





I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17
fax 06 / 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.twitter.com/carocceditore

Martina Piperno

L'antichità «crudele»

Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento



Carocci editore

Volume cofinanziato dall'Irish Research Council nell'ambito del progetto
“The Other (in) Italy: Survival and Legacy of Italics (1800-2000)” Government of Ireland
Postdoctoral Fellowship 2017-2019 (GOIPD/2017/1081)
svolto presso University College Cork (Ireland); e da un Grant for Scholarly Publications della
National University of Ireland (2019).

1^a edizione, aprile 2020
© copyright 2020 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Studio Agostini, Roma

Finito di stampare nell'aprile 2020
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-9885-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Ringraziamenti	11
Introduzione. «Un'antichità più misteriosa e crudele»	13
1. La questione del "Dante etrusco": radice, eredità, razza (1874-1941)	25
1.1. Letteratura	25
1.2. Dalla critica letteraria alla propaganda	44
2. Itinerari sepolcrali etrusco-italici: ricordanza, catabasi, oblio (1922-48)	57
2.1. Sepolcri etruschi, ricordi leopardiani	57
2.2. La <i>nekyia</i> di Savinio e il Leopardi "etrusco"	73
2.3. «Favole etrusche»: storia, mistero, lacuna	83
3. Carlo Levi rilegge Virgilio e Vico: periferie, diversità, conflitto (1934-66)	91
3.1. Geografia poetica: un'alterità interna	91
3.2. I vinti dalla storia	100
4. Bassani e l'Etruria: antichità, latenza, rimozione (1962-78)	113
4.1. Tutto inizia a Cerveteri: sul Prologo a <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	113
4.2. <i>On The Road</i> sull'Aurelia: spazi e strade bassaniane	129
4.3. Dal reperto al ricordo	140

Bibliografia	145
Fonti	145
Bibliografia secondaria	149
Indice dei nomi	159

*A mia madre, mio padre
e mia sorella*



Ringraziamenti

Questo studio è il risultato di un progetto di ricerca biennale finanziato dall'Irish Research Council con una Government of Ireland Postdoctoral Fellowship (GOIPD/2017/1081) e svoltosi presso il Department of Italian dell'University College Cork, in Irlanda, tra l'ottobre 2017 e il settembre 2019. Oltre che dai fondi di ricerca stanziati dall'IRC, il presente volume è cofinanziato da un Grant for Scholarly Publications fornito dalla National University of Ireland. Ringrazio sentitamente le due istituzioni per il supporto concesso. Concepito e condotto da chi scrive, il progetto di ricerca è stato svolto con la supervisione di Daragh O'Connell: a Daragh va il primo ringraziamento per la sua disponibilità e i suoi preziosi suggerimenti. Il progetto è nato verso la fine del mio corso di dottorato presso la University of Warwick, nel Regno Unito, e nelle sue fasi iniziali è stato incoraggiato da Fabio Camilletti e David Lines, allora supervisori della mia tesi dottorale su Leopardi e Vico; a Fabio e David devo un sentito ringraziamento per aver creduto nell'ipotesi di ricerca. Fondamentale è stata poi la mia *visiting fellowship*, nella primavera del 2017, presso il Charles and Joan Alberto Centre for Italian Studies dell'Università di Seton Hall, New Jersey, USA, con la supervisione di Gabriella Romani, che ringrazio per l'opportunità. Là, nella fenomenale Valente Library, ho messo a punto le questioni più rilevanti e ho potuto condividere per la prima volta il mio progetto con studenti e docenti in un talk pubblico. Una precoce disamina delle domande a cui questo libro cerca di rispondere è stata presentata presso la University of Oxford nel 2014 nel corso della conferenza *Traditions in Fragments: The Classical Legacy in Italian Literature*, organizzata da Teresa Franco e Cecilia Piantanida, che ringrazio; altri abbozzi e spunti derivanti dalla ricerca sono stati presentati in seminari e conferenze presso lo University College Cork (*All Things Considered... Material Culture and Memory*, novembre 2018; *Italian Studies in Theory and Practice*, maggio 2019) e la University of Edinburgh (*Society of Italian Studies Interim Conference*, giugno 2019).

Sono grata a tutte le persone che, fra Irlanda, Italia e Regno Unito, tra la concezione del progetto e la realizzazione del libro, hanno discusso con me

aspetti di questa complicata ricerca: Paola Bassani, Alberica Bazzoni, Novella Bellucci, Federica Boldrini, David Bowe, Olmo Calzolari, Igor Candido, Carlo Caruso, Anna Chahoud, Mark Chu, Giacomo Comiati, Alessio Cotugno, Franco D'Intino, Marco Faini, Biancamaria Frabotta, Nicola Gardini, Sonia Gentili, Alessandro Giammei, Chiara Giuliani, Robert Gordon, Aléxandros Hatzikiriakos, Kate Hodgson, Anna Pegoretti, Silvia Ross, Helena Sanson, Franca Sinopoli, Luisa Soreca, Elena Spangenberg Yanes, Ela Tandello, Paola Ugolini, Bart Van Den Bossche, Chiara Zampieri. Vorrei ringraziare Franco Baldasso, Carla Chiummo, Federica Coluzzi, Marco Grimaldi, Maurizio Harari, Paola Italia e Gaia Litrico per aver letto le prime stesure di alcuni capitoli. Resta inteso che mancanze, errori e omissioni sono sempre mia responsabilità. La mia gratitudine va poi a Carocci editore, e in particolare a Gabriele Sabatini, per aver accettato il libro per la pubblicazione e a Gabriella Capece per l'editing. Grazie a Chiara Bonfiglioli, Nicoletta Mandolini e Valeria Venditti per un supporto che va ben oltre lo scambio accademico. Grazie alla mia insostituibile famiglia, a cui questo libro, il mio primo libro in italiano, è dedicato: a mio padre Franco, a mia madre Michela, a mia sorella Laura. Grazie ai nonni Adriano e Anna Maria, sempre curiosissimi del mio lavoro. Grazie infine a Francesco, senza cui tutto questo non sarebbe mai stato possibile.

Introduzione

«Un'antichità più misteriosa e crudele»

In Italia [...] il popolo è confidenziale
con i *fantasmi etruschi*
come lo è con le chiese e con i santi.

Guido Piovene

«Tanti anni fa», ricordava nel 2017 Leopoldo Gamberale, «ho assistito a un dibattito tra il grande storico antico Arnaldo Momigliano e un illustre etruscologo che a conclusione di un seminario sosteneva con fervore l'importanza degli Etruschi all'interno del mondo romano. La risposta di Momigliano fu ironicamente spiazzante: "D'accordo collega, tu avrai anche ragione, ma il problema è che *gli Etruschi non parlano*". I latini e i greci per fortuna sì» (Iocca, 2017, corsivi miei). Gamberale ricorda l'aneddoto per rimarcare l'importanza di un rapporto diretto, nell'educazione scolastica, con un'antichità privilegiata, quella greco-latina: privilegiata perché ancora in grado di comunicare con noi attraverso una ricca tradizione testuale. Al contrario, civiltà come quella etrusca sono generalmente percepite come perdute e mute, non tanto per la distanza cronologica quanto per la scarsità di materiali epigrafici, letterari, storiografici. Sconfitti militarmente, o assimilati culturalmente, i popoli dell'Italia antica ebbero limitata voce nella tradizione della propria memoria storica e culturale: le notizie che conserviamo sono prevalentemente indirette, tramandate cioè da altri popoli (i Greci o i Romani), e in altre lingue. La ricezione della storia e della leggenda etrusca e italica si configura sempre, nei secoli, come latenza, lasciando la possibilità all'immaginazione, letteraria, filmica, mitologica e mitopoietica, di colmare liberamente la lacuna. Col tempo, e con l'affinarsi della ricerca, l'etruscologia e l'archeologia italica hanno accumulato notizie positive a proposito di questi popoli (in particolare sulle lingue, ancora oggi erroneamente percepite come indecifrabili), di fatto annullando o attenuando grandemente il percepito "mistero" che caratterizza la tradizione storiografica sull'Italia pre-romana. I progressi della scienza, però, non hanno scalfito il compatto strato mitologico che consacra la stranezza, l'eccentricità e il privilegio culturale di questo patrimonio. Paolo Casini (1998), ha ricostruito la storia del mito della perduta sapienza degli Italici dalle origini ai dibattiti rinascimentali fino alla rifunzionalizzazione in chiave politica di tale mito nel Risorgimento.

Casini conclude il suo discorso con il primo Novecento: afferma infatti che il mito dei popoli italiani antichi perde la sua forza d'attrazione poco dopo il compimento dell'unità nazionale, sopravvivendo sparsamente nell'occultismo, nella numerologia, nella magia. L'analisi presentata in questo volume dimostra che tale assunto è in parte incompleto: se il mito perse forza politica, non fu così per la suggestione letteraria di quei perduti popoli, la quale sopravvive almeno fino alla fine del secolo, riaffiorando nello spazio dell'immaginazione letteraria, assumendo nuove forme e nuove implicazioni storico-politiche.

Tra Settecento e Ottocento si accumula molta storiografia "italica" che valorizza il ruolo del passato preromano nella storia e la costruzione dell'identità locale e nazionale (cfr. Andreoni in Cuoco, 2006, pp. xc ss.): dal Regno di Napoli Antonio Genovesi, Francescantonio Grimaldi, Giuseppe Maria Galanti, Mario Pagano, Francesco Longano, Vincenzo De Muro, Francesco De Attellis; nel Risorgimento Giuseppe Micali, con *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, dà vita a un dibattito che alimenta le correnti neoguelfe e federaliste della politica italiana (Sismóndi, Cattaneo); riprendendo le *Origini italiche* di Angelo Mazzoldi, poi, Vincenzo Gioberti riattualizzerà la teoria dell'antica sapienza italica nel mito politico del primato degli italiani (Casini, 1998, pp. 272-96). Carlo Cattaneo, d'accordo con Micali, affermava che l'ascesa di Roma fu quasi la rovina dell'Italia antica e delle sue differenze interne: «Chi può applaudire al soldato che scanna Archimede? o all'incendio di Veio?» (Cattaneo, 2005, p. 223). Nel 1860, ricorda Lorenzo Braccesi (2011, pp. 91-2), Giuseppe Garibaldi problematizzava la retorica romano-centrica dell'«elmo di Scipio» per lamentare la mancanza di una memoria poetica dei «campi di battaglia dell'indipendenza sannita»; «e dove son le vestigia di quelle popolazioni guerriere, di quei superbi vincitori dell'Urbe, di quei robusti discendenti dei Marzi [*sic*]? Redenti dal risorgimento Italico, perché quelle belle razze d'uomini non appariscono più al cospetto degli altri popoli conformi alla loro natura, agili, forti, intemerati, insofferenti di servaggio?» (Garibaldi, 1872, p. 332). Nel primo Ottocento il mito "italico" si arricchisce anche sul versante letterario: pioniere fu lo sperimentale romanzo *Platone in Italia* (1804-06) di Vincenzo Cuoco (2006), a sua volta ispirato, come ammesso dall'autore, al *De antiquissima Italorum sapientia* (1710) di Giambattista Vico (2013). Il *Platone* è un romanzo epistolare che raccoglie le lettere fittizie di Platone e del discepolo Cleobolo durante un viaggio in Italia alla scoperta della filosofia "italica": «le vicende degli italici che, divisi politicamente fra varie città, cercano di riunirsi per far ronde ai nemici comuni, divengono un allegorico invito ai patrioti italiani a costruire una rete di resistenza e di lotta comune» (Andreoni in Cuoco,

2006, p. LXXIX). Il *Platone* fu fondamentale per elaborare il valore identitario del sostrato preromano, idea primigenia di un'Italia unita nella differenza e possibile modello per lo Stato nazionale (De Francesco, 2013, pp. 29-50). Qui ciò che soprattutto interessa è il suo statuto narrativo e finzionale: presentato attraverso l'artificio romanzesco del manoscritto ritrovato (come pochi decenni dopo *I promessi sposi*) e come traduzione dal greco (come il grande falso leopardiano, l'*Inno a Nettuno*) il romanzo s'incarica di ricostruire narrativamente la storia laconica e frammentaria del mondo preromano, riempiendo il vuoto lasciato dalle fonti. Il *Platone* e il suo successo editoriale (documentato da Andreoni in Cuoco, 2006, pp. CXIV-CXXXI) dimostrano precocemente il potenziale narrativo della leggenda "italica", che, come vedremo, lascia profonde tracce anche nel Novecento italiano.

Di importanza capitale nell'elaborazione letteraria degli spazi e dei miti preromani fu lo sguardo degli scrittori stranieri: per esempio, Stendhal, quando fu console a Civitavecchia (1831-36), poté spesso visitare i siti archeologici dell'Etruria. L'edizione del 1855 di *Chroniques italiennes* includeva un reportage dedicato alla necropoli di Corneto, oggi nota come Tarquinia (*Les tombeaux de Corneto*), poi espunto dalle edizioni moderne (cfr. Hus, 1980, pp. 328-31; Bottacin, 2008). Nell'ambito della moda inglese dell'"Etouria", il *grand tour* dedicato all'archeologia toscana e alto-laziale, i casi di Elizabeth Hamilton Grey (*Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, 1840), di George Dennis (*Cities and Cemeteries of Etruria*, 1848), di Aldous Huxley (*Those Barren Leaves*, 1925) e in particolare di David Herbert Lawrence (*Etruscan Places*, 1932) risultano particolarmente influenti (cfr. Pieraccini, 2009). Come ricordato da Massimo Pallottino (1957, p. 10), uno dei più influenti etruscologi del Novecento, Dennis e Lawrence furono i narratori e canonizzatori di una «Etruria dei letterati», stereotipo di un'Italia primitiva e mitica che affonda le sue radici non tanto nell'aurea tradizione nobilitata dalla letteratura greco-latina, poi resa canonica dal classicismo, quanto nella terra bruna e scabra dell'Etruria, lontana dai marmi di Roma. Lawrence, in particolare, per le modalità della sua ricezione in Italia, è stato oggetto di particolare attenzione in questo libro.

Già Vico, nel *De antiquissima Italorum sapientia*, aveva suggerito che l'antichità preromana andasse interrogata per vie oblique e inconsuete; che, in quanto *ex linguae Latinae originibus eruenda*, questa "sapienza antichissima" andasse dissotterrata, divelta (da *eruo*, verbo che evoca l'immagine delle radici), congetturata, dedotta, estrapolata (Vico, 2013, pp. 9-11). La mancanza di narrazione in prima persona da parte dei popoli dell'Italia antica incombe su moltissima produzione storiografica fin dalla cosiddetta "etruscheria" settecentesca. Il difetto della tradizione scritta è reso evidente in

Origini italiche di Mario Guarnacci (1767-72), che imposta una relazione conflittuale fra la civiltà greco-romana e l'«altro regno» dell'Etruria. I Romani, eredi dei Greci, sarebbero responsabili non solo dell'estinzione etnico-culturale degli Etruschi, ma anche della cancellazione della loro memoria: «Questi fatti [relativi agli Etruschi] per la di loro estrema vecchiezza sono stati, o taciuti, o parcamente, e troncamente narrati da' vecchi Autori [...]. I vecchi Padri, che quasi null'altro cantano, e ricantano, che le glorie Greche, e le Romane, queste altre cose le dicono troncamente, e di passaggio» (Guarnacci, 1767-72, I, pp. 1, 6, corsivi miei¹). Guarnacci ha idee chiarissime sull'interruzione delle notizie sugli Etruschi, e sa indicare con precisione i libri “mancanti” che avrebbero colmato tale lacuna:

Senza i precisi Libri di tal Nazione, basterebbe almeno, che avessimo qualcuno dei vecchi Latini, o Italici, che appunto scrissero dell'Italia antichissima. Fra questi si piangono parimente le perdute Origini di Catone. Così si piange Q. Fabio, L. Cincio, Valerio Anziate, citati spesso da Livio, da Plinio, e da altri. L'istesso Plinio cita infiniti altri vecchi Italici, e anche positivamente Etrusci [...]. Come mai dunque è seguito un tanto eccidio, ed una tanta proscrizione dei vecchi libri Italici? Ne apparisce la ragione, se si contemplano quei posteriori libri, che restano [...] principiano dai più vecchi, che ordinariamente sono Greci, questi la sola gloria Greca ebbero in mira (ivi, I, p. 10).

Guarnacci trova eco nella produzione scientifica coeva e successiva: Ridolfino Venuti (1743, p. 27), per esempio, in *Sull'antica città di Cortona*, imputa l'oblio dell'origine italica alla «nota ambizione de' greci di tirar tutto a sé». Girolamo Tiraboschi (1772, p. 3), nella sua *Storia della letteratura italiana* che inizia con gli Etruschi, denuncia: «gli storici latini [...] unicamente intenti a innalzare la gloria de' lor Romani, nulla curavansi di quella degli antichi loro nimici, di cui perciò appena fecero motto. Gli storici Greci [...] di luogo ancora troppo eran discosti dagli Etruschi, perché delle cose loro ci potessero, o volessero dare diligente contezza». La mancanza di storiografia è in sé un problema, ma forse più ancora la mancanza di letteratura: come riassume l'etruscologo Luigi Lanzi (1789, II, p. 174), «vissero de' prodi, rifletteva Orazio, anche prima di Agamennone; ma perché a loro

1. Per Paolo Casini (1998, p. 213) «l'ambizioso programma del Guarnacci consisteva nel riportare alla luce l'“altro regno” che aveva preceduto nel tempo quello dei Greci e dei Romani, dissipare il buio e la caligine dell'età anteriore a Romolo, portare a termine l'esplorazione di questo “ignoto mare”». Così facendo, Guarnacci alimentava il mito di una colossale, primigenia ingiustizia, «investito della missione di smontare la congiura del silenzio che aveva reso mute le fonti letterarie del popolo etrusco, eclissato dalla vanagloria dei greci, vinto e soggiogato dai Romani».

mancò un poeta, perciò è che sepolti sono in una lunga obblivione. Troia istessa, dice Filostrato, quasi non sarebbe stata, se Omero stato non fosse». Cuoco (2006, p. 9) dichiara di essersi adoperato senza successo a strappare Cleobolo, protagonista del *Platone in Italia*, dall'anonimato: «forse questo mio Cleobolo sarà stato un sublime filosofo, un prudentissimo magistrato, un invitto capitano [...]. Tanta virtù e tanta gloria non avrebbero salvato il suo nome dall'oblio!». E insiste programmaticamente sull'esistenza del suo manoscritto, e sulla sua autenticità, quasi un risarcimento finzionale della mancanza di testimonianze dirette sugli Italici: «ho tentato di supplire a questo vòto» (ivi, p. 11); si duole inoltre delle lacune del suo materiale: «se esso ci fosse pervenuto intero, avremmo, o lettore, una storia della Magna Grecia [...] ed una storia della filosofia italica» (*ibid.*; cfr. Andreoni, 2003; De Francesco, 2013, pp. 51-83).

Il conflitto fra scritto e non scritto, fra conquistato e conquistatore passa di penna in penna, circola fra generi diversi, entra ed esce dal dominio della letteratura: Pomponio, nelle *Notti romane* (1804) di Alessandro Verri (1975, p. 309), ricorda che «era l'Etruria antichissima regione, fra tutte illustre per le discipline, e grata per leggiadri costumi. Ella però depredata dalle nostre armi, rimase come scheletro sepolto nelle ruine, sulle quali suonò la fama nostra superbamente». Giuseppe Micali (1810, I, p. 1), nel saggio *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, mette in chiaro che la sua missione è quella di dire finalmente il non detto sulle «tracce tenebrose dei nostri padri» italici, risvegliando l'emulazione della virtù primigenia. Così George Dennis (1878, I, p. CII, trad. mia): «se non fosse per le tombe [degli Etruschi], li avremmo conosciuti solo attraverso le loro rappresentazioni da parte dei Greci e dei Romani, che ce ne danno un'interpretazione molto sfavorevole». Elizabeth Hamilton Grey (1843, p. 288, trad. mia: cfr. sull'autrice Orestano, 2016) non esita a dichiarare il suo astio («antipathy») per gli «usurpatori romani», «prepotenti tiranni repubblicani, che atterrarono l'intera terra sotto il loro dispotismo di ferro». Una tale ingiustizia merita una vendetta postuma: «desidereremmo che voci dalle tombe di Vulci e Tarquinia avessero evocato le orde dal nord, dall'Elba e dall'Oder, per vendicare con la forza i discendenti effeminati dei loro rudi distruttori». Cattaneo (1968, II, pp. 265, 286) voleva «illustrare» le «origini italiche» attraverso un confronto con «i libri dell'antica Persia», allargando così le maglie della «magica rete della parola, tesa qua e là sull'Italia dalle ombre di ignoti avi». Pericle Ducati (1927, p. v) parla dell'«irritante enigma» dell'antica Etruria, «schernevole Sfinge, che non ha trovato ancora il suo Edipo». Così Lawrence (1961, trad. it. p. 616): «l'incerta luce che brilla all'alba della nostra storia rappresentava il tramonto di una storia precedente che non sarà mai scritta». Giacomo Devoto

(1967, p. 37) si augurava che la ricerca linguistica potesse finalmente restituire la voce a «il Sannio, la regione sacra degli Italici, ora in buona parte ancora muto». Come vedremo, una simile denuncia del silenzio sugli Etruschi e sugli Italici come congiura degli scrittori che oggi chiamiamo *classici* risuonerà secoli dopo. Addirittura, Savinio giungerà a reinventare il conflitto fra classico e pre-classico, fra scritto e non scritto, riproponendo lo schema della polemica classico-romantica (1816-27), e attribuendo agli Etruschi un'anima "romantica", metafisica e informale, invisibile ai formali e geometrici "classicisti" romani (cfr. *infra*, CAP. 2).

La mancanza di fonti dirette è tanto provocatoria perché potrebbe essere volontaria. L'italianista Carlo Curto (1940, p. 5: cfr. CAP. 1) affermava che il mistero etrusco «è accresciuto dall'arcano dietro cui i nostri avi antichi paiono volontariamente aver nascosto se stessi, avvolti come una sfinza nelle bende di un loro occulto segreto, geloso della luce come di un contatto profano». Il mutismo delle fonti etrusche fa sì che, per illuminarle, in più di un caso si prenderà in prestito direttamente la voce del toscano più illustre, Dante (cfr. *infra*, CAP. 1). Dal canto suo, Alberto Savinio (2004, p. 1371) rivendica la necessità del mistero etrusco: «il mistero che avvolge tuttora le cose etrusche, è bene non dissiparlo [...]. Il mistero va curato, custodito, circondato di oscurità, reso sempre più misterioso. Gli uomini hanno bisogno del mistero» (cfr. *infra*, CAP. 2). Per Sebastiano Vassalli (in Garrone, 2010, p. VII), che ricorda le lezioni di storia antica di Attilio Levi da lui seguite, gli Etruschi hanno «scelto» di non lasciare scritto nulla, o quasi: «in sette secoli di storia, quel popolo non ci ha lasciato nemmeno un pensiero, nemmeno un verso, nemmeno il ricordo di un fatto [...]. Eppure, [...] furono felici. [...] Un popolo smemorato e felice. Felice perché aveva rinunciato alla scrittura? Felice perché smemorato?».

L'affiorare dell'immagine dell'Etruria e dell'Italia preromana nel Novecento letterario è qualcosa che non si adatta facilmente agli schemi codificati dalla modernità per descrivere il ritorno dell'antico nei testi letterari. Non si tratta, per esempio, o non solo, di un semplice caso di ricezione dei classici, la quale ha per lo più a che fare con l'uso, la rilettura, l'interpretazione di *testi*. Non a caso la tradizione classica si trasmette e si consolida a scuola, luogo di alfabetizzazione per eccellenza. Recentemente, Carlo Caruso (2018) ha fatto notare come il concetto di "classico" non sempre fornisce gli strumenti necessari ad analizzare la ricezione dell'antico, specialmente nel Novecento. L'Etruria e l'Italia antica, tuttavia, non sono definibili nemmeno come immagini archetipiche extratestuali, come lo sono quella della ninfa o della Kore, – che pure, come vedremo, entreranno in gioco attraverso i materiali qui raccolti – capaci di svincolarsi dalla tradizione mitologica e letteraria per

penetrare l'ambito dell'antropologia e della psicologia. La memoria dell'Etruria è un oggetto sfuggente – talora tema, talora motivo, talora semplice costellazione semantica – desunto dall'archeologia e dalla storiografia. O ancor meglio, da una lacuna nella storiografia: dalla mancanza di una comunicazione diretta con un'antichità perduta che così si arricchisce di significati ulteriori. «Gli Etruschi non parlano»; la mancanza di parola costituisce uno scacco e domanda un postumo risarcimento.

