche e antropologiche contribuiscono a elaborare. Al centro di questo groviglio storico e ideologico assai complesso si venne a trovare in Italia la singolare figura di Pavese, intellettuale che ha occupato un ruolo cruciale all'interno della politica culturale italiana dell'epoca, ma al contempo assai isolato, che di tali conflitti di cosmologie subì l'effetto lacerante, fino, forse, a farne le spese. La sua immagine



festiva, nutrita della nuova letteratura etnologica ma anche fortemente influenzata da un retroterra simbolico tanto leopardiano quanto - paradossalmente - dannunziano, pare portare l'impronta di tale conflitto in atto, facendo irrompere nell'immaginario dell'epoca l'idea di una festa intrappolata fra nostalgia dell'identico e distorsione della modernità.

Cercherò, quindi, di mostrare come a questi tre periodi storici e a questi tre autori corrispondano tre modi diversi di rappresentare e interpretare la festa all'interno di concezioni ideologiche e strategie discorsive e testuali assai elaborate. D'altra parte, non occorre neanche dirlo, la festa emerge come oggetto centrale negli studi demo-etno-antropologici fin dall'inizio della loro nascita e formazione proprio alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, costituendo nei primi tempi un *Leitmotiv* che ha raggiunto, però, pian piano uno stato d'*impasse*, anche a causa del moltiplicarsi dei modelli di analisi e della dissoluzione di molte scuole nel frammentarsi delle divergenze ermeneutiche<sup>2</sup>. Così, da un punto di vista metodologico, la mia analisi dell'immagine della festa in Leopardi, D'Annunzio e Pavese, non potrà che essere anche una lettura e una interpretazione in chiave antropologica delle loro opere letterarie, che ritengo l'unica in grado di restituire la complessità del dialogo intertestuale, interdisciplinare e interculturale, messo in atto da questi autori nel loro libero gioco - ma pur sempre culturalmente mediato - di negoziazione dei significati festivi. Cercherò, pertanto, di delineare alcuni risvolti teorici e metodologici nei rapporti fra antropologia e letteratura, prima di procedere all'analisi dei testi e degli autori in questione.

### **L'antropologia per la letteratura**

Quello fra la letteratura e l'antropologia è un rapporto intricato e complesso che a partire dagli anni '70 del Novecento ha cominciato ad assumere rilievo nel dibattito internazionale, per divenire oggetto di interpretazioni ed elaborazioni da vari punti di vista fino ai nostri giorni. Si può sostenere che siano le diverse prospettive da cui si guarda alla relazione fra le discipline a determinare riflessioni piuttosto differenti nei loro esiti: se l'indagine è portata avanti dagli antropologi nei confronti della letteratura, si

---

<sup>2</sup> Non è mia intenzione addentrarmi nella disamina dei paradigmi antropologici di studio dei fenomeni festivi, che tuttavia terrò sempre presente sullo sfondo dello studio delle questioni qui e di seguito esposte. Segnalo alcuni testi di riferimento che rappresentano significativi approdi teorici negli studi italiani, espressione del fermento di interesse sulla festa negli anni '80, e alcuni contributi recenti ai quali rimando per una bibliografia completa: Jesi (1977); Bianco-Del Ninno (1981); Lanternari (1983a; 1983b); Apolito (1993); Ariño-Lombardi Satriani (1997); Bonato (2006); Mugnaini (2009); Spineto (2015).

impongono le analisi dei testi letterari come fonti di dati su una certa cultura (Poyatos, 1988) o la riflessione sulle tecniche narrative e retoriche nella costruzione delle monografie etnografiche (Geertz, 1987 [1973]; 1990 [1988]; Clifford-Marcus, 2016 [1986]); mentre quando sono i critici letterari a muoversi verso l'antropologia questa emerge soprattutto come vasto repertorio di simboli, miti, riti, usanze, cui attingere per la decifrazione dell'immaginario artistico (Frye, 1969 [1957]) e come orizzonte culturale e conoscitivo dell'opera d'arte (Pageaux, 2006). Infine, al movimento dall'antropologia verso la letteratura e a quello dalla letteratura verso l'antropologia va anche aggiunto il tentativo di chi, soprattutto negli ultimi decenni, ha ipotizzato di guardare la questione da una prospettiva equidistante, con un posizionamento ideale nel punto al mezzo fra le discipline, visto come soglia di incontro e dialogo interdisciplinare/transdisciplinare o come luogo di ibridazione, fusione e addirittura offuscamento di ogni confine (Craith-Kockel, 2014). Infatti, proprio, a partire dagli anni '70, una delle questioni centrali è diventata se sia possibile o meno tracciare una netta distinzione fra le due discipline e su quali basi si sia parlato e si possa parlare di campi distinti. Il dibattito è tuttora aperto e sembra lontana una soluzione condivisa. Il criterio che ha più largamente operato, anche storicamente parlando, sia a livello scientifico sia nel senso comune, e che è stato anche il più contestato ma mai del tutto abbandonato, sebbene assai meno semplicisticamente inteso, è quello che pone la letteratura dalla parte della finzione e l'antropologia dalla parte della realtà<sup>3</sup>. Per distinguere le accezioni si utilizza talvolta il termine *falseness* o *falsehood* (falsità), che però si oppone a *truth* (verità), e non a realtà, spostando l'opposizione su un piano diverso (Fassin, 2014). C'è inoltre un aspetto, opportunamente messo in luce da Sobrero, che necessita una precisazione: la letteratura - intesa come l'insieme dei testi letterari - sta alla critica letteraria, come l'etnografia - intesa come l'insieme delle scritture etnografiche - sta all'antropologia (2009: 115-116). In questo senso si incontrano su uno stesso piano dell'analisi l'etnografia e la letteratura, mentre su un secondo livello l'antropologia e la critica letteraria; pur

---

<sup>3</sup> Ripropongo per comodità tale opposizione fra finzione e realtà sulla scia di Goody (2001), anche se nel corso degli anni è stata sottoposta a dure critiche, corrodendosi fino quasi a perdere ogni rilevanza per molti studiosi, soprattutto statunitensi; per il dibattito rinvio invece ai numerosi contributi presenti nella letteratura, di cui segnalo solo alcuni dei più importanti da me consultati: Geertz (1987 [1973]; 1990 [1988]), Clifford-Marcus (2016 [1986]), Todorov (1989), Augé (2006), Dei (1990-93; 2000), Sobrero (2008; 2009). Inoltre, per quanto riguarda l'emergere di nuovi generi letterari ibridi come il "romanzo etnografico" faccio riferimento al recente contributo di Combi (2018), mentre per la questione dell'*ethno-fiction* a Byler-Dugan Iverson (2012) e Cohen (2015).

se nulla vieta un confronto o un dialogo tra livelli diversi. D'altra parte occorre dire che anche parlare di antropologia e letteratura *tout-court* è una ipersemplificazione, in quanto non è mai l'incontro fra le due discipline che si è storicamente verificato ma un dialogo sempre diverso, mediato dalle prospettive ermeneutiche dei teorici in cui i campi si sono incrociati.

In questo sommario assai parziale prescindo da molti altri aspetti che investono anch'essi a vario titolo il rapporto fra antropologia e letteratura – come lo studio della letteratura orale tradizionale o lo studio delle epistemologie dei nativi –, ciò non perché tali riflessioni non siano importanti per comprendere il rapporto fra antropologia e letteratura, ma perché mi porterebbero lontano dalla questione metodologica che è lo scopo della mia riflessione, ovvero, in che modo e in quale forma o formulazione l'antropologia possa contribuire alla comprensione del testo letterario. Le questioni principali concernono, invece, il motivo, lo scopo e la modalità di una lettura antropologica dell'opera letteraria. Tali interrogativi chiamano in campo anche un'altra domanda, non meno problematica, dato il vasto panorama di indirizzi anche qui velocemente passati in rassegna, cioè, quale sia l'antropologia 'giusta' per la letteratura. Per tale motivo occorre tener presenti anche i contributi di alcune recenti costruzioni disciplinari, come le varie correnti che si riconoscono nel termine di *Literary Anthropology*, nate negli Stati Uniti, in Germania e in Polonia<sup>4</sup>, e all'*Ethnocritique* in Francia<sup>5</sup>, mentre in Italia si preferisce impostare la questione ancora nei termini di *Antropologia e letteratura* (Buttitta-Buttitta, 2018; Sobrero, 2008; 2009) o al massimo di *Antropologia della letteratura*.

Diciamo subito che una lettura antropologica dell'opera letteraria trova il suo senso e la sua motivazione nel cercare di comprendere le relazioni fra il testo, romanzo, poesia o racconto, e la cultura complessiva all'interno della

---

<sup>4</sup> Sarebbe lungo discutere qui tutte queste scuole, ai cui contributi, comunque attingerò solo marginalmente; ricordo almeno negli Stati Uniti i saggi di Poyatos (1988), De Angelis (2002), Cohen (2015); quelli tedeschi di Iser (1983; 1989) e Pfothauer (1987); quelli polacchi di Markowski (2012) e Łebkowska (2012); invece un'analisi della questione in Italia è rappresentata da Bortoluzzi (2009) e Gambino (2004).

<sup>5</sup> In Francia la "scuola di Metz" a partire dagli '90 sotto la direzione di Privat e Scarpa ha portato alla nascita di una specifica disciplina l'*ethnocritique*. Cnockaert, Privat e Scarpa ne hanno fornito una recente definizione: "L'*ethnocritique* se définit principalement comme l'étude de la pluralité et des la variation culturelles constitutives des oeuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides [...] entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène [...] L'*ethnocritique* analyse dans cette perspective la dialogie culturelle à l'oeuvre dans les oeuvres littéraires (2011: 6-7)". Alcuni contributi da segnalare sono Privat-Scarpa (2011); Scarpa (2001; 2013; 2017a); Cnockaert, Privat e Scarpa (2011); Fabre-Scarpa (2017).

quale il testo è stato prodotto, cioè, nel suo contesto. Prendendo in prestito le metodologie proposte da Bateson per l'arte, si potrebbe concepire l'antropologia per la letteratura come un "sistema concettuale che ci costringa a vedere il messaggio (per esempio l'oggetto artistico) *sia* come in sé internamente strutturato, *sia* come parte esso stesso di un più vasto universo strutturato: la cultura o qualche sua parte" (1976 [1972]: 170). L'affermazione di Bateson ci permette, nella sua assertività, di sottrarci all'idea che l'opera letteraria sia semplicemente da intendere come espressione, archivio o repertorio, della cultura di appartenenza, mentre al contempo ci libera dall'idea di un testo dato non solo "in morte dell'autore", ma anche "in morte della Cultura", intesa in senso antropologico. Qui ovviamente si apre la grande questione di che cosa sia la cultura, dato che tale concetto all'interno della disciplina è assai controverso; soprattutto dopo la decostruzione e destrutturazione del sapere e dello statuto dell'antropologia, susseguito all'irruzione delle correnti ermeneutiche, testualiste e postmoderniste, le definizioni si sprecano: testo, contesto, quadro interpretativo, *bricolage*, *métissage*<sup>6</sup>. Ognuna di esse ha i suoi punti deboli e i suoi potenziali, tuttavia per comodità mi attesterò a un'idea molto vicina alla definizione classica di Tylor, ovvero: "quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro di una società" (1975: 7). Ciò perché è quella che si è maggiormente diffusa dall'antropologia verso tutte le altre discipline e offre ancora un'immagine complessiva di tutte le diramazioni culturali nei loro rapporti con il sociale e il materiale, senza ridurle a un groviglio di significati, ma con l'avvertenza che la cultura non è niente di monolitico e dato una volta per tutte - né si manifesta, pertanto, indipendentemente dal resto delle attività umane, secondo le ipotesi culturologiche o pansemiotiste. Essa è profondamente intrecciata con la storia e la società di un popolo ed è una costruzione in continuo divenire, *in fieri*, di elementi 'non propri'<sup>7</sup>. Per questo vi sono dei rischi anche nel testualizzarla, cioè, nel leggerla semioticamente come un testo, un rischio di cristallizzazione o

---

<sup>6</sup> Per Geertz ad esempio la cultura è un testo, manoscritto o palinsesto, da leggere o da interpretare (1987). Hannerz parla di forme significative pubbliche (1998). Molti autori puntano l'attenzione sulle caratteristiche della cultura come prodotto di individui e, quindi, in continuo movimento e trasformazione contro una visione statica e naturalizzante. Si è inoltre affermata una visione delle culture come contaminazione, ibridazione o *métissage*, in quanto il meticciamiento sarebbe la regola prima per il farsi della cultura (Amselle, 1999). Una recente discussione sul concetto di cultura, cui faccio riferimento, è in Aime (2013).

<sup>7</sup> L'espressione può sembrare contraddittoria ma non lo è. Il riferimento qui è al classico passo di Linton, ora anche in Aime (2013: 67-68), o al *bricolage* di Lévi-Strauss (Aime, 2013: 60).

reificazione di quanto in realtà è assai fluido, ibrido, mutevole, di non coglierne la contingenza storica. Inoltre, sebbene possa sembrare stimolante l'idea di un confronto tra il testo letterario e la cultura come testo, credo che le impostazioni interpretativa o postmodernista, che nella loro lettura fanno ricorso agli strumenti della letteratura, come la metafora, l'allegoria, l'evocazione, il climax, non possano apportare grandi risorse a una diversa comprensione dell'opera letteraria, perché tali strumenti il critico letterario già li padroneggia, rischiando di condurre a un circolo vizioso o alla tautologia<sup>8</sup>. Infine, come sostengono polemicamente Fabre e Jamin, l'impostazione interpretativa porterebbe l'antropologo a porsi in una posizione di concorrenza o addirittura di superiorità rispetto al critico letterario, un antropologo: "dont la tâche consisterait à lire, comme aurait dit Clifford Geertz (1983 [1973]: 215), «par-dessus l'épaule» du romancier ou entre ses lignes, et à écrire par-dessus elles ou dans leurs marges, quitte à en faire une paraphrase ou un palimpseste"<sup>9</sup> (2012: 586).

D'altra parte, un'analisi antropologica, se è profondamente debitrice della storia e legata a un impianto diacronico in cui collocare l'opera letteraria, va differenziata dal metodo storicistico, perché nel suo caso non si tratta di stabilire solo la relazione con ciò che è realmente accaduto, quanto di comprendere ciò che è rappresentato come logicamente – o sintatticamente – possibile all'interno di specifiche coordinate culturali e immaginarie. Questo tenendo conto del fatto che, se qualsiasi testo letterario può essere letto come un oggetto culturale - meta-culturale in realtà -, non è un oggetto culturale come gli altri, ma ha le sue leggi e le sue specificità e una sua marca distintiva: la finzionalità<sup>10</sup>.

In realtà, il paradigma che qui propongo per la lettura della finzione letteraria è un paradigma debole, ispirato anche agli studi interculturali, in cui tutte le impostazioni precedentemente delineate sono legittime, esperibili e indagabili, ma in cui nessuna si impone come quadro interpretativo esclusivo

---

<sup>8</sup> Di diverso avviso è Domenichelli nel saggio *Thick description e critica dell'ideologia* (2011). Tuttavia, mi sembra che Domenichelli, sulla scorta di Greenblatt, proietti sullo schema Ryle-Geertz molte questioni, sì, condivisibili ma che in realtà non gli appartengono, trasformandolo in uno schema Geertz-Greenblatt, dove alla fine il nome di Geertz risulta più una suggestione che altro.

<sup>9</sup> Si tratta di uno dei passi più contestati di Geertz: "The culture of a people is an ensemble of texts, themselves ensembles, which the anthropologist strains to read over the shoulders of those to whom they properly belong" (1973: 452).

<sup>10</sup> Su questo aspetto e in particolare sul rapporto fra *fiction, reality e imaginary* mi avvalgo dell'ampia e complessa riflessione di Iser (1983; 1989); sulla finzionalità come specifica marca letteraria cfr. anche Łebkowska (2012: 39-40).

ed aprioristicamente dato, per evitare il rischio di sovrapporre all'opera letteraria una teoria esplicativa già prefabbricata, costringendola all'interno di categorie preconcepite che rischierebbero di snaturarla o falsarla o semplicemente ridurla ad altro. Ogni schema interpretativo di matrice antropologica deve insomma essere autorizzato dal testo, nel rispetto del messaggio del testo e del contesto storico-culturale. La prospettiva con cui affrontare tale operazione non può che essere, come già detto, una prospettiva interculturale e più transdisciplinare – nell'accezione di Lebkowska<sup>11</sup> – che interdisciplinare, dove i confini e i saperi, quelli della letteratura e dell'antropologia, non si offuscano o confondono - come in molte impostazioni postmoderniste in cui si parla espressamente di *blurring boundaries* (Craith-Kockel, 2014) – ma piuttosto si ibridano, cioè, si fecondano gli uni gli altri, e si trascendono. Pertanto una lettura antropologica dell'opera letteraria potrebbe essere elaborata, *mutatis mutandis*, all'insegna della "bothness", neologismo inglese indicante la condizione prodotta dalla posizione "in-between" di Bhabha<sup>12</sup>, termine che, se fosse possibile, andrebbe tradotto con "entrambezza", ma che si potrebbe rendere attraverso il concetto di "simultaneità", se non contenesse anche un certo margine di "straniamento". In questa prospettiva il ricercatore si rivolge al testo tanto con lo sguardo del letterato tanto con quello dell'antropologo, in modo da cogliere i nodi culturali che pervadono la trama dell'opera, l'orizzonte contro cui si staglia, senza perderne di vista la letterarietà, il messaggio individuale. Ma lo straniamento e la simultaneità della sua posizione prospettica permettono di fargli cogliere aspetti che altrimenti non potrebbero essere colti, perché i tratti culturali sullo sfondo non vengono dati per scontati, ma assunti come problematici, mentre il messaggio testuale rivela uno statuto fortemente negoziale, ludico, conflittuale e talvolta ironico, così da far emergere nella comparazione interculturale quello "scarto differenziale" (*écart différentiel* secondo la dicitura levistraussiana), che forse è il vero cuore di un'analisi antropologica dell'opera letteraria (Pageaux, 2006: 50;

---

<sup>11</sup> La posizione di Lebkowska propende per uno statuto fortemente trans-disciplinare, al fine di rimuovere gli ostacoli di due tipi di interdisciplinarietà, da lei così definiti: "The concept of trans-disciplinarity, on the other hand, "is concerned, as the prefix 'trans' suggests, with what is between the disciplines, what goes through them, and is at the same time outside of them." Trans-disciplinarity is not about blurring the distinctions and specificities of particular disciplines, even if they call themselves borderline (as is the case with anthropology) (2012: 36)".

<sup>12</sup> Il concetto di *in-between* è esposto da Bhabha in *I luoghi della cultura*, in relazione alla condizione degli individui in contesti postcoloniali, di immigrazione o fortemente multiculturali (2001 [1974]: 12). Un esempio del suo accostamento al concetto di *bothness* è in Schröder (2005: 203). Per la simultaneità il riferimento obbligato è Derrida e alla decostruzione dell'opposizione natura/cultura di Lévi-Strauss (1990 [1967]: 364-365).

Fabre-Jamin, 2012: 588). In breve: “C’est dire que toute intertextualité, en littérature comparée, est aussi (et d’abord) une manifestation d’interculturalité” (Pageaux: 2006: 50). Si tratta insomma di cogliere i rapporti interculturali tra la costruzione culturale del “testo letterario” e la costruzione culturale del “mondo”.

In questo modo, mi sembra che si apra più chiaramente anche la possibilità di interpretare il testo letterario all’interno di un’antropologia dell’immaginario, attraverso una prospettiva focalizzata sul lettore<sup>13</sup>, il cui desiderio diviene stimolo per la mediazione da parte dell’autore fra lui e il testo. Il testo, così, perde il suo primato e la sua datità, attribuitigli dallo strutturalismo, a vantaggio della transazione tra autore e lettore, ma all’interno di specifiche coordinate storico-culturali e, dunque, di uno specifico immaginario, riscoprendo la sua componente indessicale. Fra le possibili strategie di indagine di questo desiderio, si tratterà poi di scegliere la strada di un approccio psico-analitico, psico-fenomenologico - alla maniera di Girard (Bortoluzzi, 2009) -, o di un approccio che, tenendo conto di un’analisi davvero antropologica, spieghi l’emergere del desiderio come storicamente, socialmente e culturalmente determinato, cioè come, se mi si perdona l’ossimoro, un’invarianza variabile. Quest’ultimo aspetto, poi, ci permette di riaffermare l’*agency* della letteratura e dei lettori nella costruzione culturale del mondo. Si potrebbe così affermare che lungi da sottrarre valore alla letteratura, al contrario, l’antropologia offra la possibilità di interpretarla come un “fatto sociale totale<sup>14</sup>”.

Apertosi in tale direzione il fronte del rapporto fra letteratura e società, una lettura antropologica dell’opera letteraria non può che integrare nel panorama dei modelli interpretativi cui attingere alcune riflessioni e parole-chiave della socio-antropologia di Bourdieu, delineati in *Les règles de l’art* (1988). È vero che il discorso di Bourdieu è un discorso profondamente autonomo, auto-sussistente e in parte autoreferenziale, che si pone in contrasto con molte impostazioni letterarie anche qui delineate, fra cui la “teoria della ricezione”; è vero anche che, spesso, più che a una sociocritica dell’opera letteraria Bourdieu sembra tendere a una sociocritica del letterato; posto anche che l’adozione integrale del paradigma bourdieuiano necessiterebbe uno studio tale delle fonti storiche – giornali, lettere, manifesti, paratesti, epiteti -, e una ricostruzione tale

---

<sup>13</sup> Sull’importanza della figura del lettore mi avvalgo delle posizioni espresse da Iser, soprattutto nei saggi già citati (1983; 1989); un altro contributo a cui farò riferimento è Bortoluzzi (2009), che delinea in particolar modo la questione del “desiderio”.

<sup>14</sup> Il riferimento è ovviamente al celebre *Saggio sul dono* di Mauss (2000 [1924]).

dell'ambiente della produzione e della vita letteraria – dalle case editrici ai salotti ai *cafés* - che pochi per la mole del lavoro, le conoscenze e l'acutezza di spirito riuscirebbero a portare a termine; resta il fatto che alcune nozioni come quella di "habitus" (2003: 206-207), di "campo" e più specificamente di "campo letterario" (2013 [1988]: 307-308), di "capitale simbolico", di "disposizione", di "posizione" e di "presa di posizione" (2013 [1988]: 309) – anche non ortodossamente applicate - risultano interessanti per la comprensione in chiave antropologica di un'opera letteraria. Bourdieu nel corso del suo saggio delinea i termini esatti in cui l'*habitus* e la disposizione dell'autore, che hanno molto a che fare con la sua posizione sociale ed economica, entrino in gioco con l'universo dei possibili per la conquista di una posizione nel campo letterario e di un valore per la propria opera, il capitale simbolico scopo della produzione letteraria, stravolgendo ogni idea di "genio" o "progetto creatore". Ad ogni modo, non è mia intenzione addentrarmi in una lettura bourdieuiana ortodossa o integrale nella trattazione degli autori che seguirà, ma talora utilizzerò questi termini nell'accezione da lui esposta.

### **L'antropologia dell'immaginario**

L'immaginario emerge come uno degli assi portanti di un'antropologia letteraria: fra i primi tentativi di indagine vi sono quelli di Frye in *Anatomy of Criticism*<sup>15</sup>, che parla però di *imagery* e non di *imaginary*<sup>16</sup>, e quello di Iser in *The Fictive and the Imaginary*, dove l'immaginario si delinea quale specifico costituente della *fiction*. Sarebbe troppo lungo ripercorrere tutta l'argomentazione di Iser, che discute a fondo le teorie di Coleridge, di Sartre, di Castoriadis. Ne riporto solo le conclusioni, ricordando che la *fiction* non si identifica con l'immaginario, ma si tratta soltanto di un *medium* che gli dà la forma (*gestalt*). In breve, in Iser la letteratura diviene un mezzo privilegiato, o addirittura esclusivo, per l'indagine dell'immaginario, i cui rapporti con esso –

---

<sup>15</sup> Frye recepisce i contenuti dell'antropologia frazeriana e della psicologia analitica junghiana affidandosi al sogno e al rito per decifrare la natura simbolica sottesa a ogni costruzione letteraria, organizzandola in grandi archetipi strutturanti. Nascono così i quattro grandi *mythos* letterari che rispondono ai modelli stagionali tipici della concezione ciclica ma soprattutto folklorica del tempo, perché ognuno di essi è portatore di un dramma rituale, che si traduce in contenuto, tema o *dianoia*: la commedia come *mythos* della primavera, il *romance* come *mythos* dell'estate, la tragedia come *mythos* dell'autunno, l'ironia-satira come *mythos* dell'inverno (1969 [1957]).

<sup>16</sup> *Imagery* significa "atto di immaginazione" o, in questo caso, "serie di immagini" e non esiste un suo corrispettivo italiano, a meno di non voler coniare il termine "immagineria"; come concetto si attaglia molto meglio alla critica tematica, intesa come lo studio di un singolo autore, mentre quello di *imaginary* alla tematologia, per il suo impianto comparatistico.



come con la realtà – non sono mai diretti, ma mediati attraverso il gioco della finzione, di cui occorre tener conto. Infatti l’immaginario è un potenziale che deve sempre essere attivato dall’esterno e interagisce in maniera diversa a seconda degli attivatori (1973: 222-223). Di recente, l’immaginario ha assunto un ruolo sempre più importante anche per la critica tematica e la tematologia, come testimoniano i saggi del già citato Pageaux (2006), fra i fondatori dell’imagologia, e in ambito italiano la vasta produzione di Ceserani, e i saggi di Domenichelli (2008; 2011), Giglioli (2008), Luperini (2013). D’altra parte, anche in ambito antropologico si è sentita da tempo la necessità di eleggere l’immaginario a nuovo e specifico oggetto d’indagine in quanto componente imprescindibile dell’umano, come ha fatto ad esempio Appadurai<sup>17</sup>, ma il tentativo più celebre e anche più contestato di offrire una lettura e un’organizzazione dell’immaginario su basi antropologiche è senz’altro quello di Durand in *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*<sup>18</sup>, del 1963. È, dunque, nell’indagine dell’immaginario che il concreto incontro tra antropologia e letteratura si fa ineludibile.

Tenuto conto di tutte queste posizioni, se ne possono trarre alcune considerazioni provvisorie per un’analisi dell’immaginario dentro l’opera letteraria e fuori di essa, nelle relazioni intessute con un immaginario che preferirei denominare culturale o sociale, dunque storicamente determinato,

---

<sup>17</sup> Appadurai in *Modernity at Large* parla di “immaginazione pubblica” come pratica sociale, che stimola la trasformazione dei progetti di vita sotto l’impulso dei nuovi *media* (2012 [1996]). Più di recente Crapanzano, con un’impostazione completamente diversa, postmodernista e testualista, in *Imaginative Horizons* si occupa dei concetti di “orizzonte”, “ailleurs”, “arrière-pays”, come zone aurorali dell’immaginazione umana (2007 [2004]).

<sup>18</sup> Per quanto riguarda Durand, egli costruisce la sua ponderosa opera riuscendo a unire incredibilmente le teorie di Jung e di Eliade con quelle di Leroi-Gourhan e Piaget. Anche se Eliade dichiara esplicitamente di non rifarsi alla dottrina junghiana nella propria accezione di archetipo, Durand annulla tale precauzione metodologica e salda insieme ciò che era disgiunto nelle due dottrine del simbolo, ricostruendo un ponte solo apparentemente sfilacciato. È abbastanza evidente, così, che per lui l’immaginario si risolve nell’inconscio collettivo, regno degli archetipi, che si manifestano tanto nei sogni quanto nei miti e nei riti, così come nelle opere letterarie. L’immaginario di Durand risulta, in breve, un deposito di immagini - più o meno rimosse - dalla forte valenza numinosa, immagini del sacro e/o ierofanie, pronte a manifestarsi continuamente nelle concrezioni del rito, del sogno e della letteratura. Non che tale visione sia priva di fascino, ma tuttavia limita fortemente la pulsione della fantasia umana alla riproposizione del già dato e non tiene conto che i simboli assumono il loro valore storicamente e per una data cultura; basterebbe pensare alla svastica dalla valenza di immagine sacra del corso solare nella cultura vedica, che, per quanto ne siamo edotti, rimane per noi europei del ventesimo secolo – nel nostro immaginario - pur sempre l’esecrabile emblema del regime nazista. Si può notare, inoltre, che i presupposti di partenza sono assai simili a quelli di Frye, pur giungendo i due a esiti completamente diversi, fatto che in parte contraddice di per sé il postulato degli archetipi. Per le numerose critiche alla pseudo-scienza eliadiana alla base della costruzione di Durand si veda Dubuisson (1995).

piuttosto che collettivo, nozione che richiama implicitamente tanto quella junghiana di inconscio collettivo e atemporale quanto l'universalità di strutture mentali inconscie di ascendenza levistraussiana<sup>19</sup>. Ciò senza per questo negare l'esistenza di invarianze e permanenze di immagini nella *longue durée*, che anzi tali invarianze ne costituiscono la trama, pur risultando sempre e comunque storicamente e culturalmente determinate e manifestantisi, perché esse si danno all'esperienza umana in un libero gioco di attivazione, appropriazione, negoziazione, riformulazione, operazioni compiute anche dall'opera letteraria in uno specifico momento storico e da una determinata posizione ideologica, che essa intende interpretare o proporre, trasformando così al contempo l'immaginario stesso. Si tratta della funzione di "mediazione simbolica" delineata da Pageaux, cioè, della sua natura ricettiva del contesto culturale e trasformativa al tempo stesso (2006).

È arduo credere, d'altra parte, che l'immaginario possa essere articolato in temi così come intesi in letteratura, mentre è più facile pensarlo come una rete di immagini significanti, a loro volta associate o associabili in motivi<sup>20</sup>. Bisogna dire comunque che, qualora la si voglia riportare dagli studi etnologici<sup>21</sup> nell'analisi dell'immaginario, si trovano derubricate sotto l'ampia categoria di motivo immagini-sorgente assai diverse, talora concrete e talora astratte, come "le nozze di sangue", "la bella nella bara" o "la mela avvelenata". Si può dire che il motivo si offre come un insieme di immagini già culturalmente assemblate e disponibili nell'immaginario tali da far sorgere un

---

<sup>19</sup> Sull'inconscio in Lévi-Strauss vale la pena di riportare le parole di Dubuisson: "Il suo inconscio non è quello di un individuo, nutrito dalla sua storia individuale. Sebbene universale ed impersonale, esso non possiede «significati assoluti», contenuti ricorrenti e immaginosi, senso originale, fondamentale ed esemplare. Matrice astratta e vuota che si contenta di imporre le sue forme semplici, algebriche, indifferenti ai contenuti, questo inconscio non dice nulla all'uomo e non dice niente dell'uomo, che, per parte sua, non è niente più che un segno tra altri" (1995: 180). Anche Ciattini enuclea la differenza fra l'inconscio di Jung, deposito di contenuti, e quello di Lévi-Strauss, deposito di forme o regole che governano i fenomeni (2005).

<sup>20</sup> Sono intervenuti sulla questione tema/motivo Frenzel, Trousson, Tomaševskij, Levin, Guillén, e Segre e Fusillo in Italia. Oggi la concezione del formalismo russo già adottata in etnologia sembra ottenere maggiori consensi, con l'idea di una differenza sostanziale fra tema – che concerne l'ordine del pensiero – e motivo – che concerne l'ordine dell'azione (Garbini, 2002: 21).

<sup>21</sup> La nozione di motivo ha il suo precipuo ambito nello studio della narrativa tradizionale orale, attestandosi definitivamente con la pubblicazione del celebre *Motif-Index of Folk-Literature*, di Thompson (1955-58 [1932]), e utilizzata da Propp nella *Morfologia della fiaba* (1966 [1928]) per distinguerla dallo studio delle funzioni. Pur criticandolo, anche Lévi-Strauss nelle *Mythologiques* fa spesso ricorso al concetto di "motivo", a volte alternandolo a quello di "tema". Un'ampia discussione in merito si trova in Dubuisson (1995: 181-186), il quale mette in luce anche la debolezza euristica del concetto *tout-court*. Anche Propp nella *Morfologia della fiaba* considera quello di "motivo" un concetto poco scientifico; di fatto però non è stato mai abbandonato.

movimento, un impulso narrativo o svolgimento minimo. Si tratta di immagini dotate di una loro *dynamis*, già in azione o in direzione, implicitamente predittive. Le immagini possono altresì essere pensate come raggruppate in "costellazioni", dove l'aspetto di svolgimento-azione viene a mancare, predominando invece il collegamento su base puramente analogica, isomorfica o funzionale. Vorrei qui specificare che non intendo utilizzare il concetto di "costellazione" nell'accezione di Durand, per cui "i simboli formano costellazioni perché sono sviluppi di uno stesso tema archetipo, perché sono variazioni su un archetipo" (2009 [1963]: 41). Infatti, il termine "costellazione" è utilizzato anche da Di Nola in un ambito di ortodossia storico-religiosa, per cui, in seguito al processo di simbolizzazione a partire da dati fenomenici, è l'uomo che trasferisce le immagini, esito di tale processo, all'interno di raggruppamenti o "costellazioni religiose e mitiche", non universali (archetipiche) ma culturalmente determinate e, soprattutto, non auto-strutturanti - l'autonomia del simbolico è uno dei grandi rischi delle posizioni junghiane-eliadiane (Di Nola, 1971: 1714 ss.). Preferisco pertanto utilizzare il termine "costellazione" in questa accezione ristretta, fortemente contestualizzata e contingente, benché meno nota. Alcune di queste immagini significanti per la valenza culturale loro attribuita, per il sovrappiù di senso sacrale, assumono lo *status* di simboli e possono anche essere organizzate in vere e proprie "cosmologie", cioè, concezioni del mondo, secondo una terminologia molto diffusa nell'etnologia francese.

Su questo sfondo complessivo il tema appare più come un'astrazione della critica letteraria - e del lettore - a partire da immagini, simboli, figure, situazioni, scene, tratte tanto dall'immaginario quanto dalla realtà, che corrispondono in alcuni casi anche agli oggetti esemplari dell'analisi antropologica come il "corpo", il "cibo", la "festa", la "magia", la "parentela", l'"identità", il "confine" o "soglia". A questo proposito è di estremo interesse per il presente studio l'affermazione di Bertoni e Fusillo:

Esistono certo opere letterarie che trattano lo stesso argomento, e questo è un dato di fatto. Al loro interno alcune lo tematizzano in modo del tutto peculiare, altre invece in modo simile: il concetto di tema non può non avere perciò anche un valore intertestuale e interculturale (2001: 32).

L'antropologia può pertanto essere un utile strumento e quadro interpretativo per comprendere meglio questa tensione interculturale latente fra i temi.

Infine, più vicino al concetto di motivo dalla forte impronta immaginaria, in ambito letterario vi è quello di *topos*, che però ha una natura più statica e

soprattutto si presenta mediato dai procedimenti stilistici e retorici che lo caratterizzano e con cui cronologicamente si afferma e si rende riconoscibile nella tradizione. Entrambi sono individuati a partire dalla ricorrenza, riproposizione e variazione, negli universi culturali e testuali. Si possono avere casi in cui, poi, nel concreto un tema ricorrente nella tradizione diventa anche un *topos* letterario, difficilmente invece i temi coincidono con i motivi, pur essendo i primi informati, pervasi o elaborati a partire dai secondi. Quando invece un motivo, inteso come unità generativa minima di svolgimento narrativo, ricorre costantemente nell'opera esso viene tradizionalmente denominato *Leitmotiv*. Utilizzerò i termini con tali accezioni nella mia analisi.

### **Note per un'analisi antropologica della festa nell'opera letteraria**

Tenendo conto di tutte le cautele sopra esposte, appare comunque evidente che è possibile individuare differenti livelli di analisi riscontrabili nel rapporto fra antropologia e letteratura i quali possono a vario titolo investire lo studio dei testi presi in esame<sup>22</sup>. Un primo livello è quello che indaga la "letteratura in quanto antropologia": mi sembra che l'aspetto più rilevante di tale livello sia aiutarci a comprendere la specifica posizione ideologica e storico-culturale di un dato autore su una data questione, anche in relazione alle concezioni antropologiche e letterarie del tempo, mettendo in luce la posta in gioco tanto nel campo letterario che nell'immaginario - che è anche una lettura sociocritica vicina alle indicazioni di Bourdieu. L'altro livello, invece, concerne la possibile "analisi in chiave antropologica delle opere letterarie" e su questo piano si collocano le letture etnocritica, mitocritica o, a vario titolo, simbolica. Tuttavia, nel concreto della mia analisi non ritengo che un livello debba escludere l'altro, poiché mi è necessario leggere tanto la "festa" alla luce dei "fatti narrati" quanto i "fatti narrati" alla luce della "festa". Dalla prima prospettiva si può comprendere la concreta posizione storica dell'autore circa il problema teorico festivo, mentre dalla seconda come le strutture antropologiche soggiacenti all'immagine festiva influenzino la costruzione narrativa o poetica.

Risulta, inoltre, chiaro che la festa si offre come un oggetto privilegiato per l'indagine antropologica dell'opera letteraria. Senza dimenticare il celebre saggio di Bachtin (1995 [1965]) che la consacra a tale ruolo, compare come elemento del repertorio di Poyatos (1988), fra le questioni dell'antropologia storica di Wulf (2006), fra i temi delineati da Pelosi (1997), convoglia una specifica riflessione nell'ambito dell'*ethnocritique* (Fabre-Jamin, 2012), svolge

---

<sup>22</sup> Faccio riferimento a questo proposito ai livelli di indagine delineati da Scarpa nel suo fondamentale saggio (2013: 21).

secondo Buttitta il ruolo di cartina al tornasole per svelare la costruzione finzionale e l'ideologia dell'autore (2018: 154). Tuttavia la questione - a mio avviso - non è tanto stabilire quanto sia accurata o rispondente alla realtà dei fatti folklorici l'immagine della festa che l'opera letteraria ci rimanda - un'analisi di questo tipo può anche esser fatta e non se ne nega in assoluto la validità, seppur di limitata rilevanza tanto per la letteratura quanto per l'antropologia -, ma di comprendere quale immagine della festa lo scrittore voglia veicolare al lettore, quale messaggio sia sotteso alla messa in scena della festa all'interno della strategia letteraria, in quale posizione si venga a situare tale messaggio e tale immagine all'interno delle posizioni culturali e ideologiche espresse nell'epoca, quali le tensioni, torsioni o aberrazioni del reale e dell'immaginario che proponga o riproponga<sup>23</sup>. Pertanto, se tutte le immagini della festa presenti nei testi letterari di una data epoca possono in qualche modo - talora assai limitato - aiutarci a comprendere l'idea della festa all'interno di un immaginario culturale, non tutte possono essere oggetto di un'analisi critica, ma solo e soltanto quelle che sono caricate di un sovrappiù di senso da parte dello scrittore, cioè, quelle opere dove la festa non compare come semplice accenno o elemento decorativo, ma gioca un ruolo specifico per lo svolgimento della vicenda e la comprensione complessiva del testo, marcandone alcuni nodi strutturali o zone di condensazione del significato, perché investita dall'autore di tale funzione. Questa precisazione è doverosa perché non si tratta qui di fare la "critica del cavallo" riguardo alla festa o ricostruire in tutti particolari anche i più insignificanti il caleidoscopio delle immagini festive fra Ottocento e Novecento, ma di mettere in rilievo il ruolo giocato dalla festa in quelle opere dove essa ha un ruolo: nei suoi rapporti con l'opera nel suo complesso; nei suoi rapporti con l'immaginario; in relazione alla posizione ideologica dell'autore, la quale poi tanto nel "campo letterario" quanto nell'"immaginario" e, soprattutto, nella "comunità interpretativa" dei lettori si riverbera e agisce. Per gli autori di queste opere, infatti, la festa è anche uno specifico oggetto di riflessione su un piano 'antropologico' o 'esistenziale', spesso in relazione alla sua interpretazione da parte di altri pensatori, antropologi, letterati o filosofi, che li hanno preceduti. Per questo motivo gli studi demo-etno-antropologici offrono

---

<sup>23</sup> A questo proposito riporto le considerazioni di Fabre e Jamin: "La description [...] de cérémonies et rites saisonniers [...] n'a pas à être nécessairement vraie au regard d'un possible référent ethnographique, mais, comme une note de musique, elle se doit d'être juste [...] qui ne signifie rien d'autre que le réel, qu'une part du réel s'invite dans le récit, fût-il lui-même dissonant ou déformé en raison justement de ce rapport et de la tension ou même de l'extension qu'il provoque [...]" (2012: 588)

un quadro teorico di riferimento all'interno del quale collocare e valutare la posizione storica e ideologica degli autori presi in esame.

Per scendere sul piano concreto dell'analisi che intendo effettuare e del mio quadro teorico di riferimento, non posso rinnegare la mia formazione di base, rimanendo nell'ambito del paradigma dell'antropologia italiana di impianto storicista e gramsciano, e in particolare delle scuole ciresiana e demartiniana. Tuttavia, molto utili mi sembrano le riflessioni, gli strumenti e le metodologie messe in campo dal versante francese, sia nel campo della comparatistica (Montandon, 2006), sia nel campo dell'*ethnocritique*, che del resto si sposano assai bene con la tradizione di studi italiana e soprattutto con l'indagine sul tema letterario/oggetto antropologico della festa, perché al rapporto fra folklore e letteratura hanno dedicato molte delle loro riflessioni.

Riporto alcune indicazioni dell'impostazione della scuola di Metz delineate da Scarpa, nel saggio *Pour une lecture ethnocritique de la littérature* (2001), tutte altamente condivisibili:

Il ne s'agit pas de procéder à un simple repérage de faits ethnographiques, d'éléments, de formes de cultures minorées (populaires, folkloriques, etc.) – ce qu'on pourrait peut-être nommer des « folklorèmes » – présents dans l'œuvre, mais d'étudier comment cette dernière se les réapproprie, dans sa logique spécifique, comment elle en est « travaillée » dans son écriture même. Les éléments mythico-rituels ne se comprennent pas seulement par référence au système qu'ils constituent [...] ; ils ne sont en aucun cas réductibles à de simples éléments d'information ethnographique mais réélaborés, « ils reçoivent un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'œuvre [...] » (Scarpa, 2001: 3).

Ritengo utile anche riportare gli stadi delle modalità operative proposte da Scarpa, sebbene il concetto di folkloréma – *folklorème* - sia stato recentemente sostituito da quello a più ampio spettro di deittico culturale - *embrayeur culturel* (Drouet, 2011: 62-63):

- Le niveau ethnographique: la démarche incite d'abord à la reconnaissance des données culturelles (les folklorèmes) présents dans l'œuvre littéraire.

- le niveau ethnologique: il faut ensuite inscrire ces faits ethnographiques dans leur contexte culturel de référence; autrement dit, articuler cette «reconnaissance» avec une compréhension de type ethnologique du système ethno-culturel tel que l'œuvre étudiée le textualise elle-même.

- le troisième niveau est proprement celui de l'interprétation ethnocritique, qui «offre l'avantage d'entrer dans la logique interne et spécifique du travail de signification du texte littéraire».

– l’ethnocritique devrait conduire enfin à toute une série de réflexions sur les rapports (interactifs) entre culture du texte et culture du lecteur : il conviendrait ici de parler d’auto-ethnologie (Scarpa, 2001: 7).

Come ho già avuto modo di chiarire, tuttavia, non utilizzerò un approccio unico nei confronti delle opere e degli autori qui analizzati, per non forzarli entro uno schema prestabilito, cercando invece di far emergere di volta in volta i nodi antropologici soggiacenti, come suggerito dai testi stessi. D’altra parte, è evidente che tipologie di scritture anche molto differenti l’una dall’altra non ammetterebbero l’applicazione dei medesimi paradigmi interpretativi. Ad esempio, le pagine dello *Zibaldone* leopardiano per lo statuto eccezionale della loro scrittura non possono essere lette che come un vero e proprio trattatello sulla festa e farebbe loro un torto un’interpretazione mitocritica o in chiave narratologica. Al contrario, le poesie dei *Canti*, anche per la dimensione autobiografica della raccolta, permettono di mettere in campo alcune strategie volte a rilevare l’*habitus* festivo della cultura di appartenenza e le dinamiche di illusione-delusione generate dal desiderio tanto dell’autore quanto del lettore, all’interno di un percorso iniziatico. All’interno della scrittura narrativa delle novelle e dei romanzi sia dannunziani che pavesiani sarà invece più agevole reperire la presenza di deittici culturali e anche di veri e propri folkloremi, còlti nel libero gioco di riappropriazione, trasposizione, negoziazione dei referenti e dei significati festivi da parte degli autori dentro il testo, che rimanda – come vedremo - anche al dialogo con una specifica letteratura rispettivamente demologica o etnologica e storico-religiosa. Ad ogni modo, si cercherà di cogliere sempre anche la portata strutturante della presenza della “festa” nella costruzione dei singoli testi letterari, che saranno allo scopo analizzati nel loro senso complessivo e non ridotti a frammenti giustapposti di un ipotetico campionario di immagini festive – il Carnevale, il San Giovanni, il Ferragosto -, che poco ci potrebbe dire, in realtà, oltre quanto già sappiamo su di esse. Di ogni autore verrà, inoltre, sempre messa in luce la posizione ideologica, la posta in gioco nel campo letterario, la costruzione dell’universo simbolico emergente dalle opere, in quanto espressione di un immaginario culturale storicamente determinato e insieme contributo alla sua costituzione.

## I. LEOPARDI ANTROPOLOGO DEL FESTIVO

### 1.1. Leopardi negli studi demo-etno-antropologici

La figura di Leopardi e il suo multiforme ingegno, capace di spaziare nei più svariati campi del sapere, sono stati oggetto dell'interesse non solo di letterati e filosofi, ma anche di un nutrito numero di studiosi di quelle discipline che oggi in Italia vengono raggruppate sotto la dicitura di studi demo-etno-antropologici<sup>24</sup>. I testi che hanno attirato maggiormente la loro attenzione, da punti di vista diversi, sono *in primis* il giovanile *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e le pagine dello *Zibaldone* in cui Leopardi si confronta con molte questioni che potremmo definire "antropologiche", dallo sviluppo delle società umane, ai problemi linguistici, allo studio delle questioni dell'oralità, in quanto forma di trasmissione del sapere e di produzione poetica. Ma a suscitare la loro attrazione hanno non meno contribuito le apparizioni delle sorprendenti e inaudite figure - e per così dire etnologiche - dei pastori Kirghisi e dei selvaggi Californi.

---

<sup>24</sup> Per una sintesi della questione si rimanda a Federico-Testa (1996).



In un momento cruciale dello sviluppo di tali discipline in Italia, a partire dagli anni '50, si è sentito il bisogno di fare i conti con Leopardi, figura molto amata ma anche molto ingombrante all'interno del nostro panorama intellettuale, che sotto la pressione dei rinnovati studi filologici, filosofici, letterari, andava ad assumere un ruolo di rilievo sempre maggiore, travalicando gli argini lirici in cui la critica desanctisiana e crociana l'avevano confinata. Il primo tentativo in tal senso fu fatto nel 1948 da Crocioni con un ampio saggio dal titolo *Leopardi e le tradizioni popolari*. L'ottica con cui si guardò a Leopardi, tuttavia, fu quella di un ambito disciplinare dalla forte impronta filologica, legato allo studio delle forme della produzione poetica orale, privo di un'adeguata riflessione sugli aspetti teoretici nello studio del folklore. Crocioni raccolse un quantitativo impressionante di materiali, analizzando in particolar modo il *Saggio sugli errori popolari*, ma anche lo *Zibaldone*, e rintracciando testi della tradizione orale popolare da confrontare con la produzione lirica leopardiana, tratteggiando Leopardi come una sorta di folklorista o demologo *ante litteram*. Tuttavia Bronzini, dopo più di venti anni e da una prospettiva ermeneutica più scientificamente elaborata, ha ridimensionato molte delle affermazioni di Crocioni nel saggio *Leopardi e la poesia popolare dell'Ottocento*, del 1975. Bronzini critica le connessioni rintracciate da Crocioni tra Leopardi e un eterogeneo materiale folklorico – poesie popolari, canti, usi, motivi e anche "sentimenti" -, ritenendole spesso arbitrarie, spingendosi fino ad affermare che la sua conclusione "per cui Leopardi sarebbe «un antesignano degli studi folcloristici», gli studiosi di demologia hanno il dovere di rigettare, senza neppur discuterla, come assolutamente priva di fondamento scientifico" (1975: 9). Ci sarebbe così da aspettarsi che tale censura abbia messo fine a ogni speculazione su un Leopardi antropologo o demologo, che dir si voglia. Tuttavia, a pochi anni di distanza, è Bronzini stesso a ritornare sui suoi passi, con numerosi altri interventi su Leopardi, che testimoniano comunque il grande interesse dal punto di vista di queste discipline e la possibilità di un confronto più esatto e metodologicamente elaborato con l'opera del poeta. Non posso riportare qui tutti gli interessanti risvolti delle riflessioni di Bronzini, di una finezza e intuizione rara; tuttavia vorrei almeno segnalare alcuni elementi che possono ritenersi utili per la critica leopardiana. Intanto, però, occorre dire che, dopo aver sbrigativamente definito nel 1975 un errore quello di Crocioni nell'interpretare il termine "popolari" del *Saggio* leopardiano, sostenendo che "per errori 'popolari' il Leopardi non intende gli errori 'del popolo' ma gli errori 'diffusi', 'comuni', degli antichi, che «regnano in singolar modo nel popolo» (1975: 10)", non accreditando così una sua accezione in chiave

demologica, Bronzini nel 1980 fa un passo indietro e riaccoglie la lezione di Crocioni, chiarendo che per “errori popolari” Leopardi intende proprio “gli errori del volgo. Il popolo è qui il volgo, inteso come classe sociale, comprendente «la massima parte del genere umano»” (1982: 334). Pertanto, ne propone una nuova e attenta lettura, e anche se, da una parte, concorda con Cirese, che pochi anni prima aveva inserito il Leopardi del *Saggio* fra i “confutatori” e non fra gli “antiquari” nella sua *Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, escludendolo così dai precursori degli interessi folklorici<sup>25</sup>, dall'altra, Bronzini si mostra più propenso a recuperare il *Saggio* all'interno di un'italica antropologia *ante litteram*. Infatti, conclude che:

la specificità ‘popolare’ degli errori non è, dunque, riduttiva, ma rivela una concezione della storia di ordine antropologico in cui la cultura della «massima parte del genere umano», che è il volgo, acquista maggior peso di quella degli individui falsificatori. E questo processo è da considerare sin dall'origine, che per Leopardi è il mondo antico, nel quale confluisce – come Leopardi intuisce e l'antropologia inglese dell'Ottocento dichiarerà – gran parte del mondo primitivo (1982: 335).

Inoltre egli mette in luce nel *Saggio* di Leopardi la presenza di molte questioni d'interesse antropologico, fra cui anche le trattazioni delle credenze demonologiche sui sogni e sullo starnuto, che sorprendentemente anni dopo, nel 1871, ricompariranno proprio in *Primitive Culture* di Tylor, uno dei capisaldi della neonata disciplina. Peraltro, già nel 1978 Bronzini era ritornato sopra al rapporto di Leopardi con la poesia di tradizione orale e popolare e con la poesia dotta e periferica del Quattrocento e del Cinquecento, attingendo, va detto, anche dalle intuizioni e dal materiale di Crocioni, ma spiegando le relazioni in modo assai più convincente, secondo la prospettiva antropologica della “circolazione sociale dei fatti culturali<sup>26</sup>”. Il saggio di Bronzini molto prudentemente mette in luce come: “la maggior parte dei motivi leopardiani scaturiscono da una molteplicità di fonti, dirette o indirette, di provenienza culturale diversa, quasi tutte scritte, ma forse non mancano le orali” (1978: 451). Così, attraverso la mole di materiali raccolta chiarisce come, da una parte, motivi di ascendenza popolare siano confluiti nei canzonieri di poeti colti

---

<sup>25</sup> Cirese nel suo celebre manuale *Cultura egemonica e culture subalterne*, che ha come sottotitolo *Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale* e la cui prima edizione risale al 1971, non dimentica di menzionare Leopardi, inserendolo però fra gli illuministi e non fra gli antiquari, i cui interessi considera prodromici delle attuali discipline demologiche; inoltre, soffermandosi solo sul giovanile *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, non offre una valutazione complessiva dell'opera leopardiana (Cirese, 1973: 128).

<sup>26</sup>La “circolazione sociale dei fatti culturali” è esplicitata più esattamente da Cirese (1973: 19).

periferici, dall'altra, attraverso le opere di tali poeti minori e periferici, motivi della poesia - perlopiù petrarchesca - siano stati acquisiti dalle canzoni popolari, rivivificandosi e mantenendosi stabili nell'immaginario, esercitando a loro volta una suggestione in chi li avesse ascoltati, con indubbio effetto di riattivazione nei casi di conoscenza pregressa - come in Leopardi. In realtà, il movimento continuo dei tratti culturali fra alto e basso non riguarda solo Leopardi ma potrebbe concernere lo stesso Petrarca, non togliendo nulla al fatto che i poeti maggiori sono tali proprio per il modo in cui trasformano e fanno proprio il significato culturale di alcuni motivi diffusi, creando "petrarchismi" e "leopardismi". Giustamente la ricerca dell'origine dell'archetipo è ritenuta infruttuosa e inutile. Della mole di lavoro di Bronzini nel suo complesso possiamo segnalare senz'altro come merito l'aver individuato: un antico strambotto popolare come fonte del *Passero solitario*<sup>27</sup>; il complesso rapporto che interviene fra il canzoniere di Isabella Morra e la produzione leopardiana<sup>28</sup>; l'interesse per le poesie popolari come dato familiare che accomuna tutta la famiglia Leopardi e che probabilmente fu determinante nella scelta di Giacomo di trascrivere alcune strofe di canzoni marchigiane nello *Zibaldone*<sup>29</sup>; la meditata relazione fra le figure dei pastori Kirghisi e il *Canto notturno*, non più relegabile a mero dato occasionale<sup>30</sup>.

Detto ciò, sgombrato il campo dalla lettura di Crocioni di un Leopardi cultore delle tradizioni popolari, veniva però a mancare una valutazione complessiva del recanatese all'interno della storia degli studi demo-etno-antropologici, per cui bisognerà attendere il 2008, quando, durante il XII Convegno internazionale di studi leopardiani, Lombardi Satriani e Clemente proporranno un loro consuntivo sulla questione. Riporto solo brevemente alcune loro conclusioni che mi paiono cogliere nel segno e che cercherò di ampliare nel corso di questa trattazione. Lombardi Satriani sostiene: "la possibilità di sottrarre l'antropologia alla marginalità di un approccio che potrebbe essere considerato integrativo, proponendola invece come *focus* di

---

<sup>27</sup> Si veda tutto il capitolo, *Il "Passero solitario" e un antico strambotto*; riporto una delle versioni popolari rintracciate nelle Marche: "Passero solitario io son tornato/son ritornato nella selva antica/li cacciatori m'han perseguitato/chi mi voleva morto e chi ferito/son ritornato sul nido infrascato/su quell'albero nero ben fiorito/li cacciatori m'han perseguitato/passero solitario son tornato!" (Bronzini, 1975: 51).

<sup>28</sup> In questo caso Bronzini parla di "componenti antropologiche che, tradotte in costanti strutturali, rendono non casuali gli evidenti 'leopardismi', cioè anticipi leopardiani di temi e accenti, riscontrabili in certa poesia geograficamente periferica del '500" (1978: 457).

<sup>29</sup> Le "canzonette popolari" sono riportate in *Zib*: 29; per un'analisi complessiva si veda Bronzini (1975: 97 ss.).

<sup>30</sup> Il saggio *I Kirghisi e Leopardi* è del 1979.

ricerca sul quale poi misurare l'impegno critico" (2010: 107). Con ciò mi sembra voler in qualche modo ribaltare gli esiti complessivi del lavoro di Bronzini, suggerendo che non è sufficiente rintracciare ai margini dell'opera leopardiana le fonti folkloriche o etnologiche di alcune specifiche tematiche o i possibili raffronti con la letteratura settoriale, richiamando invece l'attenzione di critici e lettori su una vasta antropologia da indagare come tratto costitutivo dell'intero *corpus*. Il saggio di Clemente, che aveva già proposto riflessioni su Leopardi a più riprese<sup>31</sup>, risulta assai complesso e variegato nelle possibilità di risvolti ermeneutici da lui rintracciati, ma vorrei particolarmente riportare alcune considerazioni utili a porre il recanatese all'interno di un quadro teorico complessivo, indicazioni che intendo sviluppare nella mia trattazione:

per letture, annotazioni, convinzioni che appaiono da vari tipi di suoi scritti, Leopardi sembra condividere molteplici e diverse tracce di una unità dell'antropologia delle origini [...] Leopardi troverebbe dunque un posto nella storia degli studi antropologici sia tra i fondatori e precursori, sia tra gli antropologi che avvicinano umanesimo e scienza, mente e corpo, cultura e natura (Clemente, 2010a: 18).

## **1.2. Leopardi e la questione antropologica della festa**

Va constatato che in tutti questi anni sono venuti a mancare un'attenzione e un interesse verso la questione "antropologica" della festa in Leopardi, che occupa rilievo nella sua opera, sia a livello di riflessione teorica, sia come tema o *topos* della produzione lirica. Ciò è anche più sorprendente perché un grande fermento e un grande dibattito hanno animato per anni l'interesse degli studiosi delle discipline demo-etno-antropologiche in Italia sul problema della festa<sup>32</sup>, focalizzando l'attenzione su tale tema. Eppure, anche solo da un punto di vista formale, il termine "festa" e i suoi corradicali "festivo", "festeggiare" e "fare festa" sono abbondantemente presenti in tutta la produzione di Leopardi sia in versi che in prosa, nei saggi, nelle opere giovanili, nelle volgarizzazioni, negli

---

<sup>31</sup> In Clemente (2000) si propone il concetto, derivante da Baroja, di "vivere da dentro" una cultura in relazione a Leopardi. In Clemente (2010b) si mette in luce l'importanza di Leopardi nella costruzione dell'immaginario del "borgo" e del "villaggio".

<sup>32</sup> Tale dibattito ha avuto il suo apice negli anni '80. Cfr. Introduzione.

abbozzi, nell'epistolario, per un totale di 196 volte<sup>33</sup>. Presento a questo proposito un sintetico prospetto, costruito secondo le metodologie del *Lessico leopardiano*<sup>34</sup>:

**FESTA tot. 163** : *Zib.* 62; *Epist.* 21; *Canti* 10; *Poesie varie* 10; *Storia astronomia* 9; *Volg. versi* 8; *OM* 7; *Prose puer. e giov.* 6; *Operette Isocrate* 6; *Petrarca* 5; *Abbozzi e disegni* 3; *Saggio errori popolari* 3; *Prose varie post-1819*: 2; *SFA*: 2; *Volg. prosa* 2; *Indici opere* 2; *Indici Zib.* 1; *Compar.* 1; *Discorso poesia romantica* 1; *Discorso costumi* 1; *Pensieri* 1; - **festività tot. 2**: *Zib.* 1; *Epist.* 1 – **festeggiare tot. 3**: *Canti* 2; *Paralip.* 1 – **festivo tot. 15**: *Zib.* 4; *Canti* 4; *Epist.* 3; *Paralip.* 1; *Prose puer. e giov.* 1; *Abbozzi e disegni* 1; *Petrarca* 1 – **festoso tot. 1**: *Canti* 1 – **festae tot. 2**: *Zib.* 2 – **fasti tot. 10**: *Zib.* 10.

Come si può vedere il lemma è stato anche indicizzato da Leopardi negli *Indici dello Zibaldone* e negli *Indici delle opere*, a testimonianza di una sua specifica attenzione e interesse in merito. Inoltre, se nei *Canti* almeno due poesie rivelano fin dal titolo la presenza del *topos* nella produzione lirica, mi riferisco alla *Sera del dì di festa* e al *Sabato del villaggio*, nello *Zibaldone* è presente addirittura quello che potrei definire un piccolo trattato sulla festa risalente al 1821, trattato che si estende per ben dieci fogli e che risulta un *unicum* all'interno della produzione intellettuale italiana dell'Ottocento, anche per il suo taglio "antropologico". Si potrebbe anche rilevare che la parola festa compare già nella prima pagina dello *Zibaldone*, in questi versi giovanili: "Tutta la notte piove/ E ritornan le feste a la dimane;/ Fan del regno a metà Cesare e Giove" (*Zib*: 1). Al di là del valore poetico di tali versi, da cui trapelano precocemente alcuni temi che si dispiegheranno in seguito nei *Canti*, come il ritornare ciclico della festa, mi sembra significativo che il *topos* abbia suscitato l'attrazione e l'interesse di Leopardi fin dalla più giovane età e proprio fin dalla stesura della prima pagina del suo diario. Per tali motivi ritengo necessario metterne in luce l'importanza e la rilevanza nell'opera leopardiana.

In realtà, va detto che la questione della festa era stata già individuata e posta all'attenzione da Crocioni nel 1948, anche se la sezione del suo saggio intitolata *Feste civili, religiose e miste*, a cui fanno seguito parti su giochi e spettacoli, leccornie e dolciumi, tradizioni di casa Leopardi, offre un campionario dal sapore fieristico e nostalgico e poco scientificamente elaborato (1991: 66-72). Da una parte, avrà quindi pesato sulla mancanza d'interesse da

---

<sup>33</sup> Questo se escludiamo dal computo tutte le volte che nello *Zibaldone* utilizza il termine "festa" per chiosare una data, occorrenza di per sé poco significativa per comprendere l'interpretazione di tale tema nell'opera leopardiana.

<sup>34</sup> Il progetto del *Lessico leopardiano* si svolge all'interno dell'Università di Roma, La Sapienza, e del *Laboratorio Leopardi*, ed ha al momento prodotto due volumi a cura di Bellucci, D'Intino e Gensini (2014; 2016).

parte della critica lo stigma nei confronti del lavoro di Crocioni e le sue poco condivisibili conclusioni, assai romanticheggianti, in merito; dall'altra, il fatto che il maggior numero delle riflessioni sono contenute nello *Zibaldone*, un testo che è divenuto accessibile solo nel '900 e che non ha prodotto, fino a tempi recenti, influenze significative sulla cultura italiana, mentre è indubbio che gli interventi di altri intellettuali – si pensi a Rousseau, su cui ritornerò più estesamente – hanno avuto complessivamente ben altro peso, anche all'interno della storia degli studi antropologici. Ciò detto, un merito che può essere riconosciuto a Crocioni è l'aver individuato nella celebrazione di San Vito (15 giugno), patrono di Recanati, la festa di cui si parla nel *Passero solitario* (1991: 67). Brevi cenni alla festa – in genere non più di qualche rigo - da parte di antropologi sono sporadici e pochissimo articolati, perlopiù estemporanei in saggi in cui si parla d'altro (Bronzini, 1975: 89, 93; 1978: 439).

Per concludere lo stato dell'arte, prendendo in esame anche la complessiva critica leopardiana, va a Folin il merito di aver dedicato alla festa un certo spazio di riflessione<sup>35</sup>. Tuttavia la sua lettura della festa in Leopardi è affrontata da una prospettiva essenzialmente filosofica e fenomenologica sulla scorta di Heidegger, sulla cui linea non intendo pormi. Seguendo, invece, in parte le strade delineate da Clemente, cercherò di offrire una lettura "antropologica" della festa, vista, da una parte, come "vissuta da dentro" una data cultura e, dall'altra, attraverso uno sguardo, né "da lontano" né da vicino<sup>36</sup>, ma "dall'interno", cioè, collocandola nel "sistema antropologico" che può essere rintracciato lungo la produzione leopardiana, di cui la festa risulta parte integrante, almeno su un piano "pragmatico". Per far ciò sarà appunto necessario tentare di delineare tale sistema.

### 1.3. Il "sistema antropologico" di Leopardi

Leopardi parla spesso nello *Zibaldone* del "mio sistema", fatto che è stato messo in luce da molti studiosi con accezioni talora diverse<sup>37</sup>. Tuttavia tale sistema non è esposto in maniera esaustiva e organica attraverso una specifica trattazione, ma occorre ricavarlo mettendo insieme le numerose riflessioni che emergono dalle sue opere. Non è dato neanche sapere con certezza se per "sistema" Leopardi intendesse tutto il suo pensiero, per così dire, filosofico,

---

<sup>35</sup> Si veda in particolare *La voce festa* in Folin (1987: 165-168) e *La notte chiara e l'attesa del giorno festivo* in Folin (1993: 47-78). Un recente contributo sulla questione della festa per Leopardi è in Severino (2013).

<sup>36</sup> Il riferimento va ovviamente a Lévi-Strauss (1984).

<sup>37</sup> Una delle più celebri affermazioni in tal senso è in apertura del famoso saggio di Luporini del 1947. Sul "sistema" una delle riflessioni più ampie e complete è in Colaiacomo (1995a).

comprendendo le annotazioni che riguardano il piacere, il sentimento, il gusto, il comportamento, o intendesse qualcosa di più determinato e specifico, concernente la società umana nel suo dispiegarsi storico<sup>38</sup>. Molti tentativi sono stati fatti nel rintracciare tale sistema, i quali hanno di volta in volta messo l'accento su aspetti particolari, come quello più prettamente politico o quello eudemonistico, facendo rilevare le varie tappe del suo sviluppo o concentrandosi maggiormente su un periodo, per lo più quello precedente al 1824, o su alcune pagine dello *Zibaldone*, per giungere a conclusioni talora contrastanti o non condivise da altri. Non può essere certo questa la sede né sono queste le forze intellettuali - ché sarebbe forse necessario un gruppo di studio - per tentare di dare una sintesi delle varie posizioni o addirittura una nuova e più accurata rappresentazione del "sistema" di Giacomo Leopardi. Sta di fatto, però, che è possibile rintracciare nell'opera del recanatese un "sistema antropologico", inteso nel senso di un piano dello sviluppo umano, simile a quello di altri pensatori settecenteschi e, in parte, dei cosiddetti "evoluzionisti classici" dell'antropologia: è di esso che cercherò di dar conto. Ciò perché è mia intenzione offrire una lettura del tema della festa non su un piano metafisico o fenomenologico, ma antropologico, e dentro al "sistema" del mondo concepito da Leopardi, attraverso uno "sguardo dall'interno".

Prima di delineare le caratteristiche di tale sistema occorre, tuttavia, esplicitare alcune questioni di ordine teorico e metodologico e spiegare in che senso e con quali limiti si possa parlare di un "sistema antropologico" leopardiano. La prima riguarda il fatto che agli inizi dell'Ottocento l'antropologia non esisteva ancora come disciplina; per la sua nascita occorrerà attendere la fine del secolo, con la pubblicazione delle opere di Sir Edward Burnett Tylor in Inghilterra e di Lewis Henry Morgan negli Stati Uniti. Si è soliti, infatti, far risalire la nascita ufficiale della disciplina all'antropologia evoluzionista vittoriana<sup>39</sup> (Tylor, Mc Lennan, Lubbock, Maine, Frazer) e spesso, per comodità, alla prima organica definizione del concetto di cultura esposta in *Primitive Culture* di Tylor, nel 1871. A questi vanno però aggiunti i testi

---

<sup>38</sup> Sull'antropologia filosofica di Leopardi ha scritto ad esempio Miranda (2010); sul sistema politico Feo (2010).

<sup>39</sup> Si tratta, quella di "evoluzionisti" o "evoluzionisti classici", di una definizione comunemente accettata e riproposta nella letteratura antropologica per indicare un gruppo di studiosi che tuttavia mostra all'interno posizioni molto diverse in relazione alla ricezione delle opere di Darwin e di Spencer, il vero maestro del darwinismo sociale. Ad esempio, Tylor stesso nella prefazione alla seconda edizione di *Primitive culture* tende a differenziare la propria impostazione dai due autori suddetti. In lui è stato rintracciato in maniera più forte l'influsso del modello di sviluppo stadiale della società di matrice illuminista (Stocking, 1985: 168; Burrow, 1968: 252; Ciattini, 2017); ciò ci permette di avvicinarlo meglio a Leopardi.

dell'americano Morgan, *La lega degli Irochesi* (1851) e i *Sistemi di affinità e consanguineità* (1870), mentre *Ancient Society*, dove vengono esposte le teorie evoluzioniste che più ci riguardano da vicino, è del 1877. Tuttavia, se non esisteva ancora l'antropologia in quanto disciplina, esistevano e circolavano vasti interessi conoscitivi di tipo antropologico ed etnografico, tanto che pur da opposte prospettive teoriche il periodo dell'Illuminismo è stato indicato come la culla della moderna antropologia culturale. Mi riferisco in particolare a studiosi come Marvin Harris e Claude Lévi-Strauss che hanno delineato le linee di pensiero e di pensatori che determinarono lo sviluppo delle prime teorie antropologiche. In breve, la linea messa in luce da Harris parte da Locke e dalla critica dell'innatismo, per passare attraverso Vico, giungendo fino a Montesquieu, e poi a D'Holbach, Helvétius, Turgot, Voltaire, Condorcet, e altri autori che ci riguardano meno da vicino (Harris, 1971: 13-71). Lévi-Strauss – seguito in questo da Ernesto de Martino<sup>40</sup> - ha messo invece l'accento sul ruolo di Rousseau come padre della disciplina (Lévi-Strauss, 1962). Da altri un concreto antecedente è stato anche rintracciato nella fondazione della *Société des Observateurs de l'homme*, nel 1799 - un anno dopo la nascita di Leopardi (Fabietti, 1991: 2; 1980). Intanto, però, vorrei dar conto del motivo per cui Harris, pur facendovi un breve cenno, in realtà espunga dalla linea di fondazione dell'antropologia Rousseau, mentre Lévi-Strauss ne faccia la pietra miliare. Infatti, a differenza degli altri autori citati, con cui comunque condivide molte questioni di fondo, Rousseau non è interessato alla ricerca di leggi generali che governano lo sviluppo delle società, che per lo studioso americano rappresenta il vero nucleo dell'indagine antropologica. Da questo punto di vista Rousseau con la sua teoria del salto logico dallo stato di natura alle prime forme di civiltà, attraverso la teoria dell'*hazard*, rappresenta forse il meno fondante dei *philosophes* illuministi (Jesi, 1972: 61). Negli altri autori citati Harris vede, invece, l'abbozzo o almeno il tentativo di indagare delle norme preposte allo sviluppo delle civiltà umane, anche se spesso con ipotesi che oggi ci paiono inadeguate. Se dal mio punto di vista occorre porre l'accento su Rousseau, a cui ho dedicato e dedicherò molto spazio, non è tanto perché Lévi-Strauss lo abbia posto come fondatore dell'antropologia per il suo interesse verso l'altro da sé - ché forse è stato piuttosto abbagliato dalla dicotomia fra natura e ragione ricorrente nel pensiero del ginevrino in cui ha visto il riflesso dell'opposizione

---

<sup>40</sup> De Martino può considerarsi sulla scia di Lévi-Strauss quando, nell'introduzione a *La terra del rimorso* del 1961, citando *Tristes tropiques*, definisce Rousseau "il più etnografo dei filosofi" (2012: 20).



Natura/Cultura alla base della propria antropologia strutturale<sup>41</sup> -, ma per il fatto che nessuna teoria dell'epoca come quelle del *Contrat social* e del *Discours sur l'inégalité* di Rousseau suscitarono in Europa un vasto dibattito sullo sviluppo della società e della civiltà, e ciò anche in Italia (Rota Ghibaudi, 1961). Noi sappiamo, infatti, quanto Leopardi si formi attraverso la lettura degli illuministi e quanto debba in particolar modo al pensiero di Rousseau, condividendone lo stesso retroterra culturale e gli interrogativi, pur rapportandosi in una battaglia intellettuale senza tregua con tutti questi autori, di cui assimila le teorie, con cui dialoga e spesso polemizza per quasi tutto il corso della sua vita o per lo meno lungo tutta la stesura dello *Zibaldone* (Frattoni, 1958; 1964; Sansone, 1964; Landolfi Petrone, 1993). Vorrei pertanto dimostrare che Leopardi è animato dagli stessi interessi antropologici ascritti ai suddetti pensatori, anche se le questioni da loro sollevate saranno risolte con un'equazione del tutto personale.

Vediamo più dettagliatamente queste linee di pensiero e di pensatori, cercando di mettere in luce quali delle loro riflessioni Leopardi poté conoscere e far proprie, o rielaborò in maniera autonoma, pur partendo da esse. In realtà, il contributo di Giambattista Vico e della *Scienza Nuova* (1744) nell'ambito della formazione del pensiero leopardiano, ma anche nel coagularsi degli interessi antropologici del Settecento, meriterebbe un'indagine di gran lunga più articolata. In breve, si può sostenere che Vico tentò anche lui di indagare se vi fossero delle leggi predisposte allo sviluppo della storia dell'umanità, offrendo essenzialmente una risposta affermativa (Harris, 1971: 28). L'andamento da lui individuato, dopo aver postulato la presenza dell'uomo come dovuta alla Provvidenza, si dipana attraverso un percorso evolutivo articolato in tre fasi, seguito da una caduta o degenerazione, che avrebbe poi portato a un nuovo cammino in avanti, tripartito anch'esso: i celebri corsi e ricorsi storici. Il sistema leopardiano presenta alcune affinità con quello di Vico, ma anche sostanziali differenze. Infatti, pur ammettendo delle fasi di crisi nello sviluppo delle civiltà umane, Leopardi non aderisce affatto alla teoria deterministica dei "corsi e ricorsi". D'altra parte, pur non accettando e neanche menzionando mai la meccanica tripartizione in "età degli dei", "età degli eroi", ed "età degli uomini", permane in Leopardi la convinzione – teorizzata al massimo grado da

---

<sup>41</sup> Val la pena di riportare le parole di Lévi-Strauss, che come si può vedere trasformano il rousseauiano rapporto natura-ragione in natura-cultura: "Rousseau ne s'est pas borné à prévoir l'ethnologie : il l'a fondée. D'abord de façon pratique, en écrivant ce *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* qui pose le problème des rapports entre la nature et la culture, et où l'on peut voir le premier traité d'ethnologie générale" (1962). D'altra parte il saggio levistraussiano è straordinariamente bello e ricco di spunti di riflessione.

Vico - che la storia dell'umanità possa essere grosso modo suddivisa in tre grandi fasi corrispondenti alle età dello sviluppo umano e delle sue facoltà mentali. In questa visione, i "primitivi" e i "selvaggi" sono assimilati all'infanzia in cui domina la facoltà immaginativa, l'antichità e l'età di mezzo corrispondono alla giovinezza dell'uomo in cui dominano passione e coraggio, mentre la coeva società occidentale rappresenta la maturità e il pieno sviluppo della ragione. Al di là delle connotazioni di valore che vengono assegnate a queste fasi - che in Leopardi risultano ribaltate-, gli elementi che si rivelano dei pregiudizi di matrice prettamente settecentesca sono il collegare questi stadi a specifiche facoltà mentali, identificando la "ragione" con quella dell'uomo europeo occidentale, e soprattutto il ricacciare fuori dalla storia contemporanea i popoli cosiddetti "selvaggi", costringendoli nel ruolo di relitti dell'infanzia dell'umanità. Questo è forse il lascito più pesante dell'antropologia vichiana, assimilata di prima o di seconda mano, al sistema leopardiano e anche alla cultura ottocentesca. Vero è che il sistema di Leopardi presentava al suo interno un antidoto rappresentato dal relativismo e anche, in parte, dalla dottrina dell'assuefazione; infatti, se spesso Leopardi accomuna i selvaggi ai bambini, da nessuna parte postula chiaramente una loro identità ontologica, ma essi sono posti sullo stesso piano per aver acquisito minori facoltà razionali<sup>42</sup>. Inoltre, in molte altre riflessioni tali popolazioni vengono riconsegnate alla storia contemporanea, come mostrerò meglio in seguito, in relazione alla sua teoria della società. Peraltro, la questione del dominio dell'immaginazione assume per Leopardi un valore ermeneutico soprattutto come teoria nell'ambito letterario, laddove la distinzione sulla base di questo criterio fra poesia degli antichi e dei moderni perde ogni connotato etnocentrico. Anche in questo caso Leopardi

---

<sup>42</sup> La questione delle facoltà è così esplicitata: "Chi vuol vedere come le facoltà umane sieno tutte acquisite e la differenza che passa fra l'acquisito e il naturale o innato, osservi che tutte le facoltà, di cui l'uomo è capace, sono maggiori assai nell'uomo maturo (e civile ec.) che nel fanciullo, se pur questi non ne manca affatto, e crescono insieme coll'uomo: laddove le inclinazioni che sono ingenite e ben diverse dalle facoltà, generalmente parlando, come qua e là ho mostrato di questa o di quella e come si può dire di tutte, purché sieno naturali e non acquisite anch'esse, sono tanto maggiori, più vive, notabili, numerose ec. quanto l'uomo è più vicino allo stato di natura, cioè o fanciullo o primitivo o selvaggio o ignorante ec. E quantunque le facoltà umane crescano coll'età e dell'individuo e de' popoli o del mondo, nondimeno, essendovi due generi di disposizioni ad esse facoltà, altre acquisite, altre naturali ed ingenite o in tutti o in qualcuno, quelle crescono allo stesso modo delle facoltà, queste, perché sono qualità naturali, sono assai maggiori nell'uomo naturale, e massime nel fanciullo, che nell'uomo civilizzato o nell'adulto, come tuttogiorno si osserva che i fanciulli son capaci di avvezzarsi, di imparare ec.; cose che gli uomini fatti non possono, se da fanciulli non hanno incominciato. Insomma, tutto quello ch'è naturale è tanto più forte e notevole quanto il soggetto è meno coltivato ec., e tutto ciò che coltivato è più forte ec., non è naturale ec. ec. (4 novembre 1821)" (*Zib*: 2046-2047).

esercita il proprio vaglio critico e polemico nei confronti delle dottrine diffuse nella sua epoca, arrivando ad affermare che, in realtà, gli antichi possedevano più immaginazione solo in atto, ma non in potenza, riconducendo, quindi, a motivazioni sempre storiche, geografico-ambientali, e di “assuefazione”, e mai innate o biologiche, il predominio dell’utilizzo di una facoltà sull’altra<sup>43</sup>, con un notevole differenza rispetto ai suoi predecessori e contemporanei (si pensi come sia convenzionale al confronto la visione di Berchet nella *Lettera semiseria*).

Per quanto riguarda autori come Adam Ferguson e John Millar, in cui Harris rintraccia i più concreti contributi alla delineazione di leggi dello sviluppo socio-culturale, la loro conoscenza da parte di Leopardi è da escludere<sup>44</sup>. L’unico inglese che ebbe un ruolo rilevante nella formazione leopardiana è sicuramente John Locke, dal cui sensismo il recanatese poté mutuare la critica all’innatismo e le premesse per l’elaborazione della sua teoria dell’assuefazione (Frattini, 1964: 256). Più cospicui sono i rapporti con i francesi. Per quanto riguarda *l’Essai sur les moeurs et l’esprit des Nations* (1745) di Voltaire e il *Plan de deux discours sur l’Histoire Universelle* (1750) di Turgot, che delineano modelli evolucionistici delle società umane, se difficilmente Leopardi lesse di prima mano tali opere, i temi e le interpretazioni proposti da questi autori facevano sicuramente parte delle idee circolanti fra gli *idéologues*, influenzando gli altri saggi dell’epoca<sup>45</sup>. Invece, un ruolo di primo piano tanto nella genesi delle teorie dello sviluppo delle civiltà quanto nel pensiero di Leopardi ebbe Montesquieu, che nell’*Ésprit de Lois* (1748) interpreta le differenze sulla base di un ferreo determinismo geografico, riproponendo e sviluppando la teoria dei

---

<sup>43</sup> A questo proposito riporto la seguente osservazione di Leopardi: “E osservate che la facoltà immaginativa, essendo spesse volte più grande negl’istruiti che negl’ignoranti, non lo è in atto come in potenza, e perciò operando molto più negl’ignoranti, li fa più felici di quelli che da natura avrebbero sortito una fonte più copiosa di piaceri [...] Ma ora le persone istruite, quando anche sieno fecondissime d’illusioni, le hanno per tali, e le seguono più per volontà che per persuasione, al contrario degli antichi, degl’ignoranti de’ fanciulli e dell’ordine della natura” (*Zib*: 168-169).

<sup>44</sup> L’opera di Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, è del 1767, mentre quella di Millar, *Observations Concerning the Distinction of Ranks in Society*, è del 1771.

<sup>45</sup> Di Voltaire sembra che Leopardi conoscesse *Candido*, *Henriade*, *Correspondance avec le roi de Prusse*, *Saggio dell’epica poesia*, *Il secolo di Luigi XIV*, *Dictionnaire philosophique*, *Histoire de Charles XII*, *Poema sul disastro di Lisbona*. Tuttavia in una nota ai *Disegni letterari* si legge “Un romanzo storico simile a questo darebbe anche la Storia Universale del Voltaire”; all’epoca circolava, infatti, una parte dell’*Essai sur le moeurs* di Voltaire pubblicato senza revisione e permesso dell’autore col titolo di *Abregé de l’Histoire Universelle* e con ogni probabilità Leopardi si riferiva a quello, anche se non sappiamo se l’abbia effettivamente letto. Cfr. Frattini (1964: 259, 275) e Landolfi Petrone (1993: 483).

climi, che ha origini antichissime (Ippocrate, Polibio, Vitruvio, Tacito<sup>46</sup>) e che Leopardi sostanzialmente accetta, condivide e fa propria - al contrario di Helvétius e D'Holbach-, mostrando in questo ai nostri occhi un elemento di debolezza del suo "sistema" antropologico (Harris, 1971: 57-59; Sansone, 1964: 139). Inoltre, la lettura delle *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) è stata indicata come una delle possibili fonti dell'idea che a periodi di civiltà si alternino periodi di barbarie (Muñiz Muñiz, 1989: 375). D'altra parte, è a partire dall'*Essai sur le goût* di Montesquieu, sull'onda lunga di Montaigne, che Leopardi giunge all'elaborazione del proprio "relativismo", che si pone su posizioni assai avanzate. Infatti, se il relativismo è presente in tutti gli intellettuali illuministi, esso risulta sempre accompagnato dalla convinzione della superiorità dei valori e dei costumi della coeva civiltà europea, mescolato pertanto a un forte grado di etnocentrismo, producendo quella che potremmo definire una tolleranza condiscendente. Se anche Leopardi non fu immune da una certa dose di etnocentrismo, la sua sfiducia e la sua critica nei confronti della società contemporanea lo portarono a sviluppare quello che Frattini definisce "relativismo assoluto"<sup>47</sup> (1964: 261). Tuttavia il relativismo di Leopardi non è mai relativismo morale, secondo il quale i costumi di un popolo vanno giudicati esclusivamente in base alla cultura di quel popolo, come si vede dalle dure condanne<sup>48</sup> espresse nei confronti dei comportamenti di "selvaggi" e "barbari". A guardar bene, non si tratta neanche di relativismo cognitivo, per cui ogni sistema di pensiero equivale a un altro, come si evince chiaramente da tutta la sua produzione, *in primis* nella *Ginestra*, ma si tratta invece di un vero e proprio "distanziamento culturale" o "relativismo metodologico", che non sono d'accordo a definire "assoluto". Pertanto, nella famosa contesa fra Herskovitz e Steward in merito alla *Dichiarazione Universale dei diritti umani*, Leopardi starebbe senz'altro dalla parte di quest'ultimo (Cirese, 2010: 71).

---

<sup>46</sup> Per quanto riguarda Tacito faccio riferimento al capitolo IV della *Germania*. D'altra parte tale teoria era stata ripresa anche da Winckelmann e da M.me de Staël (Winckelmann, 2000: 41-44; Frattini, 1964: 269).

<sup>47</sup> Riporto la seguente espressione che ha indotto verso tale definizione: "Non v'è quasi altra verità assoluta se non che Tutto è relativo. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica. (22 dicembre 1820)" (*Zib*: 452).

<sup>48</sup> Nell'*Indice* Leopardi parla di: "Barbarie estrema de' selvaggi sociali". Inoltre sostiene che: "Io noto che, generalmente parlando, le dette crudeltà ec. tanto sono più frequenti e maggiori, e le guerre tanto più feroci e continue e micidiali ec., quanto i popoli sono più vicini a natura. E astraendo dall'odio e dagli effetti suoi, non si troverà popolo alcuno così selvaggio, cioè così vicino a natura, nel quale se v'è società stretta, non regnino costumi, superstizioni ec. tanto più lontani e contrarii a natura quanto lo stato della lor società ne è più vicino, cioè più primitivo" (*Zib*: 3797). Si veda anche *Zib*: 3800-3802.

Fra gli autori che tentarono di indagare le leggi dello sviluppo socio-culturale a partire da basi materialiste vi furono D'Holbach, nel *Système de la nature* del 1770 e nel *Système social* del 1774, e Helvétius, nel *De l'esprit* del 1748 e nel *De l'homme* del 1772 (Harris, 1971: 60-64). Semplificando, entrambi, ma soprattutto Helvétius, individuano nell'"educazione" uno dei moventi dello sviluppo umano, un'educazione, beninteso, che non è unicamente quella ricevuta a scuola o dai genitori, ma derivante dall'esperienza della società. Tuttavia entrambi a tratti ricadono in forme di mentalismo e attribuiscono le diversità di indole dei popoli alla forma di governo. Entrambi questi autori sono conosciuti da Leopardi e i loro nomi sono annotati nello *Zibaldone*, sebbene "Elvezio" sia nominato una sola volta e non è certo se il recanatese conoscesse le sue opere, mentre di D'Holbach Leopardi dovrebbe aver letto il *Système de la nature*, da cui forse il concetto di "sistema della natura" (Frattini, 1964: 278 n.; Campana, 2009: 34; Brogi, 2012: 133); fatto sta che da molti è stata notata la vicinanza fra la dottrina dell'educazione elveziana e quella dell'assuefazione leopardiana. Ora, se in quella è stato riconosciuto da Harris uno dei primi tentativi di individuare le leggi con cui spiegare lo sviluppo socio-culturale, non si vede perché non si debba rendere tale merito anche alla dottrina dell'assuefazione di Leopardi, che tanta importanza riveste nel suo pensiero da essere definita per l'uomo "una seconda natura" (*Zib*: 208). In sintesi, l'assuefazione è un processo dinamico di adattamento alle circostanze e di acquisizione di nuovi comportamenti, che divengono abitudini<sup>49</sup>: "Tutto dunque è assuefazione nell'uomo. Questa osservazione si può estendere a tutte le passioni e a tutte le parti esteriori ed interiori dell'uomo e della sua vita (8 settembre 1821)" (*Zib*: 1653). Inoltre, Leopardi utilizza espressamente il concetto di "abito" accanto a quello di "assuefazione" - avvicinandosi all'*habitus* di Mauss<sup>50</sup> ma anche a quello di Bourdieu<sup>51</sup>; il concetto di "abito" compare, per esempio, nella seguente espressione:

---

<sup>49</sup> Per capire quanto spazio occupi questa riflessione basta sfogliare le voci di Damiani nell'*Indice analitico* dello *Zibaldone* alle voci "assuefazione", "assuefabilità", "abito", "abitudine", e la summa di Malagamba nel *Lessico leopardiano* (Damiani, 2015: 3843 ss.; Malagamba, 2014: 29-36).

<sup>50</sup> In questi termini viene delineato da Mauss nel saggio *Le tecniche del corpo*: "Vi prego di notare che dico in buon latino, non ignorato in Francia, «habitus» [...] Essa non designa le abitudini metafisiche, la «memoria» misteriosa, argomento di interi volumi e di brevi e famose tesi. Tale «abitudini» variano non solo con gli individui e le loro imitazioni, ma soprattutto con il variare delle società, delle educazioni, delle convenienze e delle mode, con il prestigio. Bisogna scorgere la presenza delle tecniche e l'opera della ragione pratica collettiva e individuale, là dove si vedono di solito solo l'anima e le sue facoltà di ripetizione" (2000: 389). Mauss nel paragrafo successivo puntualizza anche il dominio dell'educazione e dell'imitazione.

Qualunque assuefazione o abito, non è altro che un'imitazione, in questo modo, che l'atto presente imita l'atto o gli atti passati [...] tanto nelle assuefazioni che si contraggono da se e spontaneamente, e senza volontà determinata, attenzione ec. ec., quanto in quelle che ci vengono comunicate, insegnate, ec. ec. (*Zib*: 1763).

Nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* si legge anche:

E gli usi e i costumi generali e pubblici, non sono, come ho detto, se non abitudini, e non sono seguiti che per liberissima volontà, determinata quasi unicamente dalla materiale assuefazione, dall'aver sempre fatta quella tal cosa, in quel tal modo, in quel tal tempo, dall'averla veduta fare ai maggiori, dall'essere stata sempre fatta, dal vederla fare agli altri, dal non curarsi o non pensare di fare altrimenti o di non farla (al che basterebbe il volere) (Leopardi, 1988, II: 472).

Così l'“abito” culturalmente inteso - gli usi e i costumi degli italiani - sembra per Leopardi sovradeterminare o almeno circoscrivere la volontà del singolo individuo. Infine, a differenza dei *philosophes* suoi maestri, non cede mai a tentativi di spiegazione mentalistici, mostrando un materialismo davvero integrale. Abbiamo visto come anche D'Holbach e Helvétius cedano a tratti su questo terreno, mentre è un fatto che nelle loro opere, come in quella di Voltaire, si parli di *esprit*, e che la storia umana venga spesso rappresentata come sviluppo dello spirito. È questo anche il caso del più celebre trattato dell'evoluzionismo settecentesco, che Leopardi sicuramente conosceva, *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795) di Condorcet (Frattini, 1964: 277, n. 113). *L'Esquisse* proponeva il più articolato piano dello sviluppo delle società umane, suddiviso in dieci punti, ma come un progresso dello spirito e dell'intelletto, secondo una prospettiva fortemente mentalistica<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup>Una disquisizione sul concetto di *habitus* per Bourdieu non è qui possibile, ne ripropongo una delle sue definizioni: “l'*habitus* è il prodotto dell'atto di inculcare e del lavoro di appropriazione necessaria affinché quei prodotti della storia collettiva che sono le strutture oggettive [...] possano riprodursi, sotto forma di disposizioni durevoli, in tutti gli organismi durevolmente sottoposti ai medesimi condizionamenti quindi posti nelle medesime condizioni di esistenza” (2003: 230). Senza spingere troppo oltre la somiglianza, perché Leopardi non parla di schemi di pensiero e di comportamento incorporati, come fa Bourdieu, tuttavia la critica dell'innatismo, la teoria dell'assuefazione, la stessa dichiarata materialità del processo, messe insieme, si muovono in una simile direzione.

<sup>52</sup> Sarà sufficiente riportarne alcuni punti per comprendere tutta la distanza che lo separa dal “sistema” leopardiano: “Quatrième époque: Progrès de l'esprit humain dans la Grèce, jusqu'au temps de la division des sciences, vers le siècle d'Alexandre; Cinquième époque: Progrès des sciences depuis leur division jusqu'à leur décadence; Septième époque: Depuis les premiers progrès des sciences vers leur restauration dans l'Occident, jusqu'à l'invention de l'imprimerie; Huitième époque. Depuis

Infine, fra i membri della *Société des Observateurs de l'homme* vanno segnalati Cabanis e Destutt de Tracy che Leopardi conosceva, ma che ebbero più che altro un ruolo nella formazione della sua gnoseologia sensista ed empirista (Fabietti, 1991: 5; Sansone, 1964: 138).

Sul rapporto fra Leopardi e Rousseau si è scritto molto, ma forse non abbastanza<sup>53</sup>. L'importanza del ginevrino risulterà più chiara se si tiene conto del fatto che nessuna teoria come quelle da lui avanzate dello "stato di natura" e del "contratto sociale" ebbe tanta risonanza in Italia, determinando perlopiù incomprensioni e aspre polemiche nel dibattito editoriale e giornalistico dell'epoca (Rota Ghibaudi, 1961). In questo dibattito, sebbene sia anche in parte precedente alla nascita di Leopardi, risulta impegnata per decenni tutta l'intelligenza italiana e sono propenso a ritenere che da esso siano in parte mediate le teorie rousseauiane che giungeranno al recanatese. Gli interventi nel dibattito sono numerosi, quindi mi concentrerò solo su quelli inerenti alla concezione dello stato di natura che qui più ci interessa. Complessivamente tale teoria, che portava con sé quella dell'isolamento primitivo, è respinta dalla gran parte degli intellettuali italiani, che pongono invece a origine della società la struttura familiare. Pressoché tutti i contributi italiani, inoltre, non colgono che per Rousseau lo stato di natura è solo postulato e immaginato, ma – sono parole di Rousseau – forse mai esistito<sup>54</sup>, essendo utilizzato da lui come costruzione oppositiva alla coeva civiltà corrotta e come modello di una civiltà virtuosa da fondare (Jesi, 1972: 61 ss; Rota Ghibaudi, 1961: 68). Fra coloro che accettarono in parte le teorie di Rousseau vi furono Pagano nei suoi *Saggi politici* (1792-1799) e Pietro Verri nelle *Meditazioni sulla felicità* (1763), che fu forse l'unico a coglierne il senso "metodologico", mentre Beccaria in *Dei delitti e delle pene* (1764) mostra

---

*l'invention de l'imprimerie, jusqu'au temps où les sciences et la philosophie secouèrent le joug de l'autorité*". Sulla base di questo spirito auto-evolventesi Condorcet azzarda anche delle previsioni: "Dixième époque: *Des progrès futurs de l'esprit humain*" (Condorcet, 1970: 4).

<sup>53</sup> Segnalo i contributi più rilevanti che affrontano il rapporto fra Leopardi e Rousseau, con conclusioni abbastanza diverse, di cui ho tenuto conto nella mia lettura: il primo testo a mettere in evidenza i numerosi tributi del primo nei confronti del secondo è Serban (1913), in Italia vi sono i contributi storici di Luporini (1996), Frattini (1958, 1964), Sansone (1964), Landolfi Petrone (1993) e poi i più recenti di Cacciapuoti (2010), Moneta (2010), Muñiz Muñiz (2012), Ambrus (2012). Vi è poi il testo di Koopman (2003), a mio avviso spericolato e quasi del tutto inutilizzabile. Si veda anche quanto detto da Folini nella "tavola rotonda" del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (2010: 608-609). Per quanto riguarda la diffusione di Rousseau in Italia ho consultato Schiff (1907) e Rota Ghibaudi (1961).

<sup>54</sup> Si legge così, nel *Préface* al *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*: "Car ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originale et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais" (Rousseau, 1962: 35).

un'adesione pressoché totale a tale dottrina<sup>55</sup>. Viene, inoltre, dai più rifiutato lo stato di felicità dell'uomo naturale rousseauiano, sia da parte degli illuministi italiani sia soprattutto dai polemisti di parte religiosa, per i quali confliggeva con la dottrina del peccato originale: di pari passo va anche la polemica contro la bontà del *bon sauvage*. In questa ricezione delle dottrine di Rousseau e in questo dibattito tutto italiano, mi sembra che il giovane Leopardi si ponga *in primis* su posizioni fortemente filo-rousseauiane contro i suoi detrattori, ereditando però probabilmente da essi la tendenza a una certa rigidità nel concepire lo stato di natura, per poi lentamente corrodere il sistema del ginevrino dall'interno.

È un dato di fatto che Leopardi mutua, o accetta - se si preferisce -, da Rousseau tre concezioni fondamentali: l'idea dello stato di natura come condizione originaria dell'uomo, l'opposizione fra Natura e Ragione, e la teoria dell'amor proprio. Ma con i suoi *distinguo*. Così, se in prima battuta aderisce all'idea della felicità originaria dell'uomo, non conviene su quella della bontà originaria, pur non ponendosi su posizioni hobbesiane, mentre rifiuta la distinzione fra *amour propre* e *amour de soi*<sup>56</sup>. Ma è nell'elaborazione della sua visione della Natura che si matura il maggior scarto rispetto a Rousseau, tanto che, se potrebbe essere vero che Giacomo veda in "Gian Giacomo"<sup>57</sup> un fratello nella sensibilità, nell'intelletto e nella singolarità rispetto al consorzio umano - come sostiene Koopmann -, finisce per diventare spesso un suo bersaglio polemico. Infatti, se fino al 1824 - *l'annus terribilis*<sup>58</sup> - l'idea di Leopardi della Natura come madre benevola, fonte di ogni piacere e di ogni virtù, coincide in gran parte con quella di Rousseau, in seguito tale visione si complica notevolmente e sembra capovolgersi nella visione materialistica e meccanicista testimoniata dal *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Non posso qui dar conto di

---

<sup>55</sup> Questo testo era sicuramente noto a Leopardi; cfr. Landolfi Petrone (1993: 483).

<sup>56</sup> Leopardi supera del tutto tale divisione fra un *amour de soi* positivo e istintivo e un *amour propre* negativo e frutto della riflessione. A questo proposito si veda Ferroni, che chiarisce anche come dall'amor proprio si generi l'odio per gli altri uomini (2010: 137; 157).

<sup>57</sup> Il riferimento qui è all'*Ottonieri*: "E misurando la singolarità di Gian Giacomo Rousseau, che parve singolarissimo ai nostri avi, con quella di Democrito e dei primi filosofi cinici, soggiungeva, che oggi chiunque visse tanto diversamente da noi quanto vissero quei filosofi dai Greci del loro tempo, non sarebbe avuto per uomo singolare, ma nella opinione pubblica, sarebbe escluso, per dir così, dalla specie umana" (OM: 123).

<sup>58</sup> A proposito del '24 faccio riferimento a Biral (1992) e Colaiacomo (1995a). Binni anticipa la "crisi" di quello che chiama "sistema della Natura e delle illusioni" al '23, propendendo per una svolta radicale (Binni, 2014, III: 87). Vi sono anche coloro che negano ogni cesura fra prima e dopo il '24 (Solmi, 1987: 99-119; Bonifazi, 1976: 198-227). Sono ritornati sulla questione con altri punti di vista Folini (1996) e Natoli-Prete (1998), tutti volti a sciogliere una dicotomia troppo netta.



tutte le discussioni che la critica leopardiana ha intavolato su tale argomento<sup>59</sup>, ma ritengo necessario chiarire a quale impostazione io aderisca, perché tale concetto è troppo importante all'interno del "sistema antropologico" leopardiano e per la comprensione del tema della "festa". Se accettiamo l'idea che il "sistema" di Leopardi tenga per tutto il corso della sua vita, occorre anche tener fermo il concetto su cui si basa, ovvero, quello della Natura; invece, se poniamo - come molti fanno - una frattura insanabile fra la visione della Natura prima e dopo il '24, ne dovremmo evincere che tale sistema sia andato del tutto in frantumi. Ma di fatto Leopardi continua a parlare del suo sistema anche in seguito. A questo proposito vorrei anche osservare che Leopardi nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* afferma che è l'universo a essere "un perpetuo circuito di produzione e distruzione" (OM: 82), mentre nello *Zibaldone* parla di "legge di distruzione e riproduzione" (Zib.: 4485), per cui è forse limitativo identificare *tout-court* la Natura con tale legge, in quanto ella ne è l'esecutrice (e persecutrice), cioè, la forza generatrice dell'universo ma neanche identificabile con esso, che è solo un suo prodotto insieme casuale e contingente, una genitrice che partorisce gli esistenti alla morte, sprigionando inevitabile sofferenza. Mi sembra, pertanto, sensata la posizione di Sansone quando afferma che il "sistema" di Leopardi è, in realtà, più organico e meno contraddittorio di quanto appaia, anche se non mi pare condivisibile quando afferma che tale sistema sia tutto dentro il Settecento. Se accettiamo l'idea che il sistema antropologico nel suo complesso tenga e se la visione della Natura prima del '24 è prevalentemente rousseauiana, essa dopo il '24 non può essere sostituita, perché sarebbe *in toto* annullata, da una visione che sia solo quella dolbachiana e lucreziana<sup>60</sup>, ma bisogna pensare che essa venga a lungo termine ricompresa in una visione superiore che integri provvidenzialismo e meccanicismo, la generatrice di illusioni e quella di *souffrance*, la benevolenza e l'indifferenza, la madre e la matrigna. Le contraddizioni pertanto non vanno a finire nel sistema facendolo crollare, ma nella Natura stessa, perché la Natura è al di là del principio di non contraddizione<sup>61</sup>. Questa Natura - in realtà, l'ha

---

<sup>59</sup> Sul concetto di Natura in Leopardi i contributi sono numerosi, ma quelli che ho trovato più illuminanti, pur non condividendo alcune idee di fondo dei loro saggi, risultano sempre quelli di Loporini del 1947 e di Sansone del 1964. Di straordinaria utilità per lo studio dello sviluppo del pensiero leopardiano su tale argomento anche i saggi di Biral (1992) e Colaiacomo (1995a).

<sup>60</sup> I celebri passi del *De rerum natura* in cui si fa riferimento a una natura indifferente, inadatta e involontariamente ostile alla specie umana sono quelli del V libro (Lucrezio, 2016: 438 ss.).

<sup>61</sup> "Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale (vedi il mio *Dialogo della Natura e di un Islandese*, massime in fine) che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione. Per esempio quel principio, estirpato il quale cade ogni nostro discorso e

vista bene Sansone come prima di lui Luporini, perché è Leopardi stesso che ce la spiega - si configura come il mero esistere, l'esistenza di per sé in opposizione alla vita degli esistenti, la fatalità del puro accadere delle cose, che nel loro generarsi sprigionano sofferenza per gli esseri senzienti, senza che ciò avvenga in vista di un bene superiore<sup>62</sup>. Per questo la Natura e il Fato si identificano<sup>63</sup>, diventando la prima strumento del secondo, cioè, del Tutto<sup>64</sup> che in realtà è il Nulla<sup>65</sup>, di un'eterna, insondabile, spaventosa vacuità, appena nascosta dal velo che l'"immediato apparir delle cose" - per sua intrinseca essenza - getta sopra i nostri occhi<sup>66</sup>. Ciò non toglie che il mantenersi al di qua del velo senza

---

ragionamento ed ogni nostra proposizione, e la facoltà istessa di poterne fare e concepire dei veri, dico quel principio. Non può una cosa insieme essere e non essere, pare assolutamente falso quando si considerino le contraddizioni palpabili che sono in natura. L'essere effettivamente, e il non potere in alcun modo esser felice, e ciò per impotenza innata e inseparabile dall'esistenza, anzi pure il non poter non essere infelice, sono due verità tanto ben dimostrate e certe intorno all'uomo e ad ogni vivente, quanto possa esserlo verità alcuna secondo i nostri principii e la nostra esperienza. Or l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla perfezione e al fine proprio che è la sola felicità, dannoso a se stesso e suo proprio inimico. Dunque l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo. [...] Del resto e in generale è certissimo che nella natura delle cose si scuoprono mille contraddizioni in mille generi e di mille qualità, non delle apparenti, ma delle dimostrate con tutti i lumi e l'esattezza la più geometrica della metafisica e della logica; e tanto evidenti per noi quanto lo è la verità della proposizione Non può una cosa a un tempo essere e non essere. Onde ci bisogna rinunciare alla credenza o di questa o di quelle. E in ambo i modi rinunzieremo alla nostra ragione (2 giugno 1824)" (*Zib*: 4099-4100).

<sup>62</sup> Faccio riferimento ai passi di Luporini (1996: 69-76) e di Sansone (1964: 149-150), che interpretano questi passi dello *Zibaldone*: "L'esistenza non è per l'esistente, non ha per suo fine l'esistente, né il bene dell'esistente; se anche egli vi prova alcun bene, ciò è un puro caso: l'esistente è per l'esistenza, tutto per l'esistenza, questa è il suo puro fine reale. Gli esistenti esistono perché si esista, l'individuo esistente nasce ed esiste perché si continui ad esistere e l'esistenza si conservi in lui e dopo di lui. Tutto ciò è manifesto dal vedere che il vero e solo fine della natura è la conservazione delle specie, e non la conservazione né la felicità degl'individui; la qual felicità non esiste neppur punto al mondo, né per gl'individui né per la specie. Da ciò necessariamente si dee venire in ultimo grado alla generale, sommaria, suprema e terribile conclusione detta di sopra (Bologna 11 marzo 1826)" (*Zib*: 416).

<sup>63</sup> Questa identificazione è pressoché totale in *A se stesso* e nell'*Inno a Arimane*.

<sup>64</sup> Si veda Folin (1996: 64-67).

<sup>65</sup> "Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare, considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla" (*Zib*: 85; cfr. anche: 72, 260-261).

<sup>66</sup> In realtà, prima del '24 Leopardi ritiene che: "La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda ed aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio" (*Zib*: 2710). Tuttavia nell'*Inno ai Patriarchi*: "alle secrete/leggi del cielo e di natura indutto/ valse l'ameno error, le fraudi, il molle/ pristino velo"(vv. 99-102). Sulla Natura come "velo" si veda Folin (1996: 23, 37, 49-51), la citazione è dallo stesso.

squarciarlo dia ai viventi l'illusione di essere felici, risultando così la sua manifestazione, per certi versi, provvidenziale e, comunque, bellissima, godibilissima, poeticissima. E questa visione va molto oltre quella di D'Holbach quanto quella di Rousseau, per non parlare degli illuministi italiani.

È vero che anche la questione della Ragione in Leopardi necessiterebbe un maggiore approfondimento anche in relazione a quella rousseauiana, tuttavia non posso che affrontarla per brevi cenni. Essa non si identifica affatto con la *raison* dei *philosophes*, pur essendo quest'ultima un prodotto di quella, e neanche con la "Civiltà". La visione di Leopardi è meno univoca di quella di Rousseau, per cui la Ragione è soprattutto la riflessione che sottomette i sani impulsi naturali nell'uomo, depravandolo, conducendolo al desiderio di dominio, alla sopraffazione e all'avidità, e si trova tutta dalla parte della civiltà<sup>67</sup>. In Leopardi più che sottomettere gli istinti la Ragione determina sempre nuovi bisogni e attraverso l'assuefazione allontana progressivamente l'uomo dal suo stato "naturale", corrompendolo. Nel sistema leopardiano la Ragione non è estranea agli stadi dei selvaggi e degli antichi, così si identifica più con lo sviluppo del pensiero e delle capacità raziocinanti che producono quadri interpretativi della realtà, come la religione, la superstizione, alcune filosofie, la stessa società, spesso del tutto erronei agli occhi dell'altra ragione - la *raison*<sup>68</sup>-, avvicinandosi in Leopardi, sì, pericolosamente al concetto di "cultura".

### 1.3.1. Un sistema fra evolucionismo e degenerazionismo

Per trarre un bilancio dei rapporti col Settecento "pre-antropologico", Leopardi condivide con tutti i pensatori sopra menzionati il concetto-chiave dell'"unità psichica del genere umano"<sup>69</sup>; dunque, pur essendo anch'egli non immune dall'etnocentrismo<sup>70</sup>, si pone fuori dalle posizioni dei sostenitori dell'inferiorità di alcune popolazioni umane su basi biologiche. Come tutti gli altri autori del Settecento parla di "civiltà" e non di "cultura", ma ciò non significa che, seppur *in nuce* e senza una definizione precisa, tale concetto non cominciasse a farsi strada nelle menti dei *philosophes* (Harris, 1971: 14 ss), e dello

---

<sup>67</sup> Rousseau nel *Discours* dice che: "l'homme qui médite est un animal dépravé" (1962: 45). Mi sembra significativo, e non una svista, che Leopardi lo trasformi in: "Tout homme qui pense est un être corrompu" (*Zib*: 56). Si veda a questo proposito Muñiz Muñiz (2012: 134).

<sup>68</sup> Non bisogna dimenticare la funzione positiva della Ragione intesa come "cognizion del vero" nello svelare gli errori popolari e nel cammino verso il "verace saper". Ancora valida a mio avviso la posizione di Sansone sul legame ambivalente fra Leopardi e la Ragione.

<sup>69</sup> Questo elemento centrale è sempre individuato da Harris (1971: 22).

<sup>70</sup> Tuttavia si può ricordare un passo di Leopardi che è già una critica all'etnocentrismo: "E generalmente noi chiamiamo barbaro quel ch'è diverso dalle nostre assuefazioni" (*Zib*: 3882).

stesso Leopardi, in cui però, come ho cercato di chiarire in precedenza, trapela maggiormente nella concezione di Ragione. Come loro utilizza termini quali “primitivo”, “selvaggio”, “barbaro”, “civilizzato”, concetti che indicano delle tappe nel cammino evolutivo dell’uomo. Ritengo, a questo proposito, che Leopardi condivida la concezione evoluzionista-diacronica di tutti gli autori settecenteschi sopra menzionati e anche il suo sistema debba essere ascritto ai sistemi antropologici evoluzionisti, non solo contemporanei ma anche successivi<sup>71</sup>. Basti vedere che Morgan in *Ancient Society* del 1877 utilizza gli stessi termini nella definizione degli stadi del percorso unilineare dello sviluppo umano. Infatti Morgan suddivide la storia in tre grandi fasi, con sottopartizioni interne: “1. Lo stato selvaggio a) inferiore, b) medio, c) superiore; 2. La barbarie a) inferiore, b) media, c) superiore; 3) La civiltà” (Harris, 1971: 244). Tuttavia Leopardi non utilizza la corrispondenza che è riscontrabile sia in Montesquieu che in Rousseau e che avrà larga e duratura fortuna fino a Morgan - sebbene lo studio delle relazioni fra forme economiche, tecnologiche e politiche sia in quest’ultimo molto più articolato - tra gli “stati” dell’uomo e le modalità di approvvigionamento di cibo, per cui i selvaggi sono cacciatori, i barbari pastori, e i civili sono coltivatori (Landucci, 1972: 455). Occorre, a tale proposito, precisare meglio i termini “primitivo”, “selvaggio”, “barbaro”, “civiltà”, ma anche “società” all’interno del “sistema” leopardiano. A una lettura superficiale potrebbe sembrare che Leopardi utilizzi i primi due termini quasi come intercambiabili. Tuttavia tale interpretazione è, in realtà, dovuta a un difetto del nostro sguardo, non più abituato a confrontarsi con i modelli evoluzionisti della società umana, e a una modificazione nell’italiano contemporaneo dell’accezione di questi termini. Raramente si possono riscontrare slittamenti semantici nel loro uso. Così Leopardi nel suo sistema distingue fra “primitivo” e “selvaggio”, in quanto col primo termine intende essenzialmente l’“uomo naturale”, cioè quello che viveva nello “stato di natura” in un periodo che possiamo definire pre-storico e per certi aspetti mitico. A tale stadio sono ascritti, talvolta, solo i Californi. Con “selvaggio” intende, invece, le popolazioni indigene africane e americane o oceaniane che presentano forme economiche di tipo pre-industriale e non conoscono la scrittura, quelle che oggi vengono definite, etnocentricamente, proprio “popolazioni primitive” - o con una perifrasi non molto migliore “popolazioni di interesse etnologico”. Pur non avendo ancora raggiunto lo stadio della civiltà, esse non sono ritenute prive di cultura o per dirla con Leopardi hanno già sviluppato gradi di Ragione, come

---

<sup>71</sup> Sono molti i passi in cui è evidente l’evoluzionismo di Leopardi sul piano della civiltà, ne segnalo solo alcuni (*Zib*: 1596, 3251-3253, 4266, 4368)

dimostra il fatto che egli mette in luce che vivono in società e hanno usi, costumi e religioni, talvolta definiti orrifici – potrebbe essere il caso dei selvaggi andini descritti nella *Scommessa di Prometeo*. Lo stadio della “civiltà” vero e proprio coincide invece con l’avvento della scrittura<sup>72</sup>, ed è significativo come tale criterio sia lo stesso adottato ancora da Morgan nel 1877. A questo proposito occorre chiarire che in Leopardi l’opposizione non è mai fra “Natura” e “Civiltà”, ché la civiltà è piuttosto una condizione di precario equilibrio fra la Natura e la Ragione. La fine dell’equilibrio determina la “barbarie”, che per Leopardi - differentemente da Morgan - non è uno stadio in senso evolutivo, ma rappresenta una fase di decadimento nient’affatto necessaria ma spesso inevitabile rispetto a una precedente fase di maggior civiltà; dal punto di vista leopardiano il “barbaro” si contrappone tanto al “civile” quanto al “primitivo”, in quanto rappresenta, paradossalmente rispetto al senso comune, uno sbilanciamento a favore della Ragione e, cioè, dell’amor proprio e dell’interesse individuale, con tutti i derivati di violenza, sopraffazione, slealtà<sup>73</sup>. Infine, il concetto di “società” in Leopardi potrebbe essere meglio definito come un criterio analitico trasversale e una variabile indipendente nella storia dell’umanità; infatti da una parte si muove anch’essa all’interno della polarità fra Natura e Ragione, essendo indubabilmente frutto di quest’ultima; dall’altra la “società larga”, ancora vicina alla Natura, è risospinta agli albori della storia, mentre la “società stretta”, effetto dello spostamento dell’uomo verso la Ragione, si combina nella storia in vario modo con gli stadi evolutivi,

---

<sup>72</sup>“Tutti i popoli che non hanno una lingua perfetta sono proporzionatamente lontani dall’incivilimento. Vedi p. 942, capoverso 1. E finché il mondo non l’ebbe conservò proporzionatamente lo stato primitivo. Così pure in proporzione, dopo l’uso della scrittura dipinta e della geroglifica. L’incivilimento, ossia l’alterazione dell’uomo, fece grandi progressi dopo l’invenzione della scrittura per cifre, ma però sino a un certo segno, fino all’invenzione della stampa, ch’essendo la perfezione della tradizione, ha portato al colmo l’incivilimento. Il quale incivilimento apparisce e dalla ragione e dal fatto che non si poteva conseguire e molto meno perfezionare senza l’invenzione della scrittura per cifre; invenzione astrusissima e mirabile a chi un momento la consideri, e della quale gli uomini hanno dovuto mancare, non già casualmente, ma necessariamente per lunghissima serie di secoli, com’è accaduto” (*Zib*:939-940). A questo proposito occorre, però, segnalare che - con una presa di posizione etnocentrica - Leopardi ritiene strumento di vero “incivilimento” solo l’alfabeto e la scrittura alfabetica e, dunque, solo “vere” civiltà quelle semitiche (fenici ed ebrei) e quella greco-romana, che rappresenta la *summa* ineguagliata. Una disamina della questione è in Camarotto (2010).

<sup>73</sup> Riporto le seguenti annotazioni: “Altro è primitivo, altro è barbaro. Il barbaro è già guasto, il primitivo ancora non è maturo” (*Zib*: 118). “In fatti la storia dell’uomo non presenta altro che un passaggio continuo da un grado di civiltà ad un altro, poi all’eccesso di civiltà e finalmente alla barbarie e poi da capo. Barbarie, s’intende, di corruzione, non già stato primitivo assolutamente e naturale, giacché questo non sarebbe barbarie. Ma la storia non ci presenta mai l’uomo in questo stato preciso” (*Zib*: 403-404)

determinando esiti diversi. Per chiarire meglio la differenza la “società larga” o “lassa” è quella che ha legami sociali abbastanza allentati e fluidi, mentre nella “società stretta” i legami sociali sono compatti e cementati da rigide norme; quest’ultima a sua volta può essere nell’estensione “ristretta”, come quella dei selvaggi, o “ampia”, come quelle dei popoli europei<sup>74</sup>. Così, a differenza di quanto si potrebbe pensare, eccettuati i soli Californi, non esistono nell’epoca contemporanea casi di “società larga” ma solo società più o meno strette, anche presso i selvaggi<sup>75</sup>. La società stretta è vista come una forma gravemente dannosa per l’uomo, per i costumi depravati (o barbarici) che produce e per il fatto di accrescere la sua generale infelicità; ciò a meno che non si accompagni a forme di civiltà molto avanzate<sup>76</sup>. La società stretta nuoce anche a tutti gli altri esseri senzienti presenti sulla Terra.

In conclusione, Leopardi non nega l’evoluzione su larga scala diacronica delle forme sociali, ponendo sempre al vertice la civiltà occidentale e la ragione europea occidentale: quello che nega è che questo rappresenti un progresso. D’altra parte, non possiamo dimenticare che posizioni che negavano recisamente il progresso - o anti-progressiste - possono essere ascritte tanto a Voltaire che a Rousseau; Locke, Montesquieu e Diderot non vedevano affatto il progresso come inevitabile, e gli unici evoluzionisti davvero progressisti furono Turgot e Condorcet - e Kant (Gay in Harris, 1971: 56). Occorre pertanto distinguere e contrapporre i concetti di evoluzione e progresso anche nell’opera leopardiana, così come si fa per quelli di “conformabilità” e “perfettibilità” dell’uomo, quest’ultima *in toto* rifiutata<sup>77</sup>. Certo, posizioni così dure nei confronti dell’epoca a lui contemporanea come quelle di Leopardi sono difficilmente riscontrabili in altri, tanto che alcuni autori parlano di “decadenza storica” e di “degenerazione” (Muñiz Muñiz, 1989: 375; Colaiacomo, 1995a: 265). Ora, da un punto di vista della storia delle idee, se elementi di degenerazionismo possono essere ascritti addirittura a Lafitau, tali correnti si

---

<sup>74</sup> Sulla società stretta oltre ai succitati contributi si veda anche Feo (2010).

<sup>75</sup> Si veda a questo proposito *Zib*: 3802.

<sup>76</sup> Il caso della società italiana nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* non è, in realtà, un’eccezione. In quel caso la società è meno stretta delle altre società europee non come effetto di una minore evoluzione, il che sarebbe positivo, ma come effetto di una degenerazione e sfaldamento dei legami sociali causati da protratte epoche di barbarie o semi-barbariche, il che è un fatto negativo. Pertanto rinsaldare i rapporti e ri-stringere la società porterebbe a esiti positivi rispetto alla situazione contemporanea.

<sup>77</sup>A questo proposito segnalo anche la seguente espressione di Leopardi, che non nega affatto l’evoluzione sul piano delle forme sociali: “Altro è la perfettibilità della società, altro quella dell’uomo ec. ec. ec. (12-13 aprile 1821)”(*Zib*: 940). Sulla “perfettibilità” cfr. anche Moneta (2010) e Janowski (2010: 550).

concretizzarono davvero solo intorno alla figura di de Maistre e dei suoi accoliti<sup>78</sup>. Sarebbe insensato inserire Leopardi fra di loro, quale italico alfiere del degenerazionismo, come fa Gerbi, anche perché costoro vedevano nei “selvaggi” l’esempio della degradazione dell’uomo in seguito al peccato originale e ponevano le prime basi al razzismo e alla discriminazione (2000). Nella sua storia dell’idea dell’inferiorità naturale degli americani Gerbi ricostruisce anche la genesi delle teorie degenerazioniste partendo da Buffon, per focalizzarsi sulla figura di De Paw, fino a giungere a Hegel, passando per de Maistre. In questo percorso è riservato anche un capitolo a Leopardi, dal titolo “Leopardi: la decadenza da americana si fa universale” (Gerbi, 2000: 528 ss.), in cui il recanatese diviene appunto un convinto sostenitore delle teorie degenerazioniste e, addirittura, un divulgatore delle tesi demaistriane. Sono molti a mio avviso gli equivoci in cui incorre Gerbi, fra cui il mescolare senza rigore i piani di analisi e i tempi della riflessione leopardiana. Ad esempio, sostiene che nelle *Operette morali* Leopardi ancora non afferma la teoria della “decadenza”, ma poi, per provare il suo degenerazionismo, chiama in causa un passo dello *Zibaldone* del 1821 (*Zib*: 1004), in cui Leopardi parla della “degenerazione” in relazione al cristianesimo e all’interpretazione del *Genesi*, non comprendendo che tale parallelo avviene su un piano eudemonistico, completamente diverso. Dalla lettura del saggio ne risulta quasi un Leopardi credente che ripropone i dogmi del cristianesimo, mentre tali immagini sono utilizzate per svelare frammenti di verità nascoste dietro il velo dei miti antichi, da un’ottica ormai atea. Ma dove Gerbi compie l’errore più grossolano è nella lettura del proemio del *Canto IV* dei *Paralipomeni della Batracomiamachia*; in questo caso, basandosi sullo Zumbini (1909: 249-253), sostiene che Leopardi abbia letto de Maistre (cosa possibile dato che *Le serate* sono del 1821 e i *Paralipomeni* del 1831, ma non provata) e ne riproponga le teorie, contraddicendo peraltro quanto Zumbini aveva sostenuto, cioè che quella sia un’esposizione ironica, critica e anche abbastanza polemica; errore già messo in luce da Savarese (1967: 134) e da Landucci (1972: 345). Per capire quanto

---

<sup>78</sup> Il padre missionario gesuita Joseph-François Lafitau credeva fermamente nella dottrina del monoteismo originario e nello studio delle società e delle religioni dei nativi americani (*Moeurs des sauvages Amériquains, comparées aux mœurs des premiers temps*, 1724) credé di rintracciare le prove della loro degenerazione a seguito della caduta del peccato originario. L’ideologia degenerazionista si affermò, tuttavia, solo più tardi in seguito all’opera di de Maistre e alla pubblicazione delle *Serate di San Pietroburgo* (1821). Da lui e dagli altri degenerazionisti le popolazioni “selvagge” o “barbare” furono indicate come società decadute da precedenti stadi di civiltà, come punizione da parte di dio (Fabietti, 1991: 7-8; 1980: 34-43; Harris, 1971: 75-80).

Leopardi non solo sia lontano, ma addirittura un avversario di queste posizioni basta leggerne alcuni sarcastici versi, che riporto:

Ma con la meraviglia ogni sospetto  
Come una nebbia vi torrà di mente  
Il legger, s'anco non avete letto,  
Quel che i savi han trovato ultimamente,  
Speculando col semplice intelletto  
Sopra la sorte dell'umana gente  
[...]

E che quei che selvaggi il volgo appella  
[...]

Non vita naturale e primitiva  
Menan, come fin qui furon creduti,  
Ma per corruzion sì difettiva,  
Da una perfetta civiltà caduti,  
Nella qual come in propria ed in nativa  
I padri dei lor padri eran vissuti  
[...]

Resta che il viver zotico e ferino  
Corruzion si creda e non natura,  
E che ingiuria facendo al suo destino  
Caggia quivi il mortal da grande altura;  
Dico dal civil grado, ove il divino  
Senno avea di locarlo avuto cura:  
Perchè se al ciel non vogliam fare oltraggio,  
Civile ei nasce, e poi divien selvaggio.

Le espressioni dove si coglie l'ironia di Leopardi sono "maraviglia", "nebbia", "ultimamente", "speculando col semplice intelletto", "perfetta civiltà", e in particolare "divino senno", "cura" "se al ciel non vogliam fare oltraggio", che ricordano simili espressioni corrosive presenti nella *Ginestra* e nel *Tramonto della luna* a proposito dell'intervento degli dei nelle vicende umane e della loro supposta intelligenza, mentre tutto il ragionamento si oppone a quanto sostenuto nell'*Inno ai Patriarchi*. Tuttavia, in modo del tutto diverso e da posizioni assolutamente aconfessionali, se scindiamo il piano psicologico - o eudemonistico - da quello socio-culturale - o dell'incivilimento -, è pur vero che elementi di una teoria della degenerazione dell'essere umano s'intrecciano in Leopardi con un impianto sostanzialmente evoluzionista, per cui si potrebbe parlare di un sistema "evoluzionista-degenerazionista". Ma non è tutto, perché a differenza degli "evoluzionisti classici" Leopardi non concorda affatto sulla poligenesi dei fatti culturali, ma ritiene che la maggior parte delle invenzioni abbiano un'unica origine (monogenesi) e si siano diffuse nel mondo attraverso



la migrazione e il contatto fra i popoli. A questo proposito, riporto l'ottima sintesi di Camarotto:

a) il genere umano, originariamente raccolto entro un limitato spazio geografico, una volta oltrepassato *contra naturam* il giusto livello di socialità, si è disperso ed eccessivamente diffuso sul globo terrestre (*Zib.* 3648-58); b) alcune invenzioni sono antecedenti alla disgregazione, e rientrano anzi nel novero dei fattori che ne hanno posto le condizioni di possibilità. A questa tipologia appartengono le scoperte e le applicazioni tecnologiche comuni indistintamente a tutta l'umanità, come il fuoco e la navigazione (*Zib.* 3658-67); c) le invenzioni che invece, grazie a una favorevole combinazione di eventi esterni che ne hanno consentito lo sviluppo, risultano trovarsi, almeno inizialmente, solo presso alcuni popoli, «pur avendo anch'esse una unica origine per la difficoltà e la casualità» che le contraddistingue, sono tuttavia «successive e posteriori alla antichissima dispersione», e sono pertanto divenute comuni unicamente a quelle nazioni che hanno avuto relazioni tra loro (*Zib.* 3667-68) (Camarotto, 2010: 360).

Dunque, da questo punto di vista il sistema di Leopardi deve essere temperato anche con certo grado di diffusionismo<sup>79</sup>.

### 1.3.2. Precisazioni teoriche e strutturali

Nel tratteggiare il "sistema antropologico" di Leopardi terrò conto di alcuni dei più significativi tentativi in tal senso, fra cui quelli di Muñiz Muñiz (1989), di Colaiacomo (1995a), di Ferroni (2010). Alcune delle ricostruzioni già brillantemente portate a termine, se hanno indubbiamente molti meriti, si muovono essenzialmente all'interno dello *Zibaldone* e si concentrano maggiormente sulla parte precedente al 1824, che è quella che offre senza dubbio il maggior numero di riflessioni in tal senso. Se ciò ha la funzione di ricostruire fin nei dettagli il pensiero di Leopardi nel suo dispiegarsi cronologico, per quanto mi è necessario occorre offrire anche una sintetica valutazione d'insieme, facilmente consultabile "a colpo d'occhio"<sup>80</sup>. A questo proposito vorrei precisare che il "sistema antropologico" qui ricostruito non

---

<sup>79</sup> Le prime forme di diffusionismo vere e proprie sono quelle delle scuole austriaca e tedesca, in particolare quella dei *Kulturkreis* (cerchi culturali) del geografo Friedrich Ratzel, e quindi le opere di Frobenius e padre Schimdt, i quali tutti legarono le loro concezioni all'avversione all'evoluzionismo e alla credenza nella degenerazione dei tratti culturali. In America invece le figure di riferimento del diffusionismo furono Clark Wissler e Franz Boas, il cui anti-evoluzionismo fu in realtà molto più sfumato, non negando affatto il processo storico delle forme culturali, ma su basi "particolari" e non universali (Fabietti, 1991: 62, 63). Tuttavia la concezione dell'antropologia leopardiana è nel suo complesso molto lontana da queste posizioni.

<sup>80</sup> Cfr. *Zib.* 1854; Colaiacomo (1995a: 235).

corrisponde, se non in parte, al cosiddetto “sistema della Natura e delle illusioni” precedente al '24. Per questa ricostruzione ritengo necessario inserire le riflessioni successive a tale data, e alcune notazioni presenti nei *Canti* e soprattutto nella *Ginestra*, perché non essendoci testimonianze in contrario dobbiamo supporre che il “sistema” non sia affatto saltato all'altezza della sua stesura e come “testamento” leopardiano sembra offrire il punto di vista ultimo sulla questione; pertanto mi spingo anche a ritenere che si possano rileggere i passi zibaldoniani à rebours proprio a partire dalla *Ginestra*. Al contrario la mia ricostruzione avverrà a prescindere da un'altra opera molto spesso indagata come chiave delle concezioni leopardiane, la *Storia del genere umano*. Se, da una parte, potrei far mie le posizioni di Solmi, quando sostiene di tralasciare le *Operette morali*, ritenendole “non altrettanto probanti, perché il pensiero leopardiano vi si trova a uno stadio meno genuino, in quanto maggiormente soggetto alle esigenze letterarie” (1987: 105), dall'altra la motivazione risiede soprattutto nel fatto che tale opera si offre come una costruzione fortemente “mitico-allegorica” (Binni, 2014, II: 275), anche dal sapore moralistico e umoristico, ponendosi al di fuori dell'impianto ermeneutico del “sistema antropologico” propriamente detto e altrove delineato. Inoltre, la presenza delle divinità come Giove, Venere, Amore nella sua duplice forma, dei “fantasmi” e la storia del diluvio universale mi sembrano esautorare tale racconto da ogni valore scientifico agli occhi dello stesso ateismo leopardiano, offrendo invece una rappresentazione allegorica parallela. Non sarei, infine, neanche così sicuro che il vero intento di tale opera sia quello di ricostruire, sebbene sotto forma di favola o di pseudo-mito, l'evoluzione del genere umano, quanto di mettere in luce alcuni temi “antropologici” che si dispiegheranno poi all'interno di tutta la tessitura delle *Operette*, in primis, il desiderio, l'infelicità, la noia, ma anche il valore delle illusioni, la potenza dell'amore<sup>81</sup>.

Per quanto riguarda l'idea che dà forma al sistema vorrei ribadire che l'opposizione strutturante fondamentale è quella tra “Natura e Ragione”, da cui discendono le altre - quella fra antichi e moderni, quella fra meridionali e settentrionali, fra società stretta e larga. La legge che determina l'evoluzione complessiva del sistema dalla Natura verso la Ragione va rintracciata nell'idea cardine dell'“assuefazione” umana, sullo sfondo di un processo sociale di accumulo dei dati acquisiti attraverso l'esperienza, che si avvicina molto a un'idea di sviluppo della “cultura”:

---

<sup>81</sup> Per una lettura dell'operetta si vedano Luporini (1998), Bellucci (2010), e in particolare Binni, il quale sostiene che il tema principale della *Storia del genere umano* è l'“infelicità dell'uomo” (2014, II: 275).

L'uomo si allontana dalla natura, e quindi dalla felicità, quando a forza di esperienze di ogni genere, ch'egli non doveva fare e che la natura aveva provveduto che non facesse (perché s'è mille volte osservato ch'ella si nasconde al possibile e oppone milioni di ostacoli alla cognizione della realtà); a forza di combinazioni, di tradizioni, di conversazione scambievole ec., la sua ragione comincia ad acquistare altri dati, comincia a confrontare e finalmente a dedurre altre conseguenze sia dai dati naturali, sia da quelli che non doveva avere. E così, alterandosi le credenze, o ch'elle arrivino al vero, o che diano in errori non più naturali, si altera lo stato naturale dell'uomo; le sue azioni non venendo più da credenze naturali non sono più naturali; egli non ubbidisce più alle sue primitive inclinazioni, perché non giudica più di doverlo fare, né più ne cava la conseguenza naturale ec. (*Zib*: 446).

All'opposizione fra "Natura e Ragione", con un movimento inversamente proporzionale, va però aggiunta l'opposizione strutturante tra "Felicità e Infelicità", per cui mentre nella sua evoluzione l'uomo si muove sul piano socio-culturale verso una sempre maggiore complessità, precipita sul piano eudemonistico progressivamente nell'infelicità. In questo modo si spiega l'assunto leopardiano che:

Il principale insegnamento del mio sistema è appunto la detta degenerazione. Tutte, pertanto, le infinite osservazioni e prove generali o particolari ch'io adduco per dimostrare come l'uomo fosse fatto primitivamente alla felicità, come il suo stato perfettamente naturale, che non si trova mai nel fatto, fosse per lui il solo perfetto, come quanto più ci allontaniamo dalla natura tanto più diveniamo infelici ec. ec., tutte queste, dico, sono altrettante prove dirette di uno dei dogmi principali del Cristianesimo, e, possiamo dire, della verità dello stesso Cristianesimo (1 maggio 1821) (*Zib*: 1004).

Vorrei fare, a questo proposito, alcune precisazioni sul rapporto fra il "sistema" di Leopardi e il cristianesimo (o più esattamente il *Genesi*), chiamato spesso in causa come prova delle sue teorie ma indubbiamente ripudiato in quanto fede, anche se la questione, con tutti i riferimenti ai testi dello *Zibaldone*, è già stata dipanata in Colaiacomo (1995a: 269), Campana (2010), Ferroni (2010: 146). Leopardi vede nelle *Sacre scritture* la rivelazione di alcune eterne verità nascoste sotto la fabula mitica, di cui lui è venuto a conoscenza o di cui ha trovato conferma attraverso lo studio dei filosofi. Così, l'immagine di Adamo che coglie il frutto proibito è per Leopardi la modalità mitica di rappresentare lo squarcio nel velo frapposto fra uomo e Natura e l'acquisita consapevolezza dell'uomo della propria reale condizione. L'uscita dallo "stato di natura" è adombrata

nella cacciata dall'Eden, che era la massima felicità possibile per l'uomo: da quel momento inizia la "degenerazione", cioè, il suo incombere nell'infelicità (come si legge in *Zib*: 1004). In questa prima fase del pensiero leopardiano, il gesto di Adamo e la sua caduta sembrano suggerire un "salto" logico dallo "stato di natura" alla condizione dell'uomo storico, ma questa è piuttosto una rappresentazione allegorica, ancora molto influenzata dalla visione del "salto" rousseauiano e volta a confermare che il "sistema" non è in contraddizione col cristianesimo<sup>82</sup>. Altrove, nel suo parallelo con la fabula mitica, il fondatore della società è individuato non in Adamo ma in Caino, cui è attribuita la fondazione della prima città<sup>83</sup>, come si legge nell'*Inno ai patriarchi*: "Trepido, errante il fratricida, e l'ombre/ solitarie fuggendo e la secreta/ nelle profonde selve ira de' venti,/ primo i civili tetti, albergo e regno/ alle macere cure, innalza", vv. 43-46). Il dato non va preso alla lettera, in quanto lo dice Leopardi stesso: "Il primo autore delle città vale a dire della società, secondo la Scrittura, fu il primo riprovato, cioè Caino" (*Zib*: 191); cioè, ciò che nel mito è detto "città" vale "società" nella storia dell'evoluzione umana. Questo può anche essere una significativa indicazione di un processo che si compie per gradi dallo svelamento (Adamo) alla definitiva separazione dalla Natura ed entrata nella "storia" (Caino).