Si crea così l'immagine di un'antichità perturbante, irrisolta, inquieta; talora chiama in causa la nozione di «dionisiaco barbarico» (Harari, 1989, p. 242), a cui sempre Caruso ha dedicato uno studio (Caruso, Rigoli, 1998); ma spesso nemmeno la categoria di «barbarie» è sufficiente ad abbracciarla. Già nell'antichità il patrimonio preromano era talvolta considerato «altro»: Servio, nel *Commento all'Eneide* (XI, v. 598), scrive che il nome *Etruria* deriva da *eteron*, «altro», e *oros*, confine: «Eterouria»². Uno storico dell'antichità del calibro di Momigliano considerava gli studi etrusco-italici settecenteschi una «forza disgregatrice, una reale malattia della cultura italiana», un «fenomeno di una cultura che in definitiva sprecò le sue carte migliori», caratterizzato da «straordinaria vigoria ma anche insufficiente disciplina e maturità mentale della cultura italiana del primo Settecento», da cui fu necessario «curarsi» (Momigliano, 1984b, pp. 255, 257³). Perché mai Momigliano era così severo con questa branca dell'antichistica, al punto da considerarla pericolosa? La frase riportata in apertura – «gli Etruschi non parlano» – suggerisce anche che le preferenze di Momigliano andassero a uno studio pienamente filologico, fondato cioè sulla testimonianza diretta del testo. Si potrebbe dire allora che Momigliano scopre una tensione irrisolta tra la cultura filologica italiana, devota alla tradizione testuale (eminentemente logocentrica, per prendere in prestito un termine da Derrida), e un'eredità muta dell'antico, silenziosa, e forse più inquietante; un'eredità che sopravvive per lo più attraverso un patrimonio visuale (sculture, reperti, affreschi) e l'esperienza di alcuni spazi periferici e difficili da raggiungere (necropoli,

2. Etimologia considerata «ridicola» da Ducati (1927, I, p. 1); sulla costruzione dell'«alterità etrusca» in epoca romana cfr. ora Bittarello (2009). Sull'idea di Italia nel mondo antico cfr. Giardina (1997, pp. 17-51).

3. «Proprio considerando l'importanza rivoluzionaria della scoperta dei Codici della capitolare [di Verona], delle necropoli etrusche, di Ercolano, e valutando il tesoro di informazione e di dottrina raccolto dal Muratori nei suoi *Scriptores* sorge il problema di spiegare perché le riedizioni dei testi classici continuarono a farsi meglio oltralpe, perché l'etruscologia fu per un secolo una forza disgregatrice, una reale malattia della cultura italiana che dovette essere curata da Carlo Ottofredo Müller; perché la storia della vita e dell'arte greco-romana fu elaborata da francesi, tedeschi e inglesi, e infine perché i medievalisti italiani del secolo XIX dovettero riimparare il loro mestiere alla scuola dei *Monumenta Germaniae*».

siti archeologici), senza un significativo corrispettivo testuale. Senza scrittura, sembra dire Momigliano, queste culture non possono essere descritte attraverso l'indagine storica o filologica: diventano quindi oggetto di un'altra forma di conoscenza, qualcosa che non si può analizzare razionalmente ma solo esperire in forme oblique, deviate e devianti. La scrittura, infatti, fonda la storicità (e la conoscibilità storica) delle culture, come scrive Derrida (2012, trad. it. pp. 49-50): «la storicità stessa è legata alla possibilità della scrittura [...] in generale, al di là di quelle forme particolari di scrittura in nome delle quali si è parlato a lungo di popoli senza scrittura e senza storia. Prima di essere l'oggetto di una storia – di una scienza storica – la scrittura apre il campo della storia – del divenire storico. E quella (*Historie*, si direbbe, in tedesco) suppone questa (*Geschichte*)». Il ruolo centrale della critica al logocentrismo nel trattamento del “tema etrusco” è evidente in Lawrence: si veda per esempio una delle sue tipiche invettive contro la storia e contro i pregiudizi tramandati dagli storici contro gli Etruschi:

Gli uomini non desiderano *mai* credere all'evidenza dei loro sensi. Essi di solito preferiscono di gran lunga continuar a elaborare qualche autore “classico”. L'intera scienza della storia sembra consistere nel separare in fili sottili vecchie favole e vecchie menzogne e nel tesserle di nuovo. Teopompo mise insieme alcuni scandalosi racconti e questo è già abbastanza per gli storici. La testimonianza di cinquanta milioni di gaie piccole tombe non peserebbe più di un filo di paglia. All'inizio era il verbo, invero! Anche il verbo di un Teopompo! (Lawrence, 1961, pp. 680-1, corsivo nel testo)

Questo libro presenta quattro casi di studio utili a tentare un primo bilancio sulle dinamiche della “ricezione del pre-romano” nella letteratura italiana fra la fine dell'Ottocento e il Novecento inoltrato; non ha naturalmente alcuna pretesa di esaustività o di completezza, e intende invece aprire ulteriori possibili strade di ricerca. Due casi di studio sono di tipo comparativo: il primo (CAP. 1) sviscera la questione dell'eredità etrusca in Dante, un elemento interpretativo dalla vita breve ma intensa nell'ambito del dantismo di fine Ottocento e primo Novecento. Il secondo (CAP. 2), confrontando pagine selezionate di Vincenzo Cardarelli e Alberto Savinio, sullo sfondo dell'ampia produzione di scritti odeporici pubblicati in Italia negli anni Venti, Trenta e Quaranta, esplora la specificità tematica e semantica delle tombe etrusche. I due casi di studio seguenti sono invece basati su singoli autori: Carlo Levi, in cui il mito preromano è fondamentale nella caratterizzazione e definizione dell'“Italia contadina” (CAP. 3), e Giorgio Bassani, le cui passeggiate archeologiche, come vedremo, si connettono direttamente con il macrotema della memoria (CAP. 4). Le immagini tratte dalla storia dell'Italia antica, nella let-

teratura italiana del Novecento, raramente “fanno tema” di per sé: stanno invece spesso per qualcos'altro. Come affermava già Alain Hus (1980, p. 309), tali immagini sono al servizio di concezioni dell'umano, politiche, estetiche o etiche. Si fanno per esempio facilmente strumento di evocazione di immagini di oblio, morte, dimenticanza, abbandono, sconfitta, perdita, pericolo, scacco, interruzione, orfanità. Per questo motivo tale ricerca non appartiene pienamente alla critica tematica ma si configura piuttosto come una codifica delle implicazioni semantiche del sostrato etrusco-italico in casi selezionati della letteratura del Novecento, con particolare attenzione per la natura inquietante, segreta, sotterranea delle evocazioni di questa particolare area dell'antico. Vedremo che la poesia carducciana popola sistematicamente l'Etruria di figure fantasmatiche; che D'Annunzio sceglie Volterra, città carica di ricordi etruschi, per ambientare una storia di torbidi intrighi familiari; che Papini riconduce alla radice etrusca gli elementi più inquietanti della *Divina Commedia* dantesca; che Cardarelli e Savinio fanno uso di *topoi* specificamente sepolcrali per descrivere le loro disturbanti passeggiate etrusche. Vedremo che Carlo Levi, in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), evoca le «figure italiche antichissime» per descrivere la realtà remota e dimenticata dei paesani lucani, e non esita a ricondurli a «un'antichità più misteriosa e crudele» di quella greco-latina. Infine, vedremo che Giorgio Bassani ambienta in una necropoli etrusca – e non certo in qualunque cimitero – il prologo al *Giardino dei Finzi-Contini*, forse il più fortunato romanzo italiano sulla persecuzione antiebraica: una storia di minoranze etniche e sociali, di esclusione, morte, di perdita di identità e di memoria. Anche se l'influenza del vichiano *De antiquissima Italorum sapientia*, progenitore di questo speciale discorso sull'origine, è scarsa nei casi affrontati (si cfr. il CAP. 3), non stupisce vedere protagonisti in questo libro lettori certi e assidui della *Scienza nuova*, come Savinio e Levi, abituati da Vico a un'esplorazione dell'antico che va oltre la testimonianza storiografica e letteraria, che scava nelle etimologie e nella memoria; oppure autori vicini per sensibilità ed educazione ai temi trattati da Vico, come Bassani.

Gli esempi di ricezione del sedimento etrusco-italico potrebbero continuare oltre i limiti di questo breve volume: Giorgio Manganelli raccoglie i suoi corsivi sotto il titolo di *Lunario dell'orfano sannita* (1973), titolo che collega l'idea del tempo ciclico (“lunario”) e dell'abbandono (“orfano”) con l'origine meridionale (“sannita”), immediatamente caricata di un senso di scacco e di esclusione. Recentissimi i casi dei romanzi di Sebastiano Vassalli, *Un infinito numero* (1999), dedicato a un viaggio di Virgilio in Etruria, e di Nicola Mastronardi, *Viteliù. Il nome della libertà* (2012), dedicato alla sconfitta militare dei Sanniti e di altri popoli italici. Si può registrare anche una breve fortuna del

tema nel cinema, dove è il genere horror ad accogliere e amplificare il potenziale inquietante del perduto mondo preromano. A questo corrisponde una valorizzazione dell'Etruria come spazio dell'immaginario: il cimitero etrusco diventa qui l'equivalente nostrano del cimitero pellerossa nel *western* americano. In *L'etrusco uccide ancora*, diretto da Armando Crispino (1972), ispirato a un romanzo di Bryan Edgar Wallace, il ritrovamento di una tomba dedicata al dio etrusco dei morti coincide con una serie di misteriosi omicidi. Casi simili si ritrovano in *Assassinio al cimitero etrusco* (1982) di Sergio Martino, nella serie televisiva *Ritratto di donna velata* (1975), in *Ossidiana* (1992) di Marcello Felici e in *La maschera etrusca* (2007) di Ted Nicolau (cfr. De Berti, 2008; Barlozzetti, 2017). Anche oltreoceano il mito ha una certa fortuna: un caso noto è il famoso *blockbuster* hollywoodiano *Twilight. The New Moon* (2009, tratto dall'omonimo romanzo di Stephenie Meyer del 2006), ambientato in parte a Volterra. Le storie delle donne etrusche, leggendariamente emancipate, hanno ispirato testi per la scena, come il recente *Tanaquilla*, di Isabel Russinova, dedicato a Tanaquil, moglie di Tarquinio Prisco, che cospirò perché Servio Tullio diventasse re di Roma (il racconto originale è in Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, 41: cfr. Berrino, 2004). La cultura antichissima e le misteriose lande del Lazio hanno sollecitato anche la creatività di musicisti come Fabrizio de Rossi Re, autore di un testo musicale intitolato *Terranera*, con testi di Valerio Magrelli, voce di Vittorio Sermonti, regia di Giorgio Pressburger (1995).

Com'è evidente dagli esempi qui proposti, gli Etruschi fanno la parte del leone nel *corpus* analizzato in questo libro; la relativa abbondanza di notizie su questi rispetto agli altri popoli dell'Italia antica e la maggiore evidenza dei reperti archeologici risultano in una loro maggiore esposizione. Tuttavia, fra le pagine che seguono appariranno anche i Marsi, i Sanniti, i Rutuli, i Volsci, i Vestini. Pur nella varietà dei modi e dei generi – letterari e non – in cui riaffiora, il ciclico ricorso al mito dei popoli dell'Italia antica mantiene alcuni elementi di continuità: in primo luogo, ha sempre a che fare con l'identità, locale o nazionale, o con il confronto fra queste. In secondo luogo, si accende sempre in concomitanza con l'emergere di questioni che hanno a che fare con il potere; in particolare, si rivela un fattore fondamentale dell'equilibrio dei rapporti dei centri locali di potere con Roma, tanto nella sua dimensione mitica quanto nella prassi politica e culturale. Già nel Rinascimento garantisce l'alleanza di Firenze con il papato, che trova piena affermazione nel titolo di *dux Etruriae* acquisito da Cosimo I fatto granduca da papa Pio V nel 1569 (cfr. Cipriani, 1980, pp. 55-63; Harari, 1988; Gillard, 2016). Nel Settecento, nell'Italia preunitaria, sono due i maggiori centri di potere che si oppongono alla Roma pontificia: il Regno di Napoli e il Granducato di Toscana. In mancanza di tradizioni altrettanto illustri di quelle che riguardano la fonda-

zione di Roma, l'identità degli Stati preunitari si fonda anche sulla riscoperta del perduto prestigio di quei popoli remoti, in particolare gli Etruschi e i Sanniti (cfr. Cristofani 1983; Calaresu, 1997; Andreoni, 2003; Firpo, 2008). Nell'Ottocento, la leggenda si mescola con le istanze federaliste e preunitarie (cfr. De Francesco, 2013, pp. 85-112). Vincenzo Cuoco reinterpreta la storia antica d'Italia in chiave antifrancese (cfr. *ivi*, pp. 38-41). Il primo fascismo, come ha documentato Maurizio Harari (2012), si appropria del mito delle origini etrusche come simbolo del primigenio spirito nazionale. Ecco come si esprime Alessandro Martello, rappresentante del governo fascista al primo Congresso Internazionale Etrusco a Firenze (27 aprile 1928): «Sono [...] etrusche le basi del poderoso edificio innalzato dalla civiltà latina e italiana, ma tante volte interrotto dalle vicende della storia [...]. Il Governo fascista segue con fiducia l'opera vostra» (Congresso Etrusco, 1929, p. 33; cfr. Barbanera, 1998; Harari, 2012). Strategiche riforme scolastiche, poi, deformarono l'insegnamento della storia dell'Italia preromana in chiave provvidenzialistica: la caduta delle civiltà preromane era da considerare funzionale all'ascesa di Roma (cfr. Da Vela, 2016). Durante il colonialismo il mito delle origini tornò utile perché consentiva di giustificare l'espansionismo italiano in nome dell'origine mediterranea delle civiltà preromane (cfr. De Francesco, 2013, pp. 182-215). Allo stesso tempo, però, come vedremo (CAP. 1), il discorso sugli Etruschi e sugli Italici non sempre si adatta con facilità alla propaganda nazionalista. Il “discorso sull'origine” etrusco-italica si presta a essere piegato a narrazioni di tipo identitario quando l'idea d'Italia – o di sue parti – è oggetto di dibattito storico-culturale o politico, quando cioè ci sono in ballo questioni di appartenenza nazionale, retorica nazionalista e anche propaganda razziale.

La storia della ricostruzione della perduta Italia preromana e la ricorrente tensione con la cultura poi divenuta “classica” – intesa come cultura dei dominatori – insegnano che ricostruire e ricordare il passato, in particolare le civiltà più remote o quelle che hanno lasciato meno traccia di sé, non può essere un'operazione neutrale. Il discorso sull'origine e sulle radici, con le sue implicazioni identitarie, è spesso, se non sempre, un campo di tensioni aperte, in cui il presente trova il modo di riflettere e amplificare le proprie questioni irrisolte.





I

La questione del “Dante etrusco”: radice, eredità, razza (1874-1941)

Noi siamo i figli della ninfa autoctona Harmonia, e
il nostro sangue spiccìo di vena etrusca.

Bino Binazzi

I.1

Letteratura

Che frammenti di storia, cultura, e “anima” etrusca possano essere sopravvisuti in Dante è una questione che ha ispirato non pochi autori e testi di età moderna, in particolare dall’Unificazione a oggi: la campagna razziale del regime fascista alla fine degli anni Trenta ne farà poi abuso. Come vedremo, l’“etruschità” può riguardare l’immaginario dantesco e le sue fonti visuali; l’indole, gli interessi e le esperienze di vita dell’uomo Dante; le ragioni e il segreto della persistenza della sua poesia. La questione fu posta, negli anni di cui ci occupiamo, dapprima come suggestione poetica, poi come fatto storico-culturale, poi in termini razziali e biologici: il diffondersi di questo discorso su Dante in generi e campi diversi del sapere è in buona parte dovuto a un uso ricorrente e in parte omogeneo dei campi semantici affini, che vanno dalle “radici” alla “sacralità”, alla “naturalità” e “necessità” dell’“indole”, che determinerebbe, secondo gli autori qui analizzati, esiti letterari ben precisi. Come vedremo, le questioni sorte attorno alla possibile natura “etrusca” di Dante ci consentono di interrogare una forma di sopravvivenza dell’antico che, prendendo in prestito spunti dall’antropologia e dalla biologia, si complica; i fenomeni qui presentati, quindi, costituiscono qualcosa di diverso da semplici esempi di ricezione della *Divina Commedia*¹.

Come vedremo, i testi qui analizzati raccontano l’eredità etrusca e la sua sopravvivenza attraverso una serie di metafore contigue – il suolo, il rifiorire, il risorgere, i semi, la germinazione, la messe, il nutrimento, il sangue, il

1. Le fonti qui considerate toccano solo non tangenzialmente la questione delle possibili origini etrusche del personaggio di Virgilio (cfr. Dozon, 1991, pp. 139-56), problema presente alla critica dantesca fin dal Quattrocento (cfr. Mazzocco, 2012).



sacro, il corpo, la tipicità di quel corpo, la sua appartenenza razziale – che trasportano il tema da immagini poetiche ad argomentazioni su persistenza, tipicità e tradizione, a discorsi radicalmente identitari e razzisti; seppure con sostanziale perdita di complessità e spessore. Christy Wampole (2016) ha messo in luce lo spettro semantico della metafora delle radici, che è connessa con idee di naturalità e fatalità, ma anche in rapporto con le coordinate spaziali alto-basso, superiore-inferiore. Le radici – fuori e dentro di metafora – diventano visibili per lo più in caso di conflitto, pericolo, o perdita, il che spiega l'“oscurità” della loro rete semantica; queste, com'è ovvio, hanno specificamente a che fare con una sotterraneità invisibile e rimossa (ivi, pp. 7, 14). Anche laddove si è voluto segnalare una continuità – specialmente linguistico-espressiva – fra elaborazioni poetiche, spunti di interpretazione del testo di Dante e abusi ideologici, si è sempre tenuto conto dell'avvertimento di Antonino De Francesco (2013, p. 14) di tenere distinte pedanterie accademiche e nazionalismo, ideologia e letteratura, riflessioni identitarie e razzismo.

L'uso della parola “etrusco” al posto di “toscano” (come di “Etruria” per “Toscana”) non è infrequente nell'italiano letterario di tradizione: una sovrapposizione che testimonia la compenetrazione anche linguistica del mito storiografico della continuità fra la Toscana moderna e i fasti dell'Etruria (cfr. Harari, 1988). Meno frequente è vedere questo toponimo associato direttamente al nome di Dante. Un esempio illustre, e significativo perché risale a una fase in cui il mito dei popoli preromani stava riprendendo piede, viene da un poeta noto e amatissimo in Italia, Byron. Nel quarto canto del *Childe Harold* lamentava che a Firenze mancava un sepolcro commemorativo dei tre “grandi Etruschi”, Dante, Petrarca e Boccaccio:

But where repose the all Etruscan three —
 Dante and Petrarch, and, scarce less than they,
 the Bard of Prose, creative spirit! He
 of the Hundred Tales of love — where did they lay
 their bones, distinguished from our common clay
 in death as life?²

2. Byron (1816, stanza LVI), su cui cfr. anche O'Connor (2012). Così nelle traduzioni italiane: «Dove giacciono i figli dell'Etruria?», nella traduzione di Carlo Rusconi (Byron, 1840, vol. III, p. 297); «Ma dove mai color posan che tanto a Etruria splendor crebbero?», in quella di Giuseppe Gazzino (Byron, 1852, I, p. 197). Sul Dante di Byron cfr. O'Connor (2012).

In Byron la denominazione "Etruria" è sovrapponibile a "Toscana". Ma non è così in un celeberrimo resoconto di viaggio in Etruria e di studi etruscologici, quello di George Dennis (prima edizione 1848). Come è evidente, Dennis stabilisce una diretta discendenza fra l'antica Etruria e i fasti medievali e rinascimentali della Toscana:

È stato nel suolo etrusco che i semi della cultura, dormienti durante tutto il lungo inverno della barbarie, rigermogliarono quando una nuova primavera del genio sorrise all'intelletto umano: in Etruria l'immortalità fu attribuita per la prima volta alla lira, la tela, il marmo, la letteratura, la scienza dell'Europa moderna. Qui sorsero i "tre grandi Etruschi" [...]. L'Etruria ha prodotto Giotto, Brunelleschi, Fra Angelico, Luca Signorelli, Fra Bartolomeo, Michel Angelo, [...], Machiavelli [...]. Una civilizzazione antica mantiene sempre le sue tracce anche in un suolo trascurato, e germoglia nuovamente quando si presentano le condizioni giuste (Dennis, 1878, I, pp. CIII-CIV, trad. mia).

Il discorso di Dennis accoglie l'occorrenza letteraria di Byron, ma utilizza anche una serie di metafore significative. L'ispirazione etrusca che sopravvive in Dante (così come negli altri grandi toscani) sta nella terra, nell'aria, nel cielo, e da lì penetra come nutrimento nei campi e nel terreno; è una forza capace di riposare per secoli (in un «neglected soil durante il «winter of barbarism») e poi rifiorire («germinate afresh in spring») intatta, generando sementi («seeds», «wheat») che potranno essere utilmente consumate dalle generazioni che verranno. La metafora delle sementi e delle stagioni è chiave per capire come dietro un discorso apparentemente neutro su genealogie letterarie e fantasmi di epoche passate si possa trasformare facilmente in un culto delle radici, della terra e del *genius loci*.

È da segnalare anche che il resoconto di Dennis è intessuto di riferimenti letterari la maggioranza dei quali fa capo a Dante. Tutti i capitoli si aprono con una citazione letteraria tratta da poeti antichi (Virgilio, Ovidio, Lucano...) e moderni (Petrarca, Shelley, Ariosto...); molto spesso si tratta di una citazione dantesca, selezionata non sempre a proposito. Ma Dante non compare solo come ornamento: raccontando di un'esplorazione a Capena, l'archeologo si trova «nel mezzo del nostro viaggio in una foresta scura e selvaggia [...] come Dante. Nessun poeta – *od ombra od omo certo* – né altro essere umano vennero ad assisterci, non un segno umano era visibile» (Dennis, 1878, I, p. 131, trad. mia, corsivi nel testo). La fonte di Bulicame, racconta, «ha l'onore di essere stata cantata da Dante» (ivi, p. 176, trad. mia), e così Fiesole, e il monte Falterona (ivi, II, pp. 73, 108). Gli farà eco l'etruscologo Pericle Ducati, che, nei due volumi di *Etruria antica* (1927), cita Dante ben sette volte a commento di paesaggi e luoghi

etruschi. Già in saggi di tipo archeologico, fuori dalla letteratura, dunque, Dante funge da guida fra le suggestioni dei luoghi etruschi, quasi occupando il vuoto lasciato dai poeti e dagli scrittori che non ci sono giunti: concetto che tornerà, come vedremo, in altri autori. Il carattere ibrido della prosa di Dennis, un po' diario di viaggio, un po' favola, un po' studio archeologico, è del resto già stato notato da Pallottino (1957, p. 13), che lo menziona come capostipite dell'immagine poetica dell'«Etruria dei letterati». Dennis, però, incorpora anche dati scientifici e storico-biologici, per esempio sulla persistenza dei caratteri fisiologici etruschi nei moderni toscani: citando l'eccentrico scienziato Francesco Orioli, Dennis (1878, I, p. 192, trad. mia) ricorda che «il modello tipicamente italiano» degli scheletri etruschi ricorda «quasi il tipo del nostro Dante».

Sarà il toscano Carducci a trasportare in un contesto letterario e amplificare questa eredità, particolarmente in *Avanti! Avanti!* da *Giambi ed Epodi* (1872: Carducci, 1942b, pp. 59 ss.). Si tratta di una lirica metapoetica, in cui l'ispirazione lirica è impersonata da un cavallo potente, incapace di riposo, molto diverso dai «ginnetti italici» dai «pettinati crini» (v. 7) che affollano la scena letteraria italiana. Carducci si dipinge stanco e deluso dal pubblico (vv. 69-72); in cerca di nuova ispirazione, torna col pensiero alle proprie origini:

Ricordi tu le vedove piagge del mar toscano,
ove china su 'l nubilo inseminato piano
la torre feudal
con lunga ombra di tedio da i colli arsicci e foschi
veglia de le rasenie cittadi in mezzo a' boschi
il sonno sepolcral[...]?
Ricordi Populonia, e Roselle, e la fiera
torre di Donoratico a la cui porta nera
conte Ugolin bussò
con lo scudo e con l'aquile a la Meloria infrante,
il grand' elmo togliendosi da la fronte che Dante
ne l'inferno ammirò?
(vv. 79-84, 91-96)

Il luogo natio è descritto attraverso i campi semantici della perdita e del lutto: le spiagge toscane sono «vedove», «vegliate» da una torre «china», tra «ombre» di «tedio». Un sonno luttuoso avvolge le spopolate città etrusche («rasenie», dal nome antico degli Etruschi). Il paesaggio toscano che si affaccia nel ricordo si qualifica attraverso riferimenti storici: Populonia e Roselle sono città etrusche. La torre di Donoratico, dove

il poeta visse, è un castello una volta di proprietà della famiglia Della Gherardesca: che il conte Ugolino ci abbia abitato è un elemento leggendario, a cui Carducci si appiglia per far emergere il nome del più grande toscano, Dante, e specialmente il canto infernale in cui Ugolino è immortalato (*Inf.* XXXIII).

Là tu crescesti, o sauro destrier de gl' inni, meco;
 e la pietra pelasgica ed il tirreno speco
 fûro il mio solo altar;
 e con me nel silenzio meridian fulgente
 i *lucumoni* e gli àuguri de la *mia prima gente*
 veniano a conversar.
 E tu pascevi, o alivolo corridore, la biada
 che ne' solchi de i secoli aperti con la spada
 dal console roman
 Dante, *etrusco pontefice redivivo*, gettava
 (vv. 103-112, corsivi miei).

La lirica si sposta nel campo semantico della liturgia e della sacralità: «pietra», «altar», «lucumoni», «àuguri». Il paesaggio toscano è descritto come un luogo scabro e puro, dove il poeta, fra la pietra e il mare, è visitato da veri e propri fantasmi: si tratta dei re e dei sacerdoti etruschi (lucumoni), le autorità antichissime che amministravano le città toscane prima della decadenza. In conversazione con queste figure anonime e sacre, Carducci indica in quelli i propri avi. L'immagine era già presente negli *Juvenilia*, precisamente in *I voti*, dove il poeta ricorda di essere cresciuto «tra i fantasmi dell'antica età», là dove riecheggiano il nome e l'ombra dell'antica Popolonia etrusca (Carducci, 1941b, vv. 38, 40; cfr. anche Braccesi, 1995, pp. 115-6). La discendenza con quella genia remota, però, non è completamente perduta: è Dante, il grande toscano «redivivo», a garantirne la continuità³.

La triade «etrusco pontefice redivivo» chiarisce i tre punti essenziali: in quanto interprete di un trans-storico spirito toscano, Dante è capace di far

3. Significativo per il simile uso di immagini derivate dal campo del fantasmatico è anche un poemetto incompiuto del 1853, *Dante al monastero del Corvo*, pastiche linguistico-letterario composto di frammenti della *Commedia*. Qui Carducci immagina un incontro con Dante nel 1309: dando la parola direttamente a Dante, mette in scena una necromanzia poetica simile a quella che qui evoca a proposito dei fantasmi degli antichi toscani (Carducci, 1942a, pp. 178-89). Come notato da Chiara Tognarelli (2012, p. 514), anche in *Pensiero nostalgico* (1892) Carducci vagheggia la Maremma della sua infanzia come un luogo torvo, selvaggio, tempestoso, abitato da fantasmi; in particolare ricorda «la torre del conte Ugolino», ai piedi della quale leggeva Dante e Shakespeare (Carducci, 1954, pp. 280-1). Cfr. anche Martini (1999).

risorgere la perduta purezza etrusca, e di mantenere anche, attraverso la monumentalità morale ed etica della *Commedia*, un legame con la proverbiale e variamente attestata religiosità degli antichi toscani; altrove Carducci sottolinea la «fantasia religiosa etrusca» e il suo carattere profetico (Carducci, 1941a, pp. 3, 69). In questo senso, nella prospettiva proposta da Carducci, Dante è pontefice, cioè sacerdote egli stesso: un sacerdote letterario. Ancora più interessante è la sintesi metastorica che Carducci offre nei tre versi precedenti: Dante fu capace di fertilizzare e di far crescere sementi “poetiche” nutrienti su metaforici “campi”, ovvero i «solchi de’ secoli aperti con la spada» dalla forza militare di Roma. Fuor di metafora, il genio dantesco è la resurrezione moderna dello spirito religioso etrusco. Non solo: pascersi della «biada» etrusco-dantesca garantirebbe una innata «sanità», «gentilezza» (nel senso etimologico di “nobiltà”), «interezza», «forza», che gli altri poeti italiani non hanno: «Chi di quell’orzo pascesi, o nobile corsiero, / ha forti nervi e muscoli, ha gentile ed intero / nel sano petto il cor» (vv. 118-120). L’uso di lessemi tratti dal campo semantico della nutrizione («biada», «orzo», «pascersi») e della fisiologia («nervo», «muscolo», «cuore») consente di arricchire di un’ulteriore sfumatura biologica di significato questa genealogia letteraria e mistica: è qualcosa che ha a che fare direttamente con il corpo, la sua energia e il suo sostentamento. La continuità fra Etruria, Dante, e il poeta contemporaneo diventa un vero e proprio mito genetico (definizione di Fournier-Finocchiaro, 2006).

La metafora del nutrimento consente una compenetrazione fra uomo e ambiente, abitanti antichi e moderni dell’Etruria. Inoltre, suggerisce che questo passaggio, oltre che dalle frequentazioni con gli etruscologi dell’epoca (su cui si veda in seguito), potrebbe essere stato influenzato dal passo di George Dennis citato sopra. È possibile che di questo impianto semantico risenta anche *A Dante* di D’Annunzio (da *Elettra*, 1903, secondo libro delle *Laudi*), dove il poeta è caratterizzato come una figura di sintesi delle “forze naturali” della cultura e dell’identità italiana, pur senza riferimenti espliciti al sostrato etrusco-italico (ma si veda in seguito per la versione dannunziana del “Dante etrusco”). Dante è descritto come l’«Eroe primo di *nostro sangue / rinnovellante; / oceanica mente ove dieci secoli atroci, / carichi d’oro d’ombra di strage di fede e di paura / metton lor foci / silenziosamente*» (D’Annunzio, 1984, p. 258, vv. 36-41, corsivi miei; sul dantismo di D’Annunzio cfr. Andreoli, 2010). A questa immagine segue l’invocazione speranzosa di riscatto e di gloria futura: «o tu che *cresci* il vigore / della stirpe *come il pane* nato dal nostro sudore, / [...] o tu che *risusciti l’antica virtù* delle contrade / e tempri il medesimo ferro per la bontà delle spade / e per la gioia delle *falci* nelle profonde *biade*, / noi ti attendiamo» (ivi, vv. 46-47, 52-55, corsivi

miei). Nella *Lectura Dantis* composta nella stessa occasione, dopo un richiamo a Carducci – la cui memoria è quindi attiva –, si legge anche «la virtù di Dante è virtù di fecondazione» e «tutte le sue parole sono semenze»⁴. Contigua è anche la metafora del «polline», elemento fecondante, per la «cenere di Dante» in *Ravenna*, città dai «fieni» fermentanti (sempre da *Elettra*: D'Annunzio, 1984, p. 401, vv. 11 e 14). Lo spettro semantico è molto simile a quello selezionato da Carducci in poesia, e che è attivo con poche differenze anche nella prosa.

Infatti, in *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-71), con terminologia simile, Carducci sottolinea la «forza vitale» dell'Italia antica, composta dell'«elemento» unitario romano unito alla tendenza centrifuga del «rinnovamento» e della «varietà» che «si produce in mille forme dialettali rapsodiche tradizionali», che è l'elemento italico, popolare e plebeo: «questa forza vitale che fermentò lunghi secoli *occulta* ne' residui dell'antica Italia, che fu come il *glutine* della nuova Italia» è «forza complessa», quindi composita, e i due sostrati sono elementi identitari indivisibili (Carducci, 1941a, p. 23, corsivi miei). Il mito etrusco di Carducci, immediatamente connesso con la mitologizzazione della natia Maremma, non è necessariamente in contraddizione con il culto della romanità e dell'Italia moderna come sua erede diretta: come spiega Laura Fournier-Finocchiaro (2006, pp. 61-2), la Maremma è soprattutto un'immagine di tradizione rurale e di nostalgia passatista, che rassicura i lettori di Carducci della giustezza dei valori tradizionali, opposti ai miti del progresso della società moderna. Il paesaggio toscano è proprio del Carducci poeta intimista e nostalgico, complementare a quello nazionale e istituzionale: il che spiega la caratterizzazione dell'eredità etrusca attraverso un vocabolario intimo e personale («la mia prima gente»).

È facile immaginare le implicazioni di questo discorso sull'origine: le radici locali e toscane di Carducci diventano un'interpretazione dell'italianità in cui il sostrato preromano è considerato il più genuino, verace e sempreverde, nonché fonte di una presunta «purezza». La Toscana manterrà il nu-

4. G. D'Annunzio, *Per la dedicazione dell'antica loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante* (1900), in D'Annunzio (2005, II, pp. 2212-23, a p. 2214). L'occasione della lirica e della prolusione giustifica il ricorrere del lessico agrario: «è una grazia della sorte questa: che l'ufficio del suo culto occupi la loggia cittadina del grano, la sala destinata alla custodia delle *biade*, ove possiamo scovare la feracità del *solco*, il gesto del *seminatore* e il miracolo del sole. Come il *pane*, Dante serve a perpetuare l'energia della stirpe» (*ibid.*, corsivi miei). Cfr. Costa (1999, p. 61). L'immagine torna rovesciata nel ritratto di Carducci a opera di Giovanni Papini: «Dopo che quella terra, dissodata e seminata dai primi etruschi, fu, per settimane di secoli, rivoltata, vangata, scassata e, ultimo oltraggio, diboscata. [...] Le selve di quercie care a verri e poeti sono sparite; diradati i rei sugheri fantasmici» (Papini, 1959, p. 598).

cleo originario e il luogo di conservazione di una sintesi originaria: sempre in *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, Carducci indicava nel «bel mezzo dell'Italia centrale, nel bel mezzo della famiglia de' dialetti più veramente latini» come il luogo «dove più *omogeneamente* tenevasi raccolto l'*elemento antico e men turbato* da misture straniere» e dove poi, nel Medioevo, si verifica una eccezionale commistione degli elementi etruschi, romani, «tedeschi» (Carducci, 1941a, pp. 64, 70, corsivi miei; cfr. Fournier-Finocchiaro, 2006). Dante rappresenta l'Italia unita nella diversità, ma non sempre ha una funzione pacificatrice: in un componimento giovanile incompiuto (*Dante*, 1854, Carducci 1941a, pp. 115-20), Carducci aveva rappresentato un Dante-profeta nella veste di un novello Mosè, nell'atto di discendere dal Paradiso portando il poema sacro con sé come le tavole della legge. Inascoltato, Dante si ritrova in un inferno terreno dove i popoli d'Italia combattono guerre fratricide nel «campo feral di Montaperto», nel «maledetto piano» di Campaldino, a «rea» Meloria. Le «nefande stragi» bagnano il Tirreno del sangue di figli «nati solo al fratricidio». Dante è dunque rappresentato come una figura che avrebbe dovuto unificare, già al suo tempo, i frammentati popoli d'Italia con la poesia.

Anche se Carducci tiene il discorso esclusivamente sul piano letterario, è facile immaginare come questa costruzione semantica si presti a essere piegata a discorsi di tipo campanilistico e identitario. Come documenta Harari (1988, p. 66; 1989, pp. 244 ss.), la sovrapposizione fra immaginario etrusco e immaginario medievale non è sorprendente per l'epoca: fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, in Italia, si accumulavano studi sulla persistenza, in ambito storico-artistico e storico-archeologico, del passato etrusco-italico e, contemporaneamente, sull'iconografia dantesca, talvolta associata alle rappresentazioni parietali etrusche. Testimonianze sulla continuità e la sopravvivenza della cultura etrusca in chiave essenzialistica, se non psichica, emergevano in Georges Dennis (1878, I, p. CIV, trad. mia):

Lascerò ai filosofi il compito di determinare se c'è qualcosa nel clima o nelle caratteristiche naturali della terra d'Etruria che la rende così intellettualmente prolifica. Molto è probabilmente dovuto alla superiorità naturale della razza, che, nonostante il passare degli anni, rimane essenzialmente la stessa, e mantiene un carattere distintivo.

Corgnati (2018, pp. 19-20) segnala casi più recenti, tra i quali è significativo quello di Brewster Jones⁵, su un numero della rivista d'arte *Atys* interamente dedicato all'arte etrusca (1918), che pone l'accento sulla continuità razziale

5. Forse pseudonimo del pittore americano Earl Henry Brewster: cfr. Marcone (2008, p. 51, nota 58).

o genetica fra l'arte etrusca e quella medievale e rinascimentale («the singularity of a *race*», si noti il termine) e sul suo inesauribile potenziale: «gli Etruschi nei tempi bui riaccesero la torcia che era destinata a illuminare il mondo. Quella torcia è ancora accesa» (Brewster Jones, 2008, p. 40, trad. mia). Nella *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, il lascito etrusco arriva fino a Michelangelo⁶. Pericle Ducati (1927, p. VII; cfr. Benelli, 2016) descrive i grandi toscani come «Titani» che «s'innalzarono meravigliosi Genii di grandezza italica» e dei «ricordi atavici dell'antica Etruria» che «devono essere tuttora abbarbicati nella psiche della razza». E così anche Lawrence (1961, pp. 628, 625, 679, corsivo nel testo): «L'elemento etrusco è come l'erba del campo e il germogliar del grano in Italia: sarà sempre così»; in Etruria «i morti giacciono sepolti e vivi, come semi»; e «il *sangue* etrusco continuava a battere. E Giotto e i primitivi scultori sembrano aver rappresentato una nuova fioritura del sangue etrusco, che sempre emette fiori e continuamente viene calpestato da qualche "forza" superiore».

La connessione fra etruschità e toscanità affonda le sue radici nella Toscana rinascimentale, in particolare nelle discussioni erudite delle accademie fiorentine che, tra Quattrocento e Cinquecento, andavano documentando, talora in maniera astrusa, l'indipendenza della lingua e della stirpe toscana sulla base delle origini etrusche (cfr. Cipriani, 1980; Harari, 1988, 1993). Carducci ebbe un simile apprendistato etruscologico: in quanto segretario della deputazione di storia patria era suo dovere redigere i resoconti delle adunanze bolognesi, in conversazione con archeologi come Giovanni Gozzadini, Edoardo Brizio, Francesco Bertolini. Già in quelle sedute si discute della questione della razza degli Etruschi, e della loro eventuale appartenenza alla razza ariana: questione che diventerà cruciale, più avanti, per la propaganda fascista⁷. Ma soprattutto è in quel contesto che, i popoli dell'Italia antica «si tramutano in veri e propri fantasmi poetici» (Braccesi, 1995, p. 97; cfr. anche Marabini Moevs, 1971; De Francesco, 2013, pp. 140-2; Harari, 2011).

6. «Né solo [un patrimonio di elementi architettonici e decorativi etruschi] rimarrà, ma bensì lo spirito delle popolazioni italiane [...]; e il naturalismo etrusco, già manifestatosi nei busti romani e nelle opere del Rinascimento [...] che si manifestava nei vasi e nelle pitture, in cui l'uomo si raggruppava con la natura circostante, tornerà ed esprimersi. I demoni etruschi [...] si rivedranno nelle rappresentazioni del *Giudizio Universale*» (Venturi, 1901, p. 68).

7. Per esempio, nella seduta dell'11 giugno 1871 Carducci (1942d, pp. 95-7) trascrive le opinioni dell'archeologo Francesco Bertolini sull'origine ariana degli Etruschi. Altrove, secondo Raspanti (2001), Carducci si mostra sensibile al mito dell'arianesimo, anticipando l'ascesa dei miti razziali in Italia. Cfr. anche il giudizio più sfumato di Fournier-Finocchiaro (2006, pp. 69-70).

Ed è infatti nella poesia che Carducci elabora un vero e proprio *topos* poetico dei popoli perduti. Fournier-Finocchiaro (2006, p. 57) sottolinea come la poesia carducciana abbia fra i suoi poli d'attrazione il valore storico o mitologico o archetipico di un luogo: la geografia etrusco-italica carducciana non fa eccezione, tracciando un itinerario fra luoghi evocativi, periferie infestate e ricordi inquietanti. In *Alle fonti del Clitunno* (*Odi barbare*: Carducci, 1942c, pp. 23 ss.) dove il fiume è salutato come «testimone di tre imperi» (v. 41), l'umbro, l'etrusco e il romano: qui la storia è rappresentata come una crudele lotta di sopraffazione fra popolazioni sanguinarie. «Il grave umbro ne' duelli atroce / cesse a l'astato velite e la forte / Etruria crebbe» (vv. 42-44), sconfitta e seguita poi dalla sanguinosa calata del dio Marte dal monte Cimino, che semina «i segni / fieri» (vv. 47-48) di Roma. Il fiume Clitunno, «comune / italo nume» (vv. 49-50) ai vincitori e ai vinti, è anche testimone della salita di Annibale e della vittoria contro i cartaginesi. Al passato violento ma glorioso il presente non oppone che silenzio e solitudine: «o vedovo Clitunno [...] Roma / più non trionfa» (vv. 105 e 111-112). Di simile ispirazione è *Agli amici della valle Tiberina*, da *Giambi ed Epodi* (Carducci 1942b, pp. 5 ss.), che, rivolgendosi al fiume Tevere, rievoca la gloria di «questa Etruria ond'è ogni nostro onor» e in particolare del mitico dio-progenitore Tarconte, non senza sottolineare, a confronto, la «vergogna» e la codardia dell'Italia moderna (vv. 41, 54, 62). Il sonetto *Fiesole*, da *Rime nuove* (ivi, p. 176), rievoca la città cresciuta sulle mura etrusche, il «rotto etrusco sasso» dove oggi ancora prospera «la risorta nel mille itala gente» (vv. 5 e 11). *Fuori alla Certosa di Bologna* (Carducci 1942c, pp. 44 ss.) offre una variegata rappresentazione di diversi popoli, con echi delle teorie di Pigorini sulle invasioni indeuropee (cfr. Raspanti, 2001, p. 36.): gli Umbri (o i Villanoviani, secondo la ricostruzione di Braccesi, 1995), che «ruppero primi a suon di scuri i sacri tuoi silenzi, Apennino», «dormono a' piè qui del colle»; gli Etruschi, guerrieri e colonizzatori, «discesi co 'l lituo con l'asta con fermi / gli occhi ne l'alto a' verdi misteriosi clivi», i Galli, barbari predatori, assetati di sangue, e i «lungo-chiomati lombardi» (vv. 19-26). A questi popoli perduti, dormienti, il poeta dà allora la parola: «udite ciò che dicono i morti» (v. 28): i caduti delle primigenie battaglie, mormorando da quello che sembra un enorme cimitero all'aperto – dove i corpi, decomponendosi, tornano tutt'uno con la terra e la fertilizzano –, invitano i mortali a godere della vita. Un'immagine simile si trova in *Da Desenzano* (Carducci, 1942c, pp. 51 ss.), luogo di leggendaria ascendenza etrusca, dove il poeta si trova a cercare «rasene istorie» (v. 13) contemplando le successioni di popoli nei secoli: i primitivi nelle loro palafitte, i veneti allevatori di cavalli, gli Etruschi intenti a pianificare «pietrose acropoli» (v. 32), e «barbari *fantasimi* / armi

ed amori con il vento parlano» (vv. 15-16, corsivo mio). La meditazione sui popoli perduti immediatamente ispira il *memento mori*: «E calerem noi pur giù tra i *fantasimi*» (v. 49, corsivo mio). Nell'oltretomba il poeta e il suo interlocutore si troveranno al cospetto di anime di «duci e poeti» (v. 53) – fra cui è lecito sospettare che si trovi anche Dante, già protagonista di visitazioni fantasmatiche – che chiederanno conto del «triste secolo» donde vengono (v. 55) e delle loro azioni terrene. «Degna risposta meditiamo», conclude Carducci (v. 64).

In *Fuori alla Certosa di Bologna* Carducci sembra menzionare i popoli antichi secondo un criterio stratigrafico. Braccesi (1995) ha parlato in proposito di «memoria stratigrafica», una modalità della memoria e dell'immaginazione letteraria che si sofferma sui molteplici passaggi di genti diverse nei luoghi inquadrati dalla poesia. E del resto l'ampiezza dell'orizzonte storico-geografico di Carducci era stata notata anche da Croce⁸. La “memoria stratigrafica” coglie la dimensione collettiva dei corsi e ricorsi delle società umane sulla terra, e cattura un senso di vuoto e di inattività della vita umana, del crescere, prosperare e sopraffarsi delle diverse popolazioni. Questo tipo di approccio genera dunque una variante significativa del motivo tradizionale dell'*ubi sunt*, meditazione topica sulle rovine e sulla vita umana, rivolgendo l'attenzione alla diversità etnica e culturale che caratterizza questi luoghi, sui sostrati accumulatisi nel tempo, sepoltura sopra sepoltura, caratterizzando quelle aree d'Italia come vere e proprie fosse comuni di genti diverse e anonime. La memoria stratigrafica non guarda tanto alla perdita di una presenza antica, un centro di potere, un popolo, quanto alle *multitudini* che si avviciano nei secoli lasciando solo minima traccia di sé. In Carducci sembra prevalere una soluzione “euforica” del motivo dell'*ubi sunt*: la meditazione sull'impermanenza si risolve in un tradizionale *carpe diem* (nella variante edonistica in *Fuori alla Certosa di Bologna*, in una variante guerriera in *Da Desenzano*), senza però togliere spazio a un senso di inquietudine dato dalla descrizione della piana come un affollato cimitero.

Braccesi (2011, p. 65) afferma che Carducci è un poeta «non continuista» (al contrario di D'Annunzio, sul quale si veda in seguito): «fra antichità e Medioevo, per lui la frattura è totale, senza appello»: il caso di Dante, però, «etrusco pontefice redivivo», la cui eredità si trasmette direttamente a Carducci, e della natura fantasmatica delle sue visioni “etrusche”, implica che questi antichi toscani perduti siano invece ritornanti, infestanti, osses-

8. «Né il senso della tradizione, il senso della storia, che fu per Carducci vigorosissimo, si restrinse alla tradizione prossima, ma risalì agli Arii padri, e al re Tarconte e ai lucumoni etruschi, e alla Grecia e a Roma, e fu universale nel tempo come nello spazio» (Croce, 1968, vol. 2, p. 42). Cfr. Raspanti (2001).

sionanti. Carducci tenta un vero e proprio *emplotment* storico-culturale, ponendosi come finale di una storia di sopravvivenza di forze millenarie.

Il patrimonio figurale dell'arte etrusca sopravvive attraverso le scoperte archeologiche, la musealizzazione, la riproduzione, l'ispirazione. In mancanza, o nella grande laconicità, di un patrimonio testuale, l'idea dell'eredità etrusca in Dante si costruisce per analogia con le immagini evocate dal testo dantesco. Dante può essere inquadrato come un frutto genuino della terra e del sangue di Toscana, la sua poesia come un esempio primario di *genius loci*: il che giustifica la sua "etruschità", che Carducci sembrerebbe rivendicare come eredità sua propria in quanto nativo dello stesso territorio. D'Annunzio prenderà sul serio questa rivendicazione: non solo la confermerà in verso⁹, ma, in *Di un maestro avverso* (1907), descriverà Carducci come un etrusco, a somiglianza di Dante:

Poteva egli ricordare quegli Etruschi dalle gambe smilze e dallo stomaco prominente che si veggono accosciati su i coperchi delle urne funerarie. Pareva che la tenacia della bocca risalisse alla fronte. A somiglianza dell'Alighieri, aveva egli le labbra sottili e serrate [...]. Figura toscana d'uomo di parte e di crucci, affocata dalla passione civica e dal vin frizzante, aspra e franca, che Donatello avrebbe figurata in terracotta dipinta, col collo nudo fuor d'un drappo scarlato, strapotente di carattere, come il busto di Niccolò da Uzzano (D'Annunzio, 2005, I, p. 1573; sul busto di Niccolò da Uzzano si veda *infra*).