### 1.3.3. Un quadro d'insieme

1. STATO DI NATURA: Si tratta di una fase pre-storica. Risospinta in un'epoca mitica, nel tentativo di conciliare il "sistema" con le verità presenti nel sapere degli antichi, questa fase è assimilata alla vita edenica prima della caduta (giudeo-cristianesimo) o all'età dell'oro (miti precristiani). L'uomo "primitivo" o "naturale" vive in uno stato di bruto, quello a cui l'ha creato la Natura, che è simile a quello di tutti gli altri animali: mangia, dorme, si riproduce e non ha velleità conoscitive. Vive in solitudine ed è meno sociale degli altri animali, perché in lui domina un inconsapevole amor proprio, che lo porta all'egoismo. Si sviluppa fra gli uomini solo una "società accidentale", cioè, casuale ed occasionale, che si scinde subito<sup>84</sup>. Non esistono legami sociali stabili, neanche quelli familiari. Come tutte le specie viventi è in uno stato di attacco permanente da parte della Natura, che genera *souffrance*, ma al pari degli altri

<sup>82</sup> Sulla fusione di elementi biblici con teorie rousseauiane si veda Föcking (1995: 175).

<sup>83</sup> A questo proposito riporto anche la nota 1 dell'*Inno ai Patriarchi*: "«Egressusque Cain, a facie Domini, habitavit profugus in terra ad orientalem plagam Eden. Et aedificavit civitatem». *Genesi*, c. iv, v. 16". Cfr. anche Bellucci (2010: 121).

<sup>84</sup> Si veda *Zib*: 873.

animali ne è del tutto inconsapevole. Il velo frapposto fra l'uomo e la natura lo rende preda del meccanismo dell'illusione, così, l'accordo dell'uomo con la Natura è totale, vi si trova completamente a suo agio. L'uomo in tale condizione è "perfetto" - e non "perfettibile"-, perché così l'ha voluto la Natura, cioè, perché in questo modo si integra perfettamente nel meccanismo di produzione e distruzione degli esseri e delle forme. Questa integrazione-accordo è la massima felicità possibile per l'uomo, mai più raggiunta. Un'immagine poetica di tale condizione è suggerita nell'*Inno ai Patriarchi* attraverso la descrizione dei Californi<sup>85</sup>.

2. INIZIO DELLA STORIA: L'uscita dalla condizione primitiva avviene gradualmente - *Nihil in natura fieri per saltum* -, secondo il meccanismo dell'assuefazione<sup>86</sup>. Il processo è dovuto al caso, non avviene, cioè, per intervento divino né in base a un piano provvidenziale<sup>87</sup>. Avviene perché l'uomo attraverso le sue esperienze sviluppa il desiderio di conoscenza, il pensiero e la Ragione. L'uomo intravede il grande marchingegno dell'illusione, il "vero" della propria condizione, scopre, cioè, di soffrire. Scopre che la Natura è "madre di parto e di voler matrigna": per questo gli uomini guidati dalla Ragione costituiscono consapevolmente i primi legami sociali - la prima "social catena"-, per difendersi dagli assalti della Natura. In seguito a ciò nascono la lingua e la società e inizia il processo di civilizzazione. La prima forma è ancora una "società larga", che però tende velocemente a stringersi sempre più. Incrinatosi l'accordo fra l'uomo e la Natura, egli si allontana da essa in un lento cammino verso la Ragione, moltiplicando bisogni, desideri e la propria infelicità. In questo modo l'uomo entra nella storia, cioè, nella consapevolezza e nella memoria della propria presenza sulla terra come essere distinto dal resto del mondo naturale.

---

<sup>85</sup> Altre notazioni sui Californi sono presenti nello *Zibaldone* (2712, 2748, 3180, 3304, 3660, 3801). Sullo "stato di natura" e sui Californi si veda anche Moneta (2010) e Clemente (2010a).

<sup>86</sup> "L'assioma de' leibniziani (se non erro) *nihil in natura fieri per saltum*, quella graduazione continua con cui la natura assuefa le cose a diversissimi stati e nasconde il passaggio dall'inverno all'estate ec. ec. ec., del che parla Senofonte, tutto ciò non dimostra egli che tutta la natura è un sistema di assuefazione? La gradazione importa l'assuefazione, e viceversa (9 settembre 1821)" (*Zib*: 1658). Cfr. Colaiacomo (1995a: 268).

<sup>87</sup> "Se dunque porremo attenzione all'andamento delle cose e alla storia dell'uomo, dovremo convenire che tutta quanta la sua civilizzazione è pura opera del caso" (*Zib*: 1739, 1740). Cfr. Colaiacomo (1995a: 269) e Moneta (2010: 237). Qui come si può vedere il concetto di civilizzazione si avvicina molto a quello di cultura.

3. STADIO SELVAGGIO: Si tratta del primo vero stadio dell'umanità nella sua fase storica. L'uomo vi si trova organizzato in "società strette", ma di piccola estensione, domina l'amor proprio degenerato in egoismo. Queste prime società umane sono violente, inique, in esse si compiono azioni orribili per effetto della Ragione, che produce cognizioni erranee e superstizioni di ogni genere. Tuttavia sono ancora vicine alla Natura, vicinanza intesa probabilmente come affinità alla vita originaria dell'uomo primitivo all'interno di un ambiente naturale non ancora urbanizzato e antropizzato.

4. CIVILTÀ: Lo stadio civile coincide con lo sviluppo della scrittura, della letteratura, delle sistemazioni teologiche, delle città, della completa antropizzazione dell'ambiente, ma anche della moneta, primo strumento di disuguaglianza fra gli uomini<sup>88</sup>. La Ragione si sviluppa sempre di più e l'uomo si è definitivamente allontanato dalla Natura. Ci si riferisce alle grandi civiltà del passato, società strette di grande estensione, come quella cinese, indiana e quelle del vicino oriente.

5. CIVILTÀ MEDIA: Si tratta di uno stadio particolarmente evoluto in cui la Ragione tenta di riavvicinarsi alla Natura, producendo una situazione di equilibrio fra i due poli del sistema: unica possibilità di relativa felicità per l'uomo. Coincide con l'avvento delle grandi civiltà greca e romana e s'identifica in esse. Dominano le grandi illusioni che spingono alle virtù e all'eroismo. L'amor proprio si trasforma in amor di patria. Tale civiltà è al tempo stesso causa ed effetto della "mezza filosofia": i saggi tengono gli uomini all'oscuro del vero, ricostruiscono il velo e tentano di ricondurre l'uomo alla Natura e all'accordo con essa, al fine di trattenerli in una situazione di illusoria felicità. Fra costoro ha un ruolo di primo piano Isocrate.

\* In questa fase ha origine la festa degli antichi. Si sviluppa il "sistema di Stratocle e Teofrasto"<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> "E notate che l'uso della moneta, quanto è necessario a quella che oggi si chiama perfezione dello stato sociale, tanto nuoce a quella perfezione ch'io vo predicando; giacché il detto uso è l'uno de' principalissimi ostacoli alla conservazione dell'uguaglianza fra gli uomini e quindi degli stati liberi, alla preponderanza del merito vero e della virtù ec. ec., e l'una delle principalissime cagioni che introducono e a poco a poco costringono la società all'oppressione, al dispotismo, alla servitù, alla gravitazione delle une classi sulle altre, insomma estinguono la vita morale ed intima delle nazioni e le nazioni medesime in quanto erano nazioni. Quel che si è detto della moneta si può dire di mille altri usi ec. necessari alla società o civiltà, e pur d'invenzione ec. difficilissima, come la scrittura, la stampa ec. (16 giugno 1821)" (*Zib*: 1174).

<sup>89</sup> Cfr. § 1.6.1.

6. BARBARIE O MEZZA CIVILTÀ<sup>90</sup>: È uno stadio di civiltà non pienamente raggiunto che porta in sé molti elementi di degenerazione nel comportamento umano, ma anche di illusione, che la rendono particolarmente combattiva. Questa fase si identifica per lo più con l'invasione delle popolazioni germaniche, ma anche con tutti quei popoli che distrussero la civiltà media.

7. MEDIA CIVILTÀ<sup>91</sup>: Si tratta della civiltà cristiana e medioevale, una società stretta di grande estensione. La sua matrice religiosa riporta il rapporto fra Natura e Ragione in precario equilibrio, ma poi questo si sbilancia a favore della Ragione. Infatti, la religione cristiana, anche se imbriglia l'uomo nell'illusione (le "superbe fole" della *Ginestra*) riportandolo così a un sommario stadio di felicità, segna un forte passaggio verso la Ragione, contiene, cioè, dentro se stessa i germi della propria distruzione, a opera della *raison*.

\* Si sviluppano in questa fase le feste popolari cristiane, con effetto essenzialmente positivo.

8. BARBARIE O MEZZANA CIVILTÀ: Si intende come uno stadio di decadimento e corruzione da una precedente forma di civiltà. In particolar modo si fa riferimento alla Spagna e alla Russia, alla Francia di Luigi XIV.

9. CIVILTÀ CONTEMPORANEA: Si esplica in una società stretta, di ampia estensione. Si tratta di uno stadio successivo, inaugurato dalla Rivoluzione francese, che ha avuto il merito transitorio di riavvicinare l'uomo alla virtù. Mentre l'Illuminismo – espressione della *raison* – segna una tappa fondamentale, se guardato alla luce del cammino verso la "cognizione del vero". La Ragione ha sconfitto la religione, ma con essa anche ogni possibilità di illusione. Così, l'uomo si è allontanato sempre più dalla felicità, perché si è giunti nel punto di maggior distanza dalla Natura. D'altra parte anche tutte le pretese dei cattolici liberali del secolo diciannovesimo sono un'illusione, ma un'illusione negativa, superba e sciocca. Non si può tornare indietro sulla strada del "vero", perché il velo è squarciato. La filosofia moderna è dannosa

---

<sup>90</sup> La questione intorno alla barbarie è complessa: Leopardi sembra distinguere fra una barbarie come civiltà "incoata" e non raggiunta, la "mezza civiltà" (*Zib*: 866), e una come civiltà degenerata, la "mezzana civiltà" (*Zib*: 2331). In questo caso uso i termini anche per distinguere due barbarie diverse, una più antica e una più moderna.

<sup>91</sup> Leopardi in realtà parla sempre di civiltà media ma ho invertito i termini per distinguerla da quella antica.

per gli uomini, perché nuoce alla felicità. Porta nuovamente alla barbarie producendo un eccesso di amor proprio.

\* Nascono le feste civili moderne e quelle della Rivoluzione francese, ma esse non producono né felicità né virtù.

10. ULTRACIVILTÀ<sup>92</sup>: È uno stadio non ancora verificatosi, la società preconizzata nella *Ginestra*, fondata sul “verace saper” e su una nuova “social catena”. L’uomo ha completamente dissipato il velo, è di nuovo pienamente consapevole dello stato di *souffrance* in cui si trova e costruisce rinnovati legami di solidarietà sociale, fondati non più sulle illusioni e sulle menzogne della religione, ma sulla consapevolezza della propria condizione. Solo così si avranno “retto e onesto parlar cittadino” e il “vero amor” dominerà sull’amor proprio. Ciò non muterà nulla nella condizione di sostanziale infelicità dell’uomo, tuttavia questa è l’unica via di progresso possibile.

#### 1.4. Le fonti sulla festa

Prima di analizzare nel dettaglio le pagine che Leopardi dedica alla riflessione su questo tema, conviene chiederci quali poterono essere le fonti, oltre all’osservazione diretta delle feste del suo tempo – si potrebbe dire *lato sensu* un’osservazione “partecipante”-, che contribuirono a formare la sua idea della festa e sulla festa.

Ritengo che un ruolo importante per comprendere la festa degli antichi abbia giocato la sua conoscenza dei testi greci e latini e della civiltà greco-romana, nella quale tale fenomeno ebbe un’importanza su larga scala. Alcune fonti antiche, o sul mondo antico, dichiarate da Leopardi stesso nello *Zibaldone* sono l’*Eneide* di Virgilio, il *Carmen saeculare* e le *Odi* di Orazio, la *Vita Plotini* di Porfirio; il *Convito* di Senofonte, la *Vita Virgilii* di Heyne. Leopardi può essere venuto precocemente a conoscenza di tale tematica anche attraverso l’opera di Ovidio e in particolare dei *Fasti*, che è a tutt’oggi una delle fonti più importanti per lo studio del calendario religioso romano<sup>93</sup>. Questa opera risulta

---

<sup>92</sup> Anche questo termine non è utilizzato da Leopardi, ma è coniato da Muñiz Muñiz nel suo saggio, sulla scorta di quello di “*ultrafilosofia*”, e mi sento di farlo mio. Così alla “civiltà media” appartiene la “*mezza filosofia*”, mentre questo stadio sarebbe caratterizzato da una nuova forma di pensiero. In realtà, l’esito non è scontato e la studiosa mette in luce come potrebbe al contrario verificarsi un’ulteriore degenerazione, cioè, l’“*ultrabarbarie*” (1989: 382).

<sup>93</sup> Così si legge in una delle prime pagine dello *Zibaldone*: “Ovidio nel suo gran poema, cioè le *Metamorfosi* prese argomento tutto greco. Scrisse però i *fasti* di Roma ma era opera piuttosto da



significativa anche perché può rappresentare una delle basi della convergenza semantica fra *feriae* (o *dies festi*) e *fasti*, che Leopardi sembra in parte condividere come molti altri autori dell'epoca<sup>94</sup>. Un'altra opera che ebbe un grande impatto nella conoscenza di Leopardi del mondo antico fu il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* dell'abate Barthélemy. Leopardi consultò l'edizione francese del 1789 durante il suo viaggio a Roma nel 1822, ma la traduzione italiana, quella edita a Venezia nel 1791-1793, è presente nella biblioteca paterna (Damiani, 2015: 3221). I riferimenti a tale opera nello *Zibaldone* sono numerosi (Damiani, 2015: 3859) e in essa sono presenti anche interi capitoli dove si parla delle feste dei greci, sebbene si tratti di passi espositivi e descrittivi, privi di una riflessione in merito<sup>95</sup>. Alcune fonti, dichiarate da Leopardi stesso nella riflessione del 1821 (*Zib*: 1445), sono l'*Essai sur les éloges* di Thomas<sup>96</sup> e il Meursio<sup>97</sup>, cioè, Johannes van Meurs, filologo olandese del 1600, autore di vari libri sulle feste, come *Panathenaea. Sive, de Minervae illo gemino festo, liber singularis* e *Eleusinia. Sive, de cereris Eleusinae sacro, ac festo. Liber singularis*, anche se da quanto scrive nello *Zibaldone* ("il Meursio e gli altri che hanno scritto *de Festis Graecorum o Romanorum*") Leopardi sembrerebbe riferirsi a *Graecia feriata sive de festis graecorum libri VI*. Non è dato sapere chi siano gli "altri", tuttavia il fatto che parli di "Romanorum" e che lungo la trattazione tratti anche delle feste giudaiche potrebbe far pensare al testo di Rodolphus Hospinianus, *De festis Iudaeorum et ethnicorum: hoc est, de origine, progressu, ceremoniis et ritibus festorum dierum Iudaeorum, Graecorum, Romanorum, Turcarum et Indianorum, libri III* (1611). Cenni sulla festa sono presenti anche nella *Scienza Nuova* di Vico, dove se ne

---

versificatore che da poeta, trattandosi di narrare le origini, s'io non erro, di quelle cerimonie, feste ec., in somma non prese quei fatti a cantare, ma così, come a trastullarcisi" (*Zib*: 54).

<sup>94</sup> Ad esempio anche l'*Encyclopédie* rimanda da "fêtes" a "fastes"; si veda la voce "Fêtes des Payens" (Mallet, 1751b: 564) e "Fastes" (Voltaire, Saint-Lambert, Jaucourt, 1751: 418).

<sup>95</sup> Sono da segnalare i seguenti capitoli: Tomo II, capitolo XXIV: *Des fêtes des Athéniens. Les Panathénées. Les Dionysiaques*; Tomo IV, capitolo XLIX: *De la religion et des fêtes des Spartiates*; Tomo V, capitolo LXVIII: *Fêtes et mystères d'Eleusis*; Tomo VI, capitolo LXXVI: *Voyage à Délos et aux Cyclades*.

<sup>96</sup> Il testo identificato dagli studiosi è il seguente: Antoine-Léonard Thomas, *Essai sur les éloges ou Histoire de la littérature et de l'éloquence*, Amsterdam, 1744 (Damiani, 2015: 3228)

<sup>97</sup> Il testo identificato dagli studiosi è il seguente: Johannes Meurs, *Opera omnia in plures tomos distribuita... Johannes Lamius ... recenset et scholis illustrabat*, Florentiae, 1741-1763 (Damiani, 2015: 3225). L'indicazione è di Leopardi stesso nelle *Note, prefazioni, dedicatorie dei canti* (1988, I: 193).

parla soprattutto in relazione ad Omero, tuttavia non emerge nessuna riflessione organica in proposito<sup>98</sup>.

Un autore suo contemporaneo che si occupò di questioni storico-religiose fu Creuzer, di cui sappiamo che Leopardi lesse con certezza solo un testo di miscellanee in cui il tema festivo non è affrontato<sup>99</sup>. Fra i testi contemporanei che poterono essere consultati da Leopardi, la trattazione più articolata sulla questione della festa è nell'*Encyclopédie* dove sono presenti tutte le seguenti voci: "Fête de l'ou ou des o", "Fête des ânes", "Fête des fous", "Fête des innocens", "Fête des morts", "Fête-dieu", "Fêtes", "Fêtes des chinois", "Fêtes des chrétiens", "Fêtes des hébreux", "Fêtes des mahométans", "Fêtes des payens", "Fêtes mobiles". La voce "Fêtes", dopo una scarna indagine etimologica, si concentra soprattutto sulle grandi feste di corte, sui ricevimenti, sui balli e gli spettacoli che le hanno caratterizzate, e dunque risulta estrinseca all'argomento trattato da Leopardi (Cahusac, 1751). L'altra voce ampia e maggiormente articolata è quella delle "Fêtes des chrétiens", curata da Faiguet (1751)<sup>100</sup>. Anche in questo caso l'attenzione è spostata su una questione che non interessò Leopardi, ma che è tipica dell'impostazione illuministica, ovvero, quella del rapporto tra tempo del lavoro e tempo della festa, con la proposta di ridurre e razionalizzare il loro numero e la loro occorrenza, spostandole il più possibile alla domenica in un'ottica economicistica. Nel complesso la voce in questione può essere inserita fra i testi di critica nei confronti delle feste popolari, per l'ozio e la violenza che le caratterizzerebbero. La voce "Fêtes des mahométans" potrebbe essere la fonte per la conoscenza da parte di Leopardi della festa di Bairam, di cui si parla nel *Dialogo della Terra e della Luna* (Mallet, 1751c).

#### 1.4.1. Ancora sul "celeberrimo Gio"<sup>101</sup>

La questione più spinosa è ancora una volta quella del rapporto di Leopardi con Rousseau. Come ho già messo in luce, il problema della festa assume una notevole rilevanza nell'Illuminismo, sia come critica delle feste religiose e popolari, sia in relazione all'introduzione delle feste rivoluzionarie,

---

<sup>98</sup> Segnalo i seguenti passi della *Scienza Nuova* da una breve indagine attraverso la *LIZ*: Lib. 2, sez.10, cap.1.2; Introduzione. 3; Lib.3. sez.1, cap. 6.12, 6.15, 6.17; Lib. 3. Sez. 2, Appendice 4; Lib. 4, sez. 10, cap. 3.1; Lib. 4, sez. 14, cap. 2.16.

<sup>99</sup> Il testo di Creuzer, riportato da Damiani, è *Meletemata e disciplina antiquitatis*, Lipsiae, 1817-1819 (2015: 3223).

<sup>100</sup> Questa voce è analizzata anche da Folini nel suo saggio (1993: 53).

<sup>101</sup> Così è chiamato Rousseau nella *Dissertazione sopra l'anima delle bestie* (Leopardi, 1988, II: 506).

alla loro forma e alla loro funzione<sup>102</sup>. Sebbene gli interventi dei *philosophes* in questo dibattito siano numerosi, non c'è dubbio che un ruolo di primo piano sia occupato proprio da Rousseau. I riferimenti alla festa nell'opera del ginevrino sono molteplici e sono stati oggetto di numerose e articolate analisi nell'arco di questi anni, tuttavia la questione è stata dipanata in maniera, a mio avviso, completa ed esemplare nel saggio di De Marinis (1981), che seguirò da vicino nella mia trattazione<sup>103</sup>. Intanto, occorre segnalare che, a parte qualche accenno nel *Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité*, nell'*Essai sur l'origine des langues*, nel *Projet de constitution pour la Corse* e nelle *Rêveries du promeneur solitaire*, i testi chiave per comprendere la posizione di Rousseau sulla festa sono soprattutto la *Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles* del 1758, le *Considérations sur le gouvernement de Pologne* del 1782, ma anche la *Nouvelle Héloïse* del 1761.

Il dibattito si accese in Francia soprattutto in relazione alla *Lettre sur les spectacles*, che, lo ricordo brevemente, fu concepita dal ginevrino in risposta alla voce "Genève" dell'*Encyclopédie* compilata da D'Alembert e pubblicata nel 1757, in cui si auspicava l'introduzione del teatro a Ginevra. Rousseau in tale lettera si schiera apertamente contro il teatro, proponendo al suo posto la sua idea di festa popolare. In essa viene tracciata anche la distinzione tra spettatori e attori, tra l'oscurità del teatro e la piena luce festiva, tra corruzione e innocenza, celebrando l'idea della generazione spontanea della festa<sup>104</sup>, all'interno della quale si realizzano l'uguaglianza, la fraternità e la "trasparenza dei cuori"<sup>105</sup>. Tale immagine della festa viene sostanzialmente ribadita nella celebre lettera sulla vendemmia da Clarens della *Nouvelle Héloïse*<sup>106</sup>. Agli attenti commentatori non è sfuggito come in realtà questa immagine della macchina festiva rousseauiana nasconda un'ideologia nient'affatto egualitaria e ingenua, che, al di là delle apparenti contraddizioni, si sposa bene con l'altro modello, quello proposto nelle *Considérations*. Infatti a Clarens i servi finiscono per diventare gli

---

<sup>102</sup> Sulle feste rivoluzionarie Franzini (2002), Baczeko (1978), Vovelle (1976), Ouzouf (1976).

<sup>103</sup> Altri contributi a cui faccio riferimento sono Baczeko (1978), Vernes (1978), Starobinski (1982), Franzini (2002). Da una prospettiva antropologica e storico-religiosa la questione è affrontata nel famoso saggio di Jesi, dal titolo *Conoscibilità della festa* (1977: 4-30), e da Apolito nel capitolo *Durkheim e Rousseau: due modelli* (1993: 13 ss.); questi due saggi sono molto utili soprattutto per comprendere la ricezione di Rousseau.

<sup>104</sup> Val la pena di riportare le parole di Rousseau: "Plantez au milieu d'une place un piquet couronné des fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête" (Rousseau, 1962: 225).

<sup>105</sup> L'espressione è presente in De Marinis (1981: 77), ma è chiaramente derivata dal saggio di Starobinski (1982).

<sup>106</sup> Si tratta della VII lettera della V parte della *Nouvelle Héloïse*, in cui a Clarens viene improvvisata una festa durante la vendemmia (Rousseau, 2013: 624 ss.). La lettera è stata oggetto dell'analisi di Starobinski (1982: 154 ss.) e di De Marinis (1981). Da segnalare anche la lettera X della IV parte sull'ozio domenicale (Rousseau, 2013: 463 ss.).

attori di uno spettacolo agreste, egualitario solo nella percezione soggettiva, offerto alla vista-godimento dei signori e in particolare di M. Wolmar, che è l'abile costruttore di una società così perfetta che i servi nella sua tenuta sono contenti di obbedire al padrone - pedagogo e, sotto sotto, vero regista della festa (De Marinis, 1981: 78-80). Così in una nota della *Lettre*, quasi in risposta al citato articolo di Faiguet sull'*Encyclopédie*, la festa viene individuata non come un problema che fa indulgere i servitori nell'ozio, ma anzi come uno meccanismo che li rende più contenti di lavorare, più riposati e più operosi, e quindi come un utile strumento economico nelle mani del padrone<sup>107</sup>. Ma è nelle *Considérations* che la funzione "ideologico-pedagogica" (De Marinis, 1981: 77) della festa trova la sua massima sistemazione, per cui la festa civica, da ingenua e spontanea, diviene strumento di irreggimentazione del popolo. Ed è a questo trattato che guardò probabilmente il Robespierre istitutore delle "nuove feste", tanto che Rousseau venne sbandierato come il padre delle feste della Rivoluzione, propagandisticamente per i suoi accenti di celebrazione egualitaria, ma in realtà perché ne aveva individuato la funzione di educazione e controllo, se poste sotto un'attenta regia<sup>108</sup>. Tuttavia, di queste sottili analisi che noi oggi possiamo fare poco fu presente nella cultura diffusa dell'epoca, per cui la figura di Rousseau fu indissolubilmente legata all'idea della spontaneità e dell'uguaglianza festiva, volta ristabilire l'"ordre de nature"<sup>109</sup>, e al motto: "Il faut qu'on s'amuse ..."<sup>110</sup>.

Ma Leopardi era al corrente di questo dibattito e quali di questi testi conosceva? La critica non ha ancora stabilito con certezza cosa Leopardi abbia letto davvero di Rousseau. Secondo quanto riportato da Damiani (2015: 3247) nella biblioteca paterna erano presenti *Les Confessions*, arricchite da una raccolta di lettere ed edite a Londra fra il 1786 e il 1790, il *Discorso sopra la origine e i fondamenti della ineguaglianza fra gli uomini*, i *Pensées*, la silloge italiana *Pensieri di un illustro filosofo moderno* e l'apocrifo *L'arte di rendersi felice*. Inoltre nella parte proibita era presente la *Nouvelle Héloïse*<sup>111</sup>. Tuttavia, nello *Zibaldone* sono citati solo il *Discours* e le *Pensées*, ma in questi ultimi non vi è nessun estratto sulla

---

<sup>107</sup> La questione è chiarita in De Marinis (1981: 82).

<sup>108</sup> Risulta evidente così che la festa rivoluzionaria ridiventa teatro. La questione è ampiamente dipanata nel capitolo dal titolo *Rousseau, la festa e la rivoluzione* in Franzini (2002: 15-28).

<sup>109</sup> L'espressione in francese è tratta da De Marinis (1981); nell'edizione italiana si trova, sempre nella parte V, lettera VII della *Nuova Eloisa*, in Rousseau (2013: 630).

<sup>110</sup> La citazione completa è: "Il faut qu'on s'amuse en Pologne plus que dans les autres pays" (Rousseau, 1962: 349).

<sup>111</sup> La lista si amplia nel saggio di Muñiz Muñiz (2012: 127-128). Si veda a proposito anche Landolfi Petrone (1993: 482).

festa. Negli elenchi di letture<sup>112</sup> si trovano indicati i seguenti testi: la *Nouvelle Héloïse*, il *Contrat social*, *Les Confessions*, *suivies des Reveries du promeneur solitaire*, una silloge, *Pièces diverses* edita a Londra nel 1792. Anche di questo elenco di libri non è stabilito se Leopardi li abbia davvero reperiti e letti. Il fatto che vi sia indicata la *Nouvelle Héloïse* fa propendere per l'idea che a quell'epoca Leopardi non ne avesse fatta una lettura completa; tuttavia vi è chi sostiene, in base a una lettera del fratello Carlo, che la lettura del romanzo sia invece avvenuta prima del 1822 (Ambrus, 2012: 158). Possiamo concludere che Leopardi avesse una conoscenza parziale della *Nouvelle Héloïse*, ma non è possibile stabilire se avesse presente la lettera sulla vendemmia. La stessa cosa vale per le *Rêveries*, segnalate nell'elenco di lettura; nel caso in cui le avesse lette, si sarebbe imbattuto nella nona *promenade*, dove Rousseau parla della festa in termini di esaltazione solipsistica, ma essa è priva di riflessione teorica<sup>113</sup>. In questo panorama delle ipotesi in campo, ritengo indimostrabile anche una conoscenza diretta delle *Considérations*, perché non è mai stato un testo fra i più noti del ginevrino e non circolavano sue traduzioni<sup>114</sup>. Per quanto riguarda la *Lettre sur les spectacles*, secondo Rota Ghibaudi essa ebbe scarsissima risonanza in Italia<sup>115</sup>; inoltre non risultano neanche sue traduzioni in italiano fino a tempi molto recenti, in base all'apparato critico alla lettera approntato da Lupi (Rousseau, 1995: 161-162). Nell'opera di M.me de Staël, *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.J. Rousseau*, che Leopardi conosceva, vi è un riferimento alla *Lettre*, ma non vi tratta del tema della festa. Tuttavia, dallo studio di Frattini risulta che Leopardi abbia letto la risposta di D'Alembert alla *Lettre* di Rousseau<sup>116</sup>, per cui, anche se D'Alembert risponde a proposito del teatro e dei cittadini di Ginevra e

---

<sup>112</sup> Sono riportati in Zito (2000: 116), Cacciapuoti (2010: 188), Muñiz Muñiz (2012: 127); risalgono al 1825.

<sup>113</sup> Riporto le considerazioni di De Marinis: "La *Neuvième promenade* delle *Rêveries*, scritta pochi mesi prima della morte, trabocca di episodi di festosa allegrezza infantile, nei quali Rousseau gioca sempre, e «à bon marché», con poca spesa, il ruolo demiurgico del suscitatore di festa, che gode nel vedere la gioia innocente diffondersi intorno a sé («tout autour de moi»), sapendo inoltre che è opera sua, «mon ouvrage»" (1981: 79).

<sup>114</sup> All'epoca vi era in Italia solo una traduzione manoscritta conservata nella Biblioteca Nazionale di Firenze (Rota Ghibaudi, 1961: 328).

<sup>115</sup> Riporto le parole di Rota Ghibaudi: "La *Lettera sugli spettacoli* di Rousseau [...] non sembra aver avuto molta eco in Italia. «Le *Novelle letterarie*» di Firenze vi fanno un indiretto riferimento nel 1759 [...] Ne parlò invece il letterato calabrese Francesco Saverio Salvi nel suo *Saggio di fenomeni antropologici relativi al terremoto*" (1961: 66).

<sup>116</sup> La lettera è conosciuta semplicemente col titolo di *Lettre à M. Rousseau*. Si veda a questo proposito la nota n. 114 in Frattini (1964: 277-278) e anche la nota 36 in Landolfi Petrone (1993: 483).

non parla della festa, è plausibile che Leopardi fosse a conoscenza dell'esistenza della *Lettre* e della questione del contendere.

### 1.5. La festa nello *Zibaldone*

La parola festa conta nello *Zibaldone* 62 occorrenze, ciò se si escludono dal computo tutte quelle volte che, a partire dal '22, Leopardi utilizza la parola per chiosare una data, seguendo le nomenclature del calendario liturgico cattolico romano, casi poco significativi per la comprensione del significato del tema nell'opera. E tuttavia non è privo di interesse cercare di capire il motivo per cui Leopardi, a un certo punto della stesura del suo diario, inizi a segnalare accanto alla data l'indicazione della relativa festa. Anche questo fatto aveva interessato Crocioni, che tuttavia ce ne offre un'interpretazione fallace e anche una computazione inesatta, nel suo tentativo di enumerarle (1991: 70-71). Infatti egli sostiene che tale abitudine sia inaugurata dalla data dell'8 dicembre 1821 (*Zib*: 2236), con la dicitura "di della Concezione di Maria SS.", definendola una "curiosa abitudine", legata alla dedizione di Leopardi alle tradizioni familiari e alla sua predilezione per le feste. Il fatto ha colpito anche l'attenzione di Sansone che, invece, lo spiega con una altrettanto poco convincente teoria, secondo la quale sarebbe dovuto a un moto di "spregiudicatezza religiosa", per diventare poi un'abitudine piena di "nostalgia d'età fidente e felice" (Sansone, 1964: 169 n.). Si tratta di una spiegazione che non mi sento di condividere, soprattutto, alla luce dello studio di Biral che ha dimostrato come il 1821 sia, al contrario, l'anno in cui le concezioni religiose di Leopardi e la sua fede entrano definitivamente in crisi<sup>117</sup>: sarebbe pertanto davvero "curioso" che un giovane Leopardi, mentre muove i suoi passi verso un articolato rifiuto del cristianesimo, cominci a contrassegnare le date con l'indicazione delle rispettive festività religiose cristiane. La motivazione non può che essere un'altra e ha ben poco a che fare con la religione, intesa come fede cristiana, con le nostalgie e le predilezioni personali. La decisione di chiosare l'indicazione della data con la corrispondente festività liturgica avviene in seguito alla lunga riflessione sulle feste popolari del 3 agosto 1821 (*Zib*: 1348 ss.), momento in cui giunge a maturazione la sua riflessione teorica su tale tema. Infatti Leopardi inaugura tale pratica non l'8 dicembre, ma a pochi giorni di distanza dalla suddetta riflessione, il 15 agosto 1821, "di dell'Assunzione di Maria SS." (*Zib*: 1504). Tale pratica si consoliderà attraverso l'indicazione di tutte le festività mariane, come quelle dell'8 settembre e dell'8 dicembre, per poi divenire una costante; mentre

---

<sup>117</sup> Il saggio *La crisi dell'anno 1821* del 1966 è ora contenuto in Biral (1992: 59-97).

a partire dal 26 dicembre del 1822 al posto di “di” Leopardi utilizzerà in maniera più cospicua proprio la parola “festa”. Queste notazioni si fanno in seguito sempre più sporadiche e sintetiche, ma permangono per tutta la stesura dello *Zibaldone*; per esempio nel '28 si trova l'annotazione “Carnevale” e ancora nel '29 “Pasqua”. Con ciò si vuol sostenere che tale indicazione apposta alla data sia la prova dell'importanza che la questione “antropologica” della festa assume per Leopardi, tanto da offrire a tale tema un costante *focus* per quasi tutta la stesura dello *Zibaldone*.

Il termine festa è spesso accompagnato nello *Zibaldone* da vari aggettivi, come “popolari”, “antiche”, “moderne”, “civili”, “genetliache”, “anniversarie”, “onomastiche”, “giudaiche”, “cristiane”, “nazionali”, “patriottiche”, e dalle seguenti specificazioni: “della rivoluzione”, “d'incoronazione”, “de' principi”. A queste si possono sommare i corradicali “festivo”, 15 volte, “festività”, 2 volte, “*festae*”, (lat.), 2 volte, a cui va aggiunto l'utilizzo del termine “fasti”, 10 volte, usato in un'accezione affine, per un totale di 84 volte. La maggior parte delle occorrenze dello *Zibaldone* sono concentrate nella prima parte dell'opera, fra il '20 e il '21, per scomparire quasi del tutto dopo il '23; dopo di che la riflessione sul tema sembra spostarsi nelle *Operette morali* e nei *Canti*. L'accezione con cui Leopardi utilizza il termine “festa” non presenta significative divergenze rispetto all'uso coevo e corrente, segnalato nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*<sup>118</sup>, oscillando fra la definizione *s.v.* (maggiormente presente nelle prose) e la definizione §. I (maggiormente presente nei versi). Raramente è utilizzato nell'accezione §. III, di spettacolo, e di §. V, di sollazzo. A queste accezioni si possono aggiungere quelle presenti nel *Lexicon* del Forcellini alle voci *festus*, *festivus*, *festivitas*, *feriae*. Il termine ‘feria’ o ‘ferie’, di cui il Forcellini offre un'etimologia errata ricorrendo a Servio, non è utilizzato da Leopardi. Al contrario utilizza “*festae*”, che è un termine non attestato nel latino classico, e “fasti”, termine strettamente connesso con l'omonimo latino, in cui dal *Lexicon* emerge l'aspetto celebrativo, politico e religioso, mentre per quelli precedenti Forcellini insiste maggiormente sul tema dell'allegrezza, della letizia e della giocondità. Come già accennato Leopardi, come altri autori dell'epoca, sembra utilizzarli come sinonimi<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Riporto le voci per completezza: “*s.v.*: Giorno solenne festivo, e nel quale non si lavora. Lat. *feriae*, *dies festus*. Gr. *ἑορτή*; § (I): Festa: Giubbilo, Allegrezza. Lat. *Laetitia*, *iubilum*” (II: 439).

<sup>119</sup> Cfr. § 1.4. A questo proposito viene talora supposta un'origine comune per i due termini; nel *Lexicon* alla voce *festus* si legge: “*Ratione habita etymi, vox conjungenda videtur cum nomine feriae et fortasse etiam cum v. fari et fastus*<sup>119</sup>” (Forcellini, 1965, II: 468). Si tratta a onor del vero della quarta edizione, quella del 1864-1926, che Leopardi non poté conoscere. Nell'edizione che Leopardi conosceva questa nota non è presente. Da un punto di vista storico-religioso, nei

### 1.5.1. L'anniversario tra memoria e illusione

Un primo dato che colpisce l'attenzione è che nello *Zibaldone* il tema della festa si intreccia strettamente con quello dell'anniversario, tanto che negli *Indici dello Zibaldone*, elaborati dallo stesso Leopardi, le voci *Anniversarii* e *Feste popolari antiche e moderne, giudaiche, cristiane* sono perfettamente sovrapponibili, con l'unico spostamento della pagina 60 fra la prima e la terza posizione<sup>120</sup>. Il paragrafo è anche così indicato in uno degli *Indici parziali*: "126. Dolci illusioni che nascono dalla cognizione e dalle solennità degli anniversari. 60" (Leopardi, 2015, II: 3100). La riporto per intero di seguito, perché assai significativa<sup>121</sup>:

---

calendari antichi i giorni di festa (*feriae*) erano quelli contrassegnati con la sigla NP (secondo alcuni *nefastus purus* oppure *nefasti feriae publicae*) ed erano giorni *nefasti* (Di Nola, 1973: 533; Sabbatucci, 1988: 7). Ciò basterebbe a escludere ogni possibilità di identificazione tra fasti e feste nei tempi antichi, identificazione che, però, in parte è avvenuta nella lingua corrente. Anche secondo Benveniste un'origine etimologica comune è da respingere: "I *fasti* sono giorni 'lavorativi' in cui si esercita l'attività dei magistrati e dei cittadini. È da qui che *fasti dies* ha potuto prendere il senso di 'calendario'. Così, *fastus*, 'giorno di lavoro', è esattamente il contrario di *festus* 'giorno festivo'. Questo fatto basterebbe a far cadere il legame proposto tra *fas* e *feriae* che, del resto, non è stato generalmente accettato" (1988: 386). Secondo Benveniste la radice della parola *feriae* (da *\*fesiae* con rotacismo) è *\*fēs* che deriva dall'indoeuropeo *\*dhās/\*dhēs*, mentre quella di *fas*, collegata col verbo *for/fari*, è *\*bhā* (parlare). Nel primo caso la radice riporta a *\*dhē* che significa "porre, mettere, stabilire", ma anche "porre in modo creatore", "stabilire nell'esistenza", e ha dato origine in greco a *thēmis* (diritto di origine divina, ordine) e *thesmós* (legge) (Benveniste, 1988: 359). Nella sua dotta analisi dell'etimologia di festa Folin riconduce attraverso una serie di passaggi logici la parola festa a "voce sacra" (1987: 167). Non avendo specifici strumenti di indagine in ambito etimologico, mi sento più propenso a fare un passo indietro e ritornare alle considerazioni di Benveniste, anche se dal punto vista antropologico è un circolo vizioso quello di spiegare la radice *\*fēs* con "un qualche rito religioso" (1976: 385). Al contrario, i concetti di "stabilire", di "porre" e di "ordinare" mi sembrano di per sé già abbastanza efficaci per descrivere almeno una delle funzioni principali della festa, cioè, quella di normare un ordine nel tempo, atto che può avvenire solo attraverso una sua suddivisione, in cui la festa diviene il *limen* fra le parti, fondando e rendendo stabile tale ordine nel momento in cui viene posto. Si vedano a questo proposito le considerazioni esposte in Hubert e Mauss (1972). In questa direzione può guidarci anche il fatto che *Themis* nella civiltà greca fosse la madre delle Ore, le stagioni. Sulla figura di *Themis* riporto alcune frasi chiave di Harrison: "In Homer Themis has two functions. She convenes and dissolves the assembly; she presides over the feast [...] It is the meed of Themis to convene and dissolve the agora; it is hers too to preside over equal, sacramental feast" (1912: 482). Secondo Harrison rappresenta l'"ordine sociale": "She is the force that brings and binds men together, she is 'herd instinct', the collective conscience, the social sanction" (1912: 485). Secondo Malinowski, inoltre, la festa scongiura l'incontro tra gruppi, clan e famiglie, in momenti di penuria e di disarmonia, evitando l'insorgere di frizioni e conflitti (1976: 71). Così, seguendo un tipo di interpretazione diversa, si potrebbe pensare alla funzione della festa di fondare e sancire i legami sociali, lettura quest'ultima assai interessante nell'ottica leopardiana.

<sup>120</sup> Come si può vedere: "*Anniversarii*, 60,1. 1438,1. 2255,1. 2322,1. *Feste popolari antiche e moderne, giudaiche, cristiane* ec. ec. 1438,1. 2255,1. 60,1. 2322,1."

<sup>121</sup> La pagina 60 risale al 1819 in base all'ipotesi di Pacella (Cacciapuoti, 2010: 41). Il passo è stato oggetto dell'analisi di Galimberti (2001: 113) e Folin (1993: 48-49). Lo stesso passo è presente, rimaneggiato ma non più bello, nei *Pensieri* al numero XIII.



È pure una bella *illusione* quella degli *anniversari* per cui *quantunque quel giorno non abbia niente più che fare col passato che qualunque altro*, noi diciamo, come oggi accadde il tal fatto, come oggi ebbi la tal contentezza, fui tanto sconsolato ec. e *ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre nè possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come in ombra*, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e *annullamento* che tanto ci ripugna e *illudendoci* sulla presenza di quelle cose che vorremmo presenti effettivamente. o di cui pur ci piace di ricordarci con qualche speciale circostanza; come [chi] va sul luogo dove sia accaduto qualche fatto memorabile, e dice qui è successo, *gli pare in certo modo di vederne qualche cosa di più che altrove non ostante che il luogo sia p. e. mutato affatto da quel ch'era allora ec.* Così negli *anniversari*. Ed io mi ricordo di aver con indicibile affetto aspettato e notato e scorso come *sacro* l'ottava il giorno rispondente della settimana e poi del mese e poi dell'anno rispondente a quello dov'io provai per la prima volta un tocco di una carissima passione. Ragionevolezza benché *illusoria* ma dolce delle istituzioni *feste* ec. civili ed ecclesiastiche in questo riguardo [*corsivo mio*] (Zib: 60).

La riflessione, qui, si incentra sul rapporto tra festa e memoria, uno dei temi fondamentali del pensiero leopardiano, in quanto la festa si dà essenzialmente come anniversario di un evento accaduto in passato, ancorché mitico, e memorabile, cioè, degno di essere ricordato e celebrato. Le feste, secondo Leopardi, trovano in questa illusione del tempo che si ripete il motivo (“ragionevolezza”) della loro istituzione e, forse, della loro sacralità, mentre il ricordo del passato s'intreccia al tema dell'attesa della festa o dell'anniversario, con le loro cicliche promesse di felicità per il futuro. Allo sguardo leopardiano non è sfuggita la costante antropologica che la festa, nella sua dimensione di alterità rispetto al tempo ordinario del lavoro, si presenta in date specifiche del calendario, le quali si sovrappongono annualmente le une all'altre, cioè, si ripresentano come anniversari di se stesse all'interno di una percezione ciclica del tempo, percezione verso cui l'uomo è guidato dal succedersi delle stagioni e dei lavori agrari, delle stazioni solari degli equinozi e dei solstizi e delle lunazioni.

All'interno di questo schema circolare, che si offre allo sguardo umano come sempre uguale ripetentesi, sono individuati dalla letteratura antropologica<sup>122</sup> alcuni specifici punti di frattura del tempo ordinario che occorrono anch'essi ciclicamente e si danno pertanto all'esperienza senziente

---

<sup>122</sup> Per quanto riguarda il rapporto fra la festa e il ciclo dell'anno e i calendari faccio riferimento ai contributi classici di Hubert e Mauss (1972), Van Gennep (1999), Lanternari (1983a; 1983b), Di Nola (1970a), mentre un'ampia disamina del tema dell'anniversario come ritorno del tempo è in Eliade (1975).

come anniversari, punti critici, alla fine di qualcosa, in cui si crede che il tempo possa rigenerarsi e i morti possano tornare in vita e in contatto coi vivi: evento visto talvolta come terribile e da scongiurare e stornare, mentre altre volte, o al contempo, come elargitore di doni ultra-terreni, altrimenti inattuabili<sup>123</sup>. Le date fissate dal calendario folklorico europeo<sup>124</sup> in cui ciò può accadere sono tanto quelle più conosciute di inizio novembre, alla fine di tutte le attività produttive agrarie e pastorali, tanto quelle della crisi solstiziale iemale che si prolunga fino ai festeggiamenti di Capodanno. D'altronde il tema della morte e rinascita è fortemente presente anche nelle festività primaverili e pasquali. Insomma il calendario si offre come un immenso marchingegno che a scadenze regolari offre dei margini rituali di riscatto alla "crisi della presenza" (de Martino, 1973), promettendo la rigenerazione delle energie vitali e il ritorno dei morti. Ora, forse, il solo 'morto' che gli uomini anelano davvero a che torni in vita è il tempo, e l'anniversario, in generale, offre l'idea che esso possa ritornare e che tutto possa cominciare, per così dire, da capo, offrendo una possibilità di riscatto nella sofferenza e negli scacchi della vita, a cui l'uomo, per il suo intrinseco vitalismo, non può accettare di soccombere.

Leopardi, anche lui bramoso del tempo perduto e animato dalle promesse dell'anniversario, s'interroga se le cose stiano proprio così come gli è suggerito dall'avvicinarsi delle feste del calendario e come tutti intorno a lui, secondo l'*habitus* festivo, gli hanno insegnato a credere, quando durante il compleanno, al finire degli anni, o a Capodanno, al finire dell'anno, si esprimono i desideri. Tuttavia, utilizzando tre volte il termine illusione e i suoi corradicali ("illusione, illudendoci, illusoria") insieme al verbo parere, usato ben due volte nel senso di sembrare, in questo breve passo Leopardi svela a se stesso - e al suo lettore implicito - che, nonostante questa illusione sia fonte di piacere ("bella" e "dolce") e di consolazione ("ci consola"), in realtà, il giorno dell'anniversario non ha niente a che fare col passato ed è un giorno esattamente uguale a tutti gli altri, mentre il tempo trascorso è 'morto' per sempre ("le cose morte per sempre") e non può ritornare, neanche attraverso un'evocazione volontaria nel giorno dell'anniversario. Infatti, si è svolta

---

<sup>123</sup> Sulle feste dei morti e sul loro ritorno i contributi sono numerosi. Per fare un esempio, la paura del cadavere, il tema della fame del morto, l'offerta alimentare per placare i morti e la loro cacciata alla fine della festa sono temi affrontati estesamente nei saggi di Malinowski (1976 [1925]). Vi è poi il saggio di Frazer, *La paura dei morti nelle religioni primitive*, che presenta un'analisi assai estesa della questione della paura del morto, che sarebbe alla base di molti rituali e cerimonie (2016 [1936]). Un contributo sulle feste dei morti in Italia è quello di Pitre (1977: 139 ss.).

<sup>124</sup> Per questo concetto faccio riferimento a Gaignebet-Florentin (1974).

l'inesorabile azione di mutamento e distruzione, cui niente può sottrarsi, e le ricercate "presenze" del passato sono solo ombre illusorie.

Mi sembra interessante notare a questo proposito che il tema della festa collegato alla memoria compare precocemente nella produzione leopardiana, e in particolare nell'idillio giovanile intitolato *Le Rimembranze* e datato al 1816 (Leopardi, 1988, I: 345). In tale componimento la parola "festa" ricorre due volte, ma l'occorrenza significativa è quella nella seconda stanza, in cui Micone, rivolgendosi al figlioletto Dameta, dice:

O amabile Dameta,  
di', figlio mio, del tuo maggior fratello  
non ti ricordi tu? più non rammenti  
il tuo Filino? Ei t'ha lasciato, e un anno 25  
è che nol vedi più. Le prime rose  
spuntavano, come or, su quella fratta,  
quando, i suoi giuochi abbandonati, il vidi  
seder pallido e muto. Io gli chiedea:  
— Figlio, perché qui sei? perché non giuochi? 30  
perché non vai con tuo fratello al prato?  
Su! scendi a sollazzarti. Hai forse male? —  
— No, padre — ei mi diceva — no, nulla io sento,  
ma stanco io sono, e qui riposo; or ora  
tornerò con Dameta a trastullarmi. — 35  
Cosi sempre ei dicea, ma sempre il male  
più gli apparia sul viso. Un dì di festa  
alfine ei si levò l'estrema volta,  
poi più non sorse.

Anche in questo caso la rimembranza del figlio defunto si dà nell'anniversario della morte ("e un anno/ è che nol vedi più"), che coincide, esasperando la tragicità dell'evento, con un giorno festivo ("Un dì di festa"), il quale nel suo inesorabile ritornare rende impossibile l'oblio. Colpisce profondamente l'animo di Leopardi l'accostamento ossimorico fra la festa e la morte, tanto che lo ripropone anche alla pagina 127 dello *Zibaldone* ("Ieri in mezzo a una festa, due fanciulli restano oppressi da una pietra caduta da un tetto") e nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico*, molto più tardo, dove riporta la straniante leggenda di Bitone e Cleobi:

Bitone e Cleobi fratelli, un giorno di festa, che non erano in pronto le mule, essendo sottentrati al carro della madre, sacerdotessa di Giunone, e condottala al tempio; quella supplicò la dea che rimunerasse la pietà de' figliuoli col maggior bene che possa cadere negli uomini. Giunone, in vece

di farli immortali, come avrebbe potuto; e allora si costumava; fece che l'uno e l'altro pian piano se ne morirono in quella medesima ora (OM: 64).

Si può concludere che, se da una parte è indissolubilmente legata alla memoria, dall'altra, fin dall'epoca giovanile la festa - umano ritrovato che porta con sé il motivo-funzione della felicità - si risolve anch'essa nell'illusione.

### **1.5.2. La lunga riflessione sulle feste del 1821**

La riflessione del 3 agosto 1821 occupa ben dieci pagine dello *Zibaldone* (1438-1448), ma la dissertazione si completa attraverso gli opportuni richiami, segnalati da Leopardi stesso nell'*Indice*, alle pagine 2255, 2322 e 60, e anche con le riflessioni del 10 maggio 1821 (*Zib*: 1026), del 1 settembre del 1821 (*Zib*: 1605) e del 27 novembre 1820 (*Zib*: 357), andando a formare un nucleo di analisi fortemente unitario. Esso rappresenta lo snodo cruciale della meditazione leopardiana sulla questione della festa e una delle sezioni più fortemente antropologiche, nel senso disciplinare attuale, dello *Zibaldone*. La dissertazione, che assume la forma di un piccolo trattato, ha lo scopo di chiarire la natura e le caratteristiche dei fenomeni festivi, procedendo a una loro classificazione – esigenza sempre molto avvertita da Leopardi – attraverso la tipica struttura dialettico-oppositiva del suo ragionamento. Così Leopardi rintraccia varie distinzioni che sono, in realtà, opposizioni sia a livello di significato che di ricaduta sociale (o performativa): quella tra le feste antiche e le feste moderne, quella tra le feste religiose e civili, quella tra le feste romane e le feste giudaiche, quella fra feste popolari e feste nazionali, fino a quella più importante tra feste popolari e non popolari, che è il vero cuore del problema che lo interessa. In breve, la questione che attanaglia Leopardi, sebbene per motivazioni diverse, è quella stessa che ha a lungo travagliato le riflessioni degli antropologi e dei demologi negli anni '80 del '900, ovvero, se esistano ancora delle feste 'realmente' popolari.

Il ragionamento sulla festa prende le mosse dall'asserzione conclusiva della pagina 60, che recita: "Ragionevolezza benchè illusoria ma dolce delle istituzioni feste ec. civili ed ecclesiastiche in questo riguardo". La pagina stabiliva già dalla data del 1819 la funzione positiva della festa e la sua ragionevolezza come istituzione per l'esistenza umana, in quanto fonte di piacere. Anche da ciò si può capire quanto sia lontano Leopardi dalle polemiche illuministiche che sono, ad esempio, ravvisabili nella voce dell'*Encyclopédie* di Faiguet. Leopardi, in seguito, nel maggio 1821 forse in relazione ai moti rivoluzionari, ha un momento d'entusiasmo che coinvolge anche le feste civili

("patriotiche"), di cui viene messa in luce la funzione generatrice di forza e di virtù per il popolo, avvicinandosi quasi alle rousseauiane *Considérations*:

Se i principi risuscitassero le illusioni, dessero vita e spirito ai popoli e sentimento di se stessi, rianimassero con qualche sostanza con qualche realtà gli errori e le immaginazioni costitutrici e fondamentali delle nazioni e delle società, se ci restituissero una patria, se il trionfo, se i concorsi pubblici, i giuochi, le feste patriottiche, gli onori renduti al merito ed ai servizi prestati alla patria tornassero in usanza; tutte le nazioni certamente acquisterebbero, o piuttosto risorgerebbero a vita e diverrebbero grandi e forti e formidabili (*Zib*: 1026).

Ma a distanza di pochi mesi sente il bisogno di ritornare sulla questione con un punto di vista più esteso e articolato, volto *in primis* a sciogliere l'accorpamento precedentemente tracciato tra le feste ecclesiastiche e quelle civili, fino a negare sostanzialmente la possibilità di quanto aveva entusiasticamente affermato. La riflessione agostana, che sembra riprendere il filo del discorso proprio laddove si era interrotto alla pagina 60, si apre nuovamente con la dichiarazione che quella delle feste cristiane è una bellissima istituzione:

Bellissima istituzione è quella del Cristianesimo di consacrare ciascun giorno alla memoria di qualcuno de' suoi Eroi, o di qualcuno de' suoi fasti, celebrando con solennità, o generalmente universalmente quei giorni che appartengono alla memoria de' fasti più importanti alla Chiesa universale, o particolarmente quei giorni che spettano ad un Eroe la cui memoria interessa questo o quel luogo in particolare ec. ec. Dal che risultano le uniche feste popolari che questo tempo conservi. E l'influenza delle feste popolari sulle nazioni è somma, degnissima di calcolo per li politici, utilissima quando risveglia gli animi alla gloria, colla rimembranza, e la pubblica e solenne celebrazione e quasi proposizione de' grandi esempi ec. (*Zib*: 1438)

In questo *incipit* utilizza nelle prime frasi la parola "memoria" tre volte e poco dopo la parola "rimembranza", stabilendo di nuovo un collegamento tra festa e funzione memoriale. L'enunciazione chiave, però, è che le uniche feste davvero popolari sono quelle religiose, scindendole dalle feste civili e implicitamente opponendole a esse. Con feste religiose intende tanto quelle che si svolgono in relazione al calendario liturgico cattolico (le "solennità" e i "fasti") o che hanno la loro giustificazione come commemorazione anniversaria di grandi esempi del mito cristiano, quanto quelle che celebrano la memoria di un "Eroe" - santo o *deus loci* - che "interessa quel luogo in

particolare”, riferendosi con ogni probabilità alle feste patronali e locali - oggetto degli studi demologici odierni. Il suo concetto di popolarità, invece, Leopardi lo chiarirà in seguito nella trattazione. Inoltre, Leopardi mette in luce che tali feste hanno una grande influenza sulla nazione, aspetto colto anche dagli uomini politici, che le utilizzano spesso per i loro “calcoli”.

A questo punto il ragionamento di Leopardi fa una brusca virata e intenta un’anamnesi storica e genetica: l’epoca cristiana che mancava già di vita e fermentava in uno stadio tra la noia e la morte, non potendo essere l’origine di un istituto così pieno di vitalismo, di energia e di attività, ha necessariamente ricevuto la festa dal mondo antico, infondendole però la sua impronta esclusivamente religiosa e determinando al contempo e dolorosamente la scomparsa delle feste nazionali. Da qui Leopardi inizia la distinzione fra le feste nazionali antiche e moderne. Con feste nazionali moderne intende primariamente le feste onomastiche o anniversarie dei principi, o della loro incoronazione, quelle – per inciso – di cui si parla nella voce “Fête” dell’*Encyclopédie*. Si tratta di eventi in cui domina l’etichetta e che presentano uno squilibrio fra dominanti e dominati, i quali non partecipano affatto, ma sono quasi spettatori di una rappresentazione loro offerta, in cui si celebra la grandezza del principe. Questo squilibrio, questo dislivello di rapporti, che non è annullato ma sancito dalla festa-spettacolo, non può che generare invidia, odio o biasimo, al contrario dell’entusiasmo e delle generose virtù espressione della festa antica. Infatti:

la disuguaglianza toglie e la distanza delle condizioni fra l'onorato, e chi l'onora, toglie ancora quell'affezione, quell'inclinazione, quella specie di amicizia, che nelle antiche feste nazionali legava il popolo co' suoi passati Eroi, ed era capace di eccitare generosamente gli animi (*Zib*: 1441).

Leopardi trae complessivamente questa conclusione, ovvero, che la festa nazionale degli antichi era spiritualmente popolare e che, quindi, nel mondo antico le feste nazionali e le feste popolari coincidevano; al contrario nella modernità le feste cosiddette nazionali non sono più feste popolari e, dunque, neanche più vere feste, in quanto la festa per essere tale non può che essere popolare. Se ne deduce che la condizione principale affinché la ‘vera’ festa si verifichi è rintracciata nell’uguaglianza che vi si stabilisce, che è la sola a generare entusiasmo, partecipazione, concordia, spontaneità e spegnimento delle passioni individuali (*Zib*: 1440) e la quale unisce il popolo in

comunione<sup>125</sup> (“affezione”, “amicizia” e “nazione”), legandolo agli eroi del passato. Pertanto le attuali feste civili, non più popolari e incapaci di smuovere gli animi, risultano del tutto inutili per l’umanità.

Inizia, quindi, una disquisizione sulle feste del popolo ebraico, in cui l’elemento religioso e quello nazional-popolare erano indissolubilmente legati. In questo caso gli eroi celebrati dagli ebrei erano anche i loro santi, cioè, condividevano allo stesso tempo la marca dell’appartenenza etnica e quella della missione divina, essendo rappresentanti della nazione ebraica e della volontà del loro dio, fondatori della stirpe e della religione. Questa precisazione serve a Leopardi per stabilire il contrasto con le moderne feste cristiane, sì popolari, ma non più nazionali, essendo gli eroi di tali feste – i santi cristiani perlopiù di origine orientale - totalmente scissi da ogni rapporto con la nazione. Per opporre gli effetti della festa antica e quelli della moderna, osserva che il culto cristiano, essendo molto più spirituale rispetto ai culti degli ebrei e dei romani caratterizzati da una forte materialità, è del tutto inadatto a suscitare le virtù, le grandi illusioni, l’effervescenza vitale. Come sempre in Leopardi l’elemento della spiritualizzazione riveste un carattere negativo, in quanto espressione di un predominio della Ragione sulla Natura, dalla cui parte sta invece la materialità o corporeità, espressione di vitalismo e di eroismo.

Leopardi enuclea, poi, una questione che sembra alludere alla funzione identitaria della festa. Pur non utilizzando tale termine, l’attenzione dedicata al tempio di Salomone e alla pratica di tutto il popolo ebraico di recarvisi ogni anno lo porta alla conclusione dell’“esser tutta la Religione Giudaica quasi rinchiusa e immedesimata in quel tempio”, cogliendo in tale elemento materiale e nella festa, di cui rappresenta il fulcro, la carica di demarcatori dell’identità etnico-religiosa, che egli definisce “nazionale”. A questo punto passa a stabilire come presso greci e latini le feste fossero tutte nazionali, sebbene non tutte fossero religiose, a differenza di quanto accadeva presso gli ebrei. Distingue pertanto tra feste religiose, perlopiù anniversarie, e feste non religiose e non anniversarie, come il trionfo - quest’ultimo funzionale all’opposizione tra le feste nazionali moderne e quelle antiche, celebrate in onore di un uomo vivo:

I trionfi presso i Romani erano vere feste nazionali, benchè non anniversarie. Nè faceva alcun danno che forse la principal parte dell'onore di quella festa fosse renduto a un uomo vivo. 1. Non era egli che se lo

---

<sup>125</sup> In questa direzione sembra avvicinarsi al concetto di *communitas* di Turner, il quale sostiene che durante la fase liminale del *rite de passage* si attui una sorta di comunione fra individui eguali, che si oppone, ovviamente temporaneamente, alla struttura gerarchica della società (1972). Questo concetto è stato anche spesso utilizzato nell’interpretazione dei fenomeni festivi.

decretava, nè una truppa di servi e di adulatori che glielo concedeva, ma il senato ec. uguale a lui ec. 2. Per quanto egli fosse potente, non era mai più potente del popolo che celebrava la festa; anzi era in istato di tornare un giorno o l'altro come qualunque del volgo privato. 3. L'esempio suo non era inimitabile ai quelli romani, a' quali tutti era aperta la carriera degli uffici pubblici. 4. Bench'egli facesse la principal figura, la festa era però nazionale, perchè concerneva le vittorie riportate dalla stessa nazione sopra i nemici suoi propri, e non vero rappresentante della nazione, perch'electo da essa ec. e non rappresentante del principe, o rappresentante, come dicono, di Dio. 6. Questo era in somma un premio che la nazione libera e padrona concedeva spontaneamente a un suo suddito, e quindi l'effetto di dette feste, è era quello dei grandi premi che eccitano alla emulazione, ed animano col desiderio e la speranza di conseguirli (*Zib*: 1445-1446).

Ciò segna un grande diversità rispetto all'epoca di Leopardi, quando invece è sempre e comunque il principe a decretarla per i propri sudditi, che vi prendono parte come invitati, venendo così a mancare gli elementi della possibilità di emulazione, della partecipazione attiva alla festa e, in particolare, dell'uguaglianza. Questo è l'elemento chiave volto a ribadire la concezione di popolarità della festa secondo Leopardi.

Leopardi ritorna, infine, sulle uniche feste popolari moderne, cioè, quelle religiose, ritenendole essenzialmente delle feste anniversarie e delineando brevemente quali poterono essere state le celebrazioni antiche all'origine di queste, rintracciate principalmente nelle feste genetliache. In prima battuta porta come esempio solo l'abitudine dei discepoli di una dottrina filosofica di celebrare il compleanno del loro fondatore ("l'usanza de' settari de' diversi filosofi di celebrare ogni anno con conviti ec. la festa genetliaca dell'ἀρχηγός della loro setta"), traendolo dalla *Vita Plotini* di Porfirio. Tuttavia a distanza di qualche mese, il 15 dicembre 1821 (*Zib*: 2255), ritorna sull'argomento, segnalando come fosse un'usanza assai diffusa nel mondo classico quella di celebrare la data di nascita non solo dei vivi ma anche dei grandi uomini pubblici defunti, facendo riferimento a vari casi offerti nelle *Odi* di Orazio e dalla *Vita Virgilii* di Heyne. Nella nota del 2 gennaio 1822 (*Zib*: 2322) precisa che, in realtà, gli antichi celebravano non solo gli anniversari delle nascite ma anche quelli delle morti, e a questo proposito fa riferimento all'*Eneide*, V libro, vv. 46-54<sup>126</sup>. Inoltre introduce il tema delle feste celebrate in commemorazione di una vittoria in battaglia, portando l'esempio dei giochi aziaci e delle feste ateniesi in

---

<sup>126</sup> Si riferisce qui all'istituzione dei *ludi funebres* in onore di Anchise, a un anno esatto dalla sua morte. In questa festa si celebrano sacrifici di animali e si svolgono gare ginniche.



onore di Atena, nel giorno della vittoria di Maratona o Salamina<sup>127</sup>. In questo breve passo sembra cogliere l'elemento assai significativo che la festa è un fenomeno in cui su un nucleo originario spesso si stratificano storicamente azioni e intenti differenti, spesso di origine politica ("Celebravano annualmente in diversi tempi, diverse regolari festività in onore di questo o quel Dio, aggiunteci bene spesso delle ricordanze di cose patrie"). A questo proposito cita le Cereali ad Atene<sup>128</sup>, e a Roma i *Lupercalia*<sup>129</sup>, i *Ludi saeculares*<sup>130</sup>, e non meglio precisate feste in onore di Bacco. Oggi diremmo che il suo significato è continuamente rinegoziato e, a generazioni di distanza, la festa nel suo intrinseco attualismo viene risemantizzata. Da questo primo blocco di riflessione possiamo anche estrapolare che per Leopardi la festa religiosa, antica e moderna, trovi il suo fondamento nell'anniversario, di morte o di nascita, di un "eroe culturale<sup>131</sup>". Riguardo ciò, è significativo che utilizzi proprio il termine "Eroe" in un'accezione molto ampia, riferendosi a santi, divinità o personaggi storici mitizzati. Tale lettura non è lontana dalle interpretazioni di molti antropologi e storici delle religioni che hanno letto la festa come attualizzazione, riscrittura o rifondazione di un mito<sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> Qui le fonti o i ricordi di Leopardi vacillano, in quanto la festa che coincideva con la commemorazione della vittoria di Maratona era quella di Artemide Agrotera. Le feste Panatenee in onore di Atena si svolgevano fra luglio e agosto, avevano una struttura complessa e quelle più importanti non erano a cadenza annuale. Invece, la battaglia di Salamina si svolse probabilmente nel settembre del 480 a. C. (Hunziker, 1877; Parke, 1994: 33, 54-55).

<sup>128</sup> Probabilmente si riferisce alle Tesmoforie. Altre feste in onore di Demetra sono i celebri Misteri Eleusini, descritti con un capitolo a parte in Barthélemy, Tomo V, capitolo LXVIII (1789).

<sup>129</sup> I *Lupercalia* si svolgevano alle Idi di febbraio, in onore del dio Fauno. Per la maggior parte degli studiosi si tratterebbe di una festa di origine pastorale e il termine deriverebbe dagli officianti del rito (*luperci*), a sua volta derivato da "*lupum arceo*", la cui corsa intorno al Palatino aveva la funzione di allontanare i lupi. Di notizie su una stratificazione di nuove istanze politiche sopra la base pastorale della festa ne abbiamo poche, perciò non saprei a cosa si riferisca Leopardi con precisione: nel 44 a.C. Antonio, in veste di *lupercus*, offrì una corona a Cesare che la rifiutò, vista la disapprovazione del popolo; sappiamo che in seguito Augusto restaurò la festa e che fu indetta ancora nel 494 d.C. per stornare una pestilenza, suscitando le ire di papa Gelasio I (Di Nola, 1973: 537-538; Sabbatucci, 1988: 60).

<sup>130</sup> I *ludi saeculares* furono rivitalizzati da Augusto il 17 d. C. In quella occasione Orazio compose il *Carmen saeculare* in onore di Apollo e Diana. Essi in questa circostanza assumono una forte impronta politica.

<sup>131</sup> Uso questo termine, estrapolandolo dalla letteratura etnologica e antropologica, *mutatis mutandis*, in riferimento ai santi del culto cristiano e alle divinità dei culti pre-cristiani di cui parla Leopardi, i quali spesso localmente assumono tratti demiurgici per le comunità che li venerano come patroni. Se non sono fondatori della civiltà né dell'istituzione festiva in senso stretto, essi rivestono almeno il ruolo di eroi locali, e dunque della cultura di quella comunità. Sul termine in senso stretto, invece, si veda Di Nola (1970b).

<sup>132</sup> Per questo aspetto faccio riferimento a Hubert e Mauss (1972: 98) e Bettini (1989: 28).

L'entusiasmo del 3 agosto trova, tuttavia, il suo magro corollario nella sintetica asserzione del 1 settembre 1821:

Le odierne feste Cristiane son veramente popolari, ma inutili oramai al sentimento, all'entusiasmo, ec. e quindi inutilmente popolari. Il popolo non vi prende parte, se non come la prende agli spettacoli, a' divertimenti ec. anzi alquanto meno, perché p. e. gli spettacoli teatrali lo possono animare, commuovere, e lasciargli qualche impressione nello spirito; ma dopo le feste Cristiane egli se ne torna a casa col cuore posato, equilibrato, freddo, immoto come prima (*Zib*: 1605).

Dal suo osservatorio, Leopardi constata amaramente che neanche le feste cristiane, pur essendo popolari, sono ormai un incitamento alla vita e alla virtù. Inoltre significativamente riproduce la stessa contrapposizione rousseauiana tra spettacolo teatrale e festa. Non mi è possibile stabilire se Leopardi abbia letto davvero la *Lettre sur les spectacles*, soprattutto all'altezza del 1821, tuttavia in questo caso i termini del contendere risultano esattamente gli stessi, tanto da far supporre che fosse almeno a conoscenza del dibattito. L'idea di un popolo spettatore - "invitato" dice Leopardi - era già emersa in relazione alla discussione sulle moderne feste dei principi, ma qui l'opposizione tra i poli dello "spettacolo" e della "festa" è apertamente dichiarata. Un altro elemento che ricorre significativamente fra i due autori è il tema del "cuore". Se per Rousseau il teatro esaspera le emozioni, determinando un esacerbamento del cuore incapace di produrre virtù nel malvagio e passibile di demoralizzare il virtuoso, e l'unica onesta possibilità di divertimento risiede nella festa, Leopardi ribalta icasticamente i termini della questione col constatare che è la festa ad aver perso ogni possibilità di smuovere il cuore degli uomini, tanto quella civile quanto quella religiosa, capovolgendo così le conclusioni del ginevrino. Leopardi non ne parla in maniera precisa, ma si può immaginare che stia pensando alle grandi festività cristiane, come il Natale e la Pasqua, le quali hanno perso l'aspetto della partecipazione popolare e sono degenerare con il loro monumentale apparato da sacra rappresentazione a mero spettacolo. Da esse l'uomo moderno si sente ormai lontano, estraneo e quasi del tutto indifferente nel suo cammino verso la Ragione.

Uguale sorte accomuna le feste della Rivoluzione, nella riflessione del 20 novembre 1820:

I fasti della rivoluzione abbondano di altre prove di quello ch'io dico, e dimostrano qual fosse l'assunto dei riformatori. Si eressero altari alla Dea ragione: Condorcet nel piano di educazione presentato all'Assemblea

legislativa ai 21 e 22 aprile 1792 proponeva l'abolizione e proscrizione anche della religion naturale, come irragionevole e contraria alla filosofia, e così di tutte le altre religioni [...] Non parlo del nuovo calendario, della festa all'Essere Supremo di Robespierre ec. Insomma lo scopo non solo dei fanatici, ma dei sommi filosofi francesi o precursori o attori o in qualunque modo complici della rivoluzione, era precisamente di fare un popolo esattamente filosofo e ragionevole. Dove io non mi maraviglio e non li compiango principalmente per aver creduto alla chimera del potersi realizzare un sogno e un'utopia, ma per non aver veduto che ragione e vita sono due cose incompatibili, anzi avere stimato che l'uso intiero, esatto e universale della ragione e della filosofia dovesse essere il fondamento e la cagione e la fonte della vita e della forza e della felicità di un popolo (27 novembre 1820) (*Zib*: 357, 358).

Leopardi mostra di essere pienamente a conoscenza dei fatti, citando addirittura il piano di educazione presentato da Condorcet all'assemblea legislativa il 20 e 21 aprile del 1792. Tuttavia, anche in questo caso il suo sguardo critico è feroce e lungimirante; tali feste insieme al calendario rivoluzionario che le sanciva scompariranno, infatti, senza lasciar alcuna traccia con i loro ideatori. Ma aldilà di ciò il passo è importante perché stabilisce che non è possibile istituire una festa "ragionevole" o basata sulla filosofia come pensavano di poter fare Condorcet e Robespierre, perché la Ragione e la filosofia non producono gioia, ma infelicità e freddezza, mentre la festa ha a che fare con la felicità, con la vita e con la forza degli uomini, e sta dalla parte della Natura. Si può intuire, così, con quanto sarcasmo Leopardi immagini una festa intorno all'altare della Dea Ragione, apprendogli più un ossimoro che un'utopia.

Dalla lettura di questi testi, che formano quasi un trattato unitario, si può vedere come la festa per Leopardi - differentemente da Rousseau - non abbia nulla di spontaneo e sia invece una "macchina" fortemente integrata al suo "sistema antropologico", subendo un'evoluzione simile a quella dell'umanità tutta, e pur essendo - come spiegherò meglio in seguito - un istituto che ha la funzione di riavvicinare la Ragione alla Natura, è comunque anch'essa trascinata nella corrente di progressivo inesorabile spostamento delle società umane verso la Ragione, la spiritualità e la freddezza emotiva.

### **1.5.3. La βακχεία e la dimenticanza**

A un Leopardi nostalgico e malinconico, giocoliere in bilico fra illusione e disillusione, fa da riscontro un Leopardi fautore del vitalismo dionisiaco, poco

messo in luce dalla critica<sup>133</sup>, che vede nella festa uno dei supremi meccanismi per sottrarsi - temporaneamente è vero - alla *souffrance*, attraverso l'oblio di sé. Così, se la festa è connessa alla memoria, lo è altrettanto - contraddittoriamente - alla dimenticanza. Verso questa lettura della festa Leopardi è guidato dalla conoscenza delle feste antiche, in particolare le Dionisie, durante le quali si svolgevano gli agoni teatrali. Molte delle informazioni sulla tragedia e sulla funzione del coro le trae dal *Voyage d'Anacharsis* di Barthélemy, come lui stesso dichiara in una nota<sup>134</sup> alla pagina del 21 giugno 1823. In quest'ultima emerge il tema della βακχεία:

Nelle commedie la moltitudine serve altresì all'entusiasmo e al vago della gioia, alla βακχεία, a dar qualche apparente e illusorio peso alle cagioni sempre vane e false che noi abbiamo di rallegrarci e godere, a strascinare in certo modo lo spettatore nell'allegrezza e nel riso, come accecandolo, inebbriandolo, vincendolo coll'autorità della vaga moltitudine (*Zib*: 2803).

Ma la fonte su tale questione potrebbe piuttosto essere la voce "Bacchanales" dell'*Encyclopédie*, dove si legge:

Elles prononçoient sur-tout ces mots, Εὐοῖ Σαβοῖ, εὐοῖ Βάκχε, ou ᾧ Ἰακχε, ou ἰὼ Βάκχε. A leurs cris se mêloit le son des cymbales, des tambours, & des clairons. Les hommes en habits de satyres suivoient les bacchantes, les uns à pié, d'autres montés sur des ânes, traînant après eux des boucs ornés de guirlandes pour les immoler. On pouvoit appeller ces fêtes du Paganisme le triomphe du libertinage & de la dissolution (Mallet, 1751a).

Senza condividere il moralismo puritano degli enciclopedisti, Leopardi ravvisa nel coro presente nella commedia attica antica il depositario dello spirito dionisiaco dei rituali orgiastici, che attraverso il riso smodato e l'ebbrezza collettiva determinavano l'obnubilarsi della Ragione ("accecandolo"), l'oblio di sé e la dimenticanza della condizione di sofferenza cui l'uomo è costantemente sottoposto. La festa, così come il teatro presso gli antichi, attraverso la sua dimensione dionisiaca svolge una funzione fondamentale per l'esistenza umana, in quanto consente all'uomo di scordarsi del proprio dolore e, dunque, di sopravvivere a se stesso e portare avanti la vita. In questo la festa è simile al vino, che ne è da sempre una delle componenti

---

<sup>133</sup> Per questa componente nella produzione leopardiana si veda D'Intino (2009: 63 ss., 153 ss.)

<sup>134</sup> Nella nota Leopardi fa riferimento al capitolo LXX, *Représentation des pièces de théâtre à Athènes*, ma del coro si parla anche nel capitolo LXXI, *Entretien sur la nature et l'objet de la Tragédie, Quatrième séance* (Barthélemy, 1789). Tuttavia il tema della βακχεία non è trattato nell'*Anacarsi*.

essenziali: non è un caso che Leopardi usi il termine βακχεία, che significa tanto “feste bacchiche”, “orge bacchiche”, “frenesia”, “ebbrezza”, e rimanda al dio del vino - Βάκχος è l’appellativo di Dioniso e Βάκχε è l’invocazione rituale, come riporta la voce dell’*Encyclopédie*.

Il tema del vino ricorre sovente nello *Zibaldone*, ma non è questa la sede per approfondirlo. Vorrei tuttavia mettere in luce alcuni testi leopardiani in cui il tema dell’ebbrezza compare in relazione alla presenza del termine “festa”. Si tratta, nel primo caso, della pagina 96, dove leggiamo: “come avendo fatto uso di liquori che esaltino le forze del corpo senza però turbar la ragione” e “osservo che in quei momenti anche le idee malinconiche ci si presentano come un’aria di festa, che la felicità non ci pare un’illusione” (*Zib*: 96). In questo caso l’ebbrezza alcolica trasfigura ogni idea in un’immagine festosa e sembra addirittura annullare la consapevolezza dell’illusione della felicità. L’accostamento è ripreso alla pagina 1651 dello *Zibaldone*, dove si dichiara lo strapotere della Natura sulla Ragione:

Non v'è uomo così profondamente persuaso della nullità delle cose, della certa e inevitabile miseria umana, il cui cuore non si apra all'allegrezza anche la più viva, (e tanto più viva quanto più vana) alle speranze le più dolci, ai sogni ancora i più frivoli, se la fortuna gli sorride un momento, o anche al solo aspetto di una festa, di una gioia della quale altri si degni di metterlo a parte. Anzi basta un vero nulla per far credere immediatamente al più profondo e sperimentato filosofo, che il mondo sia qualche cosa. Basta una parola, uno sguardo, un gesto di buona grazia o di complimento che una persona anche di poca importanza faccia all'uomo il più immerso nella disperazione della felicità, e nella considerazione di essa, per riconciliarlo colle speranze, e cogli errori. Non parlo del vigore del corpo, non parlo del vino, al cui potere cede e sparisce la più radicata e invecchiata filosofia (*Zib*: 1651).

Anche in questo caso la festa e il vino, come buoni alleati, agiscono quali strumenti della Natura, spezzando le armi della Ragione e della filosofia, per un uomo che, per quanto saggio egli sia, non vede l’ora di essere ingannato. Ancora un accenno è presente alla pagina 4323, dove si legge: “una festa pubblica, in mezzo a gente ubbriaca o dal vino o dalla gioia ec.”, in riferimento alla recitazione dei poeti omerici e alla loro memorizzazione in occasioni festive.

Vi è poi il caso della giovanile “burletta anacreontica” dal titolo *La Dimenticanza* (Leopardi, 1988, I: 340). In essa si narra in versi un fatto realmente

accaduto: uno scherzo<sup>135</sup> fatto dai tre ragazzi - Cleone è Giacomo, Lucio è Carlo ed Eurilla è Paolina - al rientro da una festosa merenda al loro precettore ubriaco<sup>136</sup>, fingendosi briganti. In questo caso, l'ebbrezza fu salvifica in quanto fece dimenticare al precettore di avere con sé in tasca il proprio coltello inglese, altrimenti la burla si sarebbe potuta trasformare in tragedia. Al di là del valore dell'opera, è interessante notare anche in questo caso la concomitanza dei temi, ed è significativo notare come il termine festa compaia tanto nelle *Rimembranze* quanto nella *Dimenticanza*, a riprova del fatto che esso porta con sé i due opposti motivi. Infine festa ed ebbrezza sono presenti, come vedremo, anche nell'*Elogio degli uccelli*.

#### 1.5.4. Altri effetti di festa

Vi sono altre pagine nello *Zibaldone* in cui Leopardi tratta di sfuggita il tema in questione e che possono essere raggruppate insieme perché mettono in luce alcuni effetti e alcune funzioni della festa.

Le pagine 50 e 529 vertono sui temi del dolore, avvertito più acutamente nel giorno festivo, e della delusione, portata con sé da tale giorno, tanto che possono essere messe in relazione a due delle liriche maggiori, rispettivamente *La sera del dì di festa* e *Il sabato del villaggio*. L'incipit del passo riportato alla pagina 50, e ripreso nel secondo dei *Pensieri poetici*, presenta già *in nuce* i temi e perfino la struttura della *Sera*; vi si legge infatti:

Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente al giorno di qualche festa il canto notturno de' villani passeggeri. Infinità del passato che mi veniva in mente, ripensando ai Romani così caduti dopo tanto romore e ai tanti avvenimenti ora passati ch'io paragonava dolorosamente con quella profonda quiete e silenzio della notte, a farmi avveder del quale giovava il risalto di quella voce o canto villanesco (*Zib*: 50).

Senza entrare nel merito dell'interpretazione della lirica, di cui mi occuperò in seguito, qui la fine del giorno festivo, giorno preposto alla gioia e alla felicità, funge invece da catalizzatore del dolore esistenziale: paradossalmente la fine della festa svela la sua illusione e la sofferenza che essa tenta di celare. La spiegazione di tale meccanismo avviene più estesamente alla data del 20 gennaio 1821:

---

<sup>135</sup> "Con uno scherzo innocuo/ Fitto s'aveva in testa/A quel pedante macero/ Far terminar la festa." (vv. 61-64).

<sup>136</sup> "Di quel licor vivifico/ Che l'alme allegra e bea/ La refezion gradevole/ Mancato non avea./ Ed il pedante rigido/ Per dare il buon esempio/ È fama che di calici/ Facesse orrendo scempio." (vv. 41-48).

Osservate ancora che dolor cupo e vivo sperimentavamo noi da fanciulli, terminato un divertimento, passata una giornata di festa ec. Ed è ben naturale che il dolore seguente dovesse corrispondere all'aspettativa, al giubilo precedente. E che il dolore della speranza delusa sia proporzionato alla misura di detta speranza. Non dico alla misura del piacere provato realmente, perchè infatti neanche i fanciulli provano mai *soddisfazione* nell'atto del piacere, non potendo l'uomo nessun vivente esser soddisfatto se non da un piacere infinito, come ho detto altrove. Anzi il nostro dolore, dopo tali circostanze, era inconsolabile non tanto perchè il piacere sia fosse passato, quanto perchè non avea corrisposto alla speranza. Dal che seguiva talvolta una specie di rimorso o pentimento, come se non avessimo goduto per nostra colpa (*Zib*: 529).

In questo passo viene ripreso il tema del dolore sperimentato alla fine di un giorno festivo, dolore che è unito al senso di colpa per non aver goduto appieno di quel giorno che gli uomini - la società e la cultura - hanno stabilito appositamente per la felicità. Ma tra questo passo e quello precedente c'è di mezzo la cosiddetta "Teoria del piacere" del luglio 1820. Così, lo sguardo è più disincantato e Leopardi non parla del rapporto fra dolore e piacere, che il piacere è visto ormai come sempre insoddisfacente nella sua finitezza e, dunque, illusorio, ma al rapporto fra il piacere e l'aspettativa o speranza del piacere, precludendo al celebre tema dell'attesa festiva del *Sabato del villaggio*.

Che il godimento, benché immaginato al massimo grado, sia in realtà lieve nella festa, Leopardi lo dice accidentalmente anche alla pagina 20 maggio 1823, dove affronta il tema della pigrizia, che da sola è sufficiente a far desistere l'uomo dai noiosi preparativi per affrontare tale evento mondano:

Così l'uomo si astiene di comparire a una festa (dove crede che si sarebbe trovato con piacere) per non assettarsi; e se si fosse trovato all'ordine, o se non se gli fosse richiesto d'assettersi, sarebbe andato alla festa: la qual era pure un piacer vicino e pronto, e che si otteneva certamente con un'ora di pochissima fatica (*Zib*: 2702).

Vi è poi una pagina in cui Leopardi delinea in maniera più specifica una delle funzioni sociali della festa e come essa sia oggetto di manipolazione politica. Si tratta di un pensiero datato al 26-27 settembre 1823, a un passo dall'inizio della stesura delle *Operette morali*, che si trova all'interno di una più ampia disquisizione sul tema del coraggio. Lo riporto per la parte che ci interessa:

Anche il dolore degli uomini si consola o si scema col persuadersi che il danno, la sventura ec. o non sia tale, o sia minore ch'ella non è, o ch'ella non apparisce, o ch'ella non fu stimata a principio; e forse (eccetto quella medicina che reca la lunghezza del tempo) il dolore si consola o mitiga più spesso così che altrimenti. Per questo nelle pubbliche calamità, quando importa che il popolo sia lieto, o non abbattuto, o men tristo che non sarebbe di ragione, si proibiscono e tolgono i segni di lutto, e si ordinano e introducono feste e segni (anche straordinari) di allegria. E ciò bene spesso non tanto come cagioni, quanto appunto come segni di allegria; non tanto a produrla dirittamente, quanto a dimostrarla; non tanto a divertir gli animi dal dolore, e dalla mestizia, quanto a persuaderli che non ve ne sia ragione, o che questa sia minore che non è. Nelle pesti o contagi si vieta il sonar le campane a morto. Nelle sconfitte si cela al popolo il successo, si proibisce ogni segno di lutto pubblico, si accrescono le feste, si fingono ancora e spargono delle novelle tutte contrarie al vero e piene di felicità (*Zib*: 3529).

La festa, in quanto latrice dell'*ethos* festivo – direbbe Apolito sulla scorta di Bateson<sup>137</sup> – o a causa dell'*habitus* festivo incorporato dall'uomo – direbbe Bourdieu –, viene utilizzata quale strumento politico per impedire al popolo di cadere nella disperazione, in quanto la sua semplice evocazione o dichiarazione determina un effetto sociale e un cambiamento nell'agire umano. Così, ancorché triste a causa delle morti e delle sconfitte belliche, indossando l'abito' della festa, l'uomo non solo si distrae ma nega la sofferenza e si sprofonda nell'illusione di una tregua, stornando la visione della dolorosa realtà. La festa rivela così il suo marchingeo di grande illusione, di finzione che funziona.

### 1.6. La festa nelle *Operette morali*

Come ho già avuto modo di segnalare, le occorrenze della parola festa scompaiono quasi del tutto nel *corpus* testuale dello *Zibaldone* dopo il '23, rimanendo presenti come chiose delle datazioni al termine delle pagine. A partire dal '24 la riflessione sulla festa sembra, dunque, passare nelle *Operette morali*, l'opera di maggior impegno teorico e filosofico di quel periodo della produzione leopardiana. Tuttavia, nelle *Operette* le occorrenze del termine non sono numerose, solo 7, e spesso scarsamente significative; per la precisione il termine compare nella *Storia del genere umano*, proprio in apertura della raccolta, nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, nel *Dialogo della Terra e della Luna*, nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico*, nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* - due volte -, e infine nell'*Elogio degli uccelli*.

---

<sup>137</sup> Secondo Bateson l'*ethos* è "un sistema culturalmente uniformato di organizzazione degli istinti e delle emozioni degli individui" (1976 [1972]: 145). Per Apolito l'elemento distintivo della festa è, appunto, l'*ethos* festivo (1993: 74-76).



La maggior parte di queste occorrenze non meritano un commento, essendo per lo più riferimenti contingenti, estrinseci alla riflessione generale dell'opera e scarsamente tematizzati. Fanno eccezione alcuni singoli casi. Così nella *Storia del genere umano* l'origine della festa viene collocata in quella che potremmo definire come la seconda età dell'uomo, in seguito al secondo intervento di Giove, prima del diluvio universale:

Ma in progresso di tempo tornata a mancare affatto la novità, e risorto e riconfermato il tedio e la disistima della vita, si ridussero gli uomini in tale abbattimento, che nacque allora, come si crede, il costume riferito nelle storie come praticato da alcuni popoli antichi che lo serbarono, che nascendo alcuno, si congregavano i parenti e loro amici a piangerlo; e morendo, era celebrato quel giorno con feste e ragionamenti che si facevano congratulandosi coll'estinto (OM: 8)<sup>138</sup>.

In questo passo viene presentata come una credenza diffusa che la festa sia stata istituita all'origine dei tempi per celebrare la morte degli uomini, sancendo attraverso una manifestazione di gioia la fine della sofferenza del defunto e del male di vivere. La breve notazione serve a costruire lo straniante ossimoro fra la morte e la chiamata alla vita di un nuovo individuo, essendo la nascita accompagnata dal pianto dei parenti che commiserano la sorte di dolore del nuovo nato. Come riporta Damiani nel suo accurato commento, la notizia che i parenti piangessero il nuovo nato Leopardi la ricava dal *Voyage du jeune Anacharsis*, che trascrive alla pagina 2671 dello *Zibaldone*:

Parmi plusieurs de ces nations que les Grecs appellent barbares, le jour de la naissance d'un enfant est un jour de deuil pour sa famille (Herodot. l. V, c. 4; Strab. XI, p. 519. *Anthol.*, p. 16). Assemblée autour de lui, elle le plaint d'avoir reçu le funeste présent de la vie. Ces plaintes effrayantes ne sont que trop conformes aux maximes des sages de la Grèce. Quand on songe, disent ils, à la destinée qui attend l'homme sur la terre, il faudroit arroser de pleurs son berceau: (Eurip. *fragm. Ctesiph.*, p. 476; Axioch., *ap. Plat.*, l. III, p. 368; Cicero, *Tuscul.*, l. I, c. 48, t. II, p. 273). Même ouvrage, ch. 26, t. III, p. 3 (8 febbraio 1823) (*Zib*: 2671).

Per quanto riguarda la questione delle feste in relazione alla morte, Damiani chiama in causa il testo di Rohde, *Psiche*, pubblicato in due volumi nel 1890 e nel 1894, e *l'appetitus maximus mortis*. Rohde si riferisce allo stesso passo di Erodoto citato in Barthélemy, riportando di: "alcune stirpi della Tracia, presso

---

<sup>138</sup> Per le *Operette morali* cito dall'edizione di Damiani e Rigoni (Leopardi, 1988, II) con la sigla OM.

le quali i neonati erano accolti dal parentado con lamenti, mentre il morto era sepolto tra manifestazioni di gioia perché ormai, liberato da ogni dolore, viveva «in piena felicità» (1970: 369). La stessa notizia si trova anche in un frammento del *Cresfonte* (fr. 449) di Euripide. Tuttavia, analizzando il contesto di *Storie*, 5, 4, non è dato capire se i mali a cui si riferisce Erodoto siano solo le sofferenze fisiche o anche quelle morali (1990: 11). Ad ogni modo, la “disistima della vita” e il relativo “abbattimento”, di cui si parla nell’operetta leopardiana, non emergono affatto nel passo greco, e non li si possono neanche evincere *a contrario* dall’*appetitus maximus mortis* dei soldati traci, di cui parla Rohde, dimostrazione piuttosto del coraggio, del vitalismo e del loro valore in guerra. Inoltre, nel passo di Erodoto si parla di giochi e scherzi (*παίζουτές – ἡδόμενον*) ma non di festa. Senza nulla togliere all’importanza e alla diffusione del riso negli usi funebri, soprattutto nelle veglie, le conoscenze antropologiche ci dicono che le feste funebri vere e proprie, in genere, non sono affatto gioiose, seppur talvolta monumentali. Sugli usi funebri vi sono molte pagine in Malinowski (1976 [1925]: 55-61; 67-69, 99), di cui vorrei riportare la seguente considerazione:

Coloro che hanno assistito alla morte e a ciò che ad essa segue presso i selvaggi e che possono paragonare questi eventi con il loro corrispondente fra altri popoli non civili non possono che essere colpiti dalla fondamentale somiglianza delle pratiche. Vi è sempre, più o meno convenzionalizzato e drammatizzato, uno scoppio di disperazione e di lamenti di dolore, che spesso fra i selvaggi diventa un lacerarsi il corpo e strapparsi i capelli (1976: 57).

Infine, se anche la testimonianza di Erodoto fosse attendibile e si riferisse – come non pare - a usanze ben strutturate, bisognerebbe tener conto della strategia omeopatica e apotropaica sottesa a molti rituali, che difficilmente possono essere interpretati alla lettera. Tutto sommato, più che una credenza diffusa, l’idea della festa nata per la liberazione dalla vita sembra piuttosto una deduzione *a contrario* di Leopardi. Quindi, nonostante la straordinaria efficacia retorica e poetica del passo, escluderei che nel “sistema antropologico” propriamente detto l’origine della festa sia, davvero, concepita come celebrazione della morte. Ciò, da una parte, sarebbe in contraddizione con la lunga riflessione dello *Zibaldone* 1821, dall’altra, la dimensione fortemente allegorica, straniante e ironica della *Storia del genere umano* ne limita la portata e la rilevanza a livello epistemologico.

Anche all'interno dell'*Elogio degli uccelli* l'utilizzo del termine festa potrebbe apparire del tutto accidentale:

Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo. Non dico ciò in quanto se tu li vedi o gli odi, sempre ti rallegrano; ma intendo di essi medesimi in sé, volendo dire che sentono giocondità e letizia più che alcuno altro animale. Si veggono gli altri animali comunemente seri e gravi; e molti di loro anche paiono malinconici: rade volte fanno segni di gioia, e questi piccoli e brevi; nella più parte dei loro godimenti e dilette, non fanno festa, né significazione alcuna di allegrezza; delle campagne verdi, delle vedute aperte e leggiadre, dei soli splendidi, delle arie cristalline e dolci, se anco sono dilette, non ne sogliono dare indizio di fuori: eccetto che delle lepri si dice che la notte, ai tempi della luna, e massime della luna piena, saltano e giuocano insieme, compiacendosi di quel chiaro, secondo che scrive Senofonte (OM: 153).

Tuttavia, a una lettura più attenta l'operetta mette in campo una serie di rimandi, una costellazione di temi e immagini significanti, in cui quello della festa, sebbene richiamato in negativo nel passo in questione ("non fanno festa"), non è assolutamente di minor rilevanza<sup>139</sup>. Infatti, anche un passo successivo, pur senza nominarla, richiama al lettore leopardiano il tema in questione, per la sua evidente associazione coi celebri versi della *Quiete dopo la tempesta*:

Imperocché si vede palesemente che al dì sereno e placido, cantano più che all'oscuro e inquieto: e nella tempesta si tacciono, come anche fanno in ciascuno altro timore che provano; e passata quella, tornano fuori cantando e giocolando gli uni cogli altri (OM: 154).

Dal che risulta evidente come gli uccelli siano nell'universo leopardiano l'emblema visibile della festa, condividendo tale *status* solo con le lepri, che secondo la leggenda danzano al chiaro di luna<sup>140</sup>. Ma gli uccelli cantano, giocano e ridono sempre, nel loro incessante inno alla vita. Gli uccelli svolgono così una funzione simile alla festa, quella di rallegrare e distrarre gli uomini dalla "cognizione del vero", con le loro "continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose". In questo sono collegati a livello simbolico con l'ebbrezza, venendo così a costituire il vino e il riso, da esso generato<sup>141</sup>, il canto, il gioco, gli

---

<sup>139</sup> Non è mia intenzione qui svolgere una dettagliata analisi dell'operetta, che sarebbe peraltro del tutto inutile dopo la magistrale lettura offertane da D'Intino (2009).

<sup>140</sup> L'immagine era centrale anche nella *Vita solitaria*: "O cara luna, al cui tranquillo raggio/ Danzan le lepri nelle selve" (vv. 70-71).

<sup>141</sup> Si legge sempre nell'*Elogio*: "E crederei che la prima occasione e la prima causa di ridere, fosse stata agli uomini la ubbriachezza; altro effetto proprio e particolare al genere umano" (OM: 156).

uccelli e i fanciulli le immagini diurne della festa, mentre le lepri, la danza<sup>142</sup> e la luna - “e massime della luna piena”-, quelle notturne.

### 2.6.1. Il “sistema di Stratocle e Teofrasto”

Vi sono altri due passi assai rappresentativi della funzione della festa per Leopardi<sup>143</sup>, da cui si può ricavare in particolare un aspetto pragmatico, secondo quello che definirei il “sistema di Stratocle<sup>144</sup> e Teofrasto<sup>145</sup>”, fortemente inserito nel “sistema atopologico” leopardiano. Il primo è tratto dalla *Comparazione delle sentenze di Bruto Minore e di Teofrasto vicini a morte*, del 1822, che in origine fu pensata come premessa al *Bruto minore* ed edita nelle *Canzoni* del 1824, mentre, in seguito, fu espunta e pubblicata in appendice alle *Operette morali*. Il secondo lo tratto dal *Capitolo sesto dei Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, del 1824, ma le parole di Stratocle sono trascritte anche alla pagina 2681 dello *Zibaldone*<sup>146</sup>, del 1823. Li riporto nelle parti più significative:

In quanto agl'insegnamenti, Cicerone dice che Teofrasto in un libro che scrisse delle ricchezze, si distendeva molto a lodare la magnificenza e l'apparato degli spettacoli e delle feste popolari, e metteva nella facoltà di queste spese molta parte dell'utilità che proviene dalle ricchezze. La qual sentenza è biasimata da Cicerone e data per assurda. Io non voglio contendere con Cicerone sopra questa materia, se bene io so e vedo ch'egli si poteva ingannare e tastar le cose con quella filosofia che penetra poco addentro. Ma l'ho per uomo così ricco d'ogni virtù privata e civile, che non mi basta l'animo d'accusarlo che non conoscesse i maggiori incitamenti e i più fermi propugnacoli della virtù che s'abbiano a questo mondo, voglio

---

<sup>142</sup> Che la danza sia espressione di festa, concetto peraltro abbastanza intuitivo, è suggerito dal loro accostamento nelle *Ricordanze* (vv. 154-159) e dal fatto che la parola “danze”, al verso 67 dell'edizione definitiva di *Al Conte Carlo Pepoli*, sostituisca la parola “feste”, presente allo stesso verso e nella stessa posizione chiave a fine verso, nella prima redazione dell'*Epistola al Conte Carlo Pepoli*, stampata nei *Versi* del 1826.

<sup>143</sup> I due passi sono già stati messi in relazione nel saggio di D'Intino (2009: 50); svolgo qui la riflessione in relazione alla festa.

<sup>144</sup> Stratocle fu un uomo politico e oratore ateniese, nato verso la metà del IV secolo. Fu avversario e accusatore di Demostene, che lo definì un buffone. Plutarco, nelle *Vite parallele*, racconta che in seguito alla battaglia di Amorgo, nel 322 a. C., Stratocle venuto a sapere per primo della sconfitta degli ateniesi, si recò in uno dei demi di Atene e proclamò la vittoria, facendo istituire una festa di ringraziamento che durò tre giorni. Su Stratocle si veda anche D'Intino (2009: 231 ss.).

<sup>145</sup> Teofrasto (371 a.C.-287 a.C.) fu allievo di Aristotele, cui succedette nella direzione del Liceo nel 322 a.C. Scrisse il trattato *Della pietà* e fu botanico, vegetariano e contrario all'uccisione degli animali sia per i sacrifici e che per l'alimentazione (De Mori, 2007: 64).

<sup>146</sup> Questo il passo dello *Zibaldone*: “Molto meno arieno ancora gli Spartani patito l'insolenza, e buffonerie di Stratocle, il quale avendo persuaso il popolo (credo Ateniese, o Tebano) a sacrificare come vincitore; che poi sentito il vero della rotta si sdegnava, disse: Qual ingiuria riceveste da me, che seppi tenervi in festa, ed in gioja per ispazio di tre giorni?” (Zib: 2681).

dir le cose appropriate a stimolare e scuotere gli animi ed esercitare la facoltà dell'immaginazione. Solamente dirò che qualunque o fra gli antichi o fra' moderni conobbe meglio e sentì più forte e più dentro al cuor suo la nullità d'ogni cosa e l'efficacia del vero, non solamente non procurò che gli altri si riducessero in questa sua condizione, ma fece ogni sforzo di nasconderla e dissimularla a se medesimo, e favorì sopra ogni altro quelle opinioni e quegli effetti che sono valevoli a distornarla, come quello che per suo proprio esperimento era chiarito della miseria che nasce dalla perfezione e sommità della sapienza (OM: 272).

\*\*\*

A un passo di Plutarco, che è trasportato da Marcello Adriani giovane in queste parole: *molto meno arieno ancora gli Spartani patito l'insolenza e buffonerie di Stratocle: il quale avendo persuaso il popolo (ciò furono gli Ateniesi) a sacrificare come vincitore; che poi, sentito il vero della rotta, si sdegnava; disse: qual ingiuria riceveste da me, che seppi tenervi in festa ed in gioia per ispazio di tre giorni?* soggiunse l'Ottonieri: il simile si potrebbe rispondere molto convenientemente a quelli che si dolgono della natura, gravandosi che ella, per quanto è in sé, tenga celato a ciascuno il vero, e coperto con molte apparenze vane, ma belle e dilettevoli: che ingiuria vi fa ella a tenervi lieti per tre o quattro giorni? E in altra occasione disse, potersi appropriare alla nostra specie universalmente, avendo rispetto agli errori naturali dell'uomo, quello che del fanciullo ridotto ingannevolmente a prendere la medicina, dice il Tasso: e da l'inganno suo vita riceve (OM: 143).

Nelle parole dello *Zibaldone*, a commento della *boutade* di Stratocle, è anche più chiaro il senso che Leopardi attribuisce alla festa per l'esistenza umana:

Agli Spartani si possono paragonare i filosofi, anzi questo secolo, anzi quasi tutti gli uomini, avidi del sapere o della filosofia, e di scoprir le cose più nascoste dalla natura, e p. conseg. di conoscere a propria infelicità, e p. conseg. di sentirla, quando non l'avrebbero sentita mai o di sentirla più presto. E la risposta di Stratocle starebbe molto bene in bocca de' poeti, de' musici, degli antichi filosofi, della natura, delle illusioni medesime, di tutti quelli che sono accusati d'aver introdotti o fomentati, d'introdurre o fomentare o promuovere de' begli errori nel genere umano, o in qualche nazione o in qualche individuo. Che danno recano essi se ci fanno godere, o se ci c'impediscono di soffrire, per tre giorni? Che ingiuria ci fanno se ci nascondono quanto e mentre possono la nostra miseria, o se in qualunque modo contribuiscono a fare che l'ignoriamo o dimentichiamo? (5 Marzo 1823) (*Zib*: 1821).

Appare così evidente che la festa rappresenta il risvolto pratico della "mezza filosofia" e, per così dire, la sua concreta applicazione, e che Stratocle il buffone e il compassionevole Teofrasto furono "mezzi filosofi", forse, più efficaci di

quanto lo furono Isocrate e lo stesso Socrate<sup>147</sup>. Se la “mezza filosofia” ha la funzione di ingannare l’uomo, di tenerlo al di qua del velo che la Natura ha gettato sul mondo, di nascondere la cognizione del vero, la festa fa implicitamente tutto questo e molto di più, distrae l’uomo facendolo godere, gli offre una tregua dal dolore, gli predispone una facile - seppur illusoria - felicità. Essa, come e più della “mezza filosofia”, svolge la funzione di ricondurre l’uomo dalla Ragione verso la Natura. Non si tratta di un espediente naturale, come gli uccelli e come il velo, ma di un artificio umano, nato non per rallegrarsi della morte, ma partorito da una mente pietosa che nei tempi antichi intravide quale baratro di dolore attendeva l’uomo all’“apparir del vero”. Così, l’uomo riceve dal proprio inganno la possibilità di sopravvivere a se stesso, e non solo vita, ma entusiasmo e stimolo alla virtù.

### **1.7. La festa: un’illusione antropologica**

Il tema dell’illusione nell’opera di Leopardi è stato già svolto da vari punti di vista e non mi è possibile qui addentrarmi nei dettagli della questione, per la quale faccio riferimento ai lavori di Capone (1968), che si muove nel tradizionale ambito della letteratura italiana attraverso confronti con Foscolo e Manzoni, a Sozzi (2007), il cui lavoro di ampio respiro si colloca nel contesto di una letteratura comparata a forte impronta francesista, e a Gasparri (2010), che svolge il tema tra glottologia, filologia e filosofia tedesca e nel quale è presente anche un micro-saggio dal titolo *L’illusione in Leopardi*. Tuttavia, da quanto è emerso nella mia trattazione, la questione dell’illusione è centrale non solo nella poetica e nel pensiero filosofico leopardiano, ma anche nella sua antropologia e in particolare nell’interpretazione del *topos* festivo. Viene da chiedersi, pertanto, da dove scaturisca questa tensione verso l’illusione e in che modo debba intendersi in relazione alla festa. Va interpretata come un prodotto meramente storico, cioè, l’illusione come frutto di una delusione legata a precisi accadimenti che coinvolsero il poeta, oppure, la fuga nell’illusione della festa rappresenta una forma nostrana e poco esotica di escapismo romantico?

Convien, intanto, riassumere alcune idee emerse dalle ricerche sulla questione. Per prima cosa, il termine “illusione” che deriva dal latino *ludus*, era connesso nell’antichità classica soprattutto alla sfera del gioco e a quella della derisione. Per molto tempo è prevalsa la sua accezione negativa nel senso di

---

<sup>147</sup> “La mezza filosofia è madre di errori , ed errore essa stessa; non è pura verità né ragione, la quale non potrebbe cagionar movimento. [...] Così gli errori della mezza filosofia possono servire di medicina ad errori più anti-vitali, sebben derivati anche questi in ultima analisi dalla filosofia” (*Zib*: 520-521). Sulla “mezza filosofia” si veda D’Intino (2009: 101 ss.).

errore e inganno. Tuttavia la sfera del falso non esaurisce la portata semantica del termine, essendo determinante anche la dimensione dell'immaginazione e del fantastico. È soprattutto con questa accezione che viene utilizzato da Leopardi, in cui, in breve, si può sostenere che "illusione" si oppone a "disillusione", all'interno di una dimensione soggettiva, mentre "falso" si oppone a "vero", in una dimensione oggettiva. Pertanto, "l'illusione" si oppone al "vero" solo latamente, essendo le due prospettive disomogenee fra loro e, così, si spiega la sostanziale positività di entrambe nella filosofia leopardiana (Gasparri, 2010: 255-257). La svolta verso l'affermazione di un'accezione migliorativa del termine, nel senso fantastico e proiettivo-compensativo, va fatta risalire alla Francia fra il XVII e il XVIII secolo (Gasparri, 2010: 34, 38, 171). Così l'uso di tale accezione del termine può derivare a Leopardi dai moralisti e dai filosofi francesi e in particolare da Rousseau, sia direttamente che tramite Foscolo.

È come sempre Rousseau a giocare un ruolo chiave anche nella questione dell'illusione<sup>148</sup>. Con Rousseau abbiamo il pieno sviluppo del termine in senso di *fiction* romanzesca (e romantica), di *rêverie*, di una dimensione altra di piacere e appagamento che funge da compensazione alla negatività del mondo. Questa dimensione ha anche un proprio nome-localizzazione, quello di "paese delle chimere", termine preso a prestito da una lettera della *Nouvelle Héloïse* che dà il titolo al libro di Sozzi e al capitolo dedicato a Rousseau (2007: 135 ss.). Infatti, Rousseau utilizza spesso il termine illusione come sinonimo di "chimera" ed espande il tema verso le sfumature della speranza, dell'attesa e della consolazione. Anche Leopardi utilizza il termine "chimera" nello *Zibaldone*, ma solo otto volte, in un'accezione abbastanza vicina a quella rousseauiana. Il termine però era già attestato con tale accezione nella nostra lingua, come si può vedere nel *Vocabolario della Crusca* (1729-1738: 648). Detto questo, è già stata chiarita la sostanziale differenza fra l'"illusione" di Rousseau e quella di Leopardi:

lo struggimento rousseauiano non nasce da delusioni metafisiche, dallo scoperta dell'amara vanità di sogni eternamente inappagati: nessun disincanto incrina la gioia della sua limpida visione interiore [...] sono gli uomini, gli "altri", i responsabili della fine delle illusioni [...] È quando l'attesa viene tradita, quando gli "altri", corrotti da congegni sociali sbagliati, degradano e incrinano ogni rapporto umano, è allora che scatta il

---

<sup>148</sup> L'analisi dell'illusione in Rousseau è svolta, oltre che nel già citato Sozzi (2007), con estrema cura da Sosso (1999), e limitatamente al tema politico da Vernes (1978).

meccanismo compensatorio delle chimere e delle favole (Sozzi, 2007: 138-139).

In Leopardi invece le illusioni sono un prodotto della Natura, sia che le si voglia vedere come effetto di una madre benevola intenta a concedere ai propri figli un po' di piacere, sia che le si veda come un astuto marchingegno della matrigna per celare lo spietato meccanismo di produzione e distruzione. La loro presenza è consustanziale alla specie umana, non accessoria come per Rousseau. Infatti per Rousseau la Natura nulla ha a che fare con le illusioni né le incoraggia. Per questo nell'*Émile*, con un inaspettato dietrofront, le rifiuta al fine di non creare sofferenze che nascono dalla sproporzione fra desideri e facoltà (Sozzi, 2007: 140-141). Insomma, per Rousseau si può anche non illudersi e l'illusione è una questione "individuale".

Il ruolo giocato da Foscolo in questa meditazione leopardiana non si può sottovalutare - come in molte altre, in realtà. Se nell'*Ortis* sotto effetto dell'innamoramento indulge spesso in un'esaltazione solipsistica ancora di forte impronta rousseauiana<sup>149</sup>, il cui esito poi non può che essere la delusione e il suicidio, in *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, la fantasia sembra svolgere un ruolo simile a quello della Natura leopardiana ("così lo illude, e gli fa obliare che la vita fugge affannosa, e che le tenebre della morte gli si addensano intorno") (in Sozzi, 2007: 392). Tutto sommato, però, nelle opere foscoliane non riusciamo a non leggere in sottofondo il motivo scatenante della delusione per i moti indipendentisti, per il tradimento di Campoformio e per l'amara condizione dell'Italia (Capone, 1968: 149, 161). In fondo, è Foscolo stesso a parlare di un'"illusione storica"<sup>150</sup>.

Che vi sia l'effetto determinante di una delusione storica nel pensiero di Leopardi, come sosteneva Luporini, oggi viene dai più negato (Sozzi, 2007: 272).

---

<sup>149</sup> Ad esempio, si legge nella *Lettera del 15 maggio*: "io delirando deliziosamente mi veggio dinanzi le Ninfe ignude, saltanti, inghirlandate di rose, e invoco in lor compagnia le Muse e l'Amore; e fuor dei rivi che cascano sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto con le chiome stillanti sparse su le spalle rugiadoso, e con gli occhi ridenti, le Najadi, amabili custodi delle fontane. *Illusioni!* grida il filosofo. — Or non è tutto illusione? Tutto. Beati gli antichi che si credeano degni de' baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie; che diffondeano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che trovavano il BELLO ed il VERO accarezzando gli idoli della lor fantasia! *Illusioni!* ma intanto senza di esse io non sentirei la vita che nel dolore, o (che mi spaventa ancor più) nella rigida e noiosa indolenza; e se questo cuore non vorrà più sentire, io me lo strapperò dal petto con le mie mani, e lo cacerò come un servo infedele" (Foscolo, 1976: 81-82).

<sup>150</sup> In uno scritto di Foscolo riportato da Sozzi si legge "anche l'illusione storica accrescerà e dirigerà sempre più gli affetti e i pensieri dell'uomo, perché così ordinò la natura, che tutto sia vano e che tutto sembri reale" (2007: 390).



Il quadro teorico da me delineato mi spinge sulle stesse posizioni, per cui non mi dilungherò oltre. Verrebbe la tentazione, parafrasando celebri formule critiche, di parlare allora di “illusione cosmica” in Leopardi, per rispetto a quelle di Rousseau e Foscolo. Tuttavia è più coerente parlare di “illusione antropologica”, in relazione alla visione di Leopardi che, mi spingo a sostenere, individua nell’illusione una componente organica dell’uomo. L’illusione, infatti, non può essere evitata né, pertanto, considerata come il frutto-rifugio di una delusione storica. Come ho già detto rappresenta un meccanismo compensativo predisposto dalla Natura e consustanziale all’uomo. In questo senso è molto più vicino alla *māyā* della filosofia indiana, trovando in ciò una forte consonanza con le posizioni schopenhaueriane<sup>151</sup>. Se estrapoliamo alcune parti dalla definizione di *māyā* data da Piano, non possiamo non convenire che assomiglia molto a quello di cui parla Leopardi:

il termine acquista il significato di “gioco illusorio” o “ipnosi”, diventando sinonimo ora della Natura (*prakṛti*) ora della potenza divina (*Śakti*), attraverso la quale l’Assoluto produce, conserva e annienta l’universo, in un processo ciclico senza principio né fine [...] la *māyā* finisce con l’identificarsi con l’ignoranza (*avidyā*) o la nescienza (*ajñāna*), che conduce a false identificazioni (in Sozzi, 2007: 307)

Se, poi, sostituiamo l’Assoluto con l’Arimane del frammento<sup>152</sup> la coincidenza è quasi perfetta. Certo, in Leopardi la visione non è mai così netta e permane pur sempre un’ambivalenza e un’oscillazione fra il valore positivo attribuito talora alla ricerca “vero” e talora alle “illusioni”. D’altra parte, in una visione che non offre scampi soteriologici, l’unica possibilità di felicità per l’uomo è trattenersi nella nescienza, al di qua del velo, secondo i dettami della “mezza filosofia”.

Occorre precisare, però, che non tutte le illusioni sono direttamente opera della Natura, la grande tessitrice dell’apparire delle cose. Essa, tuttavia, predispone nell’uomo anche il meccanismo illusorio, cioè, la facoltà di illudersi,

---

<sup>151</sup> Sarebbe davvero lungo esplorare tutta la questione del rapporto e della somiglianza in ambito filosofico fra Leopardi e Schopenhauer, che è diventato quasi un luogo comune. A questo proposito si può far riferimento al saggio di Felici, *Schopenhauer lettore di Leopardi e il dialogo desanctisiano* (2006: 163-184).

<sup>152</sup> Riporto solo l’inizio dell’abbozzo dell’inno *Ad Arimane*: “Re delle cose, autor del mondo, arcana/ Malvagità, sommo potere e somma/ Intelligenza, eterno/ Dator de’ mali e reggitor del moto,/ io non so se questo ti faccia felice, ma mira e godi ec. contemplando eternam. ec./ produzione e distruzione ec. per uccider partorisce ec. sistema del mondo, tutto patimen. Natura è come un bambino che disfa subito il fatto” (Leopardi, 1988, I: 685).

come si evince dalla “Teoria del piacere<sup>153</sup>”. Inoltre si potrebbe forse tentare, come è stato fatto, una distinzione fra illusioni dell’intelletto e illusioni dell’immaginazione o del fantastico: l’“inganno fantastico” di cui Leopardi parla nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e quello dell’intelletto di cui parla nel *Tristano* (Gasparri, 2010: 267).

Certamente, la festa o la religione non hanno la loro origine nella Natura quanto nella Ragione (intesa come abbiamo vista nell’accezione di “cultura” e non di *raison*), tuttavia agiscono con un movimento contrario al percorso evolutivo dell’uomo che va dalla Natura verso la Ragione; trascinate dalla fiumana evolutiva che le conduce verso una maggiore razionalizzazione, spiritualizzazione, freddezza, si muovono di per sé *à rebours*, rispingono temporaneamente l’uomo verso la Natura. Pertanto, la festa è, sì, un prodotto umano, ma trova la sua origine possibile nella ‘naturale’ tendenza alla compensazione immaginativa: è un’illusione dell’immaginazione<sup>154</sup>. Così, da una parte, la festa ha la funzione di stimolare la virtù e l’eroismo ed è espressione di un intrinseco vitalismo, dall’altra, essa nasce soprattutto come ricerca di un sollievo dal male di vivere, ristabilendo l’inganno immaginario dell’accordo fra uomo e Natura. Messi in luce tali aspetti, l’illusione antropologica della festa sembra assumere in Leopardi una funzione simile a quelle enucleate molto più tardi da Malinowski per la religione e, soprattutto, per la magia:

Sia la magia sia la religione offrono scampo da situazioni e *impasse* tali da non offrire altra via d’uscita pratica all’infuori del rituale e della fede nel regno del sovrannaturale (1976 [1925]: 91) [...] La funzione della magia è quella di ritualizzare l’ottimismo dell’uomo, di accrescere la sua fede nella vittoria della speranza sulla paura. La magia esprime il valore maggiore per l’uomo della fiducia rispetto al dubbio, della fermezza rispetto alla irresolutezza, dell’ottimismo rispetto al pessimismo (1976 [1925]: 93-94).

---

<sup>153</sup> Ne riporto solo un breve passo per quello che qui ci interessa: “Il piacere infinito che non si può trovare nella realtà, si trova così nella immaginazione, dalla quale derivano la speranza, le illusioni ec. Perciò non è maraviglia: 1. che la speranza sia sempre maggior del bene; 2. che la felicità umana non possa consistere se non nella immaginazione e nelle illusioni. Quindi bisogna considerare la gran misericordia e il gran magistero della natura, che da una parte non potendo spogliar l’uomo e nessun essere vivente, dell’amor del piacere che è una conseguenza immediata e quasi tutt’uno coll’amor proprio e della propria conservazione necessario alla sussistenza delle cose, dall’altra parte non potendo fornirli di piaceri reali infiniti, ha voluto supplire: 1. colle illusioni, e di queste è stata loro liberalissima, e bisogna considerarle come cose arbitrarie in natura, la quale poteva ben farcene senza” (*Zib*: 167)

<sup>154</sup> Come abbiamo già visto, Leopardi in *Zib*: 1026 accosta il tema della festa a quelli dell’illusione e dell’immaginazione; questo accostamento permane in sottofondo in tutta la lunga dissertazione dell’agosto del 1821.

In conclusione, una lettura della festa nella sua opera ci consegna un Leopardi, che pur avendo intrapreso per sé la strada dell'“acerbo vero” e della demistificazione di ogni illusione consolatoria, guarda con indulgenza e con compassione alla sorte dei suoi fratelli umani, ai quali non nega ma anzi auspica il trattenersi al di qua del velo dell'illusione, anche attraverso la macchina festiva, che, con il riso la danza e l'ebbrezza, offre loro la possibilità di trovare uno scampo alla *souffrance* e di coltivare generose speranze e fiducia nella rigenerazione delle energie vitali.

## II. I CANTI DELLA FESTA

### 2.1. La festa nel sistema dei *Canti*

Il *topos* della festa compare a più riprese nei *Canti* leopardiani, apertamente dichiarato o meno, così, se la sua evocazione risulta immediata fin dal titolo della *Sera del dì di festa* e del *Sabato del villaggio*, la sua presenza è facilmente ravvisabile nel *Passero solitario* e nelle *Ricordanze*, mentre i due brevi accenni nella *Quiete dopo la tempesta* e in *A Silvia* spiccano per il nitore dei celebri versi; il termine occorre solo un'altra volta, nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, dove invece, all'interno di una struttura lunga e complessa incentrata sulla critica del progresso, non assume grande risonanza. Si tratta in tutto di sette poesie su quarantuno, per un totale di diciassette occorrenze del lemma festa e dei suoi corradicali.

Prima di analizzare il significato e la valenza del tema nella raccolta, conviene chiedersi se la sua comparsa in queste liriche sia del tutto accidentale e contingente o se, invece, sia rintracciabile un momento preciso della poetica leopardiana in cui la festa assume un particolare rilievo, imponendosi nell'immaginario del poeta fino al suo concretizzarsi, seppur frammentato in vari componimenti, e se non vi sia un qualche schema, non in prima battuta evidente, nella sua dislocazione nei *Canti*.

Se osserviamo la cronologia e l'ordinamento dei *Canti* "secondo il tempo certo o probabile della composizione" elaborata da Moroncini<sup>1</sup> (tavola 1), risulta evidente che, a parte *La sera del dì di festa* che è del 1820, l'immagine della festa leopardiana viene a costituirsi – a livello temporale - attraverso un nucleo molto coeso di poesie, che coincide per buona parte con i cosiddetti "canti pisano-recanatesi" del '28-'30, a esclusione del *Risorgimento* e del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*<sup>2</sup>. La situazione non cambia in maniera significativa nemmeno se si segue l'ipotesi Monteverdi-De Robertis<sup>3</sup>, secondo la quale *Il passero solitario* sarebbe stato scritto nel 1831, dopo l'edizione Piatti, venendo così a posporre al *Canto notturno* nella cronologia. A queste liriche maggiori va senz'altro aggiunto anche il frammento del *Canto della fanciulla*, da tutti i commentatori individuato come un'anticipazione di *A Silvia*, benché privo di datazione. Risulta, pertanto, evidente che il tema della festa, comparso una prima volta nel 1820 con la disperata malinconia della *Sera*, dopo l'inaridimento della vena poetica e l'abbandono dei versi per l'"acerbo vero", si impone nuovamente nell'animo di Leopardi proprio a partire dal '28, dall'anno del suo risascimento poetico come lui stesso lo descrisse alla sorella Paolina<sup>4</sup>, reificandosi nelle molteplici immagini presenti in *A Silvia*, nelle *Ricordanze*, nella *Quiete*, del *Sabato*, nel *Passero*. E questa volta, in armonia col rinnovato impeto lirico, quella evocata appare come una festa davvero in piena regola,

---

<sup>1</sup> Ora anche in Colaiacomo (1995b: 357)

<sup>2</sup> Il *Canto notturno* è ambientato in un paesaggio notevolmente lontano dall'orizzonte borghigiano degli altri canti pisano-recanatesi, che sembrano pertanto alle sue spalle per temi e immaginario. Tuttavia vorrei segnalare che il termine "contento", presente alla fine della quarta lassa, è dato dal Forcellini nell'edizione posseduta da Leopardi come possibile traduzione di *festivitas* (1805: 300). Infine anche *Il risorgimento*, con il suo andamento di canzonetta arcadica, sembra partecipare per titolo e ritmo a un certo clima festoso.

<sup>3</sup> Secondo Marti la stesura definitiva è da collocarsi addirittura fra il '32 e il '35; le varie posizioni sono riassunte in Biral (1992: 251) e Dotti (1993: 89). Interessante anche l'argomentata sintesi di Bigongiari (1976: 157-158). Per comodità ripropongo lo schema di Moroncini, senza la cesura del *Canto notturno*.

<sup>4</sup> Riporto il noto passo dalla lettera da Pisa del 2 maggio 1828: "e dopo due anni, ho fatto dei versi quest'Aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta".

metamorfico emblema della felicità, pur con tutti i suoi corollari di illusione e delusione.

Rintracciare uno schema o una struttura nei *Canti* risulta un compito ben più arduo, con cui pochi si sono misurati. Ma è indubbio che Leopardi avesse in mente già all'altezza della Starita un esatto percorso nella sua produzione poetica, di cui l'esempio più lampante è proprio la collocazione del *Passero solitario*, del '29 o del '31, in undicesima posizione prima dell'*Infinito* del '19: spostamento che riguarda da vicino il tema della festa. Così intanto, in via preliminare, si può notare che nell'ordinamento definitivo dei *Canti* il nucleo coeso di poesie prima individuato su base cronologica in parte si sfalda, e il tema della festa, se prescindiamo dalla *Palinodia*, viene a dislocarsi in due differenti zone di condensazione del significato: la prima, all'incirca a metà della prima parte dei *Canti* (metà comunemente individuata nella cesura del *Pepoli*; cfr. Colaiacomo, 1995b: 367 ss.), si estende fra il *Passero* (XI) e la *Sera* (XIII), con in mezzo lo iato dell'*Infinito*; la seconda, all'inizio della seconda parte dei *Canti*, assume quasi l'aspetto di un raddoppiamento della prima, con *Silvia* (XXI) e le *Ricordanze* (XXII), in coppia, separate dalla *Quiete* (XXIV) e dal *Sabato* (XXV), anch'esse in coppia, attraverso lo iato del *Canto notturno*. Dati gli spostamenti effettuati da Leopardi in vista dell'edizione definitiva, questa disposizione non può apparirci del tutto casuale o simmetricamente fortuita, tuttavia, vista così, fuori da uno schema complessivo, non rivela molto di più. Soprattutto non risulta intuitivamente evidente il motivo per cui il festivo *Passero* si trovi davanti all'*Infinito*, e perché mai quest'ultimo sia stato separato dal suo idillio gemello, *Alla luna*, proprio dalla *Sera del dì di festa*.

Fra i tentativi di individuare una partizione strutturale vi è quello di Bigongiari nel saggio intitolato "Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei *Canti*" (1976: 1-50), ripreso in seguito nel saggio di Colaiacomo (1995b), che sembrano poter offrire un'interessante chiave di lettura. Inoltre, la strategia interpretativa messa in atto da Bigongiari, centrata sull'idea di un Leopardi lettore di se stesso nella costruzione dei *Canti* (1976: 11), e sulla tematica del desiderio, si sposa perfettamente con alcune posizioni espresse nell'ambito dell'antropologia letteraria, come quella del "lettore implicito" di Iser (1989; 1993) e quella della "struttura del desiderio" di Bortoluzzi (2009), che pertanto terrò presenti e fonderò con quella nella mia lettura dei *Canti*<sup>5</sup>. Per altri aspetti dell'analisi, mi colloco nella prospettiva antropologica dello "sguardo dall'interno", precedentemente delineata (cfr. §

---

<sup>5</sup> Cfr. Introduzione.

1.2.). Innanzitutto, riporto brevemente la partizione generale della raccolta su basi metrico-formali e tematiche secondo Bigongiari (tavola 2): i *Canti* si dividerebbero, così, in quattro gruppi di liriche, disposti a chiasmo intorno all'*Epistola al Pepoli* (XIX), cerniera e spartiacque fra le due parti maggiori, chiamate sul modello petrarchesco "In vita" (I-XVIII) e "In morte" (XX-XXXIX). Il primo gruppo di poesie, da *All'Italia* a *Ultimo canto di Saffo* (I-IX), sono definite "Canzoni-odi" e in esse, secondo Bigongiari, "L'io si tenta come personaggio" - "antico", aggiungo per chiarezza. Il secondo gruppo va dal *Primo amore* fino *Alla sua donna* (X-XVIII) e viene definito degli "Idilli" - espandendo così a tale accezione un numero maggiore di componimenti rispetto ai sei chiamati così da Leopardi e comunemente indicati dalla critica come tali<sup>6</sup>; in queste poesie "L'io si tenta in proprio come personaggio", cioè, come personaggio moderno e contemporaneo. Il terzo gruppo, dal *Risorgimento* al *Sabato del villaggio* (XX-XXV), è indicato con la tradizionale definizione carducciana di "Grandi idilli", per evidenziarne l'aspetto speculare rispetto al secondo gruppo; in questi componimenti assistiamo alla "Resurrezione dell'io come rimembranza". Infine, il quarto gruppo dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra* (XXVI-XXXIV), definito delle "Odi-canzoni", metterebbe in scena la "Morte dell'immagine dell'io".

Stando così le cose, il *topos* della festa viene a collocarsi una prima volta negli "Idilli", quando ancora l'io è in vita, e precisamente quando il poeta, lettore ideale di se stesso, ma anche il lettore che compia tutto il percorso iniziatico dei *Canti* sono ancora preda del "desiderio dell'io", mentre una seconda volta dopo la "morte dell'io", e più precisamente quando, avendo sperimentato il "desiderio di morte", l'immagine dell'io risorge attraverso il meccanismo della memoria nei "Grandi idilli", specularmente e per raddoppiamento, o meglio sdoppiamento, rispetto ai primi. Così, fra la prima e la seconda parte dei *Canti* anche l'immagine della festa sembra assumere due accezioni diverse o speculari. Per cercare di spiegare meglio tale cambiamento, occorre analizzare distintamente quelle che ho definito come le due zone di condensazione del significato del tema della festa, il gruppo XI-XIII e quello XXI-XXV.

---

<sup>6</sup> Gli idilli tradizionalmente intesi sono: *L'infinito*, *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, *Il sogno*, *La vita solitaria*, *Lo spavento notturno*. Si veda a questo proposito Dotti (1993: 50).

Tavola 1. Cronologia dei *Canti* "secondo il tempo certo o probabile della composizione" di Moroncini

1. *Frammento (Spento il diurno raggio)*. Recanati, novembre-dicembre 1816
2. *Il primo amore*. Recanati, 1817-18
3. *Frammento (Io qui vagando)*. Recanati, 1818
4. *All'Italia*. Recanati, settembre 1818
5. *Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze*. Recanati, settembre-ottobre 1818
6. *Imitazione*. Recanati, 1818 ?
7. *Alla luna*. Recanati, 1819
8. *L'infinito*. Recanati, 1819
9. *Frammento (Odi, Melisso)*. Recanati, 1819
10. *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*. Recanati, gennaio 1820
11. ***La sera del dì di festa***. Recanati, scorcio del 1820 (probabilmente ottobre)
12. *Il sogno*. Recanati, dicembre 1820 o primi del 1821
13. *La vita solitaria*. Recanati, estate 1821
14. *Nelle nozze della sorella Paolina*. Recanati, ottobre-novembre 1821
15. *A un vincitore nel pallone*. Recanati, novembre 1821
16. *Bruto minore*. Recanati, dicembre 1821
17. *Alla Primavera, o delle favole antiche*. Recanati, gennaio 1822
18. *Ultimo canto di Saffo*. Recanati, 13-19 maggio 1822
19. *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*. Recanati, luglio 1822
20. *Alla sua donna*. Recanati, settembre 1823
21. *Dal greco di Simonide*. Recanati, 1823-1824
22. *Dello stesso*. Recanati, 1823-1824
23. *Al conte Carlo Pepoli*. Bologna, marzo 1826
24. *Scherzo*. Pisa, 15 febbraio 1828
25. *Il risorgimento*. Pisa, 7-13 aprile 1828
26. ***A Silvia***. Pisa, 19-20 aprile 1828
27. ***Il passero solitario***. Recanati, primavera del 1829 o del 1830\*
28. ***Le ricordanze***. Recanati, dalla fine di agosto al 17 settembre 1829
29. ***La quiete dopo la tempesta***. Recanati, 17-20 settembre 1829
30. ***Il sabato del villaggio***. Recanati, ... 29 settembre 1829
31. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Recanati, dal 22 ottobre 1829 al 9 aprile 1830
32. *Il pensiero dominante*. Firenze, 1831, prima dell'ottobre
33. *Amore e morte*. Firenze, 1832
34. *Consalvo*. Firenze, 1832
35. *A se stesso*. Firenze, 1833 prima del settembre
36. *Aspasia*. Napoli, primavera del 1834
37. *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire*. Napoli, 1834-35.
38. *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*. Napoli, 1835
39. ***Palinodia al marchese Gino Capponi***. Napoli, 1835
40. *La ginestra, o il fiore del deserto*. Villa Ferrigni, 1836
41. *Il tramonto della luna*. Villa Ferrigni, 1836-37



Tavola 2: Partizione dei *Canti* secondo Bigongiari

	<u>In vita</u>	
		Canzoni-Odi: L'io si tenta come personaggio
I. <i>All'Italia</i>		
II. <i>Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze</i>		
III. <i>Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica</i>		
IV. <i>Nelle nozze della sorella Paolina</i>		
V. <i>A un vincitore nel pallone</i>		
VI. <i>Bruto minore</i>		
VII. <i>Alla Primavera, o delle favole antiche</i>		
VIII. <i>Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano</i>		
IX. <i>Ultimo canto di Saffo</i>		
		Idilli: L'io si tenta in proprio come personaggio
X. <i>Il primo amore</i>		
<b>XI. <i>Il passero solitario</i></b>		
XII. <i>L'infinito</i>		
<b>XIII. <i>La sera del dì di festa</i></b>		
XIV. <i>Alla luna</i>		
XV. <i>Il sogno</i>		
XVI. <i>La vita solitaria</i>		
XVII. <i>Consalvo</i>		
XVIII. <i>Alla sua donna</i>		
XIX. <i>Al conte Carlo Pepoli</i>		
	<u>In morte</u>	
		Grandi idilli: Resurrezione dell'io come rimembranza
XX. <i>Il risorgimento</i>		
<b>XXI. <i>A Silvia</i></b>		
<b>XXII. <i>Le ricordanze</i></b>		
XXIII. <i>Canto notturno di un pastore errante dell'Asia</i>		
<b>XXIV. <i>La quiete dopo la tempesta</i></b>		
<b>XXV. <i>Il sabato del villaggio</i></b>		
		Odi-Canzoni: Morte dell'immagine dell'io
XXVI. <i>Il pensiero dominante</i>		
XXVII. <i>Amore e morte</i>		
XXVIII. <i>A se stesso</i>		
XXIX. <i>Aspasia</i>		
XXX. <i>Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire</i>		
XXXI. <i>Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima</i>		
<b>XXXII. <i>Palinodia al marchese Gino Capponi</i></b>		
XXXIII. <i>Il tramonto della luna</i>		
XXXIV. <i>La ginestra, o il fiore del deserto</i>		

Nel primo caso, tuttavia, conviene estendere l'analisi; infatti, secondo un'altra delle brillanti intuizioni di Bigongiari, il nucleo che egli definisce degli "Idilli" sembra costituire il racconto in nove liriche degli accadimenti di un unico giorno, dal pomeriggio alla sera successiva (1976: 16-19). Un giorno di festa - aggiungo. Il personaggio, cioè, l'io di Leopardi che si tenta in proprio come personaggio, dopo aver sperimentato per l'arrivo della donna amata in visita<sup>7</sup> *Il primo amore*, racconta del tardo pomeriggio di quella giornata di festa nel *Passero solitario*. La posizione in cui il poeta ha dislocato il *Passero* parla chiaro: l'io che si dice tale è ancora un io giovane, pieno di desideri, lo stesso del *Primo amore*, della *Sera* e del *Sogno*, è un io che si trova ancora a Recanati, sconvolto dal brulichio festivo di tutto il borgo e dal canto festoso degli uccelli, clima cui non riesce a partecipare. Il tema del *Passero* si risolve così, in breve, nell'esclusione dalla festa, su base istintiva da parte dell'uccellino, volontaria da parte del poeta, ma volontaria per incapacità dell'io di annullarsi nell'*ethos* festivo. Cioè, la festa in questa fase rappresenta l'oggetto che può soddisfare un "desiderio di annullamento dell'io" per opposizione al "desiderio dell'io" che è causa di infelicità (*Il primo amore*), un oggetto agognato ma non raggiunto. Il primo tentativo di annullamento-comunione mostra tuttavia, *sua sponte* o suo malgrado, un esito negativo. Tale esito negativo trova il suo recupero *en solitaire*, in seguito alla fuga sul colle dell'*Infinito*, dove l'io approda al proprio annullamento nel tutto attraverso un'esperienza estatica, mistico-solipsistica: "e naufragar m'è dolce in questo mare". Quindi il primo movimento dell'azione narrativa, dal *Passero* all'*Infinito*, si chiude con un riscatto e il bilancio è in positivo. Ma il giorno festivo non è ancora terminato: c'è ancora da superare la soglia della *Sera del dì di festa*. Al rientro nel paterno ostello, il borgo illuminato dalla luce lunare suscita sensazioni di piacere ("Dolce e chiara è la notte e senza vento"), tuttavia tali sensazioni richiamano alla mente il desiderio insoddisfatto del pieno godimento del giorno festivo, a cui succede inevitabilmente il pensiero della donna amata che dorme - è la stessa del *Primo amore* in questo racconto -, della sua indifferenza, o meglio del fatto che non si è neanche accorta dell'amore dell'io-personaggio in quel giorno fatto per godere, in cui tutti sembrano aver avuto la loro parte. Il pungolo del desiderio scatena la

---

<sup>7</sup> Da tutti è stata individuata in Geltrude Cassi Lazzari, cugina di Monaldo in visita a Recanati, la figura ispiratrice del *Primo amore* (Dotti, 1993: 46).

disperazione dell'uomo "antico" che freme e impreca contro il proprio destino<sup>8</sup>. Ma il mondo degli antichi è scomparso per sempre e tanta disperazione risulta anacronistica, sottentra la desolata riflessione dell'*Ubi sunt*, mentre la sera del dì di festa svanisce come un canto nella notte. Tuttavia la notte non è che al suo inizio e il giovane non si arrende: una nuova rocambolesca fuga verso il colle ce lo mostra in lacrime in contemplazione della luna, che non posa più sui tetti, ma nel suo percorso ha raggiunto lo zenit rischiarendo tutta la selva. Così in *Alla luna* abbiamo il secondo recupero, sempre *en solitaire*, con una nuova meditazione estatica, più nel tempo che nello spazio, in cui in maniera forse meno completa rispetto all'esperienza diurna si attua un nuovo riscatto-annullamento e un momentaneo appagamento del piacere insoddisfatto, negatogli nella sera del giorno festivo: "O come grato occorre ...". La notte prosegue per giungere all'alba col *Sogno*, durante il quale la donna amata, ormai morta, accortasi dell'amore del personaggio, gli dà la sua mano da baciare. Inizia, quindi, al risveglio la nuova giornata con la celebrazione dei piaceri della *Vita solitaria*, dalla mattina attraverso il meriggio fino nuovamente all'apparir della luna. L'amore è visto qui ormai come un vago ricordo. Il racconto finisce, quindi, con la morte del personaggio, o dell'io del personaggio, nel *Consalvo*, e con la celebrazione della figura ideale di *Alla sua donna*.