La metafora del terreno che attende, durante il lungo inverno, di essere coltivato di nuovo, e che nel frattempo conserva silenziosamente il proprio nutrimento, così significativa in Carducci, tornerà in D'Annunzio: specificamente in un ciclo di sonetti dedicato a Cortona, antica città etrusca, e tratto da *Le città del silenzio* (sempre in *Elettra*), all'interno di un florilegio di città testimoni di glorie antiche e dimenticate (cfr. in proposito Braccesi, 2011, pp. 21-35). In *Cortona* il poeta si lamenta dapprima del fatto che l'antica «lampa» è spenta, mancandole il «nutrimento», l'olio sacro (stanza II, vv. 1-2, in D'Annunzio, 1984, p. 394). Dopodiché, volge lo sguardo alle fertili campagne circostanti, dove la terra smossa rigetta antiche spade e medaglie che ispirano il contadino alla riscossa e alla violenza: «Dirompendo col vomere l'antica / *gleba* etrusca il bifolco, a Sepoltaglia, / all'Ossaia, la spada e la medaglia / *scopre* laddove ondeggerà la spica». Si noti però anche di seguito la prossimità fra le famiglie semantiche del terreno e della coltivazione in connessione quasi immediata con la nascita (con il tramite del verbo *sorgere*) e il sangue: «Sono le *glebe* tue fatte sì povere, / o Italia, che non *sórgavi* un

9. «Il tuo spirito ovunque diffuso / era nell'etrusca Versilia; / e conveniva con Dante / in val di Magra» (*Saluto al Maestro*, da *Maia*, 1903, in D'Annunzio, 1984, II, p. 245).

novello / Eroe dall'*aspro sangue contadino?*» (stanza III, vv. 1-4 e 12-14, ivi, p. 395, corsivi miei). Una ulteriore lirica "etrusca" è dedicata a Volterra (ivi, p. 399). La città è presentata come specola privilegiata da cui s'intravede l'oltretomba; un borgo sopravvissuto fra le mura erette da antiche genti scomparse, sopra un labirintico cimitero ipogeo, ficcata nella roccia, e abitata da fantasmi. Non manca una diretta citazione dantesca («nessun disserra», v. 8: cfr. *Par.* XI, v. 60): inserto linguisticamente utile a rendere la terribilità della città fantasma:

Su l'etrusche tue mura, erma Volterra,
fondate nella rupe, alle tue porte
senza stridore, io vidi genti morte
della cupa città ch'era sotterra.

Il flagel della peste e della guerra
avea piagata e tronca la tua sorte;
e antichi orrori nel tuo Mastio forte
empievàn l'ombre che nessun disserra
(vv. 1-8).

Attraverso lo spazio simbolico di Volterra, D'Annunzio inserirà la suggestione del Dante etrusco in una dimensione romanzesca. Sceglierà infatti di ambientare il romanzo *Forse che si forse che no* (1910) in parte proprio là, nella città «costruita di quella pietra etrusca che imprigiona il sole, sopra una voragine infernale che sembra scavata dall'irosa fantasia dantesca» (Lettera a Emilio Treves, 30 ottobre 1901, in D'Annunzio, 1999, p. 379). Il romanzo, che ha per protagonista Paolo Tarsis, aviatore, è teso fra due opposti poli magnetici, quello aereo e celestiale della passione tecnologica e maschia di Tarsis, e quello sotterraneo, dannato e infernale della sua amante, Isabella, figura peccaminosa e dissoluta – che non a caso, sottolinea Harari (1989, p. 242), è rappresentata come un'etrusca –, e dei suoi fratelli minori, Vana e Aldo. Il territorio di Le Balze (località oggi in periferia di Volterra) è caratterizzato da ripide frane, calanchi e altre forme di erosione, che danno luogo a un paesaggio drammatico. D'Annunzio si esprime, quanto alla scelta di Volterra, in termini di necessità¹⁰: mentre l'esercizio del volo si svolge per lo più nell'apollinea Ardea, città ricca di ricordi virgiliani (e di cui diremo nel CAP. 3), e nel bresciano, l'arcaicità di Volterra e la persistenza delle sue ossessioni

10. «Dovrò fare una corsa a Volterra [...]; là si svolgono alcune scene del mio romanzo. Mirabile e tragica città ove sono quelle Balze che somigliano alle più atroci bolge dantesche» (Lettera a Emilio Treves, 25-26 ottobre 1909, in D'Annunzio, 1999, p. 378).

infernali si contrappongono perfettamente al sogno modernizzatore dell'aviatore. Come ebbe a dire più tardi (1957) Guido Piovene (2003, p. 397, corsivo mio) in *Viaggio in Italia*, «un certo fondo *spettrale* della Toscana, non dolce ma aspro, viene in luce a Volterra, città etrusca». Nello spazio della penisola – e l'avventura aerea di Tarsis non si poteva svolgere che in Italia, dato che c'è in gioco l'orgoglio neolatino – non sono molte le città che offrono una porta d'accesso per una catabasi infernale come quella necessaria al romanzo di D'Annunzio¹¹.

Questo paesaggio evoca in D'Annunzio istantaneamente scenari infernali: «vuoi venire con me oggi in fondo alle Balze? Di giù, lo spettacolo è dantesco. Immagina Malebolge» (D'Annunzio, 1989, p. 743). Non solo suscita la memoria dantesca, ma diventa il *set* ideale per una serie di vicende tragiche e peccaminose. «Da quelle Balze si getterà Vana disperata di vivere» progettava D'Annunzio durante la stesura del romanzo (Lettera a Emilio Treves, 25-26 ottobre 1909, in D'Annunzio, 1999, p. 378; nella stesura finale del romanzo sceglierà però di ambientare il suicidio di Vana in casa). Ecco come D'Annunzio (1989, pp. 631, 696, corsivi miei) descrive il paesaggio di Le Balze:

Il vento, che investiva quella magnanima vecchiezza, era passato su le maligne piagge grige, su le crete gibbose e scagliose, su le immense biancane senz'ombra, su le rotte lacche, su le bolge discoscese, su tutta la desolazione della terra sterile che isolava la città murata, sotto il segno canicolare [...]. Da quella proda, più che dall'altra di laggiù, la voragine era spaventevole. Dalla profonda erosione centrale si creava un golfo d'ombra ove un dirupo irto di croste e di schegge si protendeva a piombo [...]. Quivi era la fauce inestinta *che aveva già inghiottito le case degli uomini* e di Dio, i borghi i monasteri le basiliche, *e gli ipogei e le mura delle antichissime genti*, e i cipressi e gli elci dalle radici inespugnabili. Come groffi di sale come gromme di tartaro come coaguli di sangue biancheggiavano rosseggiavano le crete e i tufi giù per le ripe e per le lacche. Era la riviera del bollor vermiglio quella che fumigava a valle della vecchia roccia? Quella che luceva tra le grotte allamate era la lorda pozza ove Dante vide fitti nel limo gli iracondi? I sospiri, i pianti, le strida si rinnovellavano¹².

11. La suggestione è persistente: citando sempre la testimonianza di Piovene (2003, pp. 399-400): «la voragine delle balze [è] dovuta all'erosione, un'erosione che ha inghiottito necropoli, mura etrusche, di cui si scorgono gli scarsi avanzi sul ciglio, chiese, monasteri, case, e che ancora continua», ed è luogo di miracoli («è impossibile gettare nella voragine un fiore, uno sterpo, un grumo di terra; come un guardiano occulto, il vento li ferma e li respinge») e leggende stupefacenti («una frotta di bambini [...] mi hanno narrato la storia di una serpe salita dalle balze, così grande che una loro zia si era fatte le scarpe servendosi della pelle»).

12. È da notare che la scelta di Volterra per l'ambientazione di una torbida vicenda familiare, sicuramente ispirata al romanzo di D'Annunzio, tornerà in *Vaghe stelle dell'orsa* di Luchino Visconti: cfr. De Berti (2008) e soprattutto Harari (2017).

La dimensione infernale del paesaggio intorno a Volterra non è data solo dalla somiglianza con le descrizioni dantesche, ma anche dai sinistri ricordi delle età passate e delle genti distrutte, "inghiottite" metaforicamente dalla gola; fra queste, certamente, gli Etruschi. Nel passo citato, la descrizione del paesaggio si trasforma quasi necessariamente in una riproposizione del viaggio infernale («i sospiri, i pianti, le grida si rinnovellavano»); terra, roccia e fango, in una visione allucinata, si trasformano in frammenti corporei («coaguli di sangue»). La suggestione dell'*Inferno* è tale che il narratore abbandona la cronaca e ricorre a una serie di domande retoriche, suggerendo che possa essere proprio quello l'accesso al mondo infernale di Dante. Il testo è in gran parte composto da inserti tratti direttamente dalla *Divina Commedia*. Un esempio fra tanti: «riviera del bollor vermiglio» richiama la «proda del bollor vermiglio» (*Inf.* XII, 101¹³). Il paesaggio delle Balze diventa descrivibile attraverso *topoi* danteschi: Malebolge, la rocca di Gerione; «gli ulivi nodosi e involti somigliavano gli alberi strani che l'Etrusco pellegrino udì lagnarsi» (D'Annunzio, 1989, p. 741); Volterra è «una città di ferro rugginoso escita dall'istessa fucina ond'esci quella a cui Flegiàs tragittò l'Etrusco pellegrino e il duca suo» (ivi, p. 721).

Correvano verso l'inferno di Volterra [...]; una terra senza dolcezza, un paese di sterilità e di sete, una landa malvagia, un deserto di cenere. [...] Ovunque appariva tutta la terra ondeggiata come un immenso deposito risecco d'alluvioni bibliche le quali avessero trasportato quivi le braci delle città maledette, i residui degli incendi espiatorii, la polvere delle tribù punite (ivi, pp. 715-8).

Volterra è infernale perché sede di una memoria stratigrafica non dissimile (ma ben più tragica) da quella registrata da Carducci in *Fuori alla Certosa di Bologna*: Volterra sembra un'immensa urna cineraria, dove si accumulano i resti di città e genti rase al suolo dalla furia divina e luogo di non meglio specificate colpe, maledizioni, espiazioni; spazio liminare, gotico, infestato da fantasmi, sopravvivenze. È appoggiata sopra le ceneri degli Etruschi perduti e dimenticati, che alimentano una sorta di cattiva coscienza percepita immediatamente dai personaggi: «come il paese etrusco aveva la sua città sotterranea abitata dai morti, così ebbero essi la loro città interiore abitata dagli spiriti violenti» (D'Annunzio, 1989, p. 740). Il paesaggio, dunque, non richiama Dante solo per appartenenza geografica o per somiglianza, ma perché testimonia della drammatica fine di un intero popolo: non solo somiglia all'inferno dantesco, ma è un immenso cimitero.

13. Per i rapporti fra il romanzo e la *Divina Commedia*, fra citazione, centone, inserto e ricordo, cfr. Costa (1999, p. 68); Härmänmaa (2006).

Spesso, percorrendo o sorvolando la campagna toscana, i personaggi si troveranno in una sorta di deliquio trasportati direttamente nei luoghi descritti da Dante: «ma quei vasti letti di silenzio e d'ombra separati da lunghe zone di selvaggia notte, quegli alvei senza corso e senza foce tra argini che rompe un tempo la piena del duolo, non erano i fiumi inariditi delle valli averne? Non erano l'Erebo e lo Stige, il Lete e l'Acheronte?» (ivi, p. 677) si chiedono Isabella e Paolo durante una prova di volo sopra Pisa. Non solo il paesaggio dell'Etruria rievoca direttamente l'inferno dantesco, ma, come si è visto, anche Dante è identificato senza mezzi termini come un etrusco: il «grande Etrusco», l'«Etrusco pellegrino». È D'Annunzio stesso a sfatare il sospetto che questo aggettivo sia un semplice sinonimo colto di “toscano”, mettendo la seguente riflessione in bocca al giovane Aldo, mentre, al museo di Volterra, contempla un'antica urna decorata di immagini oltremondane:

Chi parte non piange: chi resta non piange. Si guardano fissi con la mano nella mano; si accomiatano senza parole, presso il limite sepolcrale. E il testimone alato non è se non la divina Tristezza; perché la Tristezza è la musa etrusca, è quella che accompagnerà per le vie dell'esilio e dell'inferno un grande Etrusco colorato dalla bile atra. Non hai mai pensato che Dante ha ripreso l'arte dei dipintori di vasi e l'ha ingigantita col suo polso strapotente? Quasi tutta la prima cantica non è di figure rosse su fondo nero, di figure nere su fondo rosso? E taluni suoi versi non li vedi rilucere di quel nero metallico che hanno certi fittili? E le sue ombre non sono simili ai Vivi, come i Mani scolpiti in questi alabastri? (ivi, pp. 646-7)

Con il riferimento all'indole malinconica («bile atra») dell'arte etrusca D'Annunzio recupera l'idea antica della naturale propensione alla melancolia degli Etruschi: questa era stata proposta da Winckelmann, sulla base di diverse fonti antiche (Arnobio, Cicerone, Livio, Platone) e moderne (il *De Etruria regali* di Thomas Dempster) e contraddetta in Italia perché poco funzionale al discorso patriottico¹⁴. Sintomo di questa malinconia (*Melancholie*) per Winckelmann sarebbe l'arte divinatoria, da cui «l'Etruria è detta madre e genitrice della superstizione, e gli scritti di queste divinazioni riempivano di timore e terrore gli stessi che si rimettevano al loro consiglio, tanto terribili erano le immagini e le parole con cui venivano formulati» (Winckelmann, 2003, trad. it. pp. 250-3). Inoltre, gli Etruschi praticavano «scontri sanguinosi» e autoflagellazioni durante i funerali. «L'indole degli

14. Di opinione opposta fu per esempio Lorenzo Pignotti, che risponderà direttamente a Winckelmann: «le vive e profonde sensazioni sono indivisibili compagne di una viva immaginazione, prima sorgente delle Belle Arti [...] né la malinconia e la superstizione vi sono contrarie» (Pignotti, 1820, I, p. 105). Cfr. Cipriani (2016).

Etruschi [...] sembra aver subito l’influenza della malinconia più che nella stirpe greca [...] un simile temperamento [...] comporta sensazioni violente» (*ibid.*). Altra possibile fonte è Nietzsche, che, come suggerito da Gino Baratta (1979, p. 89, nota 1), accoglie in *La nascita della tragedia* la nozione winckelmaniana: i «malinconici etruschi» («die schwermüthigen Etrurier»), scrive Nietzsche (2015, p. 87¹⁵), si «estinsero» perché non dominarono, come fecero invece i Greci, «le potenze titaniche della natura» con «la splendente creazione di sogno degli dei olimpici» e furono schiacciati invece da «l’orrore e lo spavento dell’esistenza [...] in breve l’intera filosofia del dio silvestre con i suoi esempi mitici». «Dunque», sintetizza Harari (2018, p. 146), «i Greci avevano costruito un indispensabile sogno, la montagna Incantata dell’Olimpo, abitata da Dei fatti a immagine dell’Uomo; gli Etruschi invece ne erano rimasti alle pendici, prigionieri “malinconici” della “teogonia titanica del terrore”». Da questa linea nordeuropea di pensiero D’Annunzio mutua un’interpretazione quasi essenzialistica dell’eredità etrusca come dominata dall’angoscia, fornendone così un’interpretazione psicologica (cfr. Hus, 1980, p. 335); di questa eredità non esita a suggerire la sopravvivenza in Dante, anzi a metterla fra le motivazioni principali tanto del Dante personaggio e pellegrino quanto del Dante esule.

L’ispirazione etrusca si esprime attraverso colori scuri, venati di rosso o di riflessi metallici, “colorazioni” che si trasmettono direttamente alle vivide descrizioni infernali dantesche. Come ha notato Simona Costa (1999, pp. 60-1), D’Annunzio è sempre attento all’«eccezionale visività dantesca», che cerca di fare sua in un rapporto di imitazione e competizione con la *Commedia*. Di quella visività D’Annunzio si proclama unico erede: anche qui è dunque in gioco una questione di genealogia letteraria, che l’abruzzese D’Annunzio non può rivendicare su una base territoriale come fa Carducci, giocando la carta della comune toscaneità. Cerca di dominare allora il patrimonio visivo etrusco e il suo repertorio di demoni, figure fantasmatiche, cavalieri oltremondani, e di riprodurla. È da ricordare che anche il ritratto etrusco-dantesco di Carducci fornito da D’Annunzio era eminentemente malinconico: Carducci era rappresentato come una figurina etrusca accosciata sul bordo di un’urna funeraria, in posa meditativa; malinconia immediatamente contraddetta dalla fierezza e virilità «strapotente» evocata subito dopo, come qui è contraddetta dalla «strapotenza» del polso di Dante (la ricorrenza semantica è significativa). Inoltre,

15. Ma di *La nascita della tragedia* D’Annunzio aveva contezza solo di seconda mano (Ugolini, 2014). Per la questione della malinconia etrusca in Winckelmann e Nietzsche cfr. Roncalli (2017) e Harari (2018).

il busto di Donatello rappresentante Niccolò da Uzzano, usato da D'Annunzio come esempio di immagine di trans-storica toscanità (cfr. *supra*), è in terracotta policroma, simile ai reperti etruschi: un altro esempio di arte caratterizzata da colorazioni vivide, diverse dalla tradizionale (percepita) "bianchezza" della statuaria classica.

Più avanti nel romanzo, mentre Vana e Aldo passeggiano sul crinale del dirupo, meditando atti estremi, Dante è evocato implicitamente quasi come uno spirito guida: «Qual era il loro testimone invisibile? Vana ripensava taluna delle parole fraterne proferite dinanzi alle urne sepolcrali» (D'Annunzio, 1989, p. 745). Non solo, ma l'«incanto» di antichissime notti di veglia funebre sembra rinnovarsi, «quel medesimo che nelle notti d'Etruria aveva ammolito le donne adorne giacenti su i coperchi delle urne, i giovini cavalieri in sosta presso il limite sepolcrale» (ivi, pp. 697-8). Stuzzicato dalle memorie etrusco-dantesche, il giovane Aldo si identifica completamente con l'immagine sepolcrale che ammira sull'urna etrusca, controparte del suo tumulto psicologico: «Fra tutti i viaggi agli Inferi mi piace l'equestre» (ivi, p. 647). Quando sarà ora di affrontare personalmente il dirupo, proporrà: «andremo a cavallo. Io conosco la strada» (ivi, p. 743). Come scrive Hus (1980, p. 334), i personaggi sono magneticamente attratti dal mondo ipogeo su cui si staglia Volterra, come da un destino inevitabile. Di quel viaggio fatale Dante diventa una sorta di guida spirituale, il «duca» che li conduce nell'inferno etrusco, capace di interpretarlo, codificarlo, tradurlo dal linguaggio muto delle immagini alla memoria del lettore colto.

Suggerendo una possibile vena artistica risalente agli Etruschi e capace di riaffiorare nei secoli, D'Annunzio anticipa di qualche anno una moda "etrusca" che interesserà l'arte italiana del primo Novecento, come documentato da Martina Corgnati (2018). La febbre si diffonde a partire dal 1916, anno del ritrovamento dell'Apollo di Veio, e genera un'ondata di recuperi visuali, dalla grafica, alla stampa, alla scultura (cfr. Colombo, 2008, pp. 68-89). Nella varietà delle interpretazioni, si può dire che gli artisti apprezzavano l'arte etrusca per «schiettezza espressiva», naturalezza, vitalità dei colori, ingenuità primitiva (Corgnati, 2018, p. 29). Per capire meglio i valori estetici della "vena" etrusca di Dante è d'aiuto un confronto con la più tarda prosa poetica di Vincenzo Cardarelli – su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo –, in cui il motivo risorge quasi intatto: in *Il sole a picco* (1929) il poeta, nativo di Tarquinia, e il cui immaginario è dominato dalle suggestioni di quel paesaggio, sottolinea la natura rozza e impetuosa dell'arte etrusca:

Gli Etruschi [...] manipolarono la creta con ricercata grossolanità e lesta bravura; e fecero della scultura casereccia, non altrimenti di come fa il panettiere il

pane e il pasticcere i dolci. [...] Mestieranti insigni e corrivi, carnali e sprezzanti, che alla fiorita eleganza inimitabile e allo smalto finissimo dei vasi greci contrapposero, inaudita magia, il crudo colore dell'argilla e l'efficacia realistica dei loro tracotanti segnacci neri. Nelle sculture in terracotta, soprattutto, si vedono ancora, freschissime, le impronte impulsive e spicciative delle loro mani da mattonai (Cardarelli, 1981, p. 382)¹⁶.

Quella degli Etruschi sarebbe quindi un'arte impulsiva, corporea e approssimativa, non ragionata, non raffinata, segnata da colori scuri («crudo», nero) e tratti imperfetti («segnacci»), e caratterizzata da una forte centralità del gesto. Le «impronte impulsive e spicciative», «mani da mattonai», richiamano in parte il «polso strapotente» di Dante evocato da D'Annunzio; ma in quest'ultimo il gesto è preciso, imperioso, calcolato, in Cardarelli è rapido, imperfetto, noncurante. La loro arte è veramente terrestre, sotterranea: in *Il cielo sulle città* (1939) Cardarelli sottolinea la natura ctonia e radicata degli antichi Etruschi: «la storia non conosce un popolo più fermo, più radicato [...]. In loro l'amore della terra si confondeva con la religione dei morti. [...] Tutto quel che fecero gli Etruschi non fu, in sostanza, che una grande opera di ricognizione e consacrazione del suolo italiano». L'Etruria «ha il colore del nenfro, tufo bruno» (ivi, p. 530). Località, tipicità, tensione sotterranea e legame con la morte nella cultura etrusca sono dunque fatti strettamente collegati: le loro radici affondano in un patrimonio funerario, si nutrono dei resti dei loro cari sepolti. «Non vivevano alla superficie, ma quasi dentro la terra [...]. Esploravano il sottosuolo come gente abituata, si direbbe, a scandagliare il fondo marino» (ivi, p. 531). Cardarelli ricalca inoltre l'idea della continuità fra antica Etruria e Toscana moderna: «Se volete farvi un'idea dell'Etruria [...] pensate alla Toscana del Medioevo, agli affreschi dell'Orcagna, alla geologica fantasia dantesca. Etrusco è Leonardo, nella sua negromantica familiarità con la natura. Etrusca è la mente di Machiavelli, inesplorabile caverna» (ivi, p. 530). Anche in Cardarelli, dunque, non solo il sedimento etrusco, oscuro, terribile, da negromanti, è capace di resistere ai secoli e di manifestarsi nella modernità, ma la sua misteriosa natura si schiarisce osservandone la sopravvivenza nei moderni, tanto sul piano visuale (le immagini leonardesche, la «fantasia» dantesca) quanto su quello del pensiero (la «mente»). E così ancora, più avanti, Corrado Alvaro (1994, p. 91), per cui una «civiltà della terracotta» vive eternamente a fianco degli altalenanti fasti

16. Varrà la pena segnalare che *Il sole a picco* uscì corredato da una serie di illustrazioni di Giorgio Morandi, anch'esse caratterizzate da nettezza e velocità del tratto, scabre, espressive, atemporalità: benché assai più composti ed essenziali dei «tracotanti segnacci neri» etruschi, anche questi disegni sono probabilmente influenzati dall'estetica cardarelliana e dalla sua preferenza per forme semplici e asciutte. Cfr. in proposito Ciccuto (2016, in particolare p. 143) e *infra*, CAP. 2.

del marmo romano. L'Etruria «è la minuta civiltà popolare nella grande civiltà nazionale [...], la loro vita risuona di anfore e vasi di terracotta come tutta la vita popolare italiana»; guardando le pitture parietali etrusche «sembra di leggere Boccaccio», infatti «tutta la letteratura che sa di popolo, da Bologna a Roma, ha sapore di Etruria, la sua stessa licenza e la sua giocosità». Giuseppe Ungaretti (2000, p. 419) insiste sulla natura autenticamente indigena dell'arte etrusca: «sono un nostro popolo che [...] ha imparato a concepire e a rappresentarsi la realtà secondo un modo che per sempre sarà italiano».

L'«etruschità» di Dante si giustifica quindi non solo in termini di appartenenza geografica, ma anche per la compenetrazione fra il paesaggio, le testimonianze storico-archeologiche e la suggestione letteraria offerta dall'*Inferno*. È quasi superfluo aggiungere che la questione del repertorio visivo etrusco-dantesco si esaurisce con le suggestioni tratte dalla prima cantica; un inferno immaginato come un luogo reale di cui è possibile recuperare una percezione parziale in Etruria, dove convergono memorie stratigrafiche di popoli perduti. Chiaramente D'Annunzio gioca con l'idea che Dante sia veramente sceso all'inferno, magari proprio attraverso le Balze volterrane, un inferno completamente reale, che sta fisicamente sottoterra; e che magari l'immaginazione dell'inferno consista, almeno in parte, nella visione allucinata delle terrificanti pitture etrusche che forse aveva potuto visitare: sovrappone, quindi, il Dante autore, personaggio e pellegrino. Da una parte, per D'Annunzio, l'*Inferno* dantesco dà voce al repertorio visuale conservato nelle tombe etrusche, donandogli un'articolazione letteraria; dall'altra, la continuità con l'origine etrusca spiega e amplia l'oscurità e la terribilità dell'immaginario dantesco. Porre Dante in relazione diretta con l'arte etrusca contiene, *in nuce*, un'interpretazione «poetica» e «visuale» del testo. Fra i due immaginari c'è dunque un rapporto di reciproca chiarificazione: l'*imagerie* etrusca illustra l'immaginario dantesco e ne offre un nobile antecedente; il testo dantesco offre una leggibilità e una nobilitazione letteraria a luoghi altrimenti silenziosi. D'Annunzio completa il lavoro iniziato da Dennis inserendo il «Dante etrusco» in un testo pienamente letterario.

I.2

Dalla critica letteraria alla propaganda

Dopo la poesia, la questione dell'«etruschità» di Dante è ripresa da Carducci in *L'opera di Dante*, una prosa del 1888 dedicata al poeta. L'origine etrusca è qui meglio spiegata ma anche resa più complessa da ulteriori specificazioni sulla natura mista del corredo culturale e genetico di Dante:

Dante fu la voce di dodici secoli cristiani, che davanti alle visioni intravedute nelle allucinazioni di lor mescolate memorie ed origini, elleniche, italiche, semitiche, druidiche, odiniche, rimasti erano muti e allibiti di terrore e d'ignoranza. [...] Dante uscì da quella certa contemperanza di sangue e razze che fece la nuova nobiltà del popolo italiano. I lineamenti del viso attestano in lui il tipo etrusco, quel tipo che dura ostinato per tutta Toscana mescolandosi al romano e sopraffacendolo. Di sangue romano vantavasi egli; e il presentarsi della sua famiglia, come fiorentina vecchia, senza titoli di nobiltà castellana e senza nomi fino a certo tempo d'altra lingua, fa credibile una continuità di coloni conservatisi in città e regione men frequente d'affluenze germaniche. Ma germanico sangue gli colò per avventura nelle vene dalla donna che venne a Cacciaguida di val di Po, dall'Aldighiera ferrarese, di nobile famiglia antica in città rifiorita di stirpi longobarde, e che diè a nepoti il cognome di radice germanica. E così nell'opera artistica della visione cristiana l'Alighieri avrebbe recato l'abitudine al mistero d'oltre tomba da una razza sacerdotale, che pare visse per le tombe e nelle tombe, l'etrusca; la dirittura e tenacità alla vita da una gran razza civile, cui fu poesia il *ius*, la romana; la balda freschezza e franchezza da una razza nuova guerriera, la germanica (Carducci, 1941a, pp. 326-7).

Fuori dalla necessaria sintesi poetica, quindi, Dante non è "solo" un etrusco: è il punto in cui si sublima e si sintetizza la diversità data delle commistioni di popoli e memorie che hanno caratterizzato il Medioevo italiano («contemperanza di sangue e razze»; «mescolate memorie»). Con il riferimento ai lineamenti del viso di Dante, Carducci riecheggia gli studi già allora in voga sui ritratti del poeta (su cui si veda in seguito), che avevano suggerito una possibile sopravvivenza del sangue etrusco in Dante. In particolare, è possibile che Carducci conoscesse un articolo degli storici e cultori di iconografia dantesca Gaetano Milanese e Luigi Passerini sul ritratto di Dante di Andrea del Castagno, precoce testimonianza della versione "razziale" dell'idea della persistenza etrusca in Dante¹⁷. Carducci ne sottolinea la capacità di «ostinata» resistenza rispetto al «tipo» romano e la tuttora prevalente natura tipicamente toscana, valorizzando cioè il carattere sotterraneo e cocciuto di questa sopravvivenza. È interessante notare che mentre nelle poesie il collegamento fra Dante e l'Etruria è tutto letterario e mitologico, in questa prosa si affaccia un linguaggio già venato di connotazioni biologiche e razziali («lineamenti», «tipo», «sangue», «razza»), già emerso nelle prose erudite di cui si è detto sopra.

17. «Il Castagno effigiò Dante [...] niente conservando delle note fattezze di lui, che rammentano quelle della razza etrusca, e si riscontrano in grandissima parte degli illustri fiorentini di quel tempo e degli anni posteriori» (Milanese, Passerini, 1864, p. 135). Per uno "stato degli studi" dell'epoca sulla questione dell'iconografia dantesca cfr. Altrocchi (1935).

Anche secondo Giovanni Papini in Dante si sintetizzano epoche e sanguini diversi: in *Per Dante contro il dantismo* (1905), echeggiando Carducci, afferma: «Dante, già nel tempo suo, non era uno spirito tipicamente italiano. La sua triste fierezza, la sua fede imperiale, la sua grandiosità di visione e soprattutto la sua serietà suggeriscono qualcosa di etrusco o di germanico piuttosto che di latino» (Papini, 1961, p. 298). Gli risponderà polemicamente il dantista Giacomo Parodi (1906, p. 140; cfr. Ciccarelli, 2001, p. 143), rifiutando ogni tipo di ascendenza germanica in Dante, il quale «è soltanto nostro». Papini correggerà il tiro pochi anni dopo, eliminando esplicitamente la radice germanica: in *Dante vivo*, uscito nel 1933, Dante è descritto solo come «etrusco e romano», in linea con la retorica nazionalista del regime (Papini, 1961, p. 36). La questione dell'«etruschità» di Dante è comunque ripresa in termini molto simili a quelli proposti da Carducci, probabile fonte diretta, ancorché taciuta. Dante è descritto come «un mondo in compendio» (*ibid.*) ma anche, vichianamente, come la voce della nazione. Un popolo, però «non tutto omogeneo e concorde» (*ibid.*), in cui i tratti del Medioevo toscano si confondono con la fierezza della romanità, con la severità della tradizione biblica (che richiama il Dante-Mosè di Carducci) e soprattutto con l'eredità etrusca, che «sopravvive» alla «distruzione» nella casta sacerdotale (*ibid.*). Alle similitudini di tipo concettuale e interpretativo si affianca la suggestione figurativa: «certe pitture sepolcrali etrusche sono illustrazioni anticipate dell'Inferno dantesco» (*ibid.*). La notazione non era interamente originale: già nel 1908, in «Il rinnovamento», rivista a cui collaborò anche Papini, Arturo Frova (1908, pp. 360-1) suggeriva che Dante potesse aver tratto ispirazione dalla visita a qualche tomba etrusca: «forse percorrendo fra Cecina e Corneto i luoghi incolti [sic]¹⁸»; in particolare per la rappresentazione delle Arpie e più in generale per il carattere più etrusco che greco dell'inferno dantesco. Anche Ducati (1927, I, p. 112) accosta il Caronte virgiliano e dantesco al *Charun* etrusco (si cfr. oggi Dozon, 1991, p. 436).

Vale la pena di rileggere Papini (1961, pp. 36-7) per esteso:

Vedo in lui, oltre il fiorentino del Duecento, un profeta ebreo, un sacerdote etrusco e un imperialista romano.

Era nutrito, come tutti i cristiani erano e dovrebbero essere, col midollo della Bibbia. Ma ho il sospetto che si confacesse al suo spirito più il Vecchio testamento che il Nuovo. E nel Vecchio doveva sentirsi più vicino ai Profeti. Quel bisogno di avvertire, di ammonire, di minacciare, d'annunziare, in forma simbolica ma spesso

18. L'articolo è segnalato da Harari (1989, p. 246, a proposito di D'Annunzio). Altre fonti sulla possibile discesa di Dante nelle tombe etrusche sono elencate in Harari (1988, p. 70, nota 5).

ispirata e cruda, tanto i castighi che le salvazioni future, accomuna Dante ai più grandi Profeti d'Israele. Perfino nelle sue lettere politiche ha mosse e accenti e immagini che ricalcano le potenti fulminature d'Isaia e di Geremia.

Dall'Etruria gli ha derivato, inconsapevolmente, i due grandi temi del suo capolavoro: l'ossessione dell'oltretomba e degli avvenimenti futuri. La religione etrusca, almeno per quel ch'è dato comprendere dai documenti figurativi, in mancanza di testi sacri, dava ai miti della vita sotterranea dei morti e alle divinità dell'oltretomba, più importanza di altre religioni antiche. Nella religione etrusca ci son più demoni, e più paurosi, che in quella ellenica e romana. [...] Di più gli Etruschi avevan fatto della predizione una vera e propria scienza esatta, l'aruspicina, e come divinatori furon sempre reputati e ricercati fino ai primi secoli dell'Impero. Distrutti come nazione sopravvissero per centinaia d'anni come profeti privilegiati. E in Dante c'è spesso, oltre che il profeta corruscante di tipo ebraico, anche qualcosa dell'aruspice, che non si contenta di vaticini generici ma tende a una precisione quasi matematica. Si dirà che precisioni numeriche intorno al futuro si trovano anche in Daniele e nell'*Apocalisse* ma il fatto d'averle imitate può esser dovuto anche a un'oscura riviviscenza del profetismo etrusco, a meno che non si voglia trovare una fonte più prossima nei calcoli di Gioacchino da Fiore.

Del romano antico egli ha il doppio istinto della giustizia e dell'unità politica. Riunisce in sé i due avversari: Catone, l'uomo della rettitudine, e Cesare, il fondatore dell'Impero. Egli parla di Roma come della sua vera patria e vede ancora la necessità di raccogliere, sotto il segno di Roma, i popoli e le provincie del mondo. [...] I protagonisti dello spirito di Dante son quei tre che s'è detto. Io vedo in lui un Daniele senza leoni, un Tarchun senza Tages, un Catone senza il suicidio.

Tarchun è il protagonista di un mito di fondazione etrusco, giunto fino a noi attraverso fonti latine (per esempio Cicerone, *De divinatione* II, 23): Tarchun (Tarquinio) mentre arava un campo vide apparire un bambino con il senno di un vecchio, Tages (o Tagete o Tarchet). Questo personaggio parlò a lungo dinanzi alla folla radunatasi per ascoltarlo e trascrivere le sue parole. L'intero suo discorso costituì il libro in cui era contenuta la scienza dell'aruspicina, che gli Etruschi consideravano la fonte della loro dottrina. Specificando "senza Tages", probabilmente Papini intende chiarire che l'acuta propensione di Dante per l'interpretazione dei segni non significa che egli adorasse dèi pagani come Tages.

Come si vede, Papini non si addentra in spiegazioni storico-biologiche delle diverse sopravvivenze etniche e culturali in Dante, diversamente da Carducci: tutto rimane sul piano della suggestione letteraria. Carducci attribuiva alla "radice" etrusca di Dante una tensione verso l'oscurità e la vita oltre la morte: un punto che Papini riprende e amplia, facendo riferimento direttamente alla natura spaventosa dell'oltretomba etrusco, ricco di «demoni», e delle rappresentazioni parietali che sono giunte fino a ora. In più, Papini fa

riferimento alla tradizionale propensione degli Etruschi per una previsione del futuro particolarmente esatta e ricca di particolari; dettaglio che riprende forse dal *De divinatione* di Cicerone, che conferma in più luoghi la precisione degli aruspici etruschi; ma anche Mommsen (1972, trad. it. I, p. 224) sottolinea che «lo speculatore etrusco leggeva [...] il futuro in tutti i particolari [...]; così sorsero la dottrina della folgore, l'aruspicina, l'interpretazione dei miracoli, tutte cose, e specialmente la scienza fulgurale, immaginate con tutta la sottigliezza di un cervello errante nell'assurdo». Così anche Ducati (1927, I, p. 128): «la meticolosità è il carattere saliente dei riti religiosi etruschi; vi è una minuziosa pedanteria [...], un lavoro sottile della mente nel classificare e ridurre a metodo le credenze di mero carattere superstizioso» («meticolosità tediosa», ivi, I, p. 176). Al contrario, nella religione greca «palpita un senso di serena umanità» (*ibid.*). In *Un uomo finito*, Papini (1962, pp. 248-9) specificava che «gli Etruschi padri, distesi a guardia delle loro tombe [...] portaron dall'oriente l'amor del futuro e la sicurezza dell'arte»; e che l'eredità etrusca determina un «nerbo, un tal senso plebeo di realismo robusto, la sobrietà, la limpidezza, la grandezza senza gonfiaggine ed enfasi, l'austerità senza bigotterie e rigidzze», ravvisabile anche in Dante. Nella stessa opera rivendica, come sembra fare Carducci, l'eredità etrusca per sé stesso: «gli Etruschi che insegnarono la civiltà ai Romani e circoscrissero ne' loro confini quella che doveva essere l'Italia più feconda di grandi – giù giù fino alla gagliardia di Dante, all'asciuttezza di Machiavelli, alla terribilità di Michelangelo, alla curiosità di Leonardo, alla penetrazione di Galileo. [...] C'è un genio toscano ch'è di qui, con caratteri suoi, che si stacca da tutti gli altri geni italiani e forestieri, e col quale mi sento in piena armonia» (*ibid.*).

Simile anche l'argomentazione, risalente a pochi anni dopo, dell'italianista dell'Università di Torino Carlo Curto, che riassumerà l'intera dimensione letteraria e critico-letteraria della questione dell'etruschità di Dante in una lezione tenuta alla Società Dante Alighieri di Torino nel 1940¹⁹. Come per Papini, per Curto il lascito etrusco in Dante sta sempre nella predisposizione alle previsioni del futuro:

Per Dante il futuro pare narrato per calcoli e geometrie di stelle e di astri e corpi luminosi, disegnate [*sic*] nel libro misterioso del padiglione stellato dalla mano di Dio [...]. Perché tale intreccio di cielo e terra riuscisse, era necessaria la presenza di un'anima primitivamente, dirò, religiosamente etrusca, di quegli Etruschi che Livio chiamava *gens ante omnes alias eo magis dedita religionibus, quod excellerat arte colendi eas* e Cesare Balbo riconosceva «nazione sacerdotale sopra l'altre nostre».

19. Curto (1940). Il testo non sarà più ripubblicato, stando alla *Bibliografia degli scritti del professor Carlo Curto* a cura di Riccardo Massano, in calce a Curto (1966, pp. 239-45).

Ed è questo secondo noi il punto essenziale, che nell'atto in cui Dante tentava di disgiunger tali superstizioni dalla legge divina, di immetterle nel sistema teologico della sua fede e liberarle dalle deformazioni mondane (si ricordi il canto di *Marco Lombardo*), intanto se ne fecondava la fantasia, talmente dalla natura stessa della sua indole era stato predisposto a farsene partecipe (Curto, 1940, pp. 12-3)²⁰.

Curto riprende l'idea di un Dante incarnazione della virtù nativa e della sua natura plurale, obiettando a Papini che le tre anime di Dante, l'etrusca, la romana e la giudaico-biblica, non sono distinguibili: «noi vediamo e dobbiamo vedere una concordia piena, non minore di quella che fu operante nella realtà della storia» (ivi, p. 10). È interessante notare, in Papini, lo spettro semantico: dagli Etruschi Dante avrebbe preso «inconsapevolmente» i tratti più oscuri, paurosi, sinistri della propria scrittura, avrebbe tratto «ossessioni»: questa antichità sopravvive per suggestioni, riaffiora al di sotto della coscienza, trasmette pensieri ossessivi e costruisce immaginari fantastici, mentre l'eredità biblica e romana «nutre», e parla (attraverso *testi*) la lingua della ragione, della giustizia e della morale. Curto, invece, descrive il lascito etrusco in Dante con lemmi tratti dal campo semantico del sacro («anima», «religione», «primitiva», «sacerdotale»): tuttavia, dal campo del sacro a quello dell'occulto il passo è breve. Per Curto, l'origine etrusca di Dante giustificerebbe infatti anche un suo atteggiamento particolarmente morbido – per non dire una tentazione peccaminosa – nei confronti della magia: lo studioso cita per esempio passi da *Purg.* XIX sui geomanti e da *Inf.* XX sugli indovini (dove l'interesse di Dante per la magia sarebbe tradito dal verso «solo a ciò la mia mente rifiede», v. 105) e ritiene che l'appartenenza di Dante all'arte dei medici e degli speciali sia in rapporto «con l'accennato interesse di Dante per le scienze occulte, e ciò specialmente quando si tenga presente che la pratica della medicina era allora sorella dell'astrologia e della magia» (Curto, 1940, p. 14). L'origine etrusca consente dunque di aprire un ponte con l'occulto e il magico, il folklore locale e la pratica delle arti magiche, patrimonio della cultura toscana ma anche irresistibile tentazione naturale e connaturata, giustificata dall'«indole».

Tra le fonti del proprio discorso Curto cita direttamente Carducci e D'Annunzio. Sulla continuità Dante-Carducci riprende la metafora naturalistica usata dai modelli (*risorgere, rifiorire*), ma in parte attinge anche al campo semantico della memoria:

20. Il passaggio da Livio è in *Ab urbe condita*, I, 6; di Cesare Balbo cita *Della storia d'Italia dalle origini all'anno 1814* (Balbo, 1847, p. 16).

La scoperta del Dante che chiamiamo etrusco [si deve a] un poeta, Giosuè Carducci, quegli cui spetta il gran merito di aver acquisito al mondo della storia letteraria la conoscenza di questo nuovo e fondamentale aspetto della fisionomia del nostro sommo poeta. Gran mistero di certe ricorrenze ataviche ribelli a ogni logica della scienza [...]. Realtà della storia operante oltre le supposizioni umane? [...] Sia pure nella suggestione accennata di quelle scoperte, ma come gli avveniva sempre da storico poeta quale fu, superando le barriere della erudizione archeologica, tosto, in nome di quei *ricordi sacri*, scoprì un'anima etrusca in se stesso, e, attraverso se stesso, un'anima etrusca in Dante. [...] Era la forza religiosa e guerriera, che quegli Etruschi avevano congiunte in uno, e il Carducci ritrovava *risorta* per opera di Dante nel Comune italiano e scorgeva infine *rifiorita* in se stesso, poeta e sacerdote della terza Italia. Tanta fu *la potenza del ricordo* operante così, abbiamo visto, attraverso gli èvi.

E lo riprese D'Annunzio, svolgendolo dalle fasce dell'interpretazione storicistica carducciana [...]. Creava così il mito del "Dante pellegrino etrusco" (ivi, pp. 5-7, corsivi miei).

Curto è del tutto esplicito sulle responsabilità della poesia di penetrare il mistero etrusco e sulla natura «sfuggente» e «ribelle» della trasmissione del genio primitivo. Importante è anche che lo studioso segnali il cedimento della «erudizione archeologica» di fronte alla suggestione letteraria: in questo campo «sfuggente [...] ogni conquista della scienza ha per necessaria alleata l'intuizione della poesia» (ivi, p. 5). La sopravvivenza etrusca in Dante e Carducci non è un elemento confermato da una conoscenza esatta, dalla filologia o dalla storia: è un fatto memoriale e culturale, un'intuizione poetica. Allo stesso tempo essa risulta preziosa per colmare lo iato secolare che separa i moderni dai silenti antenati preromani: «Oggi, allo stato attuale della conoscenza della civiltà etrusca, nell'ignoranza disperante d'ogni testo letterario e della chiave che lo decifri, alcuno si domandasse quale il poeta da potersi ascrivere a quel mondo, o convenirsi meglio a quella cornice, senza esitazione risponderemmo con nessun altro che col nome di Dante» (*ibid.*). Infine, per Curto, nella sua natura "locale" e "radicata", piuttosto che nella sua universalità, sta il segreto del successo popolare della *Divina Commedia*; del seguente passaggio si noti la ricorrenza di elementi semantici già analizzati in precedenza, tratti dai campi lessicali della profondità, intimità, del segreto, della purezza:

Una delle ragioni profonde del fascino della Divina Commedia e per cui si spiega il consenso così pronto pur dell'anima popolare, istà nell'intima aderenza della sua ispirazione al mondo nascosto e remoto delle tradizioni e credenze della stirpe stessa. Della quale egli fu per virtù eccezionali il poeta e l'interprete sommo.

Se la sua opera salì così in alto, ciò fu perché quasi pianta sublime che con le vette attinga il cielo, essa aveva abbarbicate le sue radici talmente nel profondo, che [...]

poté riaddursi alla purezza originaria d'un libro sacro e fatidico della stirpe stessa, e con una singolare somiglianza con quei libri sacri dell'antica «disciplina» etrusca, di quei *libri fatales* comprendendosi, stando alle notizie tramandate da Cicerone, ammonimenti celesti circa la vita degli uomini nella società e nello Stato [...], o di quei *Libri acheruntici* comprendenti i riti intorno alla morte e alla vita d'oltretomba, fuori dell'arbitrio degli indovini e profeti (ivi, pp. 17-8).

Come anticipato da D'Annunzio e Carducci, ed esplicitamente ripreso dalla critica letteraria, Dante è un ponte con un sostrato perduto e represso, magico e strano, altrimenti muto. La critica dantesca degli anni Trenta e Quaranta acquisisce e dà sostanza storico-culturale alla suggestione letteraria. Quando Carlo Curto pronuncia la sua orazione, però, la questione della discendenza etrusca è diventata più complessa e si riflette anche in specifici aspetti della cultura pubblica fascista.

Proporre un nesso fra suggestioni letterarie e propaganda del regime, in particolare quella razziale, può sembrare arbitrario. In realtà, le fonti stesse suggeriscono che vi sia stato un produttivo incrocio fra queste e altre strade del dantismo dell'epoca del fascismo. Specificamente, fu lo storico dell'arte Achille Bertini Calosso a stabilire un collegamento esplicito e diretto fra le interpretazioni letterarie esplorate nel precedente paragrafo e i recenti studi sulla razza di Dante. Recensendo uno studio dell'antropologo Fabio Frassetto sulle ossa di Dante, che, a detta del recensore, argomentava in favore dell'appartenenza del poeta a una "razza etrusca", Calosso (1937, p. 4) lo collega immediatamente con i precedenti di Carducci e Papini:

Tutte le caratteristiche riscontrate nell'esame delle ossa conducono ad assegnare il tipo alla stirpe mediterranea: il Divino Poeta è un Etrusco. Già il Carducci con la sua intuizione d'artista e con la sua osservazione di studioso lo aveva proclamato "etrusco pontefice redivivo" e ne aveva ricercato i lineamenti sulle urne di Chiusi, e aveva detto che Dante "avrebbe recato l'abitudine al mistero d'oltre tomba da una razza sacerdotale, che pare visse per le tombe e nelle tombe, l'etrusca". Più recentemente Giovanni Papini ha ripreso e sviluppato questo concetto, e ha trovato la "reviviscenza del profetismo etrusco" in Dante. [...] Forse oggi non è più del tutto vana la speranza che al grande popolo italico e alle sue figurazioni plastiche possa un giorno non lontano guidarsi con minori esitazioni nell'intento di ritrovare e di riconoscere anticipazioni stilistiche non solo dell'arte di Roma, ma forse anche dell'arte del Rinascimento²¹.