Senza pensare di poter ridurre la portata di queste grandi liriche a un racconto, la loro lettura di seguito, esperienza che può fare il lettore e Leopardi lettore di se stesso, assume la forma di un romanzo del cuore, o *Bildungsroman* se si vuole, e risulta illuminante per comprendere il senso e la valenza del *topos* della festa nella stesura dei *Canti*. In questa prima fase la festa è tutta 'davanti' al personaggio e si figura come un oggetto del desiderio inaccessibile, corrisponde al "desiderio di annullamento dell'io" che è propedeutico alla partecipazione all'*ethos* festivo.

Nel secondo gruppo, quello dei cosiddetti "Grandi idilli", dopo la morte del personaggio e la "resurrezione dell'io come rimembranza", la festa si trova, invece, 'alle spalle' del personaggio. Cioè essa è guardata retrospettivamente, da una conoscenza ormai maturata delle cose del mondo, e appare piuttosto come l'oggetto di un "desiderio di recupero del tempo perduto", recupero dichiaratamente impossibile, e tuttavia intentato attraverso il processo memoriale. Il recupero del tempo perduto, che si configura principalmente come recupero della pienezza vitale giovanile, avviene prima attraverso

---

<sup>8</sup> Sul sentire di Leopardi come uomo antico si veda il capitolo *Grecità di Leopardi*, in Peruzzi (1979: 147-194), che riporta anche il passo dello *Zibaldone* (76-77) sulla violenza dell'espressione del dolore degli antichi.

l'evocazione cosciente di Silvia, che però non giungerà mai a godere dei "dì festivi", trascinandoli con la sua scomparsa nei recessi dell'Averno e, da un punto di vista narrativo, nell'oblio; quindi, con l'apparizione inaspettata, quasi *ex abrupto*, di Nerina, alla fine delle *Ricordanze*, la quale irrompe nel ricordo con un turbinio di balli e canti primaverili, come vera essenza di una festa che, ormai, non può più essere vissuta *in sua absentia*. Così, Silvia e Nerina, per la loro dimensione festiva agognata o perduta, appaiono come il ripresentarsi per sdoppiamento di quella donna invocata nella *Sera* e nel *Sogno*. Perduta la possibilità di un recupero in prima persona della dimensione festiva, l'unico scampo è quello di un recupero della prospettiva idillica per interposta persona, cioè, il poeta attraverso una sorta di artificio della regressione riesce per un attimo a guardare il mondo con gli occhi dei suoi borghigiani negli *incipit* della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*. L'incanto festivo che ammantava il borgo si dispiega per la breve durata di una o due strofe, ché quello non può più essere il reale punto di vista di Leopardi dopo le *Operette*, poi, la disillusione riprende il sopravvento e le poesie si chiudono con l'amara constatazione che il piacere è sempre delusorio. Pertanto ai riscatti immaginativi (*L'infinito*) e memoriali (*Alla luna*) della prima parte si oppongono, e definitivamente, le uniche possibilità di piacere come cessazione del dolore o come attesa. Ne possiamo così dedurre che la festa nell'immaginario dei *Canti* è sempre impossibile, sia in una prima fase come desiderio di annullamento o perdita dell'io, sia in una seconda come desiderio di recupero dell'io perduto.

Cercherò ora di spiegare meglio alcuni significati connessi al tema della festa che emergono dalle liriche e che ho accennato in questa panoramica d'insieme.

### **2.1.1. La festa come esclusione: *Il passero solitario* e *La sera del dì di festa***

Vediamo più dettagliatamente in quali termini nel *Passero solitario* e nella *Sera del dì di festa* il tema della festa si connota nel senso dell'esclusione.

Per quanto riguarda *Il passero* ho già accennato come si tratti di una poesia altamente problematica, sia per la data della sua stesura che per il suo posizionamento nei *Canti*. Anche a voler prescindere dall'ipotesi sopra esposta di una lettura narrativa delle liriche X-XVII, che spingerebbe per la datazione tradizionale, se poniamo le due questioni suddette in relazione l'una all'altra, come fa Biral in un suo breve intervento, giungiamo alla stessa conclusione (1995: 217-222). La posizione di Biral, con cui oggi non molti concordano, è quella secondo cui *Il passero* era in gran parte già composto nel 1829 e composto

proprio a Recanati; le motivazioni sono rintracciate tutte nel testo. Le riassume e le amplia: 1) La poesia è costruita tutta al tempo presente, a differenza di *A Silvia*, composta a Pisa, dove la rievocazione del borgo attraverso il processo memoriale avviene al passato (imperfetto); 2) Il poeta utilizza due volte il deittico “questo” (“Questo giorno che ormai cede alla sera [...] Io solitario in questa rimota parte alla campagna”), indicatore di una situazione comunicativa in cui si trova immerso, che può vedere da vicino: sarebbe un miracolo se il poeta, trovandosi a Firenze o a Napoli, potesse dire “questo”; 3) Il poeta-personaggio si trova in una situazione psicologica molto diversa da quella degli altri canti pisano-recanatesi, e diversissima rispetto a quella del periodo fiorentino e napoletano, in quanto il personaggio che dice io si configura ancora come un giovane che non ha ancora goduto, trovandosi ancora nella posizione di veder scemare la propria giovinezza fra le mani nel presente (“passo del viver mio la primavera”), mentre si immagina, proiettandosi nel futuro, quando sarà ormai invecchiato e si volgerà a guardare retrospettivamente questo sperpero con disappunto. L’io si trova, cioè, nella stessa condizione di quello della *Sera* e del *Sogno*, in una condizione definita di “pessimismo individuale”, mentre in questa lirica è del tutto assente la visione di infelicità generalizzata già presente in *A Silvia*, nelle *Ricordanze*, nella *Quiete* e nel *Sabato*, ed è ancora più lontana dalla concezione della Natura Matrigna, propria del periodo napoletano. Difficile pensare che a Napoli Leopardi abbia potuto “incenerire” l’alto contenuto filosofico del suo periodo più maturo per immergersi di nuovo nella dimensione patetica di un io giovanile, unico oggetto di malevolenza da parte della Natura-Fato. Per recuperare tale sguardo dell’io nei confronti del mondo era, almeno, necessario per il poeta trovarsi nei luoghi, nel paesaggio e nell’ambientazione popolare, visiva e acustica – ripensiamo anche allo strambotto marchigiano rintracciato da Bronzini come parte di tale ambiente (cfr. 1.1)-, in cui era maturata la propria immagine di sé come giovane prematuramente invecchiato e incapace di accedere alla dimensione del godimento. Forse esisteva già un abbozzo di tale poesia risalente a dieci anni prima, come alcuni hanno ipotizzato (ipotesi Flora-Corti); invece, non abbiamo la certezza che sia questa la *poésie superbe* di cui Leopardi parla al De Sinner, incompiuta ancora all’altezza del ’32, mentre siamo certi che il nucleo immaginativo centrale – la dicitura “Passero solitario” - è presente negli appunti leopardiani del *Supplemento agli Idilli*, datati al 1819-’20 (o 1822-’23 secondo Peruzzi) (Leopardi, 1988, I: 637, 944; Bronzini, 1975: 49).

Non è del tutto ininfluyente per il mio ragionamento stabilire come la festa durante la quale è ambientata la lirica sia proprio il 15 giugno,

celebrazione del patrono di Recanati, San Vito. Tale occorrenza è stata da altri rintracciata nella festa dell'Annunciazione del 25 marzo o in una festa del borgo di Montemorello (Dotti, 1993: 297). Le prove certe di tale data non le troveremo mai, ma se dobbiamo credere al testo, al di là delle interferenze virgiliane (Dotti, 1993: 296 n.8), quella descritta appare proprio come una giornata di una primavera già inoltrata e piena - che non può essere quella del 25 marzo -, in cui il sole brilla fino a tardo pomeriggio nel "libero ciel", in cui i campi sono già rigogliosi per le messi e gli animali possono stare al pascolo nell'"aria aprica" fino al tramonto<sup>9</sup> - "Primavera dintorno/ Brilla nell'aria, e per li campi esulta [...] Odi greggi belar, muggire armenti" (vv. 5-8). D'altra parte derubricare tale esultanza festiva a una festicciola rionale, quella di Montemorello, sciuperebbe non poco l'atmosfera, riducendo l'oggetto del desiderio a ben misera cosa. Risulta difficile credere che per una festa minore vi siano suoni di "squilla" e "tonar di ferree canne" in misura tale da stravolgere la quiete agreste - "che rimbomba lontan di villa in villa"(v. 31) -, anche perché gli spari di fucile in concomitanza al suono delle campane sono nella tradizione popolare riservati all'uscita del santo patrono dal portale della chiesa. Inoltre nell'espressione "Tutta vestita a festa/ la gioventù del loco /lascia le case, e per le vie si spande"(vv. 32-34) l'aggettivo "tutta" può essere bensì riferito a "vestita", come suggerirebbe la somiglianza con l'espressione colloquiale - ma assai poco poetica - "vestito di tutto punto", ma nulla vieta di collegarlo invece con "la gioventù", espressione allusiva così di una grande festa che coinvolge l'intera cittadina -"festeggiar si costuma al nostro borgo"(v. 28) -, riempita dal riversarsi dei giovani per le strade, che non può che essere quella patronale<sup>10</sup>. Certamente né le feste cittadine di Firenze né quelle di Napoli, nella loro grande diversità, potevano offrire l'involontario innesco per recuperare attraverso il processo memorativo l'"immagine sensibile"<sup>11</sup> della campagna recanatese e della festa di San Vito.

---

<sup>9</sup> Si tenga presente che nell'Italia centrale era diffuso un modello di allevamento denominato "monticazione", per cui gli animali venivano portati al pascolo non prima di aprile-maggio, mentre rientravano nelle stalle fra settembre e ottobre, dove venivano alimentati a foraggio. Prima di aprile i pascoli non avrebbero offerto la necessaria quantità e qualità di erbe.

<sup>10</sup> La stessa oscillazione nell'uso dell'aggettivo è possibile rintracciarla nello *Zibaldone*: "La poesia loro era tutta vestita a festa, anche, in certo modo, quando il subbietto l'obbligava ad esser trista" (*Zib*: 3976).

<sup>11</sup> Riporto questi significativi passi dello *Zibaldone*: "Se nella giornata tu hai veduto o fatto qualche cosa non ordinaria per te, la sera nell'addormentarti o per qualunque altra cagione e in qualunque stato chiudendo gli occhi, ti vedi subito innanzi, non dico al pensiero ma alla vista, le immagini sensibili di quello che hai veduto. E ciò quando anche tu pensi a tutt'altro e neanche ti ricordi più di quello che avevi veduto forse molte ore addietro, nel quale intervallo ti sarai dato

Il tema dell'esclusione dell'io poetico prende corpo fin dal titolo nell'immagine dell'uccellino solitario, *alter ego* dichiarato del personaggio, dipanandosi attraverso una precisa e meditatissima struttura. La prima strofa è dedicata al passero, la cui figura è costruita per opposizione a quella di tutti gli altri uccelli, ritratti "contenti" nell'atto di festeggiare ("pur festeggiando") in comunità ("compagni") la primavera con mille acrobazie aeree ("giri") e schiamazzi. Infatti, come abbiamo già visto, gli uccelli fra le *Operette* e i *Canti* sono l'emblema visibile della felicità e della festa. Il passero solitario è l'unico a non partecipare di questo costume e l'io poetico si rivolge col tu all'uccellino quasi umanizzandolo nel cogliere la dolorosa somiglianza con la propria condizione: "Tu pensoso in disparte il tutto miri;/ Non compagni, non voli,/ Non ti cal d'allegria, schivi gli spassi;/ Canti, e così trapassi/ Dell'anno e di tua vita il più bel fiore" (vv. 12-16). Le parole sono evidentemente rivolte al passero, come stabilisce il sostantivo "voli", e tuttavia potrebbero al medesimo tempo essere rivolte a se stesso, come denunciano il termine "pensoso" e l'espressione chiave "in disparte". La seconda strofa è invece incentrata sul poeta, trasformando l'opposizione passero/uccelli in quella io/gruppo festante del borgo, rispetto al quale il poeta è estraneo ("strano", "romito") e, anzi, dal quale rifugge. Tuttavia questa fuga non è priva di rammarico, se "tutta [...] la gioventù [...] mira ed è mirata, e in cor s'allegra", mentre il poeta è 'ferito' dalla luce del sole al tramonto che "par che dica/ Che la beata gioventù vien meno" (vv. 43-44). La terza strofa scioglie la similitudine io-passero trasformandola in un'inattesa opposizione: laddove per il passero il non partecipare alla festa degli uccelli è un mero dato istintivo, per il poeta l'esclusione dalla festa della vita e della gioventù si tratta di un atto di volizione, ma generante infelicità e rammarico ("pentitrommi"), tanto nel presente quanto nel futuro ("e il dì futuro/ Del dì presente più noioso e tetro"). Così, la possibilità del godimento festivo, oggetto di un desiderio inespresso, negata nel presente per incapacità-

---

a tutte altre occupazioni. In maniera che questa vista, quantunque appartenga intieramente alle facoltà dell'anima, e in nessun modo ai sensi, tuttavia non dipende affatto dalla volontà, e, se pure appartiene alla memoria, le appartiene, possiamo dire, esternamente, perché tu in quel punto neanche ti ricordavi delle cose vedute, ed è piuttosto quella vista che te le richiama alla memoria, di quello che la stessa memoria te le richiami al pensiero. Effettivamente molte volte, neanche pensandoci apposta, ci ricorderemmo di alcune cose, che all'improvviso ci vengono in immagine viva e vera dinanzi agli occhi. E notate che ciò accade senza nessun motivo e nessuna occasione presente che tocchi nella memoria quel tasto, perché del rimanente molte volte accade che una leggerissima circostanza, quasi movendo una molla della nostra memoria, ci richiami idee e ricordanze anche lontanissime, senza nessuno intervento della volontà e senza che i nostri pensieri d'allora ci abbiano alcuna parte (*Zib*: 183, 184)".

impossibilità dell'io di annullarsi nella *communitas*<sup>12</sup> del gruppo festante e risolta in una volontaria fuga, è preconizzata come sul punto di svanire anche nel futuro per il venir meno del requisito imprescindibile della "beata gioventù".

Il tema dell'esclusione, legato anche allo scorrere del tempo, risulta centrale anche nella *Sera del dì di festa*, ma prima di analizzarlo vorrei passare in rassegna alcuni elementi formali, che possono avere dei risvolti per l'analisi del tema trattato. La lirica fu composta a Recanati nel 1820, secondo Moroncini nell'ottobre, mentre Peruzzi indica nella crisi del febbraio-marzo il momento in cui risale il primo disegno del canto<sup>13</sup> (Colaiacono, 1995b: 357; Peruzzi, 1979: 19). Non mi avventuro nel problema delle varianti della poesia, presenti nei manoscritti e nelle edizioni a stampa e analizzate minuziosamente da Peruzzi, se non per quanto riguarda la questione del titolo, che era in origine *La sera del giorno festivo*: così intitolata la lirica compare per la prima volta nel numero 12 del *Nuovo Ricoglitore* del 1825, poi nell'edizione dei *Versi* stampati a Bologna nel 1826, e nell'edizione Piatti dei *Canti* del 1831. Secondo la maggior parte dei commentatori il cambiamento fu attuato in vista dell'edizione Starita, in cui appare per la prima volta col nome che conosciamo. Peruzzi ipotizza che sia avvenuto in concomitanza alla stesura del *Passero* e tenta di spiegare la correzione col fatto che a livello semantico i termini "sera" e "giorno", in quanto periodo di luce, stridevano accostati nel titolo. Infatti, sostiene che con "sera" Leopardi alluda in realtà alla notte. Invece, agli orecchi del Flora stride la giustapposizione degli omofoni "dì" e "di", non ritenendo buona la correzione (Peruzzi, 1979: 22). D'altra parte, per noi moderni il termine "dì" suona decisamente più "peregrino" e, dunque, più poetico di "giorno", portando con sé una patina di antico e popolare insieme, mentre il gioco fonico – sarà anche per "assuefazione" - non toglie niente di bello all'espressione, che peraltro è propria di Leopardi fin dal periodo giovanile; infatti, nelle *Rimembranze*, al verso 37, troviamo "Un dì di festa", anche se secondo Blasucci l'espressione Leopardi l'ha ripresa dal *Sabato del villaggio* (1989: 156). A mio avviso, il sintagma presenta un gioco fonico interessante con l'assonanza della "e" e della "a" fra il sostantivo iniziale e quello finale, che costruisce quasi un chiasmo con lo squillante suono della vocale "i" al centro (e-a: i = i : e-a), esaltato dalla martellante allitterazione della "d" (*del dì di*). Nel titolo definitivo scompare del tutto il suono grave della triplice "o" in chiusura (*giorno festivo*), lasciandoci

---

<sup>12</sup> Riprendo il concetto di *communitas* da Turner. Cfr. § 1.5.2.

<sup>13</sup> La crisi è quella raccontata da Leopardi nella lettera al Giordani del 6 marzo 1820.



così un'impressione di totale levità e positività dell'immagine evocata, che sarà poi smentita, inaspettatamente, dallo svolgimento della lirica.

Stabilire, poi, quale sia la festività di cui si parla nella *Sera* è un compito ben più arduo, per assenza di elementi probanti nel testo. Peruzzi propende senza possibilità di appello per una domenica:

il dato autobiografico da cui nasce il canto è palesemente quello che il 6 marzo 1820 egli narra al Giordani come avvenuto «poche sere addietro», e siccome il 6 marzo 1820 (anno bisestile) era un lunedì, se ciò accadde (come dice il titolo del canto) nella sera di un giorno festivo, dovremmo pensare alla domenica 27 febbraio (1979: 46).

Riporto anche il passo della lettera in questione:

e poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo (in Peruzzi, 1979: 46).

Tuttavia nella lettera non si fa cenno a feste, non vi è riferimento alla donna amata, al canto che si perde nella notte, al tema dell'*Ubi sunt*, e l'invocazione di misericordia alla Natura della lettera non corrisponde del tutto al violento sfogo centrale della *Sera* (vv. 22-24), che non vi sono prove sia rivolto contro la Natura, anzi è separato dalle sue oracolari parole (vv. 14-16) da quattro versi e mezzo con una nuova interpolazione della figura della donna amata, e sembra piuttosto nascere dal desiderio inappagato del godimento della giovinezza ("Oh giorni orrendi in così verde etate!"). D'altro canto, il "nucleo sentimentale" della *Sera*, come ho segnalato in precedenza, è stato rintracciato nella pagina 50 dello *Zibaldone* (Rigoni in Leopardi, 1988, I: 948), che presenta già *in nuce* temi e struttura della lirica:

Dolor mio nel sentire a tarda notte seguente al giorno di qualche festa il canto notturno de' villani passeggeri. Infinità del passato che mi veniva in mente, ripensando ai Romani così caduti dopo tanto romore e ai tanti avvenimenti ora passati ch'io paragonava dolorosamente con quella profonda quiete e silenzio della notte, a farmi avveder del quale giovava il risalto di quella voce o canto villanesco (*Zib*: 50).

Qui l'indicazione dell'occasione è ancora più vaga e offre minor spazio a deduzioni, ma difficilmente l'espressione "qualche festa" potrebbe far pensare a

una comune domenica. Se la crisi del 6 marzo 1820 ha giocato un ruolo importante nell'ideazione della lirica, tante altre riflessioni dello *Zibaldone* possono aver avuto un ruolo altrettanto importante, stratificandosi l'una sull'altra al momento della stesura della *Sera*, per cui non ritengo comprovata la deduzione di Peruzzi nell'individuare il giorno festivo nella domenica del 27 febbraio 1820. Di diverso avviso è Russo secondo cui "non si tratta di un comune dì festivo, di una domenica, ma di una festività straordinaria, annuale, solenne", come si legge al verso 17 ("Questo dì fu solenne"), identificando egli la festa, a causa della sua solennità, proprio in quella di San Vito del 15 giugno (in Peruzzi, 1979: 99 n. 38). Per chiarire meglio il concetto di solennità festiva in Leopardi potrei richiamare il già discusso *Zib*: 1438 ("celebrando con solennità [...] quei giorni che appartengono alla memoria de' fasti più importanti alla Chiesa universale, o [...] quei giorni che spettano ad un Eroe la cui memoria interessa questo o quel luogo in particolare"), da cui si comprende che il termine esclude l'idea di una comune domenica, fatto che mi fa propendere per la tesi di Russo. Se così fosse, al rapporto di continuità tematica tra *Il passero solitario* e *La sera del dì di festa* si aggiungerebbe anche quella di contiguità temporale nella *fiction* dei *Canti*, rafforzando la valenza di una loro lettura all'interno di un *continuum* narrativo. Lasciando la questione allo stato d'ipotesi, va detto però che, se così fosse, tutte le diatribe sulla discontinuità tematica della *Sera*, avvertite dai lettori e sempre messe in luce dalla critica come una sua intrinseca debolezza (Folin, 1993: 57), sembrano – almeno a chi scrive – svanire. Cioè, se partiamo dal presupposto che l'antecedente della *Sera* sia l'innamoramento non corrisposto e la fuga al pomeriggio per impossibilità del godimento festivo, le invocazioni alla donna amata, l'irrompere della voce della Natura onnipotente, incarnata nell'immagine dello splendente disco lunare<sup>14</sup>, la disperazione del personaggio per una giovinezza non goduta, la desolante consolazione che il tempo - annientato anche il ricordo di Roma - distrugge ogni

---

<sup>14</sup> Per confermare l'importanza della luna in questa poesia faccio riferimento a Folin, secondo cui la luna si trasforma da presenza passiva a forza attiva nel passaggio dall'autografo napoletano all'edizione definitiva: "Lo scatto che – nella redazione definitiva – introduce una novità assoluta sia rispetto al testo omerico, sia rispetto alle versioni precedenti, è dato dal fatto che ora non più «le montagne/ Si discopron», ma è la luna che – in modo attivo - «di lontan rivela/ Serena ogni montagna»: con il reintrodurre l'ogni [...] si opera uno spostamento semantico grazie al quale la luna, da semplice testimone dell'apparire, diviene l'elemento produttore presenza [...]: è la luna, ora, a manifestare il mondo, nel mentre «posa» su di esso" (1993: 61). Sulla luna come "*rerum naturae parens*", si veda il cap. XI delle *Metamorfosi* di Apuleio; cfr. *infra*. Vorrei far notare che sia l'immagine della luna che la voce della Natura hanno tratti molto dolci, nonostante il contenuto della profezia.

illusione, determinando il suo svanire come un canto nella notte, diventano all'improvviso ferreamente logiche nel loro susseguirsi.

D'altra parte la stessa cosa accade, se si sposta il *focus* critico – senza negare la loro importanza – dalla lettera al Giordani e dalle altre rintracciate fonti della poesia, come la celebrata similitudine omerica della notte lunare<sup>15</sup> e la pagina 50 dello *Zibaldone*, al tema della poesia dichiarato nel titolo, cioè, ai risvolti animici della *Sera del dì di festa*, come esplicitati in prosa alla pagina 529 dello *Zibaldone*:

Osservate ancora che dolor cupo e vivo sperimentavamo noi da fanciulli, terminato un divertimento, passata una giornata di festa ec. Ed è ben naturale che il dolore seguente dovesse corrispondere all'aspettativa, al giubilo precedente. E che il dolore della speranza delusa sia proporzionato alla misura di detta speranza. Non dico alla misura del piacere provato realmente, perchè infatti neanche i fanciulli provano mai *soddisfazione* nell'atto del piacere, non potendo l'uomo nessun vivente esser soddisfatto se non da un piacere infinito, come ho detto altrove. Anzi il nostro dolore, dopo tali circostanze, era inconsolabile non tanto perchè il piacere sia fosse passato, quanto perchè non avea corrisposto alla speranza. Dal che seguiva talvolta una specie di rimorso o pentimento, come se non avessimo goduto per nostra colpa (*Zib*: 529).

Nella riflessione leopardiana la dimensione festiva si chiude con la sperimentazione di un'acuta sensazione di dolore; ciò avviene perché il godimento non corrisponde all'aspettativa e alla speranza del piacere, promesso dal giorno di festa. In questa prospettiva il dolore di Leopardi è culturalmente connotato, cioè, è ancora frutto di una totale adesione ai parametri della cultura di appartenenza, per cui il giorno della festa è quello deputato al godimento: è ancora uno sguardo dall'interno all'*ethos* festivo, pur denunciando la propria esclusione. Se dalla lirica del '20 alla pagina zibaldoniana del '23 sembriamo assistere allo spostamento dalla presa d'atto di una vicenda personale alla formulazione di una legge generale che coinvolge tutti gli uomini, tuttavia, la responsabilità di tale infelicità è ancora rintracciata in una "colpa" personale. È da questo "rammarico", da questo "pentimento" per non aver goduto, pur non ancora esplicitamente formulato, che si genera la trasposizione lirica, nel suo alternarsi di accorate proteste e amare riflessioni.

---

<sup>15</sup> Il passo è tradotto da Leopardi stesso e citato nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*: "Sì come quando graziosi in cielo/ Rifulgon gli astri intorno della luna,/ E l'aere è senza vento, e si discopre/ Ogni cime de' monti ed ogni selva/ Ed ogni torre; allor che su nell'alto/ Tutto quanto l'immenso etra si schiude,/ E vedesi ogni stella, e ne gioisce/ Il pastor dentro all'alma" (Leopardi, 1988, II:393).

L'emergere della festa come oggetto del desiderio, insoddisfatto e impossibile, avviene attraverso i versi 40-41, dove si accenna il tema dell'attesa ("s'aspetta"), che poi sarà ripreso nel *Sabato*, ma l'accento è posto in realtà sul "Bramosamente", proprio all'inizio di verso, all'interno di un endecasillabo a minore, di cui rappresenta per intero il primo emistichio, e dove il primo accento forte cade appunto sulla "e", in quarta posizione, seguito dall'insistere del festivo suono "i", in posizione quinta, sesta e ottava accentata, che rimanda immediatamente al titolo. La questione, qui, è tutta incentrata sulla brama di godimento, anche sessuale, che ingenera dolore nel giovane personaggio, il quale si sente escluso dall'agone amoroso promosso dall'*ethos* festivo: "e forse ti rimembra/ In sogno a quanti oggi piacesti, e quanti/ Piacquero a te: non io, non già, ch'io spero, /Al pensier ti ricorro" (vv. 18-21). Inoltre in quest'ultimo calibratissimo verso i segni di interpunzione sembrano quasi isolare nel vuoto, creato dai due punti, il "non io" centrale, che viene così esaltato e, poi, ribadito da un altro "non io" con *variatio* ("non già, ch'io"). Ma la poesia in Leopardi non è mai mero dato autobiografico né semplice racconto di un'esperienza animica per quanto straordinaria: il canto "dell'artigian" morente a poco a poco "alla tarda notte" è così il correlativo acustico del dì festivo che scompare lasciando il posto al giorno "volgar", e questo apre la strada alla meditazione sull'azione distruttrice del tempo e al fatto che la festa è anch'essa un semplice "umano accidente" e, dunque, un'illusione.

### 2.1.2. La festa come illusione: *A Silvia* e *Le ricordanze*

Se nelle poesie precedenti la festa, più che esperienza vissuta, emerge come oggetto del desiderio concepito attraverso l'immaginazione, nella coppia formata da *A Silvia* e *Le ricordanze* essa è recuperata come tempo perduto attraverso il ricordo, cioè, evocata retrospettivamente per interposta persona nelle morte presenze di Silvia e Nerina. Attraverso di loro il poeta ne denuncia, stavolta da una più matura consapevolezza, l'illusione, il godimento impossibile.

In *A Silvia* il tema della festa emerge nella quinta strofa:

Tu, pria che l'erbe inaridisse il verno,      40  
da chiuso morbo combattuta e vinta,  
perivi, o tenerella. E non vedevi  
il fior degli anni tuoi;  
non ti molceva il core  
la dolce lode or delle negre chiome,      45  
or degli sguardi innamorati e schivi;

né teco le compagne ai dì festivi  
ragionavan d'amore.

Si tratta di una strofa altamente drammatica, in cui dopo l'apparizione della figura femminile fra gli incanti della gioventù e della primavera, Silvia scompare in un'atmosfera invernale e anche infernale.

Può essere interessante il confronto con il *Canto della fanciulla*, da tutti i commentatori indicato come l'immediato antecedente della lirica maggiore, e per la maggior parte dei commentatori composto a Pisa nel '28, fra *Il risorgimento* e *A Silvia*<sup>16</sup>.

Canto di verginella, assiduo canto,  
Che da chiuso ricetto errando vieni  
Per le quiete vie; come s'è tristo  
Suoni agli orecchi miei? perchè mi stringi  
S'è forte il cor, che a lagrimar m'induci?  
E pur lieto sei tu; voce festiva  
De la speranza: ogni tua nota il tempo  
Aspettato risuona. Or, così lieto,  
Al pensier mio sembri un lamento, e l'alma  
Mi punge di pietà. Cagion d'affanno  
Torna il pensier de la speranza istessa  
A chi per prova la conobbe.

Il tema di fondo nella lirica maggiore e nel frammento scartato è lo stesso: la fine della speranza, personificata in una giovane figura femminile colta nell'atto di cantare. Anche le stesse parole ricorrono quasi insistentemente fra le due composizioni, segno di una matrice, di un'immagine-sorgente comune, una ragazza che canta mentre è intenta al lavoro di tessitura, espandendo la sua voce fuori dalla stanza, forse Teresa Fattorini, forse la Circe virgiliana, come rivela l'"assiduo canto" della fanciulla divenuto "perpetuo canto" in *Silvia*<sup>17</sup>. Ma la distanza è abissale. Da una parte, abbiamo una costruzione ampia, perfettamente bilanciata nelle sue simmetrie interne, espressa attraverso la leggerezza e la dolcezza dei versi endecasillabi e settenari nel loro libero alternarsi, rime interne, assonanze, immagini significanti potenti che non necessitano di didascalia, dall'altra, abbiamo l'esiguità di un

---

<sup>16</sup> Per l'analisi e la datazione del *Canto della fanciulla* faccio riferimento a Residori (1997) e Blasucci (1989). Per il testo Leopardi (1988, I: 683).

<sup>17</sup> Riporto il passo dell'*Eneide* (VII, 10-12) indicato come fonte da tutti i commentatori: "*Proxima Circaeae raduntur litora terrae/ dives inaccessos ubi Solis filia lucos/ adsiduo resonat cantu tectisque superbis*". Il passo è ricordato da Leopardi stesso nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* e anche negli appunti autobiografici (Residori, 1997: 115).

frammento che nell'ostinato ripetersi dell'endecasillabo non riesce a raggiungere la perfetta misura dell'*Infinito* o di *Alla luna*, e abortisce in un novenario, troncando il monocromo lamento in sentenza. Ma quello che è più significativo è che mentre il canto della fanciulla è colto nel presente – come testimoniano tutti i verbi, eccetto l'aoristo gnomico finale -, la figura di Silvia emerge come immagine evocata dal ricordo, e se il poeta può dire ancora una volta “rimembri” è solo perché la sua presenza di “cosa morta per sempre<sup>18</sup>” s'impone per un attimo per la potenza del processo memoriale. Poi il recupero non può che avvenire al passato. Con *A Silvia*, cioè, si entra davvero nella grande stagione della poetica della rimembranza, mentre il frammento denuncia un tentativo ancora fallimentare (Blasucci, 1989: 127-128; Residori, 1997: 116-117). Le due figure possono essere anche viste come l'una *alter ego* dell'altra, come immagini della speranza, laddove la fanciulla/Kore è ancora in vita, semplicemente al riparo in un “chiuso ricetto”, prospettandola ancora davanti a sé, mentre Silvia/Persefone<sup>19</sup> è morta, “da chiuso morbo combattuta e vinta”, e indica la “tomba ignuda” dall'aldilà. Ciò emerge anche a proposito del tema della festa. Nel *Canto* la festa non è un evento, un accadimento, ma è solo una qualità della voce della fanciulla, che didascalicamente stabilisce il parallelo tra festa e speranza. Questa festa è ancora possibile, è ancora pienamente attesa nel presente (“ogni tua nota il tempo/ aspettato risuona”). Mentre per Silvia l'attesa del futuro si colloca in un passato ormai lontano, benché iterativo (“Sedevi, assai contenta/ Di quel vago avvenir che in mente avevi”), e la festa, tanto anelata, non è mai arrivata coi suoi turbamenti amorosi. Ci sono ben tre negazioni nello spazio dei pochi versi che preludono all'apparizione del tema della festa (non: v. 42; non: v. 44; né : v. 47), e ci sono le inattese “negre chiome”, che portano nel significante il suono della negazione e nel significato la natura infera della figura femminile, rimandando al dio dai riccioli neri (*Αιδη κνανοχαῖτα*, v. 347) dell'inno omerico *A Demetra* (Càssola, 1994: 64; D'Intino, 1994: 228, 259). Il godimento festivo, quindi, accadimento dichiarato impossibile, appare come vana speranza giovanile, vana attesa, vana illusione, trascinata da Silvia con sé nel regno dei morti.

Il *topos* della festa riemerge prepotentemente nelle *Ricordanze*, prima appena accennato nella terza stanza, poi, nella sesta, come prolusione all'inaspettato irrompere nella memoria della figura di Nerina. Si è detto più volte che le *Ricordanze* sono il canto di Nerina, che Nerina sia l'*alter ego* di Silvia,

---

<sup>18</sup> *Zib*: 60.

<sup>19</sup> Sulla suggestione di Silvia come Persefone si vedano Galimberti (2001: 103), Colaiacomo (1992) e D'Intino (1994).

che laddove Silvia scompare Nerina appare (Bigongiari, 1976: 164). Aggiungo che entrambe sono immagini della festa, oltre che della speranza e della gioventù, ma nella loro presenza-assenza, immagini di una festa impossibile.

Come si può vedere nella terza strofa e anche nella sesta, la festa si trova ormai alle spalle del poeta, nella dimensione del tempo perduto, delle “cose morte per sempre”; infatti, l’atmosfera festiva può manifestarsi solo attraverso l’evocazione del sé fanciullo, prima (“intorno a queste/ ampie finestre sibilando il vento,/ rimbombârò i sollazzi e le festose/ mie voci al tempo che l’acerbo, indegno/ mistero delle cose a noi si mostra/ pien di dolcezza”, vv. 68-73), estendendosi, poi, con un movimento tipico, che va dal particolare al generale, a tutti i mortali colti nel “primo entrar di giovinezza”(“e quasi/ (inusitata meraviglia!) il mondo/ la destra soccorrevole gli porge,/ scusa gli errori suoi, festeggia il novo/ suo venir nella vita, ed inchinando/ mostra che per signor l’accolga e chiami?”, vv. 125-130). Sebbene rievocato con gioia, in entrambi i casi si tratta dal punto di vista di un Leopardi più maturo di una illusione ormai demistificata, come non esita a dichiarare (“E qual mortale ignaro/ di sventura esser può, se a lui già scorsa/ quella vaga stagion, se il suo buon tempo,/ se giovanezza, ahi giovanezza! è spenta?”, vv. 132-135). Ma la conoscenza dell’“acerbo, indegno, mistero delle cose” non impedisce l’irruzione di Nerina dagli inferi recessi della memoria, nella settima stanza, quasi settima, nera, stella dell’Orsa Maggiore. E la figura sembra incedere a passi di danza: è tutto un turbinar di balli, di luce, di fiori:

Ma rapida passasti, e come un sogno  
fu la tua vita. Ivi danzando, in fronte  
la gioia ti splendea, splendea negli occhi  
quel confidente immaginar, quel lume                    155  
di gioventú, quando spegneali il fato,  
e giacevi. Ahi Nerina! In cor mi regna  
l’antico amor. Se a feste anco talvolta,  
se a radunanze io movo, infra me stesso  
dico: — O Nerina, a radunanze, a feste                    200  
tu non ti acconci piú, tu piú non movi. —  
Se torna maggio, e ramoscelli e suoni  
van gli amanti recando alle fanciulle,  
dico: — Nerina mia, per te non torna  
primavera giammai, non torna amore. —                    205  
Ogni giorno sereno, ogni fiorita  
piaggia ch’io miro, ogni goder ch’io sento,  
dico: — Nerina or piú non gode; i campi,  
l’aria non mira. — Ahi! tu passasti, eterno  
sospiro mio: passasti; e fia compagna                    210

d'ogni mio vago immaginar, di tutti  
i miei teneri sensi, i tristi e cari  
moti del cor, la rimembranza acerba.

La festa qui si identifica nella danza ed è davvero una festa popolare, pienamente gioiosa e primaverile. È la festa di Calendimaggio, come è stato già molte volte notato, una festa amorosa, rito sponsale attuantesi attraverso lo scambio dei ramoscelli di "odorata ginestra". Ma, d'altra parte, non può essere più la festa di Poliziano<sup>20</sup> ("Ben venga maggio"), poiché "Se torna maggio"[...] "dico: — Nerina mia, per te non torna/ primavera giammai, non torna amore". Così, il poeta si trova nel presente nuovamente nell'*impasse*, nell'impossibilità del godimento, poiché pur presentandogli l'occasione di muoversi a radunanze e a feste, non riesce a partecipare all'*ethos* festivo. Stavolta il motivo è indicato nell'assenza di Nerina, nella sua impossibilità di presenziare a feste e a balli, nella sua impossibilità di godere ("Nerina or più non gode"), nella sua morte. Nerina è l'emblema della giovinezza ormai perduta, senza la quale è impossibile far festa, ma di una giovinezza e di una pienezza festiva, come abbiamo visto, mai vissuta e solo immaginata. Ora non rimane al poeta che recuperarla retrospettivamente attraverso la memoria, e di cantarla nella sua presenza-assenza. Nell'evocazione della figura di Nerina, per un attimo, coincidono le due sole uniche possibilità di felicità enucleate nell'*Infinito* e in *Alla luna*, l'immaginazione e il ricordo ("fia compagna/ d'ogni mio vago immaginar, di tutti/ i miei teneri sensi, i tristi e cari/ moti del cor, la rimembranza acerba"), prima dell'elaborazione di una nuova e più terribile teoria del piacere attraverso *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*.

### 2.1.3. La festa come delusione: *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*

Che le due poesie costituiscano un dittico, quasi inscindibile, è cosa risaputa (Dotti, 1993: 98; Rigoni in Leopardi, 1988, I: 970). Lo sono per data di composizione, il settembre del 1829, forma metrica, struttura, suoni, immagini, temi. Tuttavia nella *Quiete* il *topos* della festa è appena accennato, nel celebre *incipit*:

Passata è la tempesta:  
Odo augelli far festa, e la gallina,  
Tornata in su la via,  
Che ripete il suo verso. Ecco il sereno

---

<sup>20</sup> Sul rapporto fra questi versi e Poliziano faccio riferimento a Bigongiari (1976: 177-178).



Rompe là da ponente, alla montagna;  
Sgombrasi la campagna,  
E chiaro nella valle il fiume appare.

La posizione così in prima battuta, evidenziata dalla rima al mezzo, ci autorizza a indagare l'importanza dell'immagine evocata nel componimento. Tuttavia questa non è una vera festa, umana, popolare, si tratta del riappropriarsi gioioso da parte degli uccelli del loro costume consueto, l'aereo cinguettio, una volta finito il temporale, costume che il poeta paragona metaforicamente all'*habitus* festivo dell'uomo. La festa degli uccelli si trova anche nel *Passero*, con evidente richiamo interno fra le due liriche. L'immagine non è nuova in Leopardi e proviene direttamente dall'*Elogio degli uccelli*, come abbiamo già visto. Tuttavia, se spostiamo l'attenzione dal dato naturalistico ("e nella tempesta si tacciono, come anche fanno in ciascuno altro timore che provano; e passata quella, tornano fuori cantando e giocolando gli uni cogli altri") alla sua interpretazione, vediamo che le cose sono leggermente differenti:

[la natura] sapientemente operò che la terra e l'aria fossero sparse di animali che tutto dì, mettendo voci di gioia risonanti e solenni, quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza, facendo continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose (*OM*: 157).

Così, dal lettore che avesse serbato nell'animo questo passo, e sicuramente da Leopardi lettore di se stesso, il paesaggio iniziale della *Quiete* non può essere visto come un'ingenua riproposizione di modelli classici. Da una parte, anche a una prima lettura, si dovrà ammettere che in questo caso il punto di vista, la focalizzazione, non è quella di Leopardi, ma di qualcuno dei suoi rustici personaggi, e che il poeta ha recuperato una prospettiva – temporaneamente – idillica per interposta persona, regredendo al livello della materia 'narrata'; dall'altra, a una seconda lettura, conosciuto, cioè, il contenuto gnomico della seconda parte della poesia, tenuto presente che le testimonianze di felicità degli uccelli sono "false"<sup>21</sup> - non per loro stessi, certamente, ma alla luce della "cognizione del vero" -, su tutta la visione si getta un'ombra straniante, ironica o, addirittura, ingannevole. Nell'immagine della festa, momento di godimento per eccellenza, si convoglia così la sentenza che investe il piacere, "figlio d'affanno;/ Gioia vana", rivelando la sua natura delusoria.

---

<sup>21</sup> La centralità di questo passo è già stata messa in luce da D'Intino (2009: 49).

Il tema della delusione della festa emerge in tutta la sua prepotenza nel seguito della *Quiete*, il *Sabato del villaggio*. Nel complesso il *Sabato* si presenta come una *summa* della riflessione leopardiana sulla festa, in una struttura perfettamente bilanciata, offrendo un punto di vista conclusivo e definitivo sulla questione.

La lirica si apre nei primi sette versi con la figura della “donzelletta”; attraverso di lei si declina la prima apparizione della festa, una festa che si dispiega ancora nel dominio del futuro per mezzo dell’immaginazione, come nel *Passero* e nella *Sera* (nucleo tematico XI-XIII):

onde, siccome suole, 5  
ornare ella si appresta  
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.

A lei fa da contrappunto la “vecchierella”, nei successivi nove versi, che al contrario recupera la dimensione festiva retrospettivamente nel passato, attraverso il processo memoriale, come nel dittico *A Silvia-Ricordanze* (nucleo tematico XXI-XXII):

e novellando vien del suo buon tempo,  
quando ai dì della festa ella si ornava,  
ed ancor sana e snella  
solea danzar la sera intra di quei  
ch’ebbe compagni dell’età più bella. 15

Le figure appaiono l’una come l’*alter ego* dell’altra, come dichiara anche il gioco dei tempi verbali (“ornare ella si appresta”: “ornava”), “ma su punti opposti d’una medesima ruota” (Galimberti, 2001: 102). La prima è stata vista quasi come l’apparizione di una ninfa agreste (Galimberti, 2001: 102). Immersa in una dimensione primaverile (“e reca in mano/ un mazzolin di rose e di viole”), dichiara la propria sorellanza con Silvia e Nerina, pur essendo a differenza loro ancora in vita, come la fanciulla del *Canto*; evoca, cioè, l’immagine mitica di una Kore prima del ratto, ritratta nel raccogliere i fiori nei prati di Enna, forse anche per suggestione della Matelda dantesca<sup>22</sup>. Si tratta di una figura ancora pienamente felice, che incede inconsapevole verso il domani, soggiacendo totalmente al dominio dell’illusione. Alla “vecchierella” è stata associata

---

<sup>22</sup> A questo riguardo faccio riferimento al commento di Garavelli al canto XXVIII del *Purgatorio* (Alighieri, 2002: 501).

l'immagine della parca<sup>23</sup>. Tuttavia, questa parca infera – nell'Occidente si trova il regno dei morti (“là dove si perde il giorno”) -, còlta nell'atto dell'evocazione memoriale, non ha le caratteristiche della saggezza o della consapevolezza, si rispecchia nell'immagine della fanciulla, soggiace anch'essa alla potenza dell'illusione. Uguale sorte coinvolge gli altri rustici personaggi, i fanciulli nella piazzola, “il zappatore” che fischieta, il “legnaiuol”, al cui insensato affanno è dedicata tutta la seconda strofa. Il suo affrettarsi in vista della festa (“e s'affretta, e s'adopra”, v. 36) non è diverso da quello del “vecchierel” del *Canto notturno* che corre precipitosamente verso la morte (“Corre via, corre, anela,/ Varca torrenti e stagni,/ Cade, risorge, e più e più s'affretta”, vv. 28-30). La rivelazione giunge perentoria, senza scampo, nella terza strofa:

Questo di sette è il più gradito giorno,  
pien di speme e di gioia:  
diman tristezza e noia                                        40  
recheran l'ore, ed al travaglio usato  
ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Il godimento è, in realtà, impossibile e la festa sarà – ed è - per tutti una delusione, fatta di “tristezza e noia”. Agli uomini non resta che consolarsi col piacere dell'attesa.

Il poeta non si accontenta, però, della “grave” chiusa di questo sillogismo, e si rivolge al “garzoncello scherzoso” con fare da “mezzo filosofo”, invitandolo a godere finché è in tempo, a trattenersi al di qua del velo dell'illusione. Dal punto vista del giovane, che Leopardi può recuperare con uno sforzo prospettico, la festa di sua vita è davanti a lui, egli, cioè, la pospone nella maturità, al di là della soglia della giovinezza; il poeta non vuole persuaderlo dell'illusione, non vuole spiegargli l’“acerbo vero”, non vuole, qui, rivelargli la delusione che l'attende, ma l'invita pacatamente a trattenersi al limitare della soglia, perché non incorra troppo presto, come Silvia (“e tu, lieta e pensosa, il limitare/ di gioventù salivi”), come lui stesso, nell'amara consapevolezza della fine di ogni speranza di felicità.

#### 2.1.4. Una *Palinodia* della festa?

L'occorrenza del termine nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, composta a Napoli nel 1835, è troppo esigua e contingente, in una poesia di tale

---

<sup>23</sup> L'associazione è in Galimberti (2001: 102). Per una lettura in chiave lunare dell'immagine filatrice e della tessitrice si veda Durand (2009: 397 ss.)

ampiezza e complessità tematica, perché possa rivestire un ruolo importante nell'ermeneutica della festa di Leopardi. D'altra parte, data la rilevanza attribuita al tema dal poeta, anche la sua assenza nell'ultima sezione dei *Canti* e nella sua ultima stagione poetica può significare qualcosa. Sicuramente che la festa ha perso importanza, dopo la grande stagione del risorgimento poetico, agli occhi di Leopardi. Col *Sabato* egli sembra aver detto l'ultima parola sulla questione: non possiamo sapere se ci sarebbe stata un'ulteriore stagione di riflessione al di là della *Ginestra*. Certo è che nella *Palinodia* la festa, un *unicum* nella produzione leopardiana, si carica di un'accezione negativa, per il sovrasenso di cui la investe il contesto dei versi:

Sempre il buono in tristezza, il vile in festa  
 sempre e il ribaldo: incontro all'alme eccelse  
 in arme tutti congiurati i mondi  
 fieno in perpetuo: al vero onor seguaci  
 calunnia, odio e livor: cibo de' forti 90  
 il debole, cultor de' ricchi e servo  
 il digiuno mendico, in ogni forma  
 di comun reggimento, o presso o lungi  
 sien l'eclittica o i poli, eternamente  
 sarà, se al gener nostro il proprio albergo 95  
 e la face del dí non vengon meno.

Il termine si trova usato all'interno di un'amara e, quanto mai, sarcastica profezia, incastrato in una struttura retorica complessa, fra chiasmi, antitesi, parallelismo e anafora. La parola appare, infatti, nel sintagma "il vile in festa", che si presenta come struttura costruita parallelamente al precedente "il buono in tristezza", in duplice antitesi concettuale fra loro, laddove "vile" si oppone a "buono" e "tristezza" a "festa" - vi è a ben vedere anche l'assonanza della sequenza vocalica: i, e, a. Tali espressioni, se considerate un tutt'uno, costituiscono un chiasmo con l'avverbio "Sempre", che le delimita sintagmaticamente, posto in entrambi i casi all'inizio di verso, in anafora. Se scindiamo le espressioni "il buono in tristezza" e "in festa [...] il ribaldo" troviamo anche un altro chiasmo nascosto:

**Sempre** : *il buono in tristezza* = *il vile in festa* :  
**sempre** / e il ribaldo

Ma non è certo dalla struttura retorica che si determina l'accezione negativa del termine. Anzi, per l'opposizione con "tristezza" all'interno del parallelismo-antitesi, il termine "festa" riconferma la sua relazione metonimica con "felicità".

Tuttavia, da una parte, il termine si trova circondato da parole di senso profondamente negativo (“tristezza”, “vile”, “ribaldo”, “arme”, “congiurati”, “calunnia”, “odio”, “livor”), che vanno quasi a costituire un campo semantico della malvagità e della violenza in cui la “festa” precipita; dall’altra, l’espressione in cui è posta vuol significare che, in un mondo siffatto, la dimensione festiva sarà – ma, in realtà, è - inaccessibile per il buono, rimanendo appannaggio solo dei reprobì, caricandosi così di un senso fortemente repulsivo. Non è possibile stabilire se da questo accenno se ne debba dedurre una ritrattazione dell’intera ermeneutica della festa precedentemente svolta, forse no, tuttavia è significativo che nell’ultima stagione leopardiana il tema, spogliato di ogni connotazione di illusione, si ripresenti con quello dell’esclusione, questa volta non come stigma, ma come espressione da parte del “buono” di una superiore onestà e dignità morale.

## 2.2. Note per un’antropologia dell’immaginario nei *Canti*

Il *topos* della festa assume più valenze e significati all’interno dell’opera leopardiana. La festa è essenzialmente un’illusione, ma rappresenta anche una delusione nei suoi risvolti concreti. Svolge la funzione di oggetto del desiderio, ma inaccessibile, perché per accedere al godimento festivo è necessario l’annullamento dell’io nella *communitas* del gruppo festante, annullamento impossibile per l’io che si tenta in proprio come personaggio: pena ne è l’esclusione. La festa è inaccessibile anche perché è l’equivalente della giovinezza, che è uno stato perduto precocemente dal poeta e mai ritrovato, né recuperabile per nessuno, se non transitoriamente attraverso il ricordo. Per questo la festa è strettamente collegata al tema della memoria, tentativo di un suo recupero, e anche perché, come abbiamo già visto nello *Zibaldone*, la festa si dà come anniversario di se stessa. D’altra parte, la festa è anche dimenticanza, cioè, oblio dello stato presente d’infelicità per l’uomo, e in questo si collega fortemente all’ebbrezza e al riso. “Sollazzo e riso” dice Leopardi al v. 18 del *Passero solitario*, e la parola “sollazzo” ricorre accostata al tema della festa anche nella *Sera del dì di festa* al v. 27, nelle *Ricordanze* al v. 70, nelle giovanili *Rimembranze* al v. 32. Al di là dell’accezione che assume nei singoli contesti, il suo significato originario lo spiega Leopardi stesso in una pagina delle *Annotazioni alle canzoni*, facendo riferimento al latino *solatium*<sup>24</sup> (*solacium*):

---

<sup>24</sup> Si tratta della nota XI, 13, tratta dalle *Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824*. La riporto integralmente: “Io so che a certi, che non sono pedagoghi, non è piaciuto questo sollazzo: e tuttavia non me ne pento. Se guardiamo alla chiarezza, ognuno si deve accorgere a prima vista che il sollazzo de’ mali non può essere il *trastullo* né il *diporto* né lo *spasso* dei mali; ma

pertanto la festa, più che vero godimento, si configura per l'uomo come un temporaneo "sollievo" dal male di vivere.

Fin qui ci siamo fermati ai temi o significati in senso tradizionale. Tuttavia è possibile scorgere nei *Canti* anche dei simboli o immagini significanti, che non sono immediatamente collegati al *topos* della festa, ma che tuttavia rimandano a essa come all'interno di una "costellazione". Cercherò, pertanto, di rintracciare quelle figure o immagini che spiccano per un sovrappiù di senso, nel tentativo di delineare alcune note per un'antropologia dell'immaginario dei *Canti*. Si tratta, almeno in confronto a quello delle *Operette morali*, di un immaginario realisticamente connotato, dove il meraviglioso, quando appare, attinge al mondo classico, con poche concessioni all'armamentario cosiddetto preromantico. Si tratta, inoltre - è quasi un'ovvietà -, di un immaginario assai culturalmente connotato. La festa, ad esempio, è quella popolare che Leopardi ha potuto osservare nel ristretto orizzonte di Recanati; pur colorandosi di mille sfaccettature, non esce dai binari della mimesi, anche perché è interesse di Leopardi cercare di capire e fornire risposte a quello che può vedere. E quello che vede Leopardi nella festa non è mai "ierofania" o "dramma rituale", non vi

---

è quanto dire il *sollievo*, cioè quello che propriamente è significato dalla voce latina *solatium*, fatta dagli italiani *sollazzo*. Ora stando che si permetta, anzi spesse volte si richiegga allo scrittore, e massimamente al poeta lirico, la giudiziosa novità degli usi metaforici delle parole, molto più mi pare che di quando in quando se gli debba concedere quella novità che nasce dal restituire alle voci la significazione primitiva e propria loro. Aggiungasi che la nostra lingua, per quello ch'io possa affermare, non ha parola che, oltre a valere quanto la sopraddetta latina, s'accomodi facilmente all'uso de' poeti; fuori di *conforto*, che né anche suona propriamente il medesimo. Perocché *sollievo* e altre tali non sono voci poetiche, e *alleggerimento*, *alleviamento*, *consolazione* e simili appena si possono adattare in un verso. Fin qui mi basta aver detto a quelli che non sono pedanti e che non si contentarono di quel mio *sollazzo*. Ora voltandomi agli stessi pedagoghi, dico loro che *sollazzo* in sentimento di *sollievo*, cioè di *solatium*, è voce di quel secolo della nostra lingua ch'essi chiamano il buono e l'aureo. Leggano l'antico volgarizzamento del primo trattato di san Giovanni Grisostomo Sopra la compunzione, a capitoli otto: *Ora veggiamo quello che séguita detto da Cristo; se forse in alcuno luogo o in alcuna cosa io trovassi SOLLAZZO, o rimedio DI TANTA CONFUSIONE. E ivi a due versi: Oimè, credevami trovare SOLLAZZO DELLA MIA CONFUSIONE, e io trovo accrescimento*». Così a capitoli undici: *Tutta la pena che pativa [San Paolo], piuttosto riputava SOLLAZZO D'AMORE, che dolore di corpo. E nel capo susseguente: Onde ne parlano spesso, acciocché almeno per lo molto parlare di quello che amano, si scialino un poco e trovino SOLLAZZO e refrigerio DEL FERVENTE AMORE c'hanno dentro. L'antica versione latina in tutti questi luoghi ha solatium, o solatia. Veggano eziandio nello stesso Vocabolario della Crusca, sotto la voce Spiraglio, un esempio simile ai soprascritti, il qual esempio è cavato dal volgarizzamento di non so che altro libro del medesimo san Grisostomo. E di più veggano, s'hanno voglia, nell'Asino d'oro del Firenzuola come le lagrime sono ultimo SOLLAZZO DELLE MISERIE de' mortali. Anzi è costume dello scrittore nella detta opera di prendere la voce *sollazzo* in significato di *sollievo*, *consolazione*, *conforto*, ad esempio di quei del Trecento, come anche fece il Bembo nel passo che segue. Messer Carlo, mio solo e caro fratello, unico sostegno e SOLLAZZO DELLA MIA VITA, se n'è al cielo ito" (Leopardi, 1988, I: 171-172).*

è “violenza”, “sacrificio” o “rovesciamento carnevalesco”, vi dominano la componente comunitaria, la rappresentazione di legami sociali solidali, l’allegria, la danza e la dimensione amorosa, nuziale.

Lo spazio della festa nei *Canti* è sostanzialmente quello che va dalla lirica X alla XXV, compresa fra “Idilli” e “Grandi idilli”. A questo proposito, si può suggerire che esistano anche due o tre immaginari diversi nei *Canti*, laddove nel primo (I-IX) abbiamo un orizzonte eroico abitato da presenze antiche: Simonide, Dante, Cicerone, Bruto, Saffo, i patriarchi, i Californi, ma anche ninfe, Diana (la “faretrata diva” della *Primavera*) e altre divinità, come Giove o Proserpina (la “tenaria diva” dell’*Ultimo canto di Saffo*); mentre nell’ultima fase (XXVI-XXXIV) abbiamo un orizzonte più moderno, in cui tornano, sì, alcune figure mitiche come Amore e Morte, Aspasia – in realtà un *senhal* -, ma all’interno di un paesaggio più astratto e vario, difficilmente definibile, con i tre picchi della città, nella *Palinodia*, del ritorno alla campagna, nel *Tramonto della luna*, e del deserto lavico e delle rovine, nella *Ginestra*. Nella zona centrale, invece, ci si muove essenzialmente nell’orizzonte del borgo, eccezion fatta per il *Canto notturno*, il cui protagonista, un selvaggio, però ha molto a che fare con gli uomini del volgo, affaccendati nei loro lavori giornalieri. Ciò non toglie che un substrato mitico sia ravvisabile anche al suo interno come ha dimostrato Galimberti (1988). Fra le immagini simboliche di questo orizzonte vi sono *in primis* gli uccelli, che librandosi nell’aria rappresentano una dimensione di felicità inaccessibile per l’uomo (“Forse s'avess'io l'ale/ Da volar su le nubi,/ E noverar le stelle ad una ad una,/ O come il tuono errar di giogo in giogo,/ Più felice sarei, dolce mia greggia,/ Più felice sarei, candida luna”, *Canto notturno*, vv. 133-138). Presso molte tradizioni gli uccelli sono un simbolo funereo e solare, presso altre sono esseri semidivini e oracolari<sup>25</sup>, ma in quella greca

---

<sup>25</sup> Nella narrativa tradizionale orale l’uccello è simbolo dell’anima del defunto o rappresenta una figura psicopompa, che ha il compito di condurre il defunto nel regno del sole (Propp, 1985: 329-333). A questo proposito riporto un passo di Propp, riferito al *Trattato dei sogni* di Artemidoro: “In esso ogni uccello veduto in sogno viene interpretato come un uomo, e ogni volo sognato come l’aspirazione dell’anima a ripudiare l’involucro terrestre e a volare nei Campi Elisi sotto l’aspetto di un’anima-uccello” (1985: 333). Nel mondo greco e romano, gli uccelli indicano il volere degli dei e il loro volo era oggetto di divinazione; in questa loro funzione sono strettamente connessi ad Apollo. Tuttavia le più antiche rappresentazioni di Artemide ce la mostrano con le ali di uccello, un *unicum* nell’antropomorfo *pantheon* greco. Secondo Harrison gli uccelli sono particolarmente sacri perché viene attribuito loro un *mana* più potente di tutti gli altri animali (e di tutti gli uomini) ed è un fatto che le piume degli uccelli siano utilizzate in molte culture per costruire oggetti sacri e paramenti pieni di potenza magica; potendo muoversi fra il cielo e la terra, partecipano della natura di Urano e di Gaia; sono particolarmente connessi col tempo, in quanto sono in grado di annunciarne i cambiamenti e provarli, in particolare, sono in grado di far piovere (Harrison, 1912: 94-117). Gli uccelli sono

rappresentano anche un'immagine di amore e desiderio, se si pensa al cocchio di Venere trainato dai passeri nell'*Inno* saffico. A loro fanno da riscontro sulla terra le lepri<sup>26</sup>, che sono invece un simbolo notturno. Per la loro danza al chiaro di luna sono anch'esse un'immagine della costellazione festiva ("O cara Luna, al cui tranquillo raggio/ danzan le lepri nelle selve", *La vita solitaria*, v. 70). Una luna ciprigna<sup>27</sup>. C'è un substrato erotico, oltre che mitico, nei voli degli uccelli e nei salti delle lepri, come è testimoniato anche dall'*Inno a Venere* di Lucrezio ("*aeriae primum volucres te, diva, tuumque/ significant initum, percussae corda tua vi./ Inde ferae pecudes persultant pabula laeta/ et rapidos tranant amnis: ita capta lepore/ te sequitur cupide, quo quamque inducere pergis*", vv. 12-16; Lucrezio, 2016: 70). Si potrebbe definire afrodisio in un'unica parola. È chiaro, così, che un'altra immagine della costellazione festiva è la primavera e, di conseguenza, il maggio e i fiori: rose, viole, ma anche le ginestre. D'altra parte, il fior della vita è la gioventù, e i fanciulli, la donzelletta, il garzoncello sono tutte immagini festive, fra cui spicca Nerina più che Silvia - connessa dopo la sua morte al sepolcro ("e con la mano/ la fredda morte ed una tomba ignuda/ mostravi di lontano", *A Silvia*, vv. 61-63). In mezzo a queste figure afrodisie il personaggio-poeta si

---

posti da Durand nel suo schema come "sintema" del regime diurno, dalla struttura eroica (2009: 536).

<sup>26</sup> Sul rapporto fra la lepre e la luna esistono in ambito antropologico molte attestazioni. La connessione è spesso tracciata attraverso il tema della fertilità o dell'apparire e scomparire dell'animale nella tana (Di Nola, 1971: 1720). Presso alcuni popoli il volto della luna è quello della lepre. Riporto il mito dei Boscimani del Kalahari: "La Luna, nei tempi andati, chiamò la tartaruga e per mezzo suo mandò agli uomini di allora questo messaggio: «Uomini, com'io morendo resuscito, così resusciterete voi dopo la morte». La tartaruga si mise in cammino per trasmettere il messaggio, e più volte veniva ripetendolo fra sé per non dimenticarlo. Ma era così lenta a camminare che per quanto facesse se lo dimenticò, sicché tornò indietro per farselo ripetere dalla Luna. Quando la Luna sentì che la tartaruga aveva dimenticato il messaggio, s'adirò e chiamò la lepre. Disse: «Tu sei una buona corritrice. Porta questo messaggio agli uomini laggiù: Uomini, com'io morendo resuscito, così resusciterete voi dopo la morte». La lepre correva molto forte, ma a un certo punto giunse dove era della bell'erba e si fermò a brucare. Si dimenticò il messaggio, e, non osando tornare indietro, lo riferì a questo modo: «Uomini, quando morirete, sarete morti per sempre». Aveva la lepre appena finito di parlare che giunse la tartaruga e riferì il suo messaggio, sicché si misero a discutere chi di loro avesse ragione. La lepre dette della bugiarda alla tartaruga. Gli uomini s'adirarono talmente con la lepre che uno di loro raccattò un sasso e glielo tirò. Il sasso la colpì sulla bocca e le spaccò il labbro; così ancor oggi ogni lepre ha il labbro fenduto. Gli uomini mandarono a chiedere che cosa avesse detto realmente la Luna; ma era troppo tardi, poiché era stato trasmesso il messaggio sbagliato, e così da allora tutti gli uomini sono sempre morti" (Pettazzoni, 1948: 30). La lepre compare anche nella tavola riassuntiva di Durand, come "sintema" del regime notturno, all'interno delle strutture drammatiche, in relazione alla luna (2009: 537).

<sup>27</sup> Con riferimento alla luna si legge ai versi 43-47 di *Alla Primavera*: "Te per le piagge e i colli,/ Ciprigna luce, alla deserta notte/ Con gli occhi intenti il viator seguendo,/ Te compagna alla via, te de' mortali/Pensosa immaginò." Si veda anche l'ode I, IV, di Orazio: "*Iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna*", v. 5 (1991: 110).



muove con il retaggio di un giovane casto Ippolito<sup>28</sup>, cristallizzatosi nel culto artemisio della luna (la “vergine luna”, “intatta luna”, “giovinetta immortal” del *Canto notturno*), ma privo d’avvenenza e divenuto troppo presto un vecchio Virbio<sup>29</sup>. In questa zona centrale dell’immaginario dei *Canti*, il suo oggetto del desiderio a livello simbolico oscilla dalla festa alla tomba<sup>30</sup>, centro nevralgico di un’opposta costellazione.

Su tutto domina la luna, cuore pulsante dell’immaginario dei *Canti*. Il suo significato non è immediatamente decifrabile nell’opera leopardiana, anche perché non si tratta di un significato univoco, ma articolato, ambivalente, *in fieri*. A livello mitico-simbolico, ma anche letterario, un ruolo determinante nell’immaginario leopardiano può essere rintracciato nella definizione che la Luna dà di se stessa nel libro XI delle *Metamorfosi*, di Apuleio:

Eccomi, Lucio, commossa dalle tue preghiere vengo a te, io, la *madre della natura*, la *signora di tutti gli elementi*, l’origine prima dei tempi, la più grande tra gli dei, la *regina dei morti*, la signora dei celesti, l’immagine unificante di tutti gli dei e le dee; io che regolo secondo la mia volontà le luminose

---

<sup>28</sup> Il complesso mitico-rituale di Ippolito-Virbio e *Diana nemorensis* è uno dei temi antropologici per eccellenza, che ha dato addirittura origine al *best seller* dell’antropologia, *Il ramo d’oro* di Frazer (1999). Sarebbe, forse, allettante indulgere in una lettura frazeriana, tuttavia preferisco far riferimento all’*Ippolito coronato* di Euripide, che Leopardi poteva conoscere e che conserva inalterato, sotto il *plot* drammatico, il significato iniziatico della fabula mitica (2014). La morte del giovane conteso fra Artemide e Afrodite può essere spiegata alla luce degli istituti iniziatici e dei riti di passaggio, in cui la “morte apparente” dell’iniziando testimonia il passaggio dalla pubertà alla maturità sessuale. Il senso è spiegato nelle parole di Zaidman, che riporto: “Le potenze divine che hanno un rapporto con il matrimonio sono molto numerose ma una logica funzionale presiede alla loro scelta. L’invocazione di ogni divinità risponde a un proposito particolare. Così per Artemide: i giovani sposi lasciano il mondo «selvatico» dell’infanzia e dell’adolescenza, che è sotto la sua protezione, e offrono alla dea segni della loro riconoscenza. I racconti mitici mostrano che è tanto pericoloso rifiutare di uscire dal dominio di Artemide quanto mostrare ingratitudine verso la dea. Il posto di Afrodite è là dove comincia il piacere; senza di lei l’unione matrimoniale non può essere completa, con lei talvolta il godimento diventa una forza inquietante, che può minacciare il matrimonio dall’interno e trasformarlo in un’unione senza controllo” (1992: 62-63). Cfr. per una lettura antropologica del culto di Artemide anche Faranda (1996: 64). Se volessimo dare una lettura iniziatica del percorso dei *Canti*, dovremmo dire che vi si tratta di un’iniziazione incompiuta, cioè, non portata a termine, senza un passaggio da Artemide ad Afrodite; la morte quindi non sarebbe qui passaggio di *status*, ma esito abortito. Se ne dedurrebbe che per Leopardi la rigenerazione mitica non è più possibile, e non solo per se stesso.

<sup>29</sup> Da un punto di vista strettamente storico-religioso Virbio è la divinità italica connessa al culto di *Diana nemorensis*. In seguito al contatto col mondo greco fu identificato con Ippolito, resuscitato dalla dea e condotto a Nemi come proprio sacerdote. Le uniche notizie sul suo aspetto ci dicono che era raffigurato come un vecchio, cosa sorprendente rispetto all’immagine di Ippolito come un giovane bellissimo (Banti, 1950: 423).

<sup>30</sup> Sull’immagine ricorrente della tomba nei *Canti* faccio riferimento a Colaiacomo (1995b: 375 ss.)

altezze dei cieli, le salubri brezze del mare, i disperati silenzi degli inferi; e la divinità unica che io sono, il mondo intero la venera sotto diverse forme, con differenti riti e con i nomi più vari. Da una parte i Frigi, i più antichi abitatori della terra, mi chiamano la Pessinunzia *Madre degli dei*, dall'altra, gli Ateniesi autoctoni Minerva Cecropia, lì i Ciprioti bagnati dai flutti *Venere* di Pafo, i Cretesi armati di frecce *Diana Dictinna*, i Siculi trilingui *Proserpina Stigia*, gli antichi abitatori di Eleusi Cerere Attea, alcuni mi chiamano Giunone, altri Bellona, gli uni Ecate, gli altri Ramnusia, ma coloro che sono illuminati dai primi raggi del sole che nasce e da quelli morenti del sole che tramonta, le due razze degli Etiopi, e con loro gli Egizi insigni per la loro antica sapienza, onorandomi con il culto che più mi si addice, mi chiamano col mio vero nome, *Iside regina*. Vengo a te perché ho avuto compassione delle tue sventure, vengo a te, benevola e propizia. Cessa ormai questo pianto e poni fine ai tuoi lamenti, scaccia l'angoscia: ecco, grazie, al mio favore, per te sorge ormai il giorno della salvezza. E dunque rivolgiti il tuo animo turbato agli ordini che adesso ti darò.

*Il giorno che sorgerà da questa notte è il giorno che mi è stato consacrato da un'usanza religiosa senza tempo, quello in cui, al placarsi delle tempeste invernali e al calmarsi dei burrascosi flutti marini, i miei sacerdoti consacrano all'oceano ormai navigabile una nave nuova, e offrono in sacrificio la parte migliore del carico trasportato. E tu dovrai aspettare questa sacra cerimonia con animo sereno e devoto (2005: 707, 709) [corsivo mio].*

Così anche per Leopardi la luna è al contempo Diana (*Virgo* e *Λοχεια*<sup>31</sup>), *Venere* (*Voluptas* e *Πάσιφάη*<sup>32</sup>), e *Proserpina* (*Stygia* e *Βριμώ*<sup>33</sup>), ma soprattutto è *rerum*

---

<sup>31</sup> Si accetta qui *in toto*, per comodità, la tarda identificazione di Diana con Artemide, come testimoniata dal testo di Apuleio stesso. Per gli attributi di Diana si può far riferimento al celebre *Carmen saeculare* di Orazio, sicuramente conosciuto da Leopardi, dove figurano molti epiteti della dea fra cui quello di *Lucina* (“*Rite maturos aperire partus/ lenis, Ilithyia, tuere matres, sive tu Lucina probas vocari/ seu Genitalis*”, vv. 13-16; Orazio, 1991: 390). Alcuni degli epiteti di Artemide che riguardano la verginità e la castità sono *Παρθένος*, *Ανύμφευτος*, *Ασυλός*, mentre l'aspetto materno è espresso dagli epiteti *Λοχεια*, *Ειλειθυια* e *Κουροτρόφος* (Paris, 1892).

<sup>32</sup> Anche in questo caso il passo di Apuleio testimonia la completa assimilazione di *Venere* ad *Afrodite*. Per quanto riguarda l'aspetto del piacere e del desiderio si possono citare l'inno *Ad Afrodite* (“*ἢ τε θεοῖσιν ἐπὶ γλυκὴν ἕμερον ὄρσε*”, “che infonde il dolce desiderio negli dei”, v. 2; Càssola, 1994: 254-255), la *Teogonia* di Esiodo (“*τέρψιν τε γλυκερὴν φιλόπητά τε μελιχίην τε*”, “e il dolce piacere e affetto e blandizie”, v. 206; Esiodo, 1984: 76-77), e anche l'*incipit* del *De rerum natura* di Lucrezio (“*hominum divumque voluptas, alma Venus*”, v.1-2; Lucrezio, 2016: 68). *Afrodite* era venerata anche con l'attributo *Πόρνη*, e a Cipro e a Corinto si praticava la ierodulia (Càssola, 1994: 228, 236 ss.). L'epiclesi *Πάσιφάη* (“che splende per tutti”), che condivideva con *Selene*, svela invece un'antica natura lunare della dea. Su *Afrodite* come divinità lunare si veda Séchan (1919: 723). Per la luna cipriota cfr. *supra*.

<sup>33</sup> *Proserpina* era in origine una divinità dei semi, con lei fu precocemente identificata la greca *Persefone*. *Βριμώ* significa “la terribile” e “la possente”, è epiteto attestato sia per *Persefone* che per *Ecate* e *Demetra* (Càssola, 1994: 29). Sarebbe troppo lungo spiegare l'identificazione sotterranea di *Persefone* con *Ecate*, e di entrambe con *Artemide*; d'altra parte è attestata anche un'identificazione di *Afrodite* con *Persefone* (Càssola, 1994: 234). Si può rimandare per tutti

*naturae parens, elementorum omnium domina*, immagine visibile e cangiante della Natura madre-matrigna. Certo la luna, con le sue fasi - crescente, piena, decrescente e nuova - è anche ipostasi della parabola vitale umana, paradigma e monito, e questo è un dato incontrovertibile<sup>34</sup>, avvertito presso tutti i popoli e dichiarato da Leopardi stesso (“Somiglia alla tua vita/ la vita del pastore”, *Canto notturno*, vv. 9-10). Tuttavia dopo la sua scomparsa, la luna ricompare sempre in cielo. È per questo che in molte religioni<sup>35</sup>, posto anche il suo isomorfismo col seme e con la vicenda della vegetazione, la luna è emblema del ciclo vita-morte-vita ed elargitrice della promessa sotteriologica della rinascita<sup>36</sup>. La luna sorge, culmina e tramonta varie volte nel cielo dei *Canti*, presenza assidua nelle varie tappe del cammino del personaggio, dispensatrice di illusioni<sup>37</sup>, splende come immagine significativa anche nella *Sera del dì di festa* (v. 3) e nel *Sabato del villaggio* (v. 19), è nascosta nella dimensione astrale di Silvia<sup>38</sup>. Non sarà un caso se anche nel romanzo di Apuleio l’apparizione della divinità lunare e il

---

questi aspetti nel dettaglio agli articoli presenti nel *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (Cahen, 1907; Paris, 1892; 1900). Fra i vari attributi della dea ho scelto di segnalare in particolar modo *Βριμύ*, perché “terribile” è attributo della Natura nel *Dialogo della Natura e di un islandese*, mentre “onnipotente” lo è nella *Sera del dì di festa*. Sulla presenza di Persefone nei *Canti* cfr. *supra*.

<sup>34</sup> Scrive Di Nola: “L’omologazione delle fasi lunari (L. nuova, L. crescente, L. calante) a un processo di sviluppo vitale, con un momento di germinazione e con i successivi periodi di crescita e morte, seguiti, ciclicamente, da una resurrezione e dalla ripetizione della vicenda vitale, è uno dei motivi predominanti nella mitologia lunare. In termini generali e riferendoci al grande numero di esempi raccolti dagli etnologi e dai tipologi della religione, possiamo dire che questo motivo si sviluppa secondo distinti piani: *a.* la L. assume la funzione di simbolo della ciclicità della vita umana (e, per estensione, animale, vegetale e cosmica); *b.* la L. determina e produce tale ciclicità; *c.* la L. introduce la morte nel mondo, mentre, in un periodo mitico primordiale, la morte non esisteva; *d.* la L. diviene sede temporanea delle anime dei defunti, che si reincarnano, ovvero ne diviene la sede definitiva” (1971: 1719).

<sup>35</sup> Qui mi occorre richiamare la lettura lunare dei complessi mitico-rituali di Osiride, ma anche di Tammuz, Attis, Adone, svolta da Eliade (1976: 146, 159-160) e ripresa da Durand (1972: 367 ss.). Per quanto riguarda i misteri isiaci tale lettura è già esplicita in Apuleio, e in parte anche in Plutarco (1994: 114).

<sup>36</sup> Anche se vogliamo prescindere dal concetto di ierofania, vanno sicuramente riportate le folgoranti parole di Eliade: “Nella coscienza dell’uomo arcaico, l’intuizione del destino cosmico della Luna equivalse alla fondazione di un’antropologia. L’uomo si è riconosciuto nella «vita» della Luna non soltanto perché la propria vita ha fine, come quella di tutti gli organismi, ma soprattutto perché la «Luna nuova» rende valide, con la sua sete di rigenerazione, le sue speranze di «rinascita» (1976: 142).

<sup>37</sup> Questo aspetto non è mai dichiarato espressamente, ma lo si può evincere dalla lettura complessiva del *Tramonto della luna*, e in particolare dai versi, “scende la luna e si scolora il mondo”, per cui allo scomparire della luna-illusione il mondo perde la sua bellezza, non offrendo più piacere.

<sup>38</sup> Sulla parabola lunare di Silvia, da “salivi” a “cadesti”, con evidenti riferimenti al *Frammento XXXVII*, si veda Colaiacomo (1992).

conseguente scioglimento della vicenda avvengono in un giorno di festa<sup>39</sup>, momento catalizzatore dell'esperienza umana. L'unica differenza è che nel mondo dei *Canti* la salvezza - trasformazione, rinascita e palingenesi - promessa dalla teofania lunare non è più possibile.

### 2.3. L'inchiesta in versi

Le occorrenze del termine festa e dei suoi correlativi sono numerose anche in quelle opere di Leopardi che per semplice comodità possiamo definire minori<sup>40</sup>. Sarebbe un compito troppo arduo, e in molti casi poco proficuo da uno spoglio preliminare dei testi, analizzare nel dettaglio tutte le occorrenze. Ad esempio, anche nei *Paralipomeni*, l'unica che potremmo senz'altro estrapolare dal campo delle minori, l'uso del termine non assume valenze o accezioni particolari rispetto a quanto già enucleato, attestandosi l'uso dei termini utilizzati ("festiva", nel III canto, e "festeggiare", nel VII canto) nell'uso medio della lingua italiana. Inoltre l'immagine della festa non assume in questi versi particolare rilevanza. Vale la pena, al contrario, di ricordare la seconda imitazione dal greco<sup>41</sup>, da Alessi Turio<sup>42</sup>. Nella breve lirica è la vita stessa a essere rappresentata attraverso l'immagine della festa, secondo una concezione tipica anche di altri autori antichi; si pensi ad esempio alla metafora del banchetto in Lucrezio, come si legge in *De rerum natura*, III, 935-939<sup>43</sup>. Ma la visione di Alessi Turio, a ben vedere, nasconde un sotto senso molto più cupo. L'apparente visione epicurea di Alessi Turio sottintende rispetto a quella

---

<sup>39</sup> Si tratta della festa denominata in ambito latino *Navigium Isidis*, che si svolgeva il 5 marzo o secondo altri in concomitanza con la prima luna piena di primavera.

<sup>40</sup> La si trova nei *Paralipomeni*, nell'*Inno a Nettuno*, nell'abbozzo degli *Inni cristiani*, nella *Telesilla*, nel *Saggio di traduzione dell'Odissea*, in *La torta*, nella *Traduzione dell'Eneide*, nelle traduzioni *Da Alessi Turio*, del *Frammento da Senofonte*, del *Ragionamento d'Isocrate*, nei saggi *Sopra la virtù morale in generale* e *Sopra l'Ente supremo*, nella *Nota in All'Italia*, nella *Seconda redazione della dedica al Monti*, nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, nelle *Operette morali di Isocrate*, nel *Saggio sugli errori popolari degli antichi*, nel *Rifacimento del saggio sopra gli errori popolari*, nella *Storia dell'astronomia*, in *Sopra l'origine e i progressi dell'astronomia*, nella prima redazione dell'*Epistola al Pepoli*, nel *Commento al Petrarca*, nell'*Epistolario* e anche nelle due *Crestomazie*.

<sup>41</sup> La riporto per intero: "Questa, che chiaman vita sollazzevole,/oziosa, da spasso o cosa simile,/ son voci che si dicono per nascondere/la vera umana sorte? Ognun s'accomodi/ col suo parer; non voglio entrare in dispute/ma, per mia parte, io giudico che il vivere/ sia tutto e in generale una scempiaggine./ Ciascun, da' regni morti e da le tenebre/venendo in questa luce, appunto capita/non altrimenti che straniero ed ospite,/come dire, a una festa; e chi da ridere,/mentre ch'ei vive e il può, trova più comodo,/più da ber, più da far l'opre di Venere,/e quattro cortesie, con miglior animo/da la festa al suo loco ha da tornarsene" (Leopardi, 1988, I: 605).

<sup>42</sup> Alessi di Turio è lo zio del poeta comico Menandro.

<sup>43</sup> Riporto i celebri versi lucreziani: "*nam [si] grata fuit tibi vita ante acta priorque/et non omnia pertusum congesta quasi in vas/commoda perfluxere atque ingrata interiere;/cur non ut plenus vitae conviva recedis/aequo animoque capis securam, stulte, quietem?*" (Lucrezio, 2016: 314, 316).

lucreziana che l'idea che la vita sia un piacere è tutto un imbroglio ("son voci che si dicon per nascondere/la vera umana sorte"). In fondo, vivere è una grande "scempiaggine" ("io giudico che il vivere/ sia tutto e in generale una scempiaggine"), cioè, una cosa stupida, e forse è meglio la morte. Così, anche da quello che potrebbe apparire come un semplice invito al godimento traspare la natura illusoria, in senso proiettivo-compensativo, della vita-festa. Questa volgarizzazione mi sembra particolarmente interessante perché, da una parte, ripresenta la co-occorrenza dei termini "festa" e "sollazzo" ("Questa, che chiaman vita sollazzevole"), dall'altra, perché testimonia la pervicace ricerca di Leopardi di una conferma alle proprie concezioni filosofiche e antropologiche nelle parole degli antichi.

Vorrei, pertanto, concludere mettendo in evidenza che anche attraverso la produzione lirica e le scelte di traduzione Leopardi porta avanti la sua personale indagine sulla festa con grande determinazione. Rintracciato il *fil rouge* di tale ricerca, una lettura antropologica dell'opera leopardiana non ne impoverisce il valore letterario, lirico o astrattamente filosofico, ma contribuisce a restituire l'acutezza dello sguardo leopardiano nel cogliere significati e valenze dell'agire umano di portata universale o, meglio, "universalmente umane", per dirla con Cirese, o "elementarmente umane", per dirla con de Martino<sup>44</sup>. L'analisi antropologica dei testi ci aiuta così a ricollocare l'immagine della festa evocata nei *Canti* nel quadro teorico dello *Zibaldone*, precedentemente delineato, soprattutto ma non solo in quanto sollievo dal male di vivere. Inoltre ci permette di riposizionare Leopardi nella cultura del suo tempo, dove dominano ancora visioni rousseauiane spontaneistiche e intenti pedagogici post-rivoluzionari, ma anche reminiscenze classiche di epicureo godimento. Infine, una decifrazione dei simboli o delle immagini significanti, alla luce delle conoscenze antropologiche e storico-religiose, ci restituisce pienamente la valenza culturale di quelle stesse immagini e la loro "permanenza" all'interno di un immaginario sociale attraverso i secoli, ma ci aiuta anche a comprendere meglio il dialogo interculturale fra testo letterario e cultura, intessuto da Leopardi. Possiamo così cogliere che molte di queste concezioni e di queste immagini influenzano, sì, Leopardi nella sua rappresentazione della festa, ma non lo soddisfano. Pertanto egli le corrode e le demistifica dall'interno, imprimendo nelle pieghe dei suoi mirabili versi la spietata rivelazione della propria inchiesta, come lascito per un lettore ancora intrappolato fra *habitus* e

---

<sup>44</sup> L'"elementarmente umano" di cui parla de Martino nella sua celebre *Terra del rimorso*, viene da Cirese riformulato nel concetto di "universalmente umano", nel suo articolato saggio *Per un'antropologia post-anti-etnocentrica*, ora in Cirese (2010: 67-101).

desiderio. Messi in luce tutti questi aspetti, mi spingo a dire che una lettura antropologica dei *Canti* riesce a liberare il tema della festa dal mero apparire accidentale di *topos* stereotipato. Inoltre, fa emergere un Leopardi che, pur conscio del provvidenzialismo della macchina festiva, svela con una presa d'atto ancora più lucida rispetto allo *Zibaldone* e alle *Operette morali* l'impossibilità del godimento e l'illusione della festa, che è - sempre e per tutti - festa per l'Altro e mai per sé.

### III. LA FESTA FOLKLORICA DELLE *NOVELLE DELLA PESCARA*

#### 3.1. La festa *fin de siècle* attraverso l'opera di D'Annunzio

Nessun autore come Gabriele D'Annunzio sembra adatto a illustrare la comparsa di un nuovo modo di rappresentare la festa nella letteratura italiana tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Trovandosi al crocevia di molte correnti letterarie, da una parte, il Verismo italiano e il Naturalismo francese con i loro retaggi di tardo Positivismo, dall'altra, le nuove istanze provenienti dalla Francia, che portavano avanti la battaglia contro il magistero di Zola attraverso l'estenuato estetismo di Huysmans e l'imporsi del romanzo psicologico di Bourget e Barrès; infatuatosi, prima, dell'evangelismo slavo di Dostoevskij e di Tolstoj, quindi, della visione epico-tragica di Wagner, per approdare, infine, alla dottrina vitalistica di Nietzsche<sup>1</sup>; romanziere, novelliere,

---

<sup>1</sup> Sulle fasi del pensiero dannunziano faccio riferimento a Mariano (1983). La definizione di evangelismo slavo si ricava dalle parole di D'Annunzio stesso nell'articolo *Il romanzo futuro* (in Paratore, 1983: 30).

drammaturgo, poeta di aspirazione classica e di gusto simbolista, avversario della *décadence* eppure ossessionato dalla morte e dal disfacimento, D'Annunzio seppe far conoscere, mediare e trasformare attraverso la propria poliedrica personalità tali ideologie letterarie, facendole rifluire nella cultura italiana dell'epoca e dandole, così, un'impronta indiscutibile.

Per affermarsi nel campo letterario italiano e in quello francese, per *épater* i suoi lettori borghesi, s'impegnò in una battaglia intellettuale senza sosta, prendendo posizione di volta in volta nei confronti degli autori suddetti e attingendo ai più vari campi del sapere e dell'immaginario, fra cui il folklore e in particolar modo quello abruzzese, con le sue immagini di feste e tradizioni dal forte impatto emotivo, sia per il dislivello culturale che esse obiettivamente portano con sé sia per la barbarie con cui lui le caratterizza. Fra queste immagini e questi rituali, assidua e talora ossessiva, ritorna la presenza della festa. I testi in cui emerge maggiormente, insieme al suo corollario di tradizioni e credenze del mondo popolare abruzzese, sono *Le novelle della Pescara*, *il Trionfo della morte*, *La figlia di Iorio*, ma la festa è presente, seppur in maniera meno preponderante e svincolata dalla dimensione natia, anche nell'universo panico delle *Laudi*.

Per capire la valenza e il significato della festa nell'opera dannunziana non è sufficiente, però, indagare le fonti o ricercare i referenti folklorici alla base della sua rappresentazione letteraria, come spesso si è fatto per dimostrare l'"abruzzesità" di quella e del suo autore, quanto cercare di cogliere in quale relazione essa si ponga nei confronti delle rappresentazioni coeve della festa e in che modo l'armamentario folklorico, cui D'Annunzio attinge, si relazioni con le sue scelte di poetica e con le correnti letterarie e gli autori prima sommariamente elencati, cioè, con la cultura *fin de siècle*, di cui egli è uno dei maggiori esponenti (Rossi, 1985). È indubbio, a questo proposito, che un ruolo chiave sia rivestito, così come per quanto riguarda l'intera produzione letteraria dannunziana, dalla lettura di Nietzsche, tanto che potremmo ripartire l'immaginario dannunziano sulla festa in prima e dopo la lettura del filosofo tedesco. Tale lettura è da collocarsi nell'anno 1893, nel corso della stesura del *Trionfo della morte*, fatto che ne resecherà scrittura e svolgimento in due tronconi eterogenei. Dunque, nella prima parte, che potrei definire la rappresentazione della festa *ante* Nietzsche, si collocano *Le novelle della Pescara* e la prima parte del *Trionfo della morte*, mentre la fase *post* Nietzsche si estende dalla seconda parte del *Trionfo* alla *Figlia di Iorio* e alle *Laudi*.



### 3.2. D'Annunzio folklorista

Prima di analizzare nel dettaglio i singoli testi dannunziani, vorrei offrire un breve quadro riepilogativo sul rapporto fra D'Annunzio e il folklore. La ricchezza di scene, ambienti, tradizioni, riti, ma anche e soprattutto di frammenti di canzoni della tradizione popolare abruzzese ha determinato un grande interesse di demologi, filologi, regionalisti, delle più varie prospettive critiche<sup>2</sup>, nei confronti delle opere di D'Annunzio sopra menzionate, cui vanno aggiunte anche *Terra vergine*, raccolta di novelle giovanile, e il dramma *La fiaccola sotto il moggio*, nelle quali, però, la festa è una presenza appena accennata e di cui pertanto non mi occuperò. Va detto anche che in tutta la vasta produzione critica emergono scarsi o nulli contributi sul tema della festa in D'Annunzio; al contrario, il rapporto col folklore e con l'Abruzzo è stato abbondantemente sviscerato, tanto che sono state rintracciate tutte o quasi le fonti documentarie delle canzoni, delle espressioni di origine dialettale e delle credenze citate o rielaborate da D'Annunzio; pertanto non ripeterò qui quanto è stato già detto, mettendo in nota i rimandi alle fonti folkloriche quando necessario o offrendo precisazioni su alcune questioni specifiche<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Fra i saggi dei demologi vanno segnalati quello di Crocioni, *Il folklore e D'Annunzio*, nel saggio *Problemi fondamentali del folklore* (1928), quello di Toschi, *Le tradizioni popolari nell'opera di Gabriele D'Annunzio* (1968), il saggio di Di Nola, *Alcuni paralleli del rito cocullese dei serpari* (1987), che però non affronta direttamente il testo dannunziano, e il recente contributo di Gandolfi, *La figlia di Iorio, palcoscenico del folklore drammatizzato* (2013). In ambito letterario vi sono il saggio di Rosina, *Mezzo secolo della figlia di Iorio* (1955), e quelli di Giannangeli dalla forte impronta regionalista e insieme nicciana: *Il Trionfo della morte e l'Abruzzo* (1983), *D'Annunzio e l'Abruzzo del mito* (1988), *D'Annunzio e il suo Abruzzo* (1988), *La figlia di Iorio e il canto popolare* (1993); sempre sulla scia di Giannangeli, il recente contributo di Plack, *Il mito nella tragedia dannunziana: «La figlia di Iorio»: una analisi critica* (2003). Altri contributi storici sono quelli di Rossi, *D'Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari* (1981), *La figlia di Iorio e il Tommaseo* (1993), e i due complessi saggi di Mariano che affrontano varie questioni, ma che mostrano un approccio fenomenologico-eliadiano alle questioni folkloriche, *La genesi del Trionfo della morte e Friedrich Nietzsche* (1981), *Il primo autografo della Figlia di Iorio* (1993). Il saggio di Meda sulla *Figlia di Iorio*, in *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello* (1993), offre una lettura psicanalitico-junghiana dei dati folklorici, non perspicua da un punto di vista antropologico. Il saggio più documentato per quanto riguarda il reperimento di aspetti folklorici - e non solo - è senz'altro *Il popolo autore nella «Figlia di Iorio» di Gabriele d'Annunzio di Andreoli* (2012). Infine segnalo per ultimi tre saggi, accomunati dalla tematica del "primitivismo" nella lettura dei dati folklorici dannunziani, che ritengo colgano nel segno più di molti altri, pur partendo da prospettive abbastanza diverse: il verismo, nel saggio di Gibellini, *Per un diagramma del verismo dannunziano* (1983); il *cultural despair*, nel saggio di Gunzberg, *D'Annunzio naïf: primitivismo e arcaismo nella «Figlia di Iorio»* (1984); la lettura politica, nel saggio di Pomilio, *D'Annunzio e l'Abruzzo* (1968).

<sup>3</sup> Oggi i rimandi alle fonti, ovvero alla specifica letteratura folklorica, si trovano quasi tutti raccolti nelle *Note* a cura di Andreoli e Lorenzini, nell'edizione Meridiani delle opere di

Indiscusso *arbiter elegantiarum* d'Italia nella sua epoca, D'Annunzio fu anche folklorista? La risposta sembrerebbe affermativa a dar retta a Crocioni e Toschi e se teniamo conto del fatto che il suo nome figura nella "Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia" di Pitre<sup>4</sup>. D'altra parte era stato D'Annunzio stesso ad accreditarsi *en ethnologue* attraverso il *Commentaire* alla traduzione in francese della *Figlia di Iorio* di Hérelle, che per le credenze e i costumi che compaiono nel dramma segnala in *Remarques particulières* i precisi riferimenti bibliografici alla letteratura folklorica - ma si tratta di informazioni fornite da D'Annunzio in prima persona all'Hérelle. Vengono così offerti direttamente dall'autore i rimandi all'interno degli *Usi e costumi abruzzesi* di Antonio de Nino (1879-1891), delle *Credenze, usi e costumi abruzzesi* di Gennaro Finamore (1890), della rivista *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* di Pitre, della *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei* di Angelo De Gubernatis (1869), delle *Noterelle di varia erudizione* di Giovanni Pansa (1887). Ma l'elemento forse più interessante è che il *Commentaire* traccia anche tutti i rimandi interni fra *La figlia di Iorio* e il *Trionfo della morte*, accreditando così il romanzo come un testo etnografico. Pertanto, al di là del giudizio che si potrebbe dare oggi sulla questione di un D'Annunzio folklorista, è indubbio che l'opera dannunziana testimonia una pervasiva presenza di personaggi, immagini, paesaggi, oggetti, credenze, rituali, tradizioni del mondo popolare abruzzese, non solo agreste ma anche di quello cittadino - Pescara e Ortona in particolare -, che mostrano un'attenzione costante di D'Annunzio per tale dimensione esistenziale e indubbi interessi conoscitivi demologici e antropologici. Tale interesse fu tale che D'Annunzio partecipò anche ad alcune ricognizioni etnografiche<sup>5</sup> in compagnia di De Nino e di Michetti, come quelle al santuario di Casalbordino o quella alla Grotta del Cavallone, presso Lama dei Peligni, per trarre ispirazione per l'allestimento della *Figlia di Iorio* (Gandolfi, 2013: 74).

A questo proposito è emersa fortemente nella critica la tendenza a subordinare l'interesse di D'Annunzio per il folklore al suo approdo al Verismo.

---

D'Annunzio. I contributi in tal senso partono dallo stesso *Commentaire* alla *Figlia di Iorio*, riportato in D'Annunzio (2013: 891-903), e poi dai saggi di Toschi (1968) e di Rosina (1955), ma sono reperibili anche in quelli di Gunzberg (1984), Giannangeli (1983, 1988a, 1988b, 1993), Meda (1993) e soprattutto Andreoli (2012).

<sup>4</sup> D'Annunzio pubblicò alcune favole abruzzesi nella "Cronaca bizantina" del gennaio 1886 e ancora delle *Favole di Natale* nella "Tribuna" del dicembre 1887 con lo pseudonimo di Duca Minimo, riprendendole da De Nino e rivisitandole, fatto che suscitò un certo risentimento nel Pitre (Toschi, 1968: 579).

<sup>5</sup> Utilizzo qui il termine in senso lato e *ante litteram* rispetto all'attuale modello del *fieldwork*.

È difficile valutare il peso del Verismo italiano nell'opera di D'Annunzio<sup>6</sup>, presenza di cui è stato tracciato anche un diagramma pieno di distinguo e differenze interne (Gibellini, 1981), e fino a che punto il Verismo possa identificarsi col primitivismo, categoria che nella critica anglosassone è stata propriamente utilizzata per autori più tardi come Lawrence o Eliot; come sarebbe azzardato trarre qui un consuntivo sulla reale spinta del Verismo negli studi demologici italiani. Di fatto D'Annunzio si mosse precocemente e consapevolmente contro il Verismo ed è pertanto più ragionevole ritenere che l'interesse per il folklore sia stato personale e profondamente radicato, non l'ossequio a una moda, perché, se tale interesse di D'Annunzio fosse stato subordinato al Verismo, sarebbe terminato con il suo rigetto, mentre non solo non si spense nel corso degli anni, ma produsse il suo capolavoro - *La figlia di Iorio* - in pieno Novecento e in pieno influsso simbolista.

È pur vero che gli interessi folklorici di D'Annunzio maturarono a partire dal 1880<sup>7</sup>, di ritorno dal suo periodo pratese e cicognino, all'interno del "cenacolo" del convento di Francavilla al mare, capeggiato dal pittore e fotografo Francesco Paolo Michetti, il "Cenobiarca", nell'opera del quale risultano ben presenti istanze veriste. Sempre tramite Michetti e il suo cenacolo D'Annunzio entrò in contatto, divenendone amico, con il demologo Antonio De Nino<sup>8</sup>, con l'etnomusicologo Francesco Paolo Tosti e anche con altri eruditi locali di tradizioni popolari, come Pasquale Masciantonio, chiamato "Pascà" da D'Annunzio (Gandolfi, 2013: 68). Non v'è dubbio, pertanto, che l'approdo allo studio e a una più ampia conoscenza del folklore da parte di D'Annunzio sia avvenuto sotto il magistero di Michetti e di De Nino. Ma alcune distinzioni sono a questo punto necessarie. Se è vero che l'interesse di Michetti per il folklore muove i suoi passi dalla ricerca del "fatto vero", come testimonia anche la sua opera di fotografo, e da una tensione verso gli umili e i vinti della storia, ispirato in questo dal Verismo letterario, la lettura che D'Annunzio dà dei quadri di Michetti è una lettura sostanzialmente altra. La recensione dello scrittore a *Il voto*, del 1883, raffigurante la processione devozionale dei fedeli di Miglianico che si avvicinano alla statua di San Pantaleone strusciando la lingua a terra dal portone della chiesa fino all'altare, ne mette in risalto l'elemento

---

<sup>6</sup> Oltre agli *Atti* del convegno "D'Annunzio giovane e il verismo", contributi più recenti sono Oliva (1994), Bani (2014). Sul Verismo il mio riferimento è Bigazzi (1978).

<sup>7</sup> Si tratta, lo ricordo *en passant*, dell'anno di uscita di *Vita dei campi* di Verga.

<sup>8</sup> L'incontro con De Nino è del settembre 1881 (Papponetti, 2004); tuttavia, nel suo saggio Ciani riporta alcuni stralci di lettere del 1880 e del 1881 in cui D'Annunzio dichiara tutta la propria insofferenza per le feste popolari, per cui la nascita del suo interesse per il folklore va posposta di qualche anno (Ciani, 1990).

simbolico in un contesto di violenza e barbarie. La prima uscì sul *Fanfulla della domenica*, il 14 gennaio 1883. Ne riporto alcuni punti che testimoniano anche l'escursione etnografica compiuta da D'Annunzio con Michetti a Miglianico<sup>9</sup> e fanno emergere tutta la distanza fra l'osservatore e l'evento narrato, nonché la deformazione compiaciuta, estetizzante, intrisa di sadismo, dei fedeli:

L'impressione fu a Miglianico, alla festa di San Pantaleone, nella calura soffocante dell'estate, dentro la chiesa, tra il *lezzo bestiale* che esalava da quei *mucchi di corpi* umani accalcati nella mezza ombra. Era una *greggia*, una *mandra enorme* d'uomini, di femmine, di fanciulli, entrata *a forza*, per vedere il santo, per pregare il gran santo d'argento, per assistere al *martirio* dei devoti. La *mandra* nell'afa sudava e ansava come un solo *gigantesco animale* sdraiato sul pavimento a soffrire: un *mugolio* si propagava sotto la navata, tra il fumo dell'incenso saliente a disperdersi. [...] E là, in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque *forsennati* s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. *Rettili*. I muscoli delle gambe ignude si tendevano in rilievo sotto la pelle pelosa, sotto il *sudiciume* della pelle nerastra; le vene delle braccia si gonfiavano in un *lividore verdognolo*, come piene di un *umore velenoso*, quasi per scoppiare; e nello spasimo dello sforzo pareva che le reni si spezzassero. Tra le dita delle mani, tra le unghie dei piedi le chiazze del sangue apparivano già; e la bocca sanguinava nello strofinio *feroce* su i mattoni, e su le macchie rosse che un *fanatico* aveva lasciate strisciava la lingua arida di un altro fanatico. Si avanzavano così, come *rettili*. Una *superstizione cupa* li acciecava. [...] E giungevano al santo, e gli si abbrancavano al collo in *un supremo impeto che pareva d'odio*, e cercavano con la bocca dolorosa quella fredda bocca d'argento, e *gl'insanguinavano nel bacio la faccia*, e prolungavano il bacio con una specie di *godimento convulso*, come per sentire il refrigerio del metallo su i laceramenti della lingua, come per sentire almeno rispondere a quel bacio. [...] Parevano *bestie colpite in fronte*: le carni ignude della schiena, delle gambe, delle braccia prendevano come una *lividura di cancrena*. Il santo era lì, muto, con i *due terribili buchi neri* sotto la sporgenza del cranio, con la *impronta sanguigna del bacio* sul viso, nella immobilità, nella luce *crudele*. Da questa impressione il quadro emerse vivo e caldo e determinato subitamente. [...] Egli aveva lì dinanzi un dramma, tutta una storia di *brutalità, di superstizioni, di perversamenti, di acciecamenti, di terrori*; egli aveva lì dinanzi tutto uno squarcio della trista vita delle campagne, un lungo dolore. [...] Vi era cioè tra l'ambiente e le figure come una compenetrazione, come un *legame necessario*; onde le figure nel passaggio dalli studii al quadro per lo più non conservavano la stessa fisionomia né lo stesso significato, ma assumevano quella fisionomia e quel significato che loro

---

<sup>9</sup> Secondo Ciani, in realtà D'Annunzio non sarebbe stato con Michetti alla festa di San Pantaleone a Miglianico (1990: 14).

infondeva *l'aria sacra spirante ivi entro [corsivo mio]* (D'Annunzio, 1996, I: 94-96).

Come si può facilmente scorgere questa descrizione è ben poco oggettiva e ben poco tesa a far emergere il "fatto vero". Tutta la rappresentazione dei fedeli è fortemente connotata in senso bestiale e attraverso l'uso reiterato della metafora vengono definiti "rettili", "mandra", "gregge". L'omaggio devozionale al santo è interpretato nei termini di un gusto decadente e perverso, lo stesso che potrebbe descrivere l'amplesso con la donna-vampiro: l'assalto alla statua è supremo, scatenato da un segreto odio; la bocca "cercata" - termine evidentemente sensuale - è insanguinata; nel bacio prolungato si manifestano convulsioni di piacere. Tutto è terribile, crudele, livido, cupo, insanguinato. I fedeli sono forsennati anelanti il martirio; la loro storia o meglio il trovarsi ai margini della storia delle plebi rustiche - demartinamente inteso<sup>10</sup> - è interpretato come un dramma brutale, superstizioso, cieco, perverso. Anche là dove D'Annunzio commenta propriamente il quadro di Michetti, segnala che le figure perdevano la loro fisionomia reale - il "fatto vero" che interesserebbe il Verismo - per assumere un significato simbolico, sacrale, ancestrale. Lo stesso significato che D'Annunzio scorge nelle manifestazioni folkloriche.

Nell'articolo su Michetti comparso su *La Tribuna Illustrata* nel maggio 1893, a proposito della tele michettiane, si legge:

Qui è tutta la nostra *razza*, rappresentata nelle grandi linee della sua struttura fisica e della sua struttura morale: la vivace *antica razza* d'Abruzzi, così gagliarda, così pensosa, così canora intorno alla sua montagna materna, d'onde scendono in perenni fiumi all'Adriatico la poesia delle leggende e l'acqua delle nevi. Qui sono le immagini eterne della gioja e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con *selvaggia fede*, su la terra lavorata con pazienza secolare. Qui passano lungo il mare pacifico nell'alba le vaste greggi condotte da pastori solenni e grandiosi come patriarchi, a somiglianza delle migrazioni *primordiali*. Qui si svolgono lungo i campi del lino fiorento, lungo i campi del frumento maturo, le pompe delle nozze, dei vòti e dei mortorii. Qui gli uomini accesi da una *brama inestinguibile* seguono a torme la femmina bella e possente che emana dal suo corpo una *malìa sconosciuta*; e si battono a colpi di falce, tra le biche gigantesche, in un tramonto *sanguigno* al cui lume si fan più nere e più *tragiche* le loro ombre sul suolo raso. Qui *turbe fanatiche*, con i torsi nudi tatuati di simboli azzurri, con le braccia avvolte di colubri<sup>11</sup>, o con canestre di grano sul capo, o con

---

<sup>10</sup> De Martino critica l'impostazione "residualistica" di Pitre, contemporaneo di D'Annunzio e maestro di Finamore, nell'*Introduzione* alla *Terra del rimorso*, dove è ben delineato in altri termini il dramma delle plebi rustiche del Mezzogiorno d'Italia (1961).

<sup>11</sup> Nell'opera di D'Annunzio ritorna spesso l'immagine degli uomini tatuati di azzurro, in seguito alla visita dei santuari, mentre l'usanza di attorcersi i serpenti alle braccia fa riferimento

serti di rose e di vitalbe, vanno dietro i loro *idoli* gridando, stupefatti dalla monotonia delle loro *grida*. Qui la vergine dai capelli rossi che le cingono la fronte come un diadema di fuoco, chiusa nella sua profonda inconsapevolezza, conduce al pascolo di primavera la vacca gravida portando nel pugno una canna fronzuta da cui geme la linfa interrotta. Qui la vergine esangue, liberata da una *fattura* d'amore, dopo aver veduta la faccia della Morte, va a sciogliere un voto in compagnia del suo parentado che porta il dono della cera; e il gracile fantasma bianco, in mezzo alle belle femmine feconde, in mezzo agli agricoltori adusti e nodosi, passa quasi aereo nella luce del meriggio, sotto un azzurro inesorabile, lungo la messe alta bionda e infinita. Tutti i *drammi* e tutti gli idilli, tutte le immagini della gioja e del dolore di nostra gente sono qui come un visibile poema. E in ognuno di questi esseri l'artefice lascia intravedere un'anima senza limiti, il *mistero* delle sensazioni confuse, la profondità della vita *inconsapevole*, le meraviglie del *sogno involontario ereditato* (D'Annunzio, 1996, II: 189-190) [*corsivo mio*].

Anche qui, sebbene in maniera più idealizzata, emergono gli elementi che connotano la visione del folklore da parte di D'Annunzio. Quella abruzzese è una razza a parte e antichissima, che ha mantenuto le sue credenze e tradizioni millenarie, proprio perché promanano biologicamente dalla sua stessa natura, come tare ereditarie. La fede è fanatica e selvaggia, dunque, pre-cristiana, feroce. I santi sono in realtà idoli. Incantesimi e fatture fanno parte della vita di ogni giorno. Si scopre così che la misteriosa giovane donna col manto rosso nel costume tradizionale di Orsogna, raffigurata nei bozzetti michettiani per *La figlia di Jorio*, è in realtà una *femme fatale*, maga o strega, racchiusa nel suo mistero inattingibile (cfr. *infra*: fig. 2).

Anche da queste brevi note sarà facile cogliere quanto sia grande la distanza dalla lettura dei fatti folklorici che offre De Nino. Infatti, l'approccio di De Nino allo studio del folklore è proprio di un tardo positivismo. Il suo sguardo è quello di uno pseudo-scienziato in cerca di fatti curiosi e "bizzarri"<sup>12</sup> errori popolari ed è profondamente scettico riguardo alla materia narrata, mentre il tono dei suoi resoconti è essenzialmente scanzonato, quando non addirittura canzonatorio. A titolo di esempio, riporterò le parole di De Nino a proposito della festa di San Giovanni<sup>13</sup> - che è lo sfondo culturale della dannunziana *Figlia di Iorio*:

---

al culto di San Domenico a Cocullo, rammentato varie volte nelle *Novelle* e nel *Trionfo* e soprattutto nella *Fiaccola sotto il moggio*, dove uno dei protagonisti è un serparo.

<sup>12</sup> Il termine è di De Nino stesso, nell'introduzione *Al Lettore* (1963 [1879]: VIII).

<sup>13</sup> Qui di seguito ne riporto anche altri a riprova di quanto detto: [*La festa di San Giovanni*:] "Simile a un uso bolognese è questo ancora delle nostre giovinette. In mezzo a una camera oscura esse mettono tre piatti: uno con fior di farina, uno con farina semplice e uno con crusca.

[*Ascensione alla Plaja:*] – Attenzione! Il sole, appena esce, fa tre salti; e si vedrà comparire la testa di San Giovanni grondante sangue ... - Ecco, spuntano i primi raggi. Tutti con la bocca aperta, con gli occhi spalancati, col respiro d'un tisco ... Ecco ... ecco ... il sole si leva ... abbarbaglia le pupille... - Oh, vedi? Sì, sì! No! Come? Non hai visto? – Ho visto un par di stivali! (1963 [1879]: 3).

Si potrebbero aggiungere molti altri esempi, dove De Nino mette in evidenza grasse mangiate invece di rituali barbarici, o dichiara che sedurrebbe volentieri qualche bella contadina. Completamente diverso è, invece, l'approccio al folklore di Gennaro Finamore, studioso che viene spesso associato a De Nino nei testi dei critici letterari, senza i dovuti distinguo. Le opere di Finamore si differenziano per una maggiore precisione, suddivisione e repertorizzazione dei fatti folklorici; l'atteggiamento nei confronti della materia narrata è molto più serio, ispirato da una impostazione vagamente arcaizzante e fenomenologica, come emerge chiaramente da questo passo sempre concernente la festa di San Giovanni, dato che agevola il confronto con quelli precedenti:

[*S. Giovanni:*] Generazioni, religioni, civiltà, barbarie, tutta una corrente di vita storica si è svolta, e quella intuizione del divino che nella giovinezza dell'umanità fu atto della coscienza ariana, dà ancora lampi, alla memoria dei presenti si riaffaccia, ed è ragione di credenze, di riti, di usanze, che vivono tuttora in mezzo a noi. La festa di s. Giovanni, più che una reliquia, è come un saldo monumento di una età anteriore alla storia, che il dente del tempo ha intaccato, ma non distrutto (1988 [1890]: 152).

In Finamore più che in De Nino, dunque, D'Annunzio può aver trovato una chiave di lettura dei fatti folklorici vicina alla propria sensibilità e alla propria concezione mitico-simbolica, come vedremo meglio in seguito.

---

Entra la giovane che vuol mettersi alla prova, e afferra uno dei piatti. Ci siamo dunque all'oroscopo: buon matrimonio, se fior di farina; mediocre, se farina semplice; disgraziato, se crusca. C'è chi ripete la prova, anche segretamente, fino a che non ne rimane contenta. – Care illusioni!" (1963 [1879]: 88). [*Abluzioni in San Giovanni:*] "Ragazzi e giovani e vecchi; uomini e donne, tutti si curvano sulla Fontanella e, allegri e modesti, si lavano mani e viso. Eppure dunque qualcosa ci si guadagna. A molti per quella mattina non si può dire: - Hai una faccia dove si può seminare prezzemolo! – La faccia bestiale che non era stata lavata per più mesi, ritorna faccia di uomo" (1963 [1879]: 107). [*In San Giovanni al fiume:*] "Si tuffano, si guerreggiano con gli spruzzi d'acqua, escono così bagnati correndo l'uno dietro all'altro lungo le sponde; tornano a tuffarsi. Quando sono stanchi, escono, si asciuttano con la camicia! Si vestono coi panni bagnati! Voi vi aspettereste mal di gola, reumi, febbre, punture ... Ma giusto!" (1963 [1879]: 114).

D'altra parte, se è vero che D'Annunzio fece continuo e largo ricorso all'amico De Nino e ai suoi libri<sup>14</sup>, secondo Giannangeli "il D'Annunzio scrive generalmente di getto e poi consulta". Vale la pena di riportare tutto il passo, che contiene una lettera di D'Annunzio a De Nino:

È illuminante al proposito la lettera al De Nino del 15 febbraio 1905, allorché il poeta sta fornendo il materiale anzidetto ad Herelle per l'illustrazione del Folklore della tragedia: «Fin da bambino io ho udito dire, dinanzi a qualche scempio od oltraggio: "L'angelo custode piange". Su questa impressione d'infanzia io disegnai la figura dell'Angelo nella mia tragedia. Ora vorrei chiarire questo punto. Nei tuoi libri – dove tante notizie preziose trovai – non si fa parola dell'Angelo custode. Scrivimi un rigo, ti prego, sul soggetto. E dimmi se quell'ammonimento, che udii tante volte dalla bocca di una mia vecchia zia ("L'Angelo piange") ha un riscontro nella credenza paesana.» D'Annunzio prima ricorda da una vecchia zia, e scrive a caldo; magari stampa, senza nemmeno riconsultare in questo caso le fonti; in seguito vuol chiarire il punto, quasi fornire una giustificazione a se stesso e agli altri di ciò che ha trovato esplorando nel ricordo (Giannangeli, 1993: 126).

In questo caso, va detto, che l'ansia di D'Annunzio di rintracciare una fonte alla pur largamente nota e diffusa credenza nell'angelo custode era motivata da una possibile accusa di plagio, poiché l'immagine dell'angelo, centrale nella *Figlia di Iorio*, si trova quasi tale e quale nella *Lépreuse* di Bataille, uscita sulle scene pochi anni prima, nel 1896<sup>15</sup>. Un riferimento nei testi a stampa di De Nino non lo troverà, pertanto nel *Commentaire* verranno riportate, tradotte in francese, alcune espressioni popolari concernenti in realtà la Madonna suggerite a D'Annunzio da De Nino stesso. Detto ciò, possiamo concordare con Giannangeli sul fatto che una conoscenza generale del folklore in D'Annunzio vi sia a quella data a prescindere degli scritti di De Nino o Finamore. Dello stesso avviso è anche Crocioni:

Doveva egli tenere l'atteggiamento non di chi accatasti le pietre da altri trasportate per il proprio edificio dai campi sterminati del passato, ma di chi venga dipanando, senza alcuno sforzo, dalle asticchie dell'arcolaio materno, le fila di una non intricata matassa, vecchia proprietà avita, cara come un'eredità familiare, che si svolge da sé, quasi per compiacenza, con

---

<sup>14</sup> Segnalo un altro esempio. Al tempo della stesura del *Trionfo* così si rivolge al De Nino, in una lettera datata 23 luglio 1893: "Caro Antonio ho bisogno del I e del II volume dei tuoi *Usi e costumi*, ma ne ho bisogno subito [...] P.S. Ti sarei riconoscentissimo se tu volessi mandarmi anche i *Proverbi abruzzesi* e il *Messia d'Abruzzo*" (in D'Annunzio, 2013: 1258).

<sup>15</sup> Si vedano le *Note* in D'Annunzio (2013: 1258); segnalo per completezza la battuta di Aliette, Atto I, scena IV: "Prenez garde, vous insultez/ L'ange gardien qui est derrière moi".



la spontaneità di una cantilena, appresa nella puerizia, tornata a mente nei giorni della maturità e del dolore (1928: 74).

Tuttavia conviene lasciare l'ultima parola al rapporto tra l'opera di D'Annunzio e il folklore a D'Annunzio stesso:

Alcuni affermano – e anche petulantemente – che io avevo trovato nel contado abruzzese e nella tradizione popolare il linguaggio; e che il folklore da me sfruttato mi avesse agevolato. Ebbene io ho semplicemente «inventato» tutto quel che parve «folklore»: inventato, si intende, come *intuendolo*, come avendolo nel mio spirito per eredità atavica ... E poi: ah se bastasse il folklore! (in Bertazzoli, 1993: 239).

### 3.3. La svolta delle *Novelle della Pescara*

Se è vero che il primo avvicinamento alle tematiche regionaliste e veriste – pur con tutti i distinguo stilistici con cui si può e si deve parlare di Verismo in D'Annunzio - è testimoniato dalla raccolta di novelle giovanile *Terra vergine* (1882), va detto che in esse tratti realmente folklorici risultano quasi del tutto assenti, così come la presenza della festa<sup>16</sup>. Le novelle hanno, sì, un'ambientazione abruzzese, testimoniata dal ricorso alla toponomastica, dal riferimento talora a specifici elementi locali, come la macchina da pesca – qui chiamato “*trabacco*” -, dall'inserimento di alcune espressioni popolari, frammenti di leggende o di canzoni abruzzesi<sup>17</sup>, ma nel complesso vi domina una rappresentazione bozzettistica, costruita su modelli letterari - Verga *in primis* -, fortemente idealizzata, pittoresca e addirittura astratta, che potrebbe facilmente attagliarsi a qualsiasi altra ambientazione regionale del Sud d'Italia con pochi cambiamenti nei tratti esteriori. D'Annunzio, cioè, non è ancora entrato dentro il folklore. Scrive dei suoi popolani da una prospettiva esterna, con sensualità ed eleganza, ma anche con una certa superficialità o levità se si preferisce, senza entrare nella sostanza del dramma esistenziale delle plebi rustiche, che diventano solo le “*figurine*”<sup>18</sup> del suo giovanile esercizio di scrittura, su uno sfondo vagamente abruzzese. E ciò nonostante che il magistero di Michetti fosse già in atto. Tuttavia non si vuol qui negare il valore della raccolta, che raggiunge vertici godibilissimi, ma mi sento di escludere una reale

---

<sup>16</sup> L'unico accenno alla festa si trova in *Campane*, quando il campanaro Biasce s'impicca durante il Venerdì Santo.

<sup>17</sup> A onor del vero, nelle prime edizioni delle novelle in questione pubblicate su rivista, i frammenti di canzoni popolari erano tutti toscannizzati. Compaiono nella forma abruzzese solo nella versione a stampa del 1882 (Gibellini, 1981: 32-33).

<sup>18</sup> Il titolo originale della raccolta doveva essere *Figurine abruzzesi*.

ispirazione folklorica e una vera e articolata negoziazione di significati a partire dalla vita e dalle credenze del mondo popolare. Si tratta di un D'Annunzio - al massimo - regionalista.

*Le novelle della Pescara* testimoniano da questo punto di vista una vera svolta. Pubblicate nel 1902, in seguito ad una vasta opera di rimaneggiamento, raccolgono diciotto testi provenienti da raccolte anteriori del 1884, 1886 e 1892<sup>19</sup>. Nelle *Novelle della Pescara* i riferimenti al folklore si fanno continui ed espliciti e non risultano tratti decorativi sullo sfondo di una generica ambientazione abruzzese, ma gli elementi portanti di cui si compone l'impasto di ogni singolo racconto. In questa raccolta D'Annunzio mostra una maggiore conoscenza delle tradizioni popolari abruzzesi, sia acquisita direttamente sia attraverso la comprovata lettura dei testi di De Nino. Soprattutto, in tali tradizioni, leggende, credenze, oltre che nella teoria delle tare ereditarie di derivazione naturalistica<sup>20</sup>, D'Annunzio cerca e trova la spiegazione dei comportamenti dei suoi personaggi, che appaiono caratterizzati come figure pienamente compiute, a tutto tondo, espressioni di una cultura popolare locale, cioè, di una civiltà contadina e piscatoria, ma a volte anche dei bassi strati sociali di quella cittadina, a differenza della maggior parte delle "figurine" di *Terra vergine*. Certamente, se lo sguardo di D'Annunzio riesce talora a calarsi all'interno della cultura popolare come nelle pieghe dei suoi personaggi, da essa sovra-determinati, per illuminarne le motivazioni, il punto di vista del narratore non regredisce mai alla materia narrata, non si disperde nella corallità del popolo, ma ne rimane stilisticamente immune, implacabile nel giudizio. Anzi lo sguardo di D'Annunzio risulta una delle prove più evidenti di quei dislivelli interni di cultura di cui parla Cirese (1997), dislivello fra il narratore e la materia narrata pienamente rivendicato dallo scrittore, e che non intende qui ancora colmare.

---

<sup>19</sup> Questo l'indice delle novelle: *La vergine Orsola*, *La vergine Anna*, *Gli idolatri*, *L'eroe*, *La veglia funebre*, *La contessa d'Amalfi*, *La morte del duca d'Ofena*, *Il traghettatore*, *Agonia*, *La fine di Candia*, *La fattura*, *I marenghi*, *La madia*, *Mungia*, *La guerra del ponte*, *Turlendana ritorna*, *Turlendana ebro*, *Il cerusico di mare*. Proviene dal *Libro delle Vergini*, del 1884, *La vergine Orsola* (là col titolo *Le vergini*); provengono dalla raccolta *I violenti*, del 1892 (ma erano già uscite in rivista nel 1888), *La morte del duca d'Ofena* e *La madia*; tutte le altre, con alcuni cambiamenti di titolo e posizione, confluiscono nelle *Novelle* dal *San Pantaleone* del 1886. Tutti i riferimenti cronologici e gli spostamenti sono nelle *Note* in D'Annunzio (2006: 875 ss.).

<sup>20</sup> I modelli e le fonti delle *Novelle della Pescara*, talora tanto vicini da destare perfino il sospetto di plagio, si spostano dal Verga della prima produzione bozzettistica a Zola, ai Goncourt, a Flaubert e a Maupassant; cfr. le *Note* in D'Annunzio (2006: 879).

Tavola 3. La festa nelle *Novelle della Pescara*

<b>La vergine Orsola</b>	Natale Domenica delle Palme Pasqua Pentecoste <i>Corpus Domini</i>
<b>La vergine Anna</b>	Festa di San Tommaso di Ortona Festa del Rosario di Pescara Pasqua – Processione del Venerdì santo Pentecoste
<b>Gli idolatri</b>	Processione eccezionale di San Pantaleone
<b>L'eroe</b>	Festa di San Gonselvo
<b>La contessa di Amalfi</b>	Carnevale
<b>La morte del duca d'Ofena</b>	SS. Pietro e Paolo
<b>La fattura</b>	S. Antonio abate
<b>La madia</b>	Pasqua
<b>Mungia</b>	Feste nuziali
<b>La guerra del ponte</b>	Ognissanti

La festa è una presenza costante nelle *Novelle della Pescara* e compare in dieci racconti su diciotto, per lo più nella forma di festa popolare o di ricorrenza liturgica, che talora si sovrappongono, mentre una sola volta come occasione mondana – il Carnevale delle classi agiate di Pescara (tavola 3). Nei due racconti

posti ad apertura della raccolta, *La vergine Orsola* e *La vergine Anna*, che vanno a costituire un dittico speculare nella partitura definitiva della silloge, le feste sono addirittura molto numerose. In queste due lunghe novelle esse svolgono la funzione di scandire la narrazione, le partizioni interne, le *spannung* e gli scioglimenti. Se trasliamo questa loro funzione dai due racconti proemiali - appositamente scelti da D'Annunzio - a tutta la raccolta, si comprenderà bene come le feste ne costituiscano il calendario interno, segreto. La vita della comunità pescarese, i cui personaggi ricorrono da un racconto all'altro, e di quelle dei paesi limitrofi ne risulta in qualche modo regolata, cadenzata; il ripresentarsi delle feste nel loro ciclo annuale si carica di presagi funesti, che si convogliano nel parossismo ansioso delle vigilie; i personaggi sono quasi agiti dall'*habitus* festivo come da un fato ineluttabile: l'esito della festa è spesso disgrazia o morte. Questa sarà una costante di tutta la produzione dannunziana. Ad ogni modo, come vedremo, le feste rappresentano sempre in tutte *Le novelle della Pescara* e oltre una zona di condensazione del significato.

### 3.3.1. *La vergine Orsola*

Il primo dei venti capitoli della novella lunga *La vergine Orsola* - e dunque tutta la raccolta nel suo insieme - si apre con l'immagine funebre del viatico e dell'estrema unzione, cerimonia che si sovrappone al periodo dell'Avvento<sup>21</sup>. In seguito l'arrivo del Natale coincide con la rinascita di Orsola dal suo stato di morte apparente - D'Annunzio utilizza i termini "teschio" e "scheletro" nel descriverla -, ma quello che è più interessante non è tanto l'allucinazione di Orsola, che ispirata dai suoni festosi delle zampogne, s'immagina nelle vesti di "vergine e martire", quanto il fatto che i prodromi della guarigione e il profumo dei cibi festivi risvegliano in Orsola una fame incontrollabile<sup>22</sup> che fa pensare al motivo folklorico della "fame del morto"<sup>23</sup>. Come la tradizione insegna, si pensi

---

<sup>21</sup> "Il viatico s'incamminava alla casa di Orsola dell'Arca. La gente si fermava a veder passare il prete incedente a capo nudo, con la stola violacea, sotto l'ampio ombrello scarlatto, tra le lanterne portate dai clerici accese. La campanella squillava limpidamente accompagnando i Salmi susurrati dal prete (NDP: 79)". Tutte le citazioni dalle *Novelle d'ora* in poi solo con la sigla NDP e col numero di pagina dall'edizione D'Annunzio (2006).

<sup>22</sup> "Ella aveva fame, aveva fame. Una bramosia bestiale di cibo le torturava le viscere vuote [...] Quasi tutti i capelli le erano caduti nella malattia; un pallor terreo, di quei pallori sotto cui pare non anche possa rimanere la vita, le occupava la faccia, le cavità della faccia; e il teschio ne traspariva, e da tutta la restante aridità della pelle lo scheletro traspariva, e intorno a tutto quell'ossame nei punti di pressione sul letto i tessuti aderenti degeneravano. Solo, un'immensa fame animava quella rovina, torturava gl'intestini ove le ulcere tifose si cicatrizzavano lentamente (NDP: 83-84)".

<sup>23</sup> Le feste dei morti sono contraddistinte in moltissime culture, anche tra loro assai differenti, dalla preparazione di cibi rituali - nella cultura italiana tipicamente le fave - o libagioni e doni di

all'emblematica *Novella della matrona di Efeso*, il cibo si collega all'appetito sessuale e nella vergine Orsola, dopo i lunghi estenuanti digiuni della propria esistenza virginale e dopo la lunga malattia, con la fame si risveglierà anche l'altro, mentre le tappe della sua perdizione saranno scandite dall'avvicinarsi delle feste, e precisamente dall'inizio del ciclo di Natale fino al termine di quello di Pasqua.

Seguendo il calendario liturgico, i primi passi di Orsola dopo la malattia avvengono in concomitanza con la Candelora – si legge nel capitolo III: “Erano i primi giorni di febbraio” (NDP: 86) -, mentre la decisione di guardarsi allo specchio, ritrovata la salute e la sensualità, coincide con l'Annunciazione, in assenza della sorella – nel capitolo VII: “La cristiana veniva dalla chiesa, dove aveva cantate le litanie per l'Annunciazione e aveva ascoltata la predica sul messaggio dell'Arcangelo all'ancella di Dio. *Ecce ancilla Domini*” (NDP: 95). Si tratta ovviamente di un gioco ossimorico, poiché nel momento in cui avviene il concepimento virginale di Maria, la vergine Orsola subisce le tentazioni diaboliche dello specchio. Da quel momento prende avvio la sua iniziazione alla sensualità, che si concretizza con la seduzione messa in atto da un giovane militare attraverso un abbaino dirimpetto a una finestrella della casa. Il primo scambio di sguardi avviene nella quinta domenica di Quaresima, la domenica della resurrezione di Lazzaro: anche qui trapela il gioco blasfemo fra la rinascita della sensualità di Orsola e il calendario liturgico (NDP: 96-97). Tale seduzione riecheggia anche quella della monaca di Monza e, secondo un procedimento stilistico manzoniano, Orsola è chiamata col solo epiteto “la vergine”.

L'incontro, seppur fugace, col suo seduttore, si concretizza così la domenica delle Palme, durante la processione festiva:

La domenica delle Palme ella uscì dopo tanti mesi, per la prima volta; poiché Camilla voleva condurla a render grazie della guarigione al Signore [...] Le campane chiamavano. Per le vie i fasci delle palme mettevano un mobile luccicore argenteo; da ogni gruppo di villici sorgeva una selva di ramoscelli; e la candida clemenza della benedizione cristiana si diffondeva per tutta l'aria da quelle selve, come se si appressasse il Galileo, il re povero e dolce sedente su l'asina fra la turba dei discepoli, in contro agli osanna del popolo redento. *Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis!* Nella chiesa la folla era immensa, sotto la selva delle palme. *Per una di quelle correnti che si formano irresistibili nelle masse di popolo*, Orsola fu divisa da Camilla; restò sola in quel rigurgito, in mezzo a tutti quei contatti, *in mezzo*

---

beni alimentari per i defunti che tornano sulla terra affamati, al fine di placare la loro fame che può arrecare danni di vario tipo ai viventi, fino agli eccessi del vampirismo o dei *morts revenants*.