21. I riferimenti sono ai testi carducciani analizzati sopra. Non è chiaro però a cosa si riferisca l'autore riguardo alle urne di Chiusi: è facile che lo scrittore abbia confuso, o ricordato a memoria, la descrizione di Carducci dell'amico Giuseppe Torquato Gargani, «fiorentino puro»: «pareva una figura etrusca scappata via da un'urna di Volterra o di Chiusi, con

È interessante notare che il recensore, che pure si riferisce con precisione ai testi che ricorda e cita, elimina del tutto l'idea, ampiamente sviluppata da entrambi, che il genio di Dante sia un formidabile miscuglio di strati culturali diversi. Com'è facile intuire, il punto, nella narrazione fascista, è precisamente questo: sottolineare la "purezza" delle origini di Dante. Le opere citate sono dunque tagliate ad arte, e il punto che riguarda le origini etrusche è trascelto fra le altre considerazioni sulle eredità che Dante raccoglie e reinterpreta. Lo studio di Fabio Frassetto a cui Bertini Calosso si riferisce si compone di un'analisi antropometrica delle ossa di Dante, con ricco apparato iconografico. Segue uno studio sui ritratti di Dante – da Giotto alla contemporaneità – per stabilire quale fosse il più accurato rispetto alle caratteristiche delle ossa. Il problema delle origini etrusche di Dante è in realtà appena accennato: lo studioso afferma che le caratteristiche del cranio di Dante «richiamano alla memoria forme non infrequenti nei crani etruschi» (Frassetto, 1933, p. 24), rimandando al suo studio di pochi anni prima (Frassetto, 1928-29, riassunto anche in Congresso Etrusco, 1929, pp. 261-3; cfr. Cottignoli, Gruppioni, 2012) e allo studio già citato di Gaetano Milanese e Luigi Passerini sul ritratto di Dante (cfr. *supra*, nota 17). Sulla scorta degli studi di Giuseppe Sergi²², Frassetto (1933, p. 43) conclude che per i caratteri rinvenuti nelle ossa si può dire che Dante «appartiene indubbiamente alla stirpe mediterranea, stirpe meravigliosa di cui Egli fu certo fra i più gloriosi rappresentanti». Dall'analisi fisica, tenta poi un'analisi psicologica, affermando che l'ossatura era di un uomo grandemente «virile» (termine ricorrente); il sistema degli arti, più sviluppato di quello del tronco, rivela una propensione alla vita di relazione, scarsa vita vegetativa e poco appetito: «un temperamento squisitamente cerebrale, come rivelano il predominio della testa e più specialmente della regione frontale, che è sede delle facoltà intellettuali più elevate: qualità peculiari che gli stessi dantisti confermeranno da più luoghi del Divino Poema» (ivi, p. 44). Conclusioni largamente arbitrarie, come è facile immaginare: è notevole, però, che contraddicano sia il mito della sopravvivenza della "malinconia etrusca" in Dante, formulato da D'Annunzio, sia

la persona tutta ad angoli, ma senza pancia e con due occhi di fuoco» (*Le «risorse» di San Miniato al Tedesco*, 1883, in Carducci, 1942e, p. 24).

22. Giuseppe Sergi (1841-1936), antropologo, fu uno dei maestri di Frassetto e capo della prima investigazione dei resti di Dante in occasione del centenario del 1921: cfr. Haack (2016, p. 106). Fu a lungo considerato il teorizzatore del razzismo italiano; la sua eredità culturale fu largamente dibattuta negli anni di promozione della politica razziale fascista: cfr. De Francesco (2013, pp. 133-57, 191-6). Sugli studi sulle ossa di Dante cfr. Feldman (2007, p. 124); Haack (2014, p. 265).

quello della propensione dantesca al «mistero» (Carducci, Papini), sempre dovuta all'eredità etrusca.

Come anticipato nell'introduzione, il regime fascista, alla ricerca di miti genealogici, abbracciò e finanziò generosamente l'archeologia etrusco-italica (cfr. Harari, 2012; De Francesco, 2013). Tuttavia, come ha sottolineato Luca Bonafè (2003, p. 114), gli Etruschi furono una spina nel fianco della propaganda razzista, dal momento che fu impossibile dimostrare propriamente la loro appartenenza alla razza ariana: «i popoli ariani infatti, secondo le teorie dei razzisti moderni, sono i popoli di lingua indoeuropea [...] ma la lingua etrusca non è indoeuropea»²³. Gli autori del quindicinale "La difesa della razza", l'organo del razzismo italiano, cercarono di evitare o risolvere il problema in vari modi, per esempio sottolineando l'arianità dei Romani, vincitori degli Etruschi (Evola, 1941), o arrampicandosi sugli specchi (Villa, 1938). Tuttavia, la narrazione razzista procede per slogan e semplificazioni, talvolta contraddittorie, contando sulla distrazione dei lettori, e non si perita di costruire una spiegazione storica convincente (cfr. Bonafè, 2003, pp. 113-20).

Una soluzione parziale al "problema etrusco" fu offerta dagli studi dell'antropologo tedesco Eugen Fischer, genetista e maestro di Josef Mengele, riportato da Giuseppe Pensabene sulla "Difesa della razza" (1939: cfr. Haack, 2014; 2016). Parafrasando e commentando una comunicazione di Fischer (1938) all'Accademia delle Scienze di Berlino, Pensabene spiega come, attraverso l'analisi delle fattezze del naso nelle pitture parietali etrusche e il confronto con i volti di abitanti odierni dell'Etruria, fosse possibile dimostrare l'esistenza e la persistenza di una razza nobile e antica, la «razza aquilina», a cui Dante appartarrebbe in virtù della forma del naso. Sul naso di Dante si era espresso anche Frassetto (1933, pp. 76-8), senza però giungere alle medesime conclusioni; Ottorino Gurrieri, sulla scorta di Fischer, proporrà sulla "Difesa della razza" una rassegna di grandi personaggi dal profilo «arcaico etruscheggiante», da Dante a Cellini (Gurrieri, 1941; ma cfr. anche 1939), tra cui Dante, «il tipo, anzi l'archetipo dell'italiano che oltre l'epoca latina risale anche alle origini etrusche e arcaiche. Il volto di Dante è quindi come l'affermazione di questa spontanea e naturale sensibilità nostra» (Gurrieri 1941, p. 10). L'articolo di Pensabene è corredato di una fotografia del busto di Niccolò da Uzzano, opera di Donatello, menzionata anche da Gurrieri (1941, p. 10): la stessa statua la cui memoria visiva aveva usato D'Annunzio per confermare l'"etruscità" di Carducci (cfr. *supra*).

23. Sulla linguistica etrusca durante il fascismo cfr. Benelli (2016).

Per Fischer, la prova della sopravvivenza etrusca in Dante è fornita dallo studio di Frassetto. Scrive il genetista tradotto da Pensabene (1939, p. 10): «se il Frassetto nel suo ultimo lavoro sul tipo razziale di Dante, chiamata Dante un etrusco, oggi mi sembra che abbia avuto ragione, e che non giustamente io, nella mia critica su questo punto, lo abbia definito, per il tipo del naso, piuttosto un dinarico». Come ricostruito da Haack (2016), Frassetto aveva potuto divulgare le sue osservazioni sulla “razza” di Dante a Berlino, occasione in cui mostrò una copia del busto di Dante da lui prodotto con l'aiuto dello scultore Alfonso Borghesani nel febbraio del 1938. Immagini del busto furono pubblicate anche su “L'Illustrazione italiana” (6 febbraio 1938) e “Illustrierte Zeitung” (n. 4877, 1° settembre 1938; cfr. Cottignoli, Gruppioni, 2012, p. 7). Un articolo in lode di Frassetto e dei suoi studi, pubblicato nella “Difesa della razza” (Landra, 1940, p. 17), lo definisce, con Giuseppe Sergi e Paolo Mantegazza, «uno dei precursori del razzismo italiano».

Teorizzare una “razza aquilina”, unica nel suo genere, consente di screditare le teorie non-autoctoniste allora esistenti sull'origine degli Etruschi. Pensabene segnala fin dall'inizio la cruciale importanza dell'argomento: «La questione sull'origine degli Etruschi non è per noi Italiani una curiosità storica, ma un punto di partenza vitale per lo spiegarsi a pieno la civiltà dell'Italia antica e del Rinascimento» (Pensabene, 1939, p. 8). Parafrasa poi entusiasticamente il testo di Fischer, fino a concludere che qualunque ipotesi sull'origine straniera degli Etruschi è da escludere vigorosamente: «quella che nell'età antica venne chiamata civiltà etrusca, e che poi riapparve come civiltà toscana nel Medioevo e nel Rinascimento, fu dovuta interamente alla razza primitiva» (*ibid.*), presente in Italia già dall'età neolitica. Inoltre, fatto di massima importanza, la nobiltà di questa razza si conserva negli Italiani contemporanei:

dopo settimane di continui colloqui con Etruschi di marmo, di alabastro, di terracotta, di travertino, vedo quegli uomini divenire un'altra volta viventi. Vedo la loro razza camminare in carne ed ossa davanti a me. A che prò stancarmi gli occhi con le figure delle tombe e dei musei, affaticarmi a disegnarle e a descriverle, a Chiusi a Volterra, a Tarquinia, quando bastava mescolarmi al popolo che stava sul piazzale d'una chiesa, o sedeva in una qualunque osteria, per ritrovare quegli stessi Etruschi, vivi e parlanti dinanzi a me? (*ivi*, p. 10)

Secondo Marie-Florence Haack (2014, p. 278), le teorie di Fischer non avranno alcun seguito presso gli etruscologi, ma serviranno ad alimentare il mito razziale in Italia. I motivi che abbiamo visto circolare nella rappresentazione letteraria del “Dante etrusco” vengono ripresi, privati di complessità,

spessore e risonanze letterarie, e utilizzati dalla propaganda razzista: continuità fra Etruria e Medioevo toscano, persistenza dell'identità toscana nei secoli, Dante come figura di sintesi e di raccordo, capacità di Dante di far risorgere e rifiorire una sedimentazione arcaica e dimenticata. Lo sviluppo degli studi craniologici e frenologici conferì una patina di scientificità a un mito storico-letterario già consolidato e promosso dall'elaborazione letteraria dell'immagine di Dante e dal dantismo degli anni precedenti. La letteratura e la ricerca letteraria anticipano lo sviluppo di questi discorsi identitari e parlano già precocemente un linguaggio biologico e latamente “genetico”, in particolare in Carducci; al contrario, però, le fonti letterarie e critico-letterarie mantengono sempre l'accento sulla complessità dell'identità di Dante e sul carattere sincretico della sua identità, cosa che la propaganda razzista cercò invece di cancellare definitivamente.

La storia del “Dante etrusco”, ovvero della radice etrusca e della sua capacità di risorgere in Dante, tocca quasi tutti gli elementi ricorrenti negli usi letterari della metafora delle radici evidenziati da Wampole (2016, pp. 14-5): radice come casa, come origine genealogica, come passato e come ovvia congiunzione con un ambiente geografico e naturale ben definito, in questo caso la Toscana. Attraverso queste discussioni si sviluppa un'idea della tradizione letteraria come un fatto “naturale” e “genetico”, piuttosto che culturale e acquisito, qualcosa che ha a che fare con il sangue, la prossimità e la discendenza, e che ha il potenziale, sempre garantito dalla potente metafora vegetale, di seminare e fecondare la nuova nazione, ancora in cerca, tra Risorgimento e fascismo, di nuovi miti di fondazione.



Itinerari sepolcrali etrusco-italici: ricordanza, catabasi, oblio (1922-48)

auch die Toten werden vor dem Feind,
wenn er siegt, nicht sicher sein.

Walter Benjamin

2.1

Sepolcri etruschi, ricordi leopardiani

Esiste una specificità dei luoghi etruschi e italici nella letteratura e nella poesia sepolcrale? Una tomba etrusca, o una necropoli, acquisisce speciali significati sulla pagina? Una lirica recente di Valerio Magrelli (2014, p. 118), *Invettiva sotto una tomba etrusca*, sembra riassumere alcune potenzialità semantiche del sepolcrale etrusco:

Adesso parleranno tutti uguale,
tutti la stessa lingua che ci ha tolto la nostra.
Hanno cacciato l'alfabeto tra i campi
braccandolo come un fuggiasco, come un ladro,
l'alfabeto dei padri.

Nessuno ci capirà, e nemmeno tra noi
impiegheremo più le vecchie parole,
corrose, diroccate mura delle nostre fortezze.
Ci hanno lasciato soltanto
le tombe, estremo ridosso.

Perciò parlo da qui,
voce reclusa nel buio
tra forme colorate, ma immobili per sempre
come l'ultimo alito
della nostra pronuncia.

Come è evidente, la tomba, in quanto "etrusca", porta con sé un corredo semantico specifico. Anzitutto, la perdita della lingua/alfabeto dei padri, cacciata e braccata fra i campi: estinta quindi per effetto di una violenza; una perdita che risulta in un'uniformazione («adesso parleranno tutti ugua-

le»), elemento che allude alla natura assimilativa della conquista romana. L'oblio linguistico, che è anche il crollo di un elemento difensivo («le vecchie parole, / corrose, diroccate mura delle nostre fortezze») comporta la fine della comprensione reciproca, sia con l'altro («nessuno ci capirà») che fra pari («nemmeno fra noi»). La tomba, muta, rappresenta l'unico elemento memoriale sopravvissuto alla razzia della storia. La poesia si arroga il paradossale compito, impossibile per la storia e l'archeologia, di restituire la voce al corpo dell'etrusco: infatti, l'invettiva proviene da "sotto" la tomba; è il morto, non il sopravvissuto, a prendere la parola. La scelta è particolarmente significativa in questo caso: infatti la "voce" diretta degli Etruschi, come abbiamo visto, ci è negata. Tuttavia, essa rimane reclusa nel buio della tomba e non sappiamo se riesca a compiere alcun atto comunicativo. Il titolo è paradossale antifrasi dei titoli tradizionali delle poesie sepolcrali, spesso caratterizzati da preposizioni o avverbi come *su* o *sopra* (per esempio *Sopra un basso rilievo sepolcrale* di Leopardi), che introducono il complemento di argomento, ma possono anche contenere un riferimento spaziale (il poeta in piedi o seduto sopra la tomba, posizione che rimarca il suo essere vivo, *sopra*, e non *sottoterra*). In questo caso, invece, ascoltiamo una voce che prende la parola direttamente da *sotto*, un' inferiorità spaziale ma anche identitaria e politica derivante dalla strage linguistica e dalla perdita della tradizione.

Il risorgere dell'archeologia preromana fu una piccola rivoluzione anche nel rapporto dei moderni con la morte. L'archeologia etrusca è, come si sa, prevalentemente funeraria, e le suggestioni lugubri dei relativi siti sono particolarmente efficaci. Il corredo funebre degli Etruschi e dei popoli italici, oggetto di riscoperte archeologiche nei primi anni del Novecento, è ovviamente diverso da quello dei cimiteri moderni: per esempio, manca del tutto l'idea della redenzione cristiana, di Purgatorio o di Paradiso, mentre demoni e divinità infernali sono ampiamente rappresentati. Per usare le categorie proposte da Philippe Ariès (1985, trad. it. pp. 477-656, 725), all'epoca prevaleva un rapporto affettivo con i trapassati («la morte dell'Altro»), tutelato anche dagli epitaffi e da altri elementi memoriali, che conservavano l'identità del morto e tentavano di suscitare la pietà del passante. Nel caso dei cimiteri etruschi e italici nuovamente scoperti, però, l'altro non era un individuo – un parente, un proprio caro, un antenato – ma un popolo intero, in larga parte anonimo, (apparentemente) privo di storia, di tradizione, di nomi memorabili. Questo anonimato compromette il rapporto affettivo con i morti prevalente nella concettualizzazione della morte dall'Ottocento a oggi, e fa riaffiorare un paradigma arcaico in cui è dominante il senso della fine della specie e del comune destino di morte. Il Novecento, però, è anche il secolo che igienizza e censura progressi-

vamente la morte, isolandola negli ospedali («la morte capovolta»: ivi, trad. it. pp. 659-711, 727); al contrario, l'ampiezza di reperti funerari e la suggestione delle grandi necropoli fanno sì che nella percezione generale la celebrazione della morte etrusca diventi quasi una scandalosa ossessione. I nuovi scavi mettono i moderni di fronte a una sconvolgente diversità antropologica nella concettualizzazione della morte: da una parte le spaventose pitture infernali, dall'altra immagini serene di vita quotidiana e di letizia. Nell'immaginario dei non specialisti evocare l'Etruria significa spesso, se non sempre, richiamare scenari mortuari, infernali, sepolcrali; a questa articolazione del tema si affianca un senso di fine più generale, di estinzione: vedremo come le pagine scelte in questo capitolo evocano direttamente le colpe della storia e il suo carattere distruttivo, e si arroghino il compito di riempirne i vuoti. Vedremo quanto sia frequente, fra gli scrittori qui considerati, la fascinazione per questa impressione mortuaria: sulla pagina, questa avrà gli opposti esiti di esercitare una tentazione di dissoluzione, oblio e quiete, o uno stimolo alla fantasia che cerca invece di nominare, attribuire personalità, storia e significati agli anonimi reperti. Il capitolo che segue cerca di individuare alcuni casi notevoli, tutti compresi fra gli anni Venti e Quaranta del Novecento, e i modelli letterari a cui si intrecciano. In particolare, è risultato utile sviluppare un confronto fra le pagine "etrusche" di Vincenzo Cardarelli e Alberto Savinio, risalenti quasi agli stessi anni e coeve anche agli *Etruscan Places* di Lawrence (1932); anni di nascita, ascesa e consolidamento del fascismo. Come vedremo, l'interpretazione dei luoghi etruschi è per certi versi analoga, per altri opposta, in particolare nell'interpretazione di un'idea di "classicismo" e di "romanticismo" e nell'incorporazione di due modelli leopardiani molto diversi, e svela tensioni contraddittorie della cultura del tempo.

In Cardarelli, nativo di Tarquinia, i luoghi etruschi tornano con frequenza, sono trattati in maniera profondamente personale e con un'articolazione specificamente sepolcrale. Il nucleo tematico etrusco interessa una serie testi in prosa e in poesia editi in giornali e riviste, e successivamente in raccolte fra gli anni Venti e gli anni Quaranta (in particolare *Memorie della mia infanzia*, *Il sole a picco*, *Il cielo sulle città*, *Villa Tarantola*, *Il viaggiatore insocievole*¹) e poi continuamente ritoccati e riediti fino alla morte. Tornando con la memoria al proprio paese natale, Cardarelli evoca sempre i fantasmi dei popoli antichissimi che lo abitavano, così da sovrapporre infanzia personale e antichità remota. Già in *Memorie della mia infanzia*,

1. Si cita qui dall'edizione a cura di Clelia Martignoni (Cardarelli, 1981) a cui si rimanda anche per la non facile ricostruzione della storia dei testi.

del 1922, rievocava Tarquinia, paese «che ha serbato intatto il secolare orgoglio della sua piccola cerchia antica [...] Qui rise l'Etrusco». Le pagine di *Il mio paese* (1929, ma costruito su prose pubblicate sparsamente in precedenza) si aprono con la descrizione di Tarquinia: «Paese eminentemente malinconico: la polvere e il vento sono d'ogni mese; e quell'inevitabile tristezza che gli deriva doppiamente dall'essere un paese di maremma e così antico» (Cardarelli, 1981, p. 374). Come altri luoghi della memoria preromana visti nel capitolo precedente (per esempio la Volterra di D'Annunzio), Tarquinia è caratterizzata da una memoria stratigrafica che si torce subito in disagio per chi vi abita: il peso degli strati accumulatisi nel tempo fa l'uomo piccolo e insignificante:

Nel suolo cavernoso e sconquassato *tre civiltà, per lo meno, giacciono, l'una sopra l'altra, stratificate*, e più l'uomo scava, più s'accorge che il tempo da cui data la sua presenza in questi luoghi si confonde con l'età della terra, è più antico assai della sua memoria. Un vago senso e disgusto di tutto questo fa sì che i cornetani battezzino volentieri i loro tesori archeologici con nomi dispregiativi [come] Palazzaccio [per] il palazzo Vitelleschi (*ibid.*, corsivo mio).

Cardarelli sottolinea che l'eredità etrusca è visibile dappertutto e che possiede un carattere sempreverde: i reperti sono oggetto di riutilizzo creativo, tornando così a far parte del quotidiano, e le statue, straordinariamente vivide, sembrano sul punto di riprendere vita:

non è raro trovare in una vigna, in un orto, un sarcofago etrusco o romano ridotto a uso di vasca per lavare gli erbaggi. Quei famosi coperchi sepolcrali su cui, scolpiti nel tufo, tipi di crapuloni enormi e discinti, matrone dalle grandi facce severe, piene di carne, stanno adagiati e sollevati sopra un gomito, quasi in atto di alzarsi e disposti a favellare, come se ne avessero abbastanza d'esser morti, vi compaiono innanzi da per tutto, in città e fuori, riaffondati nella terra e coperti di borracina (*ivi*, pp. 374-5).

Il vento, il carattere sepolcrale, la sopravvivenza ostinata della materia etrusca di Tarquinia riaffioreranno nella lirica *Nostalgia* (1941²):

Alto su rupe,
battuto dai venti,
un cimitero frondeggia:
cristiana oasi nel Tartaro etrusco.

2. Se non diversamente indicato, tutte le poesie sono citate da *Poesie*, in Cardarelli (1981, pp. 5-110).

Là sotto è la fanciulla
 bellissima dei Velcha,
 che vive ancora nella Tomba dell'Orco.
 È il giaciglio gentile
 della Pulzella
 poco discosto.
 Legioni di morti calarono
 in quell'antica terra ove sperai
 dormire un giorno e rimetter radici.
 Oh poter seppellire
 nella città silente
 insiem con me la favola
 di mia vita!
 Non esser più che una pietra corrosa,
 un nome cancellato,
 e riposar senza memoria in grembo
 alla terra natìa come se mai
 me ne fossi scostato
 (vv. 1-22).

Il poeta desidera un sereno, completo anonimato in mezzo alla folla di morti accumulatisi nei secoli nelle necropoli, insieme alla fanciulla anonima raffigurata nella Tomba dell'Orco a Tarquinia (immagine femminile in cui trascolora quella della madre, evocata nella sua tomba nella poesia precedente). In mezzo a quei morti spera di confondere la propria vita, rinunciando al nome e quindi alla storia, condividendo così il destino etrusco. Alla stanzialità della memoria etrusca Cardarelli contrappone il proprio destino errabondo – celebrato nella famosa poesia *I gabbiani e passim* nel canzoniere – punizione per l'abbandono del nido paterno. A chi recide quel legame primario tocca, per Cardarelli, una terribile sorte: la mancata sepoltura, la negazione del ritorno:

Io morirò dove e quando
 il fato vorrà.
 Meglio forse al randagio
 che lasciò il patrio asilo
 cader per via conviene, esser disperso.
 E resti all'ossa inappagate il fremito,
 il desio del ritorno
 (vv. 25-31).

Il suo desiderio non rimarrà però inasaudito: il corpo del poeta riposa infatti a Tarquinia, di fronte alla necropoli etrusca, secondo il lascito testamentario (cfr. Gregori, 2014).

Tarquinia è dunque un luogo di memorie antichissime, ma non solo etrusche: il padre del poeta, Antonio Romagnoli, marchigiano, trasferitosi in Maremma per cercarvi lavoro, è così ritratto in *Memorie della mia infanzia* (1922):

un vigoroso esemplare d'italiano del Centro. L'antica sapienza e genialità della stirpe ragionavano in lui familiarmente, attraverso i proverbi e i favolosi racconti [...]. La sua vita, in gran parte a me ignota, non si potrebbe raccontare che come una favola. È la vita mitica e antica delle popolazioni umbropicene che da secoli e secoli migrano verso la grande pianura maremmana. Lungo le vie millenarie e battute dal traffico la marcia è fatale e costante, rallegrata da non so quale canora solidarietà della razza per cui si soccorrono, incontrandosi, vetturali e viandanti, pastori e contadini, e gente d'ogni risma. Sono memorabili i loro racconti d'inverno [...]. È tutta una razza che si trasferisce, ma non si esilia. Melanconica e forte, aspra e dolce, che opera e patisce; e pare non persegua altro intento, in tutti i suoi favolosi travagli, che di ricavarne, più tardi, gloriosa materia di racconti e di saggezza. Sono i navigatori della terra (Cardarelli, 1981, pp. 264-6).

Anche la stirpe paterna, quindi, ha radici nella storia preromana, caratterizzata da ciclicità, assenza di storiografia, memoria mitica, radicamento territoriale, ma anche viandanza (possibile il modello dei *Pastori dannunziani*). Anche il paesino marchigiano di cui il padre fu nativo è un luogo mitologico, dove «i bambini appena nati vengono ravvolti nella neve perché crescano temprati dal freddo», dove le cose si svolgono sempre uguali nei secoli. Il padre, «uomo fantastico», si stabilisce in Maremma nell'unico luogo dove la modernità si affaccia, ovvero dove c'è una stazione ferroviaria: «s'accostò alla strada ferrata (la quale in Maremma non si sa cosa voglia dire!), né seppe più distaccarsene» (ivi, pp. 266-7). Per Cardarelli la stazione di Tarquinia, del cui buffet il padre si occupava, sarà per sempre un luogo di primaria esperienza del mondo, e la via ferrata si farà simbolo di un confine mitico fra infanzia ed età adulta, storia e memoria, un confine difficilissimo da valicare in poesia («Giace lassù la mia infanzia. / laggiù in quella collina / ch'io riveggo di notte / passando in ferrovia [...]. / Ma il treno fugge. Io vo non so dove. [...] Questa materna terra [...] io sorvolo / come un ignoto, come un traditore»; *Passaggio notturno*, 1934, vv. 1-4, 10, 15-16); «Al mio paese non posso dormire / sempre mi leverò coi primi albori / e fuggirò insalutato» (*Partenza mattutina*, 1933, vv. 1-3). In *Il mio paese* (1929) scrive ancora:

Da Roma, dove io risiedo, il mio paese non dista che cento chilometri in cifra tonda. Col diretto di Pisa, in due ore al più ci si arriva. Senza tante storie, potrei recarmi due volte la settimana, potrei starci di casa. E invece, nossignori, lascio passare gli anni prima di rimettere piede in questo mio favoloso paese. E non faccio che sognarmelo e sospirarlo come fosse in capo al mondo [...]. Intanto il tempo fa l'opera sua, la mala erba cresce, i miei amici e conoscenti d'una volta invecchiano e muoiono, e quando finalmente, una bella mattina, prendo il coraggio a due mani e torno al benedetto paese della mia infanzia, è un affar serio (Cardarelli, 1981, p. 383).

Il ritorno è una pulsione di morte, di ricongiunzione: «lasciatemi rivedere la mia terra, lasciatemi andare una notte a dormire coi morti» (ivi, p. 384), una morte che si immagina quieta e dolce. Tarquinia è un paese di «superbi» e «pagani», dove «la luce di Cristo» non è mai arrivata (*Invettiva*, 1946, vv. 21-25³): è al di qua quindi di un confine, come saranno Eboli e la Lucania per Carlo Levi (cfr. CAP. 3); è tormentata da una «febbre» «immortal» che contagia i suoi abitanti ma, come in *Alla terra*, 1927, è anche il luogo dell'anonimato, del riposo, dell'oblio:

Terra mia nativa
perduta per sempre. [...]
Non memorie io ti chiedo,
ma riposo ed oblio.
E dopo tanto errare
godo in te ritrovarmi,
terra mia di cui porto
l'immortal febbre nel sangue. [...]
Così lontana sei, così lontana!
Pur di raggiungerci e annullarmi in te
anche la morte mi sarebbe cara.
(vv. 1-2, 12-17, 21-23)

A Tarquinia, «paese di spettri», non c'è molto da fare se non consumare la vita e scendere nel luogo dei morti, come si legge nella prima parte di *Ritorno al mio paese* (1934):

O memoria spietata, che hai tu fatto
del mio paese?
Un paese di spettri
dove nulla è mutato fuor che i vivi
che usurpano il posto dei morti
(vv. 1-5).

3. Da *Poesie disperse*, in Cardarelli (1981, pp. 124-6).

Il desiderio di tornare a morire a Tarquinia è comprensibile dato che Cardarelli afferma di essere nato direttamente «in mezzo alle [...] tombe» degli Etruschi, in una «regione così visibilmente riserbata alla morte», dove «piacere e terrore mi portavano in certi luoghi romiti, sacri alla morte» (Cardarelli, 1981, pp. 391-4). Tarquinia è un «tristo paese» la cui «unica storia si compone» nel «nascere e nel morire» (*Invettiva*, vv. 43, 47-48). Il tema mortuario è centrale in *Elegia etrusca*, prosa poetica (parte di *Terra genitrice*, 1924, e poi di *Il sole a picco*, 1929) sepolcrale fin dal titolo, in cui Cardarelli (1981, p. 391) afferma che la *pietas* dell'antico popolo consisteva in «seppellire il più lontano possibile dal mare, come se essi, gl'impenitenti, che sopravvivevano nei loro sepolcri, potessero ancora porgere orecchio ai suoi potenti richiami sordi e non aver pace col mare accanto. Così parlano le loro necropoli nascoste». I veri luoghi d'origine degli Etruschi, così come dell'io scrivente, sono i «prati più prossimi, raccolti verso il monte, macchiati di ginestre e d'asfodeli, dove la stessa natura del suolo [...] sembra farsi schermo alla morte che vi abita indisturbata e sovrana».

La terra maremmana, «tragica terra» (ivi, pp. 395) «maledetta [...] eppure [...] preziosa e nobile», pullula di «fosse millenarie, dove par di sentire un lezzo di putrefazioni antiche e di terra marcia» (ivi, pp. 520-1): non c'è veramente confine fra il terreno e il corpo dei cadaveri etruschi, così come tra tomba e sorgente, morte e nutrimento per i viventi: «le tombe etrusche si confondono coi grottini o tombini dell'acqua potabile, [...] e la gente [...] gusta senza accorgersene il sapore di tutte queste cose buone, velenose, familiari, tragiche» (ivi, p. 520, corsivi miei). Come scrive Robert Pogue Harrison (2004, trad. it. p. IX), «gli umani seppelliscono non solo per ottenere una separazione dai morti, ma anche soprattutto per umanizzare il terreno su cui costruiscono i loro mondi e fondano la loro storia», di fatto restituendo autorità alla fantasiosa etimologia vichiana che connette *homo* e *humanus* con *humus* (“terra”) e *humare* (“seppellire”) in *Scienza nuova*, § 12 (su questa etimologia cfr. anche il PAR. 3.2). In Cardarelli il terreno dell'Etruria è umanizzato, anzi quasi antropomorfo, tanto che «buche, avvallamenti e tumuli innaturali, mostrano quel che lì sotto cova e come la mano del tempo l'abbia rifatta e lavorata, a varie epoche, quella terra pastosa e dolce come carne, al modo che si lavora una statua. [...] Tutto quel che vi si vede [...] è antico e funebre allo stesso modo» (Cardarelli, 1981, p. 391, corsivo mio). L'etrusco muore avendo «succhiato il mistero» della «terra fiorente e giovane» «gaiamente, senza ribrezzo e senza paura, affondandoci le mani e il viso» (ivi, p. 250). In Savinio (1992, p. 99) troveremo la «terra mammellata di tumuli» di Cerveteri, e in Malaparte (1985, p. 12) una «terra impastata di humus e di cenere umana». Quello dell'Etruria è un terreno-corpo, fatto di ceneri e di memo-

ria, in cui si conserva, in forma di conchiglie fossili, anche la memoria del mare da cui emersero le rocce che formano le mura di Tarquinia (che «nei giorni di libeccio [...] pare avvicinarsi stranamente come per reclamare la preda»: Cardarelli, 1981, p. 522), dove il ricordo, il reperto, il manufatto tornano alla terra genitrice, tanto che è impossibile considerare i reperti etruschi «con un sentimento diverso da quello che può ispirare un fiore, una pietra» (ivi, p. 525), elementi completamente naturali. La tomba, allora, perde di centralità: il terreno stesso è tomba, natura e architettura hanno contorni sfumati. La familiarità degli Etruschi con il terreno si rende evidente nell'attività di scultori e vasai: «La materia da cui più la loro cruda fantasia rimase toccata e che lavorarono con miglior gusto fu l'argilla» (ivi, p. 392), su cui, come già visto (cfr. *infra*, CAP. I), lasciarono le loro rudi impronte. La loro promiscuità con la terra si accompagna alla promiscuità con la morte:

Una profonda inclinazione verso la terra genitrice e saturnia, non verso l'*alma nutrix*, è ciò che distingue gli Etruschi. Discendevano essi in lei volentieri per dipingere le loro tombe [...] suscitando una pungente nostalgia del sole e della vita [...]; e che durano incorruttibili. [...] E praticando, insieme, con la morte, una familiarità del tutto incompunta, [...] questa razza di bonificatori ma non georgici (cavatori, scultori, vasai), che prosperò un giorno, obliosa, sulle vulcaniche terre del centro d'Italia, potrà a cottura il mito dell'inferno e creò forse, dei suoi giganteschi numi, i più infuocati e rossi (ivi, p. 392).

Le antiche necropoli sono luoghi frequentati da avventurieri sfortunati, come il «deluso cercatore d'oro etrusco» menzionato in *Villa Tarantola* (1946), teatro di rinvenimenti straordinari, come quei «guerrieri armati dormienti su letti di pietra, che, percossi dall'aria, si dissolvevano in pochi secondi» e percorsi da animali pericolosi, come la *tarantola apuliae*, «ragno elegiaco e terraiolo [...] abitatore di terre macerate e mortifere [...] dove incombe il silenzio delle civiltà tramontate. [...] Li predilige talmente da far pensare che porti nel suo grosso ventre il veleno delle tombe etrusche» (ivi, p. 395). Nonostante la scienza non creda al misterioso potere del suo veleno, il poeta può testimoniare che una fanciulla morsa dalla tarantola risulta «incantata trasumanata, bellissima, la sua bianca faccia splendeva come quella d'una santa in estasi» (ivi, pp. 395-6). La morte etrusca è dunque contagiosa, è una morte che porta altra morte? Se sì, non si tratterebbe tanto (o non solo) di una riposata immobilità, quanto di una maledizione. In queste pagine Cardarelli prepara il terreno per il recupero degli spazi etruschi da parte della prosa popolare e del film di genere (giallo, horror: cfr. *l'Introduzione*), con l'esaltazione degli elementi di mistero.

La Tarquinia di Cardarelli è trattata, in poesia come in prosa, esclusivamente come ricordanza e perduto luogo di origine: è evidente la matrice leopardiana di questa declinazione del tema; specificamente del Leopardi dei canti pisano-recanatesi, i canti dell'età adulta, del ritorno in patria e del «colloquio dell'io antico e dell'io nuovo; cioè di quello che io fui, con quello che io sono; dell'uomo anteriore all'esperienza della vita e dell'uomo sperimentato» (Lettera a Pietro Colletta, marzo 1829, in Leopardi, 1998, I, p. 634). E del resto, come riassume Fabio Camilletti (2018, p. 26) «una provincia segreta in cui la memoria dell'antico sopravvive intatta, illuminata dalla flebile luce della luna, è sostanzialmente un'invenzione leopardiana». La Recanati di Leopardi è abitata da creature come Silvia e Nerina, in cui si riflettono le immagini archetipiche delle ninfe – simboli di un'eterna incontaminata primavera del mondo – e delle mitiche *korai*, divinità infernali legate ai cicli naturali e all'alternarsi di inverno e primavera (cfr. sulle ninfe Camilletti, 2013, pp. 7-18; sulle *korai* Colaiacomo, 1992, pp. 144-5; D'Intino, 1994, 2019). Intrecciate di memorie storiche, mitiche e misteriche, di origine greca (più congeniale a Leopardi dell'origine preromana), Silvia e Nerina sono contemporaneamente giovani, antichissime, ed eterne. Invece, la Tarquinia di Cardarelli è percorsa dai fantasmi dei misteriosi abitanti preromani, simboli di morte, perdita e lutto, ma anche inquietanti segni di una persistenza dimenticata: in ogni caso, i due paesi nati garantiscono un contatto, per quanto obliquo, indiretto, con una perduta sfera delle origini. Inoltre, la sorte degli Etruschi, in particolare il loro rapporto con la memoria e la scrittura – «un popolo smemorato e felice. Felice perché aveva rinunciato alla scrittura?» –, sarebbe «un argomento su cui avrebbe potuto soffermarsi» anche Leopardi, poeta della memoria, secondo Sebastiano Vassalli (in Garrone, 2010, p. VII). Questa connessione fra l'universo leopardiano e quello etrusco (che sussiste nonostante Leopardi non abbia scritto che un pugno di appunti sugli Etruschi, specificamente sulla loro lingua: *Zibaldone* 1139, 2329-30, 2624⁴) raggiungerà senz'altro Luchino Visconti, quando sceglierà un noto verso leopardiano per il titolo del film *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965), ispirato in parte a *Forse che sì forse che no* di D'Annunzio (cfr. in proposito Harari, 2017; e il CAP. I).

Secondo il modello dei canti pisano-recanatesi, insieme agli idilli i *Canti preferiti*⁵, le pagine paesane ed etrusche di Cardarelli colgono Tar-

4. Si cita da Leopardi (1991), indicando com'è d'uso il numero di pagina del manoscritto leopardiano.

5. Quelli del «poeta locale», colmo di «passione» e di «grazia» e che fa suo «il colore della terra» (Cardarelli, 1981, pp. 951, 953). Cfr. Marti (1990).

quinia nel ricordo, nel momento cioè in cui il luogo originario si caratterizza come perduto: «già sono passato / viandante disorientato / al mio stesso paese [...] acquisito agl'inganni / con tutto il destino degli anni / a venire già bell'e tramontato / nel ricordo di quelli che ho vissuto» (*Tempi immacolati*, 1916, vv. 54-56, 58-61). «Terra mia nativa / perduta per sempre. / Paradiso in cui vissi / felice, senza peccato» (*Alla terra*, vv. 1-4) «Quante volte, o paese mio nativo / in te venni a cercare / ciò che più m'appartiene e ciò che ho perso» (*Ritorno al mio paese*, II, 1946, vv. 1-3). Il rapporto con il paese natio non è sempre idillico, né per l'uno né per l'altro poeta: di Leopardi è noto il rapporto conflittuale con Recanati, mentre Cardarelli dice di Tarquinia: «ne fui castigato / fin dalla nascita. / Forse è per questo che l'ho tanto amato?» (*Invettiva*, vv. 7-9). Il paese è il luogo della «rovina delle illusioni» e dei «dolci inganni» (ivi, vv. 19, 12): lessico tipicamente leopardiano. Allo stesso tempo, però, la lontananza ispira il desiderio: «più soddisfatto, si direbbe, della privazione che m'impongo standone lontano, più pago del ricordo e dell'immagine che ne porto con me, che non del piacere che proverei rivedendolo. Sibarita della distanza, crapulone del desiderio» (Cardarelli, 1981, p. 383).

La Tarquinia di Cardarelli è costruita come la Recanati di Leopardi? In entrambi i casi si tratta di un luogo di origine (infanzia/antichità) perduto e mitizzato che può divenire oggetto di poesia solo quando diventa "antico", cioè una volta perduta la funzione originaria, e solo nel distacco temporale e spaziale, cioè attraverso il ricordo; detestabile confine, diventa «romantico» solo nella lontananza. Per Leopardi come per Cardarelli la vera poesia è capace di riportare indietro alla propria "antichità" individuale (cfr. Camilletti, Piperno, 2018, p. 259). Scriveva Leopardi nell'ottobre 1828: «Perché il moderno, il nuovo, non è mai, o ben difficilmente romantico; e l'antico, il vecchio, al contrario? Perché quasi tutti i piaceri dell'immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente» (*Zibaldone*, 4415). Nei canti pisano-recanatesi, così come nella poesia cardarelliana, l'io poetico è sempre colto nell'atto di ricordare e ritornare nel luogo testimone della propria perdita innocenza. Cardarelli andava in pellegrinaggio «ai due luoghi più sacri della mia vita; al paese di mio padre e a quello di Leopardi. Egualmente mitici». Recarsi a Recanati «è come tornare dopo molti anni al proprio paese natale [...]. Ogni suo aspetto ci è noto come per antica e personale esperienza» (Cardarelli, 1981, pp. 587-607): Cardarelli sovrappone i propri frequenti "ritorni" della memoria a Tarquinia (o, variazione sul tema, al paese marchigiano del padre) con quelli di Leopardi. Si può dire che Cardarelli formuli una propria poetica della rimembranza e costruisca il proprio

canzoniere tarquiniese in un possibile rapporto con il modello leopardiano. Ciò accade nonostante le preferenze di Cardarelli e del gruppo rondista andassero piuttosto alla prosa leopardiana, in particolare alle *Operette morali*; quanto alla poesia, però, di certo gli “idilli” erano i più apprezzati (ivi, p. 953; cfr. Marti, 1990)⁶.

Ma il modello funziona anche in modo più profondo, incidendo direttamente sulla rappresentazione sepolcrale e sul motivo della sopravvivenza: Velia (con questo nome ci è nota), la «fanciulla / bellissima dei Velcha / che vive ancora nella Tomba dell'Orco» – immagine femminile conservata in quella tomba a Tarquinia –, e la «gentile» pulzella che le riposa accanto, da *Nostalgia* (vv. 5-10), potrebbero essere correlativi di Silvia e di Nerina, fanciulle scomparse, eterne giovinette. Come loro, sepolta nel fiore degli anni, Velia «vive ancora» nel «Tartaro etrusco» (vv. 7 e 4; un'eco forse del «rimembri ancora [...]»? rivolto da Leopardi a Silvia). Un motivo per sefoneo interferisce anche con la rappresentazione dell'Etruria in *Memorie della mia infanzia*: la primigenia primavera etrusca, infatti, si conserva ancora sotto terra (ecco Persefone), e questa persistenza consuma la potenziale rifioritura annuale della zona, tanto che, scrive Cardarelli, in Maremma, «la terra non fiorisce più che asfodeli», la primavera è scarsa e rapida, e fugge subito via «come impazzita» (Cardarelli, 1981, p. 250). Inoltre, il tempo ciclico dei morti che “calano” periodicamente nel terreno-sepolcro etrusco può ricordare il ripetitivo riandare della luna leopardiana e delle «vaghe stelle» sui cieli recanatesi sempre uguali. Come Recanati, Tarquinia è un luogo senza progresso e senza tempo, in cui l'antico sopravvive uguale a sé stesso.

Cardarelli, come noto, considerava Leopardi un nume, un «padre poetico [...] consacrato» (Lonardi, 1990, p. 147): gli aveva dedicato ampio spazio su “La Ronda” con una sezione speciale, *Il testamento letterario di Giacomo Leopardi* (1921). Nel Prologo *in tre parti* a “La Ronda” (1919), teorizzando un nuovo classicismo e una nuova maturità dell'arte, dapprima celebrava la fine della propria gioventù e di quella dei propri collaboratori; poi proponeva di esaltare l'«ereditarietà e la familiarità del linguaggio», di mettere al centro la tradizione italiana «senza spatriarsi», di esercitare «un culto del passato» e di «leggere e rimettere in vita ciò che sembra morto», accogliendo allo stesso tempo il «razionale disprezzo» dei romantici per la poesia imitativa di ispirazione classica (Cardarelli, 1919,

6. Cfr. Lonardi (1990, pp. 137-71 per l'influenza lessicale, fonica e stilistica di Leopardi sulla poesia di Cardarelli; sul motivo della lontananza pp. 165-6; sul tema delle illusioni pp. 168-9). Secondo Lonardi (ivi, p. 147), inoltre, Leopardi costituisce un “centro” così stabile nel pantheon letterario di Cardarelli da contrapporsi al suo conclamato “nomadismo”, tanto sul piano dei modelli quanto su quello biografico.

pp. 3-9⁷). L'analogia con la poetica leopardiana, specialmente quella del giovanile *Discorso sulla poesia romantica* (che Cardarelli conosce bene), è evidente: Leopardi cercava infatti una *vox* media fra lo stantio classicismo di maniera e le esotiche novità romantiche, e lo indicava nel "primitivo", cioè in quella capacità della poesia antica, senza modelli, di attingere a una "antichità" universale, tanto personale quanto collettiva. In *Lo Zibaldone* (in *Parliamo dell'Italia*, 1931) definiva Leopardi un «restauratore» della letteratura antica, più che il «messia» di una nuova, «il San Paolo del classicismo italiano» (Cardarelli, 1981, p. 358).

Attraverso la mediazione di Cardarelli, Leopardi diventò uno dei modelli stilistici del cosiddetto "ritorno all'ordine" estetico e letterario auspicato da "La Ronda". Cardarelli stesso si proponeva di farsi portavoce di una letteratura seria, severa, nazionale, scevra da contaminazioni esterofile e da sperimentalismi. Il motivo etrusco nella sua poesia e prosa d'arte fa probabilmente parte di questa strategia: si tratta infatti di un patrimonio di suggestioni profondamente radicato nella realtà locale, al centro di discussioni erudite sulla sua natura autoctona, nonché oggetto di una riscoperta estetica. Il motivo etrusco dialoga perfettamente con il movimento strapaesano portato avanti negli stessi anni da Curzio Malaparte e da altri, che insisteva sul *genius loci* della Maremma. L'estetica scabra, rustica, originale e originaria delle tombe etrusche si presta a un'esaltazione, in linea con il nazional-populismo fascista antieuropeo e antiamericano, della realtà locale e paesana delle campagne italiane. Questo giustifica l'affollarsi del motivo etrusco e italico in diverse prose artistiche o di viaggio italiane degli anni Venti e Trenta: Dino Garrone, eclettico articolista marchigiano, fascista della prima ora, in cerca anch'egli di una poetica scabra, morale, asciutta e "ferma", è rimasto famoso per la prosa *Sorriso degli Etruschi* (1928) di cui diremo in seguito⁸; ma anche Corrado Alvaro, in *Itinerario italiano* (1933), dedica un intero capitolo alla persistenza "eterna" della cultura etrusca nella cultura popolare italiana⁹; Giuseppe Ungaretti si reca a

7. Cfr. in proposito Solmi (1974), in particolare per il modello operettistico; e Burdett (1999) per il ruolo di Leopardi nella poetica del "ritorno all'ordine".

8. Il *Sorriso degli Etruschi* sarebbe stato scritto intorno al 1928 per il "Corriere adriatico", secondo nota bibliografica non firmata in Garrone (2010, p. 163); la prima edizione in volume fu in *Prose* (Garrone, 1934) e poi in *Sorriso degli Etruschi* (ora Garrone, 2010). Di una poetica della "fermezza" parla Marco Vallecchi, nell'*Introduzione* all'epistolario Garrone-Persico (Garrone, Persico, 1943, pp. 7-15, a p. 11): «fermezza, condotta intransigente, fermezza di revisione e di giudizio su uomini pensieri fatti».

9. «Una civiltà originaria tutta provinciale e paesana, come dovette essere quella di Roma primitiva, e come è quella della media Italia» (*Gli Etruschi e la civiltà popolare*, in Alvaro, 1994, pp. 89-96, alle pp. 89-90).

Cerveteri e a Vulci per «en tirer quelques notes: une sorte de poeme en prose¹⁰», che costituiranno *Viaggetto in Etruria* (1935); Curzio Malaparte nel 1936 pubblica sul “Corriere della Sera” un «itinerario etrusco» a puntate (ora in Malaparte, 1985: la citazione a p. 23), raccogliendo materiali che poi confluiranno in *Maledetti toscani* (1956); Carlo Emilio Gadda, in *Le meraviglie d'Italia* (1939), si sofferma sui laconici lasciti dei Marsi, in Abruzzo¹¹.

Queste scelte estetiche non sono esenti da contraddizioni. Fare dei paesi maremmani negli anni Venti oggetto di poesia o prosa poetica significa anche evocare periferie abbandonate, povertà, disperazione, arretratezza culturale. Come sottolineato da Charles Burdett (1999, p. 9), le prose di Cardarelli testimoniano non solo del clima culturale dell'epoca, ma anche e soprattutto dei punti di tensione e di contraddizione con quel contesto: da una parte i suoi testi suggeriscono ordine, disciplina, tradizione, dall'altra una sensibilità decadente affascinata dalla morte. La materia etrusca è infatti fatalmente contraddittoria: mentre elogia la semplicità e la rozzezza primigenia, Cardarelli non può fare a meno di segnalare la natura orgiastica, sensuale e infernale di quest'area dell'antico¹², in contrasto con i proclamati ideali di classica serenità e purezza. Si può dire che il mito etrusco in Cardarelli è sempre ideologicamente ambiguo e talora si presta a interpretazioni contraddittorie. C'era chi si identificava completamente con la materia etrusca: per esempio lo scultore veneto Arturo Martini (cfr. Corgnati, 2018, pp. 50 ss.) e implicitamente Savinio¹³. Invece, in Cardarelli l'attrazione per i luoghi etruschi è incrinata dall'insistente motivo dell'inappartenenza: mentre la esalta come “natio borgo selvaggio”, a più riprese sottolinea di essere nato «per ventura» a Tarquinia, di non appartenervi («vi nacqui per ventura / ché la mia stirpe è più pura», *Invettiva*, vv. 4-5), di non essere là che «un cicerone» (Cardarelli, 1981, p. 671). Inoltre, l'esaltazione della semplicità paesana e delle radici etrusche diventa raramente in Cardarelli denuncia di una fatale, connaturata arretratezza della Maremma (se si esclude qualche rara considerazione sull'abbandono mala-

10. Lettera a Paulhan, giugno 1935, cit. in Paulhan, Ungaretti (1989, p. 262).

11. «Camminai nelle vie: le divinità marsiche non mi esecrarono [...] volevano col loro silenzio ammonirmi che, penetrato nell'area sacra, vi conosceri una legge: la dura legge di vita: “perenni la fatica e le armi onde un popolo, nelle solitudini della montagna, custodisce il lento avvenire”» (Gadda, 1964, p. 73).