*a tutti quegli urti e quegli aliti. Ella tentava d'aprirsi un varco: le sue mani incontravano la schiena d'un uomo, altre mani tiepide il cui tocco la turbava. Ella si sentiva sfiorare il volto da una foglia d'olivo, contrastare il passo da un ginocchio, spingere il fianco da un gomito, offendere il petto, offendere le spalle da pressioni incognite. Sotto l'odore dell'incenso, sotto le palme benedette, nella penombra mistica, in tutto quell'ammasso di cristiani e di cristiane, piccole scintille erotiche scocavano per attrito e si propagavano; amori segreti si ritrovavano e si congiungevano. Passavano accanto a Orsola fanciulle della campagna con palme sul petto, con un riso fuggente nel bianco degli occhi volto ad amatori che dietro le insidiavano: ed ella sentiva in torno a sé così passare l'amore, poneva il suo corpo tra quei corpi che si cercavano, era un ostacolo a quei gesti che tentavano toccarsi, separava le strette di quelle mani, i legami di quelle braccia. Ma qualche cosa di quelle carezze interrotte le penetrava nel sangue. In un punto ella s'incontrò a faccia a faccia con un soldato biondo; quasi gli posò il capo su la tunica, perché una colonna di gente dietro la spingeva. Ella levò gli occhi; e il giovine sorrise come aveva sorriso un giorno dall'abbaino della caserma. Dietro, l'urto seguiva; il vapore dell'incenso si spandeva più denso, e il Diacono dal fondo cantò: - *Procedamus in pace*. E il coro rispose: - *In nomine Christi. Amen*. Era l'annuncio della processione, che mise un sommovimento enorme in tutto il popolo. Per istinto, senza pensare, Orsola si attaccò all'uomo, come se già gli appartenesse; si lasciò quasi sollevare da quelle braccia che la prendevano ai fianchi, si sentì ne' capelli quel fiato virile che sapeva lievemente di tabacco. Ella andava così, indebolita, sfinita, oppressa da quella voluttà che l'aveva colta d'improvviso, non vedendo se non un barbaggio dinanzi a sé (NDP: 99-101) [corsivo mio eccetto il latino].*

La festa della Domenica delle Palme è descritta secondo i canoni consueti che i riti liturgici cattolici assumono nella loro espressione popolare in Italia: D'Annunzio è anche attento a notare l'arrivo di gruppi di ragazze dalla campagna che stringono la "palma", con cui s'intende popolarmente il rametto d'ulivo benedetto. Alla benedizione cristiana, ai fumi dell'incenso, all'evocazione della figura dolce di Cristo fa da contraltare la folla festiva, che si muove come un rigurgito attraverso correnti autodeterminanti che allontanano la protagonista dalla sorella, favorendo lo sfioramento e il contatto sensuale delle vesti e dei corpi. Paradossalmente "nella penombra mistica, in tutto quell'ammasso di cristiani e di cristiane, piccole scintille erotiche scocavano per attrito e si propagavano; amori segreti si ritrovavano e si congiungevano". La festa qui diviene occasione per l'incontro fra i giovani e per la seduzione, elemento che non è affatto estraneo alla tradizione folklorica, in quanto i momenti festivi erano gli unici in cui le giovani ragazze potevano uscire di casa e incontrare i loro coetanei – una situazione simile è evocata in *A Silvia*. Tuttavia D'Annunzio la carica di un sovrappiù di senso erotico. Gli

“amatori”, termine della lirica cortese assai più sensuale di innamorati, insidiano le ragazze, le loro carezze interrotte penetrano nel sangue, gli aliti virili inebriano l’aria: Orsola ne rimane indebolita, sfinita, oppressa dalla voluttà. I festeggiamenti della Domenica delle Palme, di cui si mette in luce la natura primaverile, sanciscono il risveglio dei sensi e fungono da paraninfi, ma ciò che in realtà D’Annunzio fa trapelare è che sotto l’esperienza estetica dell’incenso e dell’agitarsi delle fronde d’ulivo si celano il desiderio e la foia.

La relazione fra le cerimonie del ciclo pasquale, la rinascita di Orsola e il risvegliarsi della sua sensualità è portata avanti anche nei capitoli successivi<sup>24</sup>. I riti pasquali, pur in apparenza così distanti per i loro temi di morte e contrizione, sembrano agire appositamente per favorire e proteggere gli incontri fra gli amanti. Gli elementi cerimoniali che li caratterizzano - in questo D’Annunzio mostra molti tratti della devozione popolare abruzzese - si caricano di significati sensuali: le penombre delle chiese in cui i ceri devono rimanere spenti per la morte di Cristo favoriscono gli appuntamenti segreti; i drappi viola coprono le immagini dei crocifissi impedendo loro di scorgere le effusioni degli amanti; i Sepolcri<sup>25</sup>, grandi vasi in cui vengono seminati cereali fatti crescere al buio, cosicché vengano su bianchi perché privi di clorofilla, adornano il tabernacolo vuoto delle chiese ma sembrano parlare di amori cresciuti nell’oscurità, segreti; l’aria impregnata dal profumo di fiori e di benzoino, un aroma dolciastro, diventa pesante per la sensualità opprimente<sup>26</sup>. Tuttavia il sogno d’amore di Orsola ha un esito imprevisto. Terminata la Settimana santa, i due giovani sono costretti a ricorrere all’aiuto di un mezzano. In breve, Orsola diviene l’oggetto delle brame del turpe Lindoro. L’atto sessuale viene consumato una sera di giugno, mentre la sorella è assente per assistere a una funzione. Anche in questo caso la violenza si coagula in un giorno ben preciso, un sabato sera, scatenata dall’ansietà della vigilia di un giorno di festa, mentre per le strade del quartiere si celebrano i festeggiamenti per un matrimonio, cui Orsola, dopo lo stupro, ormai depravata dalla lunga tresca

---

<sup>24</sup> “Tutta la Settimana Santa protesse delle sue complici ombre l’amore della vergine Orsola. Le chiese erano immerse nel crepuscolo della Passione, i crocefissi su gli altari erano coperti di drappi violacei; i sepolcri del Nazareno erano circondati di grandi erbe bianche cresciute nei sotterranei; un profumo di fiori e di belzuino pesava nell’aria (NDP: 102)”.

<sup>25</sup> La tradizione dei “sepolcri” è da Frazer collegata ai “giardini di Adone”, cui dedica l’intero capitolo XXXIII (1992 [1911]: 392-393). Si tratterebbe pertanto di un rito di fertilità di natura agraria.

<sup>26</sup> Infatti: “Ella s’inabissava poi come in un sogno dove la figura livida di Gesù morto e lo scroscio delle battiture e i brividi della carne sollecitata e l’odor grave dei fiori e gli aliti di quell’uomo biondo si mescolavano in un senso dubbio di dolore e di piacere (NDP: 102)”.

amorosa e adusa alla menzogna, è costretta a partecipare per non destare sospetti nella sorella<sup>27</sup>. Paradossalmente la violenza si compie proprio nel mezzo di una festa nuziale, quella festa nuziale che Orsola avrebbe tanto desiderato per sé, ma che dopo l'azione ignominiosa si allontana definitivamente dalla sua vita. Per un amaro gioco della sorte, nel momento stesso in cui le viene per sempre negato il matrimonio, Orsola vi dovrà partecipare, ma solo come spettatrice.

Messe da parte tutte le sue speranze, deflorata dal turpe mezzano, contaminata agli occhi del Signore, Orsola si rifugia di nuovo nel misticismo. D'Annunzio indulge nel descrivere l'apparato scenografico della chiesa durante la celebrazione dell'Uffizio di Pentecoste; oltre alle statue barbariche e alla figura dello Spirito Santo in forma di colomba, insiste sul campo semantico della luce ("arco radioso", "ali d'oro", "rossore", "incendio", "rilucevano", "abbacinava", "raggiava", "percossa dal sole") e sul profumo dell'incenso ("nimbo", "aromi spirituali", "turiboli fumanti e odoranti"). Anche le immagini evocate dal prete sull'altare sono costruite artatamente per sollevare il tormento di Orsola e suscitare il suo abbandono mistico, tanto che la giovane crede di ricevere un segno di assenso dal Signore alle sue preghiere di redenzione: "Le parve un istante di vedere la colomba d'oro balenarle un lampo di assentimento, e il cuore le balzò di giubilo nel seno come San Giovanni nelle viscere d'Elisabetta alla visita della Vergine Maria" (NDP: 118-119). Ma la similitudine, colta dalla prospettiva interna di Orsola, diventa una ignominiosa blasfemia in seguito alla rivelazione parodica, sadica, del narratore. Infatti, la non più vergine Orsola è incinta del vecchio deforme: "Un nuvolo di incenso avvolse la vergine violata che stava da presso; e subitamente un invincibile fiotto di nausea dal fondo della maternità le salì alla gola e le fece torcere la bocca" (NDP: 119). A cinquanta giorni dalla Pasqua, nella festa di Pentecoste, il destino di Orsola è segnato.

Orsola è pronta a morire per evitare l'infamia e anche questa decisione è presa in concomitanza alle cadenze del ciclo pasquale, il giovedì della seconda settimana dopo Pentecoste: "Quando questo pensiero balenò alla mente di Orsola, cadeva il pomeriggio. Tutte le campane sonavano a gloria, nella vigilia del *Corpus Domini*" (NDP: 120). Poi, all'improvviso, le giunge l'illuminazione di chiedere aiuto al mago Spacone, la cui fama era giunta fino in città, per ottenere

---

<sup>27</sup> Riporto i passi della novella: "Voci e risa empivano la piazza; giù pe 'l casamento cantava la gioia sabatina degli abitanti sollevati. Dal secondo pianerottolo Teodora La Iece gridò: - Comare Camilla, comare Orsola, venite? [...] - Sapete, comare, la figlia di Rachel Catena si marita" (NDP: 110-111).



una pozione abortiva. È interessante notare che la sua figura di devota, cresciuta nell'adempimento delle funzioni cristiane, non ha nessuna remora ad abortire né tantomeno a ricorrere alla magia, due pratiche aborrite e vietate dall'ortodossia cattolica. In Orsola D'Annunzio coglie un tratto ricorrente negli esponenti delle classi popolari e un elemento della religione folklorica, o meglio in questo caso della "religion vécue"- le modalità con cui la religione è vissuta concretamente nelle pratiche di ogni giorno - che consiste nel non operare un ferreo discrimine fra una magia falsa e una religione vera, ma ricorrere variamente a differenti manipolatori delle forze sacre, santi, monaci o stregoni, a seconda delle necessità vitali. Nella mentalità popolare, poi, si attua una contiguità inestricabile fra segni divini, manifestatisi attraverso pratiche liturgiche o accettate dalla Chiesa, e incantesimi, magie, pozioni o pentacoli, adibite dai maghi, che all'immaginario cristiano fanno comunque ricorso per l'uso di molti simboli e immagini di potere. Può accadere pertanto che il mago, manipolatore delle forze sovrannaturali, si trasfiguri in un santo elargitore di miracoli, in un redentore dei peccati, nell'aiutante dei poveri e dei disperati. Così accade, in effetti, per Orsola che proietta sul vecchio Spacone la propria fede cristiana e circonfonde la sua immagine della dolcezza e della mitezza del Galileo<sup>28</sup> - si ricordi che nella descrizione del suo arrivo nel passo sulla Domenica delle Palme D'Annunzio utilizza proprio il termine "dolce" -, facendo di lui quello che, secondo la definizione di de Martino, potremmo definire un "Cristo magico<sup>29</sup>". Le fantasie mistiche di Orsola, ora definita "la peccatrice", secondo lo stilema manzoniano già indicato, si scontrano con la dura realtà. Spacone non è a casa e sua moglie, una megera, le prepara una pozione che le provoca un aborto immediato e violento. Poi il rientro a Pescara avviene fra dolori torturanti. Giunta sulla soglia cittadina, le viene incontro la processione festante del *Corpus Domini*<sup>30</sup>, preceduta da bambine vergini in abiti bianchi, che rappresentano icasticamente le *alterae ego* della vergine Orsola e la

---

<sup>28</sup> "In fondo, alla mèta, ella vedeva nella sua fantasia sorgere il vecchio benefico e illuminarsi misticamente. Per una nativa tendenza superstiziosa, ella trasformava quella figura, la ingigantiva e la vestiva di una dolcezza cristiana, la cingeva il nimbo [...] E a poco a poco, giacché nulla possono gli uomini senza l'assistenza di Dio, sorse anche la persuasione che il Vecchio fosse un inviato del cielo, un redentore delle anime dalla dipendenza corporale, un distributore di grazie celesti su la terra ai caduti. - La speranza estrema non era discesa su la peccatrice improvvisamente, quasi per influsso divino, fra i segnali accesi nell'aria? E nella Pentecoste la colomba non aveva balenato dall'alto, agli occhi della pregante, un lampo di buona promessa? La promessa ora si compiva nel santo giorno del *Corpus Domini* (NDP: 123-124)".

<sup>29</sup> Il concetto è coniato per la figura dello sciamano in *Il mondo magico* (de Martino: 1973: 285 ss.). Qui ovviamente *mutatis mutandis*.

<sup>30</sup> A commento della pagina si potrebbe indicare il quadro omonimo di Michetti, *Corpus Domini*.

sua purezza ormai perduta. Nel finale l'immagine della morte di Orsola, immersa nel "sangue del peccato", si sovrappone così a quella della candida festa del *Corpus Domini*. Si coagulano così nel giorno della celebrazione del Santissimo Sacramento, ma anche dell'apparizione del sangue santo di Cristo nell'ostia consacrata<sup>31</sup>, istanze violente, tragiche, fatali: la festa diviene foriera di morte.

### 3.3.2. *La vergine Anna*

Se il calendario delle festività dall'inizio del ciclo natalizio alla fine di quello pasquale, nel breve periodo che va dalla sua convalescenza alla morte, scandisce la novella della vergine Orsola, è tutta la vita della vergine Anna a essere marcata dal ricorrere delle feste. Entrambe le storie sono incentrate su giovani ragazze illibate, le cui esistenze sono variamente determinate dal fervore religioso, che condurrà la prima alla depravazione, la seconda alla demenza. Così, anche la scelta di adottare il titolo *La vergine Anna* è senz'altro legata all'idea di costruire un dittico speculare con *La vergine Orsola* - precedentemente intitolata *Le vergini* nella raccolta omonima. Infatti, la novella nel *San Pantaleone* aveva come titolo originario *Annali d'Anna*, con l'evidente riferimento agli *Annales* su cui il pontefice massimo segnava i presagi, i prodigi e le feste giorno per giorno, anno per anno. Secondo tale modello, la novella di Anna presenta al suo interno una successione ordinata di anni, che può essere utile anche per comprendere il periodo storico in cui sono ambientate tutte *Le novelle della Pescara*. La vicenda parte dal 1789, data della nascita del padre di Anna, prosegue con la nascita della ragazza nel 1817, fino a giungere al 1881, anno della sua morte. Si potrebbe riportare la sequenza di tutti gli anni così come D'Annunzio li ha inseriti nella narrazione, ma, in realtà, il vero calendario in base a cui è scandita la vita di Anna è quello festivo. In particolare, nella sua esistenza gioca un ruolo cruciale il culto di San Tommaso Apostolo, patrono di Ortona, che ne è il fulcro, l'inizio e il compimento. Infatti, durante la festa di San Tommaso, Anna viene ustionata perché il fuoco delle candele si appicca ai suoi abiti, proprio mentre viene mostrata dalla madre al santo<sup>32</sup>. L'ustione della

---

<sup>31</sup> Si tratta del cosiddetto "Miracolo di Bolsena".

<sup>32</sup> "Nel maggio del 1823 ella fu vestita da cherubino, con una corona di rose e un velo bianco; e, confusa in mezzo allo stuolo angelico, seguì la processione tenendo in mano un cero sottile. La madre nella chiesa volle sollevarla su le braccia per farle baciare il Santo protettore. Ma, come le altri madri sorreggenti gli altri cherubini spingevano in folla, uno dei ceri appiccò il fuoco al velo di Anna e d'improvviso la fiamma avvolse il corpo tenerello. Un moto di paura si propagò allora nella moltitudine, e ciascuno tentava d'essere primo ad uscire. Francesca, se bene aveva le mani quasi impedito dal terrore, riuscì a strappare la veste ardente; si strinse contro il petto la

piccola Anna, prodigio ambiguo, segno della predilezione del Santo o presagio di un destino tragico, troverà il suo più terribile corrispettivo nella morte della madre Francesca ad opera degli stessi fedeli di San Tommaso, pochi anni dopo:

Nel maggio seguente, alle feste dell'Apostolo intervenne l'Arcivescovo di Orsogna. La chiesa era tutta parata di drappi rossi e di fogliami d'oro; dinanzi ai cancelli di bronzo ardevano undici lampade d'argento lavorate dagli orefici per religione; e tutte le sere l'orchestra sonava un oratorio solenne con un bel coro di voci bianche. Il sabato si doveva esporre il busto dell'Apostolo. I devoti peregrinavano da tutti i paesi marittimi e interni; salivano la costa cantando e portando in mano i voti, nel conspetto del mare [...] La sera Francesca volle dormire, com'è costume dei fedeli, sul pavimento della basilica, aspettando l'ostensione mattutina del Santo. Ella era incinta da sette mesi, e molto l'affaticava il peso del ventre. Sul pavimento i pellegrini giacevano accumulati; dai loro corpi esalava il calore e montava nell'aria. Alcune voci confuse uscivano a tratti da qualche bocca inconscia nel sonno; le fiammelle tremolavano e si riflettevano su l'olio nei bicchieri sospesi tra gli archi; e nei vani delle larghe porte aperte scintillavano le stelle alla notte primaverile. Francesca vegliò per due ore in travaglio, poiché l'esalazione dei dormienti le dava la nausea. Ma, determinata a resistere e a soffrire pel bene dell'anima, vinta dalla stanchezza, piegò infine il capo. Su l'alba si destò. L'aspettazione cresceva negli animi degli astanti e altra gente sopraggiungeva: in ciascuno ardeva il desiderio d'essere primo a vedere l'Apostolo. Fu aperto il cancello esterno; e il romore dei cardini risonò nitidamente nel silenzio, si ripercosse in tutti i cuori. Fu aperto il secondo cancello, poi il terzo, poi il quarto, il quinto, il sesto, l'ultimo. Parve allora come una tromba d'uragano investisse la moltitudine. La massa degli uomini si precipitò verso il tabernacolo; grida acute squillarono nell'aria mossa da quell'impeto; dieci, quindici persone rimasero, schiacciate e soffocate; una preghiera tumultuaria si levò. I morti furono tratti fuori all'aperto. Il corpo di Francesca, tutto contuso e livido, fu portato alla famiglia. Molti curiosi in torno si accalcarono; e i parenti gemevano compassionevolmente (*NDP*: 134-135).

Innanzitutto possiamo rilevare che D'Annunzio offre precise informazioni sullo svolgimento della festa di San Tommaso mostrando di essere a conoscenza di numerosi dettagli, per aver probabilmente assistito in prima persona all'evento, dettagli che corrispondono a dati reali della tradizione ortonese. Così la novella assume anche i tratti di un resoconto etnografico, che isola i momenti della festa ritenuti salienti dall'autore. Dai due testi, che raccontano questi momenti in due fasi diverse della vita di Anna, si possono ricavare alcune notizie per una

---

figliuola nuda e tramortita; gittandosi dietro ai fuggenti, invocava Gesù con alte grida (*NDP*: 132)".

ricostruzione della norma festiva al tempo di D'Annunzio, come il fatto che la festa di San Tommaso si svolgeva a Ortona tutti gli anni a maggio e che il momento più importante, l'acme o *climax* festivo, era rappresentato dall'esposizione del busto di San Tommaso<sup>33</sup> all'alba del sabato. Per essere certi di raggiungere per primi il santo e poterlo toccare<sup>34</sup>, i fedeli passavano la notte intera del venerdì nella basilica, dove la maggior parte di loro dormiva sul pavimento, secondo una pratica – ora vietata - che ricorda quella dell'*incubatio*. All'alba dovevano essere, inoltre, aperti sette differenti cancelli di bronzo che si frapponevano fra i fedeli e la cella dove era esposto il santo. Un altro aspetto era la pratica di vestire i bambini da angeli, con abito bianco e veli, che venivano mostrati al santo per rendergli omaggio e riceverne la benedizione. Fin qui i dati oggettivi. Ma quello che interessa a D'Annunzio è mettere in luce la barbarie di queste pratiche, che assumono tratti di agitazione e violenza, tanto che la piccola Anna viene ustionata e la madre Francesca travolta e uccisa dai tumultuosi astanti, che premono alle sue spalle per raggiungere per primi il santo, ignorando ogni aspetto di mitezza e carità cristiana. Così, nella competizione delle madri per esporre i figli e in quella dei fedeli che si urtano e si travolgono l'un l'altro per raggiungere il busto di San Tommaso sembra di cogliere un'eco della darwiniana lotta per l'esistenza, che investe anche la fede cieca e selvaggia dei devoti popolari.

L'altro evento fondamentale della vita di Anna, il trasferimento a Pescara a servizio della vedova Basile, è sempre determinato da un'occorrenza festiva, la festa della Madonna del Rosario<sup>35</sup>. Essa cade precisamente il 7 ottobre, ma

---

<sup>33</sup> Da un'altra novella, *La fine di Candia*, si ricava che il busto di San Tommaso è interamente d'argento: "Era venuta da Ortona insieme con Donna Cristina, all'epoca delle nozze, quasi facendo parte dell'appannaggio matrimoniale; ed oramai nella casa aveva acquistata una certa autorità, sotto la protezione della signora. Ella era piena di superstizioni religiose, devota al suo santo e al suo campanile, astutissima. Con la signora aveva stretta una specie di alleanza ostile contro tutte le cose di Pescara, e specialmente contro il santo dei Pescaresi. Ad ogni occasione nominava il paese natale, le bellezze e le ricchezze del paese natale, li splendori della sua basilica, i tesori di San Tommaso, la magnificenza delle cerimonie ecclesiastiche, in confronto alle miserie di San Cetto che possedeva un solo piccolo braccio d'argento" (*NDP*: 277).

<sup>34</sup> Lo scopo è quello di ottenere l'indulgenza plenaria.

<sup>35</sup> "Quando nel 1851 Anna venne la prima volta al paese di Pescara, era prossima la festa del Rosario, che si celebra nella prima domenica di ottobre. La donna si mosse da Ortona a piedi, per sciogliere un voto; e, portando chiuso in un fazzoletto di seta un piccolo cuore d'argento, camminò religiosamente lungo la riva del mare [...] A Pescara, ella fu subito presa dalla febbre palustre, e ricoverata per misericordia nella casa di Donna Cristina Basile. Dal letto, udendo i cantici della pompa sacra, e vedendo le cime degli stendardi ondeggiare all'altezza della finestra, ella si mise a dire le preghiere e a invocare la guarigione. Quando passò la Vergine, ella scorse soltanto la corona gemmata, e fece atto di mettersi in ginocchio su i guanciali per adorare (*NDP*: 141)".

viene in genere spostata alla domenica successiva. Dal testo si comprende che si trattava di una festa particolarmente importante a Pescara, ma evidentemente non a Ortona. Essa era contraddistinta dalla processione per le vie della città di una statua della Madonna recante in mano il rosario, che veniva ornata per l'occasione con una corona d'oro e pietre preziose, dono dei fedeli, e circondata dalle bandiere che raffigurano immagini sacre della Vergine e delle confraternite dei devoti.

Anche in questo caso la religione folklorica spiega la motivazione dell'agire dei personaggi. Anna si reca alla festa di Pescara perché ritiene di aver ricevuto una grazia proprio da quella Madonna, e non da un'altra. Infatti, nella tradizione popolare non esiste un'unica Madonna, ma ve ne sono molte, tutte differenti fra loro, che vengono invocate in momenti diversi a seconda dei loro attributi e dell'intervento necessario in quello specifico momento<sup>36</sup>. Spesso una statua - ma dovrei dire una Madonna per riflettere il punto di vista dei fedeli - che appartiene a un'altra comunità o a un santuario lontano e difficilmente accessibile viene considerata più potente e il suo aiuto più efficace nel risolvere un problema o un dramma esistenziale. I fedeli sono così immersi in una rete di relazioni simboliche molto articolata, in cui rientrano anche i *sacra* dei paesi vicini, a volte visti come concorrenti e a volte come più potenti di quelli locali o comunque esperibili, laddove i primi dimostrino di aver fallito. In questo caso, dato che la grazia è stata ottenuta, Anna porta in dono alla statua un cuore d'argento, un *ex voto* che entrerà a far parte del tesoro del santuario. Il testo non dice di quale grazia si tratti ed è difficile stabilirlo, in quanto l'immagine del cuore non rimanda alla guarigione da una malattia specifica, come accade nel caso di altri *ex voto* (piedi, mani, mammelle, ecc.), ma rimanda forse a una grazia di tipo spirituale o che abbia a che fare con la dimensione esistenziale del devoto. Tali concezioni folkloriche del rapporto con le potenze divine D'Annunzio coglie e innesta nelle sue novelle. Tuttavia anche in questo caso la festa coincide con una disgrazia: la malattia di Anna.

A Pescara Anna è spettatrice di un evento che mette in luce un aspetto centrale della vita religiosa cittadina. L'organizzazione della processione del Venerdì Santo diviene l'oggetto di un'aspra contesa fra confraternite e ordini ecclesiastici diversi:

Ma nella Settimana Santa del 1857, sorse un grande avvenimento. Tra la Confraternita capitanata da Don Fileno d'Amelio e l'abate Cennamele,

---

<sup>36</sup> Il discorso sul culto mariano aprirebbe una digressione lunga e complessa. Rimando al mio saggio anche soltanto per una bibliografia di riferimento Fabbrini (2018).

coadiuvato dai satelliti parrocchiali, scoppiò la guerra; e ne fu causa un contrasto per la processione di Gesù morto. Don Fileno voleva che la pompa, fornita dai congregati, uscisse dalla chiesa della Confraternita; l'abate voleva che la pompa uscisse dalla chiesa parrocchiale. La guerra attrasse e avviluppò tutti i cittadini e le milizie del Re di Napoli, residenti nel forte. Nacquero tumulti popolari; le vie furono occupate da assembramenti di *gente fanatica*; pattuglie armigere andarono in volta per impedire i disordini; il conte Arcivescovo di Chieti fu assediato da innumerevoli messi d'ambo le parti; *corse molta pecunia per corruzioni*; un mormorio di *congiure* misteriose si sparse nella città. Focolare degli odii la casa di Donna Cristina Basile [...] La *rivolta* stava per irrompere. Quand'ecco giungere su la piazza un soldato a cavallo latore di un messaggio episcopale che dava la vittoria ai congregati. L'ordine della pompa si dispiegò allora con insolita magnificenza per le vie sparse di fiori. Un coro di cinquanta voci bianche cantò gli inni della Passione; e dieci turiferarii incensarono tutta la città. I baldacchini, gli stendardi, i ceri per la nuova ricchezza empirono gli astanti di meraviglia. L'abate sconfitto non intervenne; ed in sua vece Don Pasquale Carabba, il Gran Coadiutore, vestito dei paramenti badiali, seguì con molta solennità d'incenso il feretro di Gesù [...] Anna, nel frangente, aveva fatto voti per la vittoria dell'abate. Ma la sontuosità della cerimonia la abbagliò; una specie di *rapimento* la invase, allo spettacolo [...] Poi, come l'ultima schiera dei celebranti le giunse dinanzi, ella si mescolò alla *turba fanatica* degli uomini, delle donne e de' fanciulli; e andò così, quasi senza toccar terra, tenendo sempre gli occhi fissi al serto culminante della *Mater dolorosa*. In alto, dall'uno all'altro balcone, stavano tesi i drappi signorili consecutivamente; dalle case dei panettieri pendevano rustiche forme d'agnelli materiate di frumento; ad intervalli, nei trivii, nei quadrivii, un braciere acceso spandeva fumo di aromati. La processione non passò sotto le finestre dell'abate. Di tratto in tratto una specie di movimento irregolare correva lungo le file, come se la schiera antesignana incontrasse un ostacolo. E n'era causa il contrasto tra il crocifero della Confraternita e il luogotenente delle milizie, i quali ambedue avevano ricevuto il comando di seguire un itinerario diverso. Poiché il luogotenente non poteva usar violenza senza commetter sacrilegio, vinse il crocifero [...] Quando la pompa, in vicinanza dell'Arsenale, si rivolse per rientrare nella chiesa di San Giacomo, Anna prese un vicolo obliquo e in pochi passi fu su la porta madre. S'inginocchiò. Giungeva primo verso di lei l'uomo portante il crocifisso gigantesco; seguivano gli stendardieri che tenevano l'altissima asta in equilibrio su la fronte o sul mento, atteggiandosi con dotto giuoco di muscoli. Poi, quasi in mezzo a una nuvola d'incenso, venivano le altre schiere, i cori angelici, gli incappati, le vergini, i signori, il clero, le milizie. Lo spettacolo era grande. Una specie di *terrore mistico* teneva l'animo della donna. Si avanzò sul vestibolo, secondo la consuetudine, un accolito munito d'un largo piatto d'argento per ricevere i ceri. Anna guardava. Allora fu che il comandante, spezzando tra i denti aspre parole contro la Confraternita, gittò violentemente il suo cero nel

piatto e voltò le spalle con piglio minaccioso. Tutti rimasero allibiti (*NDP*: 153-155). [*corsivo mio*]

Il lungo passo dannunziano trasporta dentro la narrazione novellistica uno dei riti più importanti delle celebrazioni della settimana di Pasqua, la processione del Cristo morto. Sebbene non sia costruita con l'intento di offrirne una descrizione completa e oggettiva, dalla ricostruzione di D'Annunzio si possono cogliere alcuni degli elementi centrali della cerimonia in una cittadina ricca come Pescara. Anna svicola dal percorso processionale per vederselo venire innanzi, ferma, davanti al portone della chiesa: sappiamo così che ad aprire la processione vi è un uomo che porta una pesantissima croce, il crocifero, ruolo cerimoniale assai ambito; seguono i portatori delle bandiere dei santi e delle confraternite della città, che si esercitano in prove di equilibrio e di forza, i bambini vestiti da angeli, gli incappucciati – esponenti delle confraternite e penitenti –, le giovani donne in età da marito – le zitelle –, i potentati locali, tutti gli esponenti del clero, e i capi militari con alcune guarnigioni scelte; finalmente arriva lo spazio per il popolo che si accalca attorno ai simulacri del Cristo morto e della Madonna Addolorata, la quale segue il feretro vestita di nero e in atteggiamento piangente, entrambi portati a spalla. La processione termina con le offerte di grossi ceri alla chiesa.

Ma lo sguardo di D'Annunzio - forse acuito dalla lettura della novella verghiana *Guerra di santi* - si concentra a cogliere lo scontro consumatosi nei giorni precedenti la processione, in cui si fronteggiano le fazioni della Confraternita<sup>37</sup> e dell'Abbazia per il privilegio di organizzare l'evento e portare i *sacra* in processione. Non sfugge a D'Annunzio che si tratta di una questione politica e che dietro la schermaglia per l'organizzazione della festa si cela il rischio di una rivolta popolare<sup>38</sup>. Intervengono soldati, scene di corruzione, denaro, si mandano emissari al vescovo e probabilmente la notizia del pericolo di un tumulto giunge fino agli orecchi del re di Napoli, che invia le sue milizie a monitorare la situazione. È interessante, in questo caso, come D'Annunzio offra anche dei dettagli realistici ma al contempo impressionistici: lo scontro fra il capo delle milizie e il crocifero che guida la processione si conclude con la vittoria del primo, il quale in quel giorno riveste un ruolo cerimoniale tale che gli offre uno *status* superiore a quello del militare e lo mette al riparo da ogni tipo di rappresaglia. Infatti, sarebbe stato impensabile usare violenza a chi

---

<sup>37</sup> Potrebbe trattarsi della Confraternita del SS. Sacramento citata più oltre (*NDP*: 164).

<sup>38</sup> Sulla festa che si trasforma in rivolta i riferimenti vanno a Lanternari (1983a, 1997) e Apolito (1993: 80).

portava la croce di Cristo. Al capitano, pertanto, non rimane che gettare con disprezzo e veemenza il suo cero sul piatto d'argento delle offerte. Anche in questo caso, poi, ritornano le consuete connotazioni dannunziane degli strati popolari: "gente fanatica", "turba fanatica", "terrore mistico".

Ma è il narratore stesso a chiarire il ruolo delle festività nello scandire gli annali di Anna: "E il giro del tempo per lei non fu determinato se non dalle ricorrenze ecclesiastiche" (NDP: 160). Così, secondo un meccanismo già messo in luce nella novella di Orsola, Anna si ammala a Pasqua e la sua guarigione coincide con la Pentecoste<sup>39</sup>. Tuttavia, il vero fulcro della vita di Anna è la festa di San Tommaso. Pur non essendo più tornata a Ortona dopo il trasferimento a Pescara, è per partecipare alla festa dell'apostolo che Anna fa per la prima volta ritorno nella città natale, in compagnia di Fra Mansueto, anche lui ortonese. Il ritorno alla festa è importante anche per comprendere il processo di indebolimento delle facoltà mentali di Anna, come indicato dalle parole "torpore" e "istupidivano" (NDP: 168), determinato dalla sua adesione cieca a certe pratiche religiose, che la porterà, da una parte, a divenire preda dei raggi dei parenti, dall'altra, ad essere indicata in odore di santità.

Nello stesso capitolo, poi, il XIV si trova il lungo elenco delle feste popolari abruzzesi, enunciato per bocca di Fra Mansueto:

- Vanno a Cucullo - le disse Fra Mansueto, accennando col braccio a un paese lontano. E ambedue si misero a parlare di San Domenico che protegge dal morso dei serpenti gli uomini, e le semenze dai bruchi; poi d'altri patroni. - A Bugnara, sul Ponte del Rivo, più di cento giumenti, tra cavalli asini e muli, carichi di frumento vanno in processione alla Madonna

---

<sup>39</sup> "Quando Anna tornò la prima volta nella chiesa, dopo la guarigione, era la Pasqua delle rose [...] A un certo punto della cerimonia due accoliti scesero dal coro con due bacini d'argento colmi di rose, e cominciarono a spargere i fiori su le teste dei prostrati, mentre l'organo sonava un inno giocondo. Anna era rimasta china, in una specie di *estasi* che le davano la beatitudine dal *misterio* celebrato e il senso vagamente *voluttuoso* della guarigione. Come alcune rose vennero a caderle su la persona, ella ne ebbe un fremito lungo. E la povera donna nulla aveva provato nella sua vita di più *dolce* che quel *fremite di delizia mistica* e il susseguito *languore* (NDP: 160-161)" [*corsivo mio*]. Anche di questa festività liturgica viene messo in rilievo uno degli aspetti caratteristici del cerimoniale della tradizione italiana, in base al quale ha assunto il nome di Pasqua delle rose. Si tratta dell'aspersione dei fedeli con petali di rosa, che rappresenta a livello simbolico la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli. L'effetto della cerimonia, definita "misterio" con probabile riferimento ai misteri medievali, accende la fantasia di Anna e le fa provare una "delizia mistica", quella che nei termini del linguaggio tradizionale dei mistici, ripreso anche da Dante, viene definita *dulcedo*. In D'Annunzio, però, la condizione non è mai disgiunta da un'ambiguità a sfondo erotico, come rivelano i termini "languore" e "voluttuoso". La conoscenza della letteratura mistica da parte di D'Annunzio emerge chiaramente nel suo saggio *L'arte letteraria nel 1892*; cfr. le Note in (D'Annunzio, 2005: 1301-1302).



della Neve: i devoti cavalcano su le some, con serti di spighe in capo, con tracolle di pasta; e depongono ai piedi dell'immagine i doni cereali. A Bisenti, molte giovinette, con in capo canestre di grano, conducono per le vie un asino che porta su la groppa una maggiore canestra; ed entrano nella chiesa della Madonna degli Angeli, per l'offerta, cantando. A Torricella Peligna, uomini e fanciulli, coronati di rose e di bacche rosee, salgono in pellegrinaggio alla Madonna delle Rose, sopra una rupe dov'è l'orma di Sansone. A Loreto Aprutino un bue candido, impinguato durante l'anno con abbondanza di pastura, va in pompa dietro la statua di San Zopito. Una gualdrappa vermiglia lo copre, e lo cavalca un fanciullo. Come il Santo rientra nella chiesa, il bue s'inginocchia sul limitare; poi si rialza lentamente, e segue il Santo tra il plauso del popolo. Giunto nel mezzo della chiesa, manda fuori gli escrementi del cibo; e i devoti da quella materia fumante traggono gli auspicii per l'agricoltura. Di queste usanze religiose Anna e Fra Mansueto parlavano, quando giunsero alla foce dell'Alento. L'alveo portava le acque di primavera tra le vitalbe non ancora fiorenti. E il cappuccino disse della Madonna dell'Incoronata, dove per la festa di San Giovanni i devoti si cingono il capo di vitalbe e nella notte vanno sul fiume Gizio a passar l'acqua con grandi allegrezze. Anna si scalzò per guardare. Ella sentiva ora nell'animo un'immensa venerazione d'amore per tutte le cose, per gli alberi, per le erbe, per gli animali, per tutte le cose *che quelle usanze cattoliche avevano santificato*. E dal fondo della sua ignoranza e della sua semplicità sorgeva *l'istinto dell'idolatria* (NDP: 169-170) [*corsivo mio*].

Di questo lungo passo sono state rintracciate tutte le fonti negli *Usi abruzzesi* di De Nino; così i riferimenti al pellegrinaggio alla Madonna della Neve si trovano nel capitolo *La cavalcata processionale* (I: 123-124), quelli alla Madonna degli Angeli nel capitolo *L'asino col canestro* (I: 152); quelli alla Madonna delle Rose nel capitolo omonimo (II, 216-217); quelli alla festa di San Zopito nel capitolo *Incredibilia, sed vera* (I: 161-162); quelli che riguardano la festa di San Giovanni, nell'omonimo capitolo già citato (I: 86-88), dove si trova anche la stessa espressione utilizzata da D'Annunzio "passar l'acqua". Tuttavia, a differenza dei testi di De Nino, il passo della novella dannunziana non mostra alcuna connotazione di tipo scettico o ironico, anche perché, raccontate dal punto di vista di Fra Mansueto, le pratiche religiose folkloriche sono viste con meraviglia come prodigi della fede. Il cappuccino lungi da assumere il punto di vista dell'ortodossia ecclesiastica partecipa anch'egli della concezione del mondo popolare e subalterno. La vergine Anna, poi, trasfigura col suo sguardo di amorosa devozione e tenerezza puerile ogni pratica religiosa. È così che il passo dannunziano si conclude con un gioco di prospettive cosmologiche profondamente contraddittorio: per Anna tutte quelle usanze e riti popolari sono sante espressioni della fede cattolica, mentre il narratore rivela che sono

frutto dell'ignoranza e dell'istinto verso l'idolatria. Dal termine istinto si capisce che per D'Annunzio essa è biologicamente inscritta negli strati popolari della stirpe abruzzese. Qui risulta chiaro che, pur trattando la materia folklorica in maniera assai diversa rispetto a De Nino e pur permanendo in D'Annunzio un atteggiamento di fascinazione a metà tra meraviglia e orrore, nelle *Novelle* è ancora molto influenzato dal demologo abruzzese e ne condivide il giudizio complessivo di idolatria<sup>40</sup> riguardo alle pratiche popolari, che egli fonde insieme alle proprie concezioni, come quelle sulle *tares éréditaires* e sulla *race* di stampo naturalista.

La vicenda di Anna si chiude con il suo ritorno definitivo a Ortona nei giorni della festa patronale, per ingiunzione di San Tommaso stesso: “nel 1866, per la ricorrenza della festa, volle prendere congedo e rimpatriare per sempre, poiché vedeva in sonno tutte le notti San Tommaso che le comandava di partire” (*NDP*: 170). Lì per un periodo di tempo accetta di fare da schiava nella casa dello zio paralitico; infine, trova ricetto nel monastero delle benedettine e veste i panni monacali. Inizia a prendere forma così la leggenda della santità di Anna, che il narratore mette comunque in dubbio attraverso l'uso di alcune parole chiave dispensate accuratamente nel testo<sup>41</sup>, di cui la prima è “superstizione”. Anna va incontro a continue estasi e allucinazioni; durante la Candelora, la presentazione di Maria al tempio nella liturgia cattolica, perde completamente la facoltà della parola che ritrova improvvisamente a maggio durante la prima giornata dell'ufficio mariano: “Il miracolo appariva inopinato, fulgidissimo, supremo” (*NDP*: 173). Quindi riprendono le estasi e i lunghi stati catalettici. Il narratore nei primi paragrafi di questa sequenza conclusiva chiama Anna ripetutamente “l'inferma”, con lo stesso stilema manzoniano utilizzato per Orsola, per poi improvvisamente passare alla formula “la povera idiota” (*NDP*: 175) e “l'idiota” (*NDP*: 176). La sua condizione è definita di “imbecillità” (*NDP*: 175), sebbene le suore, che condividono la sua stessa concezione superstiziosa della fede, la considerino una prova della sua santità. Infine, Anna

---

<sup>40</sup> Nel passo *Incredibilia, sed vera* De Nino fa polemicamente riferimento all'immagine di Mosè davanti all'idolo d'oro in forma di bue: “Perché rompesti le Tavole, o Mosè, quando vedesti il vitello d'oro? Che avresti detto se tu avessi veduto il vivo bue di san Sopito? – (1963 [1879]: 162)”.

<sup>41</sup> In realtà, nel *San Pantaleone* tutto il processo che porta alla santificazione di Anna viene minuziosamente analizzato dal narratore attraverso il ricorso alla letteratura scientifica dell'epoca come un indebolimento delle facoltà cerebrali e un succedersi di fatti morbosi e crisi epilettoidi. Cfr. le *Note* (D'Annunzio, 2006: 909-910). D'Annunzio decide, poi, nell'edizione definitiva di espungere tutti questi tratti eccessivamente naturalisti. La causa della demenza di Anna sembra così spostarsi da un fenomeno neuropatico a una questione di tipo culturale: la superstizione e l'idolatria.

muore durante il terremoto. Trasportata fuori e adagiata a terra, agonizzante, attende l'arrivo della processione eccezionale di San Tommaso per salvaguardare la città dal terremoto, annunciata dai fedeli accanto a lei. Quando vede sopraggiungere un luccichio, crede che si tratti del busto argenteo di San Tommaso ed esala con un sorriso di gaudio l'ultimo respiro. Ma si tratta solo di un mulo con una banderuola di metallo.

Nella novella *La vergine Anna* le feste assumono chiaramente un ruolo strutturante di primo piano, coincidendo sempre con le *spannung* e gli scioglimenti dei movimenti narrativi interni: l'ustione, la morte della madre, lo spostamento a Pescara, solo per indicarne alcuni. Ma è in particolare la festa di San Tommaso a costruire la struttura circolare della novella. Da subito le sventure di Anna cominciano proprio con la morte della madre durante la festa di maggio. In seguito, la scelta di trasferirsi a Pescara determina un periodo di miglioramento nelle sue condizioni di vita, tanto che sta anche per concretizzarsi la prospettiva di matrimonio col benestante Zacchiele, ma la decisione di ritornare alla festa di San Tommaso a Ortona dà il via al martirio della donna, che si concretizza col suo rientro definitivo nella città natia - sempre per l'ingiunzione allucinatoria da parte del santo -, con la sua schiavitù e con le ripetute infermità che la colgono nel monastero. Il cerchio parrebbe chiudersi in maniera perfetta, se solo Anna potesse vedere San Tommaso in punto di morte. Ma D'Annunzio insinua un'incrinatura finale nella struttura della novella: il santo è sì evocato, ma non appare e al suo posto sopraggiunge un somaro. La novella si conclude, dunque, con un *explicit* ironico e sadico, da cui si deduce che tutta la vita di Anna, scandita dalle feste, sia in realtà un'allucinazione superstiziosa, la quale ha prodotto nella donna non la santità ma la demenza.

### 3.3.3. *Gli idolatri*

La novella *Gli idolatri* è certamente una delle più importanti della raccolta, come testimonia il fatto che col titolo *San Pantaleone* era posta in apertura della raccolta del 1886, cui dava anche il nome. Occorre specificare che la novella non descrive propriamente una festa popolare, ma la processione eccezionale di San Pantaleone, che avrebbe dovuto tenersi per scongiurare il pericolo imminente sul paese di Radusa, ma che poi prenderà la forma di una "processione di battaglia"<sup>42</sup> contro il paese di Mascalico, in un'abruzzese *Guerra di santi*. È chiaro, però, che questa novella rappresenta un testo chiave per

---

<sup>42</sup> L'espressione è di D'Annunzio stesso (*NDP*: 186)

comprendere la concezione del folklore nel primo D'Annunzio, pertanto la sua analisi è centrale per questo studio, come è chiara, peraltro, la sua importanza per comprendere le distanze che separano D'Annunzio da Verga nell'utilizzo del materiale folklorico. Inoltre, essa va a costituire un dittico con la novella successiva, *L'eroe*, in cui la festa è centrale, e della quale costituisce l'antecedente narrativo.

Sui nomi dei due paesi immaginari Contini suggerisce una derivazione siciliana: le borgate catanesi di Mascalì e Raddusa (1976: 376). Tuttavia è abbastanza evidente il gioco fonico fra Mascalico e Miglianico, paese della festa di San Pantaleone, raffigurata nel quadro di Michetti, *Il voto*, e descritta da D'Annunzio nel suo articolo già citato<sup>43</sup>. Bisogna, però, notare che con un evidente gioco letterario nella novella il culto di San Pantaleone è 'traslato' a Radusa, mentre a Mascalico viene assegnato come patrono San Gonselvo.

In merito alla questione si è tentato anche di stabilire un raffronto fra gli eventi descritti nelle due novelle e concreti elementi etnografici del locale culto di San Pantaleone a Miglianico, con esiti invero assai discutibili. L'ampio saggio di Pannunzio (2001) mette in campo molte questioni e ha senz'altro il merito di portare a conoscenza di testi locali o poco noti sulla festa di San Pantaleone a Miglianico, offrendo anche alcuni dettagli demologici di indubbio interesse<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Cfr. le Note in D'Annunzio (2006: 912).

<sup>44</sup> Dal saggio di Pannunzio emergono anche alcune notizie interessanti e alcune considerazioni proprio a partire dai testi reperiti, che l'autore, però, non ha tratto. Le indicherò brevemente. Dall'inchiesta recente di Bosi (1985-86: 74-76) si evince che la statua di San Pantaleone di Miglianico è attualmente una statua lignea, fatto che conferma quanto descritto nei resoconti precedenti di Balzano (1927) e di Verlengia (1958), che parlano l'uno di una statua lignea dorata e l'altro di una statua lignea di gusto bizantino. La rappresentazione lignea è descritta anche nel racconto della festa di Miglianico di Janni, nella narrazione dal titolo *La vecchia fede*, del 1897 (tutti i riferimenti bibliografici in Pannunzio, 2001). Pannunzio conclude che quella di San Pantaleone fosse una statua di legno e D'Annunzio sia stato tratto in inganno dalla luce. D'altra parte, D'Annunzio parla espressamente di "simulacro d'argento" nel suo resoconto sul *Fanfulla della Domenica* (1996, I: 98) - senza dubbio il modello di quello nella novella -, fatto che è confermato inequivocabilmente dal quadro di Michetti (fig. 1). Se ne doveva pertanto dedurre che nella chiesa di Miglianico fossero presenti due diversi *sacra* di San Pantaleone, almeno a partire dal 1897. Il fatto di per sé non desta stupore; infatti non è raro trovare una simile coabitazione in altre località, dove spesso il simulacro meno pregiato o di più recente acquisizione viene utilizzato per la processione, mentre l'altro, quello più prezioso, viene tenuto al sicuro dentro la sacrestia ed esposto in chiesa alla venerazione dei fedeli solo in casi eccezionali. È facile credere che nel tempo quello d'argento sia andato trafugato. Altri aspetti etnografici interessanti riguardano il fatto che D'Annunzio, Janni e Balzano concordano sulla pratica dello "strascico" (chiamato anche "struscio" o "strascino") della lingua a terra, durante la festa di San Pantaleone. A meno di postulare una triplice menzogna, possiamo ritenere accreditata tale pratica nella festa di San Pantaleone. Così non c'è bisogno di supporre che essa derivi in realtà dal pellegrinaggio a Casalbordino, dove è altresì attestata, come fa Jacobitti in relazione al *Voto* di Michetti (in Pannunzio, 2001). La presenza di una grata intorno al santo per

Tuttavia il saggio prende le mosse da un errore concettuale piuttosto grave dal punto di vista antropologico, ovvero, che quella narrata negli *Idolatri* sia la festa patronale di San Pantaleone. In realtà, appare chiaro che si tratta di una di quelle, in vero, non frequenti processioni eccezionali in cui il santo viene fatto uscire dalla chiesa fuori dal periodo festivo, solitamente per scongiurare una calamità, che in questo caso sembra annunciata dai barbagli rossastri nel cielo (lo stesso tipo di processione viene evocata nel finale della *Vergine Anna*). Ciò si evince dal fatto che i popolani chiedono a Giacobbe, uomo di fede ed esperto delle tradizioni religiose locali, con cui il prete si è consultato, che cosa abbia deciso di fare il sacerdote. È evidente che il popolo reclamava la processione della statua del santo per le vie del paese, mentre il sacerdote, visto lo scarso pericolo, acconsente solo a elargire una benedizione col braccio d'argento di San Pantaleone dal portale della chiesa. Tutto questo non avrebbe senso se si trattasse della festa patronale, dove la processione del santo è d'obbligo. Anche l'approvvigionamento di ceri sarebbe avvenuto per la festa con largo anticipo e non all'ultimo minuto. Che tale processione avvenga d'estate, più o meno a ridosso della festa, è del tutto irrilevante. L'altro problema teorico del saggio di Pannunzio è quello di voler assegnare i tratti della festa di San Pantaleone a Miglianico anche alla festa di San Gonselvo a Mascalico nell'*Eroe*<sup>45</sup>, dopo aver giustamente escluso l'esistenza di un culto di un San Gonselvo in Abruzzo – probabilmente una pura invenzione dannunziana come i nomi dei paesi. Gli indizi su cui si basa sono debolissimi e riguardano alcuni aspetti esteriori che accomunano tutte le processioni di tutte le feste popolari, come l'esposizione di coperte e lenzuoli alle finestre, le infiorate, l'uso delle bandiere dei santi (stendardi). Ora, proprio il racconto di Janni, riportato integralmente da Pannunzio, *La vecchia fede* del 1897, ci informa della presenza di altre statue di santi e della Madonna che venivano portate a spalla durante la processione del 27 luglio a Miglianico, insieme a quella del patrono: "Passavano, innanzi al Protettore, gli altri santi, e le Madonne, che ne abbellivano il trionfo" (in Pannunzio, 2001). Ciò fa escludere definitivamente che quella rappresentata nell'*Eroe* sia tale processione, mentre si tratta invece di un'invenzione di D'Annunzio, sebbene costruita sulla conoscenza delle reali pratiche

---

impedire che venga toccato e baciato - pratica descritta ampiamente in D'Annunzio e confermata in Janni - è invece testimoniata solo dal resoconto di Balzano e, quindi, possiamo stabilire come termine *ante quem* della presenza di tale grata il 1927.

<sup>45</sup> Tuttavia alla fine, dopo aver affastellato le informazioni più svariate, Pannunzio deduce una incomprensibile "uguaglianza strutturale" che riguarderebbe la festa di San Pantaleone fuori dall'Abruzzo, la festa della Madonna della Libera dell'8 settembre e la festa di San Gonselvo nell'*Eroe*.

processionali in Abruzzo. Queste precisazioni nel loro complesso dimostrano che, nonostante i singoli tratti folklorici – o pseudo-folklorici - siano usati in maniera rispondente al codice culturale e alla logica antropologica, le due novelle non hanno una reale aderenza etnografica locale, ma in esse domina la finzione letteraria. Anzi, possiamo spingerci a sostenere che negli *Idolatri* e nell'*Eroe* per la complessa reinvenzione del materiale folklorico D'Annunzio è stato uno scrittore di *ethno-fiction*.

Fig. 1. F.P.Michetti, *Il Voto*, dettaglio, Galleria d'Arte Moderna, Roma.



Si può anche notare che il processo di trasformazione del titolo della novella, che passa da *Il fatto di Mascalico*<sup>46</sup> a *San Pantaleone* per diventare infine *Gli idolatri*, traccia un progressivo spostamento da istanze veriste e oggettivanti a un'impostazione di tipo simbolista e non lascia dubbi sulla lettura della religione popolare da parte di D'Annunzio, che viene interpretata come una forma di idolatria, mescolata di barbarie e violenza.

---

<sup>46</sup> Con questo titolo fu pubblicata per la prima volta nel *Fanfulla della Domenica* del 15 giugno 1884.

Per comprendere meglio la strategia rappresentativa dannunziana si possono isolare alcune espressioni chiave che costituiscono campi semantici organizzati all'interno della struttura narrativa, il cui uso insistito carica di un sovrappiù di senso il mero significato dei termini. In particolare, il campo semantico del "rosso", che sovrasta tutta la novella ed è espresso attraverso immagini di fuoco e di sangue<sup>47</sup>, connota l'interpretazione del comportamento religioso dei devoti di aspetti di ferocia che sono estranei alla matrice semantica del termine "idolatria". Su questo sfondo rosso si staglia l'immagine del busto d'argento di San Pantaleone, definito a più riprese "bianco", per marcare l'opposizione cromatica, e, inoltre, "impassibile" (NDP: 188) e privo d'espressione - "guardando innanzi a sé dalle due orbite vuote" (NDP: 185) -, cioè, indifferente o addirittura crudele. In opposizione al sangue, emerge nell'ultimo capitolo degli *Idolatri* anche la nota dell'incenso che impregna la chiesa di San Gonselvo. L'incenso è una presenza costante nell'opera di D'Annunzio in relazione alla festa, come si è visto nella novella *La vergine Orsola*, in cui si contrapponeva alla sensualità, mentre nel finale di questa novella acuisce la discrepanza tra l'elevazione spirituale, la santità e la mitezza<sup>48</sup> che esso rappresenta e la furia sanguinaria dei devoti. Oltre a quello cromatico vi sono altri campi semantici che si dispiegano nella novella, rafforzando la valenza del primo: quello del "bagliore", quello del "fragore" e quello della "guerra"<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> I termini che lo costituiscono sono molto numerosi - riporto anche alcuni sintagmi particolarmente espressionistici: "roventi", "fornace", "roggi", "granito", "scoppio", "incendio" (tre volte), "rossori sanguigni", "rossicci", "ardore", "sangue" (sei volte), "plaga vermiglia", "raggi sulfurei e violetti", "fiammeggiamento delle acque" (con ossimoro), "sanguinante", "scintilla d'incendio", "rossore tragico", "schiuma rossigna", "più sanguigna", "una sola fiamma", "fatalità sanguinaria", "ardevano", "accensione eguale e cupa" (con ossimoro), "cenere che covasse il fuoco", "una corrente rossa fiammeggiava" (con ossimoro), "incandescenza celeste", "rossastro", "vôlta ardente", "sanguinari", "scoppiavano le fiamme", "cielo color di ruggine", "sanguinavano tutti", "chiaror fulvo", "rosso falciatore", "bulicame del sangue iroso".

<sup>48</sup> Si veda la seguente espressione nel racconto: "Il mite odore dell'incenso vagava sul conflitto" (NDP: 189).

<sup>49</sup> Alcuni di questi tratti sono già stati messi in evidenza nei saggi di Sarkany (1982) e Lunardi (1983), dalle cui interpretazioni, incentrate sui concetti di "parodia" e "allucinazione psichedelica", tuttavia mi discosto. Riporto solo alcuni esempi dal testo dannunziano; per il campo del "bagliore" si possono segnalare: "scintillava", "irradiazione", "balenavano", "fulgore celeste", "barbagli variissimi", "balenato", "riverberi", "lampi metallici", "sprazzi luminosi", "chiaror torvo" (con ossimoro), "stellante di lucciole vive", "s'illuminava di lampi vivissimi", "balenio vibrante" (con sinestesia), "bagliori fatui", "brillare l'oro"; per quello del "fragore" assumono particolare rilevanza le espressioni: "romorì cupo d'uragano imminente", "schiamazzo di stridi", "ululato continuo", "sordo tumulto" (con ossimoro), "un fragore immenso accolse il grido", "schianto grave", "fragore della pugna esterna", "urlo di vittoria" e

Tuttavia le espressioni più importanti per questo studio riguardano la caratterizzazione della devozione popolare da parte di D'Annunzio. Come ho già avuto modo di mettere in evidenza, si tratta di termini che non possono affatto corrispondere all'idea che i personaggi hanno di loro stessi e del loro santo, ma tradiscono il punto di vista di un narratore che esprime tutto il dislivello culturale fra la propria posizione e quella dei personaggi narrati, offrendone un'interpretazione in chiave sia "evoluzionista" che "naturalista", non disgiunta da una sorta di condanna morale. Inoltre queste espressioni dannunziane, attraverso l'iterazione l'iperbole la metafora, offrono un campionario di un accentuato estetismo in negativo di gusto *fin de siècle*. Così la religiosità popolare è definita di volta in volta come "terrore superstizioso", "fantasie incolte", "immagini terribili", "segreti terribili"; i fedeli sono "fanatici", "una mandra di bestie", "istupiditi", una "moltitudine tumultuante [che] aveva apparenza d'una tribù di negri ammutinati". Questi termini esprimono un'alterità totale rispetto al mondo 'civile' del narratore, che, partecipe dell'ideologia razzista della sua epoca, rispinge i Pantaleonidi<sup>50</sup> in un gradino inferiore della scala biologica o addirittura nell'animalità. Essi sono mossi da "curiosità feroce", da un "antico odio inveterato", dalla "barbarie", dal "culto cieco e feroce del suo unico idolo". I termini "idolo" in riferimento al santo e "idolatri" per definire i fedeli sono ripetuti più volte, forzando in questa direzione la lettura del "fatto di Mascalico". In particolare, la descrizione del busto di San Pantaleone, così come quella della Madonna di Loreto nella *Vergine Orsola*, tradisce una visione non verista ma simbolista: "dietro un cristallo, l'idolo cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare" (NDP: 185). In questo caso l'attenzione del narratore che spia dalle spalle dei fedeli – non è certo loro il punto di vista – è attratta dalla grande aureola d'argento del simulacro, che è descritta attraverso il simbolismo solare come

---

poi la reiterazione di termini come pianti, singhiozzi, grida, strilli. Le espressioni del lessico militare prendono campo a metà circa della novella, dopo il "danneggiamento" – in termini proppiani - rappresentato dall'arrivo del corpo in fin di vita di Pallura e la rivelazione degli assassini; fra esse possiamo segnalare termini come "battaglia", "mischia", "ostile", "grido di guerra", "falange", "armata", "colonna", "fecero impeto", "schioppettate", "assalitori", "brandite", "lotta a corpo a corpo", "pugna", "colpo del coltello", "senza cedere un palmo", "imperversavano", "conflitto".

<sup>50</sup> Il termine è di D'Annunzio stesso nella novella (NDP: 187). Inoltre doveva essere sia il titolo della novella sia della raccolta nel progetto inviato a Treves, che però lo rifiutò. Il progetto fu accolto dal Barbera, ma il titolo non venne accettato e fu cambiato in *San Pantaleone*; cfr. le Note (D'Annunzio, 2006: 880).



quello lunare era emerso nell'immagine lauretana<sup>51</sup>. Così, nel complesso i devoti popolari sono risospinti in un'epoca storica anteriore, in uno stadio barbarico in cui dominano l'idolatria paganeggiante e la ferocia, mentre il loro odio per la comunità rivale assume i tratti di una *tare éréditaire* ("odio ereditario" è ripetuto ben due volte).

A questo proposito, più che il *topos* mediterraneo della "vendetta", come sostiene Sarkany<sup>52</sup>, il motivo strutturante della novella, quello che organizza tutta la materia narrata, è la competizione fra comunità rivali tipica del territorio italiano, che si concretizza spesso in quella forma di contesa che, con una formula icastica, Verga ha definito *Guerra di santi*. Su questo abbiamo la conferma di D'Annunzio stesso in una lettera all'Hérelle: "Così vorrei mettere *masque* invece di *pierrot* che, essendo una maschera tutta francese, stona in una similitudine che si riferisce a una «guerra di santi» nel più selvaggio Abruzzo" (D'Annunzio, 2006: 911). Occorre infatti specificare che, oltre agli attributi di potenza magica, nel simulacro del santo patrono vengono a coagularsi le istanze identitarie della comunità depositaria, in genere latenti o soggiacenti, che possono riemergere nel periodo festivo o scatenarsi nei momenti di crisi inaspettate o eventi eccezionali. Il santo patrono, e solo lui e soltanto in quella forma iconografica rappresentata da quella statua, rappresenta tutta la comunità, che in lui a sua volta si riconosce. Nelle comunità rurali e periferiche dispute per i confini e per il controllo di territori di pascolo o di raccolta, scontri fra comunità più ricche e meno ricche, fra insediamenti di pastori e quelli di contadini, sono stati per secoli all'ordine del giorno, sfociando talvolta in vere e proprie rappresaglie violente. Tuttavia, più spesso questa competizione latente viene portata avanti a livello cerimoniale e attraverso il discorso comunitario con la contrapposizione della forza magica dei rispettivi patroni e talvolta delle rispettive feste. Il folklore italiano è ricco di racconti – più o meno veri - di statue trafugate dai paesi vicini per appropriarsi del loro potere su una

---

<sup>51</sup>Si legge nella *Vergine Orsola*: "Sotto un vetro una Madonna di Loreto tutta nera il volto il seno le braccia, come un idolo barbarico, luceva nella sua veste adorna di mezzelune d'oro (NDP: 80)" Emerge vividamente la connotazione della Madonna come "idolo barbarico". Di essa sono messi in rilievo il colore della pelle, colto con gusto raffinatissimo attraverso la struttura dell'accusativo di relazione ("nera il volto"), e in particolare le decorazioni d'oro dell'abito, di cui il narratore mette in luce il simbolismo lunare. Sono notazioni che non possono appartenere né al popolo dei fedeli e nemmeno a persone acculturate come le due vergini o il prete: nessuno di loro definirebbe l'oggetto di fede - una rappresentazione sacra della Madonna - come un "idolo" tanto più "barbarico".

<sup>52</sup> Sostiene Sarkany: "Evoquons le récit de Mérimée en raison de la "vendetta," motif central des deux récits, atavisme méditerranéen récurrent, ancré dans la pratique culturelle la plus générale, individuelle par-ci et collective par-là, costume qui règle certains rapports sociaux correlés à une notion tribale de «l'honneur»!" (1982: 44).

determinata sfera d'azione, sebbene di qualcosa di simile si abbia anche una lunga tradizione letteraria - basti pensare al ratto del Palladio da parte di Ulisse e Diomede -; di episodi leggendari o *memorate* in cui il santo di un paese ha trionfato in ambito magico-spirituale su quello del paese rivale; di motteggi ai danni della statua del santo patrono del paese avverso. Nella novella *Gli idolatri* D'Annunzio prende le mosse da questo dramma latente in moltissime comunità periferiche italiane, materializzandolo in una vera e propria "processione di battaglia" che ha lo scopo di regolare una volta per tutte i rapporti di forza fra le comunità rivali. Così il passo chiave della novella, quello che in qualche modo ne segna la svolta, delineando lo scopo della missione, è il seguente: "Ed era nel supremo voto delli assalitori mettere l'idolo su l'altare del nemico" (NDP: 188). Nell'assalto a Mascalico si fondono insieme, sì, la rivendicazione per il furto delle candele e la vendetta per la morte di Pallura, ma tutto ciò passa in realtà in secondo piano. I Radusani non cercano tanto di scoprire il colpevole dei misfatti quanto la resa dei conti definitiva con i Mascalicesi, che può essere sancita solo dal gesto di immenso valore simbolico di porre il proprio santo patrono sull'altare del santo avversario. La posta in gioco è molto chiara anche agli abitanti di Mascalico che, dopo un primo momento di terrore, accorrono in strenua difesa del portone della loro chiesa e del loro altare. Infatti, la sconfitta avrebbe determinato non solo e non tanto l'uccisione di molti uomini innocenti, ma la perdita di tutto il capitale simbolico del paese, il declassamento, la detronizzazione e forse la *damnatio memoriae* di San Gonselvo e l'innalzamento di San Pantaleone come costante immagine della sconfitta e della subordinazione al paese rivale. Nella sua *ethno-fiction*, attraverso l'immaginazione, l'accentuazione e la rottura dell'equilibrio, D'Annunzio porta così alle estreme conseguenze, violente e inaudite, il motivo folklorico della *Guerra di santi*, enucleato precedentemente da Verga.

Tuttavia la distanza fra le due novelle è abissale. La differenza è evidente anche a partire da alcuni elementi formali. Nella novella di Verga non si narra lo scontro fra due paesi rivali, ma fra due quartieri della stessa comunità, il cui nome non viene mai fatto: il quartiere alto, il cui patrono è San Rocco, festeggiato ad agosto, e il quartiere basso, il cui patrono è San Pasquale, festeggiato a maggio. Dal testo emerge anche che il quartiere basso è più ricco, perché si è dedicato all'attività artigianale di lavoro delle pelli; si tratta di un'attività, però, considerata inferiore, tanto che gli abitanti del quartiere alto chiamano i rivali col termine spregiativo di "Conciapelli". Questa rivalità tra paese alto/paese basso è un altro degli aspetti tipici delle comunità italiane, là dove quasi sempre la parte alta è quella più antica, che detiene i *sacra* originari,

ma più povera, mentre quella bassa è di formazione più recente in cui si è spostata la parte più produttiva e più ricca. Quest'ultima compete con la prima non solo a livello economico e politico ma anche a livello simbolico, attraverso la celebrazione della festa del proprio santo rionale, la quale tende ad assumere tratti sempre più sontuosi ed ostensivi in contrasto a quella dei rivali. A volte poi lo scontro avviene a prescindere della dinamica alto/basso in città con più fazioni interne<sup>53</sup>. Nella novella di Verga, ci troviamo di fronte quindi alla celebrazione di due 'vere' feste popolari, quella di San Rocco e quella di San Pasquale (mentre quella di San Pantaleone è una processione eccezionale). Verga, inoltre, mette in luce tutto lo scontro sotterraneo delle fazioni politiche interne al paese, influenzate da beghe spicciole come la multa per il bucato o l'affare della mozzetta, per cui viene scomodato non solo il vescovo ma addirittura il Papa, e si concentra sull'intervento pacificatore del delegato episcopale, che tenta di risolvere la questione a cioccolata e pasticcini. Anche in questo caso, come nel racconto della processione del Venerdì Santo nella *Vergine Anna*, si nasconde il rischio della rivolta popolare contro le istituzioni<sup>54</sup>. Questo scenario politico e cerimoniale, poi, si intreccia con la storia della rottura del fidanzamento fra due promessi sposi dei quartieri avversi e con l'intervento risolutore del colera<sup>55</sup> – dopo che i santi hanno mostrato entrambi di aver fatto cilecca -, su un modello vagamente manzoniano.

Ma non è su questi elementi che si gioca la distanza fra le due novelle, quanto sul livello del narratore, che comprende anche lo stile, la lingua, il tono e la sua posizione ideologica. A questo proposito, basterà citare l'*incipit* della novella verghiana:

Tutt'a un tratto, mentre San Rocco se ne andava tranquillamente per la sua strada, sotto il baldacchino, coi cani al guinzaglio, e un gran numero di ceri accesi tutt'intorno, e la banda, la processione, la calca dei devoti, accadde una parapiglia, un fuggi fuggi, un casa del diavolo: preti che scappavano colle sottane per aria, trombe e clarinetti sulla faccia, donne che strillavano,

---

<sup>53</sup> Gli aspetti, qui e sopra delineati, che caratterizzano complessivamente la questione folklorica della "guerra di santi" e i rapporti fra fazioni cittadine e santi rivali sono enucleati nel dettaglio etnografico e con maggior attenzione alla natura politica delle dispute nei saggi di Magliocco (2006) e Palumbo (2003), mentre a livello letterario nei saggi di Palumbo (2009) e Buttitta (2018), che analizzano dal loro punto di vista - assai diverso l'uno dall'altro - anche la novella verghiana, mettendone comunque entrambi in luce l'ideologia borghese di sottofondo. Per la dinamica alto/basso rimando ai miei saggi (Fabbrini, 2007: 167 ss.; 2009: 165; 2017: 70).

<sup>54</sup> Il concetto è esplicito nelle parole di uno dei personaggi: "-Faremo la rivoluzione, faremo! - urlava Bruno colle mani in aria" (Verga, 2015: 197).

<sup>55</sup> La novella si chiude con la battuta di Saridda: "La volete finire, saltò su Saridda, che poi ci vorrà un altro colera per far la pace!" (Verga, 2015: 202).

il sangue a rigagnoli, e le legnate che piovevano come pere fradicie fin sotto il naso di San Rocco benedetto. Accorsero il pretore, il sindaco, i carabinieri; le ossa rotte furono portate all'ospedale, i più riottosi andarono a dormire in prigione, il santo tornò in chiesa a corsa piuttosto che a passo di processione, e la festa finì come le commedie di Pulcinella (2015: 194).

È fin troppo evidente, qui, come lo sguardo del narratore si collochi allo stesso livello della materia narrata, condividendo il punto di vista popolare sulla religione folklorica e descrivendo il "fatto" attraverso le modalità espressive e i punti di riferimento del popolo stesso. Così "San Rocco se ne andava tranquillamente per la sua strada", come se fosse davvero una persona in carne e ossa<sup>56</sup>, quando accadde "un casa del diavolo". Ma la frase più significativa è "le legnate che piovevano come pere fradicie fin sotto il naso di San Rocco benedetto". È chiaro che qui a parlare è uno degli attori popolari che ha assistito alla scena: le legnate piovono "come pere fradicie", con una similitudine che tradisce un immaginario rusticano e stempera il gusto della ferocia bellica, ma soprattutto è l'espressione "San Rocco benedetto" a mostrare che il narratore guarda attraverso gli occhi dei popolani, condividendone l'affetto e la devozione per il santo. Emerge tutta la distanza con l'immagine dell'idolo bianco dalle orbite vuote e dal cerchio solare attorno alla testa di D'Annunzio, che marca inequivocabilmente la diversa posizione dei narratori nei confronti della materia narrata. Non è, poi, un limite che lo sguardo del narratore in *Guerra di santi* si sposti frequentemente dal punto di vista di quelli di san Rocco, come in questo caso, alla prospettiva di quelli di san Pasquale, con l'effetto di produrre la nota corallità verghiana. Anche la fine della festa è descritta in maniera scherzosa e ironica, con un modo di dire che può certamente appartenere alla stessa cultura popolare, per cui tutti sanno che "le commedie di Pulcinella" finiscono a legnate. Ciò detto, è vero anche che tale asserzione finisce per annullare la sacralità e la drammaticità dell'evento che sarebbero proprie dello sguardo di un attore locale. Nel complesso la novella ha un tono ironico e disincantato da commedia, niente che faccia pensare agli accenti tragici – e tragicomici<sup>57</sup> - di *Libertà*, o agli eccessi estetizzanti degli *Idolatri*.

---

<sup>56</sup> Questo *incipit* ricorda quello di molte fiabe religiose popolari che prendono il via con espressioni formulari del tipo "Quando Cristo (la Madonna o un santo) se ne andava per il mondo". Fra l'altro, uno dei saggi di Finamore s'intitola proprio *Quando Cristo andava per il mondo. Storie di Cristo, di Apostoli, di Santi e di poveri diavoli nelle credenze popolari abruzzesi*. Una recente rassegna sulla questione è in Pezzetta (2013).

<sup>57</sup> Non posso esimermi dal segnalare la seguente frase chiave dalla novella *Libertà* di Verga, che sfiora un'immagine centrale per questo studio: "E in quel carnevale furibondo del mese di

Anche Verga sembra leggere nelle baruffe fra sostenitori dei santi rivali un riflesso della darwiniana lotta per l'esistenza, ma lo sguardo nei confronti della religione folklorica assume qui i tratti di una serena indulgenza, senza connotazioni di paganesimo o idolatria. I santi risultano alla prova dei fatti impotenti nei confronti della siccità e del colera, privi quindi di ogni fascinazione numinosa, mentre i popolani appaiono nell'ideologia borghese dell'autore semplicemente come gente ignorante, ottusa e a tratti grottesca.

### 3.3.4. *L'eroe*

All'interno delle *Novelle della Pescara*, *L'eroe* forma con *Gli idolatri* un dittico sia per il tema che per il cronotopo, costituendone un icastico prosieguito. Tale omogeneità è così forte da spingere D'Annunzio a spostare la novella dalla quindicesima posizione che occupava nel *San Pantaleone* alla quarta della raccolta definitiva, ponendola subito dopo *Gli idolatri*, al fine di sancire la continuità narrativa con la contiguità formale. In questo modo la loro natura di *ethno-fiction* si rafforza a vicenda, riproponendo al contempo lo schema oppositivo creato fra le prime due novelle. Infatti, come *La vergine Orsola* offre un *exemplum* di comportamento in negativo, cui si contrappone l'agiografia - apparentemente - positiva della *Vergine Anna*, allo stesso modo *Gli idolatri* mettono in scena un esito estremo della religione folklorica fortemente negativo, che è ribaltato dal risvolto altrettanto estremo ma in positivo - almeno apparentemente - dell'*Eroe*.

Esclusa l'ipotesi di una aderenza a reali dati folklorici del culto di San Gonselvo e della sua festa nel contesto abruzzese<sup>58</sup>, così come che essa sia ricalcata su quella di San Pantaleone a Miglianico, l'*incipit* della novella assume

---

luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Dio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in paese di turchi" (2015: 315).

<sup>58</sup> Riporto a questo proposito i condivisibili esiti delle indagini di Pannunzio: "Di San Gonselvo - stranamente - non si ha traccia nelle liste dei santi patroni italiani, né con il nome attribuitogli da D'Annunzio, né con i nomi, più probabili, di Gonsalvo o Consalvo. Negli elenchi ecclesiastici esistono, è vero, molti Gonsalvi, di cui due sono santi e cinque beati. Riguardo ai primi, tuttavia, uno è un vescovo vissuto fra il 942 e il 969, ed è venerato nella cittadina spagnola di Mondoñedo, durante la Pentecoste; il secondo è un Gonzalo Garcia, un giovane francescano portoghese crocifisso in Giappone nel 1597 e festeggiato il 23 gennaio e/o il 5 febbraio (secondo le liste calendariali). Se si elimina dubitativamente l'ipotesi di una suggestione clericale sincronica (san Gonzalo Garcia fu infatti canonizzato nel 1862 da Pio IX), l'aggancio fra culti siffatti e l'Abruzzo appare abbastanza inconsistente. Si tenga conto, inoltre, che la venerazione degli altri beati - tutti presenti nei vari sinassari fra giugno, ottobre e gennaio - è limitata anch'essa alla zona gallego-lusitana, sicché, a meno di ammettere un'improbabile conoscenza da parte del D'Annunzio di cerimonie o di testi letterari dell'area iberica (invero assai ricca), l'ipotesi di una reale sostanza del culto di san Gonselvo viene a cadere del tutto" (2001).

rilevanza più che per il fatto di mettere in scena una data festa popolare, perché offre elementi interpretativi della stessa, alla luce dei quali spiegare il comportamento dei personaggi:

Già i grandi stendardi di San Gonselvo erano usciti su la piazza ed oscillavano nell'aria *pesantemente*. Li reggevano in pugno uomini di statura *erculea*, rossi in volto e con il collo *gonfio di forza*, che facevano giuochi. Dopo la vittoria su i Radusani, la gente di Mascalico celebrava la festa di settembre con magnificenza nuova. Un *meraviglioso ardore di religione* teneva li animi. Tutto il paese *sacrificava* la recente ricchezza del frumento a gloria del patrono. Su le vie, da una finestra all'altra, le donne avevano tese le coperte nuziali. Li uomini avevano inghirlandato di verzura le porte e infiorato le soglie. Come soffiava il vento, per le vie era un ondeggiamento immenso e abbarbagliante di cui la *turba s'inebriava*. Dalla chiesa la processione seguiva a svolgersi e ad allungarsi su la piazza. Dinanzi all'altare, dove san Pantaleone era caduto, otto uomini, i *privilegiati*, aspettavano il momento di sollevare la statua di San Gonselvo; e si chiamavano: Giovanni Curo, l'Ummàlido, Mattalà, Vincenzio Guanno, Rocco di Céuzo, Benedetto Galante, Biagio di Clisci, Giovanni Senzapaura. Essi stavano in silenzio, *compresi della dignità del loro ufficio*, con la testa un po' confusa. Parevano assai forti; avevano l'occhio *ardente dei fanatici*; portavano alli orecchi, come le femmine, due cerchi d'oro. Di tanto in tanto si toccavano i bicipiti e i polsi, come per misurame, la *vigoria*; o tra loro si sorridevano fuggevolmente. La statua del patrono era enorme, di bronzo vuoto, nerastra, con la testa e con le mani d'argento, *pesantissima* (NDP: 191) [*corsivo mio*].

Al di là di alcuni vaghi elementi esteriori, come l'uso di paramenti (la statua, gli stendardi) e addobbi (coperte, fiori), assai comuni a tutte le processioni dei santi nel contesto meridionale, la collocazione dell'immaginaria festa di San Gonselvo a settembre, la pone in relazione alle varie festività di ringraziamento per il raccolto assai diffuse nel contesto rurale, ma anche cittadino, italiano – in genere legate a celebrazioni mariane. Tuttavia D'Annunzio coglie e mette in evidenza non l'aspetto del ringraziamento - e della reciprocità simbolica instaurantesi fra agire umano e dono divino - ma quello sacrificale: "Tutto il paese *sacrificava* la recente ricchezza del frumento a gloria del patrono". In realtà che si attui un vero sacrificio, inteso secondo le forma canoniche<sup>59</sup> della

---

<sup>59</sup> Un approfondimento sul sacrificio richiederebbe un lavoro di ampia portata che è qui impossibile. Faccio riferimento in proposito alla revisione delle varie teorie storico-religiose e antropologiche approntata da Di Nola (1973), a partire dai celebri lavori di Robertson Smith, Hubert e Mauss, Loisy, Lanternari. Semplificando al massimo, le modalità tipiche del sacrificio, che mi interessa qui prendere come punto di riferimento, sono l'uccisione di una vittima animale, o talvolta umana, con spargimento di sangue sull'altare (*Sacrificio-cruento*), o la

combustione sull'altare o dell'immolazione, è qui da escludere. Il sacrificio è da intendersi solo nel senso traslato di alienazione del bene alimentare, ovvero di "offerta", per cui il dono del grano raccolto alla chiesa si può esplicitare su vari livelli, spesso ma non sempre simultaneamente operanti: come offerta primizia diretta al santo con valenza puramente simbolica; come contributo alimentare per i sacerdoti da parte della comunità; come prodotto rivenduto dal comitato organizzatore al fine di ricavare denaro per la festa dell'anno successivo; come meccanismo di immagazzinamento collettivo in vista di forme redistributive per i membri meno abbienti della comunità, ritualmente cadenzate. Tuttavia il paradigma interpretativo del sacrificio dichiara fin da subito la direzione in cui leggere l'aneddoto.

Gli altri termini che guidano l'interpretazione sono consueti in D'Annunzio, riproponendo espressioni presenti negli *Idolatri*: "Un meraviglioso ardore di religione teneva li animi", "la turba s'inebriava", "l'occhio ardente dei fanatici". Ma per comprendere l'importanza di questo passo vanno messe in debita evidenza le espressioni che caratterizzano i portatori del santo e delle bandiere: "statura erculea", "collo gonfio di forza", "vigoria". Si tratta di qualità rispondenti all'ideologia folklorica secondo cui, soprattutto, portare a spalla la statua del santo è non solo un onore ma una prova della valentia personale, che spesso mette in campo anche il riconoscimento collettivo della virilità. Inoltre tanto più la statua è pesante tanto maggiore è il prestigio accordato dalla comunità al portatore, che assume al suo sguardo connotati non solo di grande forza fisica, ma anche di potenza magica e di particolare benevolenza da parte del santo<sup>60</sup>. E D'Annunzio, giocando su tale aspetto, tiene a specificare che la

---

distruzione di un bene alimentare o altre sostanze gradite alle divinità attraverso il fuoco (*Sacrificio-olocausto*), ampiamente documentate e normate nella religione romana e nei testi vedici. Vale la pena di riportare la definizione offerta da Di Nola al fine di chiarire la distinzione sopra introdotta: "*Sacrificio e Offerta sono alienazioni di beni che l'uomo compie mediante distruzione (S.) o semplice rinuncia (O.), nei confronti della Potenza, secondo scopi e in funzione di sollecitazioni che variano da cultura a cultura*" (651). Non posso, poi, non citare l'ampio studio di LaValva sui sacrifici in D'Annunzio, la quale ha il merito di aver individuato per prima la centralità del tema e di aver pubblicato un manoscritto inedito di D'Annunzio rinvenuto negli archivi del Vittoriale e intitolato *I Scrifizzi Umani* (1991: 235-246). Il manoscritto, datato 1906, è costituito principalmente da estratti di passi biblici e testimonia l'indubbio interesse di D'Annunzio per il tema sacrificale. La studiosa tuttavia mescola continuamente i punti di vista antropologici con quelli psicologici e fenomenologici, attraverso l'ampio ricorso all'opera di Girard, *La violenza e il sacro*, e alla sua teoria della sostituzione mimetica, offrendo una lettura sacrificale di quasi tutta l'opera dannunziana. *Ça va sans dire* che, non condividendone i presupposti teorici, mi discosterò molto spesso dalla sua interpretazione dei testi e dei folkloremi.

<sup>60</sup> Si tratta di un aspetto molto diffuso e comune a molte cerimonie processionali, che può giungere fino agli eccessi dei facchini di Santa Rosa a Viterbo, i quali si sobbarcano il carico impressionante della "macchina" della santa. Si veda anche Fabbrini (2007: 160-161; 175).

statua di San Gonselvo è pesantissima. L'attribuzione di tale privilegio può avvenire secondo varie modalità, che vanno dall'adesione alla confraternita del santo al superamento di specifiche prove di forza, dal far parte di un preciso gruppo socio-occupazionale a certe forme di riffa oppure di asta cerimoniali, documentate per l'Abruzzo<sup>61</sup>. Nel caso della novella non veniamo a conoscenza di una precisa motivazione della scelta dei portatori, anche se un particolare – l'uso del verbo "gareggiare" – mi fa propendere per il modello della riffa o dell'asta: "Cicco Ponno, Mattia Scafarola e Tommaso di Clisci gareggiavano per sostituire nell'ottavo posto di portatore l'Ummàlido. Costui si avvicinò ai contendenti"(NDP: 193). Ad ogni modo l'Ummàlido rivendica con forza il proprio diritto a portare il santo e non è disposto a cederlo neanche dopo che l'enorme statua gli ha schiacciato il braccio, apostrofando coloro che si affannano per sottrargli il prestigioso ufficio con la recisa formula: "Lu poste è lu mi"(NDP: 193).

Si può a questo punto riflettere anche sulla scelta del nome dell'eroe che dà il titolo alla novella e su cui la disgrazia ricade. Il termine Ummàlido significa "invalido" in abruzzese<sup>62</sup>. Si tratta ovviamente di quella che con termine siciliano viene chiamata *'nciuria*, cioè, ingiuria. Sia che si tratti di un soprannome di ascendenza familiare sia che si tratti di un nomignolo *ad personam*, si deve supporre che significhi esattamente il contrario di quello che indica, come spesso accade – basti pensare al caso dei Malavoglia. L'eroe è, quindi, tutt'altro che invalido, prova ne è che si tratta di uno dei portatori della statua, appartenendo probabilmente a una stirpe familiare dotata di una straordinaria forza fisica. Trattasi, dunque, di un Ercole locale: l'eroe per eccellenza, come suggerisce anche il titolo. Tuttavia nel giorno della festa si coagula la fatalità incombente. Forse per il capriccio del santo "nerastro", il tragico presagio insito nel soprannome trova il suo compimento, trasformando davvero l'Ummàlido in invalido.

L'aneddoto, dopo aver mostrato la forza sovrumana dell'eroe nel continuare il percorso processionale nonostante i dolori lancinanti, si scioglie con il suo riscatto, almeno ai propri occhi e a quelli della comunità festante – resta per noi il sospetto che si tratti di un gesto folle derivato dal deterioramento delle facoltà mentali: "Andava innanzi gravemente, misurando il passo al ritmo delle musiche, con la mente un po' alterata"(NDP: 193). Così l'Ummàlido recide il proprio arto, ormai irrimediabilmente perduto, e lo offre in dono a colui che gliel'ha tolto, gettandolo ai piedi del santo nel bacile delle

---

<sup>61</sup> Per molti di questi aspetti faccio riferimento al mio saggio (Fabbrini, 2007: 123 ss.).

<sup>62</sup> Si vedano a questo proposito le *Note* in D'Annunzio (2006: 915)



offerte, davanti a tutti, con supremo sprezzo del dolore. Se ne può dedurre che è proprio la forte mano dell'Ummàlido che il barbarico San Gonselvo esige – non è un caso forse che la sua testa in quel momento scintilli -, mentre il giovane assume su di sé insieme il ruolo di vittima e di sacrificatore, obbedendo quasi ispirato alla volontà sovranaturale. Con questo gesto estremo si riafferma implicitamente la lettura sacrificale dell'offerta festiva data da D'Annunzio all'inizio del racconto, che qui assume i caratteri tipici dello spargimento del sangue della vittima sull'altare. Così, attraverso questa novella D'Annunzio rivela la sua interpretazione di un'arcaica natura sacrificale e sanguinaria<sup>63</sup> della festa, celata nel folklore abruzzese sotto le offerte di grano e i paramenti cristiani.

### 3.3.5. Le feste nuziali in *Mungia*

La struttura narrativa della novella *Mungia* è di per sé piuttosto esigua, essendo incentrata semplicemente sul racconto delle virtù e degli ambiti d'azione del cantore popolare abruzzese, definito un Omero cristiano. Nella novella la festa ha uno ruolo essenzialmente decorativo, non svolgendo nessuna funzione strutturale. Si tratta della descrizione delle feste nuziali cui Mungia partecipava con la sua orchestrina ("paranzella"):

[S1] Ovunque si celebrasse uno sposalizio, un battesimo, una festa votiva, un funerale, un triduo, correva la *paranzella* di Mungia, desiderata, acclamata. Precedeva i cortei nuziali, per le vie tutte sparse di fiori di giunco e d'erbe odorifere, tra le salve di gioia e le salutazioni. Cinque mule inghirlandate recavano i doni. Un carro, tratto da due paia di bovi con le corna avvolte di nastri e con i dorsi coperti di gualdrappe, recava *la soma*. Le caldaie, le conche, i vasellami di rame tintinnivano alli scotimenti dell'incedere; li scanni, le tavole, le arche, tutte quelle rudi forme antiche delle suppellettili casalinghe, oscillavano scricchiolando; le coperte di damasco, le gonne ricche di fiorami, i busti trapunti, i grembiali di seta, tutte quelle fogge di vestimenta muliebri risplendevano al sole in un miscuglio di gaiezza; e una conocchia, simbolo delle virtù famigliari, eretta su 'l culmine, carica di lino, pareva su 'l cielo azzurro una mazza d'oro.

[S2] Le donne della parentela, con su 'l capo un canestro di grano e su 'l grano un pane e su 'l pane un fiore, si avanzavano per ordine, tutte in una stessa attitudine semplice e quasi jeratica, simili alle canèfore dei bassorilievi ateniesi, cantando. Come giungevano alla casa, presso il talamo, si toglievano il canestro da 'l capo, prendevano un pugno di grano e, a una a una, lo spargevano su la sposa, pronunziando una formola

---

<sup>63</sup> Anche in questo racconto, come in quello precedente, vi è l'insistito uso del termine sangue e dei suoi denominali.

d'augurio rituale in cui la fecondità e l'abbondanza erano invocate. Anche la madre compiva la cerimonia frumentaria, fra molte lacrime; e con un pannello toccava alla figlia il petto, la fronte, le spalle, dicendole parole di dolente amore (*NDP*: 323-324).

Il passo è in buona sostanza la riscrittura di alcuni testi di De Nino: in particolare, dal capitolo *Le nozze frumentarie* (I: 25-26) è tratto il primo paragrafo [§1], mentre il secondo [§2] - incentrato su riti che devono aver colpito particolarmente l'immaginazione di D'Annunzio, tanto da decidere di riproporlo variamente riformulato anche nel *Trionfo della morte* e di metterlo in scena nella *Figlia di Iorio* - deriva dal saggio *Nozze nel contado abruzzese*, pubblicato a stampa nel 1897. Il fatto è piuttosto singolare, dato che la novella è stata scritta nel 1884. L'unica ipotesi plausibile è che il testo fosse già stato scritto da De Nino e letto personalmente o forse donato a D'Annunzio prima della pubblicazione del suddetto articolo in rivista. A meno di non voler immaginare che D'Annunzio abbia osservato la cerimonia in prima persona, mentre De Nino ne abbia avuto contezza solo in un secondo momento. Ma l'ipotesi è poco plausibile, dato che dall'articolo sappiamo che tali usanze appartengono al paese di Alfedena, piuttosto fuori dalla zona di frequentazione dannunziana. Sul suo significato mi soffermerò in seguito trattando della *Figlia di Iorio*; tuttavia riporto entrambi i passi di De Nino, per misurare ancora una volta la distanza dei rispettivi punti di vista sulla materia folklorica:

[*Le nozze frumentarie*:] Innanzi la casa della sposa, in mezzo a una gran folla, erano schierate cinque mule cariche di robe e sopraccariche di fronzoli. Si trattava della mobilia della sposa: un'archetta, due scanni di legno, parecchie tavole da letto, un caldaio, una conca, una padella, tre casse con sopra tre vesti verdi, tre busti guerniti di nastri verdi, ecc. ecc.; e, per trionfo, una conocchia col fuso, antitesi delle macchine, ma sapienza casalinga de' nostri paesi. Ecco lo sposo con la coda dei parenti e degli amici, e dispensa confetti di qua e di là. A me ne tocca un cartocchetto. Ma la sposa non ancora si vede. - Esce o non esce? - Una vecchia apparisce a capo delle scale: piange! Chi non riconosce la madre? Scende la sposa... eccola là in mezzo la strada, a occhi bassi: non guarda nessuno. Prima di allontanarsi, si volta indietro per dire addio alla casa paterna. La madre è ancora lì, ritta immobile. [...] prende dal grembiule un non so che... un pugno di grano; è il simbolo dell'abbondanza e della fecondazione; e lo getta verso la figlia (1963 [1879]: 25-26)

[*Nozze nel contado abruzzese*:] [§1] Spesso il corteo è preceduto da sonatori di chitarra e violino. Succedono grandinate di confetti; e chi riceve la grandine se ne tiene, e dice: grazie. La sola madre dello sposo non si vede; chè

aspetta la nuora alla soglia di casa, e ha in mano un pannello, e glielo tocca in fronte, in petto e nelle spalle, facendo così il segno della croce, mentre dice: “Ce pozzàmo ama’ coma cristiane e nuo’ com’a gatte e cane” [...] [§2] A ora di pranzo, partono dalla casa della sposa tutte le donne della più stretta parentela, ciascuna con un canestro di grano in capo. Sul grano sorge un pane bianco e sul pane un fiore. I canestri in ogni verso sono stracarichi di nastri di seta, a festoni. Dietro a tutte va la madre con in mano quella gallina, che doveva servire per il brodo. Tutte queste donne entrano nella nuova dimora. Gli sposi siedono vicino al letto. Ogni portatrice, col canestro in mano, si avvicina alla sposa, prende un pugno di grano e glielo sparge sul capo dicendo: “Chesta è la pace che manna Dije e la Matonne: che ve pozzate fa’ vecchie ‘nsieme!” Per concludere, anche la madre sparge grano sulla figlia e sul genero, e con voce tremola ripete la stessa formola, ma aggiungendo qualche altro motto, commoventissimo, perché appunto non è del cerimoniale (1897: 848).

Dal confronto fra i testi, oltre alle consuete differenze di tono, stile e ideologia, più o meno cosciente, emergono anche delle discrepanze che occorre mettere in luce e che testimoniano un uso inesatto - oppure, se si preferisce, molto libero e trasgressivo - del materiale folklorico da parte di D’Annunzio. Infatti, gli usi nuziali accennati nelle opere dannunziane, quindi alla fine dell’Ottocento, seguivano un cerimoniale complesso, diverso anche da zona a zona. In particolare quelli di Alfedena - gli unici per i quali abbiamo la prova del rito dello spargimento di grano da parte delle parenti donne della sposa, di cui parla D’Annunzio in §2 - erano articolati in vari giorni: dal mercoledì al lunedì successivo. Il rito in questione avveniva solo l’ultimo giorno, il lunedì appunto, che potremmo anche chiamare “giorno della visita della madre alla nuova casa della sposa”, mentre il “trasferimento della sposa dalla casa paterna a quella dello sposo”, secondo il modello patrilocale, avveniva la domenica<sup>64</sup>. Quindi D’Annunzio mescola insieme nel passo di *Mungia* momenti del cerimoniale assai diversi, compattandoli in un unico giorno e in una medesima unità descrittiva. Più precisamente, D’Annunzio prende le informazioni per la compilazione del §1 dal capitolo *Le nozze frumentarie* di De Nino, che descrive la processione della sposa dalla casa paterna con tutto il corredo matrimoniale attraverso il paese. A essa però non partecipa la madre della sposa, che - come ci informa De Nino - deve rimanere tristemente sulla soglia della propria casa, salutandola con il gesto benaugurale del lancio del grano. Si tratta evidentemente di un rito di separazione, per cui i genitori della sposa non

---

<sup>64</sup> La descrizione di tutto il cerimoniale nella sua articolazione pluri-giornaliera è in De Nino (1897), recentemente ripresa da Di Carlo (2013).

possono seguirla<sup>65</sup>. Nel corteo nuziale di trasferimento, una delle cui caratteristiche è il lancio dei confetti, è presente ovviamente lo sposo con tutti gli amici e i parenti in atteggiamento festante, ma non la madre dello sposo, che invece attende la nuora sulla soglia della propria casa, dove le impartisce la benedizione col pane - sulla sua simbologia tornerò in seguito. Tutto ciò lo si ricava da De Nino (1897: §1) ma è sottaciuto da D'Annunzio, che, invece, in *Mungia* salda insieme la cerimonia del lunedì ("visita della madre") a quella della domenica ("corteo nuziale di trasferimento"), spostando il rito del pane alla fine della benedizione col grano da parte delle parenti muliebri e attribuendolo alla madre della sposa invece che alla madre dello sposo. Il motivo per cui lo faccia non è chiaro: potrebbe essere perché, non avendo sottomano il testo di De Nino, la memoria lo inganna, ma vi sono dei passi quasi identici fra i due ("Le donne della parentela, con su 'l capo un canestro di grano e su 'l grano un pane e su 'l pane un fiore" : "partono dalla casa della sposa tutte le donne della più stretta parentela, ciascuna con un canestro di grano in capo. Sul grano sorge un pane bianco e sul pane un fiore"); oppure potrebbe essere un modo per rendere più icastico - dal suo punto di vista - il patetismo della scena. Nel complesso si ha la sensazione che ancora D'Annunzio non abbia compreso il significato del rito frumentario e lo usi a puro titolo decorativo, mentre nella *Figlia di Iorio* il cerimoniale sarà messo in scena nella sua articolazione originaria (con qualche piccola sfasatura) e il rito del pane riaffidato alla madre dello sposo, mostrando un utilizzo del materiale folklorico dal punto di vista interno di un'ideologia popolare penetrata con maggior acutezza.

### 3.3.6. Il Carnevale: *La Contessa di Amalfi e La fattura*

*La contessa di Amalfi* è l'unica novella in cui una festa popolare, il Carnevale, assume i tratti di mondanità ed eleganza all'interno della vita delle classi altolocate di Pescara. La festa occupa tutto il corpo centrale della novella, perché durante il veglione di Carnevale si attuano la strategia di seduzione della cantante lirica, Violetta Kutufà, che è indicata nel titolo della novella col nome del personaggio interpretato a teatro, e la competizione fra due nobili attempati della nobiltà pescarese, che hanno entrambi perso la testa per le grazie e i vezzi della donna. Il Carnevale è il momento più adatto per la messinscena e D'Annunzio ce ne restituisce con sapidità alcuni elementi

---

<sup>65</sup> Il riferimento qui è alla classica ripartizione fra riti di separazione, di margine e di aggregazione, esposta nei *Riti di passaggio* di Van Gennep (1999 [1909]).

caratterizzanti<sup>66</sup>. Infatti, la descrizione della scena carnevalesca corrisponde ai consueti elementi culturali del contesto italiano: festoni, travestimenti, maschere della tradizione della Commedia dell'arte come gli Arlecchini e i Pulcinella, scherzi e motteggi vari, risate, ebbrietà e danze. Il Carnevale si presenta come l'ambientazione perfetta per il gioco della seduzione della diabolica cantante lirica, ma non solo: ne rivela da subito la natura di recita e di finzione. Solo degli sciocchi come Don Giovanni Ussorio o Don Antonio Bratella, annebbiati dalla brama senile, possono cadere nella sua trappola.

*La fattura* sembra evocare chissà quale racconto di magia o stregoneria, legata a qualche pittoresca figura del mondo popolare cui D'Annunzio ci ha abituato – basti pensare al mago Spacone o alla Cinigia<sup>67</sup> -, mentre risulta essere

---

<sup>66</sup> Ne riporto per completezza alcuni stralci: "Com'era tempo di carnevale, nella sala del teatro fu dato un festino pubblico. Il giovedì grasso, alle dieci di sera, la sala fiammeggiava di candele steariche, odorava di mortelle, risplendeva di specchi. Le maschere entravano a stuoli. I pulcinelli predominavano. Sopra un palco, fasciato di veli verdi e costellato di stelle di carta argentea, l'orchestra incominciò a sonare. Don Giovanni Ussorio entrò. Egli era vestito da gentiluomo spagnolo, e pareva un conte di Lara più grasso. Un berretto azzurro con una lunga piuma bianca gli copriva la calvizie; un piccolo mantello di velluto rosso gli ondeggiava su le spalle, gallonato d'oro. L'abito metteva più in vista la prominenza del ventre e la picciolezza delle gambe. I capelli, lucidi di olii cosmetici, parevano una frangia artificiale attaccata intorno al berretto, ed erano più neri del consueto. Un pulcinella impertinente, passando, strillò con la voce falsa: - Mamma mia! E fece un gesto di orrore così buffonesco, dinanzi al travestimento di Don Giovanni, che in torno molte risa scampanellarono [...] Alle undici, nella folla corse una specie di agitazione. Violetta Kutufà entrava. Ella era vestita diabolicamente, con un dominò nero a lungo cappuccio scarlatto e con una mascherina scarlatta su la faccia. Il mento rotondo e niveo, la bocca grossa e rossa si vedevano a traverso un sottil velo. Gli occhi, allungati e resi un po' obliqui dalla maschera, parevano ridere [...] La sala si era empita di gente variissima; e nel gran calore le candele ardevano con una fiamma rossiccia, tra i festoni di mortella. Tutta quella agitazione multicolore si rifletteva negli specchi. [...] Una specie di ebbrietà teneva tutte quelle fanciulle. Esse erano alterate dall'aria calda e densa, come da un falso vino. Il lauro e la mortella formavano un odore singolare, quasi ecclesiastico [...] I mascherati mangiavano e bevevano con una cupidigia bestiale, spargendosi su li abiti le briciole delle paste dolci e le gocce dei liquori [...] Violetta Kutufà sedette e con un gesto pigro si tolse la mascherina dal volto ed aprì un poco su 'l seno il dominò. Dentro il cappuccio scarlatto la sua faccia, animata dal calore, pareva più procace. Per l'apertura del dominò si vedeva una specie di maglia rosea che dava l'illusione della carne viva [...] D'in torno, la gente movevasi variamente. In mezzo alla folla tre o quattro arlecchini camminavano sul pavimento, con le mani e con i piedi; e si rotolavano, simili a grandi scarabei. Amalia Solofra, ritta sopra una sedia, con alte le braccia ignude, rosse ai gomiti, agitava un tamburello. Sotto di lei una coppia saltava alla maniera rustica, gittando brevi gridi; e un gruppo di giovani stava a guardare con gli occhi levati, un poco ebbri di desio. Di tanto in tanto dalla sala inferiore giungeva la voce di Don Ferdinando Giordano che comandava le quadriglie con gran bravura: - *Balanzé! Turdemè! Rondagósce!* [...] Violetta Kutufà si diffondeva in risa. La gente accalcavasi intorno alla tavola, come ad uno spettacolo. - Andiamo - disse Violetta, a un certo punto, rimettendosi la maschera e il cappuccio" (NDP: 219-226).

<sup>67</sup> Il primo compare nella *Vergine Orsola* e la seconda nella *Fine di Candia*.

la riscrittura di una novella di Boccaccio<sup>68</sup> incentrata sul meccanismo della "beffa". In realtà, delle maghe e una fattura sono davvero menzionate nel testo<sup>69</sup>, testimoniando la conoscenza di D'Annunzio di alcuni aspetti della "bassa magia cerimoniale<sup>70</sup>", ma si tratta di una pura invenzione ai danni dello sciocco Mastro Peppe La Bravetta. Tuttavia, si può dire che tutto in questa novella nasce grazie alla festa e finisce nella festa. Infatti, l'uccisione del maiale - evento che dà il via allo svolgimento narrativo - in molte comunità contadine italiane avviene in occasione della festa di Sant'Antonio abate, protettore degli animali e raffigurato con un porco ai suoi piedi<sup>71</sup>. Così accade anche nella novella in questione, in cui la coincidenza con la festività è esplicita: "La Bravetta andava insieme con la moglie al podere, trattenendovisi co' l favore di Sant'Antonio, per assistere all'occisione e alla salatura del porco" (NDP: 288). Occorre specificare, che l'uccisione del maiale comporta sempre nel mondo contadino - anche quando non avviene in corrispondenza della ricorrenza di Sant'Antonio abate - una serie di meccanismi redistributivi di cibo fra vicini, parenti e amici, ritualmente stabiliti, in contesti che assumono tratti festivi. D'altra parte, la festa di Sant'Antonio si associa spesso anche a questue e a doni di altri tipi di beni alimentari, in genere di pane, come messo in luce anche da D'Annunzio: "- Vann' a la cerche pe' Sant'Antuone" (NDP: 294). Si potrebbe così pensare che sia l'infrazione della consuetudine del dono di porzioni dell'animale ucciso da parte dell'avar Mastro Peppe a scatenare il desiderio di vendetta dei due compari. Ma ciò non è esplicito nella novella, mentre domina l'idea della beffa sul modello boccacciano. Comunque l'articolata burla trova il suo compimento ideale nella vigilia della festa di Sant'Antonio: "- Mo' tu, già che oggi è la viggilie de Sant'Andonie e li cafune fanne feste, arhunisce tutte quante all'are per dajie a beve" (NDP: 299-300). I due compari, Matteo Puriello e Biagio Quaglia, così non solo rubano il porco a Mastro Peppe, ma come contrappasso per la sua dabbenaggine e per la sua avarizia, lo obbligano a

---

<sup>68</sup> Si tratta della VI novella dell'VIII giorno del Decameron: *Bruno e Buffalmacco imbolano un porco a Calandrino; fannogli fare la sperienza da ritrovarlo con galle di gengiovo e con vernaccia, e a lui ne danno due, l'una dopo l'altra, di quelle del cane confettate in aloè, e pare che l'abbia avuto egli stesso; fannolo ricomperare, se egli non vuole che alla moglie il dicano.*

<sup>69</sup> - Tu le sié; ce stanne tre specie de maggíe: la bianche, la rosce e la nere, e ce stanne, tu le sié, a lu paese tre femmene dell'arte: Rosa Schiavona, Rusaria Pajara e la Ciniscia. Sta a te a scejie. Peppe stette un momento in forse. Poi si decise per Rosaria Pajara che aveva gran fama d'incantatrice e aveva operato in altri tempi cose mirabili (NDP: 298).

<sup>70</sup> La formula è di de Martino in *Sud e Magia* (1959).

<sup>71</sup> Sul culto di Sant'Antonio in Abruzzo resta fondamentale lo studio di Di Nola, che ne illustra le relazioni con la questua dei beni alimentari e col porco (1976: 181 ss.). Un contributo sull'importanza del porco nelle feste folkloriche - si parla addirittura di *la Saint-Cochon* - è in Verroust, Pastoreau e Buren (1987).

offrire il vino a tutti i contadini dei dintorni, gli fanno mangiare dei confetti affatturati che sono delle vere porcherie e lo espongono agli sberleffi e agli impropri di tutti i convitati<sup>72</sup>. La festa in questo caso assume tipici aspetti carnevaleschi, fra cui il rovesciamento fra ricchi e poveri, le beffe, gli sberleffi e gli sfottò ai danni di persone in vista, la celebrazione del cibo e del vino, del comico e del burlesco, mentre il rito-inchiesta attraverso i confetti affatturati per la ricerca del colpevole suggerisce un possibile parallelo col processo al Re Carnevale. E, infatti, in molte località italiane il Carnevale ha inizio proprio il 17 gennaio, giorno di Sant'Antonio abate.

Nel complesso la rappresentazione del Carnevale di D'Annunzio è abbastanza superficiale e non offre spazio a ulteriori interpretazioni rispetto a quelle tradizionali del rovesciamento parodico, dell'inganno e della seduzione per mezzo del travestimento, della beffa. Emerge, pertanto, una grande differenza rispetto alla coeva rappresentazione del Carnevale in Verga<sup>73</sup>, come nella novella *Al veglione*, dove a partire dal racconto degli sprechi di una festa, anche in questo caso a teatro, si intravedono degli spunti di critica sociale: la denuncia del deterioramento dello statuto festivo ad opera delle classi agiate e la delusione per le istanze egualitarie carnevalesche che risultano tradite. Lo sanciscono le parole di Zaccaria: "una festa popolare come il Carnevale ha ormai espropriato i suoi tradizionali partecipanti, segno di una emarginazione che, nel frastuono della vita cittadina, si fa simbolica di una incomunicabilità insieme esistenziale e sociale" (2015: XIX).

### 3.3.7. Le feste 'altre' della Pescara

Le altre ricorrenze festive presenti nelle *Novelle della Pescara* non occupano in realtà un grande spazio all'interno delle narrazioni in questione (*La morte del duca d'Ofena*, *La madia*, *La guerra del ponte*). Si tratta, come ho già spiegato, dell'indicazione calendariale in cui avviene un determinato evento o fatto narrativo. Ma ciò non significa che si tratti di un mero dato esteriore, che potrebbe esserci o non esserci, in quanto la scelta di D'Annunzio di collocare temporalmente un racconto in coincidenza con una specifica festività ci offre

---

<sup>72</sup> Ne riporto l'esito: "Tutti i villici ruppero l'ordine, e attorniarono La Bravetta: alcuni con risa di beffa, altri con parole irose. Le ribellioni di orgoglio subitanee e brutali che ha l'onore della gente campestre, le severità implacabili della superstizione scoppiarono d'improvviso in una tempesta di contumelie" (NDP: 303).

<sup>73</sup> Il Carnevale è presente in Verga anche nella novella *In piazza alla Scala* e compare nel titolo di "Il Carnevale fallo con chi vuoi, Pasqua e Natale falli con i tuoi". Inoltre ho già segnalato la metafora presente in *Libertà*. Per uno studio sulla rappresentazione del Carnevale nella letteratura tra fine Ottocento e Novecento faccio riferimento a Zaccaria (2003).

una direzione in cui leggere tanto il fatto alla luce della festa quanto la festa alla luce del fatto.

Le tre novelle mostrano i consueti risvolti negativi della festa. Nella *Guerra del ponte, frammento di cronaca pescarese*, a parte un breve cenno alla festa di San Cetto, la mattina di Ognissanti viene messo in scena quanto paventato per la processione del Venerdì Santo nella *Vergine Anna*, cioè, la trasformazione della festa in rivolta popolare contro le istituzioni politiche:

Il mattino d'Ognissanti, verso la settima ora, mentre nelle chiese si celebravano i primi uffici festivi, i tribuni si misero in giro per la città, seguiti da una turba che ad ogni passo accrescevasi e diveniva più clamorosa. Quando l'intero popolo fu raccolto, Antonio Sorrentino arringò. La processione, in ordine, quindi si diresse al Palazzo comunale. Le strade erano ancora azzurre nell'ombra e le case erano coronate dal sole. In vista del Palazzo un immenso grido scoppiò. Tutte le bocche scagliavano vituperii contro il leguleio; tutti i pugni si levavano in attitudine di minaccia; tra un grido e l'altro, certe lunghe oscillazioni sonore rimanevano nell'aria, come prodotte da uno stromento; e su la confusion delle teste e delle vesti i lembi vermigli delle bandiere sbattevano, come agitati dal largo soffio popolare (*NDP*: 336).

Le motivazioni, qui, però sono del tutto eterogenee al motivo folklorico della "guerra di santi", e il modello della riscrittura, in realtà, è quello manzoniano dei "tumulti di San Martino". Sembra così evidente che la rivolta per scoppiare abbia bisogno di un giorno simbolicamente connotato, occasioni che il calendario liturgico cristiano offre in abbondanza. Inoltre la festa, facendo scendere molta folla in piazza, la rende facile preda dei facinorosi. Anche in questo caso emergono aspetti di violenza e ferocia, ma poi il tumulto incredibilmente si spegne in un surreale gioco di seduzione messo in atto dalle belle pescaresi affacciate alle finestre.

Nelle novelle *La morte del duca d'Ofena* e *La madia*, non a caso entrambe provenienti dalla raccolta *I violenti* del 1892, la coincidenza con l'evento festivo viene appena accennata, ma entrambe mettono in scena efferate immagini di quello che potremmo definire come il "paradigma sacrificale della festa", già delineato nell'*Eroe*. Nel caso della *Morte del duca d'Ofena* la vicenda si svolge in concomitanza con i festeggiamenti per la mietitura ricorrenti il 29 giugno, giorno dei Santi Pietro e Paolo<sup>74</sup>. Anche in questo caso dai festeggiamenti agrari

---

<sup>74</sup> " - Hai sentito? - chiese al Mazzagogna che gli stava da presso. E il tremito della voce tradiva lo sbigottimento interiore. Rispose il maggiordomo, sorridendo: - Non abbiate paura, Eccellenza. Oggi è San Pietro. Cantano i mietitori (*NDP*: 235)".



prende avvio la rivolta contro i soprusi e le angherie del duca d'Ofena, mentre le canzoni popolari cantate durante la mietitura si trasformano in grida di guerra e in stornellate d'invettiva e di ingiuria<sup>75</sup> ai danni del messo e del maggiordomo del vecchio duca. La novella si conclude, quindi, con i rivoltosi che tornano di soppiatto e, aspettando il vento di scirocco, appiccano il fuoco alla magione ducale. Così il finale assume l'aspetto di un grande sacrificio-olocausto, in cui vengono bruciati il duca e tutta la sua corte. La novella si chiude con la scena altamente poetica del figlio del duca, Don Luigi, che incede fra le fiamme tenendo sulle spalle il corpo del giovane amante Carletto, vera vittima innocente, mentre con aria di sfida e di scherno si affaccia allo sguardo dei contadini inferociti, per poi gettarsi impavido fra le fiamme, sottraendosi al loro sguardo sadico:

Su la porta grande, proprio in cospetto del popolo, apparve Don Luigi con le vesti in fiamme portando su le spalle il corpo inerte di Carletto Grua. Egli aveva tutto il volto bruciato, irriconoscibile; non aveva quasi più capelli, né barba. Ma camminava a traverso l'incendio, impavido, non anche morto, poiché valeva a sostenere gli spiriti quello stesso atroce dolore. Da prima il popolo ammutolì. Poi di nuovo proruppe in urli e in gesti, aspettando con ferocia che la gran vittima venisse a spirargli dinanzi. - Qui, qui, cane! Ti vogliamo veder morire! Don Luigi udì, a traverso le fiamme, l'ultime ingiurie. Raccolse tutta l'anima in un atto di scherno indescrivibile. Quindi voltò le spalle; e disparve per sempre dove più ruggiva il fuoco (NDP: 247).

Come si può vedere attraverso questo finale riaffiora anche la concezione di un'arcaica natura sacrificale della festa, dichiarata dall'uso del termine "vittima" e dalla scelta del duca di immolarsi sul fuoco. Immagine che tornerà nella *Figlia di Iorio*.

Nella novella *La Madia* il "paradigma sacrificale della festa" viene rivelato e amplificato dallo svolgersi del fatto cruento in concomitanza con la Pasqua - "Era la bella stagione, sotto la festa di Pasqua"(NDP: 313). Così, l'uccisione dello storpio e muto Ciro da parte del fratello assume caratteri cristici: "Gli occhi eran dolci come quelli d'un agnello, azzurri fra le lunga ciglia chiare (NDP: 311). Anche in questo caso abbiamo l'immolazione di una figura pura: come nel caso dell'angelico ermafrodito<sup>76</sup> Carletto, qui ci troviamo di

---

<sup>75</sup> Nella tradizione abruzzese prendono il nome di *suspette*; cfr. le Note (D'Annunzio, 2006: 924).

<sup>76</sup> "Egli era esile come una fanciulla; aveva un volto femineo, a pena a pena ombrato d'una lanugine bionda; i capelli alquanto lunghi, bellissima la bocca, e la voce acuta come quella degli evirati. Era un orfano, figliuolo d'un confettiere di Benevento. Faceva da valletto al duca" (NDP: 239).

fronte all'incarnazione di un mite *Agnus dei* dai "dolci" occhi – ricordo ancora una volta come l'aggettivo "dolce" connoti per D'Annunzio l'immagine di Cristo nella descrizione della festa delle Palme nella *Vergine Anna*. Infine, seppur si volesse interporre una lettura eminentemente fraticida sul modello biblico di Caino e Abele, l'uso del termine "vittima" (NDP: 315) non lascia adito a dubbi sul fatto che il terribile gesto assuma risonanze sacrificali.

In conclusione, complessivamente dalle *Novelle della Pescara* emerge una immagine della festa popolare connotata di idolatria e paganesimo, che esprime tratti di un'epoca anteriore, primitiva e barbarica, di cui si manifestano ancora nel mondo folklorico la violenza e la ferocia, epoca che sembra averla istituita *ab origine* in quanto sacrificio cruento, pronto a riaffiorare a ogni piè sospinto dal superstrato cristiano. Anche là dove nella dimensione cittadina la cristianizzazione si è fatta più completa, la festa è pronta a trasformarsi in rivolta o a nascondere fra le sue pieghe la seduzione e la foia, offrendo spazio alla depravazione. In un caso l'illusione festiva sembra condurre più alla demenza che alla santità. Ricompare qua e là il tema carnevalesco del gioco, del travestimento e del comico - non scevro da un retrogusto amaro per l'accanimento sui due sciocchi Mastro Pepe e Don Giovanni Ussorio -, ma più come un omaggio alla tradizione. Si affaccia anche il tentativo - in *Mungia* e in un passo della *Vergine Anna* - di una lettura della festa alla luce di un'arcaica religiosità agraria, tema che sarà sviluppato insieme alla ripresa di alcuni altri nei capitoli centrali del *Trionfo della morte*. Tuttavia rimane dominante in questa raccolta la prospettiva di estraneità del narratore nei confronti della materia narrata, che talora assume i tratti dello scontro fra cosmologie; fatto che viene confermato da una lettera di D'Annunzio all'amico Nencioni: "ho assistito a certe strane feste nei santuari dei dintorni. Se tu vedessi che singolari spettacoli barbarici! (6 maggio 1884)" (in D'Annunzio, 2006: XXXVII). Ne consegue che si proietta sull'immagine della festa folklorica un'immagine di profonda alterità.

## IV. IL TRIONFO DELLA MORTE: NEL CUORE DEL FOLKLORE

### 4.1. Il *Trionfo della morte* come “romanzo etnografico”?

Il *Trionfo della morte* di D’Annunzio si trova citato in ben due opere piuttosto recenti di celebri e molto tradotti antropologi statunitensi. Segno che l’opera dannunziana ha suscitato un certo interesse non solo nel versante demologico italiano, ma anche nel più ampio ambito antropologico a livello mondiale. Si tratta delle parole di Crapanzano nel saggio *Tuhami* (1980), riportate però anche in *Opere e vite* di Geertz:

Sono sempre stato affascinato dalla descrizione che D’Annunzio fa nel *Trionfo della morte* (1900<sup>1</sup>) del desiderio ossessivo dell’eroe e dell’eroina di conoscersi totalmente l’un l’altro. La presunzione che questa conoscenza possa esser raggiunta può avere due diversi fondamenti: credere nel totale possesso sessuale – un possesso che giunge, come aveva capito D’Annunzio, ad un annientamento totale – oppure ridurre l’Altro a

---

<sup>1</sup> In realtà nel 1894.

qualcosa che può essere afferrato una volta per tutte, un esemplare. L'uno oggetto di passione, e l'altro, prodotto di scienza, in realtà non possono essere separati così facilmente, e, naturalmente, tutti e due sono illusori (Crapanzano in Geertz, 1990 [1988]: 104).

In realtà, l'immagine dell'amore ossessivo, divorante, fra Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio, soprattutto quello che è descritto nella prima parte del romanzo, è scelta come metafora per illuminare i problemi teorici e i rischi insiti nella conoscenza etnografica, secondo le modalità tipiche dell'antropologia ermeneutica statunitense. Non è dato sapere, dalle sue parole, se Crapanzano abbia anche riflettuto sui risvolti etnografici del *Trionfo della morte*. Tuttavia su tale questione D'Annunzio è assai esplicito e ce ne dà contezza *in primis* attraverso l'elaborato apparato paratestuale dell'opera.

Nella lunga dedica a Michetti, ivi definito Cenobiarca, attraverso un articolato gioco metaforico, tra l'altro, introduce anche il tema della festa<sup>2</sup>:

*Tu ritroverai dunque, o Cenobiarca, in questa prosa che ti ho scritta, qualche precisa immagine e qualche nobile ritmo. Durante un lustro io ho portata in me questa prosa per arricchirla e per addensarla. Come negli antichi Trionfi della Morte il pittore adunava le fuggitive grazie della Vita, così in questo Trionfo io più volte*

le feste ho celebrato  
de' suoni, de' colori e de le forme<sup>3</sup> (TDM: 643).

Qui il concetto di festa è utilizzato in maniera metaforica per indicare gli artifici della lingua volti a suscitare nel lettore stupore e meraviglia, ma non è un caso che egli introduca attraverso questa immagine un tema che così ampio rilievo avrà nella narrazione. Si può anche notare lo studiato gioco di antitesi tra i "Trionfi della Morte" e la "Vita" e "questo Trionfo" della morte e la "festa", dove "vita" e "festa" vengono equiparate in un'uguaglianza, che sarà poi smentita dallo svolgimento dell'intreccio narrativo. In seguito, di lì a poche righe, la dichiarazione dei contenuti etnologici presenti nel romanzo si fa esplicita:

[§1] E ti ho anche raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami. Qui sono le immagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare.

---

<sup>2</sup> D'ora in poi, per quanto riguarda il *Trionfo della morte*, indico solo i numeri di pagina preceduti dalla sigla TDM; tutti i riferimenti sono a D'Annunzio (2005).

<sup>3</sup> I versi sono di D'Annunzio stesso, ripresi dalla *Ballata VI* e dall'*Isotteo*; cfr. *Note* in D'Annunzio (2005: 1303).

[§2] Sente talvolta il morituro passar nell'aria il soffio della primavera sacra; e, aspirando alla Forza, invocando un Intercessore per la Vita, ripensa la colonia votiva composta di fresca gioventù guerriera che un toro prodigioso, di singolar bellezza, condusse all'Adriatico lontano (*TDM*: 643-644).

Nel primo paragrafo [§1], le tradizioni e le credenze popolari abruzzesi sono definite con le espressioni “poesia di nostra gente” e “selvaggia fede”, attraverso immagini che in parte riprendono e in parte stemperano la visione del folklore delineata attraverso le novelle. Inoltre, il magistero di Michetti in questo campo è riconosciuto e dichiarato apertamente (“che tu primo comprendesti”). Il secondo periodo [§2], tratta all'improvviso e, direi, *in extremis* degli influssi nicciani acquisiti dopo la stesura della prima parte del romanzo: il recupero del rito classico nel folklore, con l'evocazione della cerimonia del *ver sacrum*<sup>4</sup> (“primavera sacra”), e l'invocazione all'Intercessore per la Vita, Zaratustra.

Ancora più netta è nell'appendice finale la dichiarazione della componente etnografica del romanzo:

#### NOTA AI LIBRI IV E V

Tutte le particolarità etniche del quarto libro e del quinto sono rigorosamente esatte. I capitoli V, VI e VII del quarto libro - intorno al Santuario di Casalbordino - sono il risultato di una osservazione diretta, ripetuta nello stesso luogo e alla stessa epoca per più anni di seguito. Un'egual cura di verità è nell'episodio del Novello Messia. Oreste, nato da Agapito de Amicis e da Maria Raffaella de Philippis il 27 aprile 1824 in Cappelle, morì nel suo letto la sera del 20 settembre 1889. Su questo Messia (distinto forse da caratteri più notevoli di quelli che Giacomo Barzellotti illustrò in Davide Lazzaretti) Antonio de Nino ha raccolto con la consueta diligenza molti curiosi documenti in un saggio, poco noto, intitolato *Il Messia dell'Abruzzo* (Lanciano, Rocco Carabba, ed., 1890) (*TDM*: 1019).

Sono almeno quattro i viaggi di D'Annunzio a Casalbordino per le sue ricognizioni sul campo di cui abbiamo contezza: il primo nel giugno 1887 con Michetti, il secondo nel 1889 con Barbara Leoni<sup>5</sup>, sua amante e ispiratrice della

---

<sup>4</sup> Il *ver sacrum* è un'antica cerimonia italica durante la quale, all'inizio della primavera, un gruppo di giovani consacrati, guidati da un animale sacro (un picchio, un toro o un altro animale), venivano allontanati dalla comunità madre per andare a fondare una colonia. Secondo la tradizione quelle abruzzesi dei Marsi furono colonie che avevano come animale totemico il toro. D'Annunzio potrebbe aver trovato notizia di tale rito proprio in Finamore, nel capitolo dedicato alla festa di San Giovanni, dove lo studioso cita la *Storia dei Marsi* di Colantoni, che parla delle “*sacre primavere*” (1988 [1890]: 153).

<sup>5</sup> Cfr. le *Note* in D'Annunzio (2005: 1289).

figura di Ippolita Sanzio, e poi di nuovo con Michetti nel 1891 e nel 1893<sup>6</sup>. I taccuini di appunti dannunziani su queste spedizioni non sono stati reperiti<sup>7</sup>, ma potremmo ricostruire un ideale diario di campo dell'“osservazione diretta” di D'Annunzio alla festa della Madonna dei Miracoli a Casalbordino, attraverso alcune lettere che D'Annunzio scrisse a Barbara Leoni<sup>8</sup>. Da queste lettere non

---

<sup>6</sup> Cfr. le *Note* (D'Annunzio, 2005: 1288).

<sup>7</sup> Le edizioni dei taccuini dannunziani reperiti sono quelle a cura di Bianchetti e Forcella (D'Annunzio, 1965) e Bianchetti (D'Annunzio, 1976); fra essi non è presente nessuno dei taccuini etnografici che dobbiamo supporre D'Annunzio abbia scritto.

<sup>8</sup> [*Lettera a Barbara Leoni dell'11 giugno 1887:*] Jeri mattina, prima dell'alba, partimmo per Casalbordino. La chiesa della Madonna dei Miracoli è in mezzo a una pianura limitata dal mare. Una moltitudine immensa di fanatici si agitava intorno alla chiesa gridando. Lo spettacolo era terribile. Dinanzi all'Immagine centinaia di femmine cenciose, tutte sanguinanti, si trascinarono nella polvere. Gli urli, i pianti, gli strepiti salivano al cielo. Una polvere ardente avvolgeva ogni cosa, e il sole bruciava come una viva fiamma su la pianura aperta. Siamo rimasti là sette ore. La moltitudine si rinnovava di continuo. Non ti dirò quel che ho veduto! Stanchi, siamo andati in cerca d'ombra. Ma mi tormentava il pensiero della lettera che doveva essere certamente a Casalbordino. Il paese è lontano dalla chiesa circa tre chilometri. Allora ho lasciato i miei amici all'ombra di certe grandi querci sul ciglio di un fossato; e sono andato a Casalbordino, a cavallo. La strada era bianchissima, d'una bianchezza accecante, a traverso campi di frumento. Il sole ardeva a sommo del cielo, nell'azzurro crudele. Ai lati della strada, di tratto in tratto, stavano distesi in mezzo alla polvere certi esseri deformi che non avevano più apparenza di creature umane: uomini malati d'elefantiasi, che mostravano una gamba nericcia, enorme come un tronco d'albero; uomini storpii che tendevano le mani ritorte come radici; ciechi che avevano li occhi incavati e rossi, d'onde sgorgavano materie purulente; lebbrosi tutti coperti di piaghe; donne idropiche che scoprivano il ventre gonfio, per muovere la pietà; tutte le più miserabili deformità e le infermità più ributtanti erano là tra la polvere, al pieno sole. Che cavalcata lugubre fu la mia! Quegli esseri chiedevano l'elemosina urlando ed avvolgendosi tra la polvere con gesti così disperati ch'io mi sentii d'un tratto invadere da una specie di sbigottimento. Spronai il cavallo e giunsi su la piazza di Casalbordino a gran carriera. Non avevo sbagliato; la tua lettera c'era. Come ti ringraziai il mio cuore, Barbara! Ma era una lettera triste, piena di singhiozzi e di lacrime. Ripassai per la strada dei mendicanti. Avevo il cuore così gonfio che non sapevo più trattenere il pianto. Quei miserabili urlavano ancora, mostrandomi le loro piaghe, tendendomi i loro moncherini, guardandomi con i loro occhi bestiali dalle palpebre infiammate. Intorno, la campagna ondeggiava nella sua bella opulenza; e, al fondo, il mare vaniva in un colore virginale, tra il verde del berillo e l'azzurro della turchese. Che giorno indimenticabile! Quando jeri sera tornai a casa, avevo intorno alla fronte un cerchio come di fuoco, e la stanchezza era così invincibile che a pena mi gettai sul divano, mi addormentai d'un sonno pesante come la morte (in D'Annunzio, 2005: 1331). [*Lettera a Barbara Leoni del 10 giugno 1891:*] Jeri mattina partimmo per Casalbordino io Ciccillo [Michetti] e Costantino Barbella, col primo treno, con il medesimo treno che portò me e te a San Vito due anni fa. Che giornata orribile! Che fatica! Incominciammo già con una corsa precipitosa per arrivare in tempo alla stazione e finimmo con un'attesa di cinque ore in una piccola cantina di Casalbordino, morti di stanchezza, inebetiti, taciturni. Nella tua lettera da Subiaco tu nomini le ginestre. Jeri mattina, passando col treno, passando tra le due gallerie *nostre*, vidi il paradiso perduto che era tutto fiorito di ginestre, ammantato di giallo come in un capitolo dell'*Invincibile* [è la prima stesura del *Trionfo*]. Il profumo mi giunse nella fuga. E Ciccillo diceva sorridendo: “*Cari luoghi!*”. E rammentammo tutt'e tre il pranzo allegro sotto la quercia. Non ti dico nulla della mia anima. Ti racconto qualche piccolo fatto. Alla stazione di San Vito rividi il pazzo, quel povero diavolo che

emerge nessuna attenzione per il rituale di Casalbordino in sé, essendo tutte incentrate sulle sensazioni di D'Annunzio, provocategli dalla visione dei malati che si recavano al santuario nella speranza del miracolo. Essi vengono descritti non solo nei consueti termini di fanatici e di selvaggi, ma paragonati ad animali e anche a piante, come appartenenti a specie subumane e ributtanti. L'impressione che ne ricava sembra particolarmente torturante, se le fiamme dei loro occhi paiono averlo contagiato al suo ritorno a casa.

Certo quel che possiamo ricostruire è ben poca cosa rispetto ai meticolosi *carnets d'enquête* di uno scrittore come Zola, che sono stati anche pubblicati a parte, come quelli di *Lourdes*<sup>9</sup>, "romanzo etnografico" che uscì in contemporanea al *Trionfo della morte* e opera che D'Annunzio fu accusato di aver plagiato per l'episodio del fanatismo religioso a Casalbordino. Il fatto impedì anche che la prima traduzione in francese del *Trionfo*, fatta da Hérelle, fosse pubblicata per intero; infatti, tutto l'episodio di Casalbordino – insieme ad altri in verità - venne espunto per intervento di Brunetière, editore della *Revue des deux mondes*<sup>10</sup>. Ad oggi pare che le accuse siano del tutto infondate, in quanto la prima puntata di *Lourdes* comparve solo il 15 aprile 1894, quando il *Trionfo* era già concluso e consegnato a Treves<sup>11</sup>, che lo pubblicherà nel maggio del 1894. Ma più che i tempi di pubblicazione giocano a favore le lettere, che testimoniano l'interesse autentico di D'Annunzio per il fenomeno religioso folklorico fin da tempi assolutamente non sospetti. Tuttavia la notizia dell'inchiesta di Zola a Lourdes era giunta in Italia assai prima sia della stesura definitiva del romanzo zoliano che del termine di quello dannunziano, come testimoniato da una lettera dello stesso D'Annunzio a Treves (1° settembre 1893):

---

pare un orso melenso. Non te ne ricordi? Gli feci l'elemosina, anche da parte tua. Rividi la fornace, la viottola lungo il binario, il punto della spiaggia dove alzavamo la tenda gaudiosa, tutto come in una visione fulminea. A Casalbordino, al santuario, mi straziai ferocemente i nervi assistendo allo spettacolo selvaggio dei fanatici che giungevano in compagnie innumerabili. Urli, pianti, singhiozzi, cantilene, svenimenti tragici, sangue, lacrime, un sole cupo, un'afa schiacciante, un temporale nell'aria rossastra come il rame, tutte le tristezze ... Dovemmo rimanere laggiù per molte ore, non potendo partire con nessun treno. Eravamo così stanchi che dopo mezzogiorno ci addormentammo nella campagna, sotto un albero. Io, cioè, non dormii. Rimasi disteso a pensare. A chi pensavo? Per chi soffrivo? Mi venne un dolore di capo insopportabile. Scendemmo alla stazione, lontana molto dal santuario, alle cinque. E non essendo riusciti a salire su un treno merci, dovemmo aspettare cinque ore per il treno delle dieci (in D'Annunzio, 2005: 1331-1332).

<sup>9</sup> Il *carnet d'enquête* di questo romanzo è stato recentemente pubblicato anche in Italia col titolo *Viaggio a Lourdes* (2010).

<sup>10</sup> Tutta la questione è riportata nel dettaglio nelle *Note* (D'Annunzio, 2005: 1295 ss.)

<sup>11</sup> La dedica a Michetti recita "nel calen d'aprile del 1894", mentre in calce al romanzo troviamo la datazione "Settembre 1889 - Marzo 1894".

Lavoro con assiduità. Purtroppo, come sempre mi accade, il romanzo si complica e si allunga. Saranno circa 9000 cartelle come il *Piacere*. Certe parti (per esempio lo studio del fenomeno religioso in Abruzzo, su documenti che per atrocità faranno impallidire quelli raccolti a Lourdes da Zola) prendono un grande sviluppo (in D'Annunzio, 2005: 1289).

Questo passo è importante soprattutto perché ci mostra un D'Annunzio assai consapevole della posta in gioco nel "campo letterario" italo-francese. Anzi tutto il *Trionfo della morte* potrebbe, in parte, essere letto come un lungo *J'accuse* nei confronti di Zola. Infatti, D'Annunzio non esita a competere col maestro del Naturalismo, pur mutuandone il lessico, gli strumenti del mestiere e ancora in parte l'ideologia, come è testimoniato dalle espressioni "studio del fenomeno religioso in Abruzzo" e "documenti", che rimanda al gonncourtiano *document humain*<sup>12</sup>, ma anche "atrocità" (concetto che, però, dopo l'esperienza delle novelle, è già autenticamente dannunziano), prendendo la propria posizione nel campo con la scelta di affrontare la questione del fenomeno religioso attraverso una traiettoria radicalmente diversa, dallo psicologismo introverso di Barrès al vitalismo dionisiaco di Nietzsche. In questa battaglia nel campo letterario, poi, non bisogna dimenticare che prenderà parte anche il discepolo ribelle di Zola, Huysmans, con *Les foules de Lourdes* del 1906.

Anche dal punto di vista di questo "studio del fenomeno religioso", bisognerà comunque misurare le distanze fra i culti oggetto dei due romanzi. I tratti di similarità sono ravvisabili nel fatto che si tratta in entrambi i casi di santuari mariani, la cui leggenda di fondazione è legata a un'apparizione della Vergine Maria e a guarigioni miracolose. Nel caso di Casalbordino si tratta, però, di una manifestazione della Madonna della Misericordia, culto di origini assai antiche che ebbe il suo apice di diffusione nel periodo medievale - come testimoniano le numerose rappresentazioni dell'epoca secondo l'iconografia classica della Vergine col mantello spiegato sulle braccia in atto di proteggere i fedeli -, poi rinominata localmente Madonna dei Miracoli, in virtù delle numerose guarigioni avvenute nel santuario. Il *numen* di Lourdes, che nelle prime apparizioni si definisce semplicemente come la "bianca Signora", s'identifica in seguito con l'Immacolata Concezione; figura dell'immaginario

---

<sup>12</sup> Un recente riesame della questione del *document humain* nel naturalismo francese è in Scarpa (2017), dove si legge: "C'est dans le journal des Goncourt (1956: 1081) qu'on la trouve pour la première fois [...] Mais c'est Zola qui lui donne toute sa notoriété" (2017: 100-101). D'Annunzio utilizza l'espressione "documenti veramente umani" nella lettera a Nencioni del 24 giugno 1884 (De Felice et alii, 1978: 76).



molto più recente e più controversa, essa appare come l'ipostasi di un dogma della Chiesa Cattolica stabilito solo nel 1854, ovvero, quattro anni prima delle sue apparizioni a Bernadette. Abbiamo quindi un culto antico, quello di Casalbordino, la cui leggenda di fondazione risale al 1527, e un culto recentissimo ai tempi, quello di Lourdes che decorre dal 1858, solo una trentina di anni prima rispetto alla stesura del romanzo di Zola. Nel primo caso, poi, si verificò una sola apparizione miracolosa, secondo il tipico modello folklorico di fondazione dei santuari, dando origine a un culto in cui la pratica del pellegrinaggio venne ben presto assorbita e riformulata localmente nella tradizionale dimensione della festa folklorica, a cadenza annuale. Nel caso di Lourdes, invece, si tratta di un culto di recente introduzione che si esplica unicamente nella forma del pellegrinaggio - senza nessuna cadenza specifica -, e con modalità assolutamente moderne, dalla costituzione dei treni dei malati a quella dei barellieri, e con la presenza massiccia di preti, ma soprattutto di ambulatori, di medici e del celebre e già attivo *bureau des constatations*, cioè, attraverso il moderno fenomeno della 'medicalizzazione del miracolo'. Ma per commentare il fenomeno che Zola descrive in *Lourdes*, conviene utilizzare le parole del magistrale saggio di Gallini:

Zola capita per caso a Lourdes, nell'estate del 1891. Il possente apparato simbolico che si dispiega ai suoi occhi di osservatore assieme affascinato e respinto è ormai nel suo pieno. Eppure, poco più di trent'anni sono passati dal tempo delle Apparizioni. Da allora, le parole della Vergine si sono tradotte nella realtà di una possente organizzazione capillare e centralizzata, capace di convogliare masse enormi di pellegrini provenienti da tutte le parti della Francia e del mondo (1988: 4-5) [...] Formazione storica recente, Lourdes è senza dubbio uno dei più importanti santuari cattolici dell'età contemporanea [...] Ha un'organizzazione molto complessa, che le permette non solo di riprodursi e incrementarsi, ma anche di diffondersi con organi promozionali, come la stampa (1988: 7).