12. «immaginandosi l'ade *orgiasticamente* come un perpetuo saturnale, questa razza [...] potrà a cottura il mito *dell'inferno* e creò forse, dei suoi giganteschi numi, i più infuocati e rossi» (*Elegia etrusca*, in Cardarelli, 1981, p. 392, corsivi miei).

13. «Per interpretare la lingua tuttora oscura degli Etruschi bisogna farsi etrusco» (Savinio, 2017, p. 346). Cfr. Baratta (1979, p. 80).

rico del litorale laziale; Cardarelli, 1981, p. 375; cfr. anche Elisei, 2016). Ma soprattutto Cardarelli offre, in *Elegia etrusca*, una versione della fine degli Etruschi come un evento *fatale*:

Roma sorprese gli Etruschi mentre stavano lavorando senza sospetto, come sempre; e ne andò lungo il lamento. [...] Oggi, di questo popolo misterioso e sopraffatto che siede alle origini della nostra civiltà, venuto non si sa di dove, dal mare forse, ma rivolto a monte, non ci rimane che lo stampo corrotto della sua immagine sulla terra, là dove s'è coricato morendo (Cardarelli, 1981, p. 392).

Si noti come la conquista romana sia appena menzionata, seguita da una strategica ellissi. La violenza della sottomissione è taciuta, edulcorata, quasi censurata (al verbo «sorprese» non segue alcuna precisazione sulla natura del conflitto). Ancora più evidente la strategia in *Gli Etruschi* (1937, poi in *Il cielo sulle città*): qui la fine degli Etruschi è rappresentata da Cardarelli come un evento completamente naturale: essi sarebbero stati «inghiottiti» da un «terremoto» (Cardarelli, 1981, p. 531). La loro tragica fine fertilizza la sorte di Roma: «la semplicità romana *fiorisce* su quest'abisso» (*ibid.*, corsivo mio). L'uso di un lessico tratto dall'ambito botanico rafforza l'idea di fatalità e naturalità. La fine degli Etruschi sarebbe stata in un certo senso prede-terminata – ancora il destino – dal loro rapporto con il tempo:

avevano *fissati i limiti della propria durata*; e forse per questo riconoscevano il loro dio nazionale in Volumna, dio delle vendemmie, che ha i colori dell'*autunno* e del *tramonto*. Si sentivano *destinati* a passare. L'eternità di Roma *non poteva che* sconfiggerli.

Roma, potenza formidabilmente terrestre, uscita da un terremoto, che ha il suo epicentro nel Lazio, Roma è la terra stessa, la terra italiana la quale si libera dai suoi mitici colonizzatori o, per meglio dire, li inghiotte [...]. Di questi ulsidi della terra noi custodiamo le tombe come gli avanzi d'un glorioso naufragio (*ibid.*, corsivi miei).

Roma, la potenza «eterna» e «progressiva» per eccellenza, che conosce lo sviluppo e la storia, destinata alla conquista del mondo, si deve fatalmente («non poteva che») espandere nello spazio lasciato dalla civiltà etrusca, ciclica e ctonia, raccolta nelle proprie secolari abitudini: questo sacrificio rende persino «glorioso» il tragico destino degli Etruschi. In questo modo Cardarelli prepara una versione del mito etrusco relativamente priva di conflitti. Forse, un adattamento di questo tipo si confaceva a una narrazione provvidenziale della storia utile a un'appropriazione da parte del regime. Tutt'altra interpretazione ne dava, però, in *Destino dell'Italia* (1927, poi in *Il*

viaggiatore insocievole): «il popolo etrusco fu veramente strozzato, più che abbattuto, da Galli, Greci e Romani riuniti, e le notizie che di esso ci rimangono sono quelle che ci hanno tramandate i suoi nemici» (ivi, p. 653). Anche Dino Garrone sceglie un'interpretazione "fatalista" della fine degli Etruschi; per lui gli antichi toscani si piegarono a un destino prescritto e violento:

Sciocchi non erano, e la palma loro sapeva il peso dei popoli; capirono subito quale forza covasse in quei toraci villani [dei Romani], e desse l'unto a quei bicipiti montagnosi [...]. Allora, per la prima volta, gli Etruschi sentirono il sorriso strinarsi come un carbone acceso su cui si rovesci una secchiata, e certo riuscì loro disagevole assumere un contegno. La trovata fu di non attendere che la ghiaia si facesse valanga. [...] Giocarono una commedia: accusarono inesistenti stanchezze, emicrania collettiva, nausea di cose pubbliche, di bolli, di registi, di editti, di giudizi, il desiderio profondo, dopo tanto tempo, di tranquillità, e liberi spassi, e, con un «sotto, ragazzi, che adesso tocca a voi», gabbarono per concessione quella ch'era una precipitosa disfatta. Ma il loro sorriso caudato rimase in Roma attorno agli altari dei templi (Garrone, 2010, pp. 103-4).

In questa prospettiva gli Etruschi sarebbero dei geniali ingannatori capaci di inscenare il proprio suicidio come una fine naturale causata dall'accidia decadente di un popolo di «artefici» e di «ricconi», «la gente più aristocratica (seppur artefatta), e misteriosa che mai entrò nella storia»: si intravede fra le righe una fascinazione per questa elegante fine («passo felpato di danza stracca» fra una «sordina di cetre»), ma anche la precognizione del prossimo avvento di Roma (ivi, p. 105). Potrebbe questa immagine richiamare obliquamente il senso di fine dell'annoziata borghesia post-unitaria davanti all'avvento dei fascisti "rinnovatori", o più in generale un senso di decadenza di civiltà mature, di tramonto dell'Occidente?

Accenti simili si trovano anche altrove nella letteratura odeporica dell'epoca che fa tappa in Etruria; per esempio Alvaro (1994, p. 91) descrive quella etrusca come «una civiltà di provincia, buona per vivere fino a che si è in vita, e per non lasciare nella storia altro attestato che di una operosità giunta al culmine delle aspirazioni [...]. L'Etruria morì con i suoi ultimi uomini ventruti, coricati sulle tombe in una rassegnazione e pienezza buddistica». E similmente Ungaretti (2000, pp. 419-20), che sottolinea il «sentimento della durata» come caratteristica dell'anima etrusca: «il loro concepire una civiltà come momentanea al pari d'una vita umana, come preparazione a un'altra nella catena infinita del tempo»; anche qui la caduta degli Etruschi è considerata fisiologica e provvidenziale a un tempo: «raggiunta l'età dell'uomo finiva di morire [...], e nasceva Roma». Mala-

parte (1985, p. 24) considerava la civiltà etrusca «fra tutte caduca, [...] dominata dal pensiero della morte», mancante di «tutte le qualità che son proprie dei popoli costruttori e guerrieri», «uomini tetri, stanchi, sfiduciati, crudeli, fastosi e avari». La sua caduta sarebbe dovuta, per Malapar-te, alla mancanza di un «principio morale da conservare e da trasmettere» (ivi, p. 27). Infine, non manca un accenno analogo in Lawrence (1961, p. 629): le statue etrusche tarde «hanno l'espressione stanca e altezzosa di chi non domina ormai più». Rimane però il canzonatorio sorriso degli Etruschi a testimoniare di una certa loro indifferenza verso la loro stessa fine, della loro tensione verso l'oblio e la sparizione. A questo dovrebbe rimediare, secondo Garrone (2010, p. 106), una sorta di conversione forzata postuma alla *pietas* di Enea e cristiana:

Fabbrichiamo per ognuno d'essi una bara di quercia, per tutti un unico cimitero e sul cancello del cimitero conficchiamo – perché no? – anche una piccola croce. Restituendo loro ciò che superbamente non chiesero, e tutti i morti d'uomo sospirano: la pietà, vedremo quel sorriso tirato da una fatica astuta e sottile, il sorriso degli iniziati sfigurarsi a poco a poco nello spasimo vero dei teschi¹⁴.

Un progetto, per quanto immaginario, precipuamente coloniale; volto a normalizzare, e quindi distruggere, la stranezza etrusca, facendo dei bizzarri cimiteri etruschi «uno zatterone come gli altri, zeppo di poveri morti che attendono la resurrezione» (*ibid.*) e chiudendo quindi i conti con un passato che sembra inevitabilmente irrisolto e minaccioso.

2.2

La *nekyia* di Savinio e il Leopardi “etrusco”

In Cardarelli, come già in D'Annunzio (CAP. 1), l'interazione con gli spazi etruschi gioca con il modello, classico o dantesco, della catabasi infernale: scendere a recuperare i tesori etruschi significa rifare «il viaggio di Ulisse all'Inferno» e trovarsi «sbalzati in un altro tempo, in un luogo indefinibile, dove tutto parlava il grande linguaggio funebre degli Etruschi» (Cardarelli, 1981, p. 524). Alvaro (1994, p. 92) descrive la strada per Veio come «il meato attraverso cui gli antichi immaginavano l'ingresso nel mondo dei morti.

14. Secondo Baratta (1979, p. 88) e Corgnati (2018, p. 36), Garrone era sensibile a correnti religiose misticheggianti.

Forse le vie degl'Inferi erano quelle dei paesi morti»¹⁵. Ungaretti (2000, p. 415) percorre il percorso per la necropoli di Vulci («la Vulcia della morte», al di là dell'«orrido» fiume Fiora) attraverso una «carrareccia» solitaria dove si perde più volte per essere recuperato da un guardiano (chiaro il modello dantesco). Nonostante il poeta affermi di essere accompagnato, la solitudine del passante è sottolineata più volte («un uomo è solo fra le cose che sa più grandi di sé»: ivi, p. 421). Malaparte (1985, pp. 25, 12) giura che gli Etruschi, «funereo popolo, una civiltà fondata su una specie di necrofilia», hanno «inventato l'inferno»¹⁶. E così anche Pavese in un appunto da *Il mestiere di vivere* del 1947: «Ingresso all'Ade. La strada incassata nel tufo, coperta di ontani e olmi, verde e trasparente e cupa, che sbuca nel sole al portale di Sovana. Il mondo etrusco è oltre l'Ade, è ctonio. Su questa terra si sente che cosa significa sottoterra, cioè scavato nel tufo. Si sente anche che cosa significhi che l'Esperia era la terra dei morti» (Pavese, 1982, p. 332). Simili suggestioni anche nella Marsica per Gadda (1964, p. 77), quando si trova vicino a un lago dove «l'antica religione dei Marsi paventò ivi l'inizio del fiume infernale, il Pitòneum, che decedeva, per cateratte nere, all'Erebo popolato di ombre».

Questo modello sarà adottato e reso strutturale da Savinio, in *Dico a te, Clio*, una prosa di viaggio del 1940 dedicata ad Abruzzo ed Etruria. L'impianto catabatico, benché attenuato dall'ironia che caratterizza il testo, è esplicitato fin dall'epigrafe, che inquadra l'intero viaggio come comandato e guidato da Charun, il demone psicopompo etrusco¹⁷. Il Charun che guida spiritualmente la spedizione familiare (Savinio dice di essere accompagnato dalla compagna e dai figli piccoli) si sdop-

15. Interessante l'uso dell'arcaismo «meato», che nell'italiano letterario si riferisce spesso agli orifizi corporei.

16. Cfr. anche *Maledetti toscani*, pubblicato nel 1956 da materiali pubblicati nel trentennio precedente: i toscani moderni «vanno e vengono dall'inferno quando piace a loro, e nel più semplice modo: a piedi, in calessino, in bicicletta», in virtù dell'antico insegnamento del dio terrigno Tages, «sbucato di sotterra», e della «infernale natura» dei «*Sacra Acherunta*, che sono il loro antico testamento». «Non crediate che Dante sia stato il primo, e l'unico, a scender vivo all'inferno, e a tornarsene vivo [...], il mondo oltraterreno è fatto tale e quale come la Toscana [...] le cose di là sono come le cose di qua» (Malaparte, 1956, pp. 231, 234-5).

17. «Charun mi svegliò [...] e mi disse che bisognava partire»; e poi, prima di dirigersi in Etruria: «Charun disse: "Hai riposato abbastanza: ora vieni che ti porto al paese mio"» (Savinio, 1992, pp. 15, 85). Il personaggio di Caronte non era nuovo nella prosa di Savinio, che l'aveva già deformato satiricamente come traghettatore pugliese in *Hermaphrodito* (1918) e portiere d'albergo *Achille innamorato* (1938); più tardi ricomparirà in *Il treno di Caronte* (1952); ma è *hapax* la sua connotazione «etrusca». Il modello catabatico sarà poi esteso, raffinato, ma anche parodicamente deformato, nel dramma *Alceste di Samuele* (1949). Cfr. Policastro (2005, pp. 71-86) e *passim*.

pia nel guardiano delle tombe di Cerveteri, «nuovo Caronte», afflitto da «un catarro antichissimo, di evidente origine etrusca», che pretende che tutti, anche il giovanissimo Ruggero (di quattro anni e mezzo, quindi inevitabilmente analfabeta), firmino il registro dei visitatori: un passaggio rituale, un'iniziazione (Savinio, 1992, p. 92). La visita è ricca di pericoli; visitando la Tomba dei Tarquini (ivi, pp. 110-1) l'autore si prende una storta così memorabile da ricordarla anni dopo sul "Corriere della Sera": «i detentori dei misteri non amano che nei propri misteri altri venga a cacciare il naso. Ricordo la storta che mi presi anni addietro all'ingresso della tomba dei Tarquini [...]. Ogni visita a una tomba è una violazione» (Savinio, 2004, p. 1373). Il «male» etrusco è però «sanato» da Roma, argomenta Savinio (1992, p. 111), ricordando una formula contro le storte di Catone il Vecchio. Altrove (ivi, p. 97) annota la natura "salutare" della «logica» romana, opposta alla "metafisica" etrusca; ce n'è abbastanza per accostare il mondo etrusco anche al campo semantico della malattia.

Come in Cardarelli, l'Etruria in Savinio è una «terra consacrata alla morte», «sola amica da queste parti», la «terra d'Italia più ricca d'arcano»; coerentemente, il viaggio in Etruria svela una latente pulsione di morte (ivi, pp. 89, 129, 123). Là, «l'attrazione della morte è irresistibile»; mentre si avvicina alle tombe etrusche si sente «un misterioso terrore che tinge di nero il mio animo» (ivi, p. 88). Alla morte gli Etruschi danno un carattere domestico, concreto, prossimo: «grandi psicologi della morte, [...] hanno capito che conveniva dimettere ogni idea di transustanziazione [...] e conservare la casa e la famiglia come stanno quaggiù» (ivi, p. 100) e dedicarsi anima e corpo alla costruzione ossessiva di case, se non intere città, da abitare da morti. Il tutto deve essere composto di materiale autoctono: «uomini e cose debbono morire nel luogo in cui sono nati» (ivi, p. 101). Un principio religioso, si direbbe, dato che il dio fondatore Tagete, o Tarchet, è per Savinio il «dio nato dalle zolle» (*ibid.*). Man mano che la visita prosegue, Savinio immagina un distopico accumularsi dello spazio dedicato ai morti rispetto ai vivi: «se [la storia degli Etruschi] fosse continuata, le loro necropoli oggi sarebbero irte di grattacieli e i morti, parati di abiti bellissimi e ricamati di fulmini rossi, andrebbero su e giù con gli ascensori» (ivi, p. 104). In questo rapido schizzo Savinio sembra ipotizzare che la civiltà etrusca sarebbe capace di progresso, diversamente da come scriveva Cardarelli (cfr. *supra*): un progresso, però, in qualche modo anch'esso ciclico, rotante intorno all'imprescindibile punto di riferimento del culto dei morti, che genera quasi una iperfetazione dell'elemento mortuario.

La visita archeologica di Savinio disturba e risveglia i morti, che si rimettono «a circolare nelle loro città» e sono percepibili nella brezza e nel bisbiglio degli uccelli. L'immaginazione di Savinio non si trattiene dall'attribuire nomi e identità immaginari agli anonimi personaggi delle pitture parietali, dal "riempire" l'anonimato etrusco: un "barone" etrusco, un decadente "Andrea Sperelli" etrusco (il riferimento è al protagonista del *Piacere* di D'Annunzio), uomini dai corpi rosa, donne bianche, cavalli capaci di ridere. A mezzogiorno, ora canicolare e metafisica per eccellenza, i fantasmi immaginati da Savinio ispirato dalle pitture etrusche prendono vita, in una specie di visione allucinata. Addirittura, lo invitano a restare, tentandolo con una requie eterna che lo metterebbe al riparo dalla guerra che «tuona» nel mondo. La morte allegra, serena degli Etruschi risulta desiderabile, tanto che il Savinio personaggio ne è tentato: «che risolvere? Tornare fra i vivi? Ascoltare il consiglio degli Etruschi morti?». Ma – rovesciamento finale – il dio Charun, che lo ha condotto in Etruria, nega la morte consolatrice: «Come! [...] ora mi abbandoni? [...] Charun, prendimi con te!»; «che hai fatto» risponde il dio «per meritarti un condono di pena?» (ivi, pp. 130, 139). Sullo stile ironico del testo, così come sulla modulazione del paradigma infernale/catabatico, agisce probabilmente anche in Savinio un modello leopardiano: già dalla collaborazione alla rivista "Vraie Italie" (1919) e poi seguendo le proposte cardarelliane, Savinio aveva indicato Leopardi come proprio maestro di ironia; in *Drammaticità di Leopardi* (1938) proponeva un Leopardi ancora più radicale, figura di rottura (cfr. Italia, 2004, pp. 223-5; Bellini, 2013, pp. 141-6). Se il modello in questa fase è quello della scrittura ironica delle *Operette morali*, più tardi i *Paralipomeni* saranno riferimento imprescindibile per *Alcesti di Samuele* e per il trattamento parodistico e "ateo" del tema della catabasi (Policastro, 2005, pp. 71 ss).

Mentre in Cardarelli l'Etruria è terra natia, terra del ritorno, Savinio deve muoversi apposta per visitarla: è «fermo» nel proposito di visitare Cerveteri al termine di un apposito «lungo e faticoso» viaggio in automobile; tuttavia, giunto alla meta, «le forze mi vengono meno e la mia volontà recede» (Savinio, 1992, p. 92): la visita alle tombe etrusche costringe a pensare alla morte, mentre la vita quotidiana in città è *distraente*.

La civiltà è un gioco, una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte. Essa ci lusinga con le sue idee di progresso, di mete da raggiungere, di destino da riempire, e intanto ci induce a una vita futile e smemorata: *una vita che non consente di pensare ad altro* (ivi, p. 88, corsivo nel testo).

Mentre le civiltà tendono a distrarsene, il «modo etrusco» di vincere il pensiero della morte è «prendere la morte di petto e farne la principale occupazione della vita» (ivi, pp. 88-9). Se la destinazione è ferma, il percorso è però ricco di digressioni, salti logici, distrazioni. L'a-linearità dei percorsi di Savinio in Etruria è rivendicata come elemento di una poetica volutamente dilettantesca: «è forse nemico il lettore delle divagazioni? Crede a una mèta nonché della via comune, ma anche di quella letteraria? [...] Badi il lettore a non lasciarsi distrarre dall'arte del passeggiare» (ivi, p. 123). Questa scelta fa parte della poetica "enciclopedica" del Savinio degli anni Trenta e Quaranta, che, come sintetizza Davide Bellini (2013, p. 116), «abbandona qualsiasi vincolo strutturale per approdare a una disposizione liberatamente policentrica [...]; anche la scrittura odeporica si muove sui percorsi tipicamente gratuiti del *flâneur*». (Anche Bassani, nel dopoguerra, come vedremo nel PAR. 4.1, approderà alla soglia della necropoli etrusca di Cerveteri al termine di una apparentemente casuale *flânerie* in automobile sull'Aurelia.) Forma e ambientazione, quindi, si compenetrano: l'ispirazione etrusca è tortuosa e rapsodica, come le straducce che portano a Cerveteri, così come il testo inconcludente e «discorsivo»¹⁸ di *Dico a te, Clio*. In questa dichiarazione di poetica sta forse una tensione con Cardarelli, che si era posto così fortemente il problema della forma – sobria, composta, conclusa – e che con Savinio condivide l'interesse per l'antichità preromana¹⁹.

Inoltre, tutt'altra rispetto al Cardarelli di *Elegia etrusca* e *Gli Etruschi* – forse volutamente – è l'interpretazione saviniana della fine degli Etruschi. Savinio sottolinea la responsabilità dei Romani e le loro motivazioni:

Gli Etruschi sono i nostri padri romantici. L'*accanimento* che Roma pose a disperdere gli Etruschi, a *distuggere* la loro civiltà, ad *ammutilire* la loro lingua, le era ispirato dalla sua ingenita ripugnanza per ogni sorta di romanticismo. La lotta fra Romani ed Etruschi fu più che una guerra di religione: fu una guerra di anime. [...] Ma c'è qualcosa di più forte negli Etruschi. C'è la possibilità di vincere la morte: c'è la redenzione. E chi sa se l'*avversione* dei Romani per gli Etruschi non fosse il preludio della loro avversione per i Cristiani? [...] A questi metafisici e al pericolo da costoro rappresentato, Roma oppose la propria logica, *la salute* della propria logica; perché nell'azione di Roma c'era dell'apostolismo. Nemica di ogni diversità, di ogni possibilità di diversità, la logica è la sola scienza che può dare quaggiù un qualche bene sicuro.

18. Savinio (1944), dal risvolto di copertina. La definizione, coniata per *Ascolto il tuo cuore, città*, è per Bellini applicabile anche a *Dico a te, Clio*.

19. Cardarelli è ricordato addirittura come compagno di passeggiate etrusche (Savinio, 1992, p. 115). Baratta (1979, p. 80) parla di «ascendenza cardarelliana» del motivo etrusco in Savinio. Sui rapporti Cardarelli-Savinio cfr. Italia (2004, pp. 214 ss.).

Tra logici e metafisici non c'è possibilità di compromesso. Roma *debellò* gli Etruschi, *si adoprò con particolare pervicacia a oscurare la loro lingua*, ossia lo strumento che propagava le loro pericolose fantasie [...]. E ci riuscì così bene, che oggi ancora la lingua etrusca è una lingua chiusa (Savinio, 1992, pp. 94, 96-97, corsivi miei).

Come negli altri autori visti nel capitolo precedente, qualcosa della «romantica anima etrusca» è capace di sopravvivere; si tratterebbe, per Savinio, della «sottile vena romantica che corre attraverso la nostra poesia, e ora ispira a Virgilio la quarta egloga, ora detta a Petrarca il primo sonetto del canzoniere, ora suggerisce a Raffaello il San Pietro in Carcere, ora canta a Bellini i “Cari luoghi” della *Sonnambula*» (ivi, p. 94). Come è evidente, il canone neoetrusco/romantico di Savinio non è affatto esclusivamente toscano, né uniforme dal punto di vista contenutistico o formale. Si tratta infatti di una concezione molto più generale dell'ispirazione e dell'arte, che oppone un'idea trans-storica di “romanticismo” a una altrettanto astratta di “classicismo”:

L'anima romantica è orizzontale, l'anima classica verticale. L'anima romantica è centrifuga, l'anima classica centripeta. L'anima romantica desidera quello che non ha e tende a staccarsi dal reale e anche dalla terra, l'anima classica ignora il desiderio e si rintrae da sé. [...] Senza le tracce lasciate in noi