Sempre dall'analisi di Gallini sul romanzo zoliano, veniamo a sapere del fatto che anche l'introduzione di una specifica liturgia era avvenuta solo da quattro anni ai tempi dell'inchiesta di Zola, del 1891, ma era stata minuziosamente studiata a tavolino e organizzata da due prelati, Maria-Antonio e Lagardère (1988: 112). Gallini parla a questo proposito di "reinvenzione", in quanto, la processione del SS. Sacramento, quella più importante<sup>13</sup>, non è una processione già esistente nel novero di quelle previste dal calendario liturgico cattolico - e non ha neanche nulla a che vedere col culto

---

<sup>13</sup> C'è anche una processione dei ceri, ma è meno caratterizzata (Gallini, 1988: 114).

mariano o con le apparizioni in sé -, ma consiste nell'aver elevato a dimensioni collettive il cosiddetto "viatico", cioè, il rito con cui si porta l'ostia consacrata al capezzale dei morenti. Quindi quello che si dispiega a Lourdes è un grande rito pre-mortuario collettivo, dispensato agli infermi in attesa del miracolo. Nulla di più lontano da quanto accadeva a Casalbordino nel giorno dei festeggiamenti per la Madonna dei Miracoli. Appare evidente che non c'è posto per la festa a Lourdes.

Come per *Lourdes* di Zola, la definizione di "romanzo etnografico" per il *Trionfo della morte* va intesa in un'accezione estensiva e *ante litteram*, perché queste opere furono scritte assai prima della fondazione del moderno *fieldwork* malinowskiano, come si fa, del resto, abitualmente per i cosiddetti *excursus* etnografici di Erodoto, Cesare o Tacito. Essi testimoniano, cioè, pervasivi interessi conoscitivi di tipo antropologico, che vengono suffragati attraverso concrete indagini sul terreno da parte degli scrittori, sebbene non metodologicamente elaborate e scientificamente orientate. Inoltre, in queste opere affiora in maniera aurorale l'aspirazione a ibridare il genere del romanzo con l'inchiesta, così da far emergere l'ideologia, se non addirittura la prospettiva interna, dei portatori di cultura locali attraverso le tecniche narrative della *fiction* letteraria, fatto che sembra avvicinarli come tendenza e/o anticipazione ai contemporanei tentativi di scrittura di veri e propri "romanzi etnografici".

#### 4.2. Struttura narrativa e frattura ideologica nel *Trionfo della morte*

Sostenere che il *Trionfo della morte* sia *in toto* un "romanzo etnografico" sarebbe evidentemente una forzatura. Infatti nel primo libro, *Il passato*, l'ambientazione romana e la rievocazione della storia d'amore tra Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio non lascia spazio a nessun motivo realmente folklorico né tantomeno etnografico. Anche il secondo e il terzo libro, *La casa paterna* e *L'eremo*, pur essendo ambientati in Abruzzo, prima, a Guardiagrele nel paese natale del protagonista e, poi, nella campagna di San Vito Chietino, non introducono significativi elementi in questa direzione, a parte qualche vago accenno come il canto di Favetta<sup>14</sup>. La svolta del quarto libro, *La vita nuova*,

---

<sup>14</sup> Riporto il passo della canzone popolare: "Favetta intonò, sul principio mal sicura, ma di nota in nota rassicurandosi. La sua voce era limpida, fluida, cristallina come una polla. Cantava un distico; e le compagne cantavano in coro un ritornello. Prolungavano la cadenza, concordi, riavvicinando le bocche per formare un sol flutto vocale; che si svolgeva nella luce con la lentezza delle cadenze liturgiche [...] *Tutte le funtanelle se sò sseccàte. Pover' Amore mi'! More de sète. Tromma larì lirà llarì llallerà Tromma larì, lirà, vovà ll'amóre! Amóre mi té' sèt'e mmi té' sète.*

giunge quasi inaspettata con lunghe digressioni dedicate a vari aspetti del folklore abruzzese, culminanti nella spedizione etnografica al santuario della Madonna dei Miracoli a Casalbordino, per la festa. Ad esso fa seguito il quinto libro, *Tempus destruendi*, dove emergono nuovamente alcune pagine incentrate su questioni folkloriche e religiose. Infine, il sesto libro, *L'invincibile*, rappresenta la chiusura del romanzo, incentrata nuovamente sull'analisi della relazione amorosa, come nel primo libro; in esso permangono solo esigui riferimenti folklorici, i quali avevano invece dominato i libri precedenti.

Stando così le cose, verrebbe fatto di immaginare un'ideale partizione del romanzo fra i primi tre libri, tutti incentrati sull'analisi psicologica delle nevrosi del protagonista, sulla scorta del tandem Bourget-Barrès - e in parte anche Schopenhauer<sup>15</sup> -, e gli ultimi tre libri, assai più eterogenei, costruiti, il quarto, sotto l'influsso della triade Michetti-De Nino-Finamore, il quinto, di Nietzsche e, il sesto, di Wagner. L'utilizzo di così tanti diversi modelli insieme si spiega in un colpo solo, se ipotizziamo il loro uso in funzione anti-zoliana (Mariano, 1983: 154). Infatti, che Bourget, Barrès, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche<sup>16</sup>, pur nelle rispettive diversità, si situino nel campo letterario in contrapposizione a Zola è quasi evidente, mentre nella frase sopra riportata di D'Annunzio a Treves è esplicita l'idea di utilizzare le sue conoscenze del folklore abruzzese per prendere posizione contro *Lourdes*.

---

*Dov'è l'acqua che mme si purtate? Tromma larì lirà... T'ajje purtate 'na ggiarre de créte, Nghe ddu' catène d'óre 'ngatenate. Tromma larì lirà... " (TDM: 798-799).*

<sup>15</sup> Per i riferimenti a Schopenhauer si vedano Tosi (1983: *passim*) e Mariano (1983: *passim*). Vi sono inoltre nel romanzo riferimenti al buddhismo, che coincide per D'Annunzio con lo schopenhauerismo, sia all'inizio con il riferimento al musicista cugino di Ippolita - "A Roma, nella città dell'inerzia intellettuale, un maestro di musica, un buddhista, che ha pubblicato due volumi di saggi su la filosofia dello Schopenhauer, si dà il lusso di far eseguire una messa di Sebastiano Bach, unicamente pel piacer suo, in una cappella misteriosa, d'innanzi a un uditorio di grandi scienziati musicomani che hanno le loro figliuole nel coro [...] E in mezzo alla vecchiezza, un delicato idillio musicale si svolge tra la cugina del buddhista e l'amico del buddhista, idealmente. E alla fine della messa il buddhista inconsapevole presenta alla divina Ippolita Sanzio l'amante futuro!" (TDM: 677) -, sia nel libro quinto, dove Giorgio è definito "discepolo di Gautama" (TDM: 930, 932). In che senso tali influssi esercitino il loro effetto su Giorgio è chiarito nel seguente passo: "Quest'uomo intellettuale, chi sa per quale influsso di coscienze ataviche, non poteva rinunciare ai sogni romantici di felicità. Quest'uomo saggio, pur avendo la certezza che tutto è precario, non poteva sottrarsi al bisogno di cercare la felicità nel possesso di un'altra creatura. Egli sapeva bene che l'amore è la più grande fra le tristezze umane, perché è il supremo sforzo che l'uomo tenta per uscire dalla solitudine del suo essere interno: sforzo come tutti gli altri inutile. Ma egli tendeva all'amore con invincibile trasporto. Sapeva bene che l'amore, essendo un fenomeno, è la *figura passeggera*, è ciò che si trasforma perennemente. Ma egli aspirava alla perpetuità dell'amore, a un amore che riempisse una intera esistenza. Sapeva bene che la fragilità della donna è incurabile. Ma egli non poteva rinunciare alla speranza che la sua donna fosse costante e fedele sino alla morte" (TDM: 792).

<sup>16</sup> Si può ricordare la frase di Nietzsche secondo cui Zola defecava (Tosi, 1983: 24).

Tuttavia, al di là delle intenzioni coscienti dello scrittore, molti lettori, in *primis* l'Hérelle<sup>17</sup>, hanno sentito una frattura nel romanzo verso la fine del quarto libro. Tale frattura si delinea con contorni ancora più netti attraverso l'*incipit* del quinto libro, a causa della preponderante presenza della filosofia e della figura di Nietzsche nelle speculazioni di Giorgio, di cui prima non avevamo mai avuto sentore - se non qualche accenno alla fine del libro quarto. Possiamo così far coincidere tale frattura proprio con la festa della Madonna dei Miracoli, culmine e compimento della prima parte. La sensazione è confermata dalla dettagliatissima ricostruzione della genesi del *Trionfo della morte*, la stesura del quale ebbe una battuta d'arresto proprio nel 1893, intorno alla fine dell'episodio di Casalbordino<sup>18</sup>. In quel periodo di stasi viene collocato l'approfondimento della conoscenza delle opere di Nietzsche<sup>19</sup>, cui fa seguito la stesura degli ultimi libri del romanzo<sup>20</sup>. Per i miei scopi, quindi, è più utile

---

<sup>17</sup> Hérelle parla di "changement de composition". D'Annunzio risponde con una lunga lettera nel novembre del 1893. Si vedano a questo proposito Mariano (1983: 163) e le *Note* (D'Annunzio, 2005: 1292).

<sup>18</sup> Ricostruisco brevemente la vicenda estraendo alcune asserzioni dalle *Note* di Andreoli: "Dal 12 febbraio 1893 fino al 6 giugno 1894 il «Mattino» pubblica in appendice il *Trionfo della morte*, ma con una lunga interruzione fra il settembre '93 e l'aprile '94 di cui è responsabile la morte del padre (15 giugno 1893)" (in D'Annunzio, 2005: 1286). Sappiamo poi che: "L'Eremo risulta concluso nell'aprile («Spedii ieri la terza parte del romanzo»), mentre il 19 giugno, dopo che D'Annunzio si è recato a Pescara per i funerali del padre, ha già dato mano alla quarta parte del romanzo, e cioè alla *Vita Nuova* con i capitoli etnologici del romanzo, nutriti dagli *Studi abruzzesi* del De Nino e concepiti in stretta collaborazione con Michetti" (2005: 1288). Infatti è del 11 giugno 1893 un'altra escursione etnografica con Michetti a Casalbordino, perché il pittore avrebbe dovuto fare le illustrazioni del romanzo. La scrittura del capitolo è documentata almeno fino al 23 luglio 1893, come testimonia una lettera a De Nino, in cui gli chiede di inviargli le sue opere; cfr. le *Note* alle *Novelle* (in D'Annunzio, 2006: 886-887). A quel punto, però, la stesura del romanzo vero e proprio si dilunga fino a interrompersi, come testimoniato anche dalla lettera a Treves del 1° settembre 1893, sopra riportata (cfr. § 5.1.). Quindi come sostiene Andreoli "Al *Trionfo* egli rimette mano solo nel gennaio '94" (in D'Annunzio, 2005: 1290). Un resoconto ancora più dettagliato della vicenda editoriale è in Mariano (1983).

<sup>19</sup> Durante l'estate del 1893, dopo aver letto *Le cas Wagner* nella traduzione francese di Halévy e Dreyfus, D'Annunzio pubblica *Il caso Wagner I, II, III*, sulla «Tribuna» del 23 luglio, del 3 agosto e del 9 agosto (D'Annunzio, 2005: 1287), dove D'Annunzio, pur mostrando un ulteriore avvicinamento alle tematiche nicciane e un loro approfondimento, si schiera nella contesa Nietzsche-Wagner dalla parte di quest'ultimo. In seguito, nel settembre, secondo la ricostruzione di Mariano, avverrà la lettura degli *Extraits* a cura di Lauterbach e Wagnon. Nel saggio di Mariano è esplicitato come la lettura di Nietzsche s'interpoli alla scrittura del romanzo (1983: 172-173).

<sup>20</sup> In realtà, il sesto libro, *L'invincibile* era già stato steso almeno in parte (o si tratterà di alcune parti del romanzo precedente dal titolo omonimo) alla data del 12 marzo 1893, come si legge nella lettera a Treves: "Domani o domani l'altro spedirò una parte del romanzo, che si divide in quattro libri: I *Il passato* - II *La Casa Paterna* - III *L'Eremo* - IV *L'Invincibile*"; cfr. le *Note* in D'Annunzio (2005: 1287). Ciò è confermato dal fatto che la stesura definitiva del sesto libro avverrà velocemente in circa un mese, fra marzo e aprile 1894 (2005: 1291). Da questo si evince il

seguire la traccia di tale frattura interna, dividendo il romanzo in una parte pre-nicciana e in una parte post-nicciana, la prima delle quali vede il suo culmine e compimento nell'episodio di Casalbordino, alla fine del quarto libro.

### 4.3. Il folklore primordiale della prima parte

Il quarto libro del *Trionfo della morte, La vita nuova*, è la sezione più organicamente folklorica ed etnografica del romanzo. Dato che sarebbe assai lungo riportarne tutti gli estratti relativi alle questioni antropologiche ivi trattate, mi concentrerò su quelli che hanno più attinenza col tema della festa, oggetto del presente studio, oltre che su quelle espressioni che della festa popolare e del folklore offrono una specifica chiave di lettura, esplicitando la posizione di D'Annunzio. Tuttavia, prima di procedere con il commento di quelle parti che contengono il cuore della riflessione dannunziana, mi sembra utile fornire una schematica partizione tematica del materiale folklorico presente nel libro.

Tutto il secondo capitolo del libro quarto, dopo una breve sezione che definirei *Il ritorno alla vita di Ippolita* (TDM: 823-828), è occupato - quasi in opposizione - dalla visita alla casa del bimbo moribondo, che chiamo con un'espressione del testo *Il bambino succhiato dalle streghe* (TDM: 829-835). Il tragico episodio non è fine a se stesso, ma viene utilizzato da D'Annunzio come espediente narrativo per introdurre il tema del pellegrinaggio a Casalbordino, ultima speranza per il bimbo stregato a detta delle donne del contado, suscitando al contempo il desiderio di Ippolita di visitare il santuario<sup>21</sup>. Il terzo capitolo presenta invece differenti sezioni: la prima, che chiamo *La strega* (TDM: 835-837), attraverso il racconto di Candia offre la spiegazione degli inefficaci

---

motivo per cui il VI libro non sia incentrato intorno all'influsso di Nietzsche, di cui D'Annunzio non si era ancora appropriato, ma di Wagner.

<sup>21</sup> L'episodio del bambino succhiato dalle streghe col suo corollario del capitolo terzo attingono ampiamente al materiale folklorico di De Nino del capitolo *La strega succhia il sangue* (1963 [1879], I: 143-160). È interessante notare che la stregoneria non è intesa tanto nel senso di arte magica o affatturazione, ma come uno *status* sovrannaturale e diabolico assai vicino al vampirismo. Ma ancora più interessante è che lo stesso folklore è utilizzato da Domenico Ciampoli, un autore abruzzese coevo di D'Annunzio, nel racconto *La strega*, appartenente alla raccolta *Trece nere* del 1882. L'episodio di supposta stregoneria, però, diviene in Ciampoli il paravento per una storia di tradimento ai danni di un marito poco virile, sterile e credulone, che alla fine della narrazione, a causa della pratica delle "sette notti" di veglia contro la strega, scoprirà l'inganno della moglie (che non allattava il figlio per scappare dall'amante), determinando un esito tragico e ironico insieme. Anche nella novella di Ciampoli, proprio nell'*incipit*, è presente un riferimento al santuario di Casalbordino e al rituale dello "strascico", a cui marito e moglie si sono sottoposti per liberarsi dalla supposta fattura iniziale che impedirebbe loro di procreare. Lontanissimi da D'Annunzio il linguaggio, il tono e lo stile che sono in Ciampoli quelli del verismo d'impronta verghiana (cfr. *infra*).

tentativi di difesa magica messi in atto contro le streghe; la seconda porta a conoscenza il lettore di un altro dramma locale *La fattura di Turchino* (TDM: 838-839); la terza introduce la figura del *Messia d'Abruzzo* (TDM: 839-843), che sarebbe dovuto venire presto a liberare la trista contrada dai malefici; la quarta è incentrata sul *Canto popolare* (TDM: 843-845); la quinta è la parte in cui emergono le pagine più interpretative, che chiamo propriamente *Il folklore primordiale* (TDM: 845-848); la sesta è *La Nemica* (TDM: 849-850), in cui per la prima volta compare la dichiarazione esplicita del 'nuovo' ruolo ideologico svolto da Ippolita; la settima, in cui abbiamo l'annuncio della morte del bambino stregato e la fuga folle della madre, la chiamo con un'espressione del testo *La madre funeraria* (TDM: 850-852).

La riflessione sul canto popolare, evocata dai pellegrini diretti a Casalbordino, suscita in Giorgio un pensiero chiave, che dà poi il via al lungo passo successivo:

La notò Giorgio e la seguì attentissimo nella digradazione della lontananza finché l'orecchio poté riconoscerla. E crebbe in lui, straordinario, il sentimento della *mistica potenza* che teneva alle *radici* la *grande razza indigena* da cui egli medesimo proveniva (TDM: 844) [*corsivo mio*].

Al di là del fatto che D'Annunzio utilizzi il termine *razza*<sup>22</sup> attingendo a Barrès piuttosto che a Zola, come ritengono Mariano e Tosi<sup>23</sup>, è interessante mettere in luce che egli si fa promotore in Italia dell'idea di un legame di natura insieme biologica ("radici") e spirituale o magica ("mistica potenza") che tiene indissolubilmente avvinti tutti i discendenti di coloro che per secoli in Abruzzo hanno abitato, facendone una stirpe a parte ("razza indigena"). Giorgio pensa, così, di potersi riappropriare della propria potenza vitale ormai perduta,

---

<sup>22</sup> Il passo di D'Annunzio in questione trova il suo corollario in quello di poco successivo: "Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia vera essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la *razza* da cui sono uscito? Riprofondando le *radici* del mio essere nel *suolo originario*, non assorbirò io un *succo schietto e possente* che varrà ad espellere tutto ciò che è in me fittizio ed eterogeneo, tutto ciò che ho ricevuto consapevole ed inconsapevole per mille contagi? Non io ora cerco la verità, ma sì bene cerco di ricuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia *razza* per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi" (TDM: 848) [*corsivo mio*].

<sup>23</sup> Nell'opera di Barrès emergono chiaramente il tema del culto della nazione, la possibilità di recuperare l'essenza della razza, la questione delle radici (uno dei romanzi s'intitola *Les déracinés*, 1897); tuttavia all'epoca della pubblicazione del *Trionfo della morte* era stata pubblicata solo la trilogia *Le culte du moi*. Per i riferimenti all'opera di Barrès rintracciati da Tosi, che in vero mostrano solo una vaga rassomiglianza, si vedano le *Note* in D'Annunzio (2005: 1323-1323), per quello rintracciato da Mariano si veda il suo saggio (1981: 160-161). In nessuno dei casi vi è il ben che minimo riferimento al folklore.

recuperando il legame, spezzatosi a causa della civiltà, con gli antenati della propria potente razza. Tale recupero - e questa è la specificità di D'Annunzio - dovrebbe avvenire immergendosi nel folklore, in particolare attraverso la festa, in cui sono sopravvissute intatte nei secoli le ancestrali forze eroiche e magico-spirituali sotto le parvenze del culto cristiano:

La sua terra e la sua gente gli apparivano *transfigurate, sollevate fuori del tempo*, con un aspetto *legendario e formidabile*, grave di cose misteriose ed eterne e senza nome. Una montagna sorgeva dal centro, come un immenso ceppo originale, in forma d'una mammella, ricoperta di nevi perpetue; e bagnava le coste falcate e i promontorii sacri all'olivo un mare mutevole e triste su cui le vele portavano i colori del lutto e della fiamma. Vie larghe come fiumi, verdeggianti d'erbe e sparse di macigni e qua e là segnate d'orme gigantesche, discendevano per le alture conducendo ai piani le migrazioni delle greggi. Riti di religioni morte e obliate vi sopravvivevano; simboli incomprensibili di potenze da tempo decadute vi rimanevano intatti, usi di popoli primitivi per sempre scomparsi vi persistevano trasmessi di generazione in generazione senza mutamento; fogge ricche, strane ed inutili v'erano conservate come testimonianze della nobiltà e della bellezza d'una vita anteriore. [1] Passavano lunghe teorie di cavalli carichi di frumento; e i devoti cavalcavano su le some, con serti di spighe in capo, con tracolle di pasta; e deponevano ai piedi d'una statua i doni cereali. [2] Le giovinette, con in capo canestre di grano, conducevano per le vie un'asina che portava su la groppa una maggiore canestra; ed andavano all'altare, per l'offerta, cantando. [3] Gli uomini e i fanciulli, coronati di rose e di bacche rosee, salivano in pellegrinaggio a una rupe dov'era stampata l'orma di Sansone. [4] Un bue candido, impinguato per un anno con abbondanza di pastura, coperto d'una gualdrappa vermiglia, cavalcato da un fanciullo, procedeva in pompa tra gli stendardi e i ceri; s'inginocchiava sul limitare del tempio tra il plauso del popolo; giunto nel mezzo della navata, mandava fuori gli escrementi del cibo; e i divoti da quella materia fumante traevano gli auspicii per l'agricoltura. [5] In festa le popolazioni fluviali si cingevano il capo di vitalbe e nella notte passavano l'acqua con canti e con suoni, portando in pugno ramoscelli fronzuti. Le vergini all'alba nelle praterie, per voto, si lavavano le mani, i piedi e il viso nella rugiada novella. Ai monti, ai piani, il primo sole della primavera era salutato con *antichi inni*, con fragore di metalli percossi, con grida e con danze. [6] Cercavano gli uomini, le donne e i fanciulli per tutta la campagna le prime serpi escite dal letargo; le afferravano vive e se ne cingevano il collo e le braccia per presentarsi così cinti al patrono che li rendeva immuni dai morsi velenosi. [7] Giù per le colline solatie i giovani aratori con i bovi aggiogati, al conspetto dei loro vecchi, gareggiavano a compiere il più diritto solco dalla cima al piano sottoposto; e i giudici decretavano il premio al vittorioso mentre il padre in lacrime apriva le braccia al figliuol degno. E così, in tutte le cerimonie, in tutte le pompe, in tutti gli uffici, in tutti i giochi, nelle natiività, negli amori, nelle nozze, nei funerali, sempre era presente e visibile un *simbolo georgico*,

sempre era rappresentata e venerata la grande genitrice Terra dal cui grembo scaturivano le fonti d'ogni bene e d'ogni allegrezza. [8] Le donne del parentado convenivano alla casa della sposa novella portando sul capo un canestro di grano e sul grano un pane e sul pane un fiore; entravano ad una ad una, e spargevano un pugno di quel frumento augurale su i capelli dell'avventurata. [9] A piè del letto d'un moribondo, quando si prolungava l'agonia, due consanguinei deponavano un aratro che aveva virtù d'interrompere lo strazio affrettando la morte. L'utensile e il frutto erano elevati ad alte significazioni e potenze. Un sentimento e un bisogno del *mistero profondi* e continui davano a tutte le materie circostanti un'anima attiva, benefica o malefica, bene o male augurosa, che partecipava ad ogni vicenda, ad ogni fortuna, con un atto palese od occulto. [10] Una foglia vescicatoria impressa sul braccio nudo rivelava l'amore o il disamore; le catene del camino gittate su la via scongiuravano l'uragano imminente; un mortaio posto sul davanzale richiamava i colombi smarriti; un cuore di rondine ingoiato comunicava la saggezza. Il *mistero* interveniva così in tutti gli eventi, circondava e serrava tutte le esistenze; e la *vita soprannaturale* vinceva, copriva e assorbiva la vita ordinaria creando fantasmi innumerevoli e *indistruttibili* che popolavano i campi, abitavano le case, ingombravano i cieli, turbavano le acque. Il *mistero e il ritmo*, i due elementi essenziali d'ogni culto, erano per ovunque sparsi. Uomini e donne esprimevano di continuo la loro anima col canto, accompagnavano col canto tutte le loro opere al chiuso e all'aperto, celebravano col canto la vita e la morte. Intorno alle culle e intorno alle bare ondeggiavano le melopèe lente e iterate, *antichissime, antiche forse come la razza* di cui *manifestavano* la tristezza profonda. Tristi e gravi e fisse in un ritmo non alterato mai, parevano frammenti d'inni appartenuti a *liturgie immemorabili, sopravvissuti* alla distruzione di un qualche grande *mito primordiale*. Erano in piccolo numero ma dominanti così che le canzoni nuove non potevano combatterle né diminuirne la potenza. *Si trasmettevano di generazione in generazione come un'eredità interiore, inerente alla sostanza corporea*; e ciascuno svegliandosi alla vita le udiva risonare in sé medesimo come un *linguaggio innato* a cui la voce dava le forme sensibili. Al pari delle montagne, delle valli e dei fiumi, al pari degli usi, dei vizii, delle virtù e delle credenze, esse *erano parte nella struttura del paese e della gente. Erano immortali come la gleba e come il sangue* (TDM: 845-848) [*corsivo mio*].

Non sarà difficile scorgere in questo passo le stesse credenze già descritte nella *Vergine Anna*, spogliate però di tutti riferimenti toponomastici per conferir loro un aspetto leggendario - nell'ordine le processioni alla Madonna della Neve [1], alla Madonna degli Angeli [2], alla Madonna delle Rose [3], il bue di San Zopito [4], la festa di San Giovanni [5], la festa di San Domenico [6] - e in *Mungia* - i riti nuziali [8] -, insieme ad altre che nelle novelle non comparivano - la gara del solco più dritto [7], gli usi funebri [8], le pratiche divinatorie [10] -, tutte derivate dai testi di De Nino (cfr. § 3.3.2). Tuttavia, se l'ispiratore di questo



lungo passo è senz'altro Michetti, per il quale D'Annunzio ha raccolta "l'antichissima poesia di nostra gente", e la fonte sono le opere di De Nino, lo sguardo con cui D'Annunzio legge tali riti è quello nostalgico e arcaizzante di Finamore, o almeno, in parte da lui influenzato. Da Finamore derivano probabilmente l'adozione di alcuni concetti e l'uso di precisi termini fra cui *in primis* quello di "sopravvivenza". Si legge nelle *Conclusioni delle Credenze usi e costumi abruzzesi*<sup>24</sup>:

E così, anche tra noi, come si è visto, molti riti, usi e costumi, parte relativi a *vetustissime* credenze tuttora vive, parte *superstiti* a credenze nelle quali già ebbero radice, ma da cui man mano nel corso del tempo si divisero, sono tuttavia praticati da quei molti i quali farebbero le meraviglie se ad alcuno paresse strano il vederli ancora praticati. Ond'è che, se i più antichi documenti della storia del pensiero sono da cercare nella parola<sup>25</sup>; *nelle credenze e negli usi da queste derivati sono i documenti più antichi della coscienza religiosa della nostra razza*. Degli uni e degli altri depositario è il popolo [...] Pure, in fondo della coscienza popolare, *sopravvive* di quel passato gran parte e più o meno occultamente vi opera: come le forze telluriche, già *formidabili*, ora latenti e manifestantisi quando con le oscillazioni microsismiche, quando con le scosse del terremoto e delle eruzioni vulcaniche. Talchè, non i pregiudizi, non le ubbie e le superstizioni sono un bene; ma s'intende come di ciò che passa *sopravviva* qualcosa in ciò che resta, e nella memoria, come nelle abitudini, se non negli affetti, *si porti lungamente più o meno di ciò che è stato* (Finamore, 1988 [1890]: 191-193) [*corsivo mio*].

I termini da cui emerge la lettura dannunziana del folklore come "sopravvivenza" - una sostanziale novità rispetto alle novelle - sono "sopravvivevano", "rimanevano intatti", "persistevano", "trasmessi di generazione in generazione", "indistruttibili", "antichissime", "antiche come la razza", "sopravvissuti", "immortali". L'altra idea forte collegata a questa è

---

<sup>24</sup> Nello stesso passo poi si trovano anche i concetti di "barbarie" e quello di "vestigii", che fa il paio con la "reliquia" utilizzata nella descrizione della festa di San Giovanni (cfr. § 3.2.). Ancora, sempre nel capitolo dedicato alla festa di San Giovanni, Finamore dichiara che: "l'animo si commuove al pensare come, tuttavia, nelle nostre vene circoli qualcosa della vita di generazioni dalle quali un intervallo di millenni ci divide: e che nella nostra anima cristiana abbia ancora un eco il sentimento, che scaldò la coscienza religiosa in un passato che non ha storia" (1988 [1890]: 164). Infine, nella *Prefazione* si trova esplicitato il paragone coi "primordii della vita umana sulla terra" (Finamore, 1988 [1890]: V). Il concetto di sopravvivenza potrebbe anche derivare direttamente dalla lettura di Pitre, che ricava la definizione di *survival* da Tylor (Cocchiara: 1951: 131 ss.), ma a quest'altezza non abbiamo notizie certe della conoscenza di D'Annunzio dei testi in cui Pitre ne parla, ed è più semplice pensare alla mediazione di Finamore, collaboratore dell'*Archivio* di Pitre.

<sup>25</sup> Qui è evidente che Finamore è un seguace di Max Müller e delle sue teorie sulla priorità del linguaggio e sul mito come "malattia del linguaggio".

quella della natura ancestrale e primitiva dei riti e delle credenze del folklore abruzzese, che sono “eterne”, “usi di popoli primitivi”, “liturgie immemorabili”, espressioni del “mito primordiale” generate dal “ceppo originale” della Majella. Pertanto, a proposito di questo passo, siamo davvero autorizzati dal testo a parlare di “primitivismo” in D’Annunzio, anche perché nel *Trionfo della morte* l’immersione in questo primitivo folklorico ha la funzione di ridare slancio vitale alla ‘terra desolata’ della modernità e della civiltà, incarnata nella nevrosi di Giorgio Aurispa e nelle sue tare familiari. Ma siamo molto lontani dal Verismo. Prova ne sono i termini che tradiscono una visione mitico-simbolica del fatto folklorico: “transfigurate”, “sollevate fuori dal tempo”, “aspetto leggendario”, “cose misteriose”, “simboli incomprensibili”, “simbolo georgico”, “elevato ad alte significazioni e potenze”, “mistero” (ripetuto ben tre volte), “vita soprannaturale”, “mito primordiale”. Tale dimensione primitiva e tali misteriose potenze sono indistruttibili e date in eterno; letteralmente connaturate e consustanziali alla razza abruzzese, si “manifestavano” nei canti, nei riti, nelle feste. “Si trasmettevano di generazione in generazione” – l’espressione è ripetuta due volte -, ma in fondo il processo di trasmissione culturale non è neppure necessario, perché sono “un’eredità interiore”, inerenti alla “sostanza corporea”, risuonano dentro con un “linguaggio innato”, fanno parte della “struttura del paese e della gente”, sono “indistruttibili” perché passano attraverso il “sangue” della stirpe. Cioè, si trasmettono biologicamente. È per questo che Giorgio non deve appropriarsene coscientemente come un qualcosa di nuovo, perché sono già dentro di lui, da sempre, ma semplicemente riscoprirle, attingendo alle radici della propria razza. Il folklore è, dunque, una seconda natura o un tutt’uno con la prima, in una visione in cui i dislivelli di cultura, rivendicati nelle novelle, si annullano.

Il passo offre anche una precisa indicazione alla luce della quale leggere questi riti e miti primordiali; si tratta evidentemente di una religione precristiana, ispirata a un simbolismo “georgico<sup>26</sup>”, cioè, agrario: “sempre era rappresentata e venerata la grande genitrice Terra dal cui grembo scaturivano le fonti d’ogni bene e d’ogni allegrezza”. Qui D’Annunzio attinge all’idea che nelle cerimonie del folklore sopravviva il sostrato dell’arcaica, anzi primordiale, religione di una divinità Madre, ipostasi e immagine della Terra che dà il sostentamento all’uomo. Pur essendo una religione misterica – concetto ribadito più volte –, dobbiamo ritenere che tale religione agraria sia antecedente al mito greco, a cui non vi sono riferimenti espliciti. Quindi addirittura il folklore

---

<sup>26</sup> Il termine è certamente di ascendenza virgiliana.

appare più antico della religione greca, riallacciandosi direttamente ai miti primordiali o primitivi<sup>27</sup>. Per questo trascina con sé molti tratti di ferocia e barbarie, che come vedremo non sono affatto scomparsi, pur obbedendo la sua raffigurazione in questo passo a un afflato nostalgico ed estetizzante – dichiarato dal concetto di “transfigurazione”. Infine, emerge anche una concezione di questa “vita soprannaturale” che va nella direzione dell’animismo e della magia simpatica<sup>28</sup> (“davano a tutte le materie circostanti un'anima attiva, benefica o malefica, bene o male augurosa, che partecipava ad ogni vicenda, ad ogni fortuna, con un atto palese od occulto”).

#### 4.3.1. L’intermezzo del capitolo quarto

Il capitolo quarto del libro presenta un andamento assai più mosso, contrassegnato dal passaggio di Giorgio a diversi stati d’animo, in contrapposizione con quelli del capitolo precedente, fino alla maturazione della decisione di recarsi a Casalbordino su richiesta di Ippolita. In breve, Giorgio si sente incapace di riconnettersi con la terra d’Abruzzo attraverso l’“ebrietà panica”, che aveva preceduto l’arrivo dell’amante. All’improvviso l’eremo rivela una natura ben diversa, ancora non emersa nel romanzo e che noi possiamo ricollegare a quella delle novelle:

Su la terra e sul mare gli uomini gittavano un'ombra tragica. La povertà, la malattia, la demenza, il terrore e la morte si occultavano o si manifestavano per tutti i luoghi dov'egli passava. Un vento di fanatismo ardente correva il paese da un capo all'altro (TDM: 853).

Quindi emerge l’attitudine al simbolismo di Giorgio - “Come sfuggire al fascino del mistero che si diffondeva su tutte le cose create transfigurandole in segni ed in emblemi d'un'altra vita?”(TDM: 853) -, che evoca la figura funebre e castrante dello zio Demetrio, emblema delle sue tare ereditarie: essenzialmente una malattia della volontà. Infatti, Giorgio ha la rivelazione di non poter accedere alla dimensione dionisiaca e qui compare per la prima volta un vago riferimento alla filosofia nicciana:

Il superstite comprendeva ora, in un momento di lucidità, che egli non avrebbe potuto in nessun modo raggiungere il tipo della vita esuberante, l'ideale «dionisiaco» che gli era balenato sotto la grande quercia

---

<sup>27</sup> Questo concetto è in parte anche nel Propp delle *Radici storiche* e delle *Feste agrarie russe*.

<sup>28</sup> Di nuovo il pensiero non può che andare al capitolo III del *Ramo d'oro* di Frazer.

nell'assaporare il nuovo pane spezzato dalla donna giovine e lieta<sup>29</sup> (TDM: 855).

La decisione pertanto è quella di ripiegare, inaspettatamente, nel misticismo cristiano, rinunciando a Ippolita e trovando un rifugio nella morale schopenhaueriana dei primi libri - “«Il desiderio!» pensò Giorgio, richiamato così alla sua donna, alla corporale tristezza del suo amore. «Chi ucciderà il desiderio?»” (TDM: 857). Nasce così in lui l'esigenza di recarsi all'abbazia abbandonata di San Clemente a Casauria, visitata per la prima volta proprio con lo zio mortifero, dove sacrificare<sup>30</sup> simbolicamente Ippolita all'ideale cristiano-schopenhaueriano della rinuncia. Ma la volontà di Ippolita si è fatta nel frattempo molto più forte, dominante. Ella distrae Giorgio dai suoi propositi di elevazione spirituale e *noluntas*, imponendogli il viaggio a Casalbordino, nel cuore del folklore, e avvicendolo ancora una volta con la propria sensualità fino a portarlo all'atto sessuale e al dominio del desiderio.

#### 4.3.2. Il cuore oscuro d'Abruzzo: la festa della Madonna dei Miracoli

Giorgio e Ippolita giungono a Casalbordino la vigilia della festa della Madonna dei Miracoli, dunque, il 10 giugno. Non partecipano pertanto alla processione della statua, ma tutto l'apparato festivo è già ampiamente

---

<sup>29</sup> Riporto per intero il passo dove era già emersa l'illusione di una svolta verso il vitalismo dionisiaco: “Ella gli offriva l'avanzo su cui era il segno umido del morso; glie lo spingeva fra le labbra, ridendo, comunicandogli sensualmente la sua ilarità. - Tieni! Egli trovò delizioso quel sapore; si abbandonò a quell'incanto leggero; si lasciò avvolgere da quella seduzione che pareva nuova. Un desiderio folle all'improvviso l'assalì: di stringere tra le braccia la provocatrice, di sollevarla su le braccia, di portarla in corsa come una preda. Il cuore gli si gonfiò d'un'aspirazione confusa alla forza fisica, alla sanità possente, a una vita di gioia quasi selvaggia, all'amore semplice e rude, alla grande libertà primordiale. Provò come un bisogno istantaneo di rompere la vecchia spoglia che l'opprimeva, d'uscirne interamente rinnovellato, immune da tutti i mali che l'avevano afflitto, da tutte le deformità che l'avevano impedito. Ebbe la visione allucinante d'una sua esistenza futura in cui egli, affrancato da ogni abitudine funesta, da ogni tirannia estranea, da ogni triste errore, guardava le cose come se le vedesse per la prima volta ed aveva innanzi a sé tutta quanta la faccia dell'Universo aperta come una faccia umana. - Non poteva dunque venire il prodigio da quella donna giovine che su la mensa di pietra, sotto la quercia sicura, aveva spezzato il nuovo pane e l'aveva diviso con lui? Non poteva dunque incominciare da quel giorno, veramente, la Vita Nuova?” (TDM: 818).

<sup>30</sup> È esplicita nei seguenti passi l'immaginazione sacrificale di Giorgio e la proiezione di Ippolita nel ruolo di vittima: “«Misericordia di quel che ho goduto e di quel che soffro! Fate, mio Dio, che io possa compiere il *Sacrificio* nel vostro nome!» [...] Ella aveva sentito cadere intorno a sé quella parte della sua sostanza che si opponeva alla totale *offerta*. Nessuna cosa torbida e impura era rimasta in lei. Il suo corpo s'era trasformato in un elemento sottile, agile, chiaro e incorruttibile; i suoi sensi s'eran confusi in una suprema ed unica voluttà. Assunta in sommo dello stelo meraviglioso, ella ardeva e gioiva del suo ardore e del suo splendore, simile a una *fiamma* che fosse consapevole della sua propria fiammea vita...” (TDM: 862) [*corsivo mio*].

dispiegato e in corso, così come l'arrivo dei pellegrini e le pratiche cerimoniali. Ho già avuto modo di chiarire, poi, come in D'Annunzio nella vigilia della festa si concentrino le ansie e le tensioni del singolo e della comunità, determinando anche esiti violenti – una sensazione, in fondo, non troppo dissimile da quella del *Sabato del villaggio*, di cui D'Annunzio coglie però i risvolti parossistici e tragici.

L'episodio di Casalbordino, che è la parte più propriamente etnografica del romanzo, occupa ben tre capitoli del libro quarto: il quinto, il sesto e il settimo. A loro volta, i tre capitoli suddividono il racconto in tre fasi ben distinte: il capitolo quinto tratta dell'arrivo al santuario; il sesto è quello centrale con la descrizione dei riti fuori e dentro il santuario; il settimo racconta la fuga rocambolesca della coppia dal santuario. In questo caso, dato che sarebbe impossibile riportare tutte le pagine sulla ricognizione festiva dei due protagonisti, davvero molto numerose, propongo una ripartizione della narrazione in sequenze, riportando e commentando, di volta in volta, solo quelle espressioni più significative per il presente studio.

## V

*Arrivo a Casalbordino* (TDM: 866-867): L'inizio del capitolo mette in evidenza da subito la descrizione della folla dei pellegrini attraverso immagini iperboliche e barbariche ("immense onde di popolo", "si precipitavano con violenza", "urlavano").

*La leggenda* (TDM: 867-869): Viene riportata con ampiezza di particolari la leggenda di fondazione del santuario della Madonna dei Miracoli, nel 1527, legata all'apparizione della Vergine, sotto forma della Madre della Misericordia, a un vecchio contadino con l'esplicita richiesta di costruire una chiesa in quel luogo esatto. Alla fine di questa sequenza sono da notare le parole di Cola: "Questa è la Madonna che fa più grazie nel mondo" [...] "Dicono che n'è uscita un'altra, ora, nel Regno. Ma questa vince". Qui il riferimento è con ogni probabilità al culto della Madonna di Pompei, su cui D'Annunzio aveva peraltro progettato romanzo mai portato a termine. Il culto di tale Madonna si diffonde fra il 1876 e il 1887 a partire dal Regno di Napoli. Tuttavia vi si potrebbe scorgere anche una velata allusione alla Madonna di Lourdes, le cui apparizioni avvengono a partire dal 1858, e una sorta di sfida a Zola.

*Il simulacro* (TDM: 869-870): In questo denso paragrafo D'Annunzio espone con grande acutezza alcune questioni che concernono l'utilizzo delle statue dei santi

e della Madonna nel culto popolare, cogliendone i tratti salienti da un punto di vista antropologico. Lo riporto per intero:

Era palese nella sua voce e nella sua attitudine quel *fanatismo di parte*, che accende il sangue di tutti gli *idolatri* e che talvolta in terra d'Abruzzi muove le popolazioni a *guerre feroci per la supremazia di un idolo*. Il vecchio, come tutti i suoi fratelli di fede, *non concepiva l'Essere divino fuori del simulacro ma vedeva e adorava nel simulacro la presenza reale della persona celeste*. L'Imagine su l'altare *viveva come una creatura di carne e d'ossa*: respirava, sorrideva, batteva le palpebre, reclinava la fronte, accennava con la mano. Così, dovunque, tutte le statue sacre, di legno, di cera, di bronzo, d'argento, *vivevano d'una vita sensibile* nella loro materia preziosa o vile. Se invecchiavano, se si spezzavano, se si disfacevano pel gran tempo, non cedevano il posto alle statue nuove senza dar segni fierissimi della loro collera. Una volta il frammento di un busto, divenuto irriconoscibile e confuso tra la legna da ardere, aveva sprizzato sangue vivo sotto la scure e parlato parole di minaccia. Un altro frammento, piattato e commesso tra le doghe di un tino, aveva manifestata la sua essenza soprannaturale producendo nell'acqua il fantasma della sua figura primitiva integra... [*corsivo mio*].

Da una parte D'Annunzio ripropone i concetti a lui cari di idolatria e di idolo, insieme al motivo della "guerra di santi", già enucleati nelle novelle. Dall'altra, mette in luce la concezione del mondo folklorico - condivisa anche presso molte altre popolazioni preindustriali di interesse etnologico - che l'entità divina sia davvero presente e contenuta nella statua, che è dotata così di poteri miracolosi. Ma non solo, D'Annunzio coglie anche la credenza che il *numen* venerato ("la persona celeste") abbia proprio la foggia di quella statua posseduta dalla comunità - e nessun'altra -, e che essa possieda una vita propria, sia cioè una "persona", coi sentimenti e i comportamenti suoi, espressione talora di benevolenza talaltra di collera. L'oggetto-persona è, così, circondato da una serie di precauzioni, regole o tabù, volte a favorire o proteggere le persone umane dall'interazione sensibile sempre rischiosa con esso, tanto che quando se ne rende necessaria la distruzione, essa genera sovente problemi e pericoli di ordine sovranaturale.

*L'ex voto* (TDM: 869-870): D'Annunzio introduce dinamicamente nella narrazione la tradizione degli *ex voto*, in questo caso di cera, attraverso la figura del vecchio Aligi, il quale si rifiuta di salire in carrozza perché ha promesso alla Madonna di fare tutto il tragitto a piedi in segno di ringraziamento. L'episodio si chiude con *L'arrivo al santuario* (TDM: 871).

## VI

*Lo spettacolo attorno al santuario* (TDM: 871-875): La descrizione della folla che si aggira attorno al santuario, chiamato col nome di Casa della Vergine, termine che ne aumenta per antitesi l'effetto straniante, è uno dei capolavori della scrittura dannunziana. Tale descrizione si protrae, in realtà, per undici pagine, fino all'entrata vera e propria di Giorgio e Ippolita nel santuario ed è costruita attraverso un gioco dello sguardo del narratore che si sofferma a cogliere differenti scene sulla piazza-palcoscenico, isolandole attraverso il ripetersi cadenzato e ossessivo del grido: "*Viva Maria!*". In particolar modo, le prime cinque pagine sono costruite attraverso l'alternarsi dello sguardo dalla folla dei pellegrini a gruppi di personaggi aberranti – quasi una Corte dei Miracoli proveniente da *Notre-Dame de Paris* –, giunti a Casalbordino per intrattenere i fedeli nei giorni della festa, in una commistione di sacro e profano. Alla *Visione panoramica della folla* (TDM: 871-872), segue la descrizione focalizzata in prima battuta su *Mercanti e prostitute* (TDM: 872), quindi lo sguardo torna sulle *Compagnie dei pellegrini* (TDM: 872-873). L'attenzione si dirige quindi sulle *Sonnambule circensi* (TDM: 873) e di nuovo sull'*Arrivo di nuovi pellegrini* (TDM: 873-874). La focalizzazione si sposta quindi su *Bettole e crapuloni* (TDM: 874) e su *Bari e biscazzieri* (TDM: 874-875), per tornare di nuovo sui *Pellegrini* (TDM: 875).

La frase più indicativa della prospettiva del narratore è proprio nell'*incipit* del capitolo: "Era uno spettacolo meraviglioso e terribile, inopinato, dissimile ad ogni aggregazione già veduta di cose e di genti, composto di mescolanze così strane aspre e diverse che superava i più torbidi sogni prodotti dall'incubo". In essa si vede l'attrazione e la repulsione insieme di D'Annunzio per questo mondo folklorico festante, meraviglioso e spaventoso allo stesso tempo, di cui viene messa in luce l'alterità totale, un prodotto non dell'umano ma dell'onirico, quasi un quadro di Bosch. Così si susseguono le seguenti espressioni "brutture", "vizii turpi", "deformazioni", "follia", "cupidigia", "lussuria", "frode", "ebetudine", "paura", "tutte le basse tentazioni agli appetiti brutali" – che rimandano alla *Vergine Orsola* –, "tutti gli inganni alla semplicità e alla stupidità" – che rimandano alla *Vergine Anna*. Ancora più icastico l'*explicit* che allude a una sorta di *humus* marcescente che rischia di invadere il *templum*: "ribollivano, fermentavano, intorno alla Casa della Vergine".

*Avvicinamento al santuario* (TDM: 875-877): Avvicinandosi al santuario, il narratore si focalizza maggiormente sul punto di vista interno della coppia, facendo nuovamente emergere l'opposizione fra il disgusto per il "lezzo nauseabondo" e "l'attrazione dello spettacolo umano", tanto che Ippolita appare fuori di sé "investita dalla fiamma di demenza che esalavano le turbe

fanatiche". Di nuovo la religione folklorica sembra produrre un indebolimento delle facoltà mentali. Da questo punto in poi l'attenzione si focalizza esclusivamente su pellegrini e devoti, mettendo in evidenza la ferocia e la barbarie delle loro manifestazioni esteriori. Ritorna anche l'insistenza sul tema del sangue, già emerso negli *Idolatri*: "Le grida sembravano venire da una strage: da uomini e donne che si gozzassero a vicenda e si dibattessero nel sangue gorgogliante".

*I pellegrini teriomorfi* (TDM: 877-878): La descrizione dei pellegrini, secondo le modalità tipiche in D'Annunzio, avviene attraverso similitudini e metafore animalesche e, in parte, vegetali, che hanno l'effetto di trasformarli in creature mostruose e deformi, subumane o inumane. I termini della metamorfosi sono "rospi", "avvoltoio", "proboscide", "zanne dei cinghiali". Infine sono citate tutte le malattie più ripugnanti che generano deformità.

*I duci delle compagnie* (TDM: 878): Anche i capitani delle compagnie dei pellegrini subiscono la stessa metamorfosi e assumono tratti sado-masochistici, trascinando, percotendo e ingiuriando i fedeli, quasi come i demoni di un inferno dantesco.

*Il paralitico e l'ossesso* (TDM: 879-880): Lo sguardo del narratore si sofferma, quindi, su due figure particolarmente mostruose, che hanno lo scopo di mostrare la "bestia originaria"<sup>31</sup> dei popolani, un paralitico e un indemoniato. Il paralitico illustra specificamente l'attaccamento alla vita di chi "non voleva morire", che rimanda per opposizione a quello slancio vitale nicciano ormai perduto per Giorgio. Colpisce anche che D'Annunzio utilizzi per indicare la statua della Madonna semplicemente il termine "la Madre", che non è affatto consueto né nella liturgia cristiana né nella devozione popolare, sovrapponendo allusivamente la propria interpretazione della sopravvivenza nel culto mariano di un'antica divinità genitrice, che, come abbiamo visto, è la Terra.

*I dementi* (TDM: 880): La descrizione dei pellegrini resi dementi dalla fede, dal sole, dalle grida altrui, dal girare in cerchio attorno al santuario secondo le prescrizioni cerimoniali prima di entrare, introduce l'importante tema sacrificale, anche qui apertamente dichiarato: "invasi da una frenesia feroce che li spingeva ai sacrifici sanguinosi, agli strazii della carne, alle prove più inumane". Qui viene introdotto per la prima volta anche il tema dell'annullamento delle identità individuali e della fusione in un unico organismo indistinto, privo di discernimento e ragione, per effetto dei riti festivi: "incalzandosi, con tal furia concorde che non più parevano un

---

<sup>31</sup> Qui il riferimento è forse a *La Bête humaine* di Zola.



adunamento di singoli uomini ma la coerente massa d'una qualche cieca materia sospinta da una forza vorticosa”.

*L'epilettico* (TDM: 880-881): Dopo il paralitico e l'indemoniato, la terza figura simbolica su cui si catalizza l'attenzione di Giorgio e Ippolita è un giovane colto da un accesso di “mal caduco”, “male sacro” o “male di San Donato”. L'episodio è particolarmente critico perché espone Ippolita, anch'essa malata di epilessia, al rischio di una ricaduta.

*L'entrata nel santuario* (TDM: 882): Sventata la crisi, i due entrano nel santuario, spinti da una forza inconscia che è l'effetto del contagio<sup>32</sup> magico-spirituale da parte della folla dei devoti: “li reggeva una energia fittizia, li spingeva una ostinazione cieca, simile in parte a quella che mostravano i fanatici nei loro giri senza fine. Era l'effetto del contagio”. Da questo momento la narrazione prosegue senza l'interpolazione dei gridi delle compagnie di pellegrini, che con effetto realistico interrompevano e segmentavano la progressione dello sguardo narrante solo fuori dal santuario.

*Il carnaio* (TDM: 882-883): La prima cosa che attrae l'attenzione all'entrata sono le pareti coperte di *ex voto*, la cui descrizione dai tratti mostruosi risponde al gusto dell'estetismo decadente di Huysmans – basti pensare alla lunga digressione sulla vegetazione malata in *À rebours*. La riporto per conferma:

Gambe, braccia, mani, piedi, mammelle, frammenti informi che rappresentavano i tumori, le cancrene e le ulceri, figurazioni rozze di morbi mostruosi, pitture di piaghe scarlatte e violacee sul pallore della cera stridenti, - tutti quei simulacri immobili su le quattro alte pareti avevano un aspetto mortuario, facevano ribrezzo e paura, davano imagine d'un carnaio ove fossero raccolte le membra amputate in un ospedale.

A tale descrizione fa da contraltare quella dei vecchi svenuti nel santuario come “cadaveri in tempo di pestilenza”

*Lo strascico* (TDM: 883-884): Quasi a metà del capitolo si trova la descrizione del rito dello “strascico” della lingua a terra, che ne costituisce anche il parossistico fulcro. Utilizzando la stessa immagine già presente nella descrizione dell'evento a Miglianico, D'Annunzio dice che le donne “strisciavano come rettili”. Viene descritta nel dettaglio anche la modalità tipica della postura: “ Talune, carponi sul pavimento, sostenendo su i gomiti e su i pollici dei piedi scalzi il peso del corpo orizzontale, avanzavano a poco a poco verso l'altare”. La pratica di saltare su dita dei piedi e gomiti ha la funzione di acuire lo strazio della lingua a terra, producendo escoriazioni anche sui gomiti. La scena si svolge pertanto in

---

<sup>32</sup> Qui si potrebbe citare a proposito il concetto frazeriano di magia contagiosa.

un fiume sanguinolento, che prende forma postulante dopo postulante dal portone all'altare, vicino a cui è esposta la statua della Madonna. Fra i termini assumono particolare rilevanza "frenesia selvaggia" e "convulsioni demoniache", che inducono a leggere la pratica in direzione anti-cristiana. Il significato sacrificale del rito trova poi la sua esplicitazione nell'espressione "supplizio votivo".

*Le supplici* (TDM: 884-885): Sempre a donne viene affidato da D'Annunzio il compito di illustrare gli aspetti più feroci del rito. Le madri senza latte si scoprono il seno davanti alla statua della Madonna; le mogli sterili indicano alla statua il proprio ventre. Ma la preghiera si trasforma presto in una forma di coercizione magica nei confronti del simulacro miracoloso:

Poi, a grado a grado, si eccitavano sino al *furore*, sino alla *demenza*. Pareva che volessero strappare il consenso del prodigio a furia di *grida* e di gesti *folli*. Raccoglievano tutte le forze per gittare un urlo più acuto che giungesse all'imo cuore della Vergine [*corsivo mio*].

Questa forma di preghiera, mista di imprecazioni e coercizioni magiche, non è un'invenzione dannunziana, ma è testimoniata ampiamente nel folklore europeo. Sappiamo, ad esempio, dell'usanza di minacciare di far a pezzi la statua o di gettarla in un pozzo, o di tenerla deliberatamente sotto il sole, nei casi in cui sembra rifiutarsi di intervenire per far piovere<sup>33</sup>. La Madonna non dà, però, cenni di assenso: rimane "inaccessibile".

*Le offerte* (TDM: 885-886): Lo sguardo del narratore si sposta poi a cogliere più in basso, ai piedi della statua, il bacile delle offerte e l'avidità dei preti, che raccolgono monete e monili preziosi. Anche in questo caso i pellegrini sono denominati spregiativamente come un "flutto di fanatici" dai "gesti violenti".

*La coppia affatturata* (TDM: 886-888): In questo flutto viene individuata e seguita dal narratore una coppia che si staglia in mezzo agli altri, formata da una sposa possente, dalla bellezza barbarica, e da uno sposo pallidissimo, imberbe, triste, che veniamo a sapere tramite le voci dei parenti essere stato oggetto di una fattura che gli ha fatto perdere la "potenza genitale". Di loro D'Annunzio dice che "parevano recare nel loro aspetto la fatalità d'un mistero primitivo". Anche in questo caso il dono di tutti gli ori nuziali da parte della sposa alla Madonna dei Miracoli è letto, attraverso lo sguardo disperato delle due madri, come un violento "sacrificio". Si può notare che D'Annunzio coglie attraverso questa coppia il costume secondo cui uscendo dalla chiesa i fedeli non possono volgere

---

<sup>33</sup> Si vedano a questo proposito Cirese (1997: 12) e Saintyves (1934: 25).

le spalle all'altare. Nel finale del passo D'Annunzio introduce un'inaspettata variazione: la donna pare "circonfusa d'un mistero dionisiaco, spirante quasi un'aura di antichissima vita su quella moltitudine barbarica". A questo punto della narrazione la lettura di Nietzsche deve aver cominciato a produrre un cambiamento di prospettiva. Il mistero da primitivo è divenuto dionisiaco, ricollegandosi al mito classico, e assume tratti distinti rispetto alla barbarie del ributtante rituale folklorico. L'apparizione di questa figura muliebre allude alla possibilità di una nuova strada mistica, diversa da quella tracciata a Casalbordino, che si profila all'orizzonte di Giorgio.

*L'esaltazione di Giorgio* (TDM: 888): A questo punto, però, è Giorgio a cadere in uno stato di esaltazione allucinatoria, effetto del rituale festivo:

Il suo spirito, esaltato fuor del tempo e della realtà, viveva nell'orrore di un mondo sconosciuto, al cospetto di un popolo senza nome, partecipando a un *rito d'origine oscurissima*. I volti degli uomini e delle donne gli apparivano come in una visione di delirio, con l'impronta di *una umanità diversa dalla sua, formati d'una materia diversa*; e gli sguardi e i gesti e le voci e tutti i segni percettibili lo colpivano di stupore, come se non avessero alcuna analogia con le comuni espressioni umane a lui note fino a quel giorno [...] ne sentiva ripercuotere le grida nel suo proprio cuore; si sentiva invadere dalla medesima *follia*; e provava anch'egli un bisogno brutale di gridare e di agitarsi [*corsivo mio*].

Suo malgrado, Giorgio finisce per penetrare nell'oscuro rito folklorico, che non esiterei a definire il "cuore di tenebra"<sup>34</sup> d'Abruzzo. Pur avendo la sensazione della propria estraneità e definitiva diversità dai devoti del popolo abruzzese, si sente invadere dalla loro follia e dal bisogno brutale di unirsi al loro grido. Ne emerge l'idea di un fondo umano ancestrale e rimosso, il cui riconoscimento è intollerabile, ma che sembra prendere il sopravvento, almeno temporaneamente, su Giorgio.

*La comunione* (TDM: 889): Nella parte finale del capitolo una delle "femmine rettili", si getta addirittura contro la statua. Da questo passo veniamo a conoscenza del fatto che la statua era circondata da una grata, per proteggerla da tali eccessi: "Poi si gittò contro il cancello, abbrancò i ferri convulsa; e si mise a urlare come una partoriente". Anche in questo caso, poi, dominano le immagini di sangue. Il capitolo si conclude, infine, con il *climax* rituale della

---

<sup>34</sup> Si pensi alla natura sacrificale (e forse antropofagica) dei riti innominabili al centro di *Heart of Darkness* di Conrad; cfr. Dei: "L'autore del romanzo sembra cioè avere in mente rituali ben precisi e definiti, anche se non li esplicita al lettore. Sappiamo che essi hanno a che fare con l'adorazione di Kurtz, e che implicano sacrifici cruenti (le teste infisse sui pali intorno alla capanna di Kurtz)" (1988: 357-381).

comunione-possessione di tutto il popolo dei devoti, che si fa un unico organismo davanti alla statua della Madonna, impetrando la grazia:

A quella mescolanza dei fiati, alla vista del sangue e delle lacrime, tutta la moltitudine in un punto *fu posseduta da una sola anima, divenne un essere solo, miserabile e terribile*, ch'ebbe un gesto, una voce, uno spasimo e un *furore*. Tutti i mali divennero un solo unico male che la Vergine doveva distruggere; tutte le speranze divennero una sola unica speranza che la Vergine doveva compire. - La grazia! La grazia! E sotto l'Imagine scintillante le fiamme dei cèrei tremarono a quel vento di passione [*corsivo mio*].

Si tratta ancora una volta di immagini di una straordinaria forza evocativa, che mescolano insieme i temi della ferocia, della barbarie e dell'idolatria. Di nuovo le grida dei devoti assumono allo sguardo del narratore i tratti del furore e della follia, che provocano un contagio dall'uno all'altro. Così le masse, invase da una specie *daimon*, in preda a una possessione mistica che è extra-liturgica ed eterodossa - ma dal punto di vista di D'Annunzio anche di ascendenza precristiana e primitiva -, annullano i confini delle identità individuali in unico orgasmo festivo, che sembra, stavolta, gradito al *numen* che abita l'"Imagine" miracolosa, come testimoniato dai guizzi nelle fiamme delle candele.

## VII

*L'uscita dal santuario* (TDM: 890-891): Il settimo capitolo si apre con l'immagine di Giorgio e Ippolita che sono fuggiti dall'acme della comunione-possessione e hanno trovato riparo sotto agli alberi: "Ambedue, dentro il Santuario, nel momento tragico, erano stati invasi dal comune delirio; ed erano fuggiti, paventando la follia". I termini che sono utilizzati per indicare il rito, ora che la focalizzazione si spinge maggiormente dentro i personaggi, sono: "orrore", "tragico", "ripugnanza", "intollerabile". Essi, dopo il perturbamento determinato dal rito, ristabiliscono di nuovo il dislivello culturale interno fra i colti borghesi cittadini e le folle del contado abruzzese.

*Il fallimento dell'esperimento* (TDM: 891-893): Si tratta della parte più ideologica dell'intero capitolo e, forse, dell'intero libro quarto, in cui a partire dall'orrore provato all'interno del santuario Giorgio dichiara fallito il proprio esperimento 'barresiano'. Il passo è nel suo complesso fondamentale per la comprensione del romanzo, tuttavia ne isolo soltanto alcuni frammenti particolarmente significativi, perché non affronta direttamente la questione della festa (semmai gli effetti negativi che essa ha prodotto in Giorgio):

Con una rapidità inconcepibile il suo spirito si liberava di tutti i fantasmi creati nel periodo dell'illusione mistica, dell'ideale ascetico; *scoteva il giogo del «divino», ch'egli aveva tentato di sostituire alla sua volontà inerte disperando di risvegliarla*. Provava ora per la «fede» il medesimo *disgusto* che aveva provato dentro la chiesa per la bestia immonda strisciante nella polvere consacrata [...] Egli aveva sperimentata l'aderenza materiale con lo strato infimo della sua razza; e non altro era sorto in lui se non un senso d'invincibile orrore. Il suo essere non aveva radici in quel fondo [...] Ora egli s'accorgeva che, *volendo ritrovare tutto sé e riconoscere la sua vera essenza nel contatto immediato con la razza da cui era uscito, errava* [...] *Lo scopo dell'esperimento era fallito*. Egli era *estraneo* a quella moltitudine come a una tribù di oceanidi; egli era anche estraneo al suo paese, alla terra natale, alla patria, com'era estraneo alla sua famiglia, alla sua casa [*corsivo mio*].

Abbiamo ben chiaro, ora, che il viaggio etnografico nel “cuore di tenebra” d’Abruzzo era il fulcro di un esperimento volto a ritrovare nell’ideale mistico e nel contatto con la propria razza una forza rigenerante della “volontà inerte” di Giorgio. Ma l’oscuro rito primitivo e la folle comunione festiva sanciscono definitivamente l’estraneità e la diversità di Giorgio dall’infimo della propria razza, facendo sorgere in lui un “senso d’invincibile orrore”. Il sogno ascetico di matrice schopenhaueriana, mescolato al sentiero barresiano della ricerca delle radici, viene, infine, rigettato per approdare alla morale nicciana, che si impone come una voce isolata dalle virgolette:

«Ora intendi lo spirito ad acquistare il disgusto della verità e della certezza, se vuoi vivere. Rinunzia all'acuta esperienza. Rispetta i veli. Credi nella linea visibile e nella parola proferita. Non cercare oltre il mondo delle apparenze creato dai tuoi sensi meravigliosi. Adora l'illusione» (TDM: 893).

Questa verbo nicciano permette anche un confronto col tema dell'illusione in Leopardi. Laddove in Leopardi la festa e il festivo s'identificano con l'illusione, offrendo all'uomo un meccanismo di scampo o un sollievo temporaneo dalla *souffrance*, per D'Annunzio la strada festiva conduce a un grumo rituale oscuro e primitivo che è, almeno in questa fase, meglio non indagare - in quanto rivelatore di un'orribile verità -, per abbandonarsi invece al piacere dei sensi e al puro slancio vitale. Così, se l'illusione in Leopardi è una problematica dai risvolti assai ambivalenti - il trattenersi al di qua del velo dell'illusione è auspicato per gli altri, ma rigettato per sé -, che solo con evidenti forzature si può schiacciare su posizioni schopenhaueriane o al contrario nicciane, in D'Annunzio l'adozione del paradigma zaratustriano è completo,

configurandosi nel rispetto del “velo” e nell’adorazione dell’illusione, al fine di scampare al senso di morte imminente. In questo momento, ciò si concretizza nella fuga dalla festa.

*La nuova visione di Ippolita* (TDM: 893-894) – in tali termini dichiarata da Giorgio nel passo - è in realtà uguale alla vecchia, cioè, quella della figura muliebre malata, quasi un *mort revenant*, del primo e del terzo libro del romanzo, l’unica figura femminile che Giorgio può amare. Ciò gli è necessario dopo la frattura rappresentata dal ritorno alla vita e alla sanità di Ippolita, narrata all’inizio del quarto libro. Giorgio, infatti, colpito dall’episodio dell’epilettico, la immagina nuovamente in preda al suo male e ciò fa rinascere in lui il suo amore, al contrario di quanto crede Ippolita, che per la vergogna lo abbandonerebbe per sempre se un attacco epilettico la cogliesse davanti a lui. Il sogno a occhi aperti di Giorgio si trasforma così nell’incubo di Ippolita. *Il risveglio di Ippolita* (TDM: 894-895) avviene, infatti, in preda a un dolore atroce. Dolore che è già presagio della sua sorte.

*La Madre secolare* (TDM: 896): L’attenzione di Giorgio si sposta sulla figura muliebre di un’anziana, che ha “qualche cosa di grande, di terribile e d’indefinitamente soprannaturale”. Ella sembra l’immagine di un “mito antichissimo”, come prontamente una voce, forse, la stessa di prima gli conferma: «Perché non risvegli tu la Madre secolare che dorme su la soglia della morte? Nel suo sonno è la Scienza primiera. Perché non interroghi tu la saggia Madre terrestre?...» Se così fosse, la madre secolare sarebbe la terza sollecitazione dionisiaca e zaratustriana (dopo la sposa barbara e l’invito all’illusione), alla sapienza della quale - “Scienza primiera” o “Gaja scienza” - Giorgio non può attingere perché trascinato via da Ippolita.

Di seguito il narratore indulge a descrivere la *Tristezza di Ippolita* (TDM: 897), secondo i vietati stereotipi platonici e aristotelici della mancanza di spiritualità delle donne. Si parla così di una tristezza “corporea”, “brutale”, che sale dal “fondo”. Inizia a questo punto una lunga sequenza narrativa durante la quale Giorgio e Ippolita sono assaliti a più riprese dagli *Accattoni* (TDM: 898-899). L’atmosfera al santuario si è resa talmente opprimente che i due decidono in fretta e furia una *Fuga in vettura* (TDM: 899-900). Tuttavia durante il percorso verso il paese di Casalbordino la vettura è di nuovo preda dell’*Assalto dei mendicanti* (TDM: 900-902), definiti un “viluppo di mostri”. Il narratore indulge così in una lunga sequenza descrittiva di queste aberranti figure che paiono essersi impadronite del cammino verso il santuario, che diviene così l’*Erta dei mostri* (TDM: 902-903). D’Annunzio utilizza espressioni orrorifiche e sprezzanti nei confronti di mendicanti e malati, giungendo a parlare di “corpi accomunati

alla bestia immonda e alla materia escrementale". La strada che conduce al santuario sembra a Giorgio come "un cammino di desolazione che conducesse alle porte d'una città maledetta", facendo balenare la natura diabolica della Casa della Vergine. La *spannung* è raggiunta con *L'apparizione dell'emorroissa* (TDM: 904-905), che si ritiene abbia ricevuto il miracolo dalla Madonna. Ma tanto è l'orrore che si dipinge sul volto di Ippolita, che il cocchiere si vede costretto da Giorgio a una nuova *Fuga indietro* (TDM: 905). Così, la coppia passa di nuovo in carrozza davanti al santuario: "ancóra una volta la Casa della Vergine gli apparve, a sinistra, sul brulichìo innumerevole, rossastra in un incendio di sole, sovrastante ai vertici delle tende profane, irraggiante un potere formidabile". Il santuario assume ora su di sé i tratti sanguigni e incendiari che si erano manifestati sul cielo di Radusa negli *Idolatri*, nel sangue e nel fuoco risiede forse il segreto del suo "potere formidabile", che non è affatto sconosciuto. Da questa immagine "rossastra", dal mistero terribile e dalla folla di mostri la coppia trova, infine, *Riparo al mare* (TDM: 906).

In questa prima parte del *Trionfo della morte* emerge, pur con maggior dovizia di dettagli, una visione della festa che è ancora legata a quella presente nelle *Novelle*, dai tratti di violenza, di ferocia e di barbarie. Si evoca a più riprese e con maggior convinzione la matrice sacrificale del rituale festivo - incentrato sullo "strascico" -, che come un grumo oscuro riaffiora dalle sue origini primitive, sotto le vestigia della liturgia cristiana. Di questo culto primordiale è indicata la Terra quale oggetto di primeva venerazione, che nell'aspetto di Madre trapela sotto il manto della Madonna dei Miracoli, esigendo ancora il sangue dei devoti. Il cuore di tenebra del folklore, mistero orribile e terribile, incarnato nella Casa della Vergine di Casalbordino, non è sconosciuto nella sua formidabile potenza - non c'è scetticismo in D'Annunzio -, ma viene rifiutato, mentre appaiono barbagli di un'alternativa rivelazione dionisiaca.

#### **4.4. La festa secondo Nietzsche**

Occorre ora stabilire con più precisione quali immagini dionisiache si affaccino nell'immaginario dannunziano. Ad oggi non c'è ancora accordo su quali opere di Nietzsche D'Annunzio abbia realmente letto. Nessuna di prima mano, sicuramente, dato che non conosceva il tedesco. Ripercorro brevemente la questione a partire dai fondamentali saggi di Tosi (1973; 1983) e Mariano (1983). Il primo incontro di D'Annunzio con il pensiero di Nietzsche avviene nel 1892, in seguito alla lettura di un saggio di Jean de Néty, *Nietzsche-Zarathoustra*, uscito il medesimo anno. Ne nasce *La bestia elettiva*, pubblicato sul "Mattino" il 25-26 settembre del 1892. Quindi agli inizi del 1893 esce nella traduzione

francese di Halévy e Dreyfus, *Le Cas Wagner*, la cui lettura determina la scrittura da parte di D'Annunzio dei tre articoli *Il caso Wagner, I, II, III*, usciti sulla "Tribuna", il 23 luglio, il 3 e il 9 agosto del 1893. Secondo l'ipotesi di Mariano è del settembre la lettura da parte di D'Annunzio dell'antologia dell'opera nicciana curata da Lauterbach e Wagnon, *À travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, pubblicata lo stesso 1893. Come abbiamo visto, a quell'altezza si arresta temporaneamente la stesura del *Trionfo*.

Secondo l'ipotesi più diffusa la conoscenza di D'Annunzio dell'opera di Nietzsche si fermerebbe a questa antologia del Lauterbach, in cui *La naissance de la Tragédie* è ridotta a una sola pagina, dunque inesistente. La tesi di Mariano, portata avanti su indizi testuali interni al *Trionfo*, è che D'Annunzio non abbia mai letta per intero *La nascita della tragedia*. La fonte delle immagini dionisiache presenti nel romanzo sarebbe pertanto da ascrivere ai soli estratti dal *Crépuscule des Faux-Dieux* presenti nell'antologia francese (Mariano, 1983: 172-175). Di diverso avviso sono invece Paratore (1983: 18) e il recente saggio di Ugolini (2014). Non intendo entrare nel merito perché la questione esula in gran parte dall'impianto teorico della mia tesi. Mi sembra ad ogni modo interessante riportare i passi sulla festa presenti sia nella *Nascita della tragedia* che nel *Crepuscolo degli idoli*, perché testimoniano una temperie culturale e un immaginario europeo al quale D'Annunzio, da una parte, attinge e, dall'altra, contribuisce a costruire con le sue opere, secondo la già individuata funzione di "mediazione simbolica".

Si legge nella *Nascita della tragedia*:

Se a questo senso di orrore aggiungiamo l'estasi gioiosa che sale dalle più intime profondità dell'uomo, anzi della natura una volta infranto il *principium individuationis*, possiamo gettare uno sguardo sull'essenza del *dionisiaco* e a questa avvicinarci ulteriormente mediante l'analogia con l'ebbrezza. Sia sotto l'influsso della bevanda narcotica, di cui parlano negli inni tutti gli uomini e i popoli primitivi, oppure al violento approssimarsi della primavera che pervade gioiosamente l'intera natura, si risvegliano quegli istinti dionisiaci che, aumentando d'intensità, fanno svanire l'elemento soggettivo in una totale dimenticanza di sé. Anche durante il Medioevo tedesco torme sempre crescenti per effetto della stessa violenza dionisiaca roteavano danzando e cantando da un luogo a un altro: in questi danzatori di San Giovanni e di San Vito riconosciamo i cori bacchici dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore, che risale a Babilonia e alle Sacee orgiastiche. Ci sono uomini che per la poca esperienza o l'ottusità si ritraggono con scherno e deplorano tali fenomeni come se si trattasse di «patologie del popolo», convinti invece della propria «salute»: i poveretti di certo non immaginano che aspetto cadaverico e spettrale avrebbe proprio



questa loro salute qualora trascorresse davanti a loro in un fremito la vita ardente degli esaltati di Dioniso (2009 [1872]: 29-31).

Il passo prosegue con le seguenti precisazioni:

In tutti i confini del vecchio mondo – per non parlare qui di quello nuovo – da Roma a Babilonia possiamo dimostrare l'esistenza di feste dionisiache di un tipo che nel migliore dei casi sta a quello greco come sta a Dioniso stesso il satiro barbato, cui il capro ha fornito il nome e gli attributi. Quasi ovunque al centro di queste feste si trovava un eccesso di sfrenatezza sessuale, le cui onde sommergevano ogni senso della famiglia e le sue venerande regole; qui venivano scatenate proprio le bestie più selvagge della natura, fino a quell'esecrabile mistura di lussuria e crudeltà che mi è sempre parsa l'autentica «pozione delle streghe». Contro gli eccitamenti febbrili di queste feste, la cui conoscenza giungeva fino ai Greci da tutte le vie di terra e di mare, questi furono, a quanto sembra, per un certo periodo di tempo completamente al sicuro, protetti dalla figura di Apollo che qui si ergeva in tutta la sua fierezza, e che non poteva opporre la testa di Medusa a nessuna potenza che fosse più pericolosa di tale stravolta e informe potenza dionisiaca (2009 [1872]: 36) [...] Però se guardiamo come si manifestava la potenza dionisiaca sotto la pressione di quel trattato di pace [con Apollo], riconosciamo nelle orge dionisiache dei Greci, in confronto alle Sacee babilonesi, in cui l'uomo regrediva a tigre o a scimmia, il significato di feste per la redenzione del mondo e di giorni di trasfigurazione. Solo presso di loro la natura raggiunge per la prima volta uno stato di esultanza nell'arte, solo presso di loro la lacerazione del *principium individuationis* diventa un fenomeno artistico [...] In quelle feste greche emerge per così dire un tratto sentimentale della natura, quasi si rammaricasse di essere stata spezzettata in singoli individui (2009 [1872]: 51).

Questo passo è particolarmente significativo in quanto rintraccia l'esistenza di una via dionisiaca, vitalistica, dell'ebbrezza, in tutti i popoli dagli albori dell'umanità primitiva fino alle grandi civiltà orientali, da cui sarebbe poi giunta in Grecia – sappiamo che il culto di Dioniso era dagli stessi antichi considerato di origine orientale e di provenienza tracia. Giunto in Grecia si sarebbe fuso con l'elemento apollineo dando origine alla tragedia. Ma quello che è più interessante per noi è che tale via dionisiaca sarebbe sopravvissuta come una forza sotterranea riaffiorando anche in tempi assai più recenti nel folklore medievale tedesco, come nelle danze di San Giovanni e in quelle di San Vito. Le note al testo nicciano ci informano che il filosofo per la danza di San Giovanni fa riferimento a un fenomeno di danza collettiva che dilagò nell'estate del 1374 lungo il Reno, la Mosella e i Paesi Bassi, e per la danza di San Vito a un

analogo fenomeno attestato a Strasburgo nel 1418. Questi furono all'epoca interpretati dalla cultura egemonica come forme di possessione diabolica, ma Nietzsche li legge come una manifestazione del dionisiaco latente. Tuttavia, se da una parte San Vito è tradizionalmente considerato connesso alla dimensione coreutica, durante la festa di San Giovanni, al di là del fenomeno specifico di cui siamo informati, si coagulano da sempre e un po' in tutta Europa fenomeni culturali di origine pre-cristiana, che assumono talora carattere orgiastico<sup>35</sup>. Quello che è qui più interessante è il collegamento fra manifestazioni folkloriche e feste dionisiache. Del dionisiaco il filosofo mette in luce il suo intento celebrativo della forza della natura, intesa in quanto forza generativa e rigenerativa per l'uomo e il mondo. Tale celebrazione avveniva, da una parte, attraverso l'orgia sessuale, nella sfrenatezza e nel rifiuto di ogni limite, dall'altra, attraverso il consumo del vino, nell'ebbrezza, nell'esaltazione e nell'oblio di sé. Quest'ultimo aspetto della dimensione festiva, come abbiamo già visto nel paragrafo dedicato alla βακχεία, aveva già colpito anche l'attenzione di Leopardi.

La questione è sinteticamente ripresa a vari anni di distanza, precisando la connessione della festa dionisiaca con la volontà di vivere e con l'esaltazione dei sensi, ma stavolta senza alcun riferimento all'elemento apollineo. Si legge nel *Crepuscolo degli idoli*, nel paragrafo 4 del capitolo *Quel che io devo agli antichi*:

Solo nei misteri dionisiaci, nella psicologia dello stato dionisiaco, si esprime il *fatto fondamentale* dell'istinto ellenico – la sua “volontà di vivere”. Che cosa si garantiva l'uomo ellenico con questi misteri? La vita *eterna*, l'eterno ritorno della vita; il futuro, promesso e consacrato nel passato; il trionfante sì alla vita oltre la morte e il mutamento; la vita *vera* come sopravvivenza collettiva attraverso la procreazione, attraverso i misteri della sessualità. Per i Greci il simbolo sessuale era pertanto il simbolo venerabile in sé, il vero senso profondo all'interno di tutta la religiosità antica. Ogni particolare nell'atto della procreazione, della gravidanza, della nascita, risvegliava i sentimenti più elevati e solenni. Nella dottrina dei misteri il

---

<sup>35</sup> Sulla festa di San Giovanni in Germania durante il medioevo possediamo un documento eccezionale, un'epistola di Petrarca scritta da Colonia (*Rer. Fam.*, I. 5: 2-8): “*Forte Johannis vigilia erat, et jam ad occidentem sol volgebat; confestim amicorum monitum ad fluvium [il Reno] traducor, insigne spectaculum visurus. Omnis enim ripa praeclaro et ingenti mulierum agmine tegebatur... Incredibilis concursus erat, vicissimque alacres, pars herbis odoriferis incinctae, reductisque post cubitum manicis, candidas in gurgite manus ac brachia lavabant. Admiratus et ignarus rerum, percunctatus (amicos), responsum accepi: pervetustum gentis ritum esse vulgo persuasum, praesertim femineo, omnem totius annis calamitatem fluvioli illius diei ablutione purgari, et deinceps laetiora succedere, lustrationem esse annuam, inexhaustum studio cultam colendamque*” (in Lanternari, 1972: 334). Sugli aspetti pre-cristiani e orgiastici della festa di San Giovanni non posso che far riferimento al mio saggio (Fabbrini, 2007), in cui ho già raccolto e discusso un'ampia bibliografia sulla questione.

*dolore* è santificato: le “doglie della partoriente” santificano il dolore in generale, - ogni divenire e crescere, ogni cosa che garantisca il futuro, *comporta* il dolore ... Affinché esista il piacere del creare, affinché la volontà di vita affermi se stessa eternamente, *deve* esistere in eterno anche il “tormento della partoriente” ... La parola di Dioniso significa tutto questo: non conosco simbolismo più alto di questo simbolismo greco, di quello delle feste dionisiache. In esse viene religiosamente sentito il più profondo istinto della vita, quello per l’avvenire della vita, dell’eternità della vita, - la stessa via della vita, la generazione, è sentita come la *via sacra* ... Soltanto il cristianesimo, con il suo *ressentiment* contro la vita, ha fatto della sessualità qualcosa di impuro: ha gettato *fango* sul principio, sul presupposto della nostra vita ... (1996 [1988]: 199)

Vi sono, poi, nella *Nascita della tragedia* alcuni passi importanti sul canto popolare<sup>36</sup>, argomento che sta molto a cuore a D’Annunzio e che esercita una funzione specifica nel libro quarto del *Trionfo*, che viene ripresa e ampliata anche nel libro quinto. Si apre così la riflessione nicciana:

Ma che cos’è il canto popolare se lo si contrappone all’epos pienamente apollineo? Che cosa se non il *perpetuum vestigium* di un’unione tra l’apollineo e il dionisiaco? La sua immensa diffusione, che raggiunge tutti i popoli e si accresce con creazioni sempre nuove, ci attesta quanto sia forte quel doppio istinto artistico della natura: che lascia la sua impronta nel canto popolare in modo analogo a quello per cui i movimenti orgiastici di un popolo si eternano nella musica. Dovrebbe anzi essere possibile dimostrare anche storicamente come ogni periodo che produce con dovizia canti popolari sia stato al contempo agitato con maggior forza da quelle correnti dionisiache che dobbiamo sempre considerare il fondamento e il presupposto del canto popolare (2009 [1872]: 63).

Da questo passo si comprende bene che per Nietzsche anche il canto popolare ha una forte componente dionisiaca che ne è individuata come il fondamento e il presupposto.

---

<sup>36</sup> Altrove, nella *Nascita della Tragedia*, Nietzsche sostiene che: “Il canto popolare rappresenta per noi prima d’ogni altra cosa uno specchio musicale del mondo, una melodia primordiale, che cerca poi per sé un’apparenza di sogno parallela e la esprime nella poesia”. Un passo tratto dal *Libro segreto*, che però è molto tardo, del 1935, esprime concetti in termini talmente simili che sembra davvero azzardato ritenere che D’Annunzio non conoscesse il testo nicciano: “La canzone popolare è quasi una rivelazione musicale del mondo. In ogni canzone popolare vera, terrestre, nata di popolo è un’immagine di sogno che interpreta l’Apparenza. La melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall’istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola sull’Essenza del mondo”; tutti i riferimenti in Meda (1993: 90-91).

Che D'Annunzio abbia letto per intero *La nascita della tragedia* o meno, è un fatto – come cercherò di dimostrare – che vi siano numerose convergenze fra le immagini della festa e le riflessioni sul canto popolare presenti nel *Trionfo della morte* e quelle dipanate da Nietzsche nelle sue opere. Anzi quest'ultime paiono agire all'interno del romanzo offrendo una svolta all'azione narrativa, giunta all'*impasse* dopo il *climax* della festa di Casalbordino, e al personaggio di Giorgio, che riappare nel quinto libro in preda all'infatuazione per il messaggio nicciano.

#### 4.5. La festa dionisiaca della seconda parte del *Trionfo della morte*

Il terzo capitolo del quinto libro, *Tempus destruendi*, è con ogni evidenza il più ideologico di tutto il romanzo, infarcito com'è di citazioni derivate dagli *Extraits*. Sorprendentemente, però, è anche fra i più folklorici. È, infatti, a partire dalla meditazione sul canto popolare e poi dalla visione della festa della mietitura che prende avvio la riflessione di Giorgio sull'onda di "Federico Nietzsche" - come apertamente dichiarato (*TDM*: 924) -, intrecciandosi continuamente coi referenti folklorici, visivi e acustici.

Il capitolo si apre attraverso notazioni sul canto popolare da subito fortemente interpretative:

I canti dei mietitori e delle spigolatrici si alternavano, dall'alba al vespro, giù per i fianchi della collina feconda. I cori maschili celebravano, con una veemenza *bacchica*, la gioia dei larghi pasti e la bontà del *vino* annoso [...] Ma i cori femminili si prolungavano in cadenze quasi religiose, con una dolcezza lenta e solenne, rivelando *la santità originale dell'opera frumentaria*, la primitiva nobiltà di quell'ufficio in cui il sudore degli uomini consacrava su la terra paterna *il nascimento del pane*. [...] Era una rinnovellata aspirazione verso le fonti della vita, verso le Origini. Era forse l'ultimo sussulto della sua giovinezza ferita nell'intimo della potenza sostanziale; era l'estremo anelito verso la riconquista d'un bene omai perduto per sempre (*TDM*: 921-922) [*corsivo mio*].

D'Annunzio come Nietzsche collega il canto popolare - in prima battuta quello degli uomini - a una dimensione dionisiaca di esaltazione vitalistica e all'elemento del vino, che, non va dimenticato, gioca davvero un ruolo di primo piano nell'immaginario simbolico contadino e folklorico, al di là di ogni speculazione misticheggiante. Le donne, invece, attraverso i cori solenni paiono conservare e tramandare il segreto della "santità originale" dell'agricoltura, della nobiltà del lavoro e del sudore umano che produce il bene alimentare per eccellenza, sia a livello simbolico che nell'uso quotidiano: "il pane". Non a caso

le sfere di pertinenza e di produzione sono chiaramente delineate fra il vino appannaggio degli uomini e il pane delle donne. Chi volesse vedere, poi, nel canto femminile un elemento apollineo – come Giannangeli (1988: 21) – commetterebbe un'evidente sovra-interpretazione in nessun modo autorizzata dal testo, così come chi pretendesse di scorgere un'allusione da parte di D'Annunzio a un matriarcato primitivo, in quanto la "terra" è "paterna", appartiene agli avi in linea maschile, cioè a quegli uomini che le donne hanno il compito di sostenere e generare, secondo l'esplicita ideologia patriarcale che vige nel mondo rurale. D'Annunzio, invece, sta qui cercando di saldare la linea precedentemente intravista nel libro quarto di un culto della santità primordiale della Terra con la rivelazione del dionisiaco di ascendenza nicciana, intrecciando e fondendo i simboli del pane e del vino, recuperati attraverso il folklore e rivelati dai due diversi tipi di linee melodiche – elemento quest'ultimo in vero assai discutibile.

Il canto lascia poi il passo alla festa della mietitura, che secondo la norma consuetudinaria avviene alla fine dei lavori, dopo il rito dell'"ultima bica":

Il tempo della mietitura volgeva al suo termine. Passando egli lungo i campi mietuti, intravedeva certe belle usanze che sembravano riti d'una liturgia georgica. Si soffermò, un giorno, presso un campo già raso ove i mietitori avevano già composta l'ultima bica; e assistette alla cerimonia [...] Fece quel medesimo gesto il capo; e, levando quindi la mano in atto di benedire, esclamò nel sonoro idioma ricco di ritmi e di assonanze: - Lasciamo il campo nel nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo! Gli uomini della falce, in coro, con alto grido risposero: - Amen. E il capo riprese: - Benedetto sia il nostro signore e benedetta la signora nostra! Gli uomini risposero: - Amen. E il capo, rinforzando a grado a grado la voce ed accendendosi: - Benedetto sia chi ci portò il buon mangiare! - Amen. - Sia benedetto chi disse: «Non mettere acqua nel vino del mietitore!» - Amen. - Sia benedetto il padrone che disse alla padrona: «Dà senza misura, e metti la sapa nel vino del mietitore!» - Amen. Le benedizioni si spandevano su tutti i prossimi: su colui che aveva ucciso la pecora, su colui che aveva lavato gli erbaggi e i legumi, su colui che aveva forbito il vaso di rame, su colui che aveva sparso di spezie le vivande. Il benedicente, infiammato d'entusiasmo, agitato come da un estro poetico repentino, trovava le assonanze e si esprimeva all'improvviso in distici. La torma gli rispondeva con immensi clamori che echeggiavano per tutti i seni, mentre nel ferro delle falci si accendevano i baleni vesperali e sul culmine delle biche il covone alzato pareva una fiamma. - Sieno benedette le donne che cantano la bella canzone portando i boccali del vino annoso! - Amen. Fu come un tuono di gioia. Poi tutti tacquero e guardarono appressarsi il coro delle donne portatrici dell'ultima liberalità sul campo falciato. Cantavano le donne, in duplice fila, reggendo su le braccia i grandi vasi dipinti. E

all'estraneo spettatore - che le vedeva procedere fra i tronchi degli ulivi come per intercolumnii su lo sfondo del mare - davano immagine d'una di quelle teorie votive che si svolgono armoniosamente in basso rilievo su i fregi dei templi o intorno ai sarcofagi (TDM: 922-924).

L'etnografo dannunziano Giorgio Aurispa osserva così da lontano la scena dei festeggiamenti rurali, cogliendone dal vivo molti elementi che andranno poi a supportare la propria interpretazione di "riti d'una liturgia georgica". Intanto, però, questa prima descrizione è piuttosto oggettiva e ritrae il gruppo dei falciatori, tutti uomini, che, terminato il lavoro di mietitura dei vasti campi, lasciano da parte un covone intatto, secondo la consueta pratica rituale. D'Annunzio non ci offre una spiegazione del rito<sup>37</sup>, ma si sofferma sui festeggiamenti e sulle parole di benedizione pronunciate dal capo dei mietitori, che vengono intonate con una sorta di melodia. La benedizione avviene, in parte, secondo i temi tipici della tradizione folklorica, ma presenta al suo interno una sorta di gradazione, o *climax* discendente, che serve a guidare l'interpretazione della cerimonia in direzione dionisiaca. Il primo sintagma, quello al vertice del *climax*, non è a ben vedere una benedizione: "Lasciamo il campo nel nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo!". Si tratta piuttosto di una formula di congedo o separazione dall'attività messoria, che era stata caratterizzata dall'invasione del campo e dalla violenza degli agricoltori verso la terra e la vegetazione. La solennità è data dalla triplice invocazione alla Trinità, secondo la formula liturgica cristiana, che si è imposta sulle antiche credenze rurali, come testimoniato anche dalla risposta: "Amen". Potremmo definirla come formula di superstrato. Iniziano, poi, le benedizioni in senso proprio. La prima è la più enigmatica: "Benedetto sia il nostro signore e benedetta la signora nostra!". Potrebbe trattarsi dei padroni del latifondo, ma i termini sono gli stessi con cui ci si riferisce a Cristo e alla Madonna. La lettura dei passi precedenti, poi, suggerisce che sotto il paravento degli epiteti cristiani si celino in realtà un dio del vino e una dea del grano, cui occultamente i contadini alluderebbero. Infatti la benedizione successiva, che scende vertiginosamente i gradini della scala sociale e simbolica, è per le donne che hanno portato il cibo, *in primis* il pane, per festeggiare nel campo. Poi si benedice colui che ha detto di non mettere acqua nel vino del mietitore, azione

---

<sup>37</sup> Il rito dell'"ultimo covone" consiste nel lasciar intatto un mazzo di spighe del campo alla fine delle operazioni di mietitura e talora forgiandolo in forma di pupazzo, che prende il nome di "Vecchia" o di "Fanciulla" o di "Madre del grano". Il rito è diffuso in tutta l'Europa, dove assume tratti anche contrastanti da zona in zona. Tutti questi riti hanno dato origine a ben due capitoli del *Ramo d'oro* di Frazer, *La Madre del grano nei vari paesi e Litierse* (1999: 468-505).

riprovevole, e anche i padroni - questa volta si tratta sicuramente dei tenutari del fondo -, che hanno messo il mosto cotto per addolcire il vino per la festa della mietitura. La benedizione che riguarda il vino è così doppia. Subentrano altre benedizioni varie, fino a quella finale che è una triplicazione perché di nuovo riguarda il vino: "Sieno benedette le donne che cantano la bella canzone portando i boccali del vino annoso". Quindi giungono le donne coi grandi vasi dipinti col cibo e col vino; tutto ciò connota inequivocabilmente in senso bacchico i festeggiamenti, mostrandone il sostrato originario. Ma c'è di più, alla scena rurale e popolare si sovrappone quella classica: "davano imagine d'una di quelle teorie votive che si svolgono armoniosamente in basso rilievo su i fregi dei templi o intorno ai sarcofagi". Avviene così per la prima volta il cortocircuito fra folklore e mito greco.

Ne scaturisce la riflessione che conduce direttamente a Nietzsche, di cui riporto soltanto le parti più significative per la comprensione del misticismo dionisiaco greco, che sarà poi anche la chiave di lettura della festa popolare:

«Il sentimento religioso della gioia di vivere; il culto profondo della Natura madre eternamente creatrice ed eternamente lieta della sovrabbondanza di sue forze; la venerazione e l'entusiasmo per tutte le energie fecondanti, generative e distruttive; l'affermazione violenta e tenace dell'istinto agonistico, dell'istinto di lotta, di predominio, di sovranità, di potenza egemonica: non erano questi i cardini incrollabili su cui si reggeva l'antico mondo ellenico nel suo periodo ascensionale? (TDM: 924) [...] L'Ellèno dunque, per la sua veemente volontà di vivere esercitata con la maggior possibile abbondanza di manifestazioni, non faceva se non immedesimarsi nella natura delle cose. Tra gli scopi della sua esistenza individua e il processo cosmico non eravi conflitto alcuno. Come nelle Dionisie egli celebrava la perpetuità della vita, il ritorno perpetuo delle forze trasformate, e venerava con sentimento religioso dinanzi al simbolo del Sesso il gran mistero genitale - così nella Tragedia, che è appunto di origine dionisiaca e collegata a quelle feste, non aspirava se non ad *essere egli medesimo* l'eterna voluttà del Divenire...» (TDM: 925).

Si tratta di passi costruiti sulla scorta di Nietzsche e, in particolare, nel riferimento al mistero genitale e alla rigenerazione delle energie vitali è evidente il debito nei confronti del paragrafo quarto di *Quel che devo agli antichi*. Tuttavia l'aspetto più significativo è lo slittamento dal culto della "grande genitrice Terra" (TDM: 846) a quello della "Natura madre", che viene sussunto interamente dalla dimensione misterica dionisiaca. Più che alla figura di Dioniso, che qui non compare, il riferimento pare all'"essenza del dionisiaco",

di cui parlava Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, dove esso era appunto messo in relazione con il risorgere dell'intima potenza della natura (cfr. *supra*).

La narrazione prosegue attraverso una riflessione quasi estatica, in seguito alla fugace apparizione di Favetta, cui Giorgio, contagiato stavolta in positivo, va incontro "con un'aria festosa":

«È una Festa!» pensava Giorgio, abbagliato dallo splendore dell'ocaso, intorno intorno sentendo palpitare la gioia della vita. «Dove respira la creatura umana a cui tutto il giorno dall'alba al tramonto è una Festa consacrata da una conquista nuova? [...] I canti del rinato pane per la collina continuavano, si alternavano. Apparivano su le pendici le lunghe teorie femminili e si dileguavano. Qua e là, da fuochi invisibili, sorgevano colonne di fumo lentissime nell'aria senza vento. Tutto lo spettacolo si faceva solenne e sembrava retrocedere nel mistero di un secolo remoto, nella santità d'una celebrazione di Dionisie rurali (*TDM: 927-928*).

La lettura della festa folklorica in quanto Dionisie rurali con la sovrapposizione del mito greco al folklore si è fatta ora totalmente scoperta. In questa festa del pane e del vino palpita la vita, la volontà di potenza, l'"eterna voluttà del Divenire", come presso gli antichi. Si ricompone, così, per D'Annunzio attraverso questo primitivismo mitico-dionisiaco riscoperto nel folklore quella frattura tra antichi e moderni che avevamo visto insanabile in Leopardi.

Certo, tutto ciò pone non pochi problemi, e D'Annunzio stesso se ne avvede:

«È questa la stessa gente che pur ieri si trascinava piangendo su la pietra consunta del Santuario e la segnava di croci con la lingua sanguinante?» Egli paragonava i due spettacoli e i due cori che gli rivelavano un senso religioso assai diverso, com'erano diverse la trista chiesa dei Miracoli e quella immensa cupola dorata dal più ricco oro crepuscolare. Sotto l'influsso dell'ideale ascetico invocato dalla sua estenuazione, egli aveva voluto sperimentare il contatto con la moltitudine degli iconolatri sperando di poter riprofondare le radici nell'infimo strato della sua razza e di recuperare così la sua sostanza primiera. Ma quella sua tendenza a risalir verso le Origini non doveva piuttosto esser diretta a rintracciar nella sua stessa razza i principii d'una virtù vitale oltrapossente e oltrapiacente le cui vestigia gli si scoprivano pur in quel giorno, pur in quell'ora? (*TDM: 928*).

Se ne deve pertanto dedurre che esistono due vie diverse sopravvissute nella religione folklorica che rispondono a due diverse concezioni del sacro e della vita: una primordiale, sacrificale connessa a un'antica divinità, forse la Terra, che esige vittime e sangue, perpetuata come un grumo oscuro negli orribili rituali di Casalbordino, testimonianza di un'epoca anteriore di barbarie e



ferocia, ed esasperata dai sentimenti del pentimento e della contrizione apportati dal Cristianesimo; l'altra più tarda ma pur sempre antica - dell'età del mito greco - che è una via di liberazione, di rigenerazione e di celebrazione della potenza vitale della natura, insegnata da Dioniso e riscoperta da Nietzsche-Zaratustra, che si manifesta inalterata nei gioiosi riti georgici del pane e del vino, ma anche nelle cerimonie nuziali di fecondità e nei festeggiamenti acquatici e floreali di mezz'estate. A quest'ultima Giorgio dovrebbe rivolgersi per ritrovare la propria volontà di potenza ormai perduta. Ma ciò sarà impossibile per la presenza di Ippolita, la Nemica, seduttrice sterile e lei stessa "strega succia sangue".

#### 4.6. La funzione strutturante della festa

I riferimenti folklorici scompaiono gradatamente a partire dalla lunga rivelazione delle Dionisie rurali. Nel libro quinto incontriamo ancora la sfortunata vicenda della fattura che pesa su Turchino e sul suo Trabocco, con l'accento ai "brevi", sorta di amuleti contenenti preghiere cristiane o passi biblici, e all'uso apotropaico delle corna di vacca. Infine, abbiamo la notizia dell'arresto e imprigionamento del Messia d'Abruzzo. L'ultimo libro, *L'invincibile*, presenta invece numerosi accenni a una non meglio precisata festa a Ortona, che Giorgio e Ippolita scorgono da lontano, attraverso luminarie e fuochi d'artificio. Dato che gli eventi ivi narrati si svolgono ad agosto si può ipotizzare che si tratti della festa dell'Assunzione.

Nel complesso si potrebbe pensare che la festa sia solo un motivo decorativo nel *Trionfo della morte*, estrinseco alla trama romanzesca vera e propria, elemento che potrebbe sembrare addirittura pretestuoso dato l'ampio spazio assegnatogli nel libro quarto. Al contrario, essa svolge una funzione strutturante, marcando zone di condensazione del significato. Come nelle *Novelle*, un segreto calendario festivo scandisce l'andamento narrativo, intrecciandosi col più palese calendario della morte.

La morte - è ridondante dirlo - è una presenza incombente nel romanzo, che si apre proprio nell'*incipit* del primo libro con l'immagine del suicida gettatosi da un parapetto del Pincio, mentre Giorgio e Ippolita passano da là. Anche il secondo libro si apre con una morte, quella di Don Defendente, il vicino di casa della famiglia di Giorgio. Il tema si amplia con la descrizione degli usi funebri e la *rêverie* di Giorgio della propria immagine nella bara<sup>38</sup>. Il

---

<sup>38</sup> Riporto il passo per intero: "Escivano dalla porta gli accompagnatori funebri, con le insegne. La bara era portata da quattro uomini incappati, su le spalle. Due lunghe file d'incappati seguivano tenendo in mano torchietti accesi. Non apparivan di costoro se non gli occhi, pe' due

libro si conclude con la visita di Giorgio alle stanze dello zio suicida e l'apparizione del defunto<sup>39</sup>. Nel terzo libro non è presente una morte vera e propria, ma attraverso la *rêverie* e il ricordo Giorgio evoca l'immagine della morte apparente di Ippolita, *mort revenant* o sposa cadavere, che eccita il suo desiderio e il suo amore per il pallore mortuario che la contraddistingue<sup>40</sup>. Nel quarto libro domina il già ricordato episodio della morte del bambino succhiato dalle streghe. Il quinto libro si apre col perturbante episodio dell'uccisione della falena, forse una sfinge testa di morto (*Acherontia atropos*), da parte di Ippolita, che infilzandola con uno spillone se la mette fra i capelli mentre la farfalla batte ancora le ali. La scena getta una luce inquietante, retrospettivamente, sull'episodio della colomba spennata viva nella soffitta della zia e poi morta, raccontato da Ippolita nel primo libro. Nel racconto della donna la colpevole della riprovevole azione è una giovane amica, ma nel lettore si affaccia ora il sospetto della menzogna, insieme alla rivelazione della natura sadica, crudele e insensibile alla morte di Ippolita, quest'ultima più volte sottolineata da Giorgio. Il libro quinto si chiude, poi, con lo straziante episodio del bambino annegato in

---

buchi del cappuccio. Il vento a tratti faceva oscillare le fiammelle appena visibili; ne spegneva qualcuna; e i torchietti si struggevano lacrimando. Ciascuno incappato aveva a fianco un fanciullo scalzo che raccoglieva la cera liquefatta nel concavo d'ambe le mani. Come fu tutto svolto nella strada il corteo, una banda di sonatori vestiti di rosso e impennacchiati di bianco intonò la marcia funebre. I mortuarii misurarono il passo sul ritmo della musica. Gli strumenti d'ottone scintillarono al sole. Giorgio pensava: «Che onoranza triste e ridicola segue la morte d'un uomo!» Vide sé stesso nella bara, chiuso tra le assi, portato da quegli uomini mascherati, accompagnato da quelle torce, da quell'orribile strombettio. L'immagine lo empì di disgusto (TDM: 713).

<sup>39</sup> I confini tra l'evocazione nella memoria e nell'immaginazione del momento presente si fanno davvero labili, tanto da suscitare il sospetto di un'apparizione spettrale: "La figura di Demetrio, alta, smilza, un po' curva, con un collo lungo e pallido, con i capelli rigettati indietro, con la ciocca bianca sul mezzo della fronte, riapparve. Teneva il violino. Si passò una mano su i capelli, alla tempia, sopra l'orecchio, con un atto che gli era familiare. Accordò l'istrumento, diede la pece all'archetto; incominciò la sonata" (TDM: 767).

<sup>40</sup> Riporto tutto il passo: "Era pallida ma di quella singolare pallidezza che Giorgio non aveva ritrovata in nessuna altra donna mai: d'una pallidezza quasi mortale, profonda, cupa, che un poco pendeva nel livido quando s'empiva di ombra [...] «Come la sua bellezza si spiritualizza nella malattia e nel languore!» pensava Giorgio. «Così affranta, mi piace di più. Io riconosco la donna sconosciuta che mi passò d'innanzi in quella sera di febbraio: la donna che *non aveva una goccia di sangue*. Io penso che morta ella raggiungerà la suprema espressione della sua bellezza. Morta! - E s'ella morisse? Ella diventerebbe materia di pensiero, una pura idealità. Io l'amerei oltre la vita, senza gelosia, con un dolore pacato ed eguale.» Si ricordò che già qualche altra volta egli l'aveva immaginata bella nella pace della morte. - Ah, quella volta delle rose! Nei vasi languivano larghi mazzi di rose bianche: in un giugno, nel principio degli amori. Ella s'era assopita sul divano, immobile, quasi senza respiro. Egli l'aveva contemplata a lungo. Poi, per una improvvisa fantasia, l'aveva coperta di rose, piano piano, cercando di non destarla; le aveva composto su i capelli alcune rose. Ma così infiorata, inghirlandata, ella gli era parsa un corpo esanime, un cadavere" (TDM: 804-805).

mare e con la lamentazione funebre della madre. Infine, nel sesto libro tutti i presagi funesti si coagulano nell'omicidio-suicidio di Giorgio e Ippolita, che cadono nel precipizio, come l'innominato giovane del primo libro.

Il calendario festivo è, in vero, molto più sfumato e di difficile decrittazione. Si può senz'altro affermare che tutto il primo capitolo è costruito intorno al tema dell'anniversario, che come abbiamo visto, è strettamente legato alla festa. La chiave è nascosta nella scansione della liturgia pasquale, costruita intorno a una festa mobile legata al plenilunio, fatto che permette a D'Annunzio di giocare col calendario: il primo incontro fra Giorgio e Ippolita avviene nella vigilia della Domenica delle Palme (TDM: 678); il primo anniversario coincide invece con la Pasqua (TDM: 662); il secondo anniversario cade il 2 aprile ed è festeggiato col viaggio ad Albano, che termina con il ritorno a Roma il Venerdì Santo, giorno della morte di Cristo: "Alla Cecchina, piovigginava. Roma, nella sera di Venerdì Santo umidiccia e nebbiosa, parve loro, quando si separarono, una città dove altro non si potesse che morire" (TDM: 703). Se nel libro secondo abbiamo soltanto un riferimento alle cerimonie funebri, già ricordate, nel libro terzo l'arrivo di Ippolita all'eremo di San Vito diventa l'occasione di una festa<sup>41</sup>, costruita sul modello folklorico dell'"infiorata", tanto che Favetta rimprovera Giorgio per il fatto che non resteranno più ginestre con cui decorare le strade per l'Ascensione: "- E pe' l'Ascènze? Nen vuò lassà manghe nu fiore a Jèse Criste? E per l'Ascensione? Non vuoi lasciare neppure un fiore a Gesù Cristo?" (TDM: 799). L'incedere di Ippolita sulla strada infiorata è quindi paragonato a una processione festiva: "Ella era giunta. Ella era passata su i fiori, come la Madonna che va a compiere il miracolo; era passata su un tappeto di fiori. Ella era giunta, alfine; aveva alfine varcata la soglia!" (TDM: 799). Sulla funzione ideologica della festa di Casalbordino del libro quarto e della festa della mietitura nel libro quinto ho già speso molte parole. Nel sesto libro l'ultimo giorno di vita, o meglio, il giorno della morte dei due amanti coincide sia con l'anniversario del suicidio di Demetrio<sup>42</sup> sia con la festa a Ortona. Il riferimento alla festa non è accessorio, ma insistito, per ben cinque volte:

- Guarda! È festa a Ortona, - indicando nella lontananza glauca la città marittima che si coronava di *luminarie* (TDM: 990).

---

<sup>41</sup> Nell'ultimo capitolo Ippolita si esprime così ricordando le ginestre: "- Che strana pianta! Ora, a vedere un cespuglio ispido chi potrebbe immaginare quella festa?" (TDM: 1002).

<sup>42</sup> È evidente che Giorgio, a differenza di Leopardi, crede fermamente nel potere dell'anniversario: "Fino a quell'ora aveva evitato di ricordare all'immemore l'anniversario della morte di Demetrio" (TDM: 989) [...] "Per lui quell'anniversario veniva a riconfermare una sentenza ch'egli sapeva già inesorabile. Era quel giorno per lui l'Epifania della Morte" (TDM: 991).

- Guarda - ella esclamò - guarda Ortona in festa! E ambedue guardarono la città lontana incoronata di *luminarie* su la collina protesa nel mare buio. Simili a *costellazioni di fuoco* si levavano lentamente nell'aria calma gruppi di aerostati e parevano di continuo moltiplicarsi, popolavano tutta quella plaga del cielo (TDM: 994).

- Guarda Ortona! Tese la mano verso la città in festa, da cui pareva giungere sino a lei un'aura d'allegrezza. Un *bagliore rossastro* si diffondeva sul culmine della collina come su un *cratère*; e da quel *bagliore* continuavano a sorgere aerostati innumerevoli su pel cupo azzurro disponendosi in vasti cerchi e dando imagine d'un immenso duomo luminoso a specchio del mare (TDM: 1000).

- Guarda a Ortona i *fuochi!* - esclamò Ippolita indicando la città in festa, che *irraggiava* il cielo. - Guarda quanti! Razzi innumerevoli si partivano da un centro aprendosi nel cielo a guisa d'un ampio *ventaglio d'oro* che lentamente dal basso all'alto dissolvevasi in una pioggia di *faville* rare per mezzo a cui d'un tratto il ventaglio si rinnovava intero e splendido per dissolversi ancora e poi per rinnovarsi, con una continua vicenda, mentre le acque rispecchiavano la mobile imagine. Giungeva uno strepito sordo come di moschetteria lontana, interrotto da tuoni più gravi a cui seguivano scoppii di *bombe multicolori* nel più alto azzurro. E la città e il porto e il lungo molo proteso apparivano ad ogni scoppio in una diversa luce trasfigurati fantasticamente (TDM: 1007).

Un crepitio sordo, misto di tuoni distinti, giunse ancora dalla città in festa. Era una ripresa dei *fuochi*. E Ippolita si rivolse verso lo spettacolo.

- Guarda! Sembra che Ortona vada in *fiamme*.

Un *vasto rossore* si dilatava pel cielo, si rifletteva nelle acque; e v'appariva, dentro, il lineamento della *città incendiata*. I razzi v'irrompevano con *folgorazioni* incessanti; le bombe vi scoppiavano con larghe *rose di splendori* (TDM: 1009) [*corsivo mio*].

Il moltiplicarsi delle immagini di fuoco (“*luminarie*”, “*bagliore rossastro*”, “*cratere*”, “*faville*”, “*fiamme*”, “*incendiata*”) rimanda ai bagliori presenti nel cielo degli *Idolatri* così come il colore rossastro d’incendio caratterizzava la Casa della Vergine a Casalbordino; inoltre una connessione fra il fuoco e la morte era già stata stabilita per la fine del Duca d’Ofena e tornerà nella *Figlia di Iorio*. Attraverso il pervasivo simbolismo igneo - che rimanda all’olocausto - viene implicitamente evocata l’arcaica natura sacrificale della festa. E l’omicidio di Ippolita assume così la forma di un sacrificio rituale, in cui vittima e sacrificante si uniscono in un tragico *katapontismos* senza riscatto<sup>43</sup>, precipitando nell’abisso,

---

<sup>43</sup> Col termine *καταποντισμός* s’intende l’atto rituale di gettare in mare cose o persone. Si trattava anche di una forma di supplizio capitale (Cantarella, 2011: 125). Nel suo studio Gallini (1963) ne mette in luce la funzione legata a istituti iniziatici e di reintegrazione nella comunità, collegandolo per taluni aspetti al culto di Dioniso. Tuttavia applicare questa lettura a D’Annunzio e al suo dionisiaco nicciano mi parrebbe una forzatura. Il salto nel mare di Giorgio è folle, privo di un orizzonte di reintegrazione culturale, dunque senza riscatto.

mentre ironicamente si festeggia la Vergine assunta in cielo. Dopo il vario intrecciarsi dei due calendari, la festa coincide, infine, col trionfo della morte.

Come ho cercato di mettere in luce, l'immagine della festa subisce una trasformazione o meglio una scissione all'interno del *Trionfo della morte*, che ci costringe a una sua interpretazione complessiva assai ambigua, così come ambivalente risulta la posizione di D'Annunzio in questo suo studio del fenomeno religioso, che intendeva contrapporre a quello di Zola. In un primo momento i materiali folklorici di cui D'Annunzio dispone in abbondanza sembrano guidare Giorgio-Gabriele alla scoperta di un potere mistico segreto e di una primordiale religiosità agraria nascosti sotto la ferocia e la violenza delle pratiche idolatriche del popolo abruzzese. Ma l'orrore per gli oscuri riti sacrificali del culto casalbordinese, l'oscenità delle pratiche e dei praticanti, hanno il sopravvento, ristabilendo gli invalicabili dislivelli di cultura iniziali. Diversamente da quanto fa Zola in *Lourdes*, D'Annunzio ci vuol dire che niente di questo mondo barbarico è reintegrabile nell'economia morale delle *élite* intellettuali di fine Ottocento. La strada è allora nel recupero del mito greco attraverso il folklore, e, come indicato da Nietzsche, specificamente in quello dionisiaco. Ma all'interno della costruzione narrativa del romanzo, questa strada è ormai sbarrata. Per Giorgio. Perché segretamente Ippolita ha già intrapreso un recupero della propria dimensione vitalistica e dionisiaca: è tornata alla vita, dopo la morte apparente dei primi tre libri, ed è diventata talmente forte da poter sostenere la visione della Casa della Vergine e non cader preda del suo male alla vista dell'epilettico. La festa sancisce nel quarto libro il recupero delle forze e della vita da parte di Ippolita, mentre nel quinto libro le Dionisie rurali coincidono con il suo definitivo dominio di *femme fatale* su Giorgio, incapace nonostante la rivelazione nicciana di ritrovare la propria forza vitale. L'aristocratico e intellettuale Giorgio non può accettare che la borghese Ippolita abbia avuto accesso alla dimensione superomistica al posto suo e ne predispone, quindi, il sacrificio in un giorno anniversario e festivo. Così, nel complesso il libro si chiude, sia a livello tematico che immaginario, col sopravvento del "paradigma sacrificale della festa" sulla "via della festosità dionisiaca". Ma quest'ultima, impercorribile per i deboli come Giorgio, emerge invece in controluce come la strada per il vero superuomo, cioè, D'Annunzio stesso.

#### **4.7. D'Annunzio al lago di Nemi**

A chi rileggesse le pagine folkloriche di D'Annunzio, dopo aver sfogliato il frazeriano *Ramo d'oro*, non poche e inaspettate associazioni salterebbero agli

occhi. E non per ultima che D'Annunzio fosse stato almeno altrettanto colpito del suo autore dal fascino arcano del lago di Nemi, in quanto sede del culto di *Diana Nemorensis*, tanto da farne oggetto del pellegrinaggio di Giorgio e Ippolita, durante la loro fuga d'amore ad Albano:

Un giorno gli amanti tornarono dal lago di Nemi, un po' stanchi. Avevano fatto colazione nella Villa Cesarini, sotto le pompose camelie fiorite. Soli, col sentimento di chi solo contempla la più segreta delle segrete cose, avevano contemplato lo Specchio di Diana freddo e impenetrabile alla vista come un ghiaccio azzurro (TDM: 686).

Pellegrinaggio che, invece, Sir James Frazer non fece mai. Ma non è certo per questo che si può tentare di delineare un asse D'Annunzio-Frazer nella cultura europea a *fin de siècle*, pur nella consapevolezza che l'uno ignorava l'esistenza dell'altro. Senza spingere il confronto oltre il ragionevole ordine delle semplici consonanze e senza dimenticare che l'uno fu all'epoca uno dei padri fondatori della disciplina antropologica mentre l'altro un vate a tempo pieno ma un folklorista *part-time*, non sarà, forse, inutile mettere in luce quanto la lettura delle opere di D'Annunzio e il loro impatto nell'immaginario italiano possano aver orientato la ricezione di Frazer, proprio a causa di quelle consonanze. E anzi quanto le loro opere, più letterarie che antropologiche<sup>44</sup>, siano in parte il prodotto di un medesimo immaginario europeo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.

Nel corso della mia trattazione ho via via indicato in nota i possibili rimandi al *Ramo d'oro* emergenti dalla lettura dei testi dannunziani, che ora ricompongo cercando di offrirne una lettura d'insieme. Si potrà, forse, obiettare che nel *mare magnum* del *Ramo d'oro* – e sto parlando solo dell'edizione ridotta<sup>45</sup>, quella del 1922, da cui derivano le traduzioni a nostra disposizione - sarebbe facile trovare agganci con un gran numero di opere letterarie dell'epoca, di diretta derivazione o invece prive di rapporti con esso. Potrà essere, così, soltanto una banale coincidenza che l'attenzione di D'Annunzio cada sui "sepolcri", i vasi di cereali fatti germogliare all'oscurità per decorare il tabernacolo il Venerdì Santo<sup>46</sup>, o sulla cerimonia dell'"ultimo covone"<sup>47</sup>, per cui i

---

<sup>44</sup> Questo almeno a parere dell'antropologia postmodernista e di Dei, uno dei maggiori esperti di Frazer in Italia, ai cui saggi farò continuo riferimento nella trattazione di questo breve paragrafo (Dei, 2015; 2001; 1988).

<sup>45</sup> Per la precisione la prima edizione, breve, è del 1890, ma l'elaborazione del testo si ampliò fino a estendersi per ben dodici volumi nell'edizione finale, terminata nel 1911. L'edizione del '22 è una sintesi di quest'ultima.

<sup>46</sup> Il riferimento è nella *Vergine Orsola* (cfr. § 3.3.1)

falciatori lasciano intatto l'ultimo mazzo di spighe del campo alla fine della mietitura, cui Frazer dedica numerosi capitoli fra i più famosi della sua opera: *I giardini di Adone; La Madre del grano nei vari paesi; Litiere*. Come potrà dirsi altrettanto fortuito, o meglio derivante da una strada decisamente diversa e letteraria – da Marino a Swinburne e ai Preraffaelliti fino al solito Nietzsche –, il fatto che D'Annunzio, indossati i panni del celebrante di Dioniso nel *Trionfo* e nelle *Laudi*, avesse progettato anche un "mistero" dedicato ad Adone e uno a Persefone<sup>48</sup>, tre figure che danno il titolo a interi capitoli del *Ramo d'oro*<sup>49</sup>. Infine, l'interesse mostrato da D'Annunzio per la magia - bianca, rossa e nera - e per la stregoneria e gli amuleti apotropaici, ampiamente citati non solo nelle opere qui commentate ma anche altrove, come nel *Notturmo*, non autorizzerebbe di per sé a tracciare significativi confronti con chi della magia ha fatto la base della sua monumentale costruzione. Tuttavia, la concezione della magia di D'Annunzio<sup>50</sup>, derivante probabilmente dalla "simpatia" del neoplatonismo rinascimentale, anche se appare più vicina all'animismo di Tylor e certamente non condivide l'idea tutta frazeriana della credenza in "errate" leggi della *physis* - all'interno delle quali comunque quella "simpatia" ritorna -, sembra in qualche modo rimandare all'idea di un effetto per contiguità o per similitudine di tutte le cose con le cose loro rispondenti, avvicinandosi dunque a quelle leggi.

Ma vi sono almeno cinque postulati forti su cui le posizioni di D'Annunzio sembrano convergere con quelle di Frazer. Il primo riguarda il corto-circuito tra folklore e mito, che D'Annunzio compie sulla scorta di Nietzsche. Nella concezione di D'Annunzio il folklore è la via d'accesso al mito greco e, dunque, a quel mito comparabile. Per Frazer si tratta di quello che Dei, citando Eliot, definisce "metodo mitico" (2015: 78; 2001). Dal primo discende il secondo e, cioè, l'attitudine alla comparazione, se non un vero e proprio "metodo comparativo". Dalla comparazione tra mito e folklore nasce, poi, quel postulato che è il più impressionante *trait d'union* fra D'Annunzio e Frazer: la teoria della "sopravvivenza" nel folklore dei culti e dei riti di un'epoca primitiva, e addirittura primordiale in D'Annunzio - guidato in ciò, forse, da

---

<sup>47</sup> Il riferimento è nel *Trionfo della morte* (cfr. § 5.5)

<sup>48</sup> Si veda a questo proposito le *Note* in D'Annunzio (2010: 1146).

<sup>49</sup> Si tratta dei capitoli XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XLIII, XLIV del *Ramo d'oro*.

<sup>50</sup> Riporto nuovamente il passo: "Un sentimento e un bisogno del mistero profondi e continui davano a tutte le materie circostanti un'anima attiva, benefica o malefica, bene o male augurosa, che partecipava ad ogni vicenda, ad ogni fortuna, con un atto palese od occulto. Una foglia vescicatoria impressa sul braccio nudo rivelava l'amore o il disamore; le catene del camino gittate su la via scongiuravano l'uragano imminente; un mortaio posto sul davanzale richiamava i colombi smarriti; un cuore di rondine ingoiato comunicava la saggezza" (*TDM*: 847).

alcuni passi di Finamore, che comunque non competono con l'esaustività del testo dannunziano. Il quarto postulato è che in questa epoca primitiva le concezioni del sacro erano incentrate sui misteri della Natura, della Terra e della morte. Il quinto postulato è il "paradigma sacrificale della festa" e, in particolare, il sacrificio-olocausto, che troverà la sua esemplificazione più lampante nella *Figlia di Iorio*. Vale la pena, poi, ricordare nuovamente qui il manoscritto dannunziano rintracciato al Vittoriale e intitolato *I Sacrificii Umani*<sup>51</sup>, che ha il suo corrispettivo nel capitolo *Olocausti umani* del *Ramo d'oro*. Ma il "paradigma sacrificale della festa" è largamente presente in tutta l'opera di Frazer. A dar ragione a Northrop Frye, poi, un sesto postulato comune potrebbe essere rintracciato; infatti secondo il critico americano: "L'oggetto centrale del capolavoro frazeriano è «il contenuto rituale del teatro popolare [...], cioè il rituale archetipo da cui sarebbero derivati logicamente, ma non cronologicamente, i principi strutturali del teatro»" (in Dei, 2015: 77). E sulla riscoperta del contenuto rituale del teatro per D'Annunzio fanno fede le esternazioni sulle *Chorégies d'Orange* e la scelta del termine "Mistero" per la *Figlia di Iorio*, che sulla base di quei principi rituali-strutturali la costruisce (cfr. § 5.1.). Così, mi spingo fino a dire che tutti i punti con cui Dei riassume il nucleo fondante del pensiero frazeriano, sebbene non negli stessi termini esatti, sarebbero ascrivibili a un D'Annunzio etnologo:

- a) la "cultura primitiva" è un sostrato arcaico nell'evoluzione del pensiero umano, ancora presente ma nascosta sotto la superficie della civiltà;
- b) la "cultura primitiva" non è per noi visibile direttamente, ma solo tramite i suoi affioramenti criptati (sopravvivenze), oppure tramite il documento etnografico, prodotto dall'immersione nell'alterità dei "primitivi attuali";
- c) la cultura primitiva può essere intesa come una grande costruzione simbolica incentrata attorno a poche idee fondamentali - ad esempio la fertilità, la morte, il potere;
- d) questo edificio simbolico è governato da leggi generative di tipo analogico - i principi simpatici della similarità e del contatto;
- e) nonostante le apparenze, la cultura primitiva informa molte delle attuali istituzioni civili, ne è all'origine e ne spiega il significato (Dei, 2001: 3).

Infine, nel rileggere Wittgenstein<sup>52</sup> che rilegge Frazer, Dei mette in evidenza come nel *Ramo d'oro* domini una sensazione di "maestà della morte" (2015: 75). È fin troppo facile la connessione con il senso incombente della

---

<sup>51</sup> Il manoscritto è riportato in LaValva (1991: 235-246), il cui testo come ho già spiegato è tutto incentrato sull'analisi di questo tema nell'opera dannunziana (cfr. § 3.3.4).

<sup>52</sup> Si tratta delle celebri *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* di Wittgenstein.



morte, spesso dai tratti ieratici, che domina tutta l'opera dannunziana, persino nelle più luminose delle liriche alcioniche – si leggano ad esempio in *Meriggio*: “il dissepolto/ bronzo dagli ipogei” (vv. 4-5); “il bronzo sepolcrale” (v. 34); “In tutto io vivo/ tacito come la Morte” (vv. 107-8). Così, quelli che potremmo definire come “desiderio di morte” e “desiderio di vita”, a lui contrapposto ed esemplificato dalla *Laus Vitae* in D'Annunzio e dalla parabola della ciclica rinascita del *dying god* in Frazer, trovano in entrambi la loro ideale sublimazione nel “desiderio del mito”. In questa triangolazione del desiderio che i due autori condividono coi loro lettori sta, forse, la chiave per comprendere le forze motrici dell'immaginario che hanno portato alla costituzione di un asse D'Annunzio-Frazer a *fin de siècle*.

## V. D'ANNUNZIO E LA SUBLIMAZIONE DEL FOLKLORE

### 5.1. *La figlia di Iorio*: dal folklore al mistero

*La figlia di Iorio*, “tragedia pastorale” in tre atti, rappresenta l’opera più integralmente folklorica di D’Annunzio. L’abbondanza dei deittici culturali ivi presenti, che costituiscono quasi l’intera materia dell’impasto narrativo - dalle credenze, riti, formule, scongiuri, ai personaggi del mondo rurale, fino alla presenza minuziosa di oggetti e utensili della tradizione popolare abruzzese -, ha spinto la critica a rintracciare l’esistenza dei relativi referenti extralinguistici nei testi di De Nino, Finamore, De Gubernatis. D’altro canto, come ho già spiegato, era stato lo stesso D’Annunzio ad aprire questa strada attraverso il *Commentaire* all’edizione francese di Hérelle (cfr. § 3.2.). Sono stati individuati anche i testi che D’Annunzio aveva con sé mentre stendeva il dramma, fra cui i *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci* di Tommaseo, il *Pentamerone* di Basile, i *Barzaz-Bretz. Chants populaires de la Bretagne* di Villemarqué, gli *Chants populaires*

*de la Grèce moderne* di Fauriel<sup>1</sup>. In buona sostanza tutte le fonti reali e i possibili riferimenti ai testi suddetti sono stati rintracciati, mentre la ricerca del senso e la comprensione dei fenomeni folklorici che compaiono nel *plot* drammatico, quando non accantonate del tutto, risultano spesso o poco convincenti o non coerenti col sostrato popolare cui si riferiscono<sup>2</sup>. Infatti una frangia della critica dannunziana, eccitata dalla presenza di tanto materiale del rito popolare e dal simbolismo onnipervasivo del testo, ne ha offerto letture che nel corso degli anni si sono sovrapposte l'una all'altra, stratificandosi, fino quasi a snaturare il significato culturale dei referenti folklorici. Così tali dati sono stati letti alla luce del matriarcato originario di Bachofen, mescolato con la fenomenologia di Eliade e con la psicologia di Fromm (Mariano, 1993), oppure in direzione archetipica e junghiana, non senza tentare la psicanalisi dei personaggi (Meda, 1993), o ancora sovrapponendo al punto di vista popolare le immagini del superuomo e della "superfemmina" (Giannangeli, 1993; Plack, 2003). Una lettura antropologica attuale del testo della *Figlia di Iorio* non può che prescindere da tali lezioni indimostrabili, per cercare di indagare il senso cosciente dell'operazione svolta da D'Annunzio attraverso il suo serio gioco di appropriazione, negoziazione e riformulazione dei referenti folklorici<sup>3</sup>. Ma non solo; infatti, occorre ancora un'analisi di come il folklore sia trasportato dentro il testo e come da dentro forgi il testo stesso, all'interno di un progetto letterario.

È quasi un luogo comune della critica, inoltre, l'utilizzo del termine mito per riferirsi alla *Figlia di Iorio* (Mariano, 1993; Meda, 1993; Giannangeli, 1988a; 1993; Plack, 2003). Anche tale affermazione merita alcune precisazioni. Ho già spiegato anch'io come in seguito alla lettura di Nietzsche per D'Annunzio il folklore si saldi col mito greco in una sorta di cortocircuito. A rigore di logica, però, non c'è riferimento alcuno al mito greco o pre-greco nella *Figlia di Iorio* né D'Annunzio cita mai il termine a proposito della sua tragedia pastorale, parlando semmai di "leggenda", di "mistero" e anche di "sogno"<sup>4</sup>. Si può pertanto accettare la dicitura di mito a proposito della *Figlia di Iorio* solo nella

---

<sup>1</sup> Il lavoro di Andreoli, volto a documentare tra l'altro l'ampio utilizzo del folklore bretone e i rapporti intertestuali con *La lépreuse* di Bataille, è confluito nelle *Note* a D'Annunzio (2013) e nel saggio *Il popolo autore nella «Figlia di Iorio» di Gabriele d'Annunzio* (2012).

<sup>2</sup> Ad oggi l'unico testo antropologico che offre una spiegazione 'non fantasiosa' del dato folklorico è quello di Crocioni (1928), cui vano aggiunti i recenti interventi di Gandolfi (2013) e Giancristofaro (2004).

<sup>3</sup> In ambito letterario spiccano invece il lavoro di Gunzberg (1984), senza dubbio il migliore, e quello di Andreoli (2012). L'analisi della festa risulta però solo sfiorata.

<sup>4</sup> Il concetto emerge sia nella lettera a Michetti del 31 agosto 1993, dove parla di "sogno antico" (in Gunzberg, 1984: 550), sia nel *Libro segreto*, nel passo già citato (cfr. § 4.4), che è proprio riferito alla *Figlia di Iorio*

sua accezione più larga, quella enucleata con ineguagliata precisione da Jesi (1973; 1977). Cioè, D'Annunzio nella stesura del dramma avrebbe messo in funzione la "macchina mitologica", che è in stato latente nell'uomo ma sempre pronta a produrre nuovi miti, intesi come racconti fondativi del reale dislocati in un orizzonte metastorico - primitivo, originale, atemporale - e come ponte fra il divino e l'umano. Si è tentato anche di delineare quali valori D'Annunzio volesse fondare attraverso la *Figlia di Iorio*, che è stata oggetto di letture politiche da parte dei suoi stessi contemporanei, come efficacemente mostrato nel saggio di Pomilio (1968) e anche in quello di Gunzberg (1984), la quale legge il dramma alla luce del *cultural despair*, cioè, come un'auspicata base alla rinascita nazionale<sup>5</sup>. Certo vi sarebbe da discutere se agli occhi di noi contemporanei il dramma di D'Annunzio veicoli realmente valori positivi e fondanti per l'Italia, ma si può senz'altro affermare col senno di poi che, se davvero D'Annunzio ha costruito un mito, ne ha prodotto uno assai circoscritto e di effimera durata nel nostro immaginario culturale.

D'altro canto, i termini con cui D'Annunzio parla a Michetti della propria opera - "l'azione è fuori del tempo, retrocessa in una lontananza *legendaria*, come nelle narrazioni popolari", *lettera del 31 agosto 1903 [corsivo mio]* (in Ciani, 1993: 43) - inducono, invece, a spostare la prospettiva nuovamente all'interno del campo letterario italo-francese. In questo caso lo scontro con il modello e il gioco di prese di posizione si attua nei confronti di Bataille e del suo dramma, *La lepreuse*, del 1898<sup>6</sup>. Infatti, Bataille nella prefazione dichiara di aver raccolto sul campo, in Bretagna, frammenti di una ballata popolare che conteneva il nucleo narrativo di una leggenda locale. Tale leggenda piena di lacune, dopo molti anni, egli avrebbe cercato di ricostruire in forma teatrale nella *Lépreuse*, dando origine a una "tragédie légendaire". Ed è nella prefazione a questo dramma che D'Annunzio trova la presa di posizione di Bataille a favore della leggenda contro il mito:

Et voilà pourquoi le moindre fragment de poésie populaire nous secoue de nostalgie puissante. Il semble que nous y reconnaissons lointainement et que nous y plerions notre simplicité perdue, - car la réalité intérieure de nous-mêmes fera longtemps encore le souci de beaucoup d'entre nous. Si c'est cette émotion-là qu'ils cherchent en la légende, les mythes ne les

---

<sup>5</sup> Tale lettura è senz'altro autorizzata dalle parole di Scarfoglio all'indomani dell'uscita della tragedia, che si esprime in questi termini: "La figlia di Iorio, che evoca ... una delle cento anime della patria, è un'opera politica più importante della formazione di un Ministero" (in Pomilio, 1968: 618). Cfr. anche Gunzberg (1984: 569). Per il *cultural despair* il riferimento è al saggio di Stern (1974).

<sup>6</sup> A questo proposito faccio riferimento al saggio di Andreoli (2012).

satisfèront pas. Les mythes prêtent trop d'ailleurs et d'eux-mêmes à la modernisation de leurs symboles et à ce chromatisme philosophique des héros dont notre siècle a tant abusé. Les chansons locales, les petites chansons où un village a chanté sa vie, ses grands peines, son amour et sa pitié nous charment davantage (in Andreoli, 2012: 21-22).

Posto all'interno di questa dissonanza cognitiva fra la posizione di Nietzsche - il mito - e quella di Bataille - la leggenda -, alla ricerca di una personale via per affermare la sua originalità nel campo letterario italo-francese, D'Annunzio, pur mostrando qualche oscillazione, opta alla fine per le definizioni di "mistero" e di "tragedia pastorale" riguardo alla *Figlia di Iorio*. Infatti, scrivendo a Héréelle a proposito dei problemi della traduzione del dramma, gli suggerisce di leggere quelle canzoni bretoni che sono state la fonte della trama e del linguaggio della *Lépreuse* di Bataille, ma evita accuratamente sia di far riferimento all'autore sia al termine leggenda, parlando specificamente di "Mistero":

Convieni adoperare il metodo della traduzione letterale o lineare, cercando di conservare almeno una parte della freschezza della lingua. Per questo vi converrà forse leggere qualcuna delle mirabili canzoni di Bretagna, ove troverete qualche "movimento" analogo ai movimenti ritmici del mio Mistero (1° novembre 1904) (in Andreoli, 2012: 17).

Con tale termine D'Annunzio allude senza alcun dubbio alle sacre rappresentazioni, forme del teatro medievale italico ed europeo – *misterium*, *mystères*, *mystery plays* -, che hanno per soggetto le storie dell'antico e del nuovo testamento, ma che trovano la loro massima espressione nella drammatizzazione della Passione di Cristo, come suggerito dal fatto che la loro più antica testimonianza è quella legata alla drammatizzazione del tropo "*Quem quaeritis?*". Tali rappresentazioni sono anche assai vicine alla *Lauda drammatica* della tradizione culta, di cui l'esempio più emblematico è *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi, ma lo sono altrettanto a varie forme di recitativi e orazioni presenti nella tradizione popolare e tramandate oralmente, concernenti i momenti della Passione, di cui forse l'esempio più famoso ancora in atto è il "*Planctus delle zitelle*" di Vallepietra. Vale poi la pena di ricordare che "mistero" è la cifra propria del folklore secondo D'Annunzio: infatti, il *Commentaire* alla voce *Du sujet* recita che "Le germe propre du poème dramatique se trouve dans un remarquable passage du *Triomphe de la Mort*" (D'Annunzio, 2013: 892), riportando per intero quella parte del libro quarto dove si legge che "Le mystère intervenait dans tous les événements [...] Le mystère et le rythme [...] étaient partout épars" (2013: 893). In un colpo solo,

quindi, D'Annunzio attraverso la scelta del "Mistero" trova il modo di evocare la lontananza leggendaria di ascendenza medievale, propria del dramma di Bataille, non rinnegando il mito di Nietzsche, ma sostituendovi il mito cristiano nella sua espressione drammatica, come una forma nostrana e popolare della tragedia greca. Così D'Annunzio riesce anche a recuperare la natura rituale e religiosa del teatro come auspicato fin dal tempo dell'esperimento delle *Chorégies* di Orange<sup>7</sup>. La via d'accesso a questo recupero passa nuovamente attraverso il folklore. Tuttavia si tratta di un folklore depurato quasi del tutto dagli elementi dialettali e riscritto nella lingua dei mistici due-trecenteschi, Dante e Jacopone *in primis*, e dunque toscanizzato ma soprattutto arcaicizzato<sup>8</sup>.

A questo punto risulta anche più chiara la dicitura di "tragedia pastorale", che, in concorrenza con la "tragédie légendaire" di Bataille, rimanda proprio a questo folklore detemporalizzato e onirico e, dunque, mai esistito, di D'Annunzio. Tale scelta desta stupore per il fatto che sulla scena sono tutti contadini eccetto Aligi. Se da una parte la dicitura di "tragedia agraria" o "tragedia agricola" avrebbe sottratto ogni fascinazione alla scena, il mondo pastorale per le sue ascendenze letterarie, dagli idilli di Teocrito alle *Bucoliche* di Virgilio fino alle favole dell'Arcadia, sembra offrire la giusta ambientazione evocativa di un contesto rurale pur altamente lyricizzato, proprio del gusto dannunziano. Al contrario noi sappiamo che nelle reali società di pastori, oggetto degli studi demo-etno-antropologici, non v'è nulla di corrispondente al *topos* letterario pastorale, che è una vera ossessione della letteratura antica ed europea<sup>9</sup>, dominandovi invece una cultura patriarcale, spesso rude e bellicosa<sup>10</sup>. In questo senso *La figlia di Iorio* può dirsi tragedia pastorale solo perché il mite Aligi è plasmato sui modelli letterari delle favole e degli idilli bucolici che

---

<sup>7</sup> D'Annunzio vede nel tentativo di rinascita del teatro moderno un modo di ricongiungerlo alla tradizione rituale della tragedia greca, come individuato da Nietzsche: "Sarà gloria dei poeti risollevar quella forma alla dignità primitiva, rinfondendole l'antico spirito religioso" (in LaValva, 1991: 125). Sempre a proposito delle *Chorégies* di Orange parla di "rito", "cerimonia", "culto"; cfr. Andreoli (2012: 11) e Oliva (2004: 47-48, 54).

<sup>8</sup> Non entro nel merito della questione linguistica e metrica della *Figlia di Iorio* per cui rimando a Gunzberg (1984), Rossi (1993), Andreoli (2012).

<sup>9</sup> Fondamentale a questo proposito il saggio di Iser, *Renaissance Pastoralism as a Paradigm of Literary Fictionality* (1993); ma l'idealizzazione è presente anche in antropologia, per cui si veda il saggio di Rosaldo, *Sulla soglia della tenda*, in Clifford e Marcus (2005 [1986]: 119-144).

<sup>10</sup> Si tratta ovviamente di una semplificazione generalizzante puramente esemplificativa di una tendenza che non ha nessuna pretesa di ridurre *ad unum* le varietà e le complessità delle società pastorali esistenti ed esistite, le quali presentano anche numerose differenze tra di loro (Fabiatti e Salzman, 1996; Lanternari, 1982). Parlare pertanto di cultura pastorale è una pura astrazione che ha qui un senso solo per una contrapposizione con la *fiction* letteraria. Ad ogni modo tale generalizzazione trova sicuramente riscontri nelle società pastorali abruzzesi (Petrocelli, 1999).

l'hanno preceduto, senza dimenticare l'influsso della figura cristica del Buon Pastore.

Pertanto, nel suo complesso il mistero della *Figlia di Iorio* può a buon diritto essere definito tanto come l'opera più folklorica di D'Annunzio quanto come la meno folklorica. Se l'arcaismo è la cifra stilistica della *Figlia di Iorio*, che a mio avviso - rovesciando il ragionamento di Andreoli (2012: 5 ss.) - conduce D'Annunzio dal vero-popolare al falso-antico, il primitivismo è quella che organizza il materiale narrativo, che in questo caso consiste nel fondere insieme i referenti culturali del folklore abruzzese, da cui D'annunzio prende le mosse, con molti elementi di quello bretone, *in primis* attraverso Bataille e Villemarqué, e di quello corso e greco, attraverso Tommaseo - come ampiamente dimostrato dalla stessa Andreoli -, con un metodo che non esiterei a definire comparativista. Cioè, nello stendere la tragedia D'Annunzio opera davvero una vasta opera di comparazione tra le tradizioni folkloriche a sua disposizione, scegliendo fior da fiore quei tratti culturali combacianti fra le une e le altre culture - e anche all'interno della stessa area abruzzese mescolando riti e credenze dell'area peligna con quelli dell'area marsicana - che meglio si sposavano tra loro e rispondevano al suo progetto letterario. Così facendo la concreta posizione storica delle società rurali abruzzesi viene nullificata e risospinta agli albori del tempo, nonostante i tentativi del *Commentaire* di riportarla a metà del XIV secolo (D'Annunzio, 2013: 894). Infatti, la vaga indicazione proemiale - "Nella terra d'Abruzzi or è molt'anni"<sup>11</sup> (FDI: 766) - tradisce la vera intenzione dell'autore. Ne risulta un'ambientazione folklorica sapientemente evocata, di cui D'Annunzio è riuscito a cogliere la logica antropologica interna ma che non corrisponde a nulla di realmente esistito in quei termini esatti, onirica, metastorica, lyricizzata e, insieme, perfettamente coerente e credibile nel suo complesso di articolata *ethno-fiction*. La struttura rituale sottesa al *plot* drammatico orienta invece la sua lettura in chiave simbolista.

## 5.2. La scansione calendariale del dramma

L'organizzazione dell'azione drammatica della *Figlia di Iorio* è in prima battuta individuabile attraverso il calendario liturgico cattolico, che, come è tipico in D'Annunzio, scandisce gli eventi narrati. Così il pastore Aligi ritorna in Abruzzo dalla transumanza in Puglia il giorno del *Corpus Domini* - "Dal pian di Puglia mi tornai a monte/ con la mia mandra il dì del Corpusdomini" (FDI:

---

<sup>11</sup> Tutte le citazioni del dramma saranno ora indicate con la sigla *FDI* dall'edizione D'Annunzio (2013).

819). Si tratta con ogni probabilità di un anno nel quale la Pasqua cade alta, determinando lo slittamento del *Corpus Domini* a giugno inoltrato, quasi a ridosso della festa di San Giovanni – “Com’ebbi preso luogo d’addiacciare,/ scesi alla casa per i miei tre giorni” (FDI: 819) -, un evento che è considerato di cattivo augurio nel mondo contadino<sup>12</sup>. Appena giunto alla casa paterna, la madre Candia gli comunica la sua volontà di dargli in sposa Vienda. Aligi, pur portato per la vita ascetica, non oppone resistenza alla volontà della madre e le nozze vengono celebrate immediatamente. Il primo atto si apre sulla fase finale del rito nuziale articolato su vari giorni, un lunedì, che coincide anche con la vigilia della festa di San Giovanni Battista, il 23 giugno. In seguito alla fuga di Mila alla fine del primo atto, avviene anche il ritorno sulla montagna del giovane pastore, dopo aver abbandonato la casa paterna e la sposa inviolata. I due si rincontrano il giorno di San Teobaldo – “Era il giorno di Santo Teobaldo” (FDI: 822). Ma non è chiaro di quale giorno si tratti, in quanto di San Teobaldo ve ne sono due, festeggiati a stretto giro di posta. Qui soccorre il *Dizionario* di Moroni che spiega che San Teobaldo di Provins viene festeggiato il 1° luglio, mentre quello di San Teobaldo Abate è un culto eminentemente francese che è onorato a Vaux de Cernay l’8 luglio, mentre altrove il 9 dello stesso mese (1855: 14-15). Possiamo propendere per la prima ipotesi, sia perché il giorno è meno legato alla chiesa gallicana sia perché sembra alludere al fatto che i due protagonisti, travolti da un amore improvviso, non riescono a star lontano l’una dall’altro per più di una settimana. Una volta stabilitasi Mila nella grotta del pastore, la decisione di Aligi di scolpire l’Angelo muto è datata al 15 di Agosto, festa dell’Assunta, con l’intento di terminare il 7 ottobre per la Madonna del Rosario (festa già nominata nella *Vergine Anna*).

Fin qui i dati certi. Non è possibile invece ricavare con esattezza l’ubicazione temporale del secondo atto, ma vista la tendenza di D’Annunzio a far coincidere gli eventi con le ricorrenze festive, si può formulare un’ipotesi a partire da alcuni riferimenti testuali. La didascalia iniziale recita “poco dopo l’equinozio autunnale” (FDI: 811). Le parole di Mila offrono però alcune precisazioni: “Affretta, affretta, ché il tempo sen viene/ e già la notte è più lunga del giorno” (FDI: 814). Ciò significa che sono trascorsi almeno tre giorni dall’equinozio d’autunno, che cade il 23 settembre. Ma attraverso un’altra battuta emerge un dato ancora più preciso: “La luna di settembre è menomante/ e i pastori cominciano a partire:/ chi verso Puglia va, chi verso Roma” (FDI: 813). Ora la conoscenza dei dati folklorici, che D’Annunzio doveva ben

---

<sup>12</sup> Ciò è sancito da un proverbio raccolto nell’area piemontese “*Se Crist à ciapa Giuvann a l’è ‘n cativ ann*” (Grimaldi, 1995: 239).



possedere perché è così preciso da distinguere i due luoghi ove avviene tipicamente la transumanza dei pastori abruzzesi – l’agro romano e il tavoliere pugliese –, ci svela che l’inaugurazione delle attività pastorali di transumanza avviene in coincidenza con la festa di San Michele Arcangelo, il 29 settembre (Gandolfi, 1999: 441). L’Arcangelo Michele, denominato localmente Sant’Angelo, è inoltre una delle entità specificamente preposte in Abruzzo - e non solo – alle attività e alle società pastorali. Dunque, il fatto che il secondo atto si svolga sulla montagna in un’ambientazione pastorale e che tutto il *plot* drammatico abbia come fulcro la scultura dell’Angelo, che Aligi deve velocemente terminare per portarla come *ex voto* al Santo Padre e davanti alla quale si consumerà il parricidio, mi fa propendere per datare gli eventi il giorno della festa di San Michele Arcangelo, o alla sua vigilia. Per quanto riguarda il terzo atto invece le informazioni sono ancora più scarse. L’unico indizio si ricava dal *Coro delle parenti*: “Or è tre mesi/ che venimmo portando le canestre” (FDI: 871). Si tratta di un’indicazione assai imprecisa che non può essere presa alla lettera, ma che lo situa tra la fine di settembre e l’inizio di ottobre, cioè a circa tre mesi dalla festa di San Giovanni. Ad ogni modo, l’atto terzo si discosterà temporalmente pochi giorni dal secondo, così, se datiamo quest’ultimo alla festa di San Michele Arcangelo, si potrebbe ipotizzare che esso si svolga proprio per la festa della Madonna del Rosario del 7 ottobre, o alla sua vigilia, data in cui Aligi avrebbe dovuto terminare la scultura dell’Angelo. Tale ipotesi è confortata dal fatto che tutto il terzo atto è costruito attorno alla figura della Madonna Addolorata. Infatti Aligi, reo confesso di parricidio, viene portato a “pigliar perdonanza” dalla madre Candia, che quasi in uno stato di possessione modella il proprio comportamento su quello della Madonna ai piedi della Croce, come viene riconosciuto da tutte le donne del parentado. La figlia Splendore sembra addirittura pregare che sia la Vergine Maria a ridare la parola alla propria madre attraverso la sua voce:

SPLENDORE

Maria della Pietà, pel tuo Figlio  
messo in croce, tu sola puoi dirlo  
alla madre, e tu parlale dentro!  
(FDI: 859) [...]

FELÀVIA SÈSARA

No, non sbigottite, creature;  
ché la percossa le ha riversa l’anima,  
l’ha risospinta nel tempo di già. [...]

MARIA CORA

Ah, dice l'ore della Passione. [...]

MÒNICA DELLA COGNA

O Madonna del Santo Venerdì,  
miserere di lei. Ora pro nobis.

(FDI: 868) [...]

LA TURBA

- Non si move. È come la statua  
dell'Addolorata. Oh pietà!

(FDI: 875)

Ma quel che è più significativo è che la lunga battuta di Candia nella seconda scena dell'atto terzo, in cui la donna descrive se stessa in terza persona come la Madonna che segue il feretro del Cristo morto, è la traduzione dall'abruzzese della "grazione de la Madonna de lu Ggiuveddì Sande", che D'Annunzio ha tratto dalle *Tradizioni popolari abruzzesi*, al n. 652, di Finamore (Toschi, 1968: 588). In questo modo l'identificazione è completa e tutto l'atto assume la forma di una riscrittura delle drammatizzazioni popolari della Passione di Cristo, in cui la figura della Madonna – contrariamente a quanto previsto dall'ortodossia evangelica – gioca un ruolo di primo piano. Ma in questo avranno avuto sicuramente la loro importanza anche le reminescenze e il linguaggio di *Donna de Paradiso* di Jacopone, essendo le espressioni culte e popolari in questo caso largamente sovrapponibili. Se l'ipotesi fosse corretta, la partizione in tre atti corrisponderebbe a tre occorrenze festive: il primo atto alla vigilia della festa di San Giovanni Battista, il 23 giugno; il secondo atto alla festa dell'Arcangelo Michele, il 29 settembre, o alla sua vigilia il 28; il terzo a quella della Madonna del Rosario, il 7 ottobre o la vigilia.

### 5.3. La struttura rituale della *Figlia di Iorio*

Se anche l'ipotesi sopra formulata non fosse plausibile, resta comunque valido lo scenario per cui ciascuno dei tre atti è dominato da una figura del culto popolare: il primo da San Giovanni, il secondo dall'Angelo, il terzo dall'Addolorata. Inoltre D'Annunzio, seguendo il codice culturale soggiacente, nel primo atto fa coincidere la festa e la figura di San Giovanni coi riti nuziali, costruendo specularmente il terzo atto attorno ai riti funebri e all'immagine della Madonna Addolorata. Queste tre figure sembrano anche in qualche modo organizzare lo sviluppo delle vicende narrate.

Ciò è particolarmente evidente nel primo atto dove D'Annunzio riesce a cogliere e rappresentare alcuni dei drammi latenti nel mondo popolare. Il primo atto, infatti, mette in scena il conflitto fra il gruppo socio-occupazionale degli

agricoltori - rappresentato dai mietitori imbestialiti dal sole e *in primis* da Lazaro di Roio, padre di Aligi, ma anche da tutto il nucleo familiare muliebre capeggiato dalla madre Candia, impegnato nel rito frumentario - e il gruppo dei pastori - incarnato nel dramma unicamente dalla figura di Aligi. Fra i due gruppi socio-occupazionali esistono storicamente conflitti latenti nella società abruzzese, anche perché quello pastorale è spesso più ricco, detenendo il possesso del bestiame, mentre gli agricoltori sono in realtà solo braccianti nei fondi padronali. Il pastore è, quindi, una figura sostanzialmente libera rispetto alla rigida subordinazione che vige nel mondo agrario, sebbene la sua vita sia molto più dura e rozza, improntata al nomadismo e soggetta a scontri e violenze continue, spesso legate ai furti del bestiame. Per questo gli agricoltori usano il termine di "pecoraio" con disprezzo, rivolgendosi ai pastori. Così fanno i mietitori a più riprese nei confronti di Aligi e anche il suo stesso padre, quando lo apostrofa duramente per sancire la propria superiorità nel secondo atto. Si può anche mettere in luce quanto ciò sia mortificante per Aligi, che, pur provenendo dal mondo agrario, ne è stato cacciato per l'incapacità di usare la falce ed è diventato pastore sia per una sorta di presagio di ordine sovranaturale che per la volontà paterna<sup>13</sup>. Ad ogni modo nelle invettive suddette è evidente l'enucleazione del primo conflitto, quello fra agricoltori e pastori, in cui il giovane è coinvolto alla vigilia della festa di San Giovanni Battista.

Ora San Giovanni, come è semplicemente chiamato nel culto popolare, è una figura assai complessa, venerata tanto come patrono del mondo agrario quanto di quello pastorale, che assume in sé tratti ambivalenti, tanto conflittuali quanto pacificatori<sup>14</sup>. La connessione col mondo agrario è dettata dalla data solstiziale della festa, che è il suo *dies natalis* - un *unicum* nel *pantheon* cattolico -, e che coincide con la maturazione del grano, dando il via a tutte le più importanti attività agricole estive come la mietitura e la trebbiatura. Il patronato sul mondo pastorale passa eminentemente per la sua rappresentazione iconografica con l'agnello ai piedi e il bastone, assai vicina a quella del pastore e

---

<sup>13</sup> Così per ammissione dello stesso Aligi: "Io ho mietuto all'ombra del suo corpo/ prima ch'io fossi cresimato in fronte./ quando il mio capo al fianco gli giungeva./ La prima volta mi tagliai la vena/ qui dov'è il segno. Con le foglie trite/ fu ristagnato il sangue che colava./ «Figlio Aligi» mi disse «figlio Aligi,/ lascia la falce e prenditi la mazza;/ fatti pastore e va su la montagna»./ E fu guardato il suo comandamento" (FDI: 773).

<sup>14</sup> Per quanto riguarda l'analisi antropologica del culto di San Giovanni nel suo complesso e specificamente nella cultura popolare abruzzese faccio d'ora in poi riferimento al mio saggio (Fabbrini, 2007), dove è presente una bibliografia sufficientemente ampia, che richiamerò solo qualora strettamente necessario per non appesantire la trattazione.

in cui i pastori si possono rispecchiare, e per la specifica sfera d'azione del santo nel governare le acque celesti, sorgive e fluviali, indispensabili per i terreni di pascolo. Dunque, la figura di San Giovanni è l'icastico emblema, còlto da D'Annunzio, per significare il conflitto fra gli interessi contrapposti dei due gruppi socio-occupazionali, ma anche la loro pacificazione attraverso la festa.

Ma non solo. Nella festa di San Giovanni si coagulano le istanze vitalistiche, fertilizzanti e orgiastiche, dei culti pre-cristiani con quelle cattoliche di superstrato, protettive e regolarizzanti. Infatti nel suo svolgimento sono confluiti e si sono stabilizzati i rituali di origine pre-cristiana dell'acqua – aspersioni e lavacri - e del fuoco – fuochi e falò -, e la cui valenza, variamente interpretata, è stata connessa tanto alla fase di stazionamento del percorso solare e alla propiziazione della fecondità quanto invece a una funzione purificatoria e apotropaica. D'Annunzio sembra cogliere anche questo conflitto di cosmologie in azione, mettendo in scena, da una parte, la violenza orgiastica dei mietitori che fanno l'*incanata*<sup>15</sup> e pretendono di stuprare la bella donna che passa vicino al campo, dall'altra, le costanti invocazioni protettive contro la sciagura imminente allo stesso San Giovanni, che in quanto santo cristiano ha la tutela dei fedeli durante la sua festa. Invocazioni che secondo un modello tipicamente popolare possono assumere la forma di vere e proprie recriminazioni all'indirizzo del santo, come emerge nel coro:

MILA

Aiuto, per Santo Giovanni,  
per Maria dei Sette Dolori!  
(FDI: 786) [...]

IL CORO DELLE PARENTI

- Ci dàì tu questa vigilia!  
o Santo Giovanni Battista!  
- Questo danno ci dàì, questo scorno  
Ci dàì! Decollato, oggi in punto!  
(FDI: 793) [...]

MILA

Ma se ora (ascolta, ascolta  
la campana che suona per Santo

---

<sup>15</sup> Così recita il dramma: "FAVETTA: I mietitori il gran sole gli impazza,/ e come cani abbaiano a chi passa./ SPLENDORE: I mietitori fanno l'incanata./ Nel vino rosso mai non metton acqua" (FDI: 779). Ma l'immagine torna varie volte nel testo. La fonte è nel saggio di De Nino: "Per diritto consuetudinario, è permesso ai mietitori di dire quante più male parole vogliono a chi passa: lupa, scrofa, cornuto, e simile zizzania! E questo gridare, come farebbero i cani, si dicono *incanate*" (1963 [1881], II: 156). Il collegamento col sole del meriggio è dannunziano.

Giovanni) se ora tu prendi  
questa povera carne di doglia  
che fu battezzata in Gesù, [...]  
se fai questo, Dio ti condanna.  
(FDI: 800-801) [...]

ALIGI  
Mila di Codra, mia sorella in Cristo,  
donami perdonanza dell'offesa.  
Questi fioretti di Santo Giovanni  
io tolgo dalla mazza del pastore  
e te li metto qui davanti ai piedi.  
(FDI: 806) [...]

ALIGI  
E San Giovan Battista Decollato  
Vi mostri il capo suo nel sol levante,  
se questa notte andate su la Plaia.  
E non vogliate male a me pastore,  
a me Aligi povero di Cristo.  
(FDI: 809)

In particolare, l'invocazione di Mila a San Giovanni non è affatto una trovata scenica di D'Annunzio, in quanto la figura del santo è specificamente legata alla protezione delle donne dalla violenza sessuale, forse proprio a causa dell'antica natura orgiastica dei festeggiamenti solstiziali, dai cui eccessi il santo ha assunto nell'era cristiana la funzione di baluardo, anche per i suoi attributi guerrieri<sup>16</sup>. Tale sfera d'azione è stata riscontrata anche nel folklore slavo e proprio nei *Canti* di Tommaseo, come mostra Andreoli (2011: 95). Infatti nel secondo atto, scena VI, rimasto da solo con Mila, Lazaro così sentenzia: "Qui non v'è focolare, né v'è/ parentado; né Santo Giovanni/ suona la campana a salute" (FDI: 846). Con ciò sembra alludere al fatto che, essendo la donna ormai fuori dalla sua giurisdizione festiva, San Giovanni non può più accordarle la sua protezione.

Per quanto riguarda la prima battuta di Aligi, occorre precisare che San Giovanni è, inoltre, patrono di tutti i legami di comparatico sia di quelli liturgici, stabiliti col battesimo, sia di quella extra-liturgici, celebrati nel giorno della sua festa attraverso l'acqua e/o lo scambio di fiori, con i quali viene sancita una forma di parentela magica che rende inviolabili l'uno all'altro i contraenti. Così, dopo la visione dell'Angelo muto che lo fa cadere in ginocchio, è un

---

<sup>16</sup> Sarebbe lungo analizzare i tratti guerrieri della figura di San Giovanni Battista, ma basterà ricordare che era il patrono dei più celebri ordini militari del medioevo, come i Templari e gli Ospitalieri; per altri aspetti guerrieri concernenti più da vicino la cultura abruzzese rimando al mio saggio (Fabbrini, 2007: 74 ss.).

legame di “comparatico di San Giovanni” che Aligi stringe con Mila, prendendo i garofani rossi, il fiore del santo<sup>17</sup> con cui le sorelle avevano decorato la sua mazza di pastore, e deponendoli ai piedi della giovane. Con questo gesto Mila, la quale da quella mazza stava per essere colpita, diventa inviolabile da parte di Aligi, che ne diviene il compare, assumendo il compito di aiutarla e proteggerla. Ma la celebrazione di questo rito rende in teoria impossibile consumare l’amore fra Aligi e Mila, pena una sanzione di ordine sovranaturale.

Infine, con l’ultima battuta D’Annunzio porta sulla scena una credenza diffusa in alcune zone dell’Abruzzo, che mostra l’esito di un processo di ibridazione fra elementi cristiani e pre-cristiani nella festa di San Giovanni. Infatti, la credenza che il sole balli o faccia tre salti o si muova vorticosamente all’alba del giorno di San Giovanni è assai diffusa in tutto l’Abruzzo – ma anche in altre parti d’Italia -, elemento che rivela l’ascendenza pre-cristiana e la natura solstiziale dei festeggiamenti del 24 giugno, in cui si celebra la nascita di un fanciullo solare e anche il nuovo anno agrario<sup>18</sup>. Tuttavia nel tentativo di riportare il sostrato culturale pre-cristiano all’ortodossia, l’egemonia cristiana, laddove era più forte il suo influsso, è riuscita a determinare un significativo mutamento nell’immaginario della “ricerca della visione” all’aurora del 24 giugno, sovrapponendo all’immagine della danza del sole quella della testa mozzata e sanguinante del Battista. Si tratta di un processo assai interessante perché ai festeggiamenti popolari per la nascita di San Giovanni si sovrappone la narrazione evangelica della sua morte, la quale però ha una sua diversa data di celebrazione, il 28 agosto - giorno appunto di San Giovanni Decollato. Questa immagine, scelta fra le altre possibili, è quella che più si confà all’ascetico,

---

<sup>17</sup> Ciò emerge chiaramente nella battuta di Candia: “Le sorelle/ per San Giovanni te l’hanno fiorita/ di garofali rossi e spicanardi” (FDI: 774). I fiori che si colgono durante la notte di San Giovanni e che assumerebbero virtù magiche sono numerosi, fra cui figurano tutte le erbe aromatiche e medicinali, *in primis* la lavanda (gli “spicanardi” del testo dannunziano) e l’iperico. Ma il fiore di San Giovanni è specialmente il garofano rosso, il cui colore richiama la fascia del santo, il sole e il sangue, utilizzato anche per stringere legami di comparatico. I garofani hanno, d’altra parte, anche una connotazione sponsale, essendo il tipico fiore del davanzale a cui si affacciavano le ragazze per sentire le parole dell’innamorato, come coglie giustamente D’Annunzio (“ Pel vaso di garofali che soffre/ sul davanzale ov’ella non s’affaccia”; FDI: 777). Nei *Canti* di Finamore si parla espressamente di “caròfene d’amore” (in D’Annunzio, 2013: 1275-1276). Questo fiore offre all’immagine una carica di simbolismo volutamente ambigua.

<sup>18</sup> Il riferimento è il classico saggio di Lanternari (1972), mentre per un concreto esempio abruzzese Fabbrini (2007).

penitente e obnubilato<sup>19</sup> pastore Aligi, che rigetta invece tutte le istanze vitalistiche, sensuali e sponsali, dei festeggiamenti di mezza-estate. Si tratta, inoltre, dell'immagine che meglio si accorda con il gusto estetizzante di D'Annunzio, sicuramente affascinato dai suoi risvolti sado-masochistici<sup>20</sup>.

Il primo atto, che presenta il conflitto fra le istanze vitalistiche incarnate dal gruppo degli agricoltori, cioè, da quasi i tutti i personaggi in scena, e quelle ascetiche e moralizzanti del cristianesimo incarnate dal pastore Aligi, si conclude così con la vittoria di queste ultime: il matrimonio non viene consumato e la benedizione frumentaria terminale viene interrotta, Mila viene salvata dalla foia dei mietitori, e loro stessi sono ricacciati via attraverso il gesto rituale di Aligi, che pone la croce benedetta il giorno dell'Ascensione sulla soglia di casa, impedendo loro di accedere, obbligandoli a inginocchiarsi in nome di Cristo e dissolvendo l'accecamento diabolico provocato dal sortilegio meridiano<sup>21</sup>.

L'unica figura che sfugge alla netta bipartizione dei personaggi è Mila, presenza altamente ambigua e scandalosa, che racchiude in sé l'opposizione delle cosmologie suddette. Apostrofata dal gruppo dei mietitori uomini come prostituta ("bagascia", "putta", "mala carne", "svergognata", "pecora marcia", "pecoraccia scabbiosa"), e dalle donne del parentado come strega ("cagna randagia", che reca la "mala ventura", "figlia di mago", "flagello", "falsa nemica"), al contrario presenta se stessa come "creatura di Cristo", "carne battezzata", "battezzata in Gesù", condotta nella casa "dal Signore che vede" e sempre in nome di Dio parla, rivolgendosi ai suoi interlocutori ("Gente di Dio", "serve di Dio", "donne sante", "Madre cristiana", "sorelle in Cristo"). E come

---

<sup>19</sup> Aligi ancora trasognato è definito via via dalle donne del parentado come "svanito", che ha perduto il senno, "mentecatto", "fuor di mente": una specie di "folle di Dio" (il padre Lazaro lo chiamerà espressamente "mentecatto di Dio"; *FDI*: 849). Nella sua figura ricompare, forse, quell'evangelismo slavo che D'Annunzio aveva sperimentato prima dell'incontro con Nietzsche.

<sup>20</sup> L'immagine cruenta è maggiormente esplicita nella battuta di Ornella, I, I: "E domani è San Giovanni,/ fratel caro; è San Giovanni./ Su la Plaia me ne vo' gire,/ per vedere il capo mozzo/ dentro il sole, all'apparire,/ per veder nel piatto d'oro/ tutto il sangue ribollire." Il passo ha come fonte il capitolo *L'ascensione alla Plaia* di De Nino (cfr. § 3.2). D'altra parte, la figura del Battista, reinterpretata in chiave sado-masochistica, rientra a pieno titolo nell'immaginario *fin de siècle*; basti citare in proposito *Salomè* di Wilde e *Hérodiade* di Mallarmé.

<sup>21</sup> Il riferimento al demonio del meriggio è chiaro nella battuta di Mila: "Imbestiati sono. Li senti/ alle voci? Il demonio li tiene,/ il demonio di mezzodì,/ la contagione dell'afa" (*FDI*: 790). Il meriggio come ora panica è un tipico tema del D'Annunzio alcionico, su cui sarebbe ridondante insistere, ma la questione aveva attratto anche l'attenzione di Leopardi, che nel *Saggio sugli errori popolari degli antichi* gli dedica un intero capitolo, il VII, con una straordinaria erudizione che passa dalla letteratura greca e latina alla patristica, con riferimenti alla tradizione ebraica, facendone quasi un piccolo capolavoro di demonologia (Leopardi, 2003, II: 701).

“sorella in Cristo” e “creatura di Cristo” la riconosce il pio Aligi – e prima di lui l’altrettanto pura sorella Ornella -, a dispetto di tutto il parentado, mentre il loro incontro si modella su quello della coppia evangelica Cristo-Buon Pastore/Maddalena-Prostituta, come depositatasi nell’immaginario popolare. Così in Mila si coagulano le istanze erotiche e fertilizzanti insieme a quelle magiche e stregonesche<sup>22</sup> dei festeggiamenti di San Giovanni con quelle cattoliche, ascetiche e moralizzanti. Infatti la giovane, accusata di meretricio e stregoneria, rivendicando la propria purezza d’animo e la propria adesione al messaggio evangelico, nel nome del quale gli uomini sono tutti fratelli, presenta se stessa come una sorta di penitente e, anzi, ormai redenta in Cristo. Così facendo appare come *alter ego* di Aligi, essendo le loro parole altamente speculari e diverse da quelle degli altri personaggi, perché le uniche veramente cristiane. La loro somiglianza e il reciproco riconoscimento genera anche il loro amore, come svelato in seguito dalla metafora delle erbe della vecchia Anna<sup>23</sup>. Davanti a una tale contraddizione lo spettatore non può che rimanere sbigottito e sospeso nel suo giudizio. Queste ambiguità e conflitti che la donna proietta sulla scena e sui personaggi - e loro su di lei in base all’ideologia folklorica soggiacente - rappresentano il nucleo da cui scaturirà il resto del *plot* drammatico.

Il secondo atto si svolge in un’ambientazione interamente pastorale e sotto l’egida dell’Angelo e, forse, proprio dell’Arcangelo Michele. Lo suggeriscono, da una parte, il suo patronato sulle attività di transumanza, l’ubicazione della scena in una grotta<sup>24</sup> montana e la collocazione temporale a ridosso della sua festa, dall’altra, il rituale di esorcismo del giovane ossesso introdotto nella scena terza. È ben noto, infatti, il ruolo svolto da San Michele, Angelo guerriero e capo delle milizie celesti, all’interno delle invocazioni esorcistiche per sconfiggere il demonio<sup>25</sup>. E allora questo secondo atto, che si

---

<sup>22</sup> È sin troppo noto che la notte di San Giovanni è considerata in tutto il contesto europeo la più magica dell’anno e la più adatta ai pronostici, agli auspici e agli incantesimi, ai rituali per fare e disfare le fatture (Fabbrini, 2007).

<sup>23</sup> Riporto la battuta di Anna Onna: “V’è un’erba rossa che si chiama Glaspi/ e un’altra bianca che si chiama Egusa,/ e l’una e l’altra crescono distanti;/ ma le radiche loro si ritrovano/ sotto la terra cieca e là s’annodano,/ tanto sottili che neppur le scopre/ Santa Lucia. Diversa hanno la foglia/ ma fan l’istesso fiore, ogni sett’anni” (FDI: 821).

<sup>24</sup> È nota la connessione del culto di San Michele con le grotte, per cui basti pensare al suo santuario più noto, quello sul Gargano. Sul culto di San Michele Arcangelo in Abruzzo si veda sempre Gandolfi (1999; 2000).

<sup>25</sup> Forse non è un caso che la definizione di Angelo Apostatico data da Mila nel III atto corrisponda al titolo dell’esorcismo composto da Leone XIII nel 1884, *Exorcismus in Satanam et Angelos Apostaticos*, che così inizia: “*Princeps gloriosissime caelestis militiae, sancte Michael Archangele, defende nos in proelio et colluctatione, quae nobis adversus principes et potestates, adversus*



dipana dall'inizio alla fine attorno alla statua dell'Angelo intagliata nel legno da Aligi, sembrerebbe informato dal motivo narrativo, culto e popolare, della lotta fra "Angeli e Demoni"<sup>26</sup>. Alle figure angeliche di Mila e Aligi, che vivono in santità e castità sul monte, si contrappongono i demoni rappresentati da Lazaro di Roio e dai due sodali del gruppo dei mietitori da lui assoldati per la spedizione alla grotta del figlio, con lo scopo di prendere possesso carnale della bella Mila. Infatti per Mila Lazaro aveva combattuto la vigilia di San Giovanni con un altro mietitore, rimanendo ferito, e la sua foia è rimasta implacata, mentre non può tollerare che essa conviva col figlio, suo sottomesso, che gli impedisce di goderne come secondo la tradizione patriarcale ha diritto e come prevede lo *status* di "bagascia" della donna. Nello scontro con Aligi, che, pur sottomettendosi al padre e gettandosi ai suoi piedi, non gli permette di violare la donna amata, Lazaro agisce ribaltando le parti in gioco, cioè, accusando il figlio di essere posseduto dal demonio. Così inaspriti, intervengono i compari che trascinano via Aligi legato per le braccia, proprio come accadeva per gli indemoniati ed era stato riferito per il giovane ossesso della scena terza. È l'intervento di una terza figura angelica, quella di Ornella, a determinare lo sblocco narrativo, liberando Aligi, che agisce sul finale come una sorta di guerriero San Michele. L'atto si chiude, pertanto, con il parricidio dinanzi alla statua dell'Angelo, muto custode dell'arma predisposta per Aligi, che per la seconda volta sembra proteggere Mila "creatura di Cristo" dalla violenza e dalle forze demoniache.

Il terzo atto riconduce la scena nell'ambientazione agraria del villaggio, davanti alla casa di Lazaro, ed è incentrato sugli usi funerari attorno al cadavere del morto e sull'imminente supplizio capitale comminato al parricida Aligi. Qui D'Annunzio gioca arditamente coi referenti folklorici, mescolando tratti della tradizione abruzzese con altri di quella bretone, per costruire sulla scena un complesso e inusitato rito funebre, dai risvolti inaspettati. Da una parte, veniamo avvertiti che, secondo la tradizione abruzzese, il cadavere di Lazaro, morto di morte violenta, non può stare su dei cuscini ma deve giacere sulla

---

*mundi rectores tenebrarum harum, contra spiritualia nequitiae, in caelestibus*". Ma la connessione fra San Michele Arcangelo e la lotta contro i demoni è già dantesca; così Virgilio a Pluto: "Taci, maladetto lupo!/ consuma dentro te con la tua rabbia./ Non è senza cagion l'andare al cupo:/ vuoi si ne l'alto, là dove Michele/ fé la vendetta del superbo strupo" (*Inf.*, VII, 8-12).

<sup>26</sup> Non sarà un caso che la tenzone fra "Angeli e Demoni" sia un tipico motivo dei misteri medievali. Anche in questo caso poi vi è il celebre archetipo dantesco di Bonconte da Montefeltro: "l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno/ gridava: «O tu del ciel, perché mi privi?»" (*Purg.*, V, 104-105).

nuda terra, essendo permesso solo un fascio di arbusti sotto la sua testa<sup>27</sup>, mentre l'atto si apre con le lamentazioni funebri delle donne del parentado – le stesse del rito frumentario del primo atto –, tipica della tradizione italiana<sup>28</sup>. Dall'altra, il fatto di “prender perdonanza” dalla madre, il “velo nero” di Aligi, il “balivo”, il “Malificio”, fanno tutti riferimento al folklore bretone (Andreoli, 2012: 28 ss.). La pena per il parricida, quella di essere cucito in un sacco con un cane mastino e di essere gettato nel fiume, dopo l'amputazione della mano colpevole, proviene invece dalla tradizione latina: la cosiddetta *poena cullee* (Cantarella, 2011: 266 ss.). Anche sul termine “consòlo” gioca D'Annunzio, facendolo diventare la mistura di vino ed erbe magiche, offerta dalla madre al condannato a morte per rendergli meno atroce il dolore, mentre sappiamo che nella tradizione folklorica si tratta del cibo portato da parenti e amici ai familiari del morto, nella cui casa non si può cucinare. Ma su tutte queste immagini si staglia quella di Candia che agisce impersonando l'Addolorata, figura cardine dei riti funerari del Venerdì santo nella celebrazione popolare della Passione. In questo modo, attraverso il protratto lamento di Candia, che piange per il figlio ma non per il marito, lo spettatore e il lettore sono guidati a interpretare il supplizio e la figura di Aligi in chiave cristiana, sovrapponendovi l'immagine di una vittima mite e innocente e desiderandone la salvezza. Ma la ritrattazione finale del giovane, benché sotto l'effetto della mistura narcotica, ne fa solo uno scialbo Pietro. L'atto si chiude con il colpo di scena dell'irruzione di Mila e del suo *autodafé*, che modifica l'imminente rituale di morte per annegamento nell'acqua di Aligi, un *katapontismos*, in un solenne rito di morte nel fuoco, rogo e falò, per sé, secondo l'ideologia sostitutiva alla base del sacrificio.

Ora, se proviamo a guardare lo svolgimento della trama narrativa dal punto di vista di Aligi, i tre atti assumono una forte corrispondenza con le tre fasi di un *rite de passage*, così come delineate da Van Gennep (1999 [1909]), e lui l'aspetto di un personaggio liminare (Scarpa, 2011: 180). Così, il primo atto ci mostra una sorta di rito di separazione di Aligi dal proprio nucleo familiare, attraverso l'abbandono della madre e della moglie e il ritorno sulla montagna. Il secondo atto corrisponde alla fase di margine nella montagna-bosco, quella più

---

<sup>27</sup> L'espressione di D'Annunzio è precisa: “Ahi che troppo è gran dolore,/ Candia della Leonessa,/ l'uomo tuo su nuda terra,/ e guancial non gli è permesso!/ Solo un fascio di sermenti/ sotto il capo gli fu messo!” (FDI: 860). Il riferimento è in De Nino (1963 [1881], II: 244).

<sup>28</sup> La fonte dannunziana per la lamentazione funebre in Abruzzo è Pansa (1887). Tuttavia come non richiamare qui l'ampio saggio di de Martino, *Morte e pianto rituale* (2000 [1975]), sulla base del quale potremmo tracciare anche le somiglianze e le differenze fra il lamento iniziale delle donne sul corpo di Lazaro, di ascendenza precristiana, e quello successivo di Candia per Aligi, incentrato sul *planctus Mariae*, che è il vero nodo cruciale della tragedia dannunziana.

pericolosa, incentrata in termini di funzioni proppiane sulla lotta-vittoria col padre-antagonista. Il terzo rappresenta la fase di riaggregazione in cui il giovane si ricongiunge al proprio nucleo familiare, dove, rimosso il pericolo della violenza paterna e rinnegato l'amore per la straniera, può assumere il proprio ruolo di capo-famiglia e riprendere la moglie abbandonata, e infine, eliminato il *pharmakos*-strega, ricongiungersi alla società agraria ormai libera dai pericoli iniziali che ne avevano turbato l'equilibrio. Ma se guardiamo il dramma dal punto di vista di Mila, la figlia di Iorio, esso assume ben altra conformazione, perturbando la donna con la sua presenza la rigida partizione rituale. La decisione di Mila di abbandonare Aligi, per permettergli di tornare dalla madre, dalle sorelle e dalla moglie, è già presa nel secondo atto, dove ha stabilito di darsi la morte con le erbe di Anna Onna. Mila può accettare il proprio destino sacrificale solo in quanto scelta autonoma e consapevole, in nome dell'amore, ma non per effetto della violenza altrui, in particolare di quella maschile e patriarcale di Lazaro. Per la sua scelta sacrificale dalla funzione salvifica a favore dell'amato, Mila trasforma il rituale di espulsione del *pharmakos* in chiave messianica. Mila è la vera *figura Christi*, non già Aligi. Per far ciò sussume su di sé le ingiuste accuse di stregoneria lanciate a suo carico dalle donne del parentado nel primo atto, rivendicandole come veritiere e presentandosi ai membri della società agraria come la strega che essi credono che sia, determinando così una sorta di corto-circuito temporale fra il primo atto e il finale del terzo atto. La morte di Mila, che porta in sé il tema del fuoco – la troviamo rifugiata nel focolare nel primo atto e sbadata custode della "lampana" nel secondo –, nel fuoco non può che avvenire. Se agli occhi dei membri dell'arcaica società agraria esso è il rogo predisposto per le streghe, esso assume anche le sembianze del falò dei festeggiamenti solstiziali in cui è distrutto lo spirito del male, giusto esito delle premesse del primo atto, solo temporalmente spostato. Ma la scelta sacrificale rappresenta, invece, per Mila il proprio riscatto e la propria redenzione, cui va incontro senza timore, gridando da vera eroina della tragedia con supremo atto di sfida: "La fiamma è bella!".

### **5.3.1. Il significato del rito nuziale**

Il rito nuziale interrotto del primo atto merita ancora qualche precisazione, sia per i rapporti culturali che lo legano alla festa di San Giovanni sia per il suo significato, che è stato spesso frainteso dalla critica dannunziana, ma che risponde appieno all'ideologia folklorica, perfettamente compresa da D'Annunzio.

Per quanto riguarda il primo aspetto, non occorre neanche precisare che quello matrimoniale si tratta di un rito a carattere festivo ma a sé stante e indipendente dalla festa di San Giovanni, il primo appartenente al cosiddetto ciclo della vita e il secondo al cosiddetto ciclo dell'anno (Van Gennep, 1999 [1909]). La scelta di D'Annunzio di farli coincidere sulla scena drammatica non è, però, un mero *coup de théâtre*, in quanto i festeggiamenti solstiziali sono in molte regioni d'Europa connessi a una funzione propiziatoria della fertilità e latori di un'ideologia sponsale e nuziale. Infatti, l'usanza di trarre auspici sul futuro fidanzato attraverso varie pratiche divinatorie durante la notte di San Giovanni (col piombo fuso, con la farina, con l'albume d'uovo, col cardo), i riti dell'acqua e del fuoco che portavano a contatti giocosi e talora licenziosi fra tutti i giovani della comunità, ma soprattutto lo scambio di doni floreali, meno solenni che nel caso del comparatico, si trasformano spesso in rituali di corteggiamento e generano l'occasione di intrecciare legami di fidanzamento, cui il santo è particolarmente favorevole. Se non bastasse, la più celebre testimonianza dell'ideologia matrimoniale sottesa ai festeggiamenti del 24 giugno è il *Sogno di una notte di mezza estate*, composto da Shakespeare per il matrimonio del conte di Essex – opera che D'Annunzio aveva ben in mente, avendo tentato di tradurla (Andreoli, 2011: 37).

Per quanto riguarda il rito nuziale che occupa gran parte del primo atto, come ho già messo in luce precedentemente, esso aveva colpito l'attenzione di D'Annunzio almeno fin dalla stesura delle novelle, poiché lo ritroviamo con alcune varianti sia in *Mungia* sia nel lungo passo sul folklore abruzzese del libro quarto del *Trionfo della morte*. Ma, se nel *Trionfo* D'Annunzio vi fa solo un breve cenno mentre in *Mungia* l'aveva disarticolato snaturandone il senso, nella *Figlia di Iorio* lo ricompono, seguendo più filologicamente la scansione degli usi di Alfedena riportata da De Nino (1897). Così, anche attraverso la combinazione con altri particolari tratti sia da De Nino sia da Finamore, costruisce sulla scena un articolato rito nuziale, mostrando di averne penetrato dall'interno l'ideologia folklorica soggiacente (cfr. § 3.3.5). Un'ideologia che, però, non ha nulla a che vedere col matriarcato primordiale di Bachofen - peraltro mai esistito -, né con complessi psicologici matricentrici e neppure con miti pre-greci, espressione al contrario di una società contadina e rurale a netto dominio maschile: "The Locus of Patriarchy" - come ha giustamente colto Gunzberg (1987) e confermato Giancristofaro (2004).

La scena si apre sul lunedì successivo alle nozze fra Aligi e Vienda – "Il lunedì ci alzammo a tarda ora" (FDI: 820). Occorre pertanto specificare che i due giovani sono già sposati e, forse, ciò è avvenuto proprio il mercoledì

precedente, almeno stando agli usi di Alfedena riportati da De Nino. Ma ciò il testo non lo dice e non è tanto importante stabilirlo quanto invece chiarire una volta per tutte che non si tratta di un matrimonio interrotto, in quanto solo la fase finale del rito di benedizione frumentaria da parte delle parenti donne risulta troncata dall'irruzione di Mila. Ciò è evidente nel secondo atto dalla battuta di Aligi, che ha deciso di scolpire l'Angelo nel legno per portarlo come *ex voto* a Roma al Santo Padre, il pastore dei pastori, al fine di ottenere l'annullamento del matrimonio con Vienda e sposare Mila.

Essendo i due già sposati, Vienda si è trasferita a casa del padre dello sposo, in base al modello patrilocale ampiamente diffuso nella società abruzzese. Ciò è avvenuto secondo la consuetudine proprio il giorno precedente, la domenica, come si ricava dal fatto che quella è stata la prima notte che gli sposi hanno passato insieme nel letto nuziale, appositamente predisposto dalla madre. Tuttavia, le nozze non sono state consumate e Vienda, sposa indesiderata, è rimasta vergine, in quanto Aligi è caduto in uno stato stuporoso, preda di un sonno fiabesco<sup>29</sup>, tanto che al mattino sembra non riconoscerla: "Ma chi è questa che sta sulla porta?" (FDI: 775). Vienda è, infatti, in lacrime fin da prima dell'arrivo della straniera. Qui D'Annunzio opera uno spostamento temporale, posponendo al lunedì mattina la benedizione col pane della nuora da parte della madre dello sposo e facendole rivolgere il gesto rituale anche nei confronti del figlio – atto che non trova riscontro in nessuna tradizione nota ed essenzialmente esornativo. Si tratta delle uniche 'scorrettezze' nella ricostruzione del rito, sebbene ne sia rispettato il senso generale. Tale gesto rituale occorre, infatti, la domenica, al termine del corteo nuziale con il quale avveniva il trasferimento della sposa dalla casa paterna a quella dello sposo. Lì sulla porta l'attendeva la suocera, che non aveva partecipato al corteo nuziale, a guardia della soglia della propria casa. Il rito del pane spezzato sulla fronte<sup>30</sup> ha una triplice funzione: la prima di sancire la sottomissione della donna, proveniente da un gruppo parentale esterno, alla *mater familias* del gruppo patrilocale residente, in modo che nessuna delle

---

<sup>29</sup> Aligi dichiara di aver dormito per settecento anni, un tempo mitico e fiabesco: "Madre, madre, dormii settecent'anni,/ settecent'anni; e vengo di lontano./ Non mi ricordo più della mia culla" (FDI: 776). Si tratta infatti degli anni dormiti dalla bella addormentata nella tradizione popolare, come è evidente nella battuta di Ornella: "Vuoi dormir settecent'anni/ con la bella sonnacchiosa?" (FDI: 769). *La bella addormentata nel bosco* potrebbe pertanto giocare un ruolo in quanto modello della benedizione delle madrine (si veda l'uso del termine "culla"), interrotta per l'irruzione della tredicesima fata - ruolo giocato nel dramma dalla "sortiera" Mila -, contribuendo a creare l'atmosfera di sospensione fiabesca e simbolica del dramma.

<sup>30</sup> Altrove, come in alcune zone del Mugello a conduzione mezzadrile, la suocera accoglieva la nuora schiacciandole un uovo sulla fronte (comunicazione personale di Carla Bianco).

gerarchie interne venga turbata; la seconda allude al fatto che la sposa dovrà dimostrare di saper far lievitare il pane e farlo cuocere, sfera d'azione femminile in cui la giovane entra sotto la giurisdizione della suocera, che in quell'attività ha già dimostrato la propria maestria; la terza di offrire una benedizione di fecondità alla nuova venuta da parte di chi quella fecondità ha dimostrato di possederla, e al massimo grado, avendo generato un figlio maschio. Per questo la suocera utilizza il pane e non il grano - come in seguito le altre parenti donne del gruppo della sposa -, perché il pane è grano già lievitato e pronto a offrire forza e nutrimento, mentre nel chicco la fertilità è solo *in nuce*. Infatti, così D'Annunzio fa dire a Candia:

Nuora, nuora, segnai con questo pane  
il sangue mio; ed ecco, ora lo spezzo,  
lo spezco sul tuo capo rilucente.  
Fa crescere la casa d'abondanza,  
come il lievito buono che ogni volta  
fa traboccar la pasta dalla madia.  
Portami pace e non portarmi guerra.  
(FDI: 777) [...]  
In sangue e latte me lo devi rendere!  
(FDI: 780).

Si tratta di una formula che non trova riscontro nei materiali deniniani<sup>31</sup> e che mostra come D'Annunzio abbia ben compreso il significato del rito, che consiste nell'offrire la benedizione del pane per il contro-dono di un figlio. E possibilmente un figlio maschio che vada a proseguire la stirpe familiare patrilineare. Come si vede si tratta di un'ideologia che non ha nulla a che vedere con supposte sopravvivenze matriarcali, ma al contrario la *mater familias*, anche lei originariamente estranea al gruppo patrilocale, proprio in nome di quel gruppo maschile residente agisce ritualmente sulla nuova arrivata al fine della preservazione dello stesso. Poco importa che sulla scena siano tutte donne e che Candia abbia una personalità dominante. Anche questo rito, però, nella tragedia dannunziana non va a buon termine, perché la lacrimosa Vienda lascia cadere il pane affidatole, atto sacrilego, presagio di mala ventura e anche della sua incapacità di fare il pane e far figli.

---

<sup>31</sup> Negli usi di Alfedena il pannello con cui si impartisce la benedizione non viene spezzato, ma con esso viene toccata la fronte, le spalle e il petto, con la seguente formula: "Ce pozzàmo amà' coma cristiane e nno com'a gatte e cane" (1897: 848). Mentre a Pratola Peligna, dove D'Annunzio trova la tradizione del pane spezzato, la formula è la seguente: "Nora maia, nora maia, / Chiuttoste te puozze mureie, / Che vèveva nen sciete" (1963 [1879], I: 37).

La seconda fase è quella dello sbarramento della porta con una banda vermiglia, operata da parte dei parenti dello sposo nei confronti del gruppo parentale della sposa e, soprattutto, della madre in visita il lunedì alla nuova casa della figlia, dopo averla lasciata la domenica. Essa viene posta sulla scena da D'Annunzio nella sua giusta collocazione temporale. Il rosso della banda ha una funzione apotropaica, non diversa dal *flammeum* degli sponsali latini, mentre la conocchia e il bidente fungono da auspicio di prole femminile e maschile, rappresentata rispettivamente dagli oggetti simbolo della divisione sessuale del lavoro. Nella tradizione di Alfedena, riportata questa volta da Finamore, il nome della fascia, *la 'mbare* (impedimento), rivela anche il significato del rito (1966 [1894]: 45). Si tratta della drammatizzazione cerimoniale di un possibile conflitto fra i due gruppi parentali, laddove si suppone che la madre e il gruppo dei parenti vengano a reclamare la figlia, per riportarla indietro. Per questo motivo la soglia è protetta e le parenti in visita per poter entrare devono rispondere a una sorta di interrogazione rituale, che ha il sapore di una tenzone fra i due gruppi, ed offrire un dono in denaro a quello residente. Superato lo sbarramento, le donne del parentado della sposa possono a quel punto accedere alla casa, con "*sul capo una canestra di grano adorna di nastri variati e sul grano un pane e fitto nel pane un fiore*" (FDI: 782). Inizia così la terza fase, il rito frumentario vero e proprio, che è anche un'elargizione di beni alimentari per la nuova coppia, e che rimane interrotto proprio nel momento in cui la madre di Vienda sta spargendo la propria benedizione sulla figlia, a causa dell'irruzione di Mila. Tale interruzione è un cattivo presagio e le donne che non hanno ancora terminato il loro compito sono obbligate a tenere la canestra di grano in testa, bloccando il rituale, affinché l'azione benaugurante non si trasformi in iattura.

In questo primo atto, attraverso la messa in scena del rito frumentario ma anche grazie ai rituali floreali e al tono proemiale di *renverdie*<sup>32</sup>, la rappresentazione della festa è ancora positiva e ispirata a quella religiosità agraria e lietamente dionisiaca – come testimoniano le battute gioiose delle tre sorelle -, che D'Annunzio aveva tratteggiato nel quinto libro del *Trionfo della morte*. Si potrà anche notare il ricorrere fra le due opere del nome di Favetta, che proprio a quella religiosità naturalistica sembra ricondurre. Tuttavia, alcuni

---

<sup>32</sup> Basterà citare la battuta di Ornella: "Tutta di verde mi voglio vestire,/ tutta di verde per Santo Giovanni,/ ché in mezzo al verde mi venne a fedire.../ Oilì, oilì, oilà!" (FDI: 768). Verde è anche l'abito nuziale di Vienda, secondo la tradizione abruzzese: "*La sposa apparirà su la soglia, vestita di verde, sospinta dalle tre cognate*" (FDI: 777).

eventi negativi, come il pane caduto e l'interruzione del rito frumentario, ne corrodono la positività, facendo presagire i consueti risvolti nefasti.

#### 5.4. La festa e la strega

Nella *Figlia di Iorio*, D'Annunzio fonde insieme due folkloremi distinti, quello della "festa" e quello della "strega". Ciò era già avvenuto in parte nel *Trionfo della morte*, dove però le sezioni che li riguardano sono sostanzialmente eterogenee l'una all'altra e dove soprattutto la figura della "strega", ispirata al capitolo degli *Usi* di De Nino, appare come una creatura sovranaturale, diabolica e vampiresca, priva di ogni avvenenza (cfr. § 4.3). Diversamente, per la bella e sensuale figura di Mila, figlia del mago Iorio, sono stati rintracciati vari antecedenti letterari, dalle altre "Mile" presenti nell'opera di D'Annunzio (Gibellini, 1993), alla *Lupa* di Verga (Gunzberg, 1984), fino alla Lilith dell'esoterismo ebraico (Rossi, 1993). La fonte più accreditata, e anzi certa, è la tela di Michetti dal titolo omonimo, così come dichiarato dallo stesso D'Annunzio all'amico (*lettera del 31 agosto 1903*) ed esplicitato nel *Commentaire*<sup>33</sup> (fig. 2). Ma la figura della bella fanciulla messa a morte per stregoneria e calata all'interno di un'ambientazione festiva, in quanto immagine-sorgente del *plot* drammatico, potrebbe invece provenire a D'Annunzio da *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo. Com'è noto il romanzo si apre con i festeggiamenti dell'Epifania, per la quale il poetaastro Pierre Gringoire ha anche approntato un *mystère*, secondo la consuetudine, cui va aggiunta la folklorica festa dei folli e l'elezione del re, sorte che toccherà al deforme Quasimodo. In questo scenario fa anche la sua apparizione la bella Esmeralda, in seguito accusata di stregoneria e condannata all'impiccagione, pena che non le sarà risparmiata alla fine del romanzo. Anche tale sorte della Esmeralda, come nel caso di Mila, sarà dovuta all'amore fatale per un giovane, lo spregiudicato capitano Phoebus, che non esiterà a rinnegarla. Si tratterà ovviamente solo di una suggestione, essendo le due trame assai diverse, anche se non v'è dubbio che D'Annunzio ben

---

<sup>33</sup> A dispetto di quanto dichiarato dal *Commentaire* – "La "tragédie pastorale" a emprunté son titre à un tableau célèbre du grand peintre Francesco-Paolo Michetti" (in D'Annunzio, 2013: 892) - in seguito D'Annunzio sostenne di esser stato presente insieme a Michetti all'irruzione di una giovane donna a Tocco Casauria, che avrebbe ispirato sia la tela che il dramma. La questione è stata ampiamente dibattuta e la dichiarazione successiva dai più smentita, così l'influenza del quadro di Michetti sembra indubbia. Le fonti sono variamente riportate e interpretate in Ciani (1993), Ioannoni Fiore (2016), Moretti (2004), Bertazzoli (1987), Andreoli (2012).



conoscesse Hugo e proprio specificamente *Notre-Dame de Paris*<sup>34</sup>, mentre d'altra parte ciò testimonia l'affacciarsi dei due temi intrecciati nell'immaginario europeo o, almeno, in quello italo-francese<sup>35</sup>.

**Fig. 2 – Francesco Paolo Michetti, *La figlia di Jorio*, nella versione del 1895, Pescara.**



I folkloremi della strega e della festa - e proprio della festa di San Giovanni - si trovano già intrecciati tra loro nella novella *La mietitrice*, dell'abruzzese Domenico Ciampoli, pubblicata nella raccolta *Trecce nere* del 1882. Se non avessimo a disposizione i testi di De Nino, che ne è quasi certamente la fonte comune<sup>36</sup>, potremmo ricavare da questa novella molte

---

<sup>34</sup> D'Annunzio dedica anche una poesia delle *Laudi* alla memoria del poeta francese: *Nel primo centenario della nascita di Vittore Hugo*. Mentre per la conoscenza di *Notre-Dame de Paris* si veda Basile (1982).

<sup>35</sup> Un'altra strega che agisce nel contesto di una festa nuziale, anche in questo caso avvicinandosi alla Esmeralda di Hugo, è Zoraya nel dramma di Sardou, *La sorcière*. Dramma a causa del quale fu mossa un'accusa di plagio contro D'Annunzio, ma del tutto infondata; cfr. le *Note* in D'Annunzio (2013: 1298).

<sup>36</sup> Ciampoli, contemporaneo di D'Annunzio, e anche lui al crocevia fra Naturalismo, Verismo e Decadentismo, fu un cultore di folklore (è citato da Pitre nella sua *Bibliografia*), di studi comparati (come dimostrano le sue lettere a De Gubernatis), e conoscitore del maestro del darwinismo sociale, Spencer (cita *The Principles of Psychology*), come rivela l'*Introduzione* di Del Ciotto alla raccolta delle novelle, che individua nei soliti De Nino, Finamore e Pansa le fonti dei referenti folklorici, davvero numerosi, nelle sue novelle. Grande conoscitore delle letterature

informazioni esplicative sulle credenze e i riti presenti nella *Figlia di Iorio*, seppur differentemente trasposti e utilizzati all'interno della cornice narrativa. Un confronto puntuale può essere utile per comprendere sia la distanza dell'opera simbolista di D'Annunzio dal Verismo di maniera di Ciampoli sia la differente immagine della festa che ne emerge, pur partendo i due autori da un comune orizzonte culturale.

Dopo un *incipit* verghiano, con un'ampia descrizione della campagna bruciata dal sole sul modello di *Mazzarò*, *La mietitrice* di Ciampoli si apre con uno squarcio sulla collocazione temporale dei fatti narrati, che è soprattutto un espediente per una pittoresca digressione sulla festa di San Giovanni, ricavata in parte dalle fonti folkloriche ma probabilmente anche dall'osservazione diretta dell'autore, che ne offre al lettore i tratti salienti con indubbia forza espressiva:

E S. Giovanni così li benedice i campagnuoli col sole forte e l'aria quieta, perché di San Giovanni comincia appunto la mietitura, ed essi a S. Giovanni portano amore e fanno la veglia e il bagno. Ieri a notte l'intero villaggio era all'aperto: i più forti e coraggiosi salivano in vetta alla montagna per vedere spuntare il sole che si tuffa e rituffa tre volte nella marina, e ricevere il primo raggio che li salva dalle streghe e dalla iettatura; mentre le donnette, i vecchi e i bambini aspettavano la rugiada che una goccia sola vale contro le malizie di cento diavolacci, e le fanciulle bruciavano le punte d'un fiore di cardo trepidanti nell'attesa di trovarlo al mattino vegeto e bello, segno dell'amore del damo che resiste alla prova del fuoco. E come il sole fu sorto, come fu scesa la rugiada e rifiorito il cardo, tutti si riunirono innanzi alla chiesetta, divisi in drappelli di uomini e di donne, a farsi spruzzare dell'acqua santa; e gli uni si gettarono poi nella fiumara, mentre le altre correvano scalze pel bosco e pei prati di lupinella, lavandosi i piedi e la faccia con le stille della rugiada e sciacquandosi meglio nei rivoletti crespi che gorgogliano sotto i macigni. E al ritorno, via per le siepi e i macchioni a caccia di fiori, di vitalbe, di campanule, e chi più ne trova, più se ne adorna la testa, il petto, i fianchi, così che pare un'orda di pazzi, senza freno. Uomini e donne allora rientrano nel villaggio insieme tenendosi per mano, cantando, facendo fuggire le gallinelle del vicinato ed abbaiare i cani; e dopo colazione in nome di Dio e, di S. Giovanni, si avviano per la mietitura e si perdono, man mano lungo la vastissima, distesa, ove, regna quasi immobilmente il sole e l'aria avvelenata brucia uomini e messi<sup>37</sup> (*Miet*: 356).

---

nordiche, condivide con D'Annunzio una visione "mitica" del folklore, sebbene convogliata all'interno degli stilemi veristi, naturalisti e deterministi (Del Ciotto in Ciampoli, 2004: 36 ss.).

<sup>37</sup> Tutti i riferimenti d'ora in poi saranno da Ciampoli (2004, I), con la sigla *Miet*.

In questa breve ma icastica descrizione sono concentrati molti dei tratti che, come abbiamo visto, caratterizzano i festeggiamenti di San Giovanni nelle plebi rustiche, dai bagni nei fiumi nei ruscelli e anche nel mare alle abluzioni con la rugiada, dai riti floreali alla consuetudine di trarre auspici per l'amore, fino alla descrizione del rituale della "ricerca della visione" nell'immagine del sole sorgente, di cui come per i lavacri l'autore ci offre una chiave di lettura apotropaica. È qui interessante notare come Ciampoli scelga di non trasportare all'interno della sua *fiction* narrativa l'immagine della testa mozzata e grondante sangue del Battista, che apparirebbe nel sole all'alba del 24 giugno secondo la versione di Introdacqua riportata da De Nino (1963 [1879], I: 1-3), optando invece per quelle varianti mitiche in cui il sole danza o salta o, come in questo caso, si tuffa tre volte nell'acqua del mare. In questo modo ci offre l'immagine di una festa assai più gioiosa e giocosa, priva di presagi funesti e risvolti sado-masochistici, che invece connotano la vigilia di San Giovanni nella *Figlia di Iorio*. Nel paragrafo successivo inoltre Ciampoli, attraverso il comportamento del protagonista Naccio che getta i fiori raccolti la notte di San Giovanni dentro la casa della Moraiuola, rivela il significato sponsale dei festeggiamenti solstiziali:

Ecco ora: bisogna ch'egli le parli; la notte fra tutta quella gente non ha potuto vederla, e si è contentato di buttar le vitalbe per la finestretta, mentre lei forse aspettava che rifiorisse il cardo: non può passare la giornata così, chè la falce gli trema fra le mani, la mente gli corre a lei, come un cavallo scavezzato, e il cuore non ha pace (*Miet*: 357).

Ma Ciampoli offre anche chiarimenti sia sulla credenza dell'ora demoniaca del mezzogiorno, quella che ha contagiato i mietitori del dramma dannunziano, sia sull'*incanata*, che sono in realtà una credenza e un rito indipendenti l'uno dall'altra, a loro volta non connessi con la festa di San Giovanni. In Ciampoli, infatti, li troviamo distinti anche nella narrazione, seppur accidentalmente inseriti nella sfera temporale del 24 giugno<sup>38</sup>. Inoltre, come nella novella, anche

---

<sup>38</sup> Li riporto per completezza: [*Il meriggio*:] "I contadini temono quell'ora come la mezzanotte; e con un certo superstizioso terrore vi mostrano talvolta alcune stelle mezzo perdute per l'azzurro opalino; onde cercano riparo all'ombra di un albereto o di una roccia sporgente, d'un mucchio di covoni o d'una povera bestia; o costruiscono in fretta e in furia una capannuccia di paglia così piccina da coprirsi solo la testa e tenere all'ombra qualche creatura. Certe volte, di rado, innalzano una tenda con lenzuoli o pannoni e vi si gettano giù disperati, ubriachi di sole. Così riposano un'ora, finché la rabbia dell'ardenza non si mitighi colle brezze del pomeriggio (*Miet*: 356)". [*L'incanata*:] "E mentr'ella strillava sempre come una chioccia rauca, egli si gittò fra le ondate di messi ed arrivò nel campo sul punto che i compagni tornavano al lavoro ed avevano preso in mezzo un povero ispettore delle scuole che a cavallo ad un ciucarello spiegava

nella tragedia di D'Annunzio i mietitori reclamano "La fiasca", ma - a ben vedere - in quest'ultima vengono fusi insieme il diritto di esigere il vino da parte di chi sta mietendo con l'usanza di donare un fiasco di vino ai giovani che la prima notte di nozze facevano schiamazzi (*charivari*) e cantavano sotto la finestra degli sposi (De Nino, 1963 [1881], II: 11). E non solo, essi uniscono la richiesta del vino con quella della "femmina", in un tutt'uno<sup>39</sup>. Così nel dramma risultano intrecciate in maniera inscindibile la festa di San Giovanni e gli usi nuziali con l'*incanata* e la "contagione" del demonio meridiano, che suscitano la foia bestiale dei mietitori e li incitano alla violenza di gruppo sulla bella passante - invenzione tutta dannunziana<sup>40</sup>.

Il motivo della strega compare attraverso la madre della Moraiuola, anche lei, dunque, figlia di maga. Tale immagine è particolarmente insistita, ritornando più volte nella narrazione<sup>41</sup>. Così, l'immagine della strega viene a

---

un ombrellaccio verde. Secondo il costume, gli facevano una intemerata di male parole. — Cagnaccio rognoso, figlio di bastardo! Ladro di ragazzi, zingaro mariuolo; morto di fame! Leghiamolo al carro chè vale quattro buoi; l'asino gli è maestro e ce ne avanza... Oh, oh, oh!... ah, ah, ah!... Il ciuco e l'ispettore non sapevano in che mondo si fossero. Naccio si fece innanzi, si levò il cappello, presentò al povero signore un mazzo di spighe e disse sorridendo, mostrando i compagni: — Signoria ci scusi, ch'è l'usanza; paghi il bicchiere a questi bravi ragazzi e S. Giovanni l'accompagni e gli dia tanta fortuna quanti acini di grano sono in queste spighe (*Miet: 359*)".

<sup>39</sup> Recita il CORO DEI MIETITORI: "- Dateci la fiasca! È l'usanza!/ - La fiasca, la fiasca e la femmina!" (*FDI: 795*)

<sup>40</sup> Si veda a questo proposito la dura presa di posizione di Di Nola, che esclude che l'*incanata* sia connessa storicamente e tradizionalmente alla violenza sessuale (in Giancristofaro, 2004: 33).

<sup>41</sup> "Gli basterà di vederla solamente; e se non c'è quella stregaccia della mamma, dirle che al primo canto del gallo andrà da lei la notte (*Miet: 357*)". — Ve' la strega, oggi è sabato che ci scampi; lavora adesso, forse in compagnia del diavolo, che la strozzi. — Con la farina di quel grano, colto a mezzanotte, farà frittelle avvelenate da intisichire i bambini (*Miet: 360*)". "Naccio allora abbandonò le altre donne; la Moraiuola le valeva tutte, lo aveva stregato forse con qualche filtro preparato dalla vecchia mamma di lei, ch'era la fattucchiera del villaggio; e bisognava che la vedesse ogni giorno, e le parlasse, e le ripetesse ch'ella gli era necessaria come il pane, e cara come la vita (*Miet: 363*)". "Ma la capanna dormiva profondamente: l'uscio chiuso col catenaccio di fuori gli fece supporre che la vecchia non fosse in casa: — Se n'è ita a cavallo della scopa al noce di Benevento — pensò; corse ad arrampicarsi alla finestretta spalancata (*Miet: 364*)". "Le avevano detto che ella [la Moraiuola] sarebbe morta di tifo, ed aveva promesso per tale grazia di andare a piedi scalzi alla Madonna de' miracoli, di strisciar con la lingua tre volte la lunghezza della chiesa e di dormire per un anno sulla nuda terra; poi, come sperando meglio dal diavolo, gli aveva promesso di vendergli l'anima a prezzo della morte della rivale, lo aveva evocato sette volte a lume spento e a cielo aperto ma inutilmente: ella era tornata su bella e diritta come una pianta di cicuta, e succhiava il sangue del marito che non le tornava più in casa. Quella stregaccia della mamma, ch'è là presso la sua bica, le ha dato il filtro per innamorarlo. Oh, la sa lunga la vecchia, che vive fra rospi e ramarri, teschi e civette; e nessuna l'ammazza, perché tutti ne hanno paura! (*Miet: 368*)". "E la mamma di lei, accovacciata sui covoni, la guardava cogli occhi verdastrì e con un risaccio sdentato: è d'accordo anche lei, sicuro, — pensava la Gozzuta: — ora non scaglia più sassate la megera; ci ha gusto, mi prepara

delinearsi in termini via via più precisi, attraverso le dicerie dei vari personaggi che costituiscono il coro narrante, secondo un tipico procedimento verghiano. In lei si stratificano così varie e diverse credenze dell'immaginario popolare. Ritornano nella novella di Ciampoli anche altri elementi che erano presenti nella narrazione del *Trionfo della morte*: "oggi è sabato che ci scampi", che corrisponde al "*Sabato sia, Gesù!*" del romanzo (TDM: 837) e al "sabato sia, per le streghe" del dramma (FDI: 791); il riferimento all'azione di succhiare il sangue da parte delle streghe, che in questo caso la moglie di Naccio, Maria Grazia la Gozzuta, riferisce alla Moraiuola stessa e non alla madre ("succhiava il sangue del marito che non le tornava più in casa"); il riferimento al santuario della Madonna dei Miracoli di Casalbordino - presente anche nella novella ciampoliana *La strega* (cfr. § 4.3.). Ricordano più da vicino la *Figlia di Iorio*, e proprio la figura di Mila, l'appellativo di "cagna" (Miet: 358) e l'espressione: "È roba della comune" (Miet: 360), riferiti alla Moraiuola. Inoltre ci troviamo di fronte a simile triangolo amoroso, al cui vertice vi è Naccio, che sposa l'ossuta e gozzuta Maria Grazia, obbedendo alla volontà paterna, senza però neanche sfiorarla la prima notte di nozze, e che al contrario è pazzo d'amore per la sensuale Moraiuola, figlia della strega del villaggio. Alla fine la storia assume connotati torbidi, in quanto si viene a sapere che Naccio e la Moraiuola sono fratelli per parte di madre e la loro attrazione fisica, dai concreti risvolti erotici, è prodotta dal richiamo del sangue. Con ciò emerge una grande differenza rispetto all'attrazione spirituale e pura, all'insegna del messaggio evangelico, di Mila e Aligi.

Differente anche il finale della novella, che coincide con la festa della mietitura, cui Ciampoli dedica molto spazio<sup>42</sup>. La scena della festa prosegue con

---

la morte per vedere sposa la figlia, e si strappava a ciocche i capelli rossastri [...] Naccio era sangue di lei che lo gettò nella ruota de' proietti e poi prese marito, quando Tata Matteo la cacciò via a furia di calci nella pancia. Ora, chi lo crederebbe? La chiamano la strega, ora, perché il dolore l'ha abbruttita con la fame e la fatica, e lei odia tutti, anche la figlia; ma un tempo, un tempo che giornatacce gaie pe' vigneti pampinosi, per gli antri di musco, sotto le siepaglie! Il sangue li attira que' giovanotti, si vonno bene, ma alla larga però, — pensava: — Un giorno sapranno chi sono e cambierà la scena... (Miet: 369)".

<sup>42</sup> Dai seguenti passi si potrà apprezzare tutta la distanza rispetto alle ieratiche Dionisie rurali, tratteggiate da D'Annunzio nel *Trionfo della morte*: "Qui allora cominciò la festa. Fu un cozzare di bicchieri, uno scrosciar di risa, una vera casa del diavolo: il sindaco, il curato bevevano allegramente; le fanciulle si davano spintoni sciogliendosi le trecce pel ballo, i giovanotti soffiavano e davano dentro ai flauti, a' tamburi, alle zampogne, o si rimboccavano le maniche delle camice come se avessero a lottare. D'improvviso un cerchio di villanelle dalle chiome sparse sulle spalle cominciò a girare vorticosamente, mentre di mezzo la Moraiuola ballava la tarantella col curato, che dimenava braccia e gambe sudando; sbuffando, fra una tempesta di risa e di grida. A quella prima coppia ne succedettero molte altre e in poco d'ora, rotto il giro, tutta l'aia fu in visibilio. Era un alzar di mani e di braccia, un batter di piedi, uno schioccar di

un ballo di corteggiamento fra Naccio e la Moraiuola davanti a tutta la comunità, cui fa seguito l'irruzione sull'aia di Maria Grazia "cieca d'amore e di rabbia", che secondo i più vieti *topoi* della 'gelosia rusticana', brandendo un coltello, tenta di uccidere i due amanti, ma spinta dal marito finisce per stramazzone al suolo. I due giovani fuggono così nella "campagna tenebrosa".

Come è evidente nel racconto di Ciampoli la descrizione della festa della mietitura è piegata verso particolari fini espressivi, che la connotano in senso carnevalesco e stregonesco e sono volti a rappresentare gli eccessi di violenza e di lascivia delle plebi rustiche, cui la poetica naturalista e verista non è affatto estranea. Si noterà, infatti, che l'espressione "casa del diavolo" è di ascendenza verghiana, da *Guerra di santi* (cfr. § 3.3.3), e Ciampoli, guidato da questa espressione ma calcando assai la mano, ha finito per costruire l'immagine di una tregenda un po' squallida, che poco ha a che fare con i festeggiamenti agrari. Tale esacerbazione è perlopiù funzionale alla *spannung* finale, che però è tutto sommato più idillica che tragica, facendo assumere alla novella le sembianze di una *Cavalleria rusticana* a lieto fine. Nonostante la ricchezza e la precisione del materiale folklorico presente, in questa novella di Ciampoli esso funge più che altro da sfondo, ambientazione e decorazione di una storia che ripropone i consueti moduli veristi in versione abruzzese. Risulta, cioè, sostanzialmente slegato dalla trama narrativa.

A ben altro esito giunge D'Annunzio nella *Figlia di Iorio*, dopo le incerte e non sempre felici prove delle *Novelle* e del *Trionfo*. Come ho cercato di dimostrare il folklore, il rito e la festa informano la narrazione, la forgianno dal di dentro, offrendole le partizioni strutturali, le motivazioni dell'agire dei personaggi, i conflitti delle cosmologie in azione. Per far questo D'Annunzio è

---

dita, un dimenarsi di tutta la persona, un rincorrersi senz'acchiapparsi mai: le trecce delle ragazze sparse al vento della sera davano non so quali voluttuosi profumi, gli occhi gettavano lampi fermi alle ultime tinte del tramonto rossastro; quelle movenze, que' salti, quegli urli avevano un certo che di grottesco che faceva paura (*Miet: 367*). "Era giunto un rinforzo alla musica: come streghe scapigliate, una ventina di vecchie picchiavano dentro paiuoli, pentole, conche e caldari con chiavi, catene, ramaiuoli e pestelli, facendo un frastuono da inferno: il vino montava alle teste; le coppie, da prima ricalcitranti, si lanciavano in giro con matte capriole, con volteggi bizzarri, con lena affannata, che si cambiavano in movenze indefinibili di anche, di petti, di gambe e di mani, accompagnate da urli, strida, lamenti fusi in suoni che potevano essere le voci di tutti gli animali della terra. Quel gran baccano alla luce incerta del tramonto che moriva nella notte, dava il capogiro alla Gozzuta con uno spasimo acre, ineffabile; ed ora la faceva accoccolare come una serpe diaccia, ora stendere tremando, come rotta nelle reni, ora divincolare come un'anguilla; e intanto Naccio ballava, ballava senza posa, perdendosi fra la calca, ricomparendo in un lampo scappando di nuovo sempre con la Moraiuola, che trafelata, con le chiome scinte, pareva ubbriaca di vino e di piacere" (*Miet: 368-369*).

costretto a un certo punto a sublimare il folklore, disperderne e rimescolarne altrimenti le singole unità descrittive all'interno della narrazione drammatica, depurarlo da ogni eccesso di inflessione dialettale per ricorrere al linguaggio mistico, diluire il tempo storico nel sogno, attingere al lontano mondo bretone per costruire lo scenario ideale da dedicare alla sua terra d'Abruzzi. Pur partendo da un ampio e ricchissimo materiale di ascendenza popolare – si potrebbe dire che nella *Figlia di Iorio* tutto è folklore – D'Annunzio intese alla fine un'opera integralmente simbolista – si potrebbe dire che nella *Figlia di Iorio* tutto è simbolo –, imperniata sulla figura di Mila di Codra. Che Mila sia una figura simbolica lo dichiara il suo statuto dichiarato di “vittima” già dal primo atto (FDI: 799) – e non già di “superfemmina” come la vorrebbero alcuni –, il cui sacrificio è solo sospeso e, anzi, rimandato all'ultimo atto. Nel rogo finale riemerge così dichiaratamente e prepotentemente sulla scena il “paradigma sacrificale della festa”, che D'Annunzio aveva già delineato a tratti attraverso le *Novelle* e il *Trionfo della morte*, e cui, nonostante l'influsso di Nietzsche, non ha saputo rinunciare nemmeno in una delle sue prove più mature<sup>43</sup>.

### 5.5. Festa popolare e festa egemonica nell'immaginario dannunziano

Dal percorso qui delineato emerge chiaramente che l'immagine della festa subisce un'evoluzione all'interno della produzione dannunziana, pur rimanendo stabile in alcune sue interpretazioni chiave. L'attenzione iniziale di D'Annunzio per il folklore s'inscrive senza dubbio nella tendenza dei coevi movimenti letterari del Naturalismo e, soprattutto, del Verismo a rappresentare nell'opera letteraria le classi popolari subalterne e la vita degli umili e degli emarginati. Tuttavia, se l'apparire della rappresentazione di una festa folklorica nella letteratura italiana è, come abbiamo visto, da ascrivere alle opere di Verga, di Capuana e anche di minori come Ciampoli, essa giunge alla sua acme con D'Annunzio per la ricchezza del materiale proposto. Non sfuggirà, inoltre, che fin da subito, pur condividendo con questi autori una visione di tali pratiche folkloriche come espressione di arretratezza culturale, D'Annunzio piega il materiale a sua disposizione in un'ottica assai più primitivista, idolatrica e barbarica, essendo anche affascinato dal simbolismo e dal ritualismo delle stesse. Negli autori veristi, insomma, tale fascinazione – un misto di attrazione e repulsione – è generalmente assente, ed essi non mancano di interpretare le

---

<sup>43</sup> Se ne trova conferma nel fatto che, anche laddove ricompare come una notazione appena accennata della collocazione temporale dell'evento e, cioè, nell'altra grande tragedia abruzzese, *La fiaccola sotto il moggio*, la festa – per la precisione la vigilia della festa di Pentecoste – coincide con il sacrificio ofidico di Gigliola, la morte e la rovina.

pratiche religiose popolari alla luce di un contesto economico-sociale di povertà, abbruttimento e ignoranza e, soprattutto in Verga, come un campo al pari degli altri in cui si manifesta la darwiniana lotta per l'esistenza, mentre in D'Annunzio questo paradigma interpretativo, a tratti ancora affiorante nelle *Novelle*, muta assai rapidamente.

Se è vero quanto sostiene Palumbo, cioè, che le strategie retoriche messe in campo da intellettuali locali siciliani sono accumulabili a quelli del demopsicologo Pitrè e degli scrittori veristi come Capuana e Verga (ma sul fatto di accomunare Verga a costoro avrei qualche riserva<sup>44</sup>), e, occultando il senso interno delle pratiche festive, sono volte a "creare, nella scena politico culturale nazionale, un distanziamento tra intellettuali siciliani e popolo e a conservare agli stessi un ruolo attivo di mediazione politica, negli scenari locali e in quelli regionali" (2009: 380), possiamo stabilire un ulteriore distanziamento fra i veristi e D'Annunzio. In D'Annunzio non vi è nessuna volontà di occultare il senso delle pratiche festive abruzzesi ma semmai di svelarlo alla luce della propria interpretazione sacrificale, arcaizzante e misterica. La festa e proprio la festa del folklore - pur non mutando la sua rappresentazione barbarica e idolatrica - diventa espressione di una natura antichissima e immutabile dell'umanità e in particolare della "razza" abruzzese. Ciò è evidente nelle parole di D'Annunzio stesso a Michetti: "L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari [...] La sostanza di queste figure è l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa" (*lettera del 31 agosto 1903*, in Ciani, 1993: 43). Risulta evidente la differenza tra Verga, per il quale ciò che è immutabile è la lotta per la sopravvivenza che si esplica a tutti i livelli della scala sociale - come mostra il progetto del ciclo dei *Vinti* - e in tutti i campi dell'esistenza umana e in ogni epoca storica con le relative trasformazioni, e D'Annunzio, che rintraccia nel folklore, e solo lì, un sostrato elementare e dunque naturale e atemporale, violento e arcano. Il problema è che tale dimensione è sostanzialmente inattuabile per le moderne élite intellettuali - come abbiamo visto nel *Trionfo della morte* - e si apre, dunque, una frattura insanabile tra il popolo subalterno e le classi egemoniche, per cui nessuna mediazione né politica né simbolica si rivela possibile. La reintegrazione del vitalismo primitivo può avvenire, allora, solo attraverso la via dionisiaca. Ma nel *Trionfo* questo tentativo risulta abortito. Si aprono, quindi, due strade per D'Annunzio, strade che procedono in parallelo e in

---

<sup>44</sup> Sulla posizione ideologica di Verga nei confronti del popolo conviene rifarsi a quanto delineato da Bigazzi, in particolare anche nei rapporti dello scrittore siciliano con il programma ideologico della rivista fiorentina "Rassegna settimanale" (1978: 248 ss.).



contemporanea: il recupero del rito nella tragedia con *La figlia di Iorio* e il recupero del mito nella poesia con le *Laudi*.

Ciò detto, occorre specificare che, nonostante l'ampiezza e la mole di versi delle *Laudi*, la festa non appare nel loro universo panico come un tema particolarmente rilevante<sup>45</sup>. Sicuramente la sua rappresentazione compare depurata e svincolata da tutti i tratti folklorici della terra d'Abruzzi con cui D'Annunzio la tratteggia nelle *Novelle*, nel *Trionfo della morte* e nella *Figlia di Iorio* in direzione, invece, di un recupero del mito ellenico, questa volta pienamente sulla scorta di Nietzsche. Agiranno simultaneamente in questo senso, stornando il poeta dall'abbraccio morboso della terra nativa, il viaggio in Grecia prima e poi il lungo soggiorno versiliano in compagnia della Duse. Non è un caso, così, che un primo significativo frammento dedicato alla festa compaia all'interno della *Laus Vitae*, nella sezione intitolata *Il dono di Dioniso*<sup>46</sup>. Il dono di Dioniso è la vite, il cui frutto e il cui nettare, all'assaporarli, sprigionano nel cuore del poeta il sentimento degli antichi festeggiamenti bacchici - forse la *festlichkeit* kerenyana -, che trova la sua manifestazione essenzialmente nel canto e nella danza al suono dei flauti frigi. Nell'estate alcionica di *Feria d'agosto* trova, poi, la propria ideale ubicazione l'unica altra rappresentazione della festa dionisiaca, in cui l'arrivo dell'amata Ermione, nelle fogge di una menade della Beozia, si sovrappone - cancellandola - alla celebrazione dell'assunzione in cielo della Vergine Maria, nel giorno di ferragosto. Tuttavia, si tratta di una festa dionisiaca un po' *naïve*, assai edulcorata e depurata non solo dagli eccessi orgiastici della dimensione culturale greca, ma anche dello sfacciato erotismo di gusto popolareggiante del *Trionfo di Bacco e Arianna*. In essa dominano fanciulli inghirlandati di fiori e muniti di flauti campestri come un corteo del dio Pan, che spia da lontano la scena, mentre l'acme festiva è rappresentata unicamente dall'arrivo di Ermione.

---

<sup>45</sup> Neanche il lemma "festa" di per sé conta molte occorrenze, compare in *Maia*, nelle sezioni *La carne esperta* e *Il dono di Dioniso*; in *Elettra* nella *Notte di Caprera* (XI), in *Per la morte di un distruttore*, *Per la morte di un capolavoro*, nelle *Città del silenzio*, nel *Canto di festa per Calendimaggio*; in *Alcyone* nell'*Ulivo*, nella *Tregua*, nel *Ditirambo IV*, e attraverso il sinonimo latino in *Feria di agosto*; in *Merope* nella *Canzone di Mario Bianco* e nella *Canzone di Umberto Cagni*. Compare altresì nelle *Odi navali*.

<sup>46</sup> Ne riporto uno stralcio: "O Vita, quel parvemi il primo/e l'ultimo tuo dono,/e che i miei giovini denti/mai polpa d'opimo/frutto avesser morso/né mai bevuto agreste/sorso le mie labbra sanguigne./L'odore di tutte le vigne/sentii ne' precordii capaci/e di tutti i mosti il sapore,/ebbi le vendemmie spumanti/di tutti gli autunni feraci/nel cuore, e le feste i canti/l'urto dei piè danzanti il suono/ dei flauti frigi, e Lesbo/rossa di faci pel natale/del vino e l'onda corale/e il passo del lidio coturno,/o Vita, quando la mia bocca/vergine di baci/diedi al tuo grappolo notturno" (vv. 190-210).

L'altra festa delle *Laudi* - quella prefigurata per le classi egemoniche - appare come l'immagine del pieno godimento della vita e come il trionfo delle istanze vitalistiche e, anzi, come la vita stessa, in aperto contrasto con le immagini sacrificali e mortifere della festa popolare che dominano la produzione in prosa di D'Annunzio. Ma si tratta, in realtà, di una dimensione accessibile solo al superuomo, cioè, al poeta stesso e solo a lui, cui spettano in quanto "vas d'elezione" tutti i doni degli dei. Nel complesso la festa dionisiaca delle *Laudi*, pur nell'evidente desiderio di un recupero del mito e della spirito festivo ellenico, è un'immagine che non riesce a equilibrare le drammatiche pagine delle novelle, del romanzo e del dramma abruzzese, in cui si convogliano gli interessi antropologici di D'Annunzio e la volontà di penetrare il grumo oscuro celato dietro l'istituzione festiva. Pagine che attraverso le rappresentazioni cariche di violenza, barbarie e ritualismo danno un'impronta assai più decisiva all'immaginario della festa a *fin de siècle*, sancendo altresì una definitiva frattura ideologica tra popolo e *élite*.

## VI. PAVESE E LA FESTA DEL MITO

### 6.1. Pavese mitologo e mitografo

Se nella letteratura italiana c'è un autore in cui l'immagine festiva ritorna con cadenza ossessiva, quello è senz'altro Cesare Pavese. A prescindere da uno spoglio esaustivo dell'occorrenza del lemma in tutta l'opera pavesiana, la presenza della festa – reale o evocata – emerge a partire dai primi racconti *Notte di festa* (1937) e *Il carcere* (1939), per affermarsi sia come immagine-sorgente del tessuto narrativo sia come nucleo di riflessione teorica nella composita raccolta *Feria d'agosto* (1946), occupa una specifica zona di condensazione del significato nei *Dialoghi con Leucò* (1947), assume la funzione di *leitmotiv* nella trilogia della *Bella estate* (1949), raggiunge l'acme di tema strutturante e di dispositivo testuale nella *Luna e i falò* (1950).

Tale immagine ha suscitato l'attenzione della critica e risulta già impostata la questione della sua lettura alla luce della più generale "teoria del mito" e delle conoscenze etnologiche di Pavese (Jesi, 1968a; 1968b; Calvino, 1991 [1966]). È necessario, pertanto, partire preliminarmente dalla disamina della sua concezione del mito, dalla ricapitolazione delle sue letture etnologiche e storico-religiose e dalla loro personale interpretazione, dai rapporti che egli strinse con gli specialisti di tali discipline – e mi riferisco in particolare a Ernesto de Martino -, al fine di chiarire il significato della festa nell'opera intellettuale dello

scrittore piemontese, che nel dopoguerra venne a collocarsi all'arduo e poco battuto incrocio fra antropologia e letteratura. Inutile dire che molte analisi della poetica e del pensiero pavesiani sono state già prodotte, ma forse è altrettanto inutile dire che non c'è affatto accordo nella critica, sia letteraria sia antropologica, sulla valutazione complessiva di questo autore e sulla sua posizione ideologica nei rispettivi campi. Pavese è una figura assai controversa nel panorama italiano per cui non sembra possibile stabilire una sua collocazione definitiva, anche ora a tanta distanza dalla sua morte. Non è certamente mia intenzione addivenire a una parola conclusiva, ma non posso a mia volta prescindere dal prendere posizione in un campo così schierato. Così come non posso prescindere dal ripercorrere, seppur brevemente, le sue teorie del mito, puntualizzando quegli aspetti che risultano meno indagati e meno chiariti, in relazione alle discipline antropologiche, alla sua concezione della festa e agli altri autori esaminati in questo studio.

Mi occorre prendere le mosse da una notazione preliminare, che spesso sfugge ai critici letterari. Pavese fu da sempre, fin da giovane, fortemente attratto dal mito greco e romano. Ma, a un certo punto del suo percorso intellettuale, il mito divenne ben altro – come è stato anche detto – che un *reservoir* di materia poetica e narrativa, “un vivaio di simboli<sup>1</sup>”, o anche un meccanismo di produzione testuale, come lo è stato parimenti per autori quali Joyce, Eliot, Mann o anche D'Annunzio, Ungaretti, Landolfi in Italia, per citarne solo alcuni. A un certo punto il mito divenne per Pavese un oggetto di indagine e di riflessione intellettuale, non un mero concetto alla luce del quale interpretare le sue opere, ma il *focus* di una propria speculazione teoretica, direi, quasi a sé stante e in sé auto-sufficiente. Ovvero, Pavese pensò e scrisse davvero in quanto “mitologo” nei suoi saggi – e contemporaneamente, come vedremo, in quanto “mitografo” nei suoi testi letterari –, dovendo peraltro affrontare il penoso stigma dei compagni di partito, degli intellettuali *engagé*, dei critici. De Martino, che lo conobbe bene, ci aveva già avvertito di ciò in un suo articolo assai bistrattato, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (1953), dove prende le distanze, sebbene tardivamente e retrospettivamente, dal pensiero del langarolo:

---

<sup>1</sup> L'espressione è nella nota del 20 febbraio 1946 (MDV: 281); cfr. anche Van den Bossche (2014). Da ora in poi tutte le citazioni dalle opere di Pavese saranno indicate con una sigla: *Il mestiere di vivere* (MDV); *Notte di festa* (NDF); *Feria d'agosto* (FDA); *Il carcere* (CAR); *Dialoghi con Leucò* (DCL); *Saggi letterari* (SL); *La bella estate* (LBE); *Il diavolo sulle colline* (DSC); *Tra donne sole* (TDS); *La luna e i falò* (LEF). Le edizioni da cui cito sono in bibliografia.

Anzitutto il Pavese ha messo in circolazione in Italia una teoria del mito e del "selvaggio" che non vale solo per il critico come sussidio per meglio comprendere l'opera letteraria dell'autore, ma che pretende proprio di essere una teoria del mito e del "selvaggio", e che perciò va valutata in questa sua pretesa [...] gli uomini di lettere che leggono i libri del Pavese, per ragioni di competenza, sogliono limitare la loro analisi ai semplici rapporti letterari (p. es. con Baudelaire o con la letteratura americana), tralasciando una più completa storia di certe idee pavesiane sul "mito" e sul "selvaggio" e della temperie culturale a cui appartengono: ora proprio questo giudizio difettoso può provocare pericolose infatuazioni, e accrescere la malsania di un determinato indirizzo del gusto, della sensibilità e del costume (1976b [1953]: 128-129).

Il saggio prosegue ripercorrendo brevemente il dibattito<sup>2</sup> suscitato dal saggio di de Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare e subalterno* del 1949, che prendeva anche le difese della "Collana viola" di Einaudi, diretta da Pavese con la consulenza di de Martino stesso<sup>3</sup>, cui seguì il *j'accuse* di Franco Fortini nel saggio *Il diavolo sa travestirsi da primitivo* (1950), assalto che fu anche un "colpire Sparta perché Atene intenda", suscitando, infatti, la piccata replica di Pavese con le *Discussioni etnologiche* (1950):

Ci sarà invece, se mai, da temere che del mito, della magia, della partecipazione mistica, lo 'studioso' scientifico dimentichi il carattere più importante: l'assoluto valore conoscitivo ch'essi rappresentano, la loro originalità storica, la loro perenne vitalità nella sfera dello spirito (SL: 323).

Ora con la sua risposta Pavese non fece che confermare le perplessità di coloro che avevano visto con preoccupazione la pubblicazione in serie dei testi di Lévy-Bruhl, Jung, Kerényi, Volhard, Reik, Frobenius da parte di Einaudi, editore vicino al PCI. Dopo aver sminuito le proprie responsabilità<sup>4</sup>, de Martino concludeva che:

A me sembra che questa nota del Pavese non potesse che confermare le perplessità e i dubbi del Fortini, e di quanti altri in tutta questa vicenda ci vedevano poco chiaro. Proprio la "partecipazione mistica" (il termine è stato messo in circolazione dal Lévy-Bruhl) elevata a "valore perenne dello spirito" costituiva lo scandalo: e proprio la "perennità" del mito era

---

<sup>2</sup> Per un quadro generale del panorama intellettuale di quegli anni e del dibattito sul folklore è ancora indispensabile Clemente-Meoni (1976), che riporta alcuni dei contributi qui menzionati.

<sup>3</sup> La *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*, la cosiddetta "Collana viola", di Einaudi, fu fortemente voluta da Pavese, che ne fu il direttore editoriale, con la consulenza esterna di de Martino. Fu edita dal 1948 al 1956.

<sup>4</sup> Nel saggio in questione de Martino sembra suggerire di aver avuto poca voce in capitolo, dichiarando di non aver contrastato a sufficienza le decisioni di Pavese.

intimamente ripugnante non solo alla “sudata teoria razionale della natura e della storia” ma anche alla moderna esigenza del “conoscere per trasformare”. Più precisamente la teorizzazione di tale “perennità categoriale” impediva che il trasformare includesse il definitivo tramonto storico della disposizione ierogonica delle civiltà umane, la fondazione di un umanesimo storicistico integrale. E infine: tutta questa equivoca problematica sul sacro, sul mito, sul primitivo, aveva già rivelato, in dati casi, la sua funzione politica di conservazione, anzi di reazione (1976b [1953]: 130).

A così grande distanza di tempo e assai lontani dal periodo post-bellico e da quello delle ideologie imperanti, possiamo permetterci di guardare alla questione con maggior equilibrio, osservando che l’etica di Pavese era molto più forte delle sue tentazioni reazionarie<sup>5</sup>, così come era sicuramente in buona fede nella sua auto-assegnata missione di chiarificatore dei miti, e che nel complesso anche de Martino commise alcuni errori di valutazione, mentre quel “tramonto della disposizione ierogonica delle civiltà umane” non è mai arrivato e forse mai arriverà, perché il momento irrazionale nell’uomo si può forse decostruire ma non eliminare, neanche mutando le condizioni socio-economiche. Così come non è mai giunto l’auspicato “umanesimo storicistico integrale” negli studi antropologici. Tuttavia dalle parole di de Martino mi occorre ripartire.

## 6.2. La posizione ideologica di Pavese

Una revisione critica di tutta la politica editoriale di Pavese e della questione che animò il dibattito all’uscita dei volumi della *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici* mi porterebbe assai lontano dal nucleo di questa ricerca<sup>6</sup>. Sarebbe molto lungo analizzare tutti i carteggi fra Pavese e de Martino da capo e, d’altra parte, alcune lettere mancano mentre alcuni incontri avvennero di persona e cosa sia emerso in essi non possiamo in alcun modo

---

<sup>5</sup> La pubblicazione nel 1990 del *Taccuino segreto* di Pavese ad opera di Mondo, in cui emergevano simpatie dello scrittore per il regime fascista, ha suscitato grande scalpore fra gli intellettuali. Un conciso riferimento al dibattito è in Van den Bossche (2001: 234).

<sup>6</sup> Ad oggi disponiamo della ricostruzione di tutto il carteggio a cura di Angelini e di sue interpretazioni dello stesso curatore tese a ribaltare completamente il peso delle responsabilità fra i due, assegnandola a de Martino (Angelini, 1987; 1991). Simile posizione è espressa da Turi, nel sotto-capitolo *La “collana viola”* (1990: 231-253). Articolata e convincente è l’analisi della vicenda da parte di Mangoni nel sotto-capitolo *La collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici: il nodo della cultura degli anni trenta*, che si avvale di una lettura comparata di tutti gli epistolari disponibili (1999: 510-540). Una recente ricognizione, seppur più breve, che si giova anche delle lettere di Cocchiara e di Calvino è presente in Calabrese-Cruso (2008). Altri riferimenti alla questione, ma ormai datati, sono anche in Jesi (1968c).

stabilirlo; tuttavia, *l'affaire* della “Collana viola” rappresenta sicuramente un punto di vista privilegiato da cui guardare alla posizione ideologica dello scrittore, immettendoci nel vivo delle sue letture, dei suoi commenti e delle sue predilezioni, oltre che nel suo complicato rapporto con de Martino.

A questo proposito, mi sembrano necessarie alcune puntualizzazioni che mettono in luce l'insofferenza dello scrittore per il razionalismo demartiniano. È un fatto, ad esempio, che Pavese cominciò, all'insaputa del compagno de Martino, a giocare su due tavoli con il demologo Giuseppe Cocchiara – che, non dimentichiamolo, fu firmatario del *Manifesto della razza* del '38 -, trovando in lui una sponda molto più morbida per le sue predisposizioni, rispetto alle rigidità di de Martino - che invece voleva cooptare alla costruzione della collana Raffaele Pettazzoni per l'ambito storico-religioso, fatto che non avvenne mai. Così Pavese, infastidito, scrive a Cocchiara: “ho visto Pettazzoni e de Martino. Inutile il primo, matto il secondo”, *Lettera dell'aprile 1950* (in Angelini, 1991: 40). Sempre a Cocchiara rivela di aver interloquuto col mistico fascista Julius Evola e di essere interessato alla pubblicazione dello spiritualista francese René Guénon – “che ne pensi dei libri di Guénon? Evola ci propone *La grande triade*”, *Lettera del 19 aprile 1949* (in Lajolo: 1967: 330). Sempre a Cocchiara esprime con soddisfazione l'idea di pubblicare i lavori di Mircea Eliade, fenomenologo misticheggiante, antisemita e compromesso col regime fascista rumeno, proprio – si direbbe – in dispetto dello storicismo demartiniano - “hai visto il suo *Le mythe de l'éternel retour (archétypes et répétition)* che mi pare opportunissimo nel nostro storicismo imperversante?”, *Lettera del 20 giugno 1949* (in Lajolo: 1967: 330). Sappiamo, però, che per quanto riguarda Eliade il circospetto de Martino aveva proposto di tradurre le meno compromettenti *Techniques du Yoga*, a fronte del desiderio di Pavese di pubblicare i testi più irrazionalistici del rumeno, il *Traité* e il *Mythe*. Inoltre, de Martino non seppe opporsi – ma viene avvisato a cose fatte – al *Cannibalism* di Volhard e, soprattutto, alla prefazione dell'antropologo fascista Giulio Cogni, che l'aveva proposto in prima persona a Pavese. Non rispecchia, poi, affatto le liste di proposte demartiniane la risposta di Pavese a Franca Cancogni, anche lei evidentemente coinvolta dallo stesso come consulente:

La lista dei libri di antropologia che mi mandò in giugno, non contiene nulla di suggestivo. Ma in genere mi pare che non ci siamo spiegati esattamente: Lei intende antropologia all'inglese, io penso all'etnologia, alla filologia arcaica e alle religioni comparate. È un fatto che le scuole anglosassoni sono piuttosto rigorose analisi di società e del passaggio (evoluzionistico) dal bestiale all'umano; noi pensiamo invece (e

lo dicono i nomi pubblicati fin ora, Lévy-Bruhl, Kerényi, ecc.) alla rievocazione di mondi culturali autosufficienti, chiusi in sé, interpretabili non risalendo a ritroso il corso dell'evoluzione ma facendo atto di intuizione, di identificazione; alla Vico e alla tedesca, *Lettera del '48*, (in Angelini, 1987: 252).

Qui ci sembra che Pavese voglia coinvolgere de Martino in quel "noi" con cui si rivolge a Cancogni, tuttavia utilizza idealmente lo storicismo demartiniano non solo contro le proposte anglosassoni della traduttrice ma implicitamente contro quelle di de Martino stesso; infatti, dai suoi elenchi (Pavese – de Martino, 1991: 67) risulta che l'etnologo avesse proposto la pubblicazione di molti testi di Malinowski e anche il celebre *The Mind of Primitive Man* dell'americano Boas, oltre a una raccolta di saggi della scuola sociologica francese, mostrando di aver in mente un indirizzo assai diverso da quanto dichiarato da Pavese. Evidentemente quella "suggestiva" e "alla tedesca" (con Frobenius, Kerényi, Jensen e Jung in prima linea) si trattava della sua idea della "Collana viola" e non quella di de Martino. A questo proposito si può ricordare anche che, a un certo punto, de Martino aveva proposto di mutarne il titolo in *Collezione di studi etnologici, storico-religiosi e folkloristici*, onde evitarne la deriva junghiana, ma senza alcun esito (Pavese – de Martino, 1991: 200), perché uno degli indirizzi perseguiti da Einaudi e da Pavese era proprio quella della pubblicazione dei testi di psicologia analitica di Jung<sup>7</sup>. Così, a conti fatti<sup>8</sup>, della prima infornata di

---

<sup>7</sup> Sulle critiche demartiniane all'impostazione junghiana della "Collana viola" si veda Mangoni (1999: 516 ss.).

<sup>8</sup> In realtà i conti son difficili da fare, perché la questione di chi propose cosa è abbastanza ingarbugliata, anche per il fatto che è un documento di estrema importanza – le proposte di Pavese a de Martino – è andato perduto, e si può ricavare qualcosa solo dalle contro-proposte di de Martino, datate 20 luglio 1945, e da un sommario successivo dei testi presi in considerazione dello stesso Pavese, del 12 settembre 1945. Alla preistoria della "Collana viola" risalgono, invece, le richieste di Einaudi, o chi per lui – forse Pavese stesso, ma non ci sono firme –, fatte a de Martino di valutare i testi di Jung, del 15 gennaio 1942 (Pavese-de Martino, 1991: 51), e di Frobenius, 30 ottobre 1942 (1991: 52); dunque, questi autori non partono da de Martino ma da Einaudi. Per quanto riguarda Kerényi, alla fine di un colloquio a tre fra Einaudi, Pavese e de Martino, rimane un promemoria dell'etnologo napoletano in cui propone vari saggi da *Die Geburt der Helena* di Kerényi (1991: 55), di cui solo pochissimi confluiranno in *Miti e misteri*; invece nessun testo di Kerényi figura fra le successive contro-proposte del 20 luglio. Così, anche le scelte dei testi kerenyiani paiono di Pavese, probabilmente in accordo col traduttore, lo storico delle religioni Angelo Brelich, con cui trattava in separata sede. D'altra parte, è Kerényi stesso a sostenere di essere stato scoperto in Italia da Pavese (Turi, 1990: 240). *L'âme primitive* di Lévy-Bruhl, figura sia nel promemoria dell'incontro a tre sia tra le contro-proposte demartiniane, ma non sappiamo se fosse anche fra le proposte perdute di Pavese; data la precoce infatuazione di Pavese per questo autore e il duro attacco al filosofo francese da parte di de Martino in *Naturalismo e storicismo*, risulta difficile credere che la proposta parta proprio da quest'ultimo. I *Carnets* di Lévy-Bruhl, effettivamente pubblicati, sono certamente una proposta



testi della “Collana viola”, molto pochi possono ascrivere ai desiderata demartiniani (*Il mondo magico*, dello stesso de Martino; *Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi* di Malinowski; *Le origini dei poteri magici*, collazione di testi di Durkheim, Hubert e Mauss; e, forse, anche *Mente primitiva e civiltà moderna* di Aldrich e *L'anima primitiva* di Lévy-Bruhl), mentre almeno due sono dovuti alle proposte di Cocchiara (la riedizione del *Ramo d'oro* di Frazer, con una prefazione di Cocchiara - criticata da de Martino - e la *Storia del folklore in Europa* dello stesso siciliano), ben accolte da Pavese; tutti gli altri testi sono scelte editoriali di Pavese, talora su proposte altrui (il Propp di Franco Venturi, lo Jacobi di Giovanni Bollea, il Reik di Franco Ferrarotti, la Philippson di Mario Untersteiner e il Volhard di Cogni (Angelini, 1991: 31). Infine, va chiarito il motivo per cui de Martino fu così acquiescente nei confronti di tante opere di studiosi “irrazionalisti”; come ha spiegato Cirese, faceva parte di una sua precisa strategia, quella di offrire la “compresenza di due modi di aggressione conoscitiva della realtà all'interno di una stessa operazione pur dichiaratamente e ripetutamente intesa ad asserire la validità di uno solo dei due modi” (in Angelini, 1991: 254). I testi degli irrazionalisti costituivano, dunque, la *pars destruens* di un progetto unitario, la quale sarebbe stata confutata da lavori propri e altrui d'impianto storicistico - come de Martino aveva già cominciato a fare con *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* nei confronti di Lévy-Bruhl. Anche per questo motivo de Martino voleva curare personalmente tutte le prefazioni dei testi pubblicati nella “Collana viola”, per mettere in guardia il lettore e premunirlo dei necessari strumenti critici di lettura, ma questo non gli riuscì, in quanto Pavese glielo impedì quasi sistematicamente.

Risulta chiaro a questo punto che tutto il dibattito intorno alla posizione ideologica di Pavese – inaugurato da de Martino - è incentrato sulla questione dell'irrazionalismo. Ad essa si aggiunge altresì l'accusa di decadentismo mossagli in prima battuta da Moravia, in cui il concetto di “decadentismo” più che una connotazione stilistica, tematica o poetica, diviene un problema etico ed esistenziale di fondo<sup>9</sup>. Le due questioni sono state anche spesso confuse insieme, indebitamente, per cui non sono mancati i fraintendimenti - si veda ad esempio quello fra Jesi e Venturi (Jesi, 2013; Venturi, 2001). Non mi è possibile

---

di Pavese, da quanto risulta dalla lettera del 5 dicembre 1949 (Pavese – de Martino, 1991: 169). Il testo di Aldrich figura fra le contro-proposte di de Martino, che però da una delle lettere sembra non averlo letto prima che glielo avesse inviato Pavese; anche in questo caso non sappiamo se fosse nelle proposte di Pavese.

<sup>9</sup> L'articolo di Moravia, “Pavese decadente”, uscì sul *Corriere della sera* nel 1954. Ora anche in Moravia (1964) e in Guglielminetti-Zaccaria (1984: 168).

ricostruire tutta la mappatura degli interventi e delle varie posizioni critiche<sup>10</sup>, ma segnalerò solo alcuni testi che hanno avuto un impatto maggiore sul dibattito. Così fra i primi ad aver collocato Pavese fra gli irrazionalisti figurano de Martino e Alziator (1966), in ambito antropologico, e, in ambito letterario, Guiducci (1967), col suo ampio saggio *Il mito Pavese*, e Premuda (1957), mentre più ambigua risulta la posizione di Jesi (1968a; 1968b; 1968c; 2013), che, pur individuando nell'irrazionalismo della linea Frobenius-Kerényi-Mann e nella "Germania segreta" di Stefan George la matrice del pensiero del langarolo, cerca di salvare l'uomo-Pavese attraverso la categoria della *religio mortis* come etica del sacrificio - anche se a scapito della sua opera<sup>11</sup>. In difesa di Pavese dai giudizi di irrazionalismo sono insorti Bergel (1955), Venturi (1966), Cillo (1972) - che ne fa addirittura un distruttore di miti -, mentre in campo antropologico Angelini (1991) e Buttitta (2018), e si può dire che la maggior parte degli interventi più recenti di coloro che si sono occupati dello scrittore sono volti a sottrarre Pavese da tali accuse (Comparini, 2017; Traina, 2014), facendone addirittura un razionalista (Catalfamo, 2012). Non manca poi, chi, indagando la dimensione misterica e misticheggiante dell'opera pavesiana come un dato nient'affatto da ricusare, ha tentato di far emergere viepiù tali aspetti nelle sue opere e nella sua vita, talora calcando decisamente la mano (Cevolini, 2009; Mencarini, 2013; Sichera, 2015).

La maggior parte di queste letture, anche se non tutte - si vedano ad esempio le eccellenti ed equilibratissime sintesi di Muñiz Muñiz (1992) e Van den Bossche (2001), non a caso due stranieri-, tendono a schiacciare la poetica e l'ideologia di Pavese su un solo autore o gruppo di autori, la cultura tedesca, la letteratura americana, i greci, la filosofia nicciana, il freudismo, Untersteiner o Dante - solo per fare alcuni esempi -, forzando la lettura in un'unica direzione. È un rischio a cui siamo tutti esposti, data la complessità della cultura e delle letture pavesiane; risulta, infatti, impossibile tener conto di tutti gli influssi che agirono sull'opera dello scrittore e anche nel mio caso mi vedo costretto a fare delle scelte. Cercherò tuttavia di allargare il mio spettro visuale il più possibile, prendendo in considerazione tutti quegli autori che la critica ha dimostrato aver

---

<sup>10</sup> Un prospetto della questione assai utile, sebbene ad oggi un po' datato, è in Muñiz Muñiz (1992: 177); cfr. anche Guglielminetti-Zaccaria (1984). Su razionalismo-irrazionalismo, si veda anche Ferrari-Marai (2003).

<sup>11</sup> Dopo esser stata accantonata - a torto - per molti anni, la figura di Furio Jesi e le sue interpretazioni di Pavese e della festa hanno riscosso recentemente un nuovo e forte *appeal* fra la critica; cfr. Tenuta (2009); Agamben (2005); Manera (2010). Data la rilevanza, ne terrò ampiamente conto nella mia discussione.

avuto un ruolo fondamentale nella formazione del pensiero e nell'estetica di Pavese, in ambito antropologico, filosofico e letterario.

Per quanto riguarda l'ambito antropologico, le letture etnologiche e storico-religiose di Pavese documentabili sono senz'altro assai numerose, e molte altre saranno quelle non documentate. A uno spoglio sommario degli epistolari e del diario risultano i seguenti nomi: Frazer<sup>12</sup>, Philipsson<sup>13</sup>, Persson Nilsson<sup>14</sup>, Harrison<sup>15</sup>, Webster<sup>16</sup>, Malinowski<sup>17</sup>, Marett, Mannhardt, Leenhardt<sup>18</sup>, Rivers, Radin<sup>19</sup>, Lang<sup>20</sup>, Propp<sup>21</sup>, Lévy-Bruhl, Max Müller<sup>22</sup>, Rohde<sup>23</sup>, Van der Leeuw<sup>24</sup>, Kerényi, Jensen<sup>25</sup>, Eliade, Walter Otto<sup>26</sup>, Hauer<sup>27</sup>, Padre Schmidt<sup>28</sup>, Dumézil<sup>29</sup>, Gordon<sup>30</sup>, Thomson<sup>31</sup>, Frobenius, Graves<sup>32</sup>, Elkin<sup>33</sup>, Kelsen<sup>34</sup>, Santyves, Wimberly, Untersteiner<sup>35</sup>, Pestalozza<sup>36</sup>, Cantoni<sup>37</sup>, de Martino,

---

<sup>12</sup> Non solo *Il ramo d'oro* ma almeno anche *Psyche's task: a discourse concerning the influence of superstition on the growth of institutions e Man, God and Immortality*.

<sup>13</sup> Si tratta di *Tessalische Mythologie*, del 1944, e poi di *Origini e forme del mito greco*, pubblicato nella "Collana viola" nel 1949.

<sup>14</sup> *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund, del 1927.

<sup>15</sup> Si tratta del più famoso saggio di Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, del 1912 (1927<sup>2</sup>).

<sup>16</sup> *Società segrete primitive. Studio sulle forme elementari della politica e della religione*, del 1922.

<sup>17</sup> Sicuramente gli *Argonauts of the Western Pacific: An account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, 1922, e *Sex and Repression in Savage Society*, 1927.

<sup>18</sup> Il testo di Leenhardt, preso in considerazione per la pubblicazione, è *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, del 1947.

<sup>19</sup> Dovrebbe essere *Primitive Man as a Philosopher*, del 1927.

<sup>20</sup> Dovrebbe trattarsi di *Making of Religion* del 1898.

<sup>21</sup> Si tratta senz'altro delle *Radici storiche dei racconti di fate*, pubblicate da Einaudi nel 1949.

<sup>22</sup> Di Max Müller Pavese dovrebbe aver letto *Origine et développement de la Religion étudiés à la lumière des religions de l'Inde*, del 1879.

<sup>23</sup> Si tratta del saggio di *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 1890-1894.

<sup>24</sup> Si trovano menzionati i seguenti testi in francese del fenomenologo olandese Van der Leeuw, *L'homme primitif et la religion*, *La religion dans son essence et manifestation*, *La structure de la mentalité primitive*.

<sup>25</sup> *Come una cultura primitiva ha concepito il mondo*, fu pubblicato da Einaudi nel 1952.

<sup>26</sup> Il saggio di Walter Otto, *Gli dei della Grecia*, uscì in traduzione nel 1944.

<sup>27</sup> Il saggio di Hauer, *Die Religionen* del 1923 avrebbe dovuto essere pubblicato da Einaudi.

<sup>28</sup> Secondo Angelini, Pavese lesse il *Manuale di storia comparata delle religioni* di Padre Schmidt, tradotto nel 1934.

<sup>29</sup> Sicuramente lesse il saggio *Juppiter, Mars, Quirinus*, pubblicato da Einaudi nel 1955.

<sup>30</sup> Sono segnalati due testi di Pierre Gordon, *L'image du monde dans l'antiquité* e *L'initiation sexuelle et l'évolution religieuse*.

<sup>31</sup> Si tratta di *Studies in Ancient Greek Society*, del 1949.

<sup>32</sup> Si tratta del celebre *The White Goddess*, del 1948, molto amato da Pavese.

<sup>33</sup> *Gli aborigeni australiani*, pubblicato nella "Collana viola" nel 1956

<sup>34</sup> *Società e natura: ricerca sociologica*, pubblicato nella "Collana viola" nel 1953.

<sup>35</sup> *La fisiologia del mito*, di Untersteiner è del 1946.

<sup>36</sup> Il libro di Pestalozza, *Pagine di religione mediterranea*, è del 1945.

<sup>37</sup> *Il pensiero dei primitivi*, di Cantoni del 1941 è sulle posizioni di Lévy-Bruhl.

Pettazzoni<sup>38</sup>, Cocchiara, Pitrè. Ora, fra costoro ebbero senz'altro un impatto di primo piano, in parte perché dichiarato da Pavese stesso - nel *Mestiere di vivere* e altrove - e in parte perché determinato dalla critica sulla base dei riscontri nell'opera: *Il ramo d'oro* di Frazer (Calvino, 1991; Angelini, 1987); i testi di Lévy-Bruhl, di cui sappiamo con certezza che lesse *Mythologie Primitive* del 1935 e *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs* del 1938, ma a cui si devono sicuramente aggiungere *L'anima primitiva* e i *Quaderni* pubblicati nella "Collana viola", e direi anche molto probabilmente *La mentalità primitiva* (Premuda, 1957; Angelini, 1987); i lavori di Frobenius, di cui sicuramente la *Storia della civiltà africana: prolegomeni di una morfologia storica* (Jesi, 1968a; 1968c); molti testi di Kerényi, di cui sicuramente *Figlie del sole, Miti e misteri*, e *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, scritto con Jung, e con ogni probabilità *La religione antica*, edita in Italia già nel 1940 con la traduzione di Delio Cantimori, per i tipi Zanichelli (Jesi, 1968a; Van den Bossche, 2001: 215, 297; Sichera, 2015: 173); a questi aggiungerei, sebbene letti in epoca molto più tarda, quelli di Eliade, *Les techniques du Yoga*, il *Traité d'histoire des religions* e *Le Mythe de l'éternel retour*. Nell'ambito filosofico e psicologico vanno senz'altro segnalate come fondamentali le letture di Nietzsche (Barberi Squarotti, 2014; Sichera, 2015: 207 ss.; Belviso, 2015), Freud (Guiducci, 1967; Isotti, 1989), e Jung (Guiducci, 1967; Sichera, 2015: 273 ss.).

Per quanto riguarda l'ambito letterario sarebbe impossibile stilare una lista completa delle letture di Pavese: occorrerebbe menzionare gran parte degli scrittori greci, latini, tedeschi, francesi, americani, inglesi, italiani. Ad ogni modo fra gli autori più citati, per la loro influenza su Pavese, emergono senz'altro Mann e Vico, mentre è stata in parte sottovalutata quella di Virgilio, Lawrence, Hemingway<sup>39</sup>, Proust<sup>40</sup>, e di due scrittori, centrali per il presente studio, anche se molto diversi fra loro, Leopardi<sup>41</sup> e D'Annunzio<sup>42</sup>, sullo sfondo dei quali pare, in parte, giocare la teoria del mito e del selvaggio e, soprattutto, la rappresentazione della festa in Pavese.

---

<sup>38</sup> Di Pettazzoni Pavese lesse certamente *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro, L'onniscienza di Dio, Miti e leggende*.

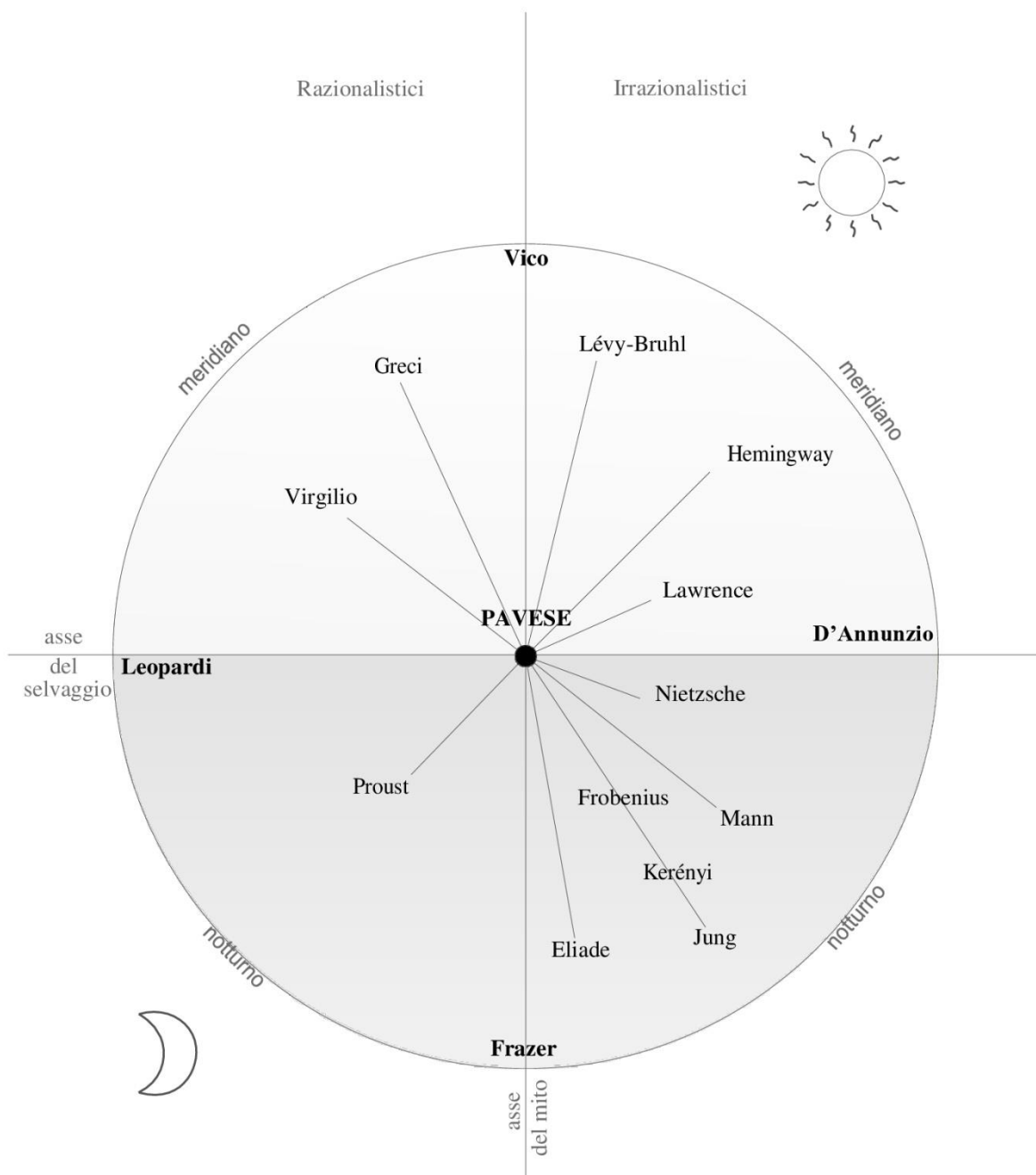
<sup>39</sup> Su Hemingway molte rilevanti annotazioni si trovano in Guiducci (1967: 422-427).

<sup>40</sup> Per quanto riguarda Proust, sono di estremo interesse le considerazioni di Guiducci (1967: 320 ss.); Muñiz Muñiz (1992b; 1992c) e Sozzi (2001).

<sup>41</sup> La presenza di Leopardi in Pavese risulta uno specifico campo d'indagine, in cui sono emersi molti e dirimenti contributi; fra essi in *primis* quelli di Rusi (1988), Muñiz Muñiz (1989; 1990), Van den Bossche (1992). Cfr. anche Van den Bossche (2001: 113; 305).

<sup>42</sup> Il tabù della presenza di D'Annunzio in Pavese è stato scoperchiato da Costa (1989) e Barberi Squarotti (2014).

Tavola 4 - La posizione ideologica di Pavese



Ma come possono concorrere questi autori a chiarire la posizione ideologica di Pavese? Lasciamo per il momento la questione in fase interlocutoria. Proviamo, invece, a ipotizzare come essi si possano disporre nell'orizzonte ideologico e immaginativo di Pavese, ponendo lui al crocevia fra irrazionalisti e razionalisti - o meglio forse si direbbe logo-centrici -, e autori dall'immaginario maggiormente meridiano o al contrario più notturno e lunare. Si tratta ovviamente di categorie assai azzardate e discutibili, che valgono a titolo puramente esemplificativo e solo all'interno di questo studio, di una semplificazione della complessità di ogni singolo autore e di una operazione arbitraria nella scelta delle loro collocazioni, ma che nel complesso possono aiutare a comprendere come tali autori agirono, stratificandosi l'uno sull'altro, nel pensiero di Pavese (tavola 4). La linea orizzontale rappresenterà l'"asse del selvaggio", da Leopardi a D'Annunzio<sup>43</sup>, che separa anche gli autori con immaginario meridiano da quelli con immaginario notturno, la linea verticale sarà l'"asse del mito", da Frazer a Vico<sup>44</sup>, asse che separa i razionalisti dagli irrazionalisti. Colloco Frazer e Vico al centro della linea non tanto perché sia difficile stabilire se furono irrazionalisti o razionalisti di per sé - ovviamente furono dei razionalisti -, ma perché occorre comprendere in quale direzione li lesse Pavese. A questo punto la mappa dei riferimenti ideologici di Pavese risulta composta di un quadrante di razionalisti-meridiani, occupato essenzialmente dai Greci e da Virgilio, da un quadrante di razionalisti-notturni, in cui campeggiano Leopardi e Proust, da un quadrante di irrazionalisti-meridiani, territorio di D'Annunzio, Lawrence, Hemingway e Lévy-Bruhl, e, infine, da un quadrante di irrazionalisti-notturni, tra le cui fila si dispongono Mann, Frobenius, Kerényi, Jung, Eliade, Nietzsche. Anche a voler rimpolpare la falange dei razionalisti con Untersteiner o con Freud - autori ritenuti importanti da certa critica, ma sulla cui centralità nel pensiero pavesiano personalmente non sono convinto e su cui l'autore non punta mai specificamente l'attenzione nel diario o nei saggi - o con altri autori americani, si comprende da subito come il piatto della bilancia penda dal côté irrazionale. Tanto più, come vedremo, che la lettura di Frazer e di Vico da parte di Pavese fu in chiave decisamente irrazionalista. A ben vedere, la posta in gioco nel campo letterario da parte di Pavese fu proprio la difesa del "mito" dalle accuse di estetismo, primitivismo,

---

<sup>43</sup> Leopardi e D'Annunzio sono espressamente richiamati in relazione al selvaggio nella nota del 10 luglio 1947 (MDV: 304). Come vedremo in D'Annunzio Pavese trova le modalità e le forme in cui il selvaggio si esprime, mentre attraverso Leopardi la definizione del selvaggio come uno stadio anteriore alla civiltà, prima della frattura fra uomo e natura.

<sup>44</sup> Il *Golden Bough* di Frazer è la prima lettura etnologica di Pavese, risalente al '33; Vico è, invece, la chiave della svolta più tarda, da lui espressamente dichiarata nel saggio *Il mito*, del '50.

irrazionalismo e connivenza con ambienti reazionari mossegli da più parti; una difesa che, però, lo portò a barcamenarsi continuamente fra il progressismo e le istanze irrazionaliste, di cui non volle mai liberarsi.

### 6.3. La lunga marcia verso il Mito

A questo punto sarà necessario ripercorrere con maggior precisione le tappe del percorso che hanno portato Pavese all'elaborazione delle sue personali concezioni del mito e del selvaggio, mettendo in luce anche il ruolo svolto dagli autori suddetti, i quali agiscono prima cronologicamente e, poi, sempre simultaneamente nel suo pensiero, il che vuol dire essenzialmente che gli uni vengono letti alla luce degli altri, saldandosi insieme in "nodi" teoretici o nuclei concettuali, a gruppi di due o di tre<sup>45</sup>. Tale modalità di lettura la suggerisce lo stesso Pavese quando dichiara che il suo senso della cultura stava nell'aver "consuetudine coi classici come fossero contemporanei e coi contemporanei come fossero classici" (in Guiducci, 1967: 270). In certi periodi assumono maggiore rilevanza alcuni autori o "nodi" di autori, in altri momenti sopraggiungono autori differenti, che talora si sostituiscono agli altri modificando i "nodi" precedenti, e Pavese prosegue nelle sue letture alla ricerca di un assetto sempre più definitivo, che coincide per noi con quello offerto nelle ultime opere saggistiche e letterarie che produsse. Ciò anche perché, come è stato già detto (Van den Bossche, 1992; Angelini, 1987: 244), Pavese non legge tanto tali autori per comprendere in maniera filologica il loro pensiero quanto per trovarvi le prove di ciò che egli ha sempre confusamente saputo: per tale motivo si rivolge in maniera così massiccia alle opere della neonata 'scienza' etnologica, che sembra offrirgli le dimostrazioni inoppugnabili dei suoi preconcetti e delle sue intuizioni.

[1] Alla base della formazione di Pavese, per sua dichiarazione stessa, vi sono alcuni degli autori sopra menzionati, raggruppati già in gruppi di tre, Omero, Dante, Leopardi - 4 luglio 1943 (MDV: 233), e di due, Virgilio e

---

<sup>45</sup> Riporto a questo proposito un passo di Van den Bossche, che incorpora le riflessioni di Rusi: "Va sottolineata la «funzione strumentale e di conferma» attribuita alla lettura e alla citazione di opere di letteratura e filosofia, con il conseguente «fagocitamento attuato nei confronti di ogni individualità letteraria e linguistica suscettibile di imprimere una spinta centrifuga all'operazione che stava portando avanti» [...] ne risulta un discorso in cui vengono ricostruiti spesso «precedenti e sparse riflessioni che Pavese scopre suscettibili di una saldatura *après coup*» e in cui la propria opera funge da «punto di confluenza e sintesi di precedenti e diverse tradizioni», un discorso al quale, se non fosse un diario e documento personale, si potrebbe facilmente rimproverare il "peculiare antistoricismo critico" (1992: 41). Sulle saldature *après coup* e i "nodi" di Pavese si veda anche Guiducci (1967).

D'Annunzio - 3 giugno 1943 e 30 giugno 1943 (MDV: 231-232). In particolare, questi ultimi due sono indicati all'origine della propria classicità, cioè, del proprio rapporto col mito greco e romano e del proprio gusto del rustico-selvaggio. A ciò vanno uniti gli effetti della contemplazione degli astri e della collina del Pino.

[2] Su questa base, sempre per sua stessa ammissione, si è innestata l'attrazione per l'"America come linguaggio rustico-universale" - 3 giugno 1943 (MDV: 231). In questa seconda fase Pavese si rivolge soprattutto alla letteratura americana, in cui trova "una primordiale energia vitale o [...] robusta forza istintiva" (Van den Bossche, 2001: 88).

[3] L'anno della svolta etnologica è rappresentato, tuttavia, dal 1933 attraverso l'incontro col *Ramo d'oro* di Frazer<sup>46</sup>, che Pavese lesse nell'edizione ridotta in due volumi del 1922 (Van den Bossche, 2001: 41; Angelini, 1987: 246). Tale lettura è testimoniata dal seguente passo del *Mestiere di vivere*:

21 luglio 1946 (rileggendo Frazer) Nel 1933 che cosa trovavi in questo libro? Che l'uva, il grano, la mietitura, il covone erano stati drammi, e parlarne in parole era sfiorare sensi profondi in cui il sangue, gli animali, il passato eterno, l'inconscio si agitavano. La bestiola che fuggiva nel grano era lo spirito – fondevi l'ancestrale e l'infantile, i tuoi ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo (MDV: 291).

In Frazer Pavese trova la prova che i suoi "tremori campagnoli" erano in realtà "sussulti mitici" che gli rivelavano l'arcaica dimensione sanguinaria della religiosità agraria e la presenza nel paesaggio rurale di arcani spiriti vegetativi. Si può vedere, per conferma, anche il passo del 6 febbraio 1944: "Cipresso e casa sul taglio della collina, scuri contro il cielo rosso, luogo di passione della tua terra. L'etnologia dissemina di sangue versato irrazionalmente e miticamente questi luoghi familiari" (MDV: 249). Come risulta evidente, la lettura che Pavese fa di Frazer è in chiave fortemente irrazionalista ed è mediata da quella di D'Annunzio, dalle sue immagini sacrificali e barbariche ma anche dalle presenze mitiche che pervadono le *Laudi*, in particolare *Maia* e *Alcyone*. A Pavese non interessa tanto l'ardita ricostruzione evoluzionista e il processo di

---

<sup>46</sup> Così Pavese scrive a de Martino, che aveva definito il Frazer "una cariatide annosa della ottusità etnologica": "Perché sei così crudele con Frazer? È il libro che mi ha convertito all'etnologia e resta sempre un ottimo repertorio" (in Van den Bossche, 2001: 41).



razionalizzazione dalla magia alla scienza prospettato da Frazer, quanto la spiegazione del significato sacrificale dei riti folklorici, del loro parallelismo col mito greco e del proprio gusto del fuoco e del sangue - ereditato dalle letture dannunziane - come manifestazione di una concezione ancestrale del sacro. Inoltre, a più di dieci anni di distanza, nel 1946, la rilettura del *Ramo d'oro*<sup>47</sup> e il *tandem* Frazer-D'Annunzio agiscono prepotentemente sulla sua interpretazione del mito greco alla luce di antichi istituti sacrificali e riti sanguinari – fra cui come vedremo quello festivo – nella gestazione dei *Dialoghi con Leucò*.

[4] La tappa successiva è la scoperta di Lévy-Bruhl, che in mancanza di altre testimonianze, si deve datare al 1936:

*15 settembre 1936* Il libro di Lévy-Bruhl *Mythologie Primitive* lascia supporre che pensando la mentalità primitiva la realtà come scambio continuo di qualità e di essenze, come flusso perenne in cui l'uomo può diventare banana o arco o lupo e viceversa (ma non l'arco diventare lupo, per esempio), la poesia (immagini) nasce come semplice descrizione di questa realtà (il dio non *somiglia* al pescecane, ma è pescecane) e come interesse antropocentrico. Insomma, le immagini (ciò m'interessa!) non sarebbero gioco espressivo, ma positiva descrizione (MDV: 46).

Pavese aderisce completamente alle teorie della mentalità primitiva, della partecipazione mistica e del prelogismo di Lévy-Bruhl, in cui trova la spiegazione del senso della propria poetica come recupero della capacità di stabilire un nesso vivo fra le cose, di istituire simboli, attraverso un linguaggio che non è metaforico ma “positiva descrizione” – come dichiarato nel passo del 19 novembre 1939 (MDV: 150).

[5] La vera svolta successiva è la rilettura di Vico, che si può datare al 1938 (Guiducci, 1967: 261; Muñiz Muñiz, 1992: 38). È probabilmente attraverso la rilettura della *Scienza nuova* che si verificano nuove significative saldature: una di queste è il “nodo” Vico-Frazer. Infatti, facendo coincidere ontogenesi e filogenesi sulle orme di Vico, può stabilire il nesso fra la religiosità dei selvaggi – col già confezionato da Frazer parallelismo col mito greco - e l'età dell'infanzia, producendo l'equazione: selvaggio = infanzia = mito (“fondevi l'ancestrale e l'infantile”, cfr. *supra*). Soprattutto, risulta fondamentale la saldatura del “nodo” Vico-Lévy-Bruhl. Così, i bestioni tutti immaginazione e

---

<sup>47</sup> È un fatto che molte figure e miti minori presenti nei *Dialoghi* sono attinti direttamente dal *Ramo d'oro*.

sentimento – ma in seguito nel *Mito Pavese* parlerà di “popoli eroici” (SL: 316) -, si spiegano alla luce dei primitivi di Lévy-Bruhl, presso cui domina la partecipazione mistica - e anche in questo caso agirà il parallelismo di matrice vichiana coi fanciulli. Infine, trova in Lévy-Bruhl, nel prelogismo, nella mentalità primitiva, e in quella che lui chiama “positiva descrizione”, la spiegazione ‘scientifica’ contemporanea del meccanismo della nascita del pensiero mitico e della poesia, così come esposti da Vico nel capitolo *Della metafisica poetica, che ne dà l’origini della poesia, dell’idolatria, della divinazione, e de’ sagrifizj*. Il che risulta anche una conferma implicita che il proprio modo di far poesia corrisponde a quello dei primi uomini e dei fanciulli. Nascono così, alla luce del “nodo” Vico-Lévy-Bruhl, equazioni variamente componibili: popoli eroici = primitivi = infanzia = partecipazione mistica = mito = poesia. Equazioni che sembrano confermarsi l’un l’altra, ma che si basano su un equivoco di fondo<sup>48</sup>. D’altro canto, i primitivi di Lévy-Bruhl sono anche i selvaggi di Frazer, termine quest’ultimo che come vedremo Pavese predilige, e così la “partecipazione mistica” sembra a Pavese una spiegazione convincente anche della “magia”, offerta invece in chiave evoluzionista e razionalista nel *Golden Bough*<sup>49</sup>. Possiamo riassumere dicendo che in questa fase domina nel pensiero di

---

<sup>48</sup> Questo “nodo” Vico-Lévy-Bruhl risulta una saldatura assai equivoca, cui Pavese mostra di non voler rinunciare neanche nel 1950, nel saggio *Il mito*, definendo quella vichiana la più convincente descrizione della “mentalità primitiva” - il termine è uno specifico rimando all’etnologo francese (SL: 316) -, nonostante che le discussioni con de Martino e la lettura di *Naturalismo e storicismo nell’etnologia* l’abbiano costretto a fare un passo indietro nei confronti dell’adesione al prelogismo di Lévy-Bruhl, che - infatti - pur chiamato in causa, viene definito “presunto” (SL: 316). Il motivo dell’equivocità consiste nel leggere un autore profondamente “storicista” come Vico attraverso la lente di una teoria anti-storicista e irrazionalista come quella della mentalità primitiva e della partecipazione mistica di Lévy-Bruhl, aspetti del pensiero dell’etnologo francese che de Martino aveva ampiamente spiegato, criticato e stigmatizzato nel suo saggio del 1941. Quello che Pavese trascura è che nei *Corollarj d’intorno a’ tropi, mostri, e trasformazioni poetiche* Vico spiega che il meccanismo che nell’età prima porta alla creazione dei miti e delle divinità - le “favole” - è un errore alla cui base sta il meccanismo della metafora e, in fondo, si tratta di un intoppo all’interno del percorso di sviluppo storico della ragione. In buona sostanza, quello che per Vico è un difetto di raziocinio, perché il principio della metafora, pur essendo analogico, rientra all’interno della logica e della storia - tanto che le età del mito e della poesia vengono storicamente superate -, per Lévy-Bruhl è invece prelogismo, fatto che spinge la “mentalità primitiva” fuori dalla logica, all’interno di una totalmente “altra” e irriducibile *agency* nel mondo, e fuori dalla storia, in un altrove atemporale. Su de Martino e Lévy-Bruhl cfr. Altobelli (2008).

<sup>49</sup> L’assimilazione viene sempre prospettata, di sfuggita, nel *Mito*. Anche in questo caso se Pavese si fosse attenuto ai *Corollarj* sui tropi e al difetto di raziocinio di Vico più alla lettera avrebbe potuto scorgere un collegamento con la concezione del mito come “malattia del linguaggio” di Max Müller, oppure, fra la metafora e la metonimia e le leggi della “magia simpatica e contagiosa” di Frazer, percorrendo una strada sicuramente non meno scivolosa ma alquanto meno irrazionalistica.

Pavese la triade Frazer-Vico-Lévy-Bruhl - ma non verrà, in realtà, mai abbandonata.

[6] A partire dal 1940 si susseguono anni di grande fermento in cui Pavese sposta il proprio polo d'interesse verso la cultura tedesca, approfondendo la conoscenza di Mann, di Nietzsche, di Freud - e ovviamente di Hölderlin, Rilke, George, e ancora di Kerényi, di Jung, di Frobenius (Sichera, 2015: 173). Le interpretazioni degli "universali fantastici" e dei "modelli" di Vico, in quanto "miti" e "moduli supremi" trovano così validazione nella mitologia comparata e nella dottrina degli archetipi di Kerényi e di Jung, con cui Pavese entra in contatto in quegli anni, facendone un sicuro punto di riferimento (*La religione antica* in traduzione è del 1940, mentre gli *Einführung* escono nel 1942). Ed è, forse, in uno dei saggi di Kerényi che Pavese potrebbe aver trovato la chiave di volta per il passaggio dalla concezione del "mito collettivo" a quello dei "miti individuali". Scrive Kerényi nella prefazione alla seconda edizione della *Religione antica*<sup>50</sup>: "Ognuno ha i propri misteri: i propri pensieri segreti - diceva Hölderlin. I misteri del singolo individuo sono miti e riti esattamente come erano quelli dei popoli" (1951: 11). A questo punto, sotto la duplice guida di Kerényi e di Jung - che, non dimentichiamolo, separeranno ben presto le loro prospettive -, si apre davanti a Pavese la strada per la ricerca della sua personale interpretazione del mito.

[7] Immessosi, nell'indagine sull'origine dei "miti personali", Pavese non può che seguire la pista della memoria. Ciò lo porterà, da una parte, a ripercorrere le orme di Leopardi e di Proust, pur segnando strenuamente le proprie differenze. Dall'altra, trova in Mann il motivo della "seconda volta", del "ritorno degli eventi", del "ripetersi mitico dei fatti" - 18 febbraio 1945 e 22 marzo 1947 (MDV: 272; 300), che lo scrittore tedesco aveva mutuato dall'"eterno ritorno dell'uguale" di Nietzsche (Guiducci, 1967: 250). Al "nodo" non dichiarato Mann-Nietzsche, Pavese preferisce, però, sostituire quello Mann-Vico, coi suoi "corsi e ricorsi", saldando ancora una volta - come nel caso di

---

<sup>50</sup> Questo saggio è datato 1950, molto più tardo rispetto alla "poetica del mito" di Pavese, ma Kerényi aveva pubblicato un saggio sull'*Iperione* di Hölderlin nel 1941 dal titolo *Hölderlins Mysterien*, in cui, pur non essendo io riuscito a consultarlo, presumo si trovi la stessa citazione e che Pavese avrebbe potuto conoscere. La stessa frase è presente anche nel saggio *I misteri dei Kabiri*, del 1944, che comparirà nell'edizione einaudiana di *Miti e misteri* (Kerényi: 1979: 144). D'altra parte, la derivazione potrebbe essere anche diretta dallo stesso *Iperione* di Hölderlin (1947: 180). La frase sembra la spiegazione della svolta pavesiana, anche per il ricorrere degli stessi termini "miti" e "misteri" nei pensieri del 21 luglio e del 19 agosto 1946 (MDV: 291).

Lévy-Bruhl – una dottrina irrazionalista e anti-storica con una nomotetica e profondamente storicistica. Ne nasce la teoria degli “stampi”, enucleata in *Feria d'agosto*, declinazioni personali e inconsce del mito-archetipo, fissate una volta e per tutte nell'età dell'infanzia.

[8] L'ultima tappa del lungo cammino di Pavese è rappresentata dall'incontro coi testi di Eliade, *Les techniques du Yoga*, il *Traité d'histoire des religions* e, soprattutto, *Le Mythe de l'éternel retour*, nel 1949, in cui non trova tanto nuove teorie ma la conferma di gran parte di quelle che era andato elaborando in proprio nella sua solitaria lettura di testi etnologici, storico-religiosi, psicologici, letterari. Gli viene così offerto un nuovo fondamento autorevole alla dottrina degli archetipi, della ripetizione rituale, dell'abolizione del tempo, del mito dell'eterno ritorno, della religiosità agraria in quanto manifestazione delle ierofanie della Terra e della Luna, della mentalità primitiva come espressione dell'*homo religiosus*, con tutto l'armamentario teorico della fenomenologia tedesca cui il rumeno attinge e che rimastica in chiave misticheggiante e decisamente “suggestiva”. Alla fine del suo lungo percorso, possiamo concludere che Pavese giunge al “nodo” non espresso Nietzsche-Kerényi-Eliade - nascosto sotto il manto di Vico<sup>51</sup> -, e anche la ragione della missione auto-impostasi di chiarificatore di miti è, in realtà, in questi autori che trova la propria radice.

### 6.3.1. “Teoria del mito” e “poetica del mito”

Che il mito sia il filo conduttore di tutta l'opera di Pavese è quasi un luogo comune<sup>52</sup>. Ma, come abbiamo visto, con tale termine egli intendeva cose diverse in momenti diversi del suo pensiero, che - non sarà mai sottolineato con abbastanza enfasi - è un *work in progress*, si viene, cioè, chiarendo lentamente e non è affatto già compiuto fin dalle prime prove poetiche e narrative,

---

<sup>51</sup> Nel saggio *Il mito* campeggia la figura di Vico, ma molti termini della questione (“atteggiamento religioso”, “ripetizione”, “rivelazione”, “fuori dal tempo”, “divino”, ecc.) rimandano in realtà a Kerényi, Eliade e Nietzsche, come cercherò di mostrare meglio in seguito.

<sup>52</sup> Sul mito possediamo numerosissimi interventi e si può dire che tutta la critica si sia misurata con tale questione e su tale questione ritorni costantemente. Ad oggi la ricostruzione più articolata e complessa è quella di Van den Bossche, cui mi sento di aderire e da cui deriva la distinzione fra “teoria” e “poetica” del mito (2001: 419); ma tale distinzione-opposizione è in Pavese stesso nel saggio *Il mito*: “Veduto dall'interno, un mito evidentemente è una rivelazione, un assoluto, un attimo intemporale, ma per la sua stessa natura tende a farsi storia, ad accadere tra gli uomini, a diventare cioè poesia o teoria” (SL: 319). Altre rilevanti ricostruzioni sono in Muñiz Muñiz (1992), Guglieminetti-Zaccaria (1984), Zaccaria (2009), oltre alla fondamentale opera di Guiducci (1967), che risulta però, come ho già segnalato, fortemente orientata.

presentando anche contraddizioni interne. Occorre, inoltre, distinguere meglio una “teoria del mito”, che concerne il significato e la valenza antropologica del termine in base alle indagini etnologiche e letterarie svolte da Pavese – quella che gli rimproverava de Martino -, da una “poetica del mito”, che è la propria strategia di produzione testuale, incentrata sul principio genetico-espressivo del mito. La “teoria del mito” determina a un certo punto il salto verso la “poetica del mito” e i concetti tendono a sfumarsi e confluire l’uno nell’altro. Tuttavia, semplificando al massimo, nella prima accezione, cioè, all’interno della “teoria”, il termine mito denota una realtà transtorica e transculturale, cioè, universale, una rivelazione che sostanzialmente coincide con l’irrazionale, l’inconscio, l’originario – o archetipico -, l’indistinto, l’“intemporale”, il sacro o divino, il “vero metafisico”. Di per sé non può essere né afferrato né compreso, così che occorre portarlo a chiarezza e storicizzarlo, come accade nelle mitologie storiche, unione di *mythos* e *logos*. Nella seconda accezione, cioè, all’interno della “poetica”, il termine mito definisce un’esperienza estatica infantile, che consiste in una sorta di fusione panica con la dimensione latente rustico-selvaggia della natura, esperienza che porta alla produzione di “stampi”, immagini prime o archetipi personali, che in qualche modo determinano l’identità, il carattere e anche il destino dell’individuo. Questa esperienza non è riconoscibile in quanto tale, ma solo quando si verifica per una “seconda volta”, provocando attraverso il processo memoriale la consapevolezza della prima - che però, forse, non è mai avvenuta ed è un’illusione. Tale evento determina una sorta di corto-circuito temporale - il tempo si annulla e l’uomo è uguale al ragazzo - e di *shock* di riconoscimento. L’esperienza è altresì ineffabile di per sé e la nascita della poesia ha a che fare con la riduzione a chiarezza attraverso il *logos* di questo mito, o “stampo”, originario. Tale consapevole riduzione a chiarezza è la letteratura e il Pavese mitografo persegue quella dei propri miti personali nelle sue opere.

A questo punto occorre riconoscere maggiormente il debito della “teoria del mito” di Pavese nei confronti della “Scuola di Francoforte” e di Kerényi, in particolare. Ciò è, ad esempio, evidente nella seguente asserzione, tratta dal saggio *Del mito, del simbolo e d’altro*:

Devi guardarti dal confondere il mito con le redazioni poetiche che ne sono state fatte o se ne vanno facendo; esso precede, non è, l’espressione che gli si dà [...] Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell’infanzia: è fuori del tempo (FDA: 150).

È chiaro, che a differenza delle attuali concezioni del mito in ambito antropologico e storico-religioso<sup>53</sup>, Pavese aderisce - a un certo punto<sup>54</sup> - alla dottrina dell'*Urphänomen* di Kerényi, come già individuato da Jesi<sup>55</sup>. Ora, se il mito è il fenomeno originario, ne discende l'autonomia del simbolico, che è così chiarita da Trevi nella sua introduzione ai *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*:

il mito è *autonomo*, come autonoma è la scienza dei miti rispetto alle altre scienze dell'uomo. Autonomo è il mito nel significato più letterale e semplice del vocabolo, ché esso ha in sé la propria legge, né deve derivarla da altro (strutture economico-sociali, vicissitudini politiche, gradi di conoscenza della natura raggiunti da un popolo ecc.), avendo nella coerenza interiore del mondo spirituale che esso esprime al contempo la propria sorgente e il proprio limite. Il mito è la forma originaria con cui lo spirito di una cultura definisce sé stesso, è l'espressione diretta anche se non unica di quella visione del mondo e dell'esistenza che caratterizza unitariamente e inconfondibilmente una cultura (in Jung-Kerényi, 1972: 3).

Tale autonomia del mito e della vita simbolica, che si identificano l'uno con l'altra - "Il mito è sempre simbolico" (FDA: 273) e "Un mito, cioè un simbolo" (SL: 305) -, è accettata integralmente da Pavese. Un'autonomia del simbolico che, tra l'altro, rappresenta il *trait d'union* con la psicologia analitica junghiana. Pavese crede, altresì, come Kerényi, Jung e Frobenius - si pensi alla dottrina del *Paideuma*<sup>56</sup> - alla realtà del mito e alla presenza di un sistema mitico-

---

<sup>53</sup> Sarebbe lungo discutere il concetto di mito nelle attuali discipline antropologiche e storico-religiose, tuttavia ne è generalmente negata la dimensione transtorica e transculturale, l'essenzialità e la datità primordiale, mentre invece se ne mette in luce la contestualità e lo spessore storico, sociale, politico, culturalmente mediato.

<sup>54</sup> Dico "a un certo punto" perché la formazione di base delle conoscenze antropologiche di Pavese è legata alla "scuola di Cambridge" o dei "ritualisti inglesi" e, cioè, Frazer, Harrison, Persson Nilsson, per cui, per farla breve, il mito procede dal rito. Pavese ne parla diverse volte nelle sue opere - ad esempio, in *Raccontare è come ballare* - "fu un atto" (SL: 95-96) - e di nuovo in *Il mito* - "fu una norma" (SL: 315) - e non sa rinunciarvi del tutto per abbracciare completamente l'opposta tesi del mito come "fenomeno originario" della "scuola di Francoforte". Così finisce in un'evidente contraddizione che è costretto a risolvere imboccando la strada dell'esistenzialismo e dello spiritualismo: "Che il rito preceda sempre il mito e il dogma è la grande legge delle cose spirituali. Se per rito dici *vita* e per mito e dogma *poesia* e *filosofia*, la cosa è chiara", 20 dicembre 1947 (MDV: 310).

<sup>55</sup> Dice Jesi: "Se si confronta tale dottrina con quella formulata da Pavese, ci si accorge che essa viene a colmare un vero e proprio vuoto teorico; essa, cioè, definisce sul piano teorico un concetto che nell'opera di Pavese sembra sempre implicito, ma non diviene mai esplicito" (1968a: 137).

<sup>56</sup> Anche in questo caso occorre rimandare a Jesi e all'analogia da lui rintracciata fra la "commozione" di Frobenius e l'"estasi" di Pavese (1968a: 138-139).

simbolico – lo chiama “gerarchia” - immanente alla natura, che è stato un tempo, per i primitivi o per i fanciulli, oggetto di “conoscenza oggettiva<sup>57</sup>”, ma il cui accesso diretto è negato o impossibile ai moderni e agli adulti (Jesi, 2013 : 123). Per questo elabora una teoria e una poetica per un suo possibile recupero, consapevolizzazione, preservazione.

Sempre da Kerényi Pavese mutua la dialettica fra *mythos* e *logos* e la concezione della poesia – cioè della letteratura – come mitologia. La questione è prospettata nell’introduzione ai *Prolegomeni*<sup>58</sup>:

La parola “mito” è di un senso troppo complesso, ed è troppo usata e vaga: da essa molto meno si può ricavare che da quelle espressioni che collegano *μῦθος* con la parola *λέγειν* “racogliere, dire”; Platone, egli stesso un grande narratore di miti, ci dà insegnamenti tratti dalla propria esperienza e dalla propria attività intorno alla natura viva e mobile di ciò che i Greci chiamavano *μυθολογία*. Essa è un’arte come la poesia e partecipa essa stessa della poesia (le sfere delle due si intersecano), un’arte con un singolare presupposto materiale. Esiste un materiale particolare che determina l’arte della mitologia: un’antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento, - “mitologema” è per essa il migliore termine greco, - racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. La mitologia è il movimento di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni (in Jung-Kerényi, 1972: 15).

Quindi *mythos* e *logos*, pur essendo principi contrapposti, non si escludono a vicenda, ma anzi si integrano l’un l’altro dando luogo alla mitologia, cioè, la messa in movimento della materia – il *mythos*, l’*Urphänomen* -, la sua trasformazione in racconto, la sua storicizzazione, la sua chiarificazione attraverso il *logos*. Da qui la loro trasposizione di Pavese nella “poetica del mito”; scrive, infatti, Pavese in *Poesia è libertà*:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un’ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita. Ma l’atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma dalla materia divampante – è un’assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo (SL: 300).

---

<sup>57</sup> I termini sono di Pavese stesso (FDA: 150, 152); qui ovviamente sta pensando all’età mitico-poetica di Vico saldata con la mentalità primitiva e la “positiva descrizione” di Lévy-Bruhl.

<sup>58</sup> Kerényi ne tratta diffusamente anche nel saggio *Was ist Mythologie?*, del 1939.

Ma, in realtà, a quest'epoca è già in atto la saldatura tra la concezione di Kerényi della mitologia e quella della tragedia di Nietzsche<sup>59</sup>. Così, il *mythos*, cioè, l'irrazionale, ha già preso per Pavese la forma del selvaggio e del dionisiaco - poi assumerà anche quella del titanico -, in contrapposizione al *logos*, il razionale, che si esprime nella forma del contemplativo e dell'apollineo - e in seguito dell'olimpico. È così che nel proprio diario, al riparo dalle critiche, Pavese può specificare che:

2 settembre 1944 Poesia è, ora, lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché l'arte vera è tragica – è uno sforzo. La poesia partecipa di ogni cosa proibita dalla coscienza – ebbrezza, amore-passione, peccato – ma tutto riscatta con la sua esigenza contemplativa cioè conoscitiva. (MDV: 265).

Solo così si spiega perché l'arte vera è tragica: si tratta dell'addomesticamento del dionisiaco attraverso l'apollineo, come era avvenuto nella tragedia greca, fatto che corrisponde alla riduzione a chiarezza del *mythos* attraverso il *logos*, proprio della mitologia. Così è nel nodo Kerényi-Nietzsche che va individuata la matrice della poetica pavesiana.

### 6.3.2. La "teoria del selvaggio" e la "natura-rito"

Come abbiamo visto, all'origine dell'indagine di Pavese sul mito si trova il suo dichiarato gusto per il rustico e per il selvaggio. L'attrazione nasce da un dato autobiografico (le campagne piemontesi, Santo Stefano Belbo, la "collina del Pino") fino a trasformarsi in una riflessione assai articolata, in cui, anche in questo caso, si stratificano e si saldano concezioni diverse, che attingono variamente a Virgilio, a D'Annunzio, a Leopardi, a Vico, agli americani e alla letteratura etnologica.

Vale la pena di riportare alcune riflessioni dello stesso Pavese:

19 novembre, 1939 Compreso, leggendo Landolfi<sup>60</sup>, che il tuo motivo del caprone era il motivo del nesso tra l'uomo e il naturale-ferino. Di qua il tuo gusto della preistoria: il tempo in cui s'intravede una promiscuità dell'uomo con la natura-belva. (MDV: 150).

3 giugno 1943 Formazione rustica, cioè non contadina, proletaria, ma ragazze col parasole. Piacciono i ruderi di Roma perché gerbidi, perché

---

<sup>59</sup> Come ha mostrato magistralmente Barberi Squarotti (2014), fondamentale è per la poetica di Pavese la lettura della *Nascita della Tragedia* di Nietzsche, che è datata al 1940.

<sup>60</sup> Si tratta del racconto lungo *La pietra lunare* uscito nel 1939.



papaveri e siepi secche sui colli ne fanno cosa dell'infanzia – e anche la storia (Roma antica) e la preistoria (Vico, il sangue sparso sulla siepe o sul solco) s'adattano a questa rusticità, ne fanno un mondo intero e coerente dalla nascita alla morte [...] Il tuo è un classicismo rustico che facilmente diventa etnografia preistorica (MDV: 231).

5 novembre 1943 Vico è il solo scrittore italiano che senta la *vita rustica*, fuori d'Arcadia. Le durezza, le ingenuità della sua frase dànno risalto a questo senso della realtà campagnola, *villereccia* (MDV: 243).

7 novembre 1944 Il *rus* è contrapposto all'*ars* e designa i tempi dell'incultura primitiva. È il tuo *selvaggio*. Nemmeno per negarla non si sa uscire dalla campagna. Vedi Vico. È un carattere prettamente umanistico, che si oppone all'odierno abito scientifico di considerare la barbarie anteriore alla rusticità. Locché è innegabile ma astratto (popoli raccoglitori, popoli cacciatori ecc.). Anche Vico conobbe quella barbarie, ma la relegò nel caos predivino [...] L'umanesimo mescolava il rustico al mitico. E così aveva il selvaggio (cfr. Vico). Ora pare che il selvaggio risalga di là dal rustico, che del mito si è spogliato (MDV: 268)

Intanto, a differenza della precisione di matrice settecentesca con cui – come abbiamo visto - Leopardi utilizzava i termini “primitivo”, “selvaggio”, “barbaro”, in quanto differenti stadi del percorso evolutivo umano, per Pavese i primi due termini sono intercambiabili e si identificano totalmente, come nel linguaggio corrente – “Annata strana, ricca. Cominciata e finita con Dio, con meditazioni assidue sul primitivo e selvaggio”, 9 gennaio 1945 (MDV: 270) -, con una netta preferenza, però, per “selvaggio”. Il termine barbarie, prediletto da D'Annunzio, è invece pochissimo utilizzato. Pavese è edotto dalla letteratura antropologica (l'evoluzionismo inglese e forse Morgan) che la barbarie precede - in quanto stadio - la rusticità, ma preferisce sulla stregua degli umanisti e di Vico considerarla un tutt'uno con essa. In un primo momento vale, quindi, l'identificazione del rustico col barbarico, col selvaggio, e con quel primitivo di cui tratta l'etnologia. In seguito, definisce il selvaggio come l'unione del rustico e del mitico e, quindi, precedente al rustico *tout-court*, il quale diventa lo stadio posteriore che del mito si è spogliato. Tuttavia, nel complesso della sua opera, la campagna è sempre associata alla *wilderness* e al recupero di “sussulti mitici”, si può, pertanto, sostenere che per Pavese valga l'estesa equazione: rustico = selvaggio = mitico.

Tale dimensione mitica, contenuta nel selvaggio e nel rustico, si va via via colorando di nuove precisazioni, assumendo all'epoca della scrittura dei *Dialoghi con Leucò*: il carattere del titanico in contrapposizione all'olimpico; l'aspetto del dionisiaco, letto però in chiave più frazeriana che nicciana – “il

Sesso, l'alcool, il sangue" (MDV: 274); la ferocia della barbarie dannunziana – lo chiama il "superstizioso" e il "nefando" – che cela l'espressione del sacrificale cruento. Lo chiarisce Pavese stesso:

*10 luglio 1947* Con la scoperta dell'etnologia sei giunto a storicizzare questo *selvaggio*. La città-campagna dei primi libri è diventata il titanismo-olimpico dell'ultimo. Tu vagheggi la campagna, il titanismo – il *selvaggio* – ma apprezzi il buon senso, la misura, l'intelligenza chiara [...] La tua idea, del 23-26 agosto '44, che *selvaggio* sia il superstizioso, il non più accettabile moralmente, mentre il semplice caso è naturale (anche la crudeltà della natura ci appare moralmente superata), accompagna la tua favola perenne – il selvaggio, il titanico, il brutale, il reazionario sono superati dal cittadino, dall'olimpico, dal progressivo (MDV: 304).

Ma qual è questa idea maturata nell'estate del 1944? Si tratta di una concezione della natura-rito assai ingarbugliata, che si spiega solo attraverso un sottinteso rimando al "sistema antropologico" di Leopardi - oltre che a Frazer e a D'Annunzio. Riporto tutti i termini della questione:

*13 luglio 1944* La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: sangue o sesso. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive – riti sessuali o sanguinari. Donde si vede che il selvaggio non è il naturale ma il violentemente superstizioso. Il naturale è impassibile. Che uno cada da un fico in una vigna e giaccia a terra nel suo sangue non ti pare selvaggio come se costui fosse stato accoltellato, o sacrificato. Superstizioso è chiunque cede alla passione bruta (MDV: 259)

*23 agosto 1944* Cadere dal fico e giacere nel sangue (13 luglio, II) non è selvaggio in quanto evento, ma diviene tale se veduto come legge della vita. Che il sangue sgorgi, in un modo o nell'altro, a torrenti sulla terra, che *naturalmente* le bestie si divorino e che il caduto non abbia diritti da invocare, questo è selvaggio perché il nostro sentimento lo vorrebbe proibito, mero evento e non legge. Qui il sentimento naturale condanna la natura che nella sua impassibilità sembra celebrare un rito – essere lei superstiziosa (MDV: 263).

*26 agosto 1944* La natura impassibile celebra un rito; l'uomo impassibile o commosso celebra i suoi riti più spaventosi; tutto ciò è superstizione soltanto se ci giunge ingiusto, proibito dalla coscienza, selvaggio. Quindi selvaggio è il superato dalla coscienza. Fin che crediamo nella superstizione non siamo superstiziosi. Essa è perciò essenzialmente retrospettiva – regno della memoria – acconcia a diventare poesia [...] Celebrare un rito è giustificarsi. Non è quindi superstiziosa la natura in quanto celebra un rito (quello del sangue) – ma in quanto il suo rito non serve più a giustificarla e

ci pare caso (sia pure regolato da una legge). Come i riti selvaggi quando non ci paiono più sufficienti a giustificare chi li celebra (MDV: 263).

1° settembre 1944 La natura impassibile è forse semplicemente un complesso di riti da noi superati, la più antica delle superstizioni con cui l'universo tentò di giustificarsi (MDV: 264).

Se ne deve dedurre che: il selvaggio, il superstizioso e il titanico sono tali solo perché sono stati superati da una fase storica successiva, che è rappresentata dalla civiltà, dalla morale, dall'olimpico. La natura è di per sé impassibile<sup>61</sup>, tuttavia l'uomo la definisce selvaggia. Il motivo risiede nel fatto che la sua legge - che è il ciclo di produzione e distruzione -, viene, invece, percepita dall'uomo come un rito sanguinario e osceno, come quelli dei selvaggi. L'uomo vede come un rito nefando agito dalla natura lo spargersi del sangue, la morte, solo perché ha oltrepassato il velo che dalla natura lo separa e ha acquisito una coscienza, una morale. E la morale vorrebbe che la morte fosse solo un evento, non una legge-rito. Chi vive alla maniera di quelli che noi chiamiamo "selvaggi", nello "stato di natura" leopardiano<sup>62</sup> - che è in realtà una "forma psicologica" -, non si rende conto di essere selvaggio, così come chi vive nella superstizione non ritiene di essere superstizioso. Vive, cioè, all'interno del complesso dei riti naturali - se è mi è concesso utilizzare un tale concetto abnorme da un punto di vista antropologico. Al contrario, l'uomo-morale che ha superato questa fase nella sua coscienza, considera il sesso, il sangue e i sacrifici che la natura compie incessantemente, come proibiti, la chiama selvaggia, superstiziosa, nefanda, e la condanna - è chiaro che qui l'uomo-morale è il Leopardi delle *Operette* e della *Ginestra*, mentre Erodoto, citato in seguito, è il mezzo filosofo che ha "la consapevolezza razionalistica che tutto il mondo del sacro e del divino nasconde di questi abissi e occorre tirarci un velo", 5 settembre 1944 (MDV: 266).

Secondo Pavese, tutta l'arte moderna ha per oggetto questo vagheggiamento del selvaggio, che poi si configura sostanzialmente in un desiderio di ritorno al primitivo, al mitico, all'ordine simbolico immanente nella

---

<sup>61</sup> Sulla "natura impassibile" si possono vedere i sintetici interventi di Muñiz Muñiz (1992: 98) e Zaccaria (2009: 69).

<sup>62</sup> Per la precisione, Leopardi riteneva che vivessero in tale stato di natura i "primitivi" ma non i "selvaggi" attuali, tantoché c'è da dubitare che avrebbe apprezzato le teorie di Lévy-Bruhl; ma Pavese non ha di tali sottigliezze.

natura<sup>63</sup>, il che è anche una giustificazione per la propria vocazione e la propria poetica:

10 luglio 1947 Contemplato a lungo la collina oltre Po e notato che insomma son tutti parchi, ville, strade note e rinate. Dov'è l'interesse per il *selvaggio*, che pure t'incute? Quel che accade al *selvaggio* è di venir ridotto a luogo noto e civile. Il *selvaggio* come tale non ha in fondo realtà. È ciò che le cose erano, in quanto inumane. Ma le cose in quanto interessano sono umane. Notato che *Paesi tuoi* e *Dialoghi con Leucò* nascono dal vagheggiamento del selvaggio – la campagna e il titanismo. In questo argomento, si può sperare di andar oltre al *Richiamo della foresta*? Che pure ti scoccia assai. L'arte del Novecento batte tutta sul *selvaggio*. Prima come argomenti (Kipling, D'Annunzio ecc.), poi come forma (Joyce, Picasso). Leopardi con le illusioni poetiche giovanili ha vagheggiato questo *selvaggio*, come forma psicologica. Anderson, a modo suo, ha toccato questo *selvaggio*, nella naturalità della vita del Centro-ovest. Tutto ciò che ti ha colpito in modo creativo nelle letture, sapeva di questo. (Nietzsche col suo Dioniso) (MDV: 304).

A questa rassegna si potrebbero aggiungere queste due annotazioni. A proposito degli scrittori americani, scrive Pavese nel *Saggio su Melville*, del 1932: "Loro sì, hanno saputo rinnovarsi, passando la cultura attraverso l'esperienza primitiva, reale" (SL: 74). E molto più tardi, nel 1° dicembre del 1949: "Scoperto l'altra sera quanto mi abbia plasmato la lettura di *Sun* e *The woman who rode away* di Lawrence<sup>64</sup> ('36-'37?)" (MDV: 343). Così, pur dichiarando "Tu esalti l'ordine descrivendo il disordine", imponendosi la missione di chiarificatore di miti, di civilizzatore olimpico, accentuando al massimo le sue velleità progressive, vediamo Pavese incamminarsi non in avanti, ma indietro, sulla strada del "primitivismo<sup>65</sup>", in un percorso *à rebours* oltre la frattura morale uomo-natura. La sua personale *quête* della potenza vitale, del selvaggio, del mitico, della "partecipazione mistica", in un mondo in cui "lavorare stanca", lo porterà pertanto sulle tracce di nudismi panici, di estasi villerecce, di epifanie festive.

---

<sup>63</sup> Nel saggio *La selva*, del 1945, la dimensione del selvaggio è piegata in direzione fortemente simbolista: "Dobbiamo accettare i simboli – il mistero di ognuno – con la pacata convinzione con cui si accettano le cose naturali [...] Tanto vale accettare il mistero e popolare la città di simboli, e la campagna di presenze" (SL: 293).

<sup>64</sup> Si vedano sul rapporto fra Pavese, Lawrence e il "primitivismo" le annotazioni di Alziator (1966: 113) e Costa (1989: 150).

<sup>65</sup> Sul primitivismo di Pavese riporto a conferma le affermazioni di Jesi: "Sangue e lussuria sacrale erano per Pavese realtà vere e di per sé rigeneranti [...] il peccato di orgoglio [...] lo induceva a credere di poter attingere alla forza rigenerante del sangue e dell'orgia primordiale" (1968c: 182).

#### 6.4. Le prime tappe alla *recherche* della festa

Dopo aver chiarito in cosa consistano per Pavese il concetto di “mito” e la dimensione del “selvaggio”, se ne può dedurre che essi rappresentino lo sfondo su cui comprendere la festa nell’opera pavesiana, in quanto – a un certo punto - in essa è individuata una delle modalità per il recupero tanto del primo quanto del secondo. Tuttavia, la fascinazione per la festa da parte di Pavese nasce senz’altro da un dato biografico e rappresenta proprio uno di quegli “stampi” individuali da portare a chiarezza, anche se *in primis* il processo sarà avvenuto in modo ancora inconsapevole. Così l’immagine festiva compare sin dalle prime prove narrative di Pavese, come nella novella *Notte di festa*, che dà anche il titolo – ma si tratta di una scelta dei curatori - alla raccolta di racconti scritti fra il ’36 e il ’37, pubblicata postuma<sup>66</sup>. Riappare fugacemente nel romanzo breve *Il carcere*, del ’39, svolgendo, invece, la funzione di *fil rouge* tra i vari componimenti, narrativi e saggistici, della raccolta *Feria d’agosto*, come denuncia chiaramente il titolo - stavolta scelto dallo stesso Pavese -, che è una citazione della lirica alcionica di D’Annunzio (cfr. § 5.5). La raccolta fu edita nel 1946, ma i racconti che occupano le sezioni *Il mare* e *La città* furono tutti scritti fra il ’41 e il ’43, mentre i saggi dell’ultima sezione, intitolata *La vigna*, fra il ’43 e il ’44. Nei racconti, il termine “festa” ritorna più volte, spesso come spia di un generale atteggiamento di festosità nei confronti della vita e delle esperienze umane. Si trova presente in *Insonnia*, in *L’eremita*, in *Giacchetta di cuoio*, in *Primo amore*, in *Il mare*, in *La città*, in *Le case*, in *Le feste*. Il tema e l’immagine festiva svolgono, però, una funzione centrale solo nei racconti *Il mare*, della prima sezione, e *Le feste*, della seconda, di cui mi occuperò articolatamente qui, mentre tratterò dei saggi della terza sezione nel paragrafo successivo.

##### 6.4.1. *Notte di festa*

La novella *Notte di festa* ci mostra un Pavese alle prese con la sua prima rappresentazione narrativa dell’immagine festiva. Pur all’interno di moduli veristici, evidenti nella scelta dei soggetti e dei temi trattati - giovani ragazzi orfani, affidati alle cure del prete-padrone di una canonica, che sembra trovarsi fuori dal villaggio in cui si svolge la festa; le condizioni di privazione intellettuale e morale imposte dalla miseria e dall’ignoranza; l’ambiente rurale dominato dalla fatica del lavoro; il comparire della lotta per l’esistenza sia nella forma della violenza brutta, le percosse del Padre e il tentativo di omicidio, sia in quella delle rivendicazioni salariali -, è presente una trama di rimandi simbolici

---

<sup>66</sup> Si veda la nota editoriale (NDF: 233). Un riferimento al racconto in questione è in (MDV: 66).

sottostanti, che in questo caso sono connotati in senso fortemente estetizzante e sensuale, coinvolgendo in particolar modo il senso dell'udito e, soprattutto, dell'olfatto.

Così la notte di festa – il racconto si svolge durante la festa di San Rocco, lo stesso giorno di *Guerra di santi* – è pervasa dai rumori festivi, sia quelli naturalistici contaminati misteriosamente da tale atmosfera sia quelli umani dei balli, delle orchestre, degli schiamazzi notturni, che non vengono descritti in presa diretta ma giungono da lontano – secondo uno schema leopardiano -, così come è evocata ma non descritta la festa. In questo scenario, Pavese predispone per ben due volte la riscrittura della *Sera del dì di festa*:

Per la finestra, nella notte fresca, tornò a echeggiare vicinissimo e remoto un clamore di musica, insieme limpido e attutito. Parve ansare col vento; cessò d'un tratto; ritornò confuso fra gli stridi dei grilli; fu coperto da una voce gagliarda, chi sa dove, che si mise a cantare; poi la voce si perse, morì nella notte e l'ondata dei suoni morì tra le piante (NDF: 87).

... e gli giunse nella notte immobile il clamore attutito di un canto da qualche cascina remota, una voce grave e gagliarda che non stonò nel silenzio e morì a poco a poco allontanandosi. Quello almeno faceva San Rocco da solo (NDF: 107).

Ma altrove dominano moduli dannunziani e pascoliani, percorsi dall'uso di metafore, sinestesie, fonosimbolismi. Ne riporto solo alcuni esempi:

L'aria limpida, vitrea, cominciava a imbrunire attutendo e isolando i rumori, che parevano tutti più freschi e sommessi sotto il lago del cielo. Le colline eran nere e lontane, dietro il fruscio dei gelsi oltre il rialto. Quegli scoppi di musica adesso giungevano aerei, frequenti, turbinando nell'aria tranquilla, liberandosi nel cielo del tumulto, della foga e del vino da cui nascevano, puro suono oltreumano come quello del vento (NDF: 84).

Nel magazzino formicolavano cigolii, rodimenti, frulli (NDF: 88).

Entrò nel caldo soffocante, un alito morbido di notte. S'allungò nel cortile, incerto, il rettangolo di luce dentro il fragore vago della notte, corso di brividi di tonfi e di trilli lontani (NDF: 96).

Allo stesso modo il racconto è tutto pervaso a livello olfattivo sia dall'odore del letame liquido, che i giovani sotto la direzione del Padre devono stendere sull'aia, sia dal puzzo degli animali del serraglio giunto al villaggio per la festa, che si confonde con quello dei villani. L'odore del letame assume un'accezione

fortemente sensuale, inebriante e incantatoria, soprattutto per l'intellettuale Professore:

C'era un'altra botte aperta sull'aia, e anche da questa usciva un tanfo estuoso e gagliardo che s'ammorbidiva salendo nel crepuscolo (NDF: 80).

- Non è cattivo quest'odore, - fece il Professore impassibile. - Non dev'essere spiacevole nel primo mattino, sparpagliato in mezzo ai solchi.

- Fin che fosse di bovina, son d'accordo, - disse il Padre. - Ma questo qui fa pianger gli occhi. Tanto scalda e inacidisce, che non serve nemmeno d'ingrasso [...]

- Nel nostro corpo c'è un elemento diabolico - la cattiva volontà - che avvelena anche ciò che espelliamo. L'acidità è dello spirito (NDF: 82)

Fino al Professore giungevano zaffate quasi liquide, quasi palpabili, di quel tanfo e si sentiva preso al capo, occhi e narici gli mordevano, la musica lontana rimbombava, e lo invadeva una smania di scalzarsi, di spogliarsi, di gettarsi anche lui, barbetta al vento, negli spruzzi e saltare e gridare [...]

- Quest'odore, Padre, dà alla testa come il mosto - disse nell'ombra il Professore sputando (NDF: 85).

- ... Eppure tutto sopporterei se non fosse questo puzzo, - continuava quell'ansito. - Sono sei anni che non sento che questo puzzo. E dappertutto la gente puzza: musica, baccano, facce rosse, ubbriache, gente che spalanca la bocca, gente che grida, che beve. Se è d'estate odor di sudore, se è d'inverno odor di stalla. Fin nel letto me lo sento delle notti. È lui che me lo porta; lui che, appena, siamo fermi, corre a riempirsi di vino, a sfregarsi con tutti, e ha un bel passare la notte nei fossi, ce l'ha ormai nella pelle *il selvatico*, puzza più del leone ... (NDF: 104) [*corsivo mio*].

L'odore del letame si mescola con quello delle bestie del serraglio e diviene, infine, un tutt'uno con l'odore che i corpi emanano durante la festa trasudanti vino e sesso: "come se vino e festa, tutto fosse un disgusto" (NDF: 100) - questo almeno dal punto di vista della cameriera del bar. L'odore della festa è un odore che il Pavese più maturo direbbe che sa di "selvaggio".

La dimensione bestiale della festa ritorna nella descrizione del serraglio, attraverso il racconto fatto da Rico a Gosto, i due orfani che con Biscione sono sfruttati dal Padre:

C'è una donna vestita come fosse nuda, di una maglia che luccica, che aspetta sulla porta che chiama la gente. Dentro si sente il leone che salta nella gabbia e il domatore che batte con la forza sui ferri per farlo voltare. Dice che fa degli urli come il tuono. Vanno tutti a vedere. Biscione non poteva entrare perché si paga dieci soldi, ma dice che si sente tutto da fuori,

perfino il domatore che parla con il leone e la donna quando balla. Si sente perfino l'odore di *selvatico* dello strame: altro che il nostro. Poi Biscione, quando chiudevano, ha parlato col domatore. Dice che porta gli stivali e i braccialetti di cuoio. È un ungherese che conosce i leoni come fossero i buoi. È andato un momento al tirasegno e ha sparato quattro colpi a piუმetto, tutti nel centro. Poi, dice che rideva e parlava con le ragazze in ungherese, e la donna è venuta così nuda con quella maglia a prenderlo e lui le è corso dietro con la frusta fin nel vagone dove dormono (NDF: 90) [*corsivo mio*].

E di nuovo l'odore della festa, contaminato dalle esalazioni degli ambulanti è esplicitato nelle parole del Padre:

Questi zingari dei baracconi hanno fiutato l'affare e non usciranno tanto presto dalla valle. Sono come – col nostro rispetto – questo sterco del preparato: a ficcarci una volta le mani, non se ne perde più l'odore (NDF: 82).

Per quanto riguarda l'evocazione visiva della festa, invece, pochissimo è fatto trapelare dal narratore. Infatti, a Pavese non interessa - né interesserà mai - la descrizione etnografica degli eventi, ma la messa in scena del clima e dell'atmosfera festivi. Tuttavia, alcuni elementi descrittivi, oltre alla presenza del circo ambulante e del tirasegno, emergono sempre attraverso la strategia del discorso dei personaggi. Così il Padre:

Vuol credere che ieri passavo in piazza per salire in comune e ti vedo – eran le sei del pomeriggio – quella ... quella maestra della stazione – avrà già la sua età, Professore – che a braccetto di suo padre – di suo padre, le dico – montano sulla giostra degli automobilini e cominciano a girare avanti e indietro, gridando, saltando contro le altre macchine, cozzando *come bestie*. Pensi quel che succede in quelle automobili alla notte. Uno, però, mi han detto, si è schiacciato la mano tra le due macchine (NDF: 81) [*corsivo mio*].

Sono elementi che mettono in scena una dimensione di sorprendente modernità rispetto a quanto era emerso nella festa folklorica dannunziana, tuttavia, sebbene siamo molto lontani dalla ricostruzione della processione tradizionale nelle *Novelle della Pescara*, anche i festanti di pavese non sono immuni da una trasfigurazione bestiale, essendo implicitamente tacciati di stupidità e di follia, secondo le tipiche modalità dannunziane. Addirittura, pur in un contesto di lunapark tecnologico e di apparente realismo, riemerge nella mano schiacciata tra le due macchinine a cozzi il "paradigma sacrificale della festa", ma logorato,



deprivato di senso e di ogni tensione eroica. Infatti, l'evento sembra ripetere la mutilazione dell'Ummalido sotto la statua di San Gonselvo.

Ma il "paradigma sacrificale della festa" è esplicitato nella vicenda raccontata nel terzo capitolo della novella, che rappresenta la *spannung* narrativa e che ne costituisce anche materialmente il centro. Durante la notte della festa di San Rocco, Biscione, dopo esser stato rimproverato e percosso dal Padre durante il giorno, perché non lavorava come gli altri e passava il tempo a fumare, svegliato dal rumore della musica festiva ("tumulto avvinazzato"), brandisce la roncola e s'introduce attraverso la finestra nella camera del prete per ucciderlo. Solo per un caso il Padre si sveglia in tempo e l'assassinio, che assume il sapore di un gesto rituale anche per l'immagine della roncola pronta a scannare la gola della vittima - "Se il Padre avesse avuto il gozzo come Gosto, eccolo squarciato" (NDF: 91) - viene sventato. Con un duplice rito, si chiude la sequenza: la confessione dei peccati di Biscione, con la conseguente recita dell'*Atto di dolore* su ingiunzione del Padre, e la stipula di un contratto verbale, in seguito alle rivendicazioni salariali di Biscione, sancito dalla bevuta di un bicchiere di vino nero. Il sangue, non sgorgato, è evocato dal sostituto simbolico-sacramentale del vino, e in questo la violenta dimensione festiva che ha eccitato la furia di Biscione trova uno sbocco possibile.

In parallelo si svolge anche l'esperienza sensuale del Professore, "scapolo penitente", che seduto al bar ormai sullo spegnersi della festa, si intrattiene con la ballerina circense dalla maglia rosa atillata. I due escono a prendere il fresco e, anche se come sempre in Pavese la narrazione è troncata, si lascia presagire una qualche forma di amplesso. Infatti, la donna dice essere molto accaldata e nella sequenza successiva vediamo il Professore rientrare quasi all'alba inebriato:

- E lei, fa sera o mattino, Padre? – chiese imperterrito, con una vibrante giocondità nella voce.
- Lei mi pare, ha fatto tutta la notte [...]
- Troppo baccano di ubriachi e di festa, troppi canti di grilli, troppo caldo. – fu la risposta tumultuosa [...] (NDF: 109)
- Senta, Professore, - disse il Padre, piantandosi nell'aia, - mi pare che a lei l'aria fresca faccia l'effetto del vino [...]
- Infatti, - barbugliò scattarrando, - infatti: ho bevuto un vino; il vino che si beve soltanto di notte ... il vino della meditazione, aggiunse guardandolo (NDF: 111)

Nel complesso, attraverso le parole del Padre e del Professore emergono due diverse interpretazioni della notte di festa. La prima, dal punto di vista

della dura etica benedettina del Padre – o calvinista, come direbbe Guiducci a proposito di Pavese -, è in chiave demoniaca, come se l'orgasmo festivo, scatenasse i peggiori istinti dell'uomo, il desiderio di ballare e di vagabondare e di oziare, e il desiderio di denaro o peggio di rivendicazioni socio-economiche, di rivolte, fino al rischio di sfociare nel delitto. La questione appare nelle parole rivolte a Biscione, dopo il tentato assassinio:

- Eccolo il demonio, - ruggì il Padre scattando. – I cavalli del baraccone, tutto il giorno a girare, andare in Alba, far la vita da zingaro. Se dovevo pensarlo, che veniva da lì ... Queste sono le feste e gli effetti che fanno. Te l'hanno dato loro quel bel consiglio di prima? Tu sei pentito come me, sei pentito. Vagabondo. Osi parlare di paga. Ma la paga la prende chi lavora, non chi gira le strade suonando e ballando [...] Ma sta' attento che non c'è che i furbi per farsi fregare dai più furbi. Non saresti il primo che ammazzano di lavoro e, finita la festa, ti piantano in strada, senza dargli un quattrino (NDF: 97-98).

E poi al cane:

- Buono, Fido, - sussurrò il Padre. – Anche a te è entrato il diavolo addosso. Buono. In queste notti devi stare a casa (NDF: 106).

La seconda che appare nelle riflessioni del Professore è invece in chiave iniziatica e dannunziana:

- Ma lei Padre, che assiste sempre all'alba, perché non mi ha mai detto quanto son belle queste ore notturne? È un altro mondo. Tutto ha mutato faccia e tutto vive in segreto. Accadono le cose più strane. Solamente a respirare, si gode. Ci si sente carezzati dal buio, dagli odori, dal silenzio. Ci si sente più grandi, nel bene e nel male. Si sta bene soli e si sta bene in compagnia. Persino questo lezzo fa bene, è fresco e tiepido, è gagliardo, è umano. Pensare che di notte si fanno i delitti (NDF: 111).

Nel complesso, questa prima messa in scena della festa di Pavese offre un'interpretazione che contiene già *in nuce* molti degli aspetti che ritroveremo nelle opere della produzione più matura, fra cui dominano due elementi: il "paradigma sacrificale", di ascendenza frazeriana, e la dimensione diabolico-dionisiaca, di matrice nicciana, ma entrambe fortemente filtrate e recepite attraverso l'opera di D'Annunzio - come peraltro denuncia tutto l'apparato sensoriale in chiave estetizzante predisposto nel testo, in cui non mancano tuttavia espliciti riferimenti a Leopardi.

#### 6.4.2. *Il carcere*

Nel romanzo breve *Il carcere* la festa occupa uno dei capitoletti centrali della vicenda di Stefano, ingegnere piemontese, al confino in un paese della Calabria durante il regime fascista. Il luogo materiale dei suoi arresti domiciliari è nella zona abitativa sulla spiaggia, luogo edenico alle falde del villaggio vero e proprio situato sulla collina, in cui abitano uomini dalla lingua incomprensibile, che non conoscono l'italiano e che sembrano essere racchiusi in un loro arcano mistero, inaccessibile e ferino; per questo motivo la pena dell'altro confinato – l'anarchico che non può muoversi dal villaggio alto – appare come terribile rispetto a quella del protagonista. Infatti, tutta l'esperienza di confino assume per Stefano tratti festivi: "Voi siete in ferie, in villeggiatura" (CAR: 388). È proprio nel paese antico, posto sulla collina, che si svolge la festa popolare, che Pavese con un suo tipico stilema di mimesi dialettale chiama "Madonna di settembre" – il tratto è già presente in *Notte di festa* (NDF: 82). Si tratta con ogni probabilità dell'8 settembre, giorno della natività della Vergine:

Gaetano l'aveva preso a braccetto e gli aveva detto ch'era la festa della Madonna di settembre e che il maresciallo permetteva che con lui ci andasse. – Viene tutto il paese e voi verrete con me. Lassù vedrete qualche bella donna. Il poggio era un vero monte Oliveto, cinerognolo e riarso (CAR: 407).

Anche in questo caso il racconto della festa non avviene in presa diretta, ma attraverso l'evocazione memoriale del protagonista e il resoconto dei personaggi:

L'indomani, seduto fumando una sigaretta, Stefano si godeva l'insolita stanchezza della discesa notturna dal monte, ancor *voluttuosamente* greve nel suo corpo. Da tanto tempo non aveva più traversato la campagna sotto le stelle. Tutto il monte era stato, in quell'ora, brulicante di cordiali gruppetti che si riconoscevano alla voce, gridavano o capitombolavano nella notte contro gli sterpi. Innanzi a loro o alle spalle, scendevano le donne che ridevano e parlavano. Qualcuno cercava di cantare. Alle svolte ci si fermava e si cambiava di gruppo.

All'osteria c'erano Vincenzo, Gaetano, e gli altri ch'erano stati della comitiva. Si rideva della guardia di finanza che non avvezzo a quel *vino*, ne aveva fatte di *bestiali* e forse dormiva tuttora in un fosso.

- Siete vergognosi, – disse Stefano. – Da noi ci si ubriaca tutti quanti.
- Vi siete divertito, ingegnere? – chiese uno, con voce squillante.
- Lui non si diverte perché non gli piacciono le donne, disse Gaetano.

Stefano sorrise. — Donne? Non ne ho vedute. A meno che chiamate donne quelle sottane che ballavano tra loro sotto gli occhi del parroco. Con gli uomini non ballano mai?

— Non era mica una festa di nozze, — rispose Gaetano (CAR: 407-408) [*corsivo mio*].

A dispetto della connotazione del colle della festa come un Monte Oliveto, l'ascesa non assume affatto i tratti tassiani di un percorso di penitenza e redenzione, ma al contrario la festa rivela la propria dimensione ferina, dionisiaca e dannunziana<sup>67</sup>:

- Tristo paese, - brontolò poco dopo; - dove per stare allegri bisogna *imbestiarsi* ... (CAR: 420) [*corsivo mio*].

A dispetto di quanto sostengono gli uomini dell'osteria, anche Stefano era asceso alla festa in collina nella speranza di incontrare una femmina, Concia, la donna-capra, oggetto dei suoi desideri sessuali. Il tema della festa pare, dunque, intrecciarsi strettamente con la figura femminile di Concia<sup>68</sup> - pur in sua assenza o, meglio, essendo mancato l'incontro fra i due -, e la festa assume i tratti di una possibile esperienza sessuale dai tratti iniziatici:

— Ecco, non vorrei coltellate, — disse adagio e con un cenno cortese, — ma la più bella non c'era. Avete una bellezza autentica e non c'era... [...]

— Ma chi è? — Non lo so. Con licenza parlando, credo faccia la serva. È bella come una capra. Qualcosa tra la statua e la capra. Tacque, sotto le domande incrociate. Provarono a dirgli dei nomi. Rispose che non ne sapeva nulla. Ma dalle descrizioni che gli fecero, riportò l'impressione che si chiamasse Concia. Se era questa, gli dissero, veniva dalla montagna ed era proprio una capra, pronta a tutti i caproni. Ma non vedevano la bellezza.

— Quando sembrano donne, non vi piacciono? — chiese Vincenzo, e tutti si misero a ridere.

— Ma Concia è venuta alla festa, — disse un giovane bruno, — l'ho veduta girare dietro la chiesa con due o tre ragazzini. Ingegnere, la vostra bellezza serve ai ragazzini (CAR: 409).

Concia dal volto caprigno, metà donna e metà bestia, rappresenta l'accesso attraverso il sesso alla dimensione festiva, mitica, rustico-selvaggia. Ora, è evidente che tale figura è costruita sul modello della Gurù, fanciulla dalle zampe di capra, della *Pietra lunare* di Landolfi, pubblicato nel '39; infatti, il 19

---

<sup>67</sup> Il tema dell'*imbestiamento* tra Pavese e D'Annunzio è rintracciato da Costa (1989: 157-158).

<sup>68</sup> La conferma del rapporto fra Concia e la festa è che uno dei successivi fugaci incontri fra i due avviene a Natale (CAR: 464).

novembre 1939, all'indomani dalla lettura di tale racconto, Pavese scrive: "Compreso, leggendo Landolfi, che il tuo motivo del caprone era il motivo *del nesso tra l'uomo e il naturale-ferino*" (MDV: 150). Di lì a poco, dal 27 novembre '39 al 16 aprile '40 avviene la stesura del *Carcere*. Così, se Gurù, anche lei fanciulla che viene dai monti, rivela nelle zampe di capra la sua vera natura di creatura mitica, adepta di un ancestrale culto lunare, ma solo agli occhi di Giovancarło, Concia assume per tutti, nel volto, i tratti di una capra, espressione dei monti da cui proviene. Inoltre, l'ossessione di Stefano si concentra continuamente sui piedi di Concia, nudi, neri, selvatici, che sporcano ovunque, trasposizione in chiave realistica delle zampe caprine di Gurù che ossessionano Giovancarło. Entrambe le figure, Concia e Gurù, rappresentano – per dirla con Pavese - l'irruzione nella civiltà di una dimensione rustico-selvaggia e mitica, che porta con sé la funzione di iniziazione sessuale per i giovani uomini. La capra simboleggia, infatti, l'elemento lunare e ctonio insieme della natura femminile, secondo le analogie mitiche<sup>69</sup>. Ma se nella storia della *Pietra lunare* per il leopardiano<sup>70</sup> Giovancarło l'accesso al mito è completo e dichiarato in una atmosfera che oltrepassa il realismo in direzione del fantastico più sfrenato, ed egli potrà giungere, infine, all'interno di una sorta di panica festa lunare alla visione delle Madri e alla propria metamorfica iniziazione sessuale, Stefano non avrà mai accesso al corpo di Concia, al selvaggio dionisiaco e alla dimensione mitica della festa:

Stefano avrebbe potuto mescolarsi con gli altri e dimenticare il lucido pomeriggio esterno cantando e gridando in quella stanza dalla volta bassa di legno, dove gli orci di vino erano appesi al davanzale a rinfrescarsi. Così aveva fatto Pierino, la guardia di finanza. O cercar Concia tra la folla variopinta, imbalanzito e scusato dal vino. Stefano invece s'era chiuso con gli altri e aggirato con gli altri, ma staccato da loro, a cogliere qualcosa che il baccano e le risate e la musica rozza turbavano soltanto per una labile giornata. Quella finestra bassa aperta nel vuoto alla nuvola azzurra del mare, gli era apparsa come lo sportello angusto e secolare del carcere di quella vita (CAR: 409).

---

<sup>69</sup> Si può vedere a questo proposito quanto sostenuto da Kerényi sul rapporto fra la lunare Giunone e la capra (1951: 176).

<sup>70</sup> L'intellettuale Giovancarło, dal lungo e impossibile nome, è certamente una *mise en scène* del giovane Giacomo Taldegardo Saverio Salesio Pietro Paolo; ne legge, infatti, i *Canti* ed è ossessionato dalla luna, e - tanto per non farci mancare niente - Landolfi fa scrivere a Leopardi anche una post-fazione sulla *Pietra lunare*.

Il massimo che Stefano può ottenere è Elena, la mamma, ma per l'ossessione di Concia perderà anche lei – secondo un modello palesemente dannunziano<sup>71</sup>. Così, il “carcere” si dimostra una dimensione esistenziale individuale – l'isolamento – in palese opposizione a quella collettiva della festa, da cui Stefano non può uscire, né con la fine della prigionia né con quella del confino.

#### 6.4.3. *Il mare*

Il racconto *Il mare*, tratto dall'omonima sezione di *Feria d'agosto*, narra la vicenda di un ragazzino delle Langhe, che una notte d'estate, eccitato dalla visione di un incendio, fugge da casa con l'amico, Gosto, allo scopo di giungere sul punto più alto della zona per vedere da lì il mare. Si tratta ovviamente di una fantasia infantile dei due ragazzi, che parte *in primis* da un'invenzione di Gosto, il quale tuttavia a un certo punto recede dall'impresa e torna a casa, mentre il protagonista prosegue imperterrito fino a giungere a Cassinasco. Lì non trova il mare, ma la festa, a cui aveva tanto anelato di partecipare, come è apertamente dichiarato nell'*incipit* costruito retrospettivamente, cioè, da un io che ha maturato più esperienza delle cose del mondo rispetto all'io che vive l'avventura:

Alle volte penso che se avessi avuto il coraggio di salire fino in cima alla collina, non sarei poi scappato di casa. La notte di San Giovanni doveva esser passata da poco, perché già diverse volte ci eravamo messi per la strada del vallone e salivamo fino ai noccioli a cercare il letto del falò. Sapevamo che in cima ce n'erano di larghi come un prato. Ma un giorno Gosto si vantò che da ragazzo suo nonno era scappato di casa e andando per il vallone era salito così in alto che di lassù vedeva il mare (FDA: 66).

Con tipico procedimento leopardiano, il giovane protagonista ancora preda del meccanismo delle illusioni proietta davanti a sé la felicità nella festa, che tuttavia gli è negata. Infatti, i familiari gli impediscono di andare sui colli vicini a danzare intorno ai falò, che tradizionalmente caratterizzano nelle Langhe la notte di San Giovanni, fra il 23 e il 24 giugno:

Tutta la notte di San Giovanni, Gosto era stato in giro per il paese e io non avevo potuto andarci, perché in casa nostra a godere i fuochi si sta sul terrazzo. Gosto mi aspettava sotto, nella strada, e ci mostrammo gridando i falò più lontani e più grossi. Ma poi passò la musica che andava in paese – c'erano tutti, anche Candido – e io mi attaccavo alle sbarre e li chiamavo;

---

<sup>71</sup> La citazione del *Piacere* è evidente: “Stefano stava disteso occhi chiusi e poneva quelle parole lente sulle labbra di Concia e sfiorando il braccio di Elena pensava a quello bruno di Concia” (CAR: 428); cfr. anche Costa (1989: 155).

Candido si fermò a salutare le mie sorelle e scherzare; poi si misero in fila suonando, e Gosto con loro, e se ne andarono in piazza e per tutta la notte si sentì il clarinetto di Candido e tromboni e chitarre e cantare a gran voce, specialmente le donne. Noi andammo a dormire che gli ultimi falò si spegnevano sulle colline nere, e nel letto piangevo dalla rabbia (FDA: 67).

Il protagonista-bambino non può neanche partecipare ai festeggiamenti che si svolgono nella piazza del paese con la banda e i canti, divieto che gli provoca un accesso d'ira nel letto da solo. In questo aspetto, c'è forse un riflesso della scena della *Recherche* in cui il giovane Narratore viene mandato a letto mentre i genitori ricevono Swann, fatto che impedisce alla madre di salire per dargli il bacio della buonanotte. Così agli occhi del Narratore, quella che si svolge al piano di sotto assume l'aspetto di una "fête inconcevable, infernale, au sein de laquelle nous croyons que des tourbillons ennemis, pervers et délicieux entraînent loin de nous, celle qui nous aimons (Proust, 1919: 47)". Anche nel racconto di Pavese, la festa diviene l'emblema di una felicità da cui il protagonista è escluso, alla quale sembrano partecipare - crudelmente - gli amici Gosto e Candido. Tuttavia, il bambino del *Mare* non si dà per vinto e, pur inconsapevole, si mette in cerca della propria esperienza iniziatica.

L'occasione di fuga dal "paterno ostello" viene offerta da un incendio scoppiato all'improvviso durante una festa di nozze nel vicinato. Iniziano allora le peripezie dei due bambini, fino a che non decidono di separarsi. Il giovane protagonista, superate varie prove, giunge, così, di notte a Cassinasco giusto in tempo per assistere alla festa d'agosto – probabilmente la sera prima dell'Assunzione, il Ferragosto che dà il titolo alla raccolta – e partecipare ai balli rituali attorno al falò:

Sulla strada passavano gente parlando e chiamandosi, e andavano verso il falò ch'era in un prato di là dalle piante. Era un falò enorme che riempiva il buio e, nei momenti che la gente stava zitta, si sentiva mordere e scoppiare. Corsi anch'io verso il prato; c'erano dei ragazzi che ballavano e si rotolavano, e degli uomini che buttavano legna e fascine da più di cinque passi, perché non si poteva avvicinarsi per il calore. Io gridai – Gosto, Gosto. Durò più di due ore. E su tutta la collina di Cassinasco ne accendevano degli altri, ma il nostro era dei più grandi [...] Poi correavamo chi riusciva a portar via un ramo acceso dal mucchio. Un giovanotto che mi vide nella fiamma, mi chiese: - Chi sei? – ma gli dissi che noialtri la sera di San Giovanni facevamo venir la musica e suonavamo tutta la notte. – Non avere paura, la festa è domani [...] Un uomo mi afferrò mentre stavo per raccogliere un ramo. – Sei matto, - mi disse, - e se cadi nel fuoco? Invece lui mi strappò il ramo e corse al buio con degli altri, e lo gettarono acceso sotto la strada [...] (FDA: 80-81).

Alla fine giunto al paese stremato, il bambino incontra Candido, che era giunto col suo clarinetto e la banda per suonare ai festeggiamenti di Cassinasco<sup>72</sup>. Così il bambino scomparso, per cui si era avuto un grande spavento al paese natio, viene preso sotto le sue cure, rifocillato, e viene fatto partecipare ai festeggiamenti, potendo infine banchettare e bere il vino insieme a tutti gli abitanti del paese, sentire la musica e veder ballare. A quel punto, però, il sonno prende il sopravvento e, mentre la festa continua, lui viene portato a letto. Pur con qualche intoppo, con qualche incompletezza, per il fanciullo sembra ancora possibile l'accesso all'epifania festiva. Ma a quale festa?

Da una parte, la festa assume nel *Mare* dei connotati fortemente iniziatici, esemplificati attraverso la *quête* del giovane eroe fra i paesi e i boschi delle campagne langarole, fino a giungere a notte fonda presso quel falò cui avrebbe tanto voluto assistere per il San Giovanni. Qui fra le danze, i salti e le capriole del gruppo festante, tenta anche un'ulteriore prova iniziatica, quella di strappare dal falò un ramo infuocato, emblema di valentia personale e latore di benefici fertilizzanti per la terra. Vi è, forse, agli occhi di Pavese nascosto sotto questo gioco popolare il richiamo al frazeriano "ramo d'oro", che andava strappato proprio da parte di un fuggiasco per avere il diritto di combattere e uccidere il vecchio *rex nemorensis*, e sostituirlo. Dall'altra parte, l'arcaica natura sacrificale dei falò riemerge nell'incendio appiccato alla cascina durante una festa di nozze, verso cui il protagonista e Gosto sono attirati come da una forza magnetica, che li fa gridare: "- Il falò! Il falò!" (FDA: 70). Nel complesso i falò e la festa di San Giovanni, in particolare, assumono per Pavese i tratti di culti tributati a un'arcaica divinità della Terra, che richiede ciclicamente sacrifici, così come suggerito in parte da Frazer e, in parte, da D'Annunzio. Tale interpretazione è esplicita in una lettera del 22 giugno 1942, proprio lo stesso anno della composizione del *Mare*:

La grande collina-mammella dovrebbe essere il corpo della dea, cui la notte di San Giovanni si potrebbero accendere i falò di stoppie e tributare culto. La dolce vetta a crinale, in fuga verso il salto nel vuoto, sarebbe la strada seguita dall'eroe civilizzatore (un Ercole, un Adone) quando, dopo beneficata la gente, parte per un'impresa ignota. Il campo nudo e tremendo in vetta al colle più alto, desolato, di là dagli alberi e dalle case, una specie di altare dove scendono le nubi e si danno ai loro connubî con i mortali più intelligenti (in Van Den Bossche, 2001: 223).

---

<sup>72</sup> Non sfuggirà che Candido anticipa la figura di Nuto nella *Luna e i falò*.



È evidente qui la “collisione dannunziana” fra la collina-mammella e la medesima immagine utilizzata per descrivere la Majella nel *Trionfo della morte* (Costa, 1989: 151), così come dannunziana è l’immagine di una divinità femminile distesa sulla terra. Si introduce, allora, velatamente in questo racconto, tra rimandi leopardiani, proustiani, dannunziani, frazeriani, un percorso a ritroso nel tempo volto al recupero della “festa del mito”.

#### 6.4.4. *Le feste*

Nel racconto *Le feste*, tratto dalla sezione *La città* di *Feria d’agosto*, i protagonisti, l’io-narrante e il fratello, sono due giovani langaroli ma già più grandi rispetto al fanciullo del *Mare*. Per i due ragazzi, come per i loro amici, l’età dell’illusione festiva sembra ormai tramontata, sebbene i momenti della festa siano gli unici che permettono loro di svagarsi dal lavoro; per questo motivo sono sempre attesi con grande impazienza, per bere, per far nottata fuori casa:

Molto presto lasciai Bruno andare solo, perché gli piaceva da una festa passare in un’altra traversando giorno e notte per fare a tempo. E cercar da mangiare nelle case come un ladro. Con lui non si sapeva, partendo, fin dove si sarebbe arrivati (FDA: 138).

Le loro vicende s’intrecciano con quelle di Ganola, il padre dell’amico Bruno, una sorta di Mazzarò delle Langhe, tutto dedito all’interesse economico, brutale, violento, ma con un’ossessione divorante: i cavalli. La stessa ossessione di Pino, il maggiore dei fratelli. Un giorno Ganola acquista un bellissimo cavallo rosso e da quel momento la situazione precipita; muoiono di malattia prima una figlia e poi la moglie, fino al giorno in cui l’animale s’imbizzarrisce – a causa degli speroni che Ganola ha voluto far indossare al figlio –, disarciona Bruno e lo uccide. Dopo poco, anche l’ultima figlia abbandona Ganola, che, rimasto da solo con il cavallo rosso, s’inselvaticisce ancora di più e, preda di una gelosia folle, non fa più avvicinare l’animale da nessuno. Passato qualche tempo, Bruno invita a trascorrere le feste alla cascina del padre uno spiantato di nome Roia, anche lui appassionato di cavalli, con il quale pensa di riuscire a strappare a Ganola la vendita dello stallone rosso, per poi andare in giro di fiera in fiera insieme. Tuttavia, la situazione precipita la sera della “Madonna d’agosto” – ancora una volta la “feria” del titolo. Mentre, nel paese esplodono per la prima volta i fuochi d’artificio, Roia e Pino salgono sul colle vicino alla casa di Ganola, idealmente per acquistare il cavallo, ma una volta giunti lì, davanti al diniego, Roia tira fuori il coltello e uccide il vecchio, poi, appicca il

fuoco alla sua cascina, dando vita un immenso falò, i cui riverberi arrivano fino a valle.

Anche in questo caso riemerge il “paradigma sacrificale della festa”, sia nella forma dell’olocausto che dell’immolazione – Pavese utilizza espressamente il termine “scannato”, isolandolo coi punti fermi dal contesto, lo stesso che ritroveremo in *L’ospite* – e, sotto l’apparenza di *topoi* veristi, viene fatta trapelare l’arcaica origine dei falò festivi, che come uno “modulo” mitico sembra agire dirigendo il comportamento dei personaggi. Inoltre, in questo racconto, la festa viene associata simbolicamente al cavallo, diversamente dalla capra del *Carcere*, che assume i tratti del selvaggio indomito in chiave maschile. Il colore rosso, invece, traccia un legame analogico col fuoco e con la dimensione demoniaca, già intravista in *Notte di festa*:

Ganola arrivò poco dopo, tirandosi a mano il cavallo. Spuntò dalla nebbia prima il collo e la testa di quel demone, che non era bardato e sollevava in su la mano di Ganola stretta al morso (FDA: 142) [...]

Lo cercarono un pezzo per queste colline, ma io son convinto che Roia l’ha acchiappato e se l’è portato via. La gente invece, e Pino con loro, dicono che il cavallo gira i boschi, e certi giorni lo sentono passare sulle creste (FDA: 146).

In questa seconda sezione di *Feria d’agosto*, *Le feste* assumono tratti assai più feroci, barbarici, sanguinari, risultando il grande olocausto finale l’opposto dei gioiosi falò del *Mare* e svelandone l’arcaica origine sacrificale. Inoltre, per i protagonisti, che hanno già oltrepassato la soglia della ragione – il “limitare di gioventù” -, l’accesso alla dimensione mitica della festa sembra ormai negato.

### 6.5. L’antropologia della festa

All’interno della più generale teoria del mito, Pavese a una certa altezza della sua parabola intellettuale comincia a delineare anche una propria “antropologia della festa”. Essa prende forma attraverso i saggi contenuti in *Feria d’agosto*, in particolare in *Del mito, del simbolo e d’altro*, *Stato di grazia e L’adolescenza*, appartenenti alla sezione *La vigna* e scritti fra il ’43 e il ’44, per proseguire, espressa per disgiunte frasi-chiave, attraverso alcuni dei *Dialoghi con Leucò*, del 1947; infine, una rifinitura di quanto già delineato è portata avanti nei più tardi *Saggi letterari*, editi nel 1950. Come è evidente dagli stessi titoli delle opere, sulla scorta di Frazer e di Kerényi – letto almeno a partire dal 1942-, ma anche riflettendo sulle opere di Mann e di Nietzsche, Pavese intraprende la propria personale inchiesta che lo porterà infine a tratteggiare la sua *fête retrouvée*, ovvero, la “festa del mito”.

### 6.5.1. *La vigna*

Il saggio *Del mito, del simbolo e d'altro* si apre proprio con l'immagine della "festa del mito", che è così adombrata:

Nelle radure, feste fiori sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio (FDA: 149).

Si tratta di un'immagine fortemente evocativa, in cui la festa svela la propria natura di rito fertilizzante (fiori) e sacrificale (sacrifici), di mistero dai risvolti inquietanti, di imminente rivelazione – visione - di una divinità, cioè, manifestazione del sacro, del mito. L'uso dell'imperfetto tradisce che questa "rivelazione-illusione" ad oggi "manca" - come avrebbe detto il Montale dei *Limoni*<sup>73</sup>:

Sono i silenzi in cui si vede  
in ogni ombra umana che si allontana  
qualche disturbata Divinità.

35

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo  
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra  
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

L'ironica disillusione di Montale non appartiene, però, a Pavese, che sulla pista di Kerényi, sembra invece opporre qui un distinguo fra la "festa antica" e la "festa moderna". Il legame del linguaggio misticheggiante di questa espressione - "feste fiori sacrifici" - con la "Germania segreta" è già stato individuato da Jesi (1968a; Manera, 2010), ma probabilmente Pavese trova proprio in Kerényi, nei saggi contenuti all'interno di *La religione antica*, tradotto in Italia già nel 1940, la 'spiegazione scientifica' della diversità della festa degli antichi in quanto "occasione di visione"<sup>74</sup>, e del rapporto tra festa e mito, che aveva già intravisto grazie alla lettura di Mann. Così giunge alla sua icastica definizione:

---

<sup>73</sup> Cito da Montale (1984: 12). Si noti che la raccolta *Ossi di seppia* è del 1925, sicuramente nota a Pavese.

<sup>74</sup> La definizione è in un noto saggio di Jesi, *La festa e la macchina mitologica* (1977: 183), per illustrare quanto sostenuto da Kerényi; in particolare tale idea emerge nel saggio *Momenti culminanti della esperienza religiosa dei Greci e dei Romani. La θεωρία e l'essenza della religio*, presente proprio in *La religione antica* (1940: 97 ss.).

A questo “*temps retrouvé*” non manca del mito genuino nemmeno la ripetibilità, la facoltà cioè di reincarnarsi in ripetizioni, che appaiono e sono creazioni *ex novo*, così come la festa ricebra il mito e insieme lo instaura come se ogni volta fosse la prima (FDA: 152-153).

Da una parte, è evidente il debito con quanto scritto da Mann - e di derivazione nicciana - nel *Prologo a Le storie di Giacobbe*:

... il passato è, è sempre, anche se l'espressione del popolo suona: fu. Così parla il mito, che è soltanto la veste solenne del mistero, ma la veste solenne del mistero è la festa che ritorna a date fisse, supera le temporali distanze e agli occhi del popolo rende presenti il passato e il futuro. Quale meraviglia se nelle feste l'elemento umano sempre rifermentò e, con il consenso della morale, degenerò in licenza, poiché appunto nelle feste vita e morte si riconoscono? Festa del narrare, festivo abito del mistero della vita, per i sensi del popolo tu abolisci il tempo ed evochi il mito, perché si attui nell'immediato presente (in Guiducci, 1967: 285).

Dall'altra, l'elaborazione di Pavese nasce a partire dalle affermazioni kereniane presenti nel saggio *La religione antica e l'indagine etnologica delle religioni – Il senso di festività* contenuto in *La religione antica*:

La religione dei popoli di natura – d'altra parte – ci è spiritualmente estranea, anzi, è ciò che ci può essere di più estraneo, in generale. Pure gli etnologi hanno trovato – e trovano talvolta anche oggi – questa religione vivente letteralmente, quale cosa viva che si ricrea continuamente. Simile “*ricrearsi*” è naturalmente mera *ripetizione*. I primitivi lo fanno, e *ripetono* consapevolmente e esattamente le azioni degli antenati (1940: 31)

Un etnologo originale, K. Th. Preuss, ha mostrato con numerosi esempi come le feste dei popoli allo stato di natura siano accompagnate da *miti* sulla loro *istituzione* e dalla consapevolezza di una tradizione antichissima (1990: 44).

Il Preuss aggiunge ancora che questa spiegazione potrebbe essere estesa a tutte le scene delle numerose feste dei Cora, poiché le persone agenti rappresentano sempre divinità oppure antenati divinizzati, e *sempre l'esecuzione è da considerarsi quale cosa avvenuta per la prima volta* (1990: 45).

Uno sforzo puramente umano, un abituale adempimento del dovere, non è, appunto, festa; e partendo da qualcosa che, come l'adempimento di un dovere, non è festivo, non si potrà né celebrare né capire una festa. Vi si deve aggiungere qualcosa di divino, per mezzo del quale diviene possibile ciò che altrimenti non lo è. Si è innalzati su di un piano, dove tutto è “*come al primo giorno*”, splendente, nuovo e “*primigenio*”; dove si è uniti agli dèi,

dove anzi si diventa dèi; dove spira un alito di creazione e dove si partecipa alla creazione. Questa è l'essenza della festa; e non esclude la *ripetizione* (1990: 48) [*corsivi miei*].

Non sfuggirà quanto le concezioni di Mann riflettano quella di Nietzsche dell'“eterno ritorno dell'uguale”, e quanto quella di Pavese – debitrice di Kerényi - converga con quelle di Eliade, espresse tanto nel *Mythe* che nel *Traité*, che però il langarolo leggerà solo nel 1949 - molto dopo la stesura del passo in questione. In esso la dottrina della “ripetizione” e dell'esecuzione attuale come eterna “prima volta” sono evidenti richiami a Preuss-Kerényi, ma va riconosciuto alla capacità di sintesi fulminante e all'incisività di Pavese l'aver messo in luce che la festa rappresenta l'attualizzazione a generazioni successive di un mito fondatore, che fonda lei stessa, col celebrarlo.

Il saggio si conclude, poi, con un paragone fra i misteri individuali e i miti come furono vissuti nel passato, analogia-matrice della “poetica” pavesiana, dove emerge ancora una volta l'immagine della festa come rivelazione-visione e come eterna prima volta:

A volte, attraverso gli schemi ch'egli s'illude di riesumare, trapela in brevi immagini marginali, quasi casuali; più sovente s'incarna in situazioni assorbenti, poderose e monotone, che qualunque sia il tema della favola scoppiano sempre uguali a se stesse e ne danno il senso vero. Di esse il creatore non saprebbe dir altro se non che sono il suo mito, il suo evento unico, che ogni volta ha un carattere di *rivelazione inaudita* come per il credente una festa rituale. Dentro di sé le contempla, quando giunge a vederle, come si contemplarono un tempo i dolori di Dioniso o la trasfigurazione di Cristo (FDA: 154) [*corsivo mio*].

Il saggio successivo, *Stato di grazia*, s'incentra, invece, sulle modalità di funzionamento di questo meccanismo della rivelazione con cui l'uomo viene in contatto coi propri miti. “Estasi” la chiama Pavese con termine tratto da Baudelaire, ma dato il ruolo svolto dalla memoria e la sua caratteristica di “*temps retrouvé*” è implicito il riferimento alle proustiane “*intermittences du coeur*”, come è evidente nello stesso *incipit*:

I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova *improvvisamente* nel mondo e li riconosce e *il suo cuore ha un sussulto*, sono i suoi autentici *ricordi*. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo (FDA: 156) [*corsivo mio*].

Anche la festa è chiamata in causa *a latere* nel prospettato meccanismo della “seconda volta”:

È chiaro che il primo contatto con la realtà spirituale è un fatto d’educazione, e cioè ogni singolo in tanto impara a conoscere le cose in quanto le ha già conosciute nel gusto. Ciò, s’intende nel senso più lato possibile: un contadino, una donnetta si saranno educati attraverso la canzone, l’aneddoto, la ricorrenza festiva del paese. Anche qui, comunque, ritorna il caso della “seconda volta”: noi ammiriamo della realtà soltanto ciò che abbiamo già una volta ammirato (FDA: 159).

Qui si mette in luce la funzione culturale, educativa, della festa per il popolo, “modulo supremo” di riferimento che permette di riconoscere la realtà. Ma non solo, la festa, in quanto *reservoir* di eterni simboli-mitici e in quanto modello da ripetere, costruisce anche la realtà, come risulta da un passo successivo:

Non dunque privilegio di chi fa della poesia è questo tesoro di simboli, che pure a far poesia sono indispensabili, ma bagaglio sovranamente umano, necessario a serbare la coscienza di sé e insomma a vivere. Il contadino o la donnetta non ci dicono gran cosa, ma anch’essi parlano, e cioè trasmettono e creano la realtà. Sotto la parola vige anche per loro un’immobile eternità di segni che, se non li travaglia col suo enigma, li soddisfa però, inconsapevoli, nella loro realtà istintiva (FDA: 160).

La festa prende, così, per Pavese le sembianze della poesia istintiva e inconsapevole del popolo, figura trasfigurante la realtà e chiave di lettura presa a prestito nell’infanzia, poi, “stampo” indelebile. Il collegamento leopardiano festa-fanciullezza è, infatti, ribadito nel saggio *L’adolescenza*:

Un’epoca in cui non ammirassimo, si perde nell’indistinto. Poiché prima dei libri ci furono le favole, le immagini, i giochi, ci furono i canti e le feste. A rigore, di età in cui nessuna fantasia esterna premesse sul nostro animo ci fu soltanto quella inconsapevole dell’infanzia. I libri son venuti più tardi (FDA: 160).

Si chiude, così, questa prima indagine di Pavese della festa attraverso il tempo e la memoria, col delinearne, da una parte, le caratteristiche di ripetizione, instaurazione e visione del “mito collettivo”, eterna “prima volta”, e, dall’altra, di stampo infantile o engramma mnestico di “miti individuali”, che possono essere portati a consapevolezza solo nello *shock* di riconoscimento della “seconda volta”.

### 6.5.2. Dialoghi con Leucò

Pavese porta avanti la propria antropologia della festa attraverso un serrato gruppo di dialoghi all'interno dell'opera complessiva dei *Dialoghi con Leucò*, gruppo che assume la forma e la funzione di zona di condensazione del significato. Si tratta di *L'inconsolabile* (XII), *L'uomo lupo* (XIII), *L'ospite* (XIV) e *I fuochi* (XV), che compongono quasi interamente la seconda delle sezioni di dialoghi in cui Pavese aveva all'inizio ripartito l'opera<sup>75</sup>. A essi vanno aggiunti il dialogo *Il diluvio* (XXV), che è una sorta di riepilogo di quanto adombrato in *Feria d'agosto*, e un brevissimo cenno in *La vigna* (XXII).

Fra questi dialoghi un ruolo di primo piano per l'interpretazione della festa è svolto da *L'inconsolabile*, in cui si confrontano serratamente una baccante e Orfeo, appena tornato dagli Inferi senza Euridice. Prescinderò, qui, dall'analisi complessiva del mito di Orfeo e Euridice – ma bisognerà almeno ricordare che il mistico cantore si sia voltato apposta in questa versione-spiegazione pavesiana del mito -, per mettere in evidenza le battute in cui emerge la questione della festa, che diviene, a un certo punto, il vero oggetto del contendere fra i due personaggi:

BACCA Qui noi siamo più semplici, Orfeo. Qui crediamo all'amore e alla morte, e piangiamo e ridiamo con tutti. *Le nostre feste più gioiose sono quelle dove scorre del sangue.* Noi, le donne di Tracia, non le temiamo queste cose.

ORFEO Visto dal lato della vita tutto è bello. Ma credi a chi è stato tra i morti... Non vale la pena.

BACCA Un tempo non eri così. Non parlavi del *nulla*. Accostare la morte ci fa simili agli dèi. *Tu stesso insegnavi che un'ebbrezza travolge la vita e la morte e ci fa più che umani... Tu hai veduto la festa.*

ORFEO Non è il *sangue* ciò che conta, ragazza. Né *l'ebbrezza* né il *sangue* mi fanno impressione. Ma che cosa sia un uomo è ben difficile dirlo. Neanche tu, Bacca, lo sai. [...]

BACCA Un tempo cantavi Euridice sui monti...

ORFEO Il tempo passa, Bacca. Ci sono i monti, non c'è più Euridice. Queste cose hanno un nome, e si chiamano uomo. *Invocare gli dèi della festa* qui non serve.

BACCA Anche tu li invocavi.

ORFEO Tutto fa un uomo, nella vita. Tutto crede, nei giorni. Crede perfino che il suo sangue scorra alle volte in vene altrui. O che quello che è stato si possa disfare. *Crede di rompere il destino con l'ebbrezza.* Tutto questo lo so e non è nulla.

---

<sup>75</sup> Riferisce Catalfamo: "Nell'indice della prima edizione i dialoghi erano divisi dall'autore in quattro gruppi mediante un'interlinea: il primo di dieci, il secondo di cinque, il terzo di sette e il quarto di quattro; isolato, a mo' di "epilogo", il dialogo intitolato *Gli dèi*" (2012: 234).

BACCA Non sai che farti della morte, Orfeo, e il tuo pensiero è solo morte.  
*Ci fu un tempo che la festa ci rendeva immortali.*

ORFEO *E voi godetela la festa. Tutto è lecito a chi non sa ancora.* E' necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno. L'orgia del mio destino è finita nell'Ade, finita cantando secondo i miei modi la vita e la morte.

BACCA E che vuol dire che un destino non tradisce?

ORFEO Vuol dire che è dentro di te, cosa tua; più profondo del sangue, di là da ogni ebbrezza. Nessun dio può toccarlo.

[...]

ORFEO Ero quasi perduto, e cantavo. Comprendendo ho trovato me stesso.

BACCA Vale la pena di trovarsi in questo modo? *C'è una strada più semplice d'ignoranza e di gioia.* Il dio è come un signore tra la vita e la morte. Ci si abbandona alla sua ebbrezza, si dilania o si vien dilaniate. Si rinasce ogni volta, e ci si sveglia come te nel giorno.

ORFEO Non parlare di giorno, di *risveglio*. Pochi uomini sanno. Nessuna donna come te, sa cosa sia (DCL: 284-286) [*corsivo mio*].

Si tratta di un dialogo assai complesso, in cui occorre sciogliere alcuni enigmi preliminari prima di giungere all'interpretazione e alla funzione complessiva della festa. Innanzitutto, chi siano gli "dèi della festa" lo si può desumere facilmente dal contesto mitico religioso del dialogo, ovvero, Dioniso e il suo corteo danzante di satiri e ninfe, divinità selvagge – il primo proveniente dalla barbara Tracia, le altre emanazioni boschive –, il cui culto è un'eterna festa del vino e dell'orgia sessuale. Il tutto è confermato dall'affermazione contenuta nel dialogo *La vigna*, in cui Leucotea, rivolta a Ariadne, le annuncia la venuta di Dioniso: "Uccide ridendo. Lo accompagnano i tori e le tigri. La sua vita è una festa e gli piaci" (DCL: 349). Ma occorre dire che questo Dioniso e la sua festa sono piegati in direzione più frazeriana e dannunziana che schiettamente nicciana; infatti, se si ricorderà la descrizione della festa nella *Nascita della tragedia* (cfr. § 4.4.), essa appare più come una gioiosa celebrazione della Natura e del mistero genitale che una sanguinaria carneficina, così come la intende Pavese: "Le nostre feste più gioiose sono quelle dove scorre del sangue". Si è interposto qui chiaramente quello che ho chiamato il "paradigma sacrificale della festa".

Chiarito chi sia il dio della festa, occorre indagare meglio chi si celi, in realtà, dietro Orfeo. Due parole chiave dirigono fortemente l'interpretazione in direzione buddhista<sup>76</sup>: "nulla" e "risveglio". Orfeo riemerso dall'Ade dei propri inferi ha, cioè, attinto la *Bodhi*, il risveglio, e, rinnegata la festa che aveva "veduto" – non sfugga il termine precisamente kerenyiano –, rinnegato il

---

<sup>76</sup> Sulla conoscenza del buddhismo da parte di Pavese, probabilmente tramite Nietzsche, faccio riferimento a Sichera (2015: 207 ss.).



messaggio dionisiaco, va ora proclamando la dottrina del “nulla”: *Śūnyatā*. Ma Orfeo è, d’altra parte, un po’ Leopardi – il buddhista inconsapevole<sup>77</sup> – che ha stralciato il velo dell’ignoranza e non crede più all’illusione festiva, e anche lui ha scoperto che “tutto è nulla<sup>78</sup>”. Come il Leopardi del *Sabato del villaggio* o, meglio, come i suoi *alteri ego* Stratocle e Teofrasto (cfr. § 1.6.1.), dice con indulgenza: “E voi godetela la festa. Tutto è lecito a chi non sa ancora”.

Si contrappongono, così, due visioni fortemente antinomiche, ma che in qualche modo contengono entrambe l’ambivalente punto di vista di Pavese sulla festa. Pavese-Bacca, donna e, quindi, esclusa dalla possibilità del risveglio secondo la dottrina buddhista<sup>79</sup>, al contrario seguace prediletta dei selvaggi culti misterici di Dioniso, propugna l’idea della “festa del mito”, che è una festa di liberazione dall’angoscia di vivere, di ebbrezza, di gioia e di ignoranza, che “ci fa più che umani” – secondo un messaggio prettamente nicciano -, e insieme ne rivela la natura di sanguinario rito sacrificale, di morte e rinascita – come delineato nella frazeriana parabola dei *dying gods*, fra i quali è appunto annoverato Dioniso<sup>80</sup>: “Il dio è come un signore tra la vita e la morte. Ci si abbandona alla sua ebbrezza, si dilania o si vien dilaniate. Si rinasce ogni volta”. Celebrare questa festa-mistero dell’ebbrezza – vivere danzando – avrebbe avuto anche il potere di spezzare il destino che incombe su ognuno. Pavese-Orfeo – ma, in realtà, Leopardi-Śākyamuni - rivela invece la natura illusoria della festa, l’impossibilità di “rompere il destino” attraverso l’orgia festiva – ma qui potrei azzardare a parafrasare con ‘interrompere il karma’, vulgata del più esatto concetto buddhista di “estinzione” -, indicando al contrario la strada per il risveglio in una tormentata discesa agli inferi di se stessi e nell’abbandono *volontario* della brama, simboleggiata in questo caso da Euridice.

---

<sup>77</sup> Così Doss, l’allievo di Schopenhauer al maestro: “Attualmente io sono assai vivamente occupato con un italiano buddhista, o schopenhaueriano, o comunque lo si voglia chiamare [...] le cui considerazioni ora ricordano i punti più avvincenti del quarto libro della sua opera capitale e dei sutta buddhistici [...] Giacomo Leopardi, del quale parlo, nulla sapeva [...] del più grande profeta di tutti i tempi, del dolore del mondo, il sublime-compiuto figlio dei Sakya” (in Felici, 2006: 168-169).

<sup>78</sup> La frase è tratta da *Zib*: 85. Su Leopardi, il “nulla” e il suo *non* nichilismo – come peraltro è *non* nichilista la dottrina del Buddha – mi attengo alla convincente lezione di Felici dal titolo *Ridere del nulla* (2006).

<sup>79</sup> Secondo il buddhismo Theravāda il corpo femminile non è adatto al risveglio e occorre attendere di reincarnarsi in un uomo. Tale dottrina è smentita nel buddhismo Mahāyāna attraverso la figura di Tārā, che decise di ottenere la *bodhicitta* in corpo femminile e la conseguì, dimostrando a tutti l’erroneità di tale credenza.

<sup>80</sup> Si veda l’omonimo capitolo XLIII del *Ramo d’oro* (1999: 440).

L'origine sacrificale attribuita alla festa da Pavese trova la sua dimostrazione attraverso l'analisi e riscrittura in senso frazeriano dei miti di Licaone, di Litiere e di Atamante nei dialoghi *L'uomo lupo*, *L'ospite* e *I fuochi*. Nel primo caso non si tratta che di un breve allusivo accenno: "PRIMO CACCIATORE: Ora è fatta. Bisogna scuoiarlo e tornare in pianura. Pensa alla festa che ci attende" (DCL: 289). Nel secondo caso si tratta della spiegazione drammatizzata del significato della cerimonia dell'ultimo covone, derivata direttamente dal capitolo *Litiere* del *Ramo d'oro* (1999 [1922]: 481). Ne riporto alcuni punti:

ERACLE Su dunque, Litiere, si miete?

LITIERSE Ospite, sei strano. Mai nessuno sinora ha detto questo davanti al campo. Non temi la morte sul covone? [...]

ERACLE Se ho ben capito, non è morte ma ritorno alla Madre e come dono ospitale. Tutti questi villani che s'affaticano sul campo, saluteranno con preghiere e con canti chi darà il sangue per loro [...]

LITIERSE Ospite, grazie. Ti assicuro che il servo che abbiamo scannato l'altr'anno non diceva così. Era vecchio e sfinito eppure si dovette legarlo con ritorte di scorza e a lungo si dibatté sotto le falci, tanto che prima di cadere s'era già tutto dissanguato.

ERACLE Questa volta, Litiere, andrà meglio. E dimmi, ucciso l'infelice, che ne fate?

LITIERSE Lo si lacera ancor semivivo, e i brani li spargiamo nei campi a toccare la Madre. Conserviamo la testa sanguinosa avvolgendola in spighe e fiori, e tra canti e allegrie la gettiamo nel Meandro. [...]

LITIERSE Tu non sei contadino, lo vedo. Non sai nemmeno che la terra ricomincia a ogni solstizio e che il giro dell'anno esaurisce ogni cosa (DCL: 296-297).

Il mito di Litiere e la sua interpretazione come matrice sacrificale della cerimonia dell'ultimo covone sono già tutte in Frazer. A ciò Pavese aggiunge ben poco, pur mettendone maggiormente in risalto l'atmosfera festiva, che ricalca l'incipit di *Feria d'agosto*.

Sempre seguendo la stessa modalità di leggere i Greci con la lente di Frazer, Pavese costruisce il dialogo *I fuochi*, nel quale, attraverso l'*aition* del mito di Atamante, rintraccia l'antica natura di rito sacrificale dei falò – quegli stessi che vengono accesi durante la festa di San Giovanni e di cui racconta nel *Mare* e nella *Luna e i falò*. La spiegazione è già nella noterella introduttiva: "Anche i Greci praticarono i sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contadine" (DCL: 301). I personaggi in questo caso sono pura astrazione, un padre, la vecchia generazione che espone le

antiche tradizioni, e un figlio, la giovane generazione – l'uomo-morale - che ne prova orrore, incolpando dèi e uomini di empietà:

PADRE Dappertutto stanotte ci sono i falò.

FIGLIO Perché adesso non piove? I falò li hanno accesi.

PADRE È la festa, ragazzo. Se piovesse li spegnerebbe. A chi conviene? Pioverà domani [...]

PADRE Vedi, gli dèi sono i padroni [...] Faccia pioggia o sereno, che cosa gl'importa agli dèi? Adesso s'accendono i fuochi, e si dice che fa piovere. Che cosa gliene importa ai padroni? Li hai mai visti venire sul campo?

FIGLIO Io no.

PADRE E dunque. Se una volta bastava un falò per far piovere, bruciarci sopra un vagabondo per salvare un raccolto, quante case di padroni bisogna incendiare, quanti ammazzarne per le strade e per le piazze, prima che il mondo torni giusto e noi si possa dir la nostra?

[...]

FIGLIO Io non posso star fermo pensando ai falò d'una volta. Guarda laggiù quanti ne accendono.

PADRE Non bruciavano mica un ragazzo per ogni fuoco. È come adesso col capretto. Figurarsi. Se uno fa piovere, piove per tutti. Bastava un uomo per montagna, per paese.

FIGLIO Io non voglio, capisci, non voglio. Fanno bene i padroni a mangiarci il midollo, se siamo stati così ingiusti tra noi altri. Fanno bene gli dèi a guardarci patire. Siamo tutti cattivi (DCL: 302-304).

La spiegazione del rito igneo come sacrificio apotropaico è tutta contenuta nei capitoli frazeriani sulle feste del fuoco e in particolare in *Olocausti umani* (Frazer, 1999 [1922]: 717). Tuttavia emerge in Pavese il conflitto fra l'ideologia delle tradizioni popolari, improntata alla violenza, e una nuova morale, che questa violenza rinnega, riecheggiando le pagine sulla natura-rito del *Male di vivere*. A un tratto nelle parole del padre sembra adombrarsi il tema della lotta di classe fra contadini e padroni – nel tema dell'incendio c'è forse anche un rimando alla *Morte del duca d'Ofena* -, e della "Rivoluzione" a venire come immane carneficina, peggiore rispetto ai riti antichi, da cui prendere le distanze. Si tratta di conflitti di cosmologie che torneranno a operare nella *Luna e i falò*.

Nel dialogo *Il diluvio*, infine, Pavese chiarisce meglio quali siano le divinità che all'uomo sembrano sempre sul punto di sbucare nelle radure, quelle la cui presenza-assenza, la cui "visione", aveva postulato nel primo tratteggio della "festa del mito", in *Del mito, del simbolo e d'altro*. Si tratta delle ninfe e dei satiri, gli stessi del corteo bacchico, di cui viene messo in luce il rapporto col "selvaggio". L'accoppiata tra il satiro e l'amadriade ricalca, tra

l'altro, un quadro del preraffaellita John Waterhouse, *Amadriade*, del 1895, che potrebbe esserne una delle fonti:

SATIRO Qui li voglio. Quando sapranno di esser tutti condannati, tutti quanti, si daranno alla festa, vedrai. Magari verranno a cercare noialtri.

AMADRIADE O noi, che c'entriamo?

SATIRO Siamo la festa, siamo vita per loro. Cercheranno la vita con noi fino all'ultimo. [...] Per loro noi siamo come bestie selvatiche. Le bestie nascono e muoiono come le foglie. Noi c'intravedono sparire fra i rami e allora credono di noi non so che divino – che quando fuggiamo a nasconderci siamo la vita che perdura nel bosco – una vita come la loro ma perenne, più ricca. Cercheranno noi, ti dico. Sarà l'ultima speranza che avranno [...] Sapranno che i grandi, gli Olimpici, li vogliono morti, ma che noi come loro come le piccole bestie, siamo insomma la vita la terra la cosa vera che conta. Le loro stagioni si riducono a feste, e noi siamo le feste [...]

AMADRIADE Almeno questo diluvio servisse a insegnargli cos'è il gioco e la festa (DCL: 365-367).

Fig. 3 - John Waterhouse, *Amadriade*, 1895



Qui viene prospettata un'altra opposizione fra gli "dèi della festa", le divinità minori dei boschi e del selvaggio, ipostatizzato nella forma caprina – il satiro, l'uomo-capra, chiama anche l'amadriade "capretta" e si rammenti la figura selvaggia di "Concia" -, ma anche Dioniso e Demetra, la Terra-Madre, gli dèi che discutono nel *Mistero*, elargitori delle benedizioni del vino e del grano, in opposizione agli spietati Olimpici, che rappresentano la ragione e la legge, Apollo il Radioso, Zeus, Atena, Hermes. I primi e non i secondi sono i veri depositari del segreto della "festa del mito", legata ai cicli stagionali della natura. Come si vede emerge una forte consonanza con la religione primordiale tratteggiata da D'Annunzio nel *Trionfo della morte*, coi misteri del pane e del vino e l'arcaico sostrato georgico fusi in un tutt'uno. L'ultima battuta dell'*Amadriade* lascia, però, intendere che gli uomini abbiano disimparato - o perduto - il gioco e la festa. Ancora una volta per i moderni, gli uomini *après le déluge*, la via d'accesso al festivo mitico è sbarrata.

Nel complesso, attraverso il consueto percorso a ritroso, che in questo caso con l'indagine sul "mito" greco vuol sfiorare le origini e i fondamenti della

cultura, possiamo stabilire che Pavese nei *Dialoghi con Leucò* rintraccia e drammatizza l'idea della festa come "sangue e lussuria sacrale", per usare le sue stesse parole<sup>81</sup>.

### 6.5.3. Saggi letterari

L'antropologia della festa di Pavese trova il suo perfezionamento attraverso alcune sintetiche asserzioni nei cosiddetti *Saggi letterari* della maturità. In *Raccontare è come ballare*, scritto nel 1948, recensione all'uscita della ponderosa antologia *Miti e leggende*, curata da Pettazzoni per i tipi di UTET, Pavese ribadisce il rapporto tra festa e mito:

Per quanti millenni molte di queste leggende sono passate di bocca in bocca giungendo fino a noi? Certo in esse resta una traccia, un brivido del primordiale vergine stupore dell'uomo davanti al mondo e alle cose, e soprattutto al miracolo di riuscire a esprimere questo stupore ai propri compagni. Dice bene il Pettazzoni, che lo studio di questo stupore ha fatto compito della sua vita, che *il mito è storia vera perché è storia sacra*, e qualcuno di questi racconti che accompagnò o spiegò o sostituì i più antichi atti di culto, i riti magici, le feste tribali, le esaltazioni collettive, ha, nella sua forma naturalmente dimessa, una ricchezza di sensi, di piani, d'esperienza, da ricordare le grandi cosmogonie, i poemi mitici della creazione nati in epoche a noi vicine e familiari (SL: 95-96).

Qui Pavese, nella presentazione dell'opera del maestro italiano della storia delle religioni, si barcamena ancora fra le opposte teorie della scuola tedesca, per cui il mito in quanto fenomeno originario accompagna o spiega, cioè, istituisce la festa, e della scuola inglese, per cui il mito nasce in sostituzione del rito e della festa. Non sfuggiranno concetti assolutamente irrazionalistici con cui si riferisce a tale dimensione ("brivido", "primordiale vergine stupore", "miracolo", "esaltazione"), che rimandano da vicino alla "commozione" di Frobenius; anche lo stesso titolo del saggio di Pavese, di cui non è affatto evidente il collegamento con l'opera pettazzoniana, sembra invece riecheggiare l'antico detto riportato da Frobenius: "A luna piena danza tutta l'Africa" – la frase è citata da Kerényi nel già analizzato saggio *La religione antica e l'indagine etnologica delle religioni – Il senso di festività*, del 1940.

Più significativo ancora è il riferimento alla festa nel saggio *Il mito*, uscito nel 1950, perché ormai Pavese ha già trovato nel *Mythe de l'éternel retour, Archétypes et répétition* di Eliade, uscito nel 1949 – ma anche nel *Traité* e nelle

---

<sup>81</sup> L'espressione si trova in una lettera a Linder del 1° ottobre 1947 (in Jesi, 1968c: 181).

*Techniques du Yoga*<sup>82</sup> -, la conferma delle proprie intuizioni formulate sulla scia di Nietzsche-Mann-Kerényi ed espresse in *Del mito, del simbolo e d'altro*. Suona così, allora, la sistemazione definitiva della "festa del mito" pavesiana:

Risalendo il cammino della civiltà di qualunque popolo vediamo le sue varie espressioni di vita colorirsi sempre più di miticità, finché viene il momento che nulla più si fa né si pensa nell'ambito della tribù che non dipenda da un modello mitico. Che cosa significa questo dipendere? Le varie usanze quotidiane e festive, il linguaggio, le tecniche, le istituzioni e le passioni, tutto si modella su fatti accaduti una volta per sempre, su divini schemi che in un senso non soltanto temporale sono all'origine di ogni attività – qualcosa, per accadere, ha bisogno d'esser già accaduto, d'esser stato fondato fuori del tempo. Il mito è ciò che accade-riaccade infinite volte nel mondo sublunare eppure è unico, fuori del tempo, *così come una festa ricorrente si svolge ogni volta come fosse la prima, in un tempo che è il tempo della festa, del non-temporale, del mito*. Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma, un comportamento significativo, un rito che santificò la realtà. E fu anche l'impulso la carica magnetica che sola poté indurre gli uomini a compiere opere (SL: 315) [*corsivo mio*].

Anche in questo caso, pagato il suo debito ai ritualisti inglesi – il mito fu una norma, un comportamento, un rito -, Pavese si sposta decisamente sul versante irrazionalistico definendo il mito un "impulso" e una "carica magnetica", cioè, un fenomeno inconscio-irrazionale e, dunque, originario dell'agire umano. E la festa? Dopo aver stabilito che la festa è la ripetizione ricorrente del mito - "divino schema" o "modulo supremo" -, cioè "eterno ritorno" alla "prima volta", Pavese ne decreta la funzione di sospensione o annullamento del tempo e, dunque, di abolizione della storia:

... dagli istanti aurorali in cui si formò nella coscienza un'immagine, un idolo, un sussulto divinatorio davanti all'amorfo, sale, come da un gorgo o da una porta spalancata, un avangusto estatico. Il proprio di questa sensazione è un fermarsi del tempo, un rivivere ogni volta come nuova quella prima volta – così avviene nella pratiche rituali per la celebrazione di una festa (SL: 318).

In questa interpretazione, grazie alla lettura di Eliade, si fa esplicito quanto era stato appena adombrato nei saggi di *Feria d'agosto*. Anche alcuni termini riecheggiano quelli del fenomenologo rumeno; ad esempio, "divini schemi" vale il titolo del capitolo *Modelli divini dei rituali* (1968 [1949]: 39), così come il

---

<sup>82</sup> Si tratta della lettura delle tecniche dello yoga come modalità di ripristino del tempo archetipo; cfr. Jesi (1968a: 140).

fatto che il mito plasmi anche le usanze quotidiane ricorda il titolo del capitolo *Archetipi delle attività profane* (1968 [1949]: 47). Ma vi sono alcuni passi del *Mythe* che sono certamente alla base delle prese di posizione di Pavese. Ne riporto solo alcuni, in quanto nel saggio di Eliade tali concezioni sono ripetute varie volte e ampliate sempre di più, fino a coinvolgere in un'analisi di somiglianze e differenze tutte le religioni dell'umanità, nella loro esigenza di abolire la storia:

sottolineiamo che presso i « primitivi » non soltanto i rituali hanno il loro modello mitico, ma qualsiasi azione umana acquista la propria efficacia nella misura in cui ripete esattamente un'azione compiuta all'inizio dei tempi da un dio, da un eroe, o da un antenato (1968 [1949]: 40)

[...]

un sacrificio non soltanto riproduce esattamente il sacrificio iniziale rivelato da un dio *ab origine*, all'inizio dei tempi, ma avviene anche in quel medesimo momento mitico primordiale; in altri termini, ogni sacrificio *ripete* il sacrificio iniziale e *coincide* con esso. Tutti i sacrifici sono compiuti nel medesimo istante mitico dell'Inizio; per mezzo del paradosso del rito il tempo profano e la durata sono sospesi. Ed è così anche per tutte le *ripetizioni*, cioè per tutte le imitazioni degli archetipi: attraverso questa imitazione l'uomo è proiettato nell'epoca mitica in cui gli archetipi sono stati rivelati per la prima volta. Cogliamo quindi un secondo aspetto dell'ontologia primitiva: nella misura in cui un atto (o un oggetto) acquista una determinata realtà per mezzo della ripetizione di gesti paradigmatici e solamente per questo, vi è l'abolizione implicita del tempo profano, della durata, della « storia » e colui che riproduce il gesto esemplare si trova così trasportato nell'epoca mitica, in cui avvenne la rivelazione di quel gesto esemplare (1968 [1949]: 56).

Nel saggio *Il mito* Pavese si rende conto di aver imboccato una strada pericolosa, e in più punti cerca di far i conti con il problema della "storia" e con lo storicismo dell'amico-nemico de Martino, rigettando anche eventuali accuse di estetismo:

Qui si dirà che non valeva la pena di far tante parole per concludere che viene un momento storico-culturale in cui è come se il mito, l'attimo intemporale, non fosse mai stato. Non siamo avvezzi a ritenere che ciò che non esiste per lo storico in effetti non esista? (*SL*: 319).

A tale *excusatio non petita*, fa seguito nuovamente un profluvio di termini irrazionalistici - "mistero irriducibile", "impulso", "estasi", "ardore", "idolo" - e una fuga in ritirata verso la poetica e la poesia. A conti fatti, però, a noi non resta che prendere atto dell'origine sacrificale, della dimensione dionisiaca e

della funzione destoricante della “festa del mito”, così come ce l’ha consegnata Pavese.



## VII. PAVESE E IL MITO DELLA FESTA

### 7.1. La trilogia della festa

Se la poesia, cioè la letteratura, secondo Pavese consiste nel portare a chiarezza i propri miti personali, formatisi come “stampi” indelebili nell’età infantile, nel suo caso fra essi occupa un ruolo di primo piano il “mito della festa”, che sarà nato – a prestargli fede – da un’esperienza estatica, una rivelazione, una “visione” del sacro durante una festa dell’infanzia, magari proprio davanti a un falò. Questo “mito della festa” lo vediamo in seguito agire come meccanismo di produzione testuale attraverso la sua *mise en scène*, o trasposizione all’interno dell’universo della *fiction*, che è sempre, a detta dell’autore, una chiarificazione, una storicizzazione o anche una sua distruzione; ciò più che nei racconti già analizzati – ad eccezione forse del *Mare* – è evidente nelle opere narrative di maggior respiro, come i romanzi della maturità. Ma non solo. Sono gli stessi personaggi di queste narrazioni apparentemente realiste, in cui niente però accade davvero, che vediamo alle prese con i propri personali “miti della festa”, “stampi” per lo più inconsci che

guidano le loro azioni, e con la difficoltà a tradurli nella realtà circostante, che sembra costantemente contrapporsi. Tale processo in genere inconsapevole da parte loro – ma che il lettore avvertito può seguire in filigrana – li porterà spesso all'*échec*. Nasce, così, quella che è stata anche chiamata la “trilogia della festa”, secondo la definizione che emerge dal magistrale studio di Jesi (1968b), costituita dalla raccolta *La bella estate*, edita nel 1949, e formata dai romanzi *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*. In realtà, come ha già chiarito lo stesso Jesi, la festa in queste storie sembra ormai irrimediabilmente perduta, e, per dir meglio, bisognerebbe allora chiamarla “trilogia della festosità”, o “del senso di festività”, o “dello spirito festivo”, termini tutti approssimativi per tradurre la *festlichkeit* kerényiana<sup>1</sup>. Infatti, tutti, o quasi, i personaggi di questi romanzi sembrano sapere bene cosa sia questo “spirito festivo” o possederlo in sommo grado, forse – e ciò possiamo solo supporlo -, per aver avuto anche loro una di quelle esperienze estatiche infantili, di cui sono, però, scarsamente coscienti. La ricerca incessante di tale dimensione festiva per i giovani personaggi di queste storie assume, così, le forme di percorsi di iniziazione, dai risvolti talora deludenti, talaltra tragici.

### 7.1.1. *La bella estate*

Il romanzo *La bella estate*, che dà il titolo all'intera trilogia del 1949, è in realtà di gran lunga anteriore, risalendo la sua stesura al 1940, anno in cui le teorie di Pavese erano ancora lungi da assumere l'assetto sopra delineato e la sua produzione era ancora dominata dal “naturalismo”, secondo quanto da lui stesso ricostruito (MDV: 342). Si tratta di una prova ancora per certi versi immatura, che racconta dal punto di vista di un narratore in terza persona piuttosto tradizionale le vicende della giovanissima Ginia – probabilmente Virginia -, sartina<sup>2</sup> torinese che finisce nel giro di una *bohème* di pittori e modelle, all'interno della quale vive la propria iniziazione al nudismo, al lesbismo, tramite i baci di Amelia, e ai rapporti sessuali completi, ad opera dell'imbrattatele Guido, più grande di lei.

All'inizio della narrazione, Ginia sembra depositaria di un grande “spirito festivo”, come denuncia chiaramente l'*incipit* del romanzo:

---

<sup>1</sup> È quella di cui parla nel più volte citato saggio *La religione antica e l'indagine etnologica delle religioni – Il senso di festività* (Kerényi: 1940).

<sup>2</sup> Piuttosto lontano, nonostante il presunto naturalismo, da una ricostruzione etnografica convincente del *milieu social*, il racconto testimonia tuttavia uno degli aspetti che contraddistinguevano la realtà socio-economica torinese, quella delle sartine (Maher, 2007).

A quei tempi era sempre festa. Bastava uscire di casa e attraversare la strada, per diventare come matte, e tutto era bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravano ancora che succedesse qualcosa, che scoppiasse un incendio, che in casa nascesse un bambino, o magari venisse giorno all'improvviso e tutta la gente uscisse in strada e si potesse continuare a camminare fino ai prati e fin dietro le colline (LBE: 605).

Il passo in questione assume la funzione di prima paradigmatica spiegazione del titolo *La bella estate*. La bellezza dell'estate, durante la quale si svolge però solo la prima parte delle vicende narrate, consiste appunto nella sua dimensione festiva e adolescenziale. Questa festa, situata ancora al di qua del "limitare di gioventù", è connotata da alcuni elementi che ricorrono tipicamente in Pavese, come la follia, la smania di uscir fuori di casa e, dunque, la libertà dalle regole quotidiane, il trascorrere tutta la notte all'aperto camminando fino all'alba, le colline, l'incendio-falò. Sono tratti che la accumulano fortemente alle feste del *Mare*, così come la posizione di Ginia è assai vicina a quella del bambino protagonista del racconto. Se il primo proietta la propria felicità nella *quête* del mare-festa, è lungo tutta la festa-estate che sembrano estendersi la *joie de vivre* di Ginia e il suo desiderio amoroso, un passo più in là da dove si era arrestata – stroncata da "chiuso morbo" – la primavera della Silvia leopardiana.

A questo "senso di festività" paganeggiante, che consiste nella ricerca della visione kerenyiana – "speravano ancora che succedesse qualcosa" –, si contrappongono la festa patriottica<sup>3</sup>, cui partecipa contro voglia il fratello Severino – un altro nome parlante –, e le feste private in casa di Guido, con Amelia e Rodrigues, cui Ginia, abbandonando quasi del tutto le sue notti all'aperto, inizierà a partecipare:

Ginia andò al lavandino, scostando la tenda, e di là chiese forte: - Che festa è questa sera? – Se vuoi, la tua, - le disse Guido piano, asciugandosi le mani. – Perché non venivi più? – Sono venuta e lei non c'era, - bisbigliò Ginia [...] C'era del salame, della frutta, dei dolci, e due fiaschi. Ginia pensava se eran quelle le feste che Amelia faceva una volta con Guido, e glielo chiese, dopo aver bevuto un bicchiere, e quelli ridendo cominciarono a raccontarsi le commedie che avevano fatto là dentro. Ginia ascoltava invidiosa e le pareva di esser nata troppo tardi e si dava della scema (LBE: 647-648).

---

<sup>3</sup> Così la definisce Pavese: "La mattina all'atelier la signora Bice aveva detto asciutta che potevano starsene a casa quel pomeriggio perché era festa. A casa aveva trovato Severino che si cambiava la camicia per l'adunata. Era una festa patriottica" (LBE: 638).

Seppur indicata con lo stesso termine, qui compare una “festa” che non è più quella popolare, in cui sembravano ancora permanere tratti dell’antica “festa del mito”. Per questa nuova tipologia sarebbe più indicato il termine *party*, ma l’italiano non possiede la distinzione tra *festival* e *party*, che Pavese doveva conoscere bene, e la lingua con la sua ambiguità semantica pare corresponsabile di questa confusione che si proietta tanto nella realtà quanto nell’animo del personaggio. Si tratta, evidentemente, di due fenomeni assai diversi, in cui nella seconda, un po’ borghese e un po’ *bohémienne*, precipitano i cascami della prima, ma di ciò il personaggio è inconsapevole. Infatti, Ginia, guidata dallo “spirito festivo”, è attratta da queste feste private come una falena dal fuoco, perché esse sembrano adombrare un segreto godimento da cui lei è esclusa - come denuncia il termine “invidia”. Tale godimento ha il sapore misterioso dell’amore e del sesso, ma anche del vino e del fumo, che le connota come ‘feste da grandi’, ‘da adulti’, per partecipare alle quali la diciassettenne Ginia è decisa a bruciare le tappe della propria maturazione fisica ed emotiva e a valicare il più in fretta possibile il “limitare di gioventù” - agendo esattamente al contrario del monito che conclude il *Sabato del villaggio*. Così, dopo questa serata, siffatti pensieri si affacciano nell’animo della ragazza:

Si stupiva di camminare come sempre, e di aver fame e pensava a una cosa sola: che d’or innanzi doveva trovarsi con Guido senza quei due [...] Di colpo era tornata l’estate, con la voglia di andare, di ridere, far festa. Non le pareva quasi vero quel che era successo (*LBE*: 649).

Come si vede chiaramente la festa e l’estate s’identificano continuamente l’una con l’altra, e il clima festivo e sensuale della festa richiama nell’animo della ragazza anche la stagione estiva ormai passata. Infine, nel mezzo dell’inverno, Vir-Ginia decide di perdere la propria verginità con Guido, di cui pensa di essere innamorata. In realtà, la ragazza si sente in ritardo rispetto alle proprie coetanee, che spesso ha giudicato più infantili o sciocche, ma che invece - si scopre all’improvviso - hanno già sperimentato la sessualità e risultano, a conti fatti, più sveglie e mature di lei. La soglia fra giovinezza e maturità è nel caso di Ginia rappresentata simbolicamente dalla tenda presente nell’appartamento - continuamente richiamata nel testo -, dietro la quale si trova il letto di Guido e si consumerà l’iniziazione sessuale di Ginia. Così, dopo l’amplesso:

Eppure con Guido sarebbe stato bello anche nei prati. Ginia ci pensava sempre. Malediceva la neve e il gran freddo che non lasciavano far niente, e pensava, stordita dal piacere, alla prossima estate che sarebbero andati in

collina, che avrebbero passeggiato di notte, che avrebbero aperto le vetrate (LBE: 672).

L'ultimo scoglio che Ginia non è riuscita a superare è quello di farsi vedere completamente nuda da Guido in pieno giorno e di posare nuda per lui, come fa abitualmente Amelia. Il desiderio di esposizione della propria nudità la divora fin dalle prime pagine, dall'incontro col primo laido pittore, motivo per cui Ginia deve affrontare il tabù del nudismo, che è per lei ancora più tormentoso di quello della verginità; si tratta di un tema ricorrente in Pavese, fra *Feria d'agosto* e *Il diavolo sulle colline*, che ha a che fare col selvaggio o, meglio, con la condizione 'sacrilega' dello "stato di natura". Alla fine, provocata dalla nudità di Amelia, Ginia decide una sera all'improvviso di posare nuda per Guido, se non che, dopo che si è completamente spogliata, sbuca fuori dalla tenda anche Rodrigues e ciò la fa scoppiare in lacrime e scappare via dalla sua 'festa privata':

Quando fu sola nella neve le parve d'esser ancor nuda. Tutte le strade erano vuote, e non sapeva dove andare. Tanto poco la volevano lassù, che non si erano neanche stupiti di vederla a quell'ora. Si divertiva a pensare che l'estate che aveva sperato, non sarebbe venuta mai più, perché adesso era sola e non avrebbe mai più parlato a nessuno ma lavorato tutto il giorno, e così la signora Bice sarebbe stata contenta (LBE: 680).

Come si vede la condizione di nudità pare averla compromessa anche agli occhi del mondo ed è un'"offesa" – il termine ritornerà nel *Diavolo* -, che non si cancella neanche rivestitasi. Si capisce, a questo punto, che la dimensione della festa-estate è irrimediabilmente perduta per Ginia, tanto che ha l'improvvisa rivelazione di una realtà attorno a sé fatta di solitudine e lavoro senza posa – gli opposti della festa. La spiegazione di quanto è realmente accaduto è in un passo di poco successivo, proprio poco prima dell'*explicit* assai interlocutorio rappresentato dal ritorno di Amelia:

In certi momenti, per le strade, Ginia si fermava perché di colpo sentiva persino il profumo delle sere d'estate, e i colori e i rumori e l'ombra dei platani. Ci pensava in mezzo al fango e alla neve, e si fermava sugli angoli col desiderio in gola. "Verrà sicuro, le stagioni ci sono sempre", ma le pareva inverosimile proprio adesso ch'era sola. "Sono una vecchia, ecco cos'è. Tutto il bello è finito" (LBE: 681).

Si tratta di una chiusura amaramente leopardiana. Ginia ha voluto oltrepassare coscientemente e anzitempo la soglia della gioventù e ha scoperto che di là da

quella non c'è la felicità - "il bello" - che s'immaginava, che la festa - la bellezza dell'estate - era solo al di qua, nel tempo delle illusioni giovanili: Ginia è improvvisamente e prematuramente invecchiata - come Leopardi<sup>4</sup> - e, anche se l'estate tornerà ancora, non c'è più speranza per lei, ormai, né possibilità di festa.

### 7.1.2. *Il diavolo sulle colline*

*Il diavolo sulle colline*, a partire dallo stesso titolo, è forse il romanzo più enigmatico di Pavese, per cui sono state proposte le più svariate chiavi di lettura, anche perché lo scrittore, sotto l'apparente piattezza della trama, vi dissemina numerosi riferimenti culturali e simbolici che difficilmente possono essere ridotti *ad unum*. L'interpretazione in chiave sia antropologica che letteraria della questione della festa sembra, tuttavia, aprire scenari inattesi.

I protagonisti del romanzo, tre giovani adolescenti, il narratore, di cui non sappiamo il nome, Pieretto e Oreste, si trovano all'inizio della narrazione in una situazione leopardiana, non dissimile da quella di Ginia - "Eravamo molto giovani. Credo che in quell'anno non dormissi mai" (DSC: 685). In effetti, i tre sono dotati di "spirito festivo", di quello antico, che li fa passare tutta la notte svegli a camminare dalla città, Torino, verso le colline, in attesa di una qualche "visione". La loro è una condizione liminare, in quanto sembrano trovarsi ancora al di qua del "limitare di gioventù", non avendo avuto neppure esperienze erotiche - in particolare il protagonista che appare il più indietro dei tre -, ma sono sul punto di oltrepassare tale soglia, passaggio che avverrà simbolicamente e materialmente durante le vacanze estive, attraverso uno spostamento progressivo dalla città fino al cuore della campagna, sull'onda del loro "spirito festivo". Ma i tre sono caratterizzati anche da una forte impronta dannunziana, che si manifesta nell'esperienza voluttuosa di prendere il sole completamente nudi, per cancellare l'infamia della civiltà, "imbestiandosi", e in una tensione verso il panismo meridiano, in cui emergono elementi mortuari sul modello del *Meriggio* alcionico<sup>5</sup>:

[*Capitolo X*] Ci pensai l'indomani, disteso nudo nella pozza sotto il sole feroce, mentre Oreste e Pieretto sguazzavano come ragazzi. Nell'afa estuosa della buca vedevo il cielo scolorito dal riverbero, e sentivo la terra

---

<sup>4</sup> Su Leopardi come giovane prematuramente invecchiato nei *Canti* si veda Colaiacomo (1995b: 370); cfr. anche § 2.2.

<sup>5</sup> Sul panismo nel *Diavolo* si può vedere Van den Bossche (2001: 376 ss.) e Costa (1989). Sugli aspetti mortuari connessi al culto di Helios si può vedere l'interessante nota di Van den Bossche (2001: 387 n. 124), ma qui domina senz'altro il modello dannunziano.

tremare e ronzare. Pensavo a quell'idea di Pieretto che la campagna arroventata sotto il sole d'agosto fa pensare alla morte. Non era sbagliato. Quel brivido di starcene nudi e saperlo, di nasconderci a tutti gli sguardi, e bagnarci, annerirci come tronchi, era qualcosa di sinistro: più bestiale che umano. Scorgevo nell'alta parete dello spacco affiorare radici e filamenti come tentacoli neri: la vita interna, segreta della terra. Oreste e Pieretto, più avvezzi di me, si voltavano, saltavano, discorrevano. Presero in giro anche i miei fianchi ancora pallidi, infami [...] Oreste, disteso nell'acqua, diceva: - Prendete il sole dappertutto. Diventeremo come i tori (DSC: 730).

Potrei anche suggerire che nel loro spostamento dalla città alla campagna in tre tappe, insieme a un incremento progressivo delle istanze festive, si compia un percorso iniziatico – in fondo assai simile a quello dello stesso Pavese -, che li porterà da una situazione tipo-Leopardi a una tipo-D'Annunzio, fino all'acme dell'esperienza, in cui emergono improvvise tensioni erotiche dalle suggestioni vagamente hemingwayane. Infatti, il romanzo è chiaramente diviso in tre parti: la prima, che va dal capitolo I al capitolo VIII, si svolge in città, a Torino, e in essa la loro posizione è ancora prevalentemente quella di *Ginia-Garzoncello scherzoso* mentre il selvaggio è proiettato in un altrove idillico; la seconda, che va dal capitolo IX al capitolo XIV, si sposta in campagna, alla cascina di Oreste, e in essa dominano le scene di nudismo panico, la celebrazione del meriggio, i temi ricorrenti del sangue e del vino di ascendenza dannunziana e dionisiaca, attingendo all'esperienza di un selvaggio mitico; nella terza, che va dal capitolo XV al capitolo XXX, la vicenda si addentra maggiormente nel cuore del mondo agreste, nella misteriosa tenuta del Greppo, dove appaiono alcune modalità festive tipiche della modernità, l'irruzione dell'erotismo e certi elementi dell'orgia bacchica, ma come degradazione dell'ancestrale mitico.

L'elemento catalizzatore che determina l'innescarsi delle vicende è proprio il primo incontro del terzetto maschile con la misteriosa figura di Poli, fra la fine del I e l'inizio del II capitolo. Ora, su tale figura, sul significato del suo nome, sul suo simbolismo complessivo, sulla sua identificazione col "diavolo" del titolo (Van den Bossche, 2001: 384), sono state scritte molte pagine, spesso l'una in contrasto con l'altra, che vanno da un'interpretazione del personaggio in chiave diabolico-peccaminosa - come critica di una certa borghesia *débauchée* - o demoniaco-dionisiaca – in quanto emblema di un culto dell'ebbrezza -, fino per converso a quella cristica - Poli ha una ferita sul costato che lo identifica con Cristo ed è "risorto" dalla morte (Mutterle, 2005: 24-25) - o a quella buddistica del "risvegliato" - qui il collegamento è *in primis* con il grido di Oreste che sveglia Poli proprio all'inizio del romanzo (Sichera, 2015: 209-2012). In fondo,

però, è possibile accettare tutte queste interpretazioni senza respingerne alcuna, perché è Pavese stesso ad aver disseminato il testo di tali chiavi interpretative contraddittorie, rivelando al contempo nel nome del personaggio, Poli, cioè, Πολυ, la sua molteplicità<sup>6</sup>, l'impossibilità della *reductio ad unum*. Ad ogni modo, se soprattutto il giovane narratore è contraddistinto dallo "spirito festivo", che è anche - alla stregua di Pavese - una forma di strenuo "miticismo"<sup>7</sup> ricercato paganamente "sulle colline", il maggiore d'età Poli gli si contrappone per il suo "misticismo" in chiave evangelica e buddistica<sup>8</sup>, che si configura in una posizione scettica dinnanzi a tale ricerca di "mito" e di "festa"; si riproduce, così, in sottofondo il contrasto tra Bacca e Orfeo dell'*Inconsolabile* (cfr. § 6.5.2). Così, fra questi due personaggi, Poli e il narratore, è particolarmente attivo un conflitto di cosmologie, anticipato dal rifiuto istintivo da parte del narratore per Poli e per il suo mondo.

La comparsa del tema festivo vero e proprio all'interno della prima sezione del romanzo (I-VIII) avviene nel capitolo IV, durante una delle scorribande notturne del terzetto in compagnia di Poli e di Rosalba, la sua amante attempata e devota, con cui lui non pare più avere rapporti fisici. La meta del gruppo è un locale situato in una villa sulle colline, dove allo sguardo del narratore - forse deformato dall'alcool e dalla veglia protratta - pare consumarsi uno strano rito tribale:

Ma non era un caffè come gli altri. Un'orchestrina attaccò con fragore, smorzandosi subito, e al centro del cerchio dei paralumi comparve una donna e cantava. Questa donna vestiva da sera e aveva un fiore nei capelli. A poco a poco dai tavoli emersero coppie e ballavano tenendosi stretto, nella penombra. La voce della donna portava le coppie, parlava per loro, si piegava e sussultava con loro. Pareva una festa un rito convulso tra fiume e collina, dove al grido della donna rispondessero i gesti di tutti. Perché la donna, una Rosalba in verde oliva, gridava nel canto, si dondolava con le mani sui seni e gridava, invocava qualcosa (DSC: 700).

Questa immagine introduce l'immagine di una festa assai diversa da quella popolare della tradizione, in cui riaffiorano tuttavia alcuni elementi 'etnologici' della festa antica e tribale - il canto, la danza, le grida, la dimensione erotica,

---

<sup>6</sup> Faccio notare che Pavese aveva già utilizzato il nomignolo Poli nei *Dialoghi con Leucò*, quando Castore apostrofa il fratello Polideute (Πολυδέυκης) proprio con tale ipocorismo: "Ricordi, Poli, quando l'abbiamo tolta dalle mani di Teseo?" (DCL: 333).

<sup>7</sup> Questa ricerca del mitico nel selvaggio delle colline è ampiamente spiegata da Van den Bossche (2001: 378).

<sup>8</sup> Pur con posizioni diverse si può vedere per questi aspetti Mutterle (2005: 27) e Sichera (2015: 207 ss.).



l'invocazione a una qualche misteriosa divinità -, ma degradata, parodica, priva di senso per il venir meno di un orizzonte mitico-simbolico di riferimento, quel "mito" che il narratore va invece ricercando. Infatti, all'alba del giorno successivo, tutti i partecipanti sembrano essere stati contaminati da tale degradazione e si comprende che il narratore in preda ai sensi di colpa vorrebbe rientrare a casa, sentendosi in realtà estraneo a tale dimensione festiva:

Rosalba strizzava gli occhi. In quell'abito rosa scollato era ben vecchia, mio dio. Mi facevano rabbia e insieme pena tutti quanti [...] Rosalba si tolse il fiore dai capelli e, salvandolo da Poli, me lo diede. – Là. – disse rauca, - non ci guasti la festa (DSC: 704-705).

La sezione si conclude, poi, con il resoconto – come di consueto niente avviene sulla scena - del tentato omicidio di Poli da parte di Rosalba, che lo ferisce al petto con un colpo di pistola, fatto che pare l'esito dell'interrotto orgasmo festivo generatosi nella protratta scorribanda notturna. La donna scompare a questo punto dal romanzo, mentre si viene a sapere che Poli si trova fra la vita e la morte, e anche il giovane rimane momentaneamente assente dalla narrazione. Con l'uscita di scena di Poli, che non si frappone più fra loro, il terzetto può riprendere le proprie attività abituali e progettare la vacanza in campagna, tanto anelata dal narratore.

La seconda sezione (IX-XIV) è, come ho già accennato, dominata dai temi del sangue<sup>9</sup>, della caccia, del selvaggio-inviolato<sup>10</sup>, del nudismo, del panismo meridiano, del vino<sup>11</sup>, della donna come Terra-Luna<sup>12</sup>, cioè, dalla celebrazione della vita rustico-georgica - che è sostanzialmente una forma nostrana di primitivismo. Un vero paradiso per il narratore-Pavese. In questa sezione emerge anche la visione più positiva della festa, quella più vicina alla sua

---

<sup>9</sup> "Pieretto si mise a parlare del sangue. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il sangue. – Si fa all'amore per ferire, per spargere sangue, - spiegò. – Il borghese che si sposa e pretende una vergine, vuole cavarsi anche lui questa voglia ... [...] – Si va in montagna, si va a caccia, per lo stesso motivo, - diceva Pieretto, - la solitudine in campagna mette sete di sangue ..." (DSC: 719).

<sup>10</sup> "Con Oreste ebbi una discussione nella vigna (passavamo i pomeriggi a San Grato, e Pieretto quel giorno era in giro): se esiste nelle campagne un cantuccio, una riva, un incolto dove nessuno abbia mai messo piede, dove dal principio dei tempi la pioggia, il sole e le stagioni si succedano all'insaputa dell'uomo" (DSC: 735).

<sup>11</sup> Uno dei protagonisti, mentre i tre bevono, riferito al vino: "Noi siamo scemi – diceva Pieretto, - cerchiamo giorno e notte il segreto della campagna, e il segreto l'abbiamo qui dentro" (DSC: 738).

<sup>12</sup> " La terra è come la donna, - continuava il padre, - voi siete giovanotti ma lo saprete a suo tempo. Tutti i giorni la donna ha qualcosa: ha mal di capo, ha mal di schiena, ha le lune. Ma sì, dev'essere l'effetto del mese, la luna che monta e che cala ..." (DSC: 733-734)

prospettiva. Ad esempio, è proprio il narratore a introdurre la metafora della vita in campagna come festa:

Salimmo nella stanza torrida noi tre. Per rianimarmi mi lavai la faccia in quel bianco catino e dissi a Oreste:

- Quanto dura la festa?

- Che festa?

- Siamo all'ingrasso, a quel che pare. Qui si mangia una vigna per pasto (DSC: 725).

Inoltre, prende corpo proprio attraverso questa seconda sezione l'indagine del narratore sulle feste popolari dei dintorni, *in primis* attraverso le domande-intervista alla piccola Dina: “- Laggiù fanno la festa, dietro la stazione. Quest'anno è già stata. C'erano i fuochi artificiali. Li abbiamo veduti con la mamma dal terrazzo ...” (DSC: 728). La bambina funge anche da guida ai misteri locali, conducendo il narratore nella chiesa dove è custodita la statua della Madonna. Ma l'unico incontro con la festa per il narratore è quello che avviene nella cantina dei cugini di Mombello, una celebrazione del vino, un mistero bacchico segreto, un culto del selvaggio, ma individuale, in contrapposizione alla festa collettiva cui egli sembra ancora aspirare:

Io mi chiedevo se a Mombello i due cugini taciturni erano gente da far festa, se interrompevano la loro vita – l'aia, la terra, la grotta del vino – per mescolarsi all'altra gente. La loro festa era la caccia, l'attesa paziente, la solitudine dei crepuscoli (DSC: 746).

Così, al ritorno da Mombello, ricomincia la *quête* delle feste dei dintorni, un oggetto del desiderio cui tutti gli abitanti della cascina di Oreste sembrano anelare, ma che consiste, per lo più - leopardianamente (Mutterle, 2005: 32) - nella sua attesa:

Intorno a noi si discuteva di feste e di fiere imminenti, perché il culmine d'agosto è un tempo vuoto, in cui la campagna, tra grano e vendemmia, dà respiro e i contadini si muovono, contrattano, se la godono e lasciano correre. Dappertutto era festa e si parlava di andarci (DSC: 747).

In questo passo Pavese spiega anche la motivazione dell'ubicazione temporale delle feste in agosto, in quanto pausa per i villaggi dai lavori agrari, di cui la più emblematica è quella di Ferragosto, la feria che dà il titolo alla raccolta del 1946. Ma a queste feste, evocate e lungamente attese, il narratore non potrà partecipare, proprio a causa della ricomparsa di Poli sulla scena.

La terza sezione (XV-XXX) narra, infatti, dello spostamento del terzetto alla tenuta del Greppo, dove Poli – risuscitato – trascorre la propria convalescenza con la misteriosa moglie Gabriella. Anche il nome della tenuta, che si trova in una zona più addentro alla campagna e, dunque, più selvaggia rispetto alla cascina di Oreste – si può vedere proprio nell'*incipit* del capitolo XV -, sembra caricarsi di significati simbolici: "Il suo nome si porta addosso, infatti, senza ombra di dubbio, una potente marca demoniaca: «quando piovvi in questo greppo», ovvero in questa bolgia infernale, dice Mastro Adamo in *Inferno* XXX, 95" (Sichera, 2015: 208). Ad ogni modo, in questa zona, la narrazione si carica ancor più di sottintesi selvatici, dionisiaci, mortuari e, dunque, latamente diabolici.

Con il trasferimento del terzetto al Greppo, il sistema dei personaggi si sfalda, e il terzetto si trasforma in uno schema a cinque, che ricorda da vicino quello che si viene a creare nel romanzo *Fiesta* di Hemingway, durante lo spostamento alla festa di Pamplona - fra Bret, Mike, Robert, Bill e il narratore Jacob<sup>13</sup>. Si dispiegano così improvvisamente numerose tensioni erotiche dei personaggi maschili con la figura femminile, generatrice di latenti conflitti fra i maschi. Tuttavia, mentre in *Fiesta* i rapporti sessuali sono veramente e variamente consumati, nel *Diavolo* tali rapporti vengono semplicemente allusivamente accennati o immaginati, e rimangono - come spesso accade in Pavese - delle pure velleità dei personaggi, che non si traducono in dati di fatto per una mancanza o debolezza delle spinte vitali. Infine, dietro la diversità delle vicende raccontate e delle feste in questione, si ripresentano tra i due romanzi le stesse modalità di vivere la festa attraverso il "sesso", vero o presunto, e l'"alcool", che si traduce nelle costanti ebbrezze festive dei personaggi, ma anche attraverso il "sangue", immagine che ricorre ossessivamente fra i due

---

<sup>13</sup> Sebbene sia evidente che Pavese conoscesse il romanzo hemingwayano - edito nel 1926 a New York col titolo *The Sun also Rises* e nel 1927 a Londra e tradotto in italiano nel 1946, proprio per la collana "Coralli" di Einaudi, da lui diretta -, il rapporto del *Diavolo* con *Fiesta* rimarrebbe a livello di una pura speculazione, se non fosse che, il giorno prima della fine della stesura del *Diavolo*, Pavese immagina di inviare un bigliettino allo stesso Hemingway, come testimoniato dal suo diario: [3 ottobre 1948] "A Hemingway. Did you ever see Piedmontese hills? They are brown, yellow and dusty, sometimes «green» ... You'd like them. Yours C. P." [7 ottobre 1948] "Il 4 ottobre finito il *Diavolo in collina*. Ha l'aria di qualcosa di grosso. È un nuovo linguaggio. Al dialettale e al calligrafico colto, aggiunge la «discussione studentesca». Per la prima volta hai veramente piantato simboli. Hai recuperato la *Spiaggia* innestandovi i giovani che scoprono, la vita di discussione, la realtà mitica (MDV: 321). Così, attraverso il *Diavolo* Pavese vorrebbe, forse, mostrare provocatoriamente a Hemingway uno scorcio di quanto accade sulle sue colline piemontesi, cioè, del sangue, dell'orgia e dell'ebbrezza nostrani.

romanzi, che ne mettono in luce la medesima interpretazione in chiave dionisiaca<sup>14</sup> della festa.

Ad ogni modo, la questione centrale di questa terza parte del romanzo riguarda la sostituzione della festa col *party*. Infatti, a un certo punto della vacanza (cap. XXI), si prospetta per l'intero gruppo la possibilità di partecipare a una vera festa popolare. Si tratta di una di quelle celebrazioni agostane – evento festivo per eccellenza nell'immaginario pavesiano – cui il narratore anela a partecipare, in quanto godimento collettivo del mito. Tuttavia, il biroccio di Oreste è troppo piccolo per tutti e cinque, e il narratore è come costretto a rimanere a casa, offrendo la possibilità a Oreste e Gabriella di flirtare liberamente – un tenersi un passo indietro che si ripeterà più volte nella narrazione –, lasciando andare con loro l'amico Pieretto, più disponibile a fungere da ruffiano e privo di atteggiamenti moralistici nei confronti loro e di Poli. D'altra parte, tutto avviene come se la 'malefica' o 'mistica' ingerenza della figura di Poli sottraesse al narratore la possibilità dell'incontro con la "festa del mito", trattenendolo tutta la giornata con sé per un lungo dibattito-confronto sulle rispettive interpretazioni della vita e del selvaggio – della droga, del sangue, della caccia –, che è una vera e propria drammatizzazione del conflitto di cosmologie latente fra i due personaggi. La festa, così, sfuma per il protagonista. Sappiamo che c'è, che avviene fra il XXII e XXIII capitolo, ma il narratore non ha accesso alla sua "visione", e ci viene, in seguito, raccontata solo attraverso le voci degli altri personaggi che vi hanno partecipato, ma per sprazzi e allusioni. Ricaviamo così soltanto che Gabriella ha un grande "spirito festivo", che ha ballato tutta la notte, esercitando la propria seduzione su Oreste, e che i due si sono avvicinati.

Al posto della festa popolare, il narratore sperimenterà il *party*, la festa moderna, che si dispiega per gli ultimi capitoli del romanzo, in seguito all'arrivo improvviso degli amici milanesi della coppia. Anche su questo *party* Pavese è abbastanza laconico, ma si lascia intendere che si sia trattato di un dispiego sguaiato di alcool, fumo, droga, danze lascive fra i giovani, dai caratteri orgiastici, durato tutta la notte, secondo i classici *cliché* un po' borghesi e un po' *bohémien*. Tuttavia, non manca la presenza di una sorta di rituale, inscenato attorno alla figura di Poli, che rappresenta, forse, il *climax* di tutto il *party*:

---

<sup>14</sup> In tali termini Pavese aveva enucleato gli aspetti dionisiaci nella nota del 2 luglio 1945 (MDV: 274).

Gli altri facevano crocchio intorno a Cilli che, inginocchiato sul tappeto, si prosternava uggliando davanti a un ritrattino di Poli puntellato per terra. Pieretto assisteva, non ancora soddisfatto.

A un tratto Cilli cominciò le litanie. Mara, l'amica bionda di Dodo, si asciugò gli occhi che piangevano e supplicò di smetterla. Gli altri acclamavano Cilli. Poli s'accostò barcollando e rideva anche lui.

Ma Pieretto disse qualcosa. Disse che un dio che si rispetti porta la piaga nel costato. – Che l'imputato si denudi, - dichiarò. – Che ci mostri la piaga. Si sentì ancora qualche risatina, poi tutti tacquero e non risero più. La magra, ch'era fuori dal crocchio, ansimava: - Che c'è? Che fanno? – Io non osai guardare Poli; mi bastò l'altra faccia scarlatta (DSC: 799-800).

La messa in scena di questo rito improvvisato testimonia la mancanza di un orizzonte mitico-simbolico sotteso al *party* – diversamente da quanto accadeva per la festa - e la necessità di ricostruirlo, dettata da ancestrali "stampi mitici". Ma il risultato assume tratti osceni, con l'esibita nudità di Poli e della ferita d'arma da fuoco che ha rischiato di ucciderlo. Si assiste, così, a una parodia blasfema della figura di Cristo, che testimonia il contesto degradato e degradante della 'festa moderna'. A ciò si accumuna la perdita di senso dei rituali orgiastici, di cui si possono vivere solo i cascami.

Possiamo, pertanto, concludere che il *Diavolo sulle colline* narra l'impossibilità di accesso al godimento collettivo del mito rappresentato dalla festa – secondo quanto già stabilito da Jesi (1968b) -, e al contempo la comparsa di una nuova e moderna modalità di festa, il *party*, deprivata della dimensione mitica e, dunque, di senso, che rappresenta una sorta di degradazione della prima. Forme di godimento del "mito" rimangono possibili ancora *en solitaire* per il narratore e questo mitico si manifesta essenzialmente nel rustico, nel selvaggio, nel ferino. Così, a mio avviso, il "diavolo" del titolo deve essere identificato con questa dimensione selvaggia, non con la figura di Poli o, conseguentemente, con la *débauche*, l'alcool e la droga - una lezione decisamente banalizzante. Così, direi che il "diavolo" è il *Dio-caprone* dell'omonima lirica di *Lavorare stanca*, che nell'*incipit* così dichiara "La campagna è un paese di verdi misteri/ al ragazzo, che viene d'estate" (Pavese, 2014: 68). Il dio-caprone rappresenta la manifestazione del selvaggio indomito, del nesso umano-ferino (MDV: 150), del sangue, del fuoco, della danza dionisiaca al chiaro di luna: "Solamente i cagnacci più forti dan morsi alla corda/ e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,/ che li spruzza e ubriaca di un sangue più rosso del fuoco,/ e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna" (2014: 68). Abbiamo già visto il collegamento del selvaggio con la capra a proposito del *Carcere* e del dialogo *Il diluvio*; inoltre, per un verso, il caprone è l'animale sacro a Dioniso, le

cui feste accompagnate dai canti dei capri (*τραγωδία*) culminavano con l'immolazione dell'animale (*τράγος*) sull'altare del dio, ma, per altro verso, in forma di caprone è rappresentato il diavolo, Satana o Lucifero, nell'immaginario cristiano europeo medievale e moderno. L'immagine fortemente simbolica del diavolo in forma di caprone mistico è raffigurata anche fra gli arcani dei Tarocchi, al numero XV, un'immagine che forse Pavese conosceva. Tale raffigurazione è particolarmente evidente nel mazzo per divinazione creato da Oswald Wirth, che fu pubblicato intorno al 1927, accompagnato da un libro con la prefazione del noto antropologo e specialista dello studio della festa e del gioco Roger Caillois, fatto che avalla la sua possibile circolazione negli ambienti intellettuali (Fig. 4). Per tali motivi, ritengo che il "diavolo" sulle colline sia proprio il dio-caprone, nella cui immagine si saldano il dionisiaco, il satiresco e il diabolico, ma che per Pavese rappresenta essenzialmente l'ipostatizzazione del selvaggio-mitico, ancora reperibile nella campagna e ancora esperibile dal singolo.

Fig. 4 – *Il Diavolo nei tarocchi esoterici di Wirth*



### 7.1.3. *Tra donne sole*

Che l'ultimo romanzo della trilogia, *Tra donne sole*, sia strutturato attorno alla dimensione festiva carnevalesca è già stato ampiamente dimostrato (Zaccaria 2003; 2009: 115 ss. e 146 ss.; Mutterle, 2005; Van den Bossche, 2001: 396-397). La questione è esplicita fin dalle prime righe del romanzo, in cui si narra l'arrivo della protagonista, Clelia Oitana, a Torino da Roma proprio all'inizio del Carnevale:

Arrivai a Torino sotto l'ultima neve di gennaio, come succede ai saltimbanchi e ai venditori di torrone. Mi ricordai ch'era carnevale vedendo sotto i portici le bancarelle e i becchi incandescenti dell'acetilene, ma non era ancor buio e camminai dalla stazione all'albergo sbirciando fuori dei portici e sopra le teste della gente (*TDS*: 811).

Il primo capitolo si apre così con una retrospettiva, tentativo di analisi e scavo cosciente da parte della narratrice Clelia, sul proprio "stampo" infantile, il "mito della festa" di Carnevale, e sulla sua successiva distruzione, a causa della morte del padre il giovedì grasso, che le impedì da quel momento in poi di abbandonarsi alle istanze festive:

Forse vent'anni prima, quand'ero ancora una bambina, quando giocavo per le strade e aspettavo col batticuore la stagione dei coriandoli, dei baracconi e delle maschere, forse allora mi ero potuta abbandonare. Ma in quegli anni per me il carnevale non voleva dir altro se non giostre, torrone e nasi di cartapesta. Poi, con la smania di uscire, di vedere, di correre per Torino, con le prime scappate nei vicoli insieme a Carlotta e alle altre, col batticuore di sentirci per la prima volta inquisite, anche quest'innocenza era finita. Strana cosa. La sera del giovedì grasso, quando papà s'era aggravato, per poi morire, io piansi di rabbia e l'odiavo pensando alla festa che perdevo [...] Ma io piangevo perché il fatto che papà fosse per morire mi spaventava e m'impediva dentro di abbandonarmi al carnevale (*TDS*: 812).

Infatti, Clelia, che fu Ginia nel suo periodo giovanile – le due facevano anche lo stesso lavoro, la sartina<sup>15</sup> -, si presenta come una donna matura, distaccata e

---

<sup>15</sup> Risulta a questo proposito di estremo interesse mettere in luce il paragone fra le sartine torinesi e la dimensione carnevalesca e dionisiaca, elaborato da Maher: "Le descrizioni dello sciopero delle sarte sottolineano le sue caratteristiche ludiche, carnevalesche e persino erotiche [...] sembra accennare non solo all'allegria ma anche a un mondo alla rovescia [...] Forse è qui che dobbiamo cercare le ragioni del 'mito delle sartine', eccessive e eroticamente stimolanti, caro alla borghesia torinese che è attratta dagli aspetti dionisiaci di questa rappresentazione. Aspetti che l'etica di quella borghesia costringe a rimuovere" (2007: 190-191). Incredibilmente, le parole di Maher sembrano inquadrare fino alla perfezione la posizione del borghese Pavese, espressa nei suoi romanzi torinesi.

scettica, completamente immersa nella dimensione lavorativa, priva ormai di “spirito festivo” e non più alla ricerca del godimento collettivo<sup>16</sup>, che guarda con lucido e ironico disincanto<sup>17</sup> a tutti gli eventi carnevaleschi che si svolgono sotto i suoi occhi, senza mai lasciarsi davvero coinvolgere da quello che le accade intorno. Clelia è così più spettatrice che protagonista delle vicende narrate.

L’innocenza e lo spirito festivo antico, ormai perduti da Clelia, rivivono nella drammatica figura di Rosetta, di cui la narratrice si trova ad assistere al tentativo di suicidio avvenuto in una delle camere del suo stesso albergo, proprio al suo arrivo: “La ragazza era entrata in albergo al mattino – veniva sola da una festa, da un ballo. [...] La cameriera continuava. – Prendere il veleno a carnevale, che peccato ...” (TDS: 814). Su tale gesto ricade la colpa di impedire la rappresentazione teatrale che le amiche avevano progettato per la festa. Ma è l’atto stesso di Rosetta che assume l’aspetto di una paradossale commedia di Carnevale agli occhi di Clelia, una commedia in cui viene inconsapevolmente chiamata a partecipare. Realtà e finzione carnevalesca, così, si sovrappongono l’una all’altra, e addirittura paiono sostituirsi, sovvertendo i valori, distorcendo l’interpretazione dell’accaduto. Il suicidio finisce, così, per apparire come una grottesca messinscena o, peggio, uno scherzo festivo:

- Quella stupida doveva restarci, era meglio ... - brontolò Mariella.  
Sono avvezza a sentime, nel nostro negozio, scandali e pettegolezzi di tutta Roma, ma questo battibecco di amiche perché una terza non era riuscita a farsi fuori, mi colpì. Quasi quasi pensai che la recita fosse già cominciata e tutto si svolgesse per finta, come in un teatro, come voleva Loris. Arrivando a Torino, ero entrata sulla scena e adesso recitavo anch’io. «È carnevale», pensavo tra me, «sta’ a vedere che a Torino fanno tutti gli anni questi scherzi». (TDS: 837).

Come si vede, in questo passo risulta esplicito che la struttura carnevalesca organizza la materia narrativa, per cui le vicende paiono assumere la forma di una recita o di una commedia per tutti i personaggi, eccezion fatta per Rosetta, che per la sua indole ingenua si contrappone a tutte le finzioni e falsità del mondo borghese cui appartiene. In questo caso, si può parlare di carnevalizzazione dell’esistenza, solo se non la si intende nella sua godereccia e

---

<sup>16</sup> Il godimento *en solitaire* della festa è esplicito in queste parole: “Non camminai verso piazza Vittorio, fragorosa di orchestre e di giostre. Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo dalle viuzze e nella penombra. Mi ricordai molte feste romane, molte cose sepolte, molte sciocchezze” (TDS: 826).

<sup>17</sup> Sul disincanto di Clelia nei confronti della festa possono bastare queste semplici battute: “Fu allora che mi accorsi che non m’importava gran che della festa” (TDS: 823); “Era un veglione? – mormorai delusa. – Non me ne sono accorta” (TDS: 842).



corporea dimensione bachtiniana, ma al contrario se si mette in evidenza il paradigma sacrificale sotteso al Carnevale, così come l'aveva inteso Pavese sulla scorta di Frazer<sup>18</sup>. Infatti, il culmine delle feste carnevalesche consiste nell'irrisione, arsione o distruzione, di un pupazzo, il Re Carnevale, che simboleggia la fine della festa o dell'anno. Così il processo, la messa a morte e il funerale di tale effigie umana celerebbe l'arcaica celebrazione di riti sacrificali, con la funzione di rivivificare i cicli vegetativi. Il meccanismo vittimario sopito, in quanto "modulo supremo", pare agire nell'animo di Rosetta, che di ritorno dal veglione, infelice e nauseata dalla vita che conduce, assume su di sé tale ruolo cerimoniale - verso cui d'altra parte tutti gli amici la spingevano -, suicidandosi, mettendo, cioè, fine alla farsa.

L'esito sacrificale, preannunciato all'inizio del romanzo, è così solo rimandato. Finito il carnevale, il suicidio di Rosetta fa seguito all'inquietante *fête macabre* a casa del pittore Loris:

Li trovai che avevano addobbato di nero un grosso scarabocchio su un catafalco e acceso intorno quattro candele. Parlavano di Parigi e naturalmente Momina diceva la sua. Chiesi che cosa succedeva. La Nene, vestita di velluto rosso, mi disse disinvolta che Loris celebrava la morte del suo secondo periodo e che avrebbe fatto un discorso polemico (TDS: 912).

Anche in questo caso assistiamo alla sostituzione della festa tradizionale col *party* borghese, che assume qui, in parte, i tratti del funerale, in parte, quelli di un rito *bohémien* vagamente satanista, come suggerisce l'accostamento di rosso e nero. I risultati di questa festa sono, però, assai deludenti - "la festa andava avanti fiacca" (TDS: 914) - e i partecipanti si ritrovano ad essere "imbruttiti e sfasati" (TDS: 915). A mezzanotte i giovani si spostano in una bettola, dove gli uomini per "burla" fanno recitare alle ragazze la parte di prostitute e inscenano una discussione su chi sarebbe stata la migliore. Il giorno dopo Rosetta viene trovata morta, avvelenatasi un'altra volta in una camera presa in affitto, in compagnia di un gatto. Forse lo stesso gatto che aveva tenuto in braccio alla festa di Loris e che era venuto dai tetti, non invitato da nessuno. Una condizione di estraneità alla festa degli amici che rispecchiava quella di Rosetta.

Per quanto riguarda le motivazioni del suicidio di Rosetta, prima, si paventa l'idea che l'abbia fatto per la delusione dell'amore finito fra lei e Momina, richiamando il tema del lesbismo già presente nella *Bella estate*, ma poi si allude al fatto che "voleva isolarsi dal baccano" (TDS: 882), con un termine

---

<sup>18</sup> Si veda il paragrafo dal titolo *Il seppellimento del carnevale* presente nel capitolo XXVIII del *Ramo d'oro* (Frazer, 1999 : 347).

che rimanda proprio alla superfetazione dionisiaca delle feste-farse cui finiva suo malgrado per partecipare. Al di là delle critiche al mondo borghese e alla sua mancanza di valori, per quel che ci interessa, la rappresentazione della festa presente in *Tra donne sole* rivela, da un lato, l'interpretazione del *party* borghese quale degradato rituale dionisiaco – come già nel *Diavolo* –, dall'altra, il paradigma sacrificale sotteso al Carnevale. Nel corso della storia trapela, poi, l'idea che lo “stampo” infantile da esso generato, un mito personale della ‘festa-sacrificio’, possa agire determinando il destino dell'individuo che non sa distruggerlo, come nel caso di Rosetta. Proprio in un giorno di festa.

## 7.2. *La luna e i falò*

*La luna e i falò*, scritto fra il settembre e il novembre del 1949 e pubblicato postumo nel 1950, è l'ultimo romanzo che Pavese ci ha lasciato e la critica è generalmente concorde nel ritenerlo la *summa* dell'opera dello scrittore. In effetti, in esso ritornano molti temi, molte questioni, molti elementi di riflessione presenti nelle opere precedenti. Fra essi, centrale emerge l'immagine della festa, come evidente anche dal titolo che evoca immediatamente i falò di San Giovanni, che brillano al chiaro di luna durante la notte fra il 23 e il 24 giugno.

Ma al di là, dei singoli temi che ricorrono fra un'opera e l'altra, è nel meccanismo della ripetizione e del ritorno ciclico degli eventi che va ricercata la chiave ideologica che organizza la materia narrata nella *Luna e i falò*. Si tratta, in vero, della stessa struttura sottesa al cerimoniale festivo, come da Pavese stesso delineato nel saggio *Il mito*, del 1950: “Il proprio di questa sensazione è un fermarsi del tempo, un rivivere ogni volta come nuova quella prima volta – così avviene nella pratiche rituali per la celebrazione di una festa (*SL*: 318)”. La festa, a causa della sua cadenza anniversaria e in quanto ripetizione di un mito ancestrale, è per Pavese lo strumento più efficace per dimostrare la tesi dell'“eterno ritorno dell'identico”, in parte, nicciano e, in parte, eliadiano<sup>19</sup>, che coinvolge anche altre sfere dell'esistenza e, in particolare, i destini individuali, frutto dei “miti personali”. Ripetizione e ritorno ciclico degli eventi sono messi in luce attraverso una tipica strategia discorsiva che si concretizza in un alternarsi costante dei piani temporali, in cui il passato del ricordo si sovrappone al presente della realtà, divenendone anche una chiave

---

<sup>19</sup> Pavese aveva letto *Le mythe de l'éternel retour* di Eliade nel giugno del 1949, come testimoniano la lettera a de Martino (Pavese – de Martino, 1991: 137) e quella a Cocchiara (Lajolo, 1967: 330). Dunque è fuori discussione che le teorie di Eliade possano aver agito nel concepimento della *Luna e i falò*.

interpretativa, in quanto sua marca o “stampo”. Anche l’immagine della festa è giocata in questo rapporto di sovrapposizioni continue e segrete ritmicità, in cui la ‘festa nel presente’ si alterna alla ‘festa nel passato’, proprio perché il meccanismo anniversario guida il filo della memoria del narratore fra *l’hic et nunc* della diegesi e il *quondam* del ricordo. Filo leopardiano e proustiano come esplicitamente dichiarato da Pavese in *Feria d’agosto*.

### 7.2.1. Il ritorno

Il ritorno nel romanzo è *in primis* quello del narratore-protagonista, Anguilla, altro nome parlante<sup>20</sup>, un *déraciné* che decide al fine di rientrare al paese della sua infanzia - Santo Stefano Belbo, benché mai nominato - proprio in occasione delle feste estive, secondo una pratica assai comune agli emigrati italiani in America. Infatti, nel periodo della festa popolare, celebrazione del *deus loci*, Santo o Madonna, emblema dei legami degli abitanti della comunità fra sé e della comunità col territorio, si ritiene, forse, di potersi riappropriare dell’identità perduta<sup>21</sup>. La coincidenza sembra casuale per Anguilla, il quale, come l’animale che lo denomina, è tuttavia guidato da un istinto - cioè uno “stampo” infantile -, che lo conduce come un impulso magnetico nel luogo e nel momento della festa. Così nel secondo capitolo:

[*festa nel presente*] Ero venuto per riposarmi un quindici giorni e c’è la Madonna d’agosto. Tanto meglio, il va e vieni della gente forestiera, la confusione e il baccano della piazza, avrebbero mimetizzato anche un negro. Ho sentito urlare, cantare, giocare al pallone; col buio, fuochi e mortaretti, hanno bevuto, sghignazzato, fatto la processione, tutta la notte per tre notti sulla piazza è andato il ballo, e si sentivano le macchine, le cornette, gli schianti dei fucili pneumatici. *Stessi rumori, stesso vino, stesse facce di una volta*. I ragazzotti che correvano tra le gambe alla gente *erano quelli*; i fazzolettoni, le coppie di buoi, il profumo, il sudore, le calze delle donne sulle gambe scure, *erano quelli*. E le allegrie, le tragedie, le promesse in riva a Belbo (LEF: 929) [*corsivo mio*].

[*festa nel passato*] C’era di nuovo che una volta, coi quattro soldi del mio primo salario in mano, m’ero buttato nella festa, al tiro a segno, sull’altalena, avevamo fatto piangere le ragazzine dalle trecce, e nessuno di noialtri sapeva ancora perché uomini e donne, giovanotti impomatati e figliole superbe, si scontravano, si prendevano, si ridevano in faccia e ballavano insieme. C’era di nuovo che adesso lo sapevo, e quel tempo era passato. Me n’ero andato dalla valle quando appena cominciamo a saperlo.

<sup>20</sup> Sulla lettura del soprannome Anguilla faccio riferimento a Sichera (2015: 282).

<sup>21</sup> Sui meccanismi identitari soggiacenti al culto dei santi faccio riferimento a quanto esposto in Fabbrini (2007: 156-159).

Nuto che c'era rimasto, Nuto il falegname del Salto, il mio complice delle prime fughe a Canelli, aveva poi per dieci anni suonato il clarino su tutte le feste, su tutti i balli della vallata. Per lui il mondo era stato una festa continua di dieci anni, sapeva tutti i bevitori, i saltimbanchi, le allegrie dei paesi (*LEF*: 929).

Il passo introduce il tema del ritorno dell'uguale attraverso l'iterazione dei termini "stesso" ed "erano quelli", come verrà poi esplicitato poche pagine dopo a proposito del podere di Gaminella: "Era strano come tutto fosse cambiato eppure uguale" (*LEF*: 945). Qui, paradigmaticamente, attraverso il filo della memoria Anguilla passa dalla festa del presente a quella del passato, che coincide anche con la scoperta dell'erotismo e dei rapporti tra uomini e donne, sebbene nell'immaginario del protagonista domini piuttosto la figura del musicante Nuto, il suonatore di clarino, ipostasi dello "spirito festivo" di tutto il circondario, che sembrava aver scelto di vivere un'eterna festa.

Nel capitolo i piani temporali continuano a sovrapporsi, ma riporto solo quelli che concernono la festa:

*[festa nel presente]* Nuto mi ha detto che ha dovuto decidersi - o falegname o musicante -, e così dopo dieci anni di festa ha posato il clarino alla morte del padre (*LEF*: 930).

*[festa nel passato]* E adesso mi raccontava della sua vita di musicante. I paesi dov'era stato li avevamo intorno a noi, di giorno chiari e boscosi sotto il sole, di notte nidi di stelle nel cielo nero. Coi colleghi di banda che istruiva lui sotto una tettoia il sabato sera alla Stazione, arrivavano sulla festa leggeri e spediti; poi per due tre giorni non chiudevano più la bocca né gli occhi - via il clarino il bicchiere, via il bicchiere la forchetta, poi di nuovo il clarino, la cornetta, la tromba, poi un'altra mangiata, poi un'altra bevuta e l'assolo, poi la merenda, il cenone, la veglia fino al mattino. C'erano feste, processioni, nozze; c'erano gare con le bande rivali. La mattina del secondo, del terzo giorno scendevano dal palchetto stralunati, era un piacere cacciare la faccia in un secchio d'acqua e magari buttarsi sull'erba di quei prati tra i carri, i birocci e lo stallatico dei cavalli e dei buoi. - Chi pagava? - dicevo. I comuni, le famiglie, gli ambiziosi, tutti quanti. E a mangiare, diceva, erano sempre gli stessi (*LEF*: 931).

Tuttavia, alcuni elementi si sono alterati col passare del tempo e proprio Nuto sembra aver perduto il suo "spirito festivo" - "ha posato il clarino"- e ha smesso di girare con la banda per le feste, di gareggiare coi suonatori dei paesi rivali, di trascorrere il tempo a bere vino e a mangiare, di trascorrere la notte sveglio fino all'alba. In cambio della perdita dello "spirito festivo", che era sorretto dall'ignoranza, secondo i dettami di Orfeo-Leopardi (cfr. § 6.5.2), Nuto

ha acquisito, però, una consapevolezza dei meccanismi di funzionamento socio-economico del mondo e una nuova coscienza di classe, come emerge dalle ultime battute del paragrafo sopra citato, che hanno il sapore della critica sociale nei confronti dell'organizzazione festiva e dei rapporti di potere intessuti dalle egemonie locali dietro il paravento del divertimento. Il tutto è confermato da un passo nel capitolo IV:

*[festa nel presente]* Nemmeno per la Madonna d'agosto Nuto ha voluto imboccare il clarino – dice che è come nel fumare, quando si smette bisogna smettere davvero (*LEF*: 936).

Disse: – Sentili, come saltano e come bestemmano. Per farli venire a pregar la madonna il parroco bisogna che li lasci sfogare. E loro per potersi sfogare bisogna che accendano i lumi alla madonna. Chi dei due frega l'altro? – Si fregano a turno, – dissi. – No no, – disse Nuto, – la vince il parroco. Chi è che paga l'illuminazione, i mortaretti, il priorato e la musica? E chi se la ride l'indomani della festa? Dannati, si rompono la schiena per quattro palmi di terra, e poi se li fanno mangiare. – Non dici che la spesa più grossa tocca alle famiglie ambiziose? – E le famiglie ambiziose dove prendono i soldi? Fan lavorare il servitore, la donnetta, il contadino. E la terra, dove l'han presa? Perché dev'esserci chi ne ha molta e chi niente? – Cosa sei? comunista? (*LEF*: 938).

Nuto, che è senz'altro il personaggio più ideologico del romanzo, per la sua innata curiosità del mondo e voglia di conoscenza, ha abbracciato la dottrina comunista e ha deciso di non prendere più parte allo sfruttamento dei poveri e alla costruzione delle egemonie locali attraverso le celebrazioni festive, che sono anche una forma di velo dell'illusione, gettato sulle loro reali condizioni sociali. Per questo si contrappone fortemente al prete e alla religione, come è evidente nel passo sulla sepoltura dei cadaveri dei repubblicani giustiziati, trovati nel bosco. Ma tornerò in seguito sulla funzione ideologica di Nuto.

Il meccanismo di alternanza del piano del presente con quello del passato continua attraverso i capitoli VI e VIII, in cui Anguilla è venuto a conoscenza del piccolo Cinto, lo storpio figlio del mezzadro stabilitosi nel podere di Gaminella, in cui il protagonista aveva passato la sua infanzia. In lui il protagonista rivede certamente se stesso:

*[festa nel passato]* Gli raccontai che ai miei tempi questa valle era più grande, c'era gente che la girava in carrozza e gli uomini avevano la catena d'oro al gilè e le donne del paese, della Stazione, portavano il parasole. Gli raccontai che facevano delle feste – dei matrimoni, dei battesimi, delle Madonne – e venivano da lontano, dalla punta delle colline, venivano i suonatori, i

cacciatori, i sindaci. C'erano delle case – palazzine, come quella del Nido sulla collina di Canelli – che avevano delle stanze dove stavano in quindici, in venti, come all'albergo dell'Angelo, e mangiavano, suonavano tutto il giorno. Anche noi ragazzi in quei giorni facevamo delle feste sulle aie, e giocavamo, d'estate, alla settimana; d'inverno, alla trottola sul ghiaccio. [...] Noi dal casotto li vedevamo passare e poi fino a notte, nelle case del paese, si sentiva far festa, e nella palazzina del Nido laggiù – allora si vedeva, non c'erano quegli alberi – tutte le finestre facevano luce, sembrava il fuoco, e si vedevano passare le ombre degli invitati fino al mattino (LEF: 946).

[*festa nel presente*] Ma dopo quei primi giorni, finita la festa e il torneo di pallone, l'albergo dell'Angelo si rifece tranquillo e quando, nel brusio delle mosche, prendevo il caffè alla finestra guardando la piazza vuota, mi trovai come un sindaco che guarda il paese dal balcone del municipio (LEF: 951).

La sua condizione sembra ripetere, in peggio, quella di orfano del narratore, in quanto Valino appiccherà il fuoco al podere e coinvolgerà la cognata e la suocera in un omicidio-suicidio, da cui Cinto si salverà solo per un soffio. È come se gli abitatori di Gaminella non potessero sfuggire a un'esistenza tragica, in cui anche la storia gioca a loro sfavore, essendosi nel frattempo deteriorati ulteriormente i rapporti socio-economici a vantaggio dei padroni - Padrino era stato proprietario, mentre Valino è solo un mezzadro. Con questo suo *alter ego* Anguilla tenta di intrecciare una comunicazione a un livello più profondo, ricorrendo al proprio infantile "mito della festa", quale possibile *trait d'union* – si tratta, forse, della trasposizione sul piano del reale dell'incontro immaginario fra l'uomo e il ragazzo di cui parla nella *Vigna* e nel *Colloquio al fiume*.

Il tema del ritorno del narratore assume una valenza mitica, poiché trova, infine, il suo icastico adempimento nelle sue parole poste in chiusura del romanzo, in cui la dimensione esistenziale individuale si modella sulla cadenza festiva, obbedendo a una sorta di "stampo" destinato a ripetersi, da lì in poi, di anno in anno: "- Magari m'imbarco, - gli dissi, - ritorno per la festa un altr'anno" (LEF: 1042).

### 7.2.2. Le feste della memoria

Terminata la festa nel presente al capitolo VIII, l'evocazione riprende solo al passato, un passato in cui si avvicendano, però, piani temporali diversi e nient'affatto disposti in ordine cronologico, ma continuamente sfalsati, e in cui anche personaggi di cui ci è già stata raccontata la morte tornano a vivere nel ricordo – è il caso della tragica figura di Silvia. Si susseguono così: il resoconto dei recenti falò di San Giovanni attraverso la voce di Cinto al capitolo IX - una festa nel passato prossimo -; il ricordo dello struggente desiderio di partecipare

alla festa di Canelli e a quella di San Rocco – è quella di Santo Stefano Belbo - da parte di un ancora troppo povero Anguilla<sup>22</sup> al capitolo XIV; quello della festa della spannocchiatura improvvisata grazie alla musica di Nuto<sup>23</sup>, al capitolo XVII; quello della prima paga spesa interamente alla festa di Canelli<sup>24</sup>, al capitolo XVIII, una volta superato il dramma della povertà; e quello dell'esclusione, su cui s'incentra l'episodio del successivo capitolo XIX, ma più lontano nella memoria. Si tratta quest'ultimo di un capitolo chiave, interamente dedicato alla festa come oggetto del desiderio, ipostasi della felicità, per un giovane narratore ancora in una posizione fortemente leopardiana, che ricorda quello del *Mare*:

Era in quelle sere che una luce, un falò, visti sulle colline lontane, mi facevano gridare e rotolarmi in terra perch'ero povero, perch'ero ragazzo, perch'ero niente. Quasi godevo se veniva un temporale, il finimondo, di quelli d'estate, e gli guastava la festa. Adesso a pensarci rimpiangevo quei tempi, avrei voluto ritrovarmi. E avrei voluto ritrovarmi nel cortile della Mora, quel pomeriggio d'agosto che tutti erano andati in festa a Canelli, anche Cirino, anche i vicini, e a me, che avevo soltanto degli zoccoli, avevano detto: – Non vuoi mica andarci scalzo. Resta a fare la guardia –. Era il prim'anno della Mora e non osavo rivoltarmi. Ma da un pezzo si aspettava quella festa: Canelli era sempre stata famosa, dovevano far l'albero della cuccagna e la corsa nei sacchi; poi la partita al pallone (*LEF*: 996).

Nel passo risaltano soprattutto il tema dell'attesa della festa e quello dell'esclusione del piccolo Anguilla, che si dispera come il Leopardi della *Sera del dì di festa* – “rotolarmi in terra” è certo un ricordo di “e qui per terra /

---

<sup>22</sup> Qui si tratta soprattutto di un desiderio di *revanche*: “Tra me pensavo: «Mangio un cane se non vado a Canelli. Se non vinco la bandiera. Se non mi compro una cascina. Se non divento più bravo di Nuto». Poi pensavo al biroccio del sor Matteo e delle figlie. Al terrazzo. Al pianoforte nel salotto. Pensavo alle bigonce e alle stanze del grano. Alla festa di S. Rocco. Ero un ragazzo che cresceva” (*LEF*: 976).

<sup>23</sup> “Eravamo nel cortile al buio, una fila di gente, servitori, ragazzi, contadini di là intorno, donne – e chi cantava, chi rideva, seduti sul lungo mucchio della meliga, e sfogliavamo, in quell'odore secco e polveroso dei cartocci, e tiravamo le pannocchie gialle contro il muro del portico. E quella notte c'era Nuto, e quando Cirino e la Serafina giravano coi bicchieri lui beveva come un uomo. Doveva avere quindici anni, per me era già un uomo. Tutti parlavano e raccontavano storie, i giovanotti facevano ridere le ragazze. Nuto s'era portata la chitarra e invece di sfogliare suonava. Suonava bene già allora. Alla fine tutti avevano ballato e dicevano «Bravo Nuto»” (*LEF*: 987).

<sup>24</sup> “Invece i soldi dell'estate li sprecai tutti alla festa, al tirasegno, in sciocchezze. Fu allora che mi comprai un coltello col fermaglio, quello che mi servì a far paura ai ragazzi di Canelli la sera che mi aspettavano sulla strada di Sant'Antonino” (*LEF*: 993).

Mi getto, e grido, e fremo". A ciò fa seguito, però, una solenne ubriacatura, estasi dionisiaca *en solitaire*, che permette, infine, un recupero della dimensione collettiva della festa pur da una condizione di separazione; il piccolo Anguilla, infatti, decide di fermare tutti i passanti e dalla grata del cancello – la “griglia” – chiede loro notizie degli eventi festivi:

Stetti ubriaco fino a sera, e da ubriaco abbeverai i manzi, gli cambiai strame e buttai il fieno. La gente cominciava a ripassare sulla strada, da dietro la griglia chiesi che cosa c'era attaccato sul palo della cuccagna, se la corsa era stata proprio nei sacchi, chi aveva vinto. Si fermavano a parlare volentieri, nessuno aveva mai parlato tanto con me. Adesso mi sembrava di essere un altro, mi dispiaceva addirittura di non aver parlato a quei due ufficiali, di non avergli chiesto che cosa volevano dalle nostre ragazze, e se credevano davvero che fossero come quelle di Canelli. Quando la Mora tornò a popolarsi, io ne sapevo abbastanza sulla festa che potevo parlarne con Cirino, con l'Emilia, con tutti, come ci fossi stato. A cena ci fu ancora da bere. La carrozza grande tornò a notte tardissimo, ch'io dormivo da un pezzo e sognavo di arrampicarmi sulla schiena liscia di Silvia come fosse il palo della cuccagna, e sentii Cirino che si alzava per andare al cancello, e parlare, sbatter porte e il cavallo sbuffare. Mi girai sul saccone e pensai com'era bello che adesso ci fossimo tutti. L'indomani ci saremmo svegliati, saremmo usciti in cortile, e avrei ancora parlato e sentito parlare della festa (LEF: 997-998).

Come si vede la festa si carica di caratteristiche favolose – il palo della cuccagna, la corsa coi sacchi – per il bambino a cui è preclusa, e il racconto della festa mitica – cioè la letteratura – agisce come succedaneo, alimentando la sete insaziabile di sconosciuti e meravigliosi orizzonti al di là della griglia – sarà forse qui l'origine del viaggio in America -, all'interno della dinamica desiderio-esclusione.

La dinamica fra desiderio della festa ed esclusione non riguarda, però, solo Anguilla, ma sembra ripetersi anche a un livello più elevato di classe sociale per le padroncine della Mora, Silvia e Irene, escluse a lungo dalle feste del Nido, cui ambivano a partecipare. Nel capitolo XXII sono significativamente messi a confronto due tipi di feste, quella popolare, rappresentata ancora una volta dai falò di San Giovanni, e le feste da ballo – più vicine all'ideologia del *party* senza orizzonte mitico-simbolico -, che si svolgono al Nido, organizzate dalla signora, anch'esse circondate da un'atmosfera favolosa, e vero oggetto del desiderio per le due ragazze, che le fa quasi impazzire. Il paragone fra la condizione di Anguilla e quella delle ragazze è esplicito nelle parole del narratore:



[*festa di San Giovanni*] Una sera, dopo che avevamo ammucchiato i covoni del grano – la sera di S. Giovanni, c’erano i falò dappertutto – eran venute anche loro a prendere il fresco, a sentir cantare le ragazze (LEF: 1007).

[*festa al Nido*] Ma ai tempi del figlio del Conte e dell’ufficiale francese, di notte il Nido era sempre acceso, sempre in festa, e la vecchia che allora era ancor giovane come una rosa dava dei pranzi, dei balli, invitava la gente da Nizza e da Alessandria. Venivano belle donne, ufficiali, deputati, tutti in carrozza a tiro da due, coi domestici, e giocavano a carte, prendevano il gelato, facevano nozze. Irene e Silvia sapevano queste cose, e per loro essere ben trattate dalla vecchia, ricevute, festeggiate, era come per me dare un’occhiata dal terrazzo nella stanza del pianoforte, saperle a tavola sopra noialtri, veder l’Emilia fargli i versi con la forchetta e col cucchiaino. Soltanto, essendo tra donne, ci soffrivano. E poi loro, tutto il giorno ciondolavano sul terrazzo o in giardino – non avevano un lavoro, una vera fatica che le occupasse – nemmeno dietro alla Santina ci stavano volentieri. Si capisce che la voglia di andarsene dalla Mora, di entrare in quel parco sotto i platani, di trovarsi con le nuore e i nipoti della contessa, le faceva addirittura ammattire. Era come per me vedere i falò sulla collina di Cassinasco o sentir fischiare il treno di notte (LEF: 1009).

Alla fine le ragazze saranno ammesse alla festa al Nido – capitolo XXIV – e Anguilla avrà il compito di fare il cocchiere come nelle favole e di attenderle a mezzanotte. Tuttavia le ragazze decideranno di non tornare con lui, impedendogli così di aver accesso al salone e ponendolo nuovamente di fronte al dramma dell’esclusione e della delusione. Ma quest’orizzonte di felicità festiva rivelerà ben presto la sua natura illusoria per le due ragazze, che non riusciranno mai nella loro anelata scalata sociale, finendo miseramente e tragicamente.

### 7.2.3. La festa di Silvia

Con un salto più indietro nel tempo rispetto ai balli del Nido e alle loro sfortunate storie d’amore – un *flash-back* nel *flash-back* -, il narratore ricorda l’unica festa passata insieme alle due padroncine, Irene e Silvia, per la Madonna del Buon Consiglio<sup>25</sup>, riferendosi con ogni probabilità ai festeggiamenti settembrini di Castiglione Tinella, paese non distante da Santo Stefano Belbo. Si tratta dell’unica descrizione etnograficamente rilevante di una festa popolare

---

<sup>25</sup> Il culto della Madonna del Buon Consiglio è proprio del santuario di Genazzano, in provincia di Roma. L’immagine venerata è un’icona lignea che raffigura la Madonna col bambino Gesù. Secondo la leggenda una copia dell’icona fu traslata miracolosamente da Roma a Castiglione Tinella e intorno vi fiorì un culto, che dette poi origine alla festa popolare.

lasciataci da Pavese, che occupa l'intero capitolo XXX. Ne riporto gli stralci più significativi:

Ricordo una domenica d'estate – dei tempi che Silvia era viva e Irene giovane. Dovevo avere diciassette diciotto anni e cominciavo a girare i paesi. Era la festa del Buon Consiglio, di primo settembre. [...] Perché non prendevo il biroccio? mi disse Silvia. Arrivavo prima. Poi gridò a Irene: – Non vieni al Buon Consiglio anche tu? Anguilla ci porta e guarda il cavallo (LEF: 1037).

C'era una confusione di banchi di torrone, di bandierine, di carri e di bersagli e si sentivano di tanto in tanto gli schianti delle fucilate. Portai il cavallo all'ombra dei platani, dove c'erano le stanghe per legare, staccai il biroccio e allargai il fieno. Irene e Silvia chiedevano «Dov'è la corsa, dov'è?», ma c'era tempo, e allora si misero a cercare i loro amici. Io dovevo tener d'occhio il cavallo e intanto vedere la festa (LEF: 1038).

La gente ch'era al Buon Consiglio veniva di lassù, dalle aie più sperdute, e da più lontano ancora, dalle chiesette, dai paesi oltre Mango, dove non c'erano che strade da capre e non passava mai nessuno. Erano venuti in festa sui carri, sulle vetture, in bicicletta e a piedi. Era pieno di ragazze, di donne vecchie che entravano in chiesa, di uomini che guardavano in su. I signori, le ragazze ben vestite, i bambini con la cravatta, aspettavano anche loro la funzione sulla porta della chiesa. (LEF: 1038-39).

Con Nuto andammo a vedere i cavalli nelle stalle dell'osteria. Il Bizarro della Stazione ci fermò sulla porta e ci disse di fare la guardia. Lui e gli altri sturarono una bottiglia che scappò mezza per terra. Ma non era per bersela. Versarono il vino, che friggeva ancora, in una scodella e lo fecero leccare a Laiolo ch'era nero come una mora, e quando lui ebbe sorbito gli piantarono quattro frustate col manico sulle gambe di dietro perché si svegliasse. Laiolo prese a sparar calci chinando la coda come un gatto. – Silenzio, – ci dissero, – vedrai che la bandiera è nostra (LEF: 1039).

Poi Nuto andò a suonare per la funzione della madonna. Si misero in fila davanti alla chiesa, la madonna usciva allora. Nuto ci strizzò l'occhio, sputò, si pulì con la mano e imboccò il clarino. Suonarono un pezzo che lo sentirono dal Mango. A me piaceva su quello spiazzo, in mezzo ai platani, sentire la voce delle trombe e del clarino, vedere tutti che s'inginocchiavano, correvano, e la madonna uscire dondolando dal portone sulle spalle dei sacrestani. Poi uscirono i preti, i ragazzi col camiciolo, le vecchie, i signori, l'incenso, tutte quelle candele sotto il sole, i colori dei vestiti, le ragazze. Anche gli uomini e le donne dei banchi, quelli del torrone, del tirasegno, della giostra, tutti stavano a vedere, sotto i platani. La madonna fece il giro dello spiazzo e qualcuno sparò i mortaretti. Vidi Irene bionda bionda che si turava le orecchie. Ero contento di averle portate io sul biroccio, di essere in festa con loro. (LEF: 1039-40).

La corsa passò due volte, in discesa e in salita, sotto i platani, e i cavalli facevano un rumore come la piena del Belbo; Laiolo lo portava un giovanotto che non conoscevo, stava chinato con la gobba e frustava da matto [...] Dopo, Irene e Silvia le persi di vista. Feci il mio giro al tirasegno e alle carte, andai a sentire all'osteria i padroni dei cavalli che litigavano e bevevano una bottiglia dopo l'altra, e il parroco cercava di metterli d'accordo. Chi cantava, chi bestemmiava, chi mangiava già salame e formaggio. Di ragazze non ne venivano in quel cortile, sicuro. A quest'ora Nuto e la musica eran già seduti sul ballo e attaccavano. Si sentiva suonare e ridere nel sereno, la sera era fresca e chiara, io giravo dietro le baracche, vedevo alzarsi i paraventi di sacco, giovanotti scherzavano, bevevano, qualcuno rivoltava già le sottane alle donne dei banchi. I ragazzi si chiamavano, si rubavano il torrone, facevano chiasso (LEF: 1040).

Lo sguardo con cui viene descritta è quello del giovane Anguilla che utilizza anche la denominazione popolare abbreviata di festa del Buon consiglio, invece di Madonna del Buon Consiglio, fatto che sulle prime può lasciare confuso il lettore non esperto di culti popolari. Tuttavia, egli è abbastanza attento da annotare la data, che coincide con la prima domenica di settembre. Vi sono due elementi centrali che catturano l'attenzione del narratore Anguilla. Il primo è rappresentato dalla processione della Madonna – Pavese non precisa che si tratta di un'icona lignea e non di una statua come si potrebbe immaginare -, portata a spalle dai "sacrestani", con cui si dovranno identificare probabilmente gli esponenti di una confraternita mariana che indossano un semplice saio bianco simile a quello del sacrestano; l'icona fa il giro della piazza e al rientro in chiesa vengono sparati i fuochi di artificio. Il secondo è rappresentato invece dalla corsa di cavalli, gara attorno alla quale si scatena l'animosità dei giovani per il prestigio cerimoniale di ottenere la "bandiera", o "palio"; in questo episodio si ripete anche quello descritto da Pavese nelle *Feste*, in cui il cavallo viene drogato col vino per fargli vincere la corsa. A questi elementi si aggiungono la consueta banda di Nuto, il tirasegno, i giochi all'osteria, le bevute di vino, ma domina soprattutto l'atmosfera amorosa che si viene a creare tra i giovani ragazzi.

Allora, al di là del rapporto di comunione-esclusione che Anguilla intrattiene con le padroncine-oggetto del desiderio - "Ero contento di averle portate io sul biroccio, di essere in festa con loro", dice, ma in realtà è escluso dalle loro conversazioni amorose -, la narrazione della festa del Buon Consiglio assume i tratti di una riscrittura di *A Silvia*, come è esplicito nel nome della preferita delle due signorine della Mora. Pavese mette, cioè, in scena quello che non poté accadere alla Silvia leopardiana prematuramente morta: "Non ti

molceva il core/ La dolce lode or delle negre chiome,/ Or degli sguardi innamorati e schivi;/ Nè teco le compagne ai dì festivi/ Ragionavan d'amore". Questa Silvia pavesiana si è spinta un passo più in là di quella leopardiana; infatti, il narratore ce la descrive intenta proprio in quei colloqui d'amore festivi negati all'altra: "Le vidi tutte e due nel chiaro dell'acetilene abbracciate coi loro giovanotti, le facce sulla spalla, e la musica suonava portandole. «Fossi Nuto», pensai" (LEF: 1041). Il narratore è, invece, sempre nella medesima posizione del giovane della *Sera del dì di festa*: "e già non sai nè pensi/ Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto". Ma l'esito per entrambe le figure femminili sarà ugualmente tragico e la fiera Silvia pavesiana morirà dissanguata in seguito all'interruzione volontaria di una gravidanza, generata da un amore non corrisposto.

Nel complesso tutte le feste della memoria presenti nella *Luna e i falò* ripropongono la condizione dell'io leopardiano dei *Canti*, intrappolato fra il desiderio-attesa infantili della prima parte e la delusione della maturità della seconda, ma, più che insistere sul tema dell'illusione, Pavese mette l'accento sull'impossibilità del godimento collettivo e dello scacco dei personali miti della festa di fronte alla realtà.

#### 7.2.4. I falò

Fra le feste descritte nel romanzo i falò del titolo non sembrano avere uno spazio preponderante, rivestendo in apparenza un ruolo di secondo piano. L'unica descrizione dei falò, eccetto il breve accenno del capitolo XXII, avviene attraverso la già citata conversazione fra il narratore e Cinto al capitolo IX:

- Li hanno fatti quest'anno i falò? - chiesi a Cinto. - Noi li facevamo sempre. La notte di S. Giovanni tutta la collina era accesa. - Poca roba, - disse lui. - Lo fanno grosso alla Stazione, ma di qui non si vede. Il Piola dice che una volta ci bruciavano delle fascine. Il Piola era il suo Nuto, un ragazotto lungo e svelto. Avevo visto Cinto corrergli dietro nel Belbo, zoppicando.
- Chi sa perché mai, - dissi, - si fanno questi fuochi. Cinto stava a sentire. - Ai miei tempi, - dissi, - i vecchi dicevano che fa piovere... Tuo padre l'ha fatto il falò? Ci sarebbe bisogno di pioggia quest'anno... Dappertutto accendono il falò. - Si vede che fa bene alle campagne, - disse Cinto. - Le ingrassa. Mi sembrò di essere un altro. Parlavo con lui come Nuto aveva fatto con me. - Ma allora com'è che lo si accende sempre fuori dai coltivi? - dissi. - L'indomani trovi il letto del falò sulle strade, per le rive, nei gerbidi... (LEF: 955-956).

Il narratore interroga Cinto sul motivo per cui si fanno i falò, mettendo insieme i frammenti di una sorta di *Georgiche* popolari sulla funzione

fertilizzante del fuoco, che farebbe ingrassare la terra oppure piovere sui coltivi. Ma si trattano di punti di vista dei nativi che poco soddisfano il Pavese mitologo. Infatti, il romanzo predispone attraverso le pieghe del racconto una ben altra rivelazione, che è la stessa del dialogo *I fuochi* e del *Ramo d'oro*, cioè, che i falò furono un tempo dei sacrifici umani. La spiegazione viene fatta trapelare, prima, a metà romanzo con l'incendio di Gaminella da parte di Valino, poi, proprio alla fine del romanzo attraverso il racconto della morte di Santina.

La drammatica narrazione dell'omicidio della cognata-amante e della suocera da parte di Valino, del proprio suicidio per impiccagione e dell'olocausto della casa, in cui sono coinvolti anche il cane e il manzo, mette in scena, al di là delle conseguenze della miseria – ma difficilmente vi si potrebbe scorgere il tema della denuncia sociale –, l'arcaica origine sacrificale della pratica di accendere i falò, che come uno "stampo mitico" o "modulo supremo" a distanza di secoli e di generazioni torna a reclamare il necessario tributo di sangue per la Terra. Solo così si spiega la funzione fertilizzante dei falò per i coltivi, secondo la spietata legge dei rituali agrari enucleata da Frazer ed esplicita nella riflessione di Pavese del 16 gennaio 1945: "I popoli che praticarono i più atroci e frequenti sacrifici umani furono gli agricoltori (civiltà matriarcali). Né i pastori, né i cacciatori, né gli artigiani furono mai crudeli come i contadini" (MDV: 270).

L'eterno ritorno della natura sacrificale dei falò trova, poi, la sua più emblematica messa in scena nella morte di Santina, il cui racconto chiude il romanzo di Pavese, apparendo così come il terzo dei falò rappresentati, dopo quelli di San Giovanni del giugno precedente all'arrivo del narratore e del rogo di Gaminella, ma essendo in realtà il più indietro nel tempo, secondo un vorticoso sfalsarsi dei piani temporali, che alludono in definitiva all'abolizione del tempo, alla ripetizione festiva come eterna prima volta. In tale descrizione l'interpretazione dell'olocausto di Santina come falò è esplicita:

Nuto s'era seduto sul muretto e mi guardò col suo occhio testardo. Scosse il capo. – No, Santa no, – disse, – non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò (LEF: 1050).

Nella morte della bella Santa, nome stavolta antifrastico, che si prostituisce prima coi fascisti e, poi, prende parte alla lotta partigiana, facendo presumibilmente - ma non è certo (Calvino, 1991 [1966]) - il doppio gioco tra rossi e neri, riaffiora anche l'immagine della strega bruciata sul rogo e, proprio, della dannunziana *Figlia di Iorio*. L'eccessiva bellezza muliebre è sempre a rischio nella cultura patriarcale di essere trasformata in attributo stregonesco, così come la libertà sessuale di cui godono Santina e Mila e il loro sfuggire al controllo del potere costituito, sia quello della comunità di villaggio sia pure quello delle brigate partigiane, ne fanno dei perfetti capri espiatori. Ritorna, così, in chiusura del romanzo il motivo "la festa e la strega", precedentemente delineato (cfr. § 5.4.), in questo caso sorretto anche dall'autorevole interpretazione frazeriana a disposizione di Pavese, che spiega come i falò fossero in origine accesi per bruciare le streghe e, solo in seguito, effigi umane o animali che ne costituivano il sostituto magico (Frazer, 1999 [1922]: 724-725). Tale meccanismo apotropaico, dietro la banalizzante interpretazione fertilizzante, sembra sempre pronto a scattare nei momenti di crisi, trovando nelle donne le vittime ideali per ristabilire l'ordine simbolico a dominio maschile. Con tutto ciò, tale lettura in chiave di denuncia è estranea alla prospettiva pavesiana, che sembra più interessata alla dinamica della sua stolida reiterazione, se non a quella della sua celebrazione.

### 7.2.5. La luna

Come ho già avuto modo di accennare il vero personaggio ideologico del romanzo è Nuto, depositario sin dall'infanzia di un maggior capitale di conoscenza e coscienza di sé e del mondo rispetto all'io narrante. Questo aspetto permane anche dopo il rientro del narratore dall'America, da una mutata condizione economica che lo ha fatto passare da una posizione subalterna a una classe sociale egemonica. Il narratore ha anche dimenticato gran parte delle conoscenze del mondo contadino e popolare che facevano parte della sua esperienza quotidiana in Gaminella e alla Mora, portando alle estreme conseguenze il suo destino di orfano in quello di *déraciné*. Il romanzo ci racconta il percorso indietro per ritrovare "un paese" e delle "radici". Nuto, invece, non ha mai perso il "paese" né la posizione di subalterno all'interno del sistema dei rapporti di produzione. Durante la guerra ha partecipato alla lotta partigiana e pare che si sia formato attraverso qualche forma di scuola popolare di comunismo. Anche il narratore ha partecipato per un po' alla lotta comunista a Genova, ma, braccato, ha piantato la lotta ed è fuggito in America. Le sue rimangono per lo più vaghe idee e velleità, a differenza di quelle di Nuto che

deve scendere a compromessi con la vita della comunità e innestare l'ideologia comunista nel quotidiano, facendosene portavoce. Attraverso le parole del narratore emerge un conflitto di cosmologie polemicamente indirizzato all'amico tra le istanze progressive del comunismo e quelle regressive delle concezioni folkloriche, che probabilmente lacerava lo stesso Pavese. La risposta di Nuto, più che la posizione di Anguilla, pare fornire la risposta dell'autore, volta a tutelare alcune antiche conoscenze popolari che attingono alla dimensione mitica:

– La luna, – disse Nuto, – bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi. Una tina la devi lavare quando la luna è giovane. Perfino gli innesti, se non si fanno ai primi giorni della luna, non attaccano. Allora gli dissi che nel mondo ne avevo sentite di storie, ma le più grosse erano queste. Era inutile che trovasse tanto da dire sul governo e sui discorsi dei preti se poi credeva a queste superstizioni come i vecchi di sua nonna. E fu allora che Nuto calmo calmo mi disse che superstizione è soltanto quella che fa del male, e se uno adoperasse la luna e i falò per derubare i contadini e tenerli all'oscuro, allora sarebbe lui l'ignorante e bisognerebbe fucilarlo in piazza. Ma prima di parlare dovevo ridiventare campagnolo. Un vecchio come il Valino non saprà nient'altro ma la terra la conosceva (*LEF*: 958).

Esse valgono soprattutto per chiarire il valore transtorico e irriducibile della conoscenza mitica nell'esistenza umana – a differenza di alcune forme di festa di cui Pavese aveva colto i retroterra politici e le dinamiche di dominio-subalternità -, e stabilire la possibile coesistenza di istanze progressive *con* la dimensione folklorica, che pertanto non deve essere necessariamente rinnegata, secondo una prospettiva dal sapore vagamente demartiniano<sup>26</sup>.

Tali parole sono anche la trasposizione narrativa di una nota etnografica a proposito della funzione della luna sulla germinazione e su tutte le attività contadine, stilata da Pavese il 1° luglio 1942 nel *Mestiere di vivere* (*MDV*: 219). Ma al di là di questi influssi georgici - che sono più che altro polvere gettata negli occhi del lettore -, bisognerà dire che la luna per i suoi "eterni giri" e per la sua parabola di morte e rinascita che si ripete incessantemente uguale a se stessa, ricominciando ogni volta da capo, incarna in maniera suprema la

---

<sup>26</sup> De Martino sostiene l'esistenza di istanze progressive *nella* produzione folklorica, in particolare nei canti di protesta, nell'articolo *Il folklore progressivo* del 1951 (de Martino, 1976a). Quella di de Martino e quella espressa attraverso la figura di Nuto sono sicuramente due posizioni diverse, ma si possono comunque avvicinare per quanto riguarda il medesimo problema dei difficili rapporti fra ideologia comunista e folklore.

dimensione ciclica del tempo, ed è, dunque, chiamata in questo romanzo a incarnare l'ipostatizzazione del *mythe de l'éternel retour*.

### 7.3. Una festa pericolosa

Da quanto finora detto risulta chiaramente che la festa occupa un ruolo nevralgico all'interno dell'immaginario pavesiano, essendo caratterizzata *in primis* fra gli altri da contrastanti tratti leopardiani e dannunziani. Si potrebbe anche dire – ma evidentemente le distinzioni non sono mai così nette – che l'immagine della festa in quanto oggetto del desiderio si configura, da una parte, leopardianamente, come “mito della festa”, stampo infantile frutto di un'esperienza estatica che imprime uno slancio verso il futuro, inteso come zona aurorale del recupero del godimento perduto, provocando i consueti meccanismi di attesa, esclusione e delusione, dall'altra, dannunzianamente, come “festa del mito”, da ricercarsi nel passato, alle origini della sua arcaica matrice sacrificale e dionisiaca, di cui nel presente si intravedono solo i cascami. La costellazione festiva pavesiana si costituisce, pertanto, di immagini anche contrapposte che stabiliscono segreti legami fra loro: nel suo risvolto più positivo si collega alle immagini del fanciullo, dell'estate, della campagna, dell'altrove – la festa è più spesso quella dell'altro paese in Pavese –, della banda musicale, della luna; nei suoi risvolti più inquietanti trascina con sé le immagini del fuoco, rogo e falò, del sangue, dell'omicida, del vino, dell'orgia, del cavallo, della capra e del dio-caprone, ma anche della strega e del diavolo.

Ad ogni modo l'accesso alla dimensione festiva, che per Pavese è soprattutto l'accesso al godimento collettivo del mito – il mito in senso frazeriano-dannunziano e nicciano-dionisiaco – è ormai precluso per l'uomo moderno. Anche per Pavese stesso, che lo ritrova solamente *en solitaire* nel piacere del rustico-selvaggio. Ma c'è un aspetto più pericoloso dell'evocazione di primitivi archetipi sacrificali sottesi alla festa. Si tratta della concezione della festa come eterna prima volta e come ritorno dell'uguale, tesi che si dipana negli ultimi testi di Pavese, tra il *Mito* e la *Luna e i falò*, e che sotto la spinta di Eliade sottende l'idea dell'abolizione del tempo e, cioè, come spiega de Martino della destorificazione dell'intera vicenda umana.

De Martino ritorna più volte su questo sogno pavesiano delle origini, sia nell'abbozzo *L'etnologo e il poeta* – ora pubblicato in appendice alla loro corrispondenza (Pavese – de Martino, 1991: 191-195) –, sia in alcuni appunti pubblicati nella *Fine del mondo*, dal titolo *L'orizzonte dell'eterno ritorno*, dove il nome di Pavese è espressamente citato, pur essendo dedicata la sezione nel suo complesso alla rettifica e alla messa in guardia dalle tesi di Eliade (de Martino,



2002: 223). Sarebbe impossibile riportarne tutte le preziose considerazioni - peraltro in uno stadio assai disorganico -, mi fermerò pertanto su alcuni punti salienti. Il complesso mitico-rituale dell'eterno ritorno dell'identico è costruito culturalmente dall'uomo come *imitatio naturae*, cioè, modellato sui cicli cosmici e stagionali, per cui alla fine del ciclo il tempo ricomincia da zero, ritornando alle origini del mito. In questa concezione ogni azione rituale e profana risulta la ripetizione di un mito ancestrale e, dunque, già perfettamente contenuta in esso. Tale *pia fraus* permette all'uomo di stare nella storia "come se non ci si stesse", attribuendo tutta la responsabilità del suo agire alla metastoria del mito, ma ovviamente si tratta solo di un'illusione. Il problema insito nella dottrina di Pavese-Eliade è quello di non coglierne la natura di illusione o meglio di credere nella realtà di questa illusione ottica - l'eterno ritorno dell'identico -, trasformando ciò che fu solo un espediente culturale dell'uomo per sottrarsi all'angoscia di fare la propria storia nella reale azione destoricante della festa e del rito, che così avrebbero fatto proprio quanto si promettevano di fare, cioè, annullato il tempo e riportato alle origini, come fa la natura coi suoi cicli (de Martino, 2002: 263). Con l'accettare in quanto rivelazione il simbolismo mitico-rituale dell'eterno ritorno, che procede alla destoricazione del reale, si giunge pertanto all'esito estremo della riduzione della cultura a natura (de Martino, 2002: 225). Tale lettura primitivista, destoricante e naturalizzante della festa è, forse, l'immagine più pericolosa che Pavese ci ha lasciato.

## CONCLUSIONI

Dal percorso sin qui delineato appare evidente che l'opera di Leopardi, quella di D'Annunzio e quella di Pavese, pur nella loro diversità, costituiscono tre snodi fondamentali tanto nella rappresentazione della festa all'interno della nostra storia letteraria quanto nella costruzione dell'immaginario in ambito italiano tra Ottocento e Novecento. In questo senso, una lettura antropologica dei testi letterari è stata una chiave fondamentale per svelare l'articolata elaborazione interna a ciascun autore dell'esperienza festiva e il peso notevole che essa occupa, in realtà, nella loro opera nel suo complesso. Per tale motivo ne rivendico qui la bontà.

È Leopardi, nel primo Ottocento, a inaugurare in Italia la più compiuta disamina del fenomeno socio-culturale della festa, anticipando di molto gli studi dei demologi ed etnologi italiani, che si occuperanno della questione solo molto dopo di lui. Quella di Leopardi è una riflessione che prescinde da un'indagine etnografica sul problema festivo, pur nell'esattezza di alcuni dati

folklorici che trapelano dalla sua produzione lirica, per interrogarsi invece sul suo significato filosofico o, meglio, astrattamente antropologico, cioè, sul senso profondo del “fare festa” degli esseri umani. La sua si pone anche nel campo letterario come la scettica risposta italica alle velleità rousseauiane, cioè, all’idea dell’ingenua spontaneità della festa, alle istanze egualitarie di cui sarebbe latrice nel presente post-rivoluzionario ancor più che nel passato, alla funzione di scaldare i cuori. Pur negando recisamente l’ideologia della festa spontanea – la festa è semmai da connettersi alla consapevole elaborazione della “mezza filosofia” -, Leopardi non ricusa la funzione positiva dell’istituto festivo, ma solo in quanto illusione, generoso tentativo di opporsi al dolore, temporaneo sollievo dalla *souffrance*. Allo stesso modo, però, mostra il decadere della forza e del calore della “macchina festiva”, a causa del progressivo spostamento dell’uomo verso la Ragione, lasciando intravedere nelle sole feste religiose un barlume delle feste antiche, ma poi sconfessando anche la funzione delle prime nella contemporaneità. Sempre a Leopardi va ascritta l’individuazione e la demistificazione dell’illusione dell’anniversario, dell’idea del ciclo, che, ripetendosi sempre uguale, sovrintende il meccanismo del dispiegarsi festivo nella simbolica scansione del tempo costruita dall’uomo come *imitatio naturae*.

L’opera di D’Annunzio a *fin de siècle* mostra un completo cambiamento di prospettiva con cui guardare al fenomeno festivo. D’Annunzio, prescindendo quasi interamente dalla riflessione leopardiana, si rivolge invece alle neonate discipline demologiche, introducendo nel campo letterario uno sguardo dettagliatamente etnografico per restituire l’immagine di una festa folklorica come non la si era mai vista apparire nel panorama letterario italiano ed europeo. Vero è che quello che D’Annunzio stabilisce coi referenti folklorici è un gioco di appropriazione, rielaborazione, esasperazione e, soprattutto, negoziazione dei significati festivi, che sopravanza la sterile riproposizione della letteratura demologica locale per affacciarsi all’*ethno-fiction*. Esso è volto *in primis* a delineare la propria posizione ideologica, marcando fortemente lo *status* di alterità della dimensione popolare rispetto a quella culta. Si viene pertanto a intravedere una spaccatura fra due mondi in opposizione non percepibile nella riflessione leopardiana, che da quegli strati folklorici in qualche modo aveva finito per prescindere nella sua lettura della festa – ciò, forse, perché ancora non erano nate quelle discipline demo-etno-antropologiche il cui sguardo ci ha addestrato a sottrarre tali strati dallo sfondo per riportarli al centro della scena. D’altra parte D’Annunzio, pur reperendo nel mondo popolare alcune concezioni come quelle dell’anniversario e della scansione dell’anno liturgico in quanto eventi scatenanti dell’azione narrativa, nel

complesso delinea un'impossibilità di recupero per le élite di questo materiale folklorico-religioso, sacrificale e barbarico, facendo invece trapelare tra *Il trionfo della morte* e le *Laudi* l'idea di una festa diversa, come nuova meta da perseguire per il superuomo. Così, se Leopardi svelando i meccanismi soggiacenti alla festa aveva di fatto sancito la fine dell'accesso al mito nella contemporaneità, D'Annunzio intraprende un percorso per il recupero di quel mito, prima, col tentativo di abbracciarlo nel folklore ancestrale e barbarico, poi, più convintamente attraverso la via dionisiaca e nicciana, di cui la festa è una delle più icastiche espressioni.

La riflessione leopardiana sulla festa riappare saltando, per così dire, una generazione di letterati nell'opera di Pavese, ma mutata di segno. Si potrebbe anche sostenere che, partendo da posizioni fortemente leopardiane – il desiderio e l'attesa giovanili della festa –, l'indagine di Pavese si rivolge all'etnologia, alla storia delle religioni e allo stesso D'Annunzio per cercare di smentire le conclusioni sull'inaccessibilità del mito e l'illusione festiva sancite dal Leopardi maturo. Le tappe della costruzione della "teoria del mito" e della "poetica del mito" rivelano, così, la loro centralità tanto per il suo recupero quanto per la questione della festa, che per Pavese rappresenta il "godimento collettivo" di quel mito. Un mito che assume, però, sembianze feroci di ascendenza frazeriana e dannunziana, e una festa che si impone nell'immaginario italiano dell'epoca per la sua recondita dimensione sacrificale, in accordo tanto con la visione folklorica di D'Annunzio quanto con quella etnologica del *Ramo d'oro*. Anche nel suo testamento spirituale, *La luna e i falò*, attraverso la trasposizione narrativa dell'"eterno ritorno dell'uguale" di matrice eliadiana Pavese sembra voler contraddire - con sollievo - la disincantata e malinconica critica dell'anniversario di Leopardi quanto la sua ironica burla del Grande Anno presente nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Così, la festa di Pavese, seppur difficilmente accessibile e godibile, sconfessa la propria natura illusoria e, col manifestarsi in grandi cicli, conferma il suo supposto potere di far ricominciare il tempo da capo e abolire la storia, apparendo maggiormente espressione della natura che della cultura. È una festa, quella di Pavese, che in accordo con le sue letture etnologiche e col suo gusto per il selvaggio offre agli esseri umani più sangue, violenza e morte che "sollazzo" dal male di vivere.

Si può dire, da una parte, che Leopardi, D'Annunzio e Pavese portano a maturazione istanze presenti nelle differenti epoche in cui hanno vissuto, dall'altra, gettano un ponte verso le generazioni successive con le loro interpretazioni delle immagini festive, che saranno o meno recepite da chi li

seguirà. Così, potrei concludere osservando che queste immagini della festa, talora anche molto diverse fra loro, sono sopravvissute, *in toto* o in parte, sia nel nostro immaginario culturale contemporaneo, dove non mancano visioni idilliche e bucoliche - tipiche dei processi di *heritage* dei beni immateriali - insieme a quelle più feroci e orgiastiche ma reinterpretate in forma moderna - come nel *rave party* -, sia larvamente nella letteratura scientifica demologica e antropologica. Non sono assenti, infatti, anche ai giorni nostri interpretazioni del festivo in chiave fenomenologica, naturalizzante o arcaizzante. A fronte di una profetizzata fine della festa negli anni '80, va detto che la nostra epoca vede, invece, un proliferare di tali fenomeni e, anzi, si potrebbe dire che sia la vita che la letteratura ci rimandano l'immagine di un'umanità che vuole vivere un'eterna festa, da cui vengono però tendenzialmente espunti tutti gli orizzonti mitici preesistenti per approdare al puro divertimento, non avendo affatto assimilato la lezione leopardiana sulla sua illusorietà e sul dolore che essa nasconde. Ma, in fondo, Leopardi direbbe che va bene così.

## BIBLIOGRAFIA

### a. Leopardi

#### *Opere consultate*

LEOPARDI, Giacomo

1988 *Poesie e prose*, I, II, a cura di Rolando Damiani e Andrea Rigoni, Meridiani, Milano: Mondadori.

2015 *Zibaldone*, I, II, III, a cura di Rolando Damiani, Meridiani, Milano: Mondadori.

#### *Studi di riferimento*

AMBRUS, Gauthier

2012 "Poetico fanciullo. Lo strano dialogo di Leopardi e Rousseau", in Cacciapuoti, Fabiana (a cura di), *Giacomo dei libri. La biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, Electa, Milano: Mondadori: 151-159.

BELLUCCI, Novella

2010 "Creature d'altra specie. Per un contributo alla definizione del modello leopardiano di magnanimo", in Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 115-134.

BELLUCCI, Novella, Franco D'INTINO e Stefano GENSINI (a cura di)

2014 *Lessico leopardiano*, Roma: La Sapienza editrice.

2016 *Lessico leopardiano*, Roma: La Sapienza editrice.

BIGONGIARI, Piero

1976 *Leopardi*, Firenze: La Nuova Italia.

BINNI, Walter

2014 *Leopardi. Scritti 1969-1997*, III volumi, Firenze: Il Ponte.

BIRAL, Bruno

1992 *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Nuova edizione, Torino: Einaudi.

BLASUCCI, Luigi

1989 *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli: Morano.

BONIFAZI, Neuro

1976 *Le lettere infedeli*, Roma: Officina.

BROGI, Stefano

2012 *Nessuno vorrebbe rinascere. Da Leopardi alla storia di un'idea tra antichi e moderni*, Pisa: ETS.

BRONZINI, Giovanni Battista

- 1975 *Leopardi e la poesia popolare dell'Ottocento*, Napoli: De Simone.
- 1978 "Leopardismi antropologici e strutturali nella poesia minore e periferica (dotto e popolare) quattro-cinquecentesca", in AA. VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), Firenze: Olshki: 429-462.
- 1979 "I Kirghisi e Leopardi", *Giornale storico della letteratura italiana*, CLVI, 493: 124-134.
- 1982 "Leopardi e gli errori popolari degli antichi", in: AA. VV., *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze: Olshki: 321-360.

CACCIAPUOTI, Fabiana

- 2010 *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma: Donzelli.

CAMAROTTO, Valerio

- 2010 "L'invenzione dell'alfabeto e l'incivilimento". Riflessione antropologica e linguistica comparata nello *Zibaldone*", in Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 353-364.

CAMPANA, Andrea

- 2009 *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna: Bononia university press.

CAPONE, Ugo Vittorio

- 1968 *L'illusione torturante. Civiltà e letteratura tra neoclassicismo e romanticismo*, Napoli: Fiory.

CLEMENTE, Pietro

- 2010a "Comparazioni immaginative. Tre sguardi tra molte letture antropologiche di Leopardi", in Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 11-26.
- 2010b "Paese/paesi", in Isnenghi, Mario (a cura di), *I luoghi della memoria: strutture ed eventi dell'Italia unita*, Bari: Laterza.

COLAIACOMO, Claudio

- 1992 *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli: Liguori.
- 1995a "Zibaldone di pensieri", in: Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana, Le opere, Dall'Ottocento al Novecento*, Torino: Einaudi, III: 217-301.
- 1995b "Canti" in: Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana, Le opere, Dall'Ottocento al Novecento*, Torino: Einaudi, III: 355-427.

CROCIANI, Giovanni

- 1991 *Leopardi e le tradizioni popolari*, a cura di Luigi Banfi, Ancona: Transeuropa. [1948]

DAMIANI, Rolando

2015 "Commento", in Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, III, a cura di Rolando Damiani, Meridiani, Milano: Mondadori.

D'INTINO, Franco

1994 "I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi", *Filologia e critica*, Anno XIX, II: 211-271.

2009 *L'immagine della voce: Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia: Marsilio.

DOTTI, Ugo

1993 "La poesia leopardiana", in Leopardi, Giacomo, *Canti*, a cura di Ugo Dotti, Milano: Feltrinelli: 9-204.

FELICI, Lucio

2006 *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli: Rubbettino.

FEO, Nicola

2010 "La società stretta. Antropologia e politica in Leopardi", in : Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 297-312.

FERRONI, Giulio

2010 "Rimediare alla civiltà: antropologia ed ecologia", in : Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 135-166.

FÖCKING, Marc

1995 "Jean-Giacomo liest die Genesis. Leopardis Bibelinterpretation im Inno ai Patriarchi", in: Neumeister, Sebastian (Hrsg.), *Leopardi in seiner Zeit. Leopardi nel suo tempo*. Akten des 2. Internationalen Kongresses der Deutschen Leopardi-Gesellschaft (Berlin, 17. bis 20. September 1992), Tübingen: Stauffenburg: 147-175.

FOLIN, Alberto

1987 *Da Leopardi all'eresia, saggi sulla poesia e sul potere*, Napoli: Dick Peerson.

1993 *Leopardi e la notte chiara*, Venezia: Marsilio.

1996 *Pensare per affetti. Leopardi: la natura, l'immagine*, Venezia: Marsilio.

FRATTINI, Alberto

1958 "Leopardi e Rousseau", in: Frattini, Alberto, *Cultura e pensiero in Leopardi. Due contributi*, Roma: Ausonia: 7-85.

1964 "Leopardi e gli ideologi francesi del Settecento", in: AA. VV., *Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani*, (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze: Olschki: 253-282.



GALIMBERTI, Cesare

- 1988 "Leopardi: meditazione e canto", in Leopardi, Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Andrea Rigoni, Meridiani, Milano: Mondadori, I: XI-LXXIX.
- 2001 *Cose che non son cose, Saggi su Leopardi*, Venezia: Marsilio.

GASPARRI, Luca

- 2010 *Filosofia dell'illusione. Lineamenti di glottologia e di critica concettuale*, Milano: Mimesis.

GERBI, Antonello

- 2000 *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica (1750-1900)*, nuova edizione a cura di Sandro Gerbi, con un saggio di Antonio Melis, Milano: Adelphi. [1955]

KOOPMANN, Susanne

- 2003 *Sulla recondita presenza di Rousseau nell'opera di Giacomo Leopardi*, Cosenza: Memoria. [1998, *Studien zur verborgenen Präsenz Rousseaus im Werk Giacomo Leopardis*, Tübingen: Stauffenburg Verlag]

JANOWSKI, Franca

- 2010 "L'animale infelice: la differenza antropologica nel pensiero di Leopardi", in: Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 541-560.

LANDOLFI PETRONE, Giuseppe

- 1993 "Filosofi del Settecento nelle letture leopardiane", in: Canone, Eugenio (a cura di) *Bibliothecae selectae. Da Cusano a Leopardi*, Firenze: Olschki: 475-491.

LANDUCCI, Sergio

- 1972 *I filosofi e i selvaggi*, Bari: Laterza.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi

- 2010 "Linguaggi dell'amore e del dolore nello Zibaldone", in: Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 107-114.

LUPORINI, Cesare

- 1996 *Leopardi progressivo*, Roma: Editori Riuniti. [1947]
- 1998 "Dall'Inno ai Patriarchi alla Storia del genere umano", in: Luporini, Cesare, *Decifrare Leopardi*, Napoli: Macchiaroli.

MALAGAMBA, Andrea

- 2014 "Assuefazione/assuefabilità", in Bellucci, Novella e Franco D'Intino (a cura di), *Lessico leopardiano 2014*, Roma: La Sapienza Editrice: 29-36.

MIRANDA, Ernesto

2010 "Sulla natura degli uomini. Leopardi e l'antropologia filosofica", in Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 217-228.

MONETA, Marco

2010 "Perfezione e imperfezione dell'esistenza nell'antropologia di Leopardi", in: Gaiardoni, Chiara (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze: Olschki: 229-242.

MUÑIZ MUÑIZ, Maria de las Nieves

1989 "Sul concetto di decadenza storica in Leopardi", in: *Il pensiero storico e politico di Giacomo Leopardi*, Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 9-11 settembre 1984), Firenze: Olschki: 375-390.

2012 "Il Rousseau di Leopardi: tracce di lettura", in: Cacciapuoti, Fabiana (a cura di), *Giacomo dei libri. La biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, Electa, Milano: Mondadori: 127-149.

NATOLI, Salvatore e Antonio PRETE

1998 *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia*, Milano: Bruno Mondadori.

PERUZZI, Emilio

1979 *Studi leopardiani. I, La sera del dì di festa*, Firenze: Olschki.

RESIDORI, Matteo

1997 "Il canto della fanciulla", in Ceragioli, Fiorenza (a cura di), *Leopardi in Pisa* Electa, Milano: Mondadori: 113-118.

SANSONE, Mario

1964 "Leopardi e la filosofia del Settecento", in: AA. VV., *Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani*, (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze: Olschki: 133-172.

SAVARESE, Gennaro

1967 *Saggio sui "Paralipomeni" di Giacomo Leopardi*, Firenze: La Nuova Italia.

SERBAN, Nicolae

1913 *Leopardi et la France. Essai de littérature comparée*, Paris: Honoré Champion.

SEVERINO, Emanuele

2013 "Il «fiore»: cristianesimo, arte, tecnica, in *La potenza dell'errare. Sulla storia dell'Occidente*, Milano: Rizzoli: 15-34.

SOLMI, Sergio

1987 *Studi leopardiani*, Milano: Adelphi.

SOZZI, Lionello

2007 *Il paese delle chimere. Aspetti e momenti dell'idea di illusione nella cultura occidentale*, Palermo: Sellerio.

ZITO, Paola

2000 "Gli effetti della lettura", in: AA.VV., *I libri di Leopardi*, Napoli: E. de Rosa: 113-130.

ZUMBINI, Bonaventura

1909 *Studi sul Leopardi*, Firenze: Barbera.

## **b. Rousseau**

### ***Opere consultate***

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1962 *Du Contrat Social ou Principes du droit politique, Discours sur les Sciences et les Arts, Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes, Lettre à M. D'Alembert, Considérations sur le Gouvernement de Pologne, Lettre à Mgr de Beaumont*, Paris: Garnier Frères.

1995 *Lettera sugli spettacoli*, a cura di Walter Lupi, Palermo: Aesthetica.

2013 *Giulia o la nuova Eloisa*, Introduzione e commento di Elena Pulcini, Milano: BUR. [1861, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*]

### ***Studi di riferimento***

DE MARINIS, Marco

1981 "La festa tra utopia e politica in Jean-Jacques Rousseau", in Bianco, Carla e Maurizio Del Ninno (a cura di), *Festa. Antropologia e semiotica*, Firenze: Nuova Guaraldi: 72-87.

FRANZINI, Elio

2002 *Il teatro, la festa e la Rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, Palermo: Aesthetica Preprint.

JESI, Furio

1972 *Che cosa ha veramente detto Rousseau*, Roma: Ubaldini.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1962 *Jean-Jacques Rousseau Fondateur Des Sciences De L'homme*, Leçon donnée à l'Université Ouvrière de Genève dans le cadre du 250e anniversaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau.

<http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/levi-strauss1962.pdf>

ROTA GHIBAUDI, Silvia

1961 *La fortuna di Rousseau in Italia (1750-1815)*, Torino: Giappichelli.

SCHIFF, Mario

1907 *Editions et traductions italiennes des oeuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Extrait de la *Revue des bibliothèques* (juil.-sept. 1907-janv.-mars 1908), Paris: Honoré Champion.

SOSSO, Paola

1999 *Jean-Jacques Rousseau Imagination, Illusions, Chimères*, Préface de Lionello Sozzi, Paris: Honoré Champion.

STAROBINSKI, Jean

1982 *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna: Il Mulino [1958, *La trasparenza et l'obstacle*]

VERNES, Paule-Monique

1978 *La Ville, la Fête, la Démocratie. Rousseau et les Illusions de la Communauté*, Paris: Payot.

### c. D'Annunzio

#### *Opere consultate*

D'ANNUNZIO, Gabriele

1965 *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano: Mondadori.

1976 *Altri taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti, Milano: Mondadori.

1996 *Scritti giornalistici*, I, II, a cura di Annamaria Andreoli, Meridiani, Milano: Mondadori.

2005 *Prose di romanzi*, I, Introduzione di Ezio Raimondi, Note di Annamaria Andreoli, Meridiani, Milano: Mondadori.

2006 *Tutte le novelle*, a cura di Annamaria Andreoli e Marina de Marco, Meridiani, Milano: Mondadori.

2013 *Tragedie, sogni e misteri*, I, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Meridiani, Milano: Mondadori.

#### *Studi di riferimento*

ANDREOLI, Annamaria

2012 "Il popolo autore nella «Figlia di Iorio» di Gabriele d'Annunzio", *Indagini letterarie e-book*, Avellino: Sinestesie online: 5-120.

BANI, Luca

2014 "Da Terra vergine alle Novelle della Pescara. Sviluppi tematici nel primo D'Annunzio", *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo*, LXXVI-LXXVII, a.a. 2012-2013 e 2013-2014, a cura di Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti, Bergamo: Sestante: 151- 165.

BASILE, Bruno

1982 "D'Annunzio e Victor Hugo: echi di «Notre-Dame de Paris» in «Terra Vergine»", *Lettere Italiane*, 34, 2 : 260-273.

BERTAZZOLI, Raffaella

1987 "La figlia di Iorio da Michetti a D'Annunzio", *Annali d'Italianistica*, 5: 161-177.

1993 "In margine all'autografo della *Figlia di Iorio*", in AA. VV., *La figlia di Iorio - Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 24-26 ottobre 1985 - Pescara: Ediards: 235-246.

CIANI, Ivanos

1990 "L'abruzzese Gabriele D'Annunzio", in AA. VV., *D'Annunzio e l'Abruzzo - Atti del X convegno di studi dannunziani*, Pescara 5 marzo 1988 - Pescara: Fabiani: 11-22.

1993 "Sulla genesi della *Figlia di Iorio*", in AA. VV., *La figlia di Iorio - Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 24-26 ottobre 1985 - Pescara: Ediards: 43-53.

CROCIONI, Giovanni

1928 *Problemi fondamentali del folklore, con due Lezioni su il folklore e il D'annunzio*, Bologna: Zanichelli.

DE FELICE, Renzo, PAMPALONI, Geno, PARATORE, Ettore e Mario PRAZ

1978 *Gabriele D'Annunzio - In appendice Lettere a Enrico Nencioni, ai genitori, alla fedele Marietta e ad Alfredo Felici*, Bologna: Boni Editore.

DI CARLO, Michela

2013 "La ritualità nel matrimonio. Scene dalla tragedia di G. D'Annunzio", in *Atti del convegno "La figlia di Iorio"*, a cura di Antonello de Berardinis e Angela Appignani, Museo d'Arte moderna Vittoria Colonna, Pescara 16 febbraio 2013, Pescara: SIGRAF: 47-53.

GANDOLFI, Adriana

2013 "La figlia di Iorio, palcoscenico del folklore drammatizzato", in: AA, VV., *Atti del convegno "La figlia di Iorio"*, a cura di Antonello de Berardinis e Angela Appignani, Museo d'Arte moderna Vittoria Colonna, Pescara 16 febbraio 2013, Pescara: SIGRAF: 67-76.

GIANCRISTOFARO, Lia

2004 "La figlia di Iorio: elementi simbolici di una società meridionale", in Andreoli, Annamaria (a cura di), *La figlia di Iorio cent'anni di passione*, Pescara: De Luca: 33-36.

GIANNANGELI, Ottaviano

- 1983 "Il Trionfo della morte e l'Abruzzo", in AA. VV., *Trionfo della morte - Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 22-24 aprile 1981 - Pescara: Fabiani: 223-237.
- 1988a "D'Annunzio e l'Abruzzo del mito", in *D'Annunzio e l'Abruzzo. Storia di un rapporto esistenziale e letterario*, Chieti: Marino Solfanelli: 75-93.
- 1988b *D'Annunzio e il suo Abruzzo*, Sulmona: Archeoclub.
- 1993 "La figlia di Iorio e il canto popolare", in AA. VV., *La figlia di Iorio - Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 24-26 ottobre 1985 - Pescara: Edians: 119-135.

GIBELLINI, Pietro

- 1981 "Per un diagramma del verismo dannunziano", in AA. VV., *D'Annunzio giovane e il verismo - Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara 21-23 settembre 1979 - Pescara: Arti grafiche Garibaldi: 25-40.
- 1993 "Le altre Mile" in AA. VV., *La figlia di Iorio - Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 24-26 ottobre 1985 - Pescara: Edians: 137-147.

GUNZBERG, Lynn M.

- 1984 "D'Annunzio naïf: primitivismo e arcaismo nella «Figlia di Iorio», *Lettere Italiane*, 36, 4: 545-570.
- 1987 "La figlia di Iorio, La lupa and the Locus of Patriarchy", *Annali d'Italianistica*, 5: 222-236.

IOANNONI FIORE, Anna Maria

- 2016 "La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio e Francesco Paolo Michetti: la rappresentazione letteraria e visiva come "pre-testo" per una lettura musicale", *Idomeneo*, 21: 63-78.

LAVALVA, Rosamaria

- 1991 *I sacrifici umani: D'Annunzio antropologo e rituale*, Napoli: Liguori.

LUNARDI, Egidio

- 1983 "D'Annunzio's *Gli Idolatri* at the dawn of verismo", *Forum Italicum*, 2: 225 - 229.

MARIANO, Emilio

- 1983 "La genesi del *Trionfo della morte* e Friedrich Nietzsche", in AA. VV., *Trionfo della morte - Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 22-24 aprile 1981 - Pescara: Fabiani: 143-194.
- 1993 "Il primo autografo della Figlia di Iorio", in AA. VV., *La figlia di Iorio - Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 24-26 ottobre 1985 - Pescara: Edians: 7-40.

MEDA, Anna

- 1993 *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*, Ravenna: Longo editore.

MORETTI, Vito

2004 "La figlia di Iorio» fra memoria e progetto", in Andreoli, Annamaria (a cura di), *La figlia di Iorio cent'anni di passione*, Pescara: De Luca: 11-24.

OLIVA, Gianni

2004 "La figlia di Iorio e il teatro *en plein air*", in Andreoli, Annamaria (a cura di), *La figlia di Iorio cent'anni di passione*, Pescara: De Luca: 47-56.

OLIVA, Gianni (a cura di)

1994 *La capanna di Bambusa. Codici culturali e livelli interpretativi per "Terra Vergine"*, Chieti: Solfanelli.

PANNUNZIO, Giorgio

2001 "Per un incontro fra antropologia e letteratura: la festa di S. Pantaleone di Miglianico in alcune testimonianze ottocentesche e del primo novecento", *Studi Medioevali e Moderni*, 1: 179 – 219.

PAPPONETTI, Giuseppe

2004 "«Tu che sai tutto»: d'Annunzio e De Nino", in Andreoli, Annamaria (a cura di), *La figlia di Iorio cent'anni di passione*, Pescara: De Luca: 57-65.

PARATORE, Ettore

1983 "Il Trionfo della morte", in AA. VV., *Trionfo della morte - Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 22-24 aprile 1981 - Pescara: Fabiani: 11-27.

PLACK, Iris

2003 "Il mito nella tragedia dannunziana: «La figlia di Iorio»: una analisi critica", *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 32, 3: 377-388.

POMILIO, Mario

1968 "D'Annunzio e l'Abruzzo", in AA. VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio – Atti del convegno internazionale di studio*, 7-13 ottobre 1963 - Milano: Arnoldo Mondadori: 597-619.

ROSINA, Tito

1955 *Mezzo secolo della figlia di Iorio*, Messina: Principato.

ROSSI, Aldo

1981 "D'Annunzio giovane, il verismo e le tradizioni popolari", in AA. VV., *D'Annunzio giovane e il verismo – Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara 21-23 settembre 1979 - Pescara: Arti grafiche Garibaldi: 41-58.

1985 "La cultura italiana del fine secolo", in AA. VV., *D'Annunzio e la cultura germanica – Atti del VI Convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara 3-5 maggio 1984 – Pescara: Centro nazionale di studi dannunziani: 17-25.

1993 "La figlia di Iorio e il Tommaseo", in AA. VV., *La figlia di Iorio - Atti del VII Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 24-26 ottobre 1985 - Pescara: Edians: 149-163.

SARKANY, Stéphane

1982 "Gli Idolatri de Gabriele d'Annunzio", *Quaderni d'italianistica*, III, 1, 1982: 44-50.

TOSI, Guy

1983 "Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese", in AA. VV., *Trionfo della morte - Atti del III Convegno Internazionale di studi dannunziani*, Pescara 22-24 aprile 1981 - Pescara: Fabiani: 87-141

TOSCHI, Paolo

1968 "Le tradizioni popolari nell'opera di Gabriele D'Annunzio", in AA. VV., *L'arte di Gabriele D'Annunzio - Atti del convegno internazionale di studio*, 7-13 ottobre 1963 - Milano: Arnoldo Mondadori: 575-589.

UGOLINI, Gherardo

2014 "Nel segno di Nietzsche. D'Annunzio e il dionisiaco", in *"Io ho quel che ho donato"*, a cura di Cecilia Gibellini, CLUEB: Bologna: 145-168.

#### **d. Pavese**

##### ***Opere consultate***

PAVESE, Cesare

1952 *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino: Einaudi.

1956 *Notte di festa*, Torino: Einaudi.

1968 *Saggi letterari*, Torino: Einaudi.

2002 *Feria d'agosto*, Torino: Einaudi.

2005 *Romanzi*, Bergamo: L'Espresso.

2014 *Le poesie*, Torino: Einaudi.

PAVESE, Cesare - Ernesto DE MARTINO.

1991 *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino: Bollati Boringhieri.

##### ***Studi di riferimento***

BARBERI SQUAROTTI, Giovanni

2014 "Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati", in Cavallini, Eleonora (a cura di), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press: 66- 82.

BELVISO, Francesca

2015 *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*, Torino: Aragno.

BERGEL, Lienhard

1955 "L'estetica di Cesare Pavese", *Lo spettatore italiano*, VIII, 10: 407-421.



BUTTITTA, Antonino

2018 "Pavese. La realtà e il resto", in Buttitta, Antonino e Emanuele Buttitta, *Antropologia e letteratura*, Palermo: Sellerio: 103-111.

CALABRESE, Stefano e Sarah CRUSO

2008 *Il folklore unplugged: Calvino, Cocchiara, De Martino Pavese e la tradizione popolare*, Bologna: Archetipolibri.

CALVINO, Italo

1991 "Pavese e i sacrifici umani", in Calvino, Italo, *Perché leggere i classici*, Milano: Mondadori: 324- 328 [1966, *Revue des études italiennes*]

CATALFAMO, Antonio

2012 *Cesare Pavese. Mito, ragione e realtà*, Rende: Solfanelli.

CAVALLI, Silvia

2016 "La nostalgia dell'identico. De Martino lettore di Pavese", *Appennino*, II, 4: 58-62.

CEVOLINI, Alberto

2009 "Pavese mistico", *Belfagor*, 64, 5: 519-532.

CILLO, Giovanni

1972 *La distruzione dei miti: saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Firenze: Vallecchi.

COMPARINI, Alberto

2017 *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano: Mimesis.

COSTA, Simona

1989 "Pavese e D'Annunzio", in Ioli, Giovanna (a cura di), *Cesare Pavese oggi – Atti del convegno internazionale di studi*, San Salvatore Monferrato, 25-27 settembre 1987, Torino: Coop progetto: 147-158.

FERRARI, Daniele e Nicola MARAI

2003 "Tra *mithos* e *logos*: l'origine in Cesare Pavese", *Quaderni del 900*, 3: 61-78.

GUGLIELMINETTI, Marziano e Giuseppe ZACCARIA

1984 *Cesare Pavese. Introduzione guida allo studio dell'opera pavesiana*, Firenze: Le Monnier.

GUIDUCCI, Armanda

1967 *Il mito Pavese*, Firenze: Vallecchi

ISOTTI ROSOWSKY, Giuditta

1989 *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*, Palermo: Sellerio.

JESI, Furio

- 1968a "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito", in Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi: 129-160 [1964, *Sigma*].
- 1968b "Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio", in Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi: 161-176 [1966, introduzione a *La bella estate*].
- 1968c "Lettere di Cesare Pavese: una confessione dei peccati", in Jesi, Furio, *Letteratura e mito*, Torino: Einaudi: 177- 186 [1966, *Uomini e idee*].
- 2013 "Nota a Cesare Pavese e il mito: Dix ans plus tard", in Jesi, Furio, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma: Nottetempo: 116-144.

LAIJOLO, Davide

- 1967 *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano: Il Saggiatore.

MANGONI, Luisa

- 1999 *Pensare i libri : la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino : Bollati Boringhieri.

MANERA, Enrico

- 2010 "Furio Jesi e Cesare Pavese. Feste fiori sacrifici", in Manera, Enrico e Belpoliti Marco, *Furio Jesi*, "Riga" n. 31, Milano; Marcos y Marcos: 102-107.

MENCARINI, Beatrice

- 2013 *L'inconsolabile Pavese, il mito e la memoria*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

MORAVIA, Alberto

- 1964 "Pavese decadente", in *L'uomo come fine*, Milano: Bompiani: 89-93 [1954].

MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves

- 1989 "L'argomentazione pessimistica nel *Mestiere di vivere*", in Ioli, Giovanna (a cura di), *Cesare Pavese oggi – Atti del convegno internazionale di studi*, San Salvatore Monferrato, 25-27 settembre 1987, Torino: Coop progetto: 101-113.
- 1990 *Poetiche della temporalità: Manzoni, Leopardi, Verga, Pavese*, Palermo: Palumbo.
- 1992a *Introduzione a Pavese*, Roma-Bari: Laterza.
- 1992b "Un pavese einaudito", *Belfagor*, 47, 3: 313-327.
- 1992c "Pavese e la filologia postmoderna", *Belfagor*, 47, 6: 730-735.

MUTTERLE, Anco Marzio

- 2005 "Morire a Carnevale", in Campanello, Margherita (a cura di), *Cesare Pavese – Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001, Firenze: Olschki: 19-42.

PREMUDA, Maria Luisa

- 1957 "I dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, II, 26, 3/4: 222-249.

RUSI, Michela

- 1988 *Le malvoage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna: Longo.

SICHERA, Antonio

2015 *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze: Olschki.

SOZZI, Lionello

2001 "Pavese: da Balzac a Proust", in Campanello, Margherita (a cura di), *Cesare Pavese – Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001, Firenze: Olschki: 43-54.

TENUTA, Carlo

2009 "Modernità tra arcaico e mito: note jesiane sui moderni Carlo Levi e Cesare Pavese", in Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana - Atti convegno ADI 2008*, Roma: La Sapienza editrice.

TRAINA, Giusto

2014 "«Allora la semplice frase "C'era una fonte" commuoverà». Paesaggio e memoria dell'antico in Pavese", Cavallini, Eleonora (a cura di), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press: 25-33.

TURI, Gabriele

1990 *Casa Einaudi: libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna: Il mulino,

VAN DEN BOSSCHE, Bart

1992 "Leopardi e Pavese: la (ri)costruzione del mito", *Studi leopardiani. Quaderni di filologia e critica leopardiana*, 4: 41-58.

2001 "Nulla è veramente accaduto" *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven - Firenze: Leuven University Press - Franco Cesati editore.

2014 "«Un vivaio di simboli»: dialogare con il mito greco", in Cavallini, Eleonora (a cura di), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press: 143-155.

VENTURI, Gianni

1966 "Noterella pavesiana", *La rassegna della letteratura italiana*, gennaio-aprile: 108-110.

2001 "Cesare Pavese, Furio Jesi e il mito: una interpretazione", in Campanello, Margherita (a cura di), *Cesare Pavese – Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001, Firenze: Olschki: 77- 110.

2014 "«Nobile semplicità e quieta grandezza». Gli dèi lontani e il furore di vivere nei *Dialoghi con Leucò*", in Cavallini, Eleonora (a cura di), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press: 11-24.

ZACCARIA, Giuseppe

2009 *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*, Vercelli: Edizioni Mercurio.

*e. Studi di riferimento su antropologia e letteratura*

AUGÉ, Marc

2006 "Fiction et réalité, littérature et anthropologie", in MONTANDON, Alain (a cura di) *Littérature et anthropologie*, Paris: Société française de littérature générale et comparée: 287-291.

BACHTIN, Michail

1995 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino: Einaudi [1965].

BORTOLUZZI, Manfredi

2009 "La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura", *Contextos revista d'antropologia i investigació social*: 19-38.

BOURDIEU, Pierre

1987 "Lectures, lecteurs, lettrés, littérature", *Choses dites*, Paris: Minuit.

2013 *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano: Il Saggiatore. [1998, *Les règles de l'art*]

BUTTITTA, Antonino ed Emanuele BUTTITTA

2018 *Antropologia e letteratura*, Palermo: Sellerio: 213-228.

BYLER, Dannon e Shannon DUGAN IVERSON

2012 *Literature, Writing, and Anthropology. Cultural Anthropology*, Curated collection ([https://culanth.org/curated\\_collections/5-literature-writing-and-anthropology](https://culanth.org/curated_collections/5-literature-writing-and-anthropology))

CLEMENTE, Pietro

2000 "Penne di petto: antropologia, poesia, generazioni", *Il gallo silvestre*, 13: 117-135.

CLIFFORD, James e George E. MARCUS

2016 *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Roma: Meltemi. [1986, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press]

CNOCKAERT, Véronique, PRIVAT Jean-Marie e Marie SCARPA (a cura di)

2011 *L'ethnocritique de la littérature*, Québec: Presses de l'Université de Québec.

COHEN, Marilyn

2015 *Novel Approaches to Anthropology: Contributions to Literary Anthropology*, Lanham: Lexington Books.

COMBI, Mariella

2018 "La diversità culturale narrata: le storie degli altri raccontate dall'antropologia", *Enthymema*, XXII: 208-20.

CRAITH, Máiréad Nic e Ullrich KOCKEL

2014 "Blurring the Boundaries between Literature and Anthropology. A British perspective", *Ethnologie française*, XLIV: 689-698.

CRAPANZANO, Vincent

2007 *Orizzonti dell'immaginario: per un'antropologia filosofica e letteraria*, Torino: Bollati Boringhieri. [2004, *Imaginative horizons. An essay in literary-philosophical anthropology*]

DE ANGELIS, Rose (editor)

2002 *Between Anthropology and Literature: Interdisciplinary Discourse*, London: Routledge.

DEI, Fabio

1990-93 "Fatti, finzioni, testi: sul rapporto tra antropologia e letteratura", *Uomo & Cultura*: 45-52; 58-101.

2000 "La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura", *Il Gallo Silvestre*, 13: 180-196.

DERRIDA, Jacques

1971 *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi.

DOMENICHELLI, Mario

2008 "L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia", *Allegoria*, 58: 34-48.

2011 "Thick description e critica dell'ideologia", in *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa: ETS: 55-69.

DROUET, Guillaume

2011 "Les voi(e)x de l'ethnocritique", in Cnockaert, Véronique, Privat Jean-Marie e Marie Scarpa (a cura di), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec: Presses de l'Université de Québec: 59-72.

DURAND, Gilbert

2009 *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, seconda edizione (Dedalo: Bari) [1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*]

FABRE, Daniel e Jean JAMIN

2012 "Pleine page. Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature", *L'Homme*, 203-204: 579-612.

FABRE, Daniel e Marie SCARPA (a cura di)

2017 *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, Nancy: PUN.

FASSIN, Didier

- 2014 "True life, real lives: Revisiting the boundaries between ethnography and fiction", *American Ethnologist*, 41, 1: 40-55

FRYE, Northrop

- 1969 *Anatomia della critica*, Torino: Einaudi. [1957, *Anatomy of Criticism*]  
1973 *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Torino: Einaudi.

GAMBINO, Renata

- 2004 "Antropologia letteraria", *Dizionario di studi culturali*, a cura di Michele Cometa, Milano Booklet.

GEERTZ, Clifford

- 1987 *Interpretazioni di culture*, Bologna: Il Mulino [1973, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books]  
1990 *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Il Mulino, Bologna. [1988, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Standford: Standford University Press]

GIGLIOLI, Daniele

- 2008 "Archetipo e sopravvivenza. Due modelli per lo studio dell'immaginario", *Allegoria*, 58: 49-60

GOODY, Jack

- 2001 "Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare", in Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo, La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi, I: 19-46.

ISER, Wolfgang

- 1983 *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore: John Hopkins university Press.  
1989 *Prospecting: From reader response to literary anthropology*, Baltimore: John Hopkins university Press.

ŁEBKOWSKA, Anna

- 2012 "Between the Anthropology of Literature and Literary Anthropology", *Teksty Drugie*, 2: 19-29 (Special Issue – English Edition: 42)

LUPERINI, Romano

- 2013 "Littérature, anthropologie et critique thématique", in Disegni, Silvia e Michela Lo Feudo (a cura di), *Littérature et anthropologie, Recherches & Travaux*, 82: 29-35.

MARKOWSKI, Michał Paweł

- 2012 "Anthropology and Literature", *Teksty Drugie*, 2: 85-93 (Special Issue – English Edition)

- MONTANDON, Alain (a cura di)  
 2006 *Littérature et anthropologie*, Paris: Société française de littérature générale et comparée.
- PAGEAUX, Daniel-Henri  
 2006 "Littérature générale & comparée et anthropologie", in Montandon, Alain (a cura di), *Littérature et anthropologie*, Paris: Société française de littérature générale et comparée: 19-57.
- PELOSI, Olimpia  
 1997 "Letteratura italiana e antropologia. Percorsi bibliografici", *Annali d'Italianistica. Anthropology & Literature*, a cura di Dino Cervigni, 15: 11-35.
- PFOTENHAUER, Helmut,  
 1987 *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte - am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart: Metzler.
- POYATOS, Fernando (editor),  
 1988 *Literary Anthropology: A new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- PRIVAT, Jean-Marie et Marie SCARPA  
 2011 "Anthropologies de la littérature", *Pratiques*, **151/152**.
- PROPP, Vladimir J.  
 1966 *Morfologia della fiaba*, Torino: Einaudi. [1928]
- SCARPA, Marie  
 2001 Pour une lecture ethnocritique de la littérature  
 ([http://www.ethnocritique.com/wa\\_files/pour\\_une\\_lecture\\_ethnocritique.pdf](http://www.ethnocritique.com/wa_files/pour_une_lecture_ethnocritique.pdf))  
 [2001 « Pour une approche ethnocritique de la littérature », in *Littérature et Sciences humaines*. Cergy-Pontoise, CRTH-Université de Cergy-Pontoise / Paris: Les Belles-lettres : 285-297]
- 2011 "Le personnage liminaire", in Cnockaert, Véronique, Privat Jean-Marie e Marie Scarpa (a cura di), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec: Presses de l'Université de Québec: 177-189.
- 2013 "De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique", in Disegni, Silvia e Michela Lo Feudo (a cura di), *Littérature et anthropologie, Recherches & Travaux*, 82: 21-27.
- 2017a "Littérature, anthropologie, ethnocritique", *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 16 Bis | 2017, mis en ligne le 02 février 2017, consulté le 30 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/acrh/7519> ; DOI : 10.4000/acrh.7519.
- 2017b "Le «document humain», entre littérature et ethnographie", in Fabre, Daniel e Marie Scarpa (a cura di), *Le moment réaliste. Un tournant de l'ethnologie*, Nancy: PUN: 99-119.

SCHRÖDER, Nicole

- 2005 "Transcultural Negotiations of the Self: The Poetry of Wendy Rose and Joy Harjo", in Davis Geoffrey V., Peter H. Marsden, Bénédicte Ledent e Marc Delrez (editors), *Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*, Amsterdam-New York: Rodopi: 201-212.

SOBRERO, Alberto

- 2008 *L'istinto di narrare. Sei lezioni su antropologia e letteratura*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- 2009 *Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Roma: Carocci.

THOMPSON, Stith

- 1955-58 *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Revised and enlarged edition. Bloomington: Indiana University Press.

TODOROV, Tzvetan

- 1989 "Fictions et vérités". *L'Homme, Littérature et anthropologie*, 29, 111-112: 7-33.

WULF, Cristoph

- 2006 "L'Anthropologie historique et les paradigmes d'anthropologie, Perspectives pour la littérature générale et comparée", in Montandon, Alain (a cura di), *Littérature et anthropologie*, Paris: Société française de littérature générale et comparée: 103-123.

#### ***f. Studi di riferimento in ambito demo-etno-antropologico e storico-religioso***

AIME, Marco

- 2013 *Cultura*, Torino: Bollati Boringhieri.

ALTOBELLI, Dario

- 2008 "Pensiero primitivo e società moderna in Lucien Lévy-Bruhl e Ernesto de Martino", in Bixio, Andrea e Tito Marci, *Società moderna e pensiero primitivo*, Soveria Mannelli: Rubbettino: 109-127.

AMSELLE, Jean-Loup

- 1999 *Logiche meticce: antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino: Bollati Boringhieri.

APOLITO, Paolo,

- 1993 *Il tramonto del totem: osservazioni per una etnografia delle feste*, Milano: FrancoAngeli.

APPADURAI, Arjun,

- 2012 *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Milano: Raffaello Cortina editore. [1996, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*]



- ARIÑO, Antonio e Luigi Maria LOMBARDI SATRIANI (a cura di)  
1997 *L'utopia di Dioniso, Festa tra modernità e tradizione*, Roma, Meltemi.
- BANTI, Luisa  
1950 "Virbio", *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, XXXV: 423-424.
- BATESON, Gregory  
1976 *Verso un'ecologia della mente*, Milano: Adelphi. [1972, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: University of Chicago Press].
- BETTINI, Maurizio  
1989 "Le riscritture del mito". In *Lo spazio letterario di Roma antica. La produzione del testo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, Roma: Salerno editrice, I: 15-35.
- BIANCO, Carla e Maurizio DEL NINNO (a cura di)  
1981 *Festa, antropologia e semiotica*, Firenze, Nuova Guaraldi.
- BONATO, Laura (a cura di)  
2006 *Festa viva. Continuità, mutamento, tradizione*, Torino: Omega.
- BOURDIEU, Pierre  
2003 *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano: Raffaello Cortina [1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève: Librairie Droz].
- BURROW, John W.  
1968 *Evolution and Society, A Study on Victorian Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CAHEN, Emile  
1907 "Proserpina", *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, a cura di Daremberg e Saglio, Paris: Hachette, IV, 1: 692-702.
- CIATTINI, Alessandra  
2005 "L'inconscio nelle scienze sociali. Un problema teorico, sociale ed etico-politico", *Studi junghiani*, 22.  
2017 "Le leggi della formazione del mito nel pensiero di E. Burnett Tylor", *EtnoAntropologia*, V, 2: 275-293.
- CIRESE, Alberto Mario  
1973 *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo: Palumbo.  
1997 *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*, Roma: Meltemi.

2010 *Altri sé. Per una antropologia delle invarianze*, Palermo: Sellerio.

CLEMENTE, Pietro, MEONI Maria Luisa e Massimo SQUILLACCIOTTI (a cura di),  
1976 *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di Cultura Popolare.

COCCHIARA, Giuseppe

1951 *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, Messina; Firenze: G. D'Anna.

DEI, Fabio

1988 *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce: Argo.

2001 "Metodo mitico e comparazione antropologica. Frazer e *The Golden Bough* cent'anni dopo" (Inedito in italiano, pubblicato in traduzione spagnola in C. Lison Tolosana, ed., *Antropologia: Horizontes comparativos*, Granada: Universidad de Granada, 2001: 39-66.)

[http://www.etesta.it/materiali/2010\\_11\\_Dei\\_Frazer\\_2000.pdf](http://www.etesta.it/materiali/2010_11_Dei_Frazer_2000.pdf)

2015 "Il mito in Frazer e nelle poetiche del modernismo", in G. Leghissa, E. Manera, a cura di, *Filosofie del mito nel Novecento*. Roma: Carocci: 52-58

DE MARTINO, Ernesto

1941 *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari: Laterza.

1959 *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.

1973 *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino: Bollati Boringhieri [1944].

1976 "Il folklore progressivo", in Rauty, Raffaele, a cura di, *Cultura popolare e marxismo*, Roma: Editori Riuniti: 101-103 [1951].

1976 "Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni", in Rauty, Raffaele, a cura di, *Cultura popolare e marxismo*, Roma: Editori Riuniti: 115-130 [1953].

2000 *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino: Bollati: Boringhieri [1958; 1975<sup>2</sup>].

2002 *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano: NET [1961].

2002 *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino: Einaudi [1977].

DE NINO, Antonio

1897 "Nozze nel contado abruzzese", *Natura ed Arte, Rassegna quindicinale illustrata italiana e straniera di scienze, letteratura ed arti*, 1896-1897, II, XXII: 845-851.

1963 *Usi abruzzesi*, Firenze: Olschki [1879-1897, Ristampa dell'edizione Barbera]

DI NOLA, Alfonso Maria

1970a "Calendario", *Enciclopedia delle religioni*, Firenze: Vallecchi, I: 1435-1440.

1970b "Eroe", *Enciclopedia delle religioni*, Firenze: Vallecchi II: 1185-1190.

1971 "Luna", *Enciclopedia delle religioni*, Firenze: Vallecchi III: 1713-1727.

1973a "Romana, religione", *Enciclopedia delle religioni*, Firenze: Vallecchi, V: 447-579.

1973b "Sacrificio e Offerta", *Enciclopedia delle Religioni*, Firenze: Vallecchi, V: 649-678.

1976 *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino: Boringhieri.

1987 "Alcuni paralleli del rito cocullese dei serpari", in: AA. VV., *La fiaccola sotto il moggio – Atti nel IX convegno internazionale di studi dannunziani*, Pescara 7-9 maggio 1987, Pescara: Fabiani: 31-38.

DUBUISSON, Daniel

1995 *Mitologie del XX secolo: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Bari: Dedalo.

ELIADE, Mircea

1968 *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino: Edizioni Borla [1949, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard: Paris]

1999 "La luna e la mistica lunare", in *Trattato di storia delle religioni*, Torino: Bollati Boringhieri: 138-168. [1948]

FABIETTI, Ugo

1991 *Storia dell'antropologia*, Bologna: Zanichelli.

FABIETTI, Ugo (a cura di)

1980 *Alle origini dell'antropologia*, Torino: Boringhieri.

FABIETTI, Ugo e Philip Carl SALZMAN (a cura di)

1996 *Antropologia delle società pastorali tribali e contadine la dialettica della coesione e della frammentazione sociale*, Pavia: Collegio Ghislieri.

FABBRINI, Marco

2007 *La notte di San Giovanni. Etnografia di una festa popolare abruzzese: Norma e mutamento a Civitella Roveto*, Lanciano: Carabba.

2009 "The festival of Saint John: Norm and Change in Civitella Roveto in Abruzzo (Italy), *Folklore*, 2, 120: 157-175.

2017 "The Madonna's body: The social construction of a neutralized body", *Critical Research on Religion*, 1, 5: 62-78.

FARANDA, Laura

1996 *Dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*, Roma: Meltemi.

FEDERICO, Maria e Eugenio TESTA

1996 «La présence des études de folklore, d'ethnologie et d'anthropologie dans l'enseignement universitaire italien: éléments pour une histoire», in *Le folklore: ses rapports à l'ethnologie européenne et à l'histoire dans l'enseignement supérieur en Europe*. VIIIème Atelier P.A.C.T. Eurethno (19-23 septembre 1994. Budapest). Textes réunis par Kincso Verebélyi. Budapest, Separatum ex Acta Ethnographica Hungarica 40. (3-4): 403-408.

FINAMORE, Gennaro

1966 *Tradizioni popolari abruzzesi*, Bologna: Arnaldo Forni [1894, Ristampa anastatica dell'edizione Clausen]

- 1988 *Credenze usi e costumi abruzzesi*, Cerchio: Adelmo Polla [1890, Ristampa anastatica dell'edizione Clausen]
- 1992 *Quando Cristo andava per il mondo: storie di Cristo, di apostoli, di santi e di poveri diavoli nelle credenze popolari abruzzesi*, Cerchio: Adelmo Polla [1885, Archivio delle tradizioni popolari].

FRAZER, James George

- 1999 *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma: Newton & Compton. [1922, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York: MacMillan]
- 2016 *La paura dei morti nelle religioni primitive*, Milano: Il Saggiatore [1936].

GAIGNEBET, Claude e Marie Claude FLORENTIN

- 1974 *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Payot: Paris.

GALLINI, Clara

- 1963 "Katapontismos", *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 34: 61-90.
- 1998 *Il miracolo e la sua prova: un etnologo a Lourdes*, Napoli: Liguori.

GANDOLFI, Adriana

- 1999 "I santuari, le feste e i pellegrinaggi nelle comunità pastorali centro appenniniche", in Petrocelli, Edilio (a cura di), *La civiltà della transumanza*, Isernia: Cosmo Iannone editore: 441-454.
- 2000 "Alcune persistenze culturali nelle pratiche devozionali pellegrinali", in Marucci, Gabriella (a cura di), *Il viaggio sacro*, Teramo: Andromeda: 79-104.

GRIMALDI, Piercarlo

- 1995 *Il calendario rituale contadino. Il tempo della festa e del lavoro fra tradizione e complessità sociale*, FrancoAngeli: Milano.

HANNERZ, Ulf

- 1998 *La complessità culturale*, Bologna: Il Mulino. [1992]

HARRIS, Marvin

- 1971 *L'evoluzione del pensiero antropologico. Una storia della teoria della cultura*, Bologna: Il Mulino. [1969<sup>2</sup>, *The Rise of Anthropological Theory. A History of Theories of Culture*, New York: Thomas Y. Crowell]

HARRISON, Jane Hellen

- 1912 *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge: Cambridge University Press.

HUBERT, Henri e Marcel MAUSS

- 1972 "La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia", in: Durkheim, Émile, Henri Hubert e Marcel Mauss, *Le origini dei poteri magici*, Torino: Boringhieri: 93-131. [1909, "Étude sommaire de la représentation du temps dans la magie et la religion", *Mélanges d'histoire des religions*]

HUNZIKER

1877 "Agroteras thysia", *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, a cura di Daremberg e Saglio, Paris: Hachette, I, 1: 168.

JESI, Furio (a cura di)

1977 *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino: Rosenberg & Sellier.

JESI, Furio

1980 *Il mito*, Milano: Mondadori.

JUNG, Carl Gustav e Károly KERÉNYI

1972 *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, traduzione di Angelo Brelich, prefazione di Mario Trevi, Torino: Boringhieri [1940, *Einführung in das Wesen der Mythologie*].

KERÉNYI, Károly

1940 *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, traduzione di Delio Cantimori, Bologna: Zanichelli.

1951 *La religione antica nelle sue linee fondamentali*, Seconda edizione riveduta, traduzione di Delio Cantimori e Angelo Brelich, Roma: Astrolabio.

1979 *Miti e misteri*, traduzione di Angelo Brelich, Introduzione di Furio Jesi, Torino: Boringhieri.

LANTERNARI, Vittorio

1972 "Cristianesimo e religioni etniche in Occidente. Un caso concreto d'incontro: la festa di San Giovanni", in Lanternari, Vittorio, *Occidente e terzo mondo*. Bari: Dedalo: 329-360.

1983a *Festa, carisma, apocalisse*. Palermo: Sellerio.

1983b *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*. Bari: Dedalo.

1997 *Antropologia religiosa, Etnologia, storia, folklore*. Bari: Dedalo

LANTERNARI, Vittorio (a cura di)

1982 *Le società pastorali*, Roma: La goliardica

LÉVI-STRAUSS, Claude

1984 *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura e scienza a raffronto*, Torino: Einaudi. [1983]

MAGLIOCCO, Sabina

2006 *The Two Madonnas. The Politics of Festival in a Sardinian Community*. Long Grove: Waveland Press.

MAHER, Vanessa

2007 *Tenere le fila. Sarte, sartine e cambiamento sociale 1860-1960*, Torino: Rosenberg & Sellier.

MALINOWSKI, Bronislaw

1976 *Magia, scienza e religione*, a cura di Maria Ariotti, Roma: Newton & Compton. [1925, *Magic, Science, and Religion*; 1916, *Baloma; the Spirits of the Dead in the Trobriand Island*].

MAUSS, Marcel

2000 *Teoria generale della magia e altri saggi*, Introduzione di Claude Lévi-Strauss (Einaudi: Torino) [1923-244, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, e 1950, *Sociologie et Anthropologie*, Paris]

MUGNAINI, Fabio

2009 "Sagre, fiere, feste e tradizioni in Maremma (e altrove)", *Lares*, LXXV, 2: 223-248.

PALUMBO, Berardino

2003 *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*. Roma: Meltemi.

2009 "Guerra di santi", *Lares*, LXXV, 2: 339-381.

PANSA, Giovanni

1887 *Noterelle di varia erudizione: storia, bibliografia, archeologia*, Lanciano: Carabba.

PARIS, Pierre

1892 "Diana", *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, a cura di Daremberg e Saglio, Paris: Hachette, II, 1: 130-157.

1900 "Hecate", *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, a cura di Daremberg e Saglio, Paris: Hachette, III: 1: 45-52.

PARKE, H. W.

1994 *Festivals of the Athenians*, Ithaca-New York: Cornell University Press.

PETTAZZONI, Raffaele

1948 *Miti e leggende, I*, Torino: UTET.

PEZZETTA, Amelio

2013 "Quando i santi andavano per il mondo. Tradizioni e leggende su San Pietro raccolte a Lama dei Peligni", *Palaver* 2, 2: 143-172.

PROPP, Vladimir Jakovlevič

1985 *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino: Bollati Boringhieri. [1946]

ROHDE, Erwin

1970 *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i greci*, II volumi, Bari: Laterza. [1890-1894, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*].

SAINTYVES, Pierre

1934 "De l'immersion des idoles antiques aux baignades des statues saintes dans le christianisme, specialment en France", in Sayntives, Pierre, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*, Paris: Nourry: 197-239.

SÉCHAN, Louis

1919 "Venus", *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, a cura di Daremberg e Saglio, Paris: Hachette, V, 1: 721-736.

SPINETO, Natale

2015 *La festa*, Roma-Bari: Laterza.

STOCKING, George W.

1985 *Razza cultura e evoluzione. Saggi di storia dell'antropologia*, Milano: Il Saggiatore. [1968, *Race, culture, and evolution : essays in the history of anthropology*]

TURNER, Victor

1972 *Il processo rituale*, Brescia: Morcelliana. [1969, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing]

TYLOR, Edward Burnett

1871 *Primitive Culture: Researches into the Devolopment of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, London: J. Murray.

VAN GENNEP, Arnold

1999 *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri. [1909]

ZAIDMAN, Bruit e Pantel SCHMITT

1992 *La religione greca*, Bari: Laterza.

### ***g. Testi di consultazione e di riferimento generale***

AA. VV.

1729-1738 *Vocabolario degli accademici della Crusca. Quarta impressione. All'Altezza reale del serenissimo Gio: Gastone Granduca di Toscana loro signore*, Firenze: Domenico Maria Manni.

AGAMBEN, Giorgio

2005 "Sull'impossibilità di dire Io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi", in Agamben, Giorgio, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza: Neri Pozza: 109-123.

ALIGHIERI, Dante

2002 *Commedia, Purgatorio*, a cura di Bianca Garavelli, supervisione di Maria Corti, Milano: Bompiani.

APULEIO

2005 *Le Metamorfosi*, a cura di Lara Nicolini, Milano: BUR.

BACZKO, Bronisław

1978 *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino: Einaudi.

BARTHÉLEMY, Jean-Jacques

1789 *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, VII volumi, Paris: De Bure l'aîné.

BENVENISTE, Emile

1988 *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino: Einaudi.

BERTONI, Clotilde e Massimo FUSILLO

2001 "Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?" in Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo, La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi, I: 31-58.

BHABHA, Homi

2001 *I luoghi della cultura*, Roma: Meltemi [1994, *Locations of Culture*, London- New York: Routledge]

BIGAZZI, Roberto

1978 *I colori del vero, Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Pisa: Nistri-Lischi.

CAHUSAC, Boucher d'Argis

1751 "Fêtes", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, a cura di Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, tome VI: 576-598.

CANTARELLA, Eva

2011 *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano: Feltrinelli.

CÀSSOLA, Filippo (a cura di)

1994 *Inni omerici*, Milano: Mondadori.

CIAMPOLI, Domenico

2004 *Tutte le novelle*, a cura di Antonella Del Ciotto, Roma: Bulzoni.

COLOMBO, Manuela

1978 *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze: La Nuova Italia.

CONTINI, Gianfranco

1968 *Letteratura dell'Italia unita (1861 - 1968)*, Firenze: Sansoni.



DE MORI, Barbara

2007 *Che cos'è la bioetica animale*, Roma: Carocci editore.

ERODOTO,

1990 *Le Storie. Libri V-VI-VII. I Persiani contro i Greci*, Introduzione, traduzione e note di Fulvio Barberis, Milano: Garzanti.

ESIODO

1984 *Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, Milano: BUR.

EURIPIDE

2014 *Ippolito*, a cura di Davide Susanetti, Milano: Feltrinelli.

FAIGUET

1751 "Fêtes des Chrétiens", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, tome VI: 565-571.

FORCELLINI, Egidio

1805 *Lexicon totius latinitatis*, Patavii: Gregoriana edente.

1965 *Lexicon totius latinitatis*, Secunda impressio anastatica confecta quartae editionis a.a. 1864-1926, Patavii: Gregoriana edente.

FOSCOLO, Ugo

1976 *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di W. Binni e L. Felici, Milano: Garzanti.

GARDINI, Nicola

2002 *Letteratura comparata, metodi, periodi, generi*, Milano: Mondadori.

HEMINGWAY, Ernest

2016 *Fiesta*, Milano: Mondadori [1927, *Fiesta (The Sun also Rises)*]

HÖLDERLIN, Friedrich

1947 *Iperione*, a cura di Giovanni Angelo Alfero, Torino: UTET.

LUCREZIO, Tito Caro

2016 *La natura delle cose - De rerum natura*, traduzione di Luca Canali, Milano: BUR.

MALLET

1751a "Bacchanales", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, tome II: 5.

1751b "Fêtes des Payens", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, tome VI: 564-565.

1751c "Fêtes des Mahométans", *Ibid*, tome VI: 565.

MONTALE, Eugenio

1984 *Tutte le poesie*, I Meridiani, Milano: Mondadori.

MORONI, Gaetano Romano

1855 *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S.Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia: Tipografia emiliana. LXXIV

NIETZSCHE, Friedrich

1927 *Così parlò Zarathustra*, Milano: Monanni [1885, *Also sprach Zarathustra*]

1977 *La Gaia Scienza*, Milano: Adelphi [1887<sup>2</sup>, *Die fröhliche Wissenschaft*]

1996 *Crepuscolo degli idoli, ovvero Come fare filosofia col martello*, a cura di Giorgio Brianese e Cristina Zuin, Bologna: Zanichelli [1888, *Götzen-Dämmerung*]

2009 *La nascita della tragedia*, a cura di Vivetta Vivarelli, Einaudi: Torino [1872, *Die Geburt der Tragödie*]

ORAZIO, Quinto Flacco

1991 *Le opere I: le odi, il carme secolare, gli epodi*, Introduzione di Francesco della Corte, Roma: Istituto poligrafico e zecca dello Stato.

OZOUF, Mona

1976 *La fête révolutionnaire. 1789-99*, Paris: Gallimard.

PASTOUREAU, Michel, VERROUST Jacques e BUREN, Raymond

1987 *Le cochon. Histoire, symbolique et cuisine du porc*, Paris: Editions Sang de la terre.

PETROCELLI, Edilio (a cura di)

1999 *La civiltà della transumanza*, Isernia: Cosmo Iannone editore.

PLUTARCO

1994 *Iside e Osiride*, Milano: Adelphi.

STERN, Fritz

1974 *The Politics of Cultural Despair A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley: University of California Press.

PROUST, Marcel

1919 *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris: Gallimard.

TACITO, Publio Cornelio

1991 *Germania*, a cura di E. Risari, Milano: Mondadori.

VERGA, Giovanni

2015 *Tutte le novelle*, Introduzione di Giuseppe Zaccaria, Torino: Einaudi.

VICO, Giambattista

2015 *La Scienza nuova 1744*, Laboratorio dell'ISPF, XII [[http://www.ispf-lab.cnr.it/2015\\_101.pdf](http://www.ispf-lab.cnr.it/2015_101.pdf)]

VOLTAIRE, SAINT-LAMBERT, JAUCOURT

1751 "Fastes", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, tome VI: 418-421.

VOVELLE, Michel

1976 *Les metamorphoses de la fête en Provence de 1750 à 1820*, Paris: Aubier-Flammarion.

WINCKELMANN, Johann Joachim

2000 *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano: Mondolibri. [1764]

ZACCARIA, Giuseppe

2003 *Le maschere e i volti: il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Milano : Bompiani.

ZOLA, Émile

2010 *Viaggio a Lourdes*, Milano: Medusa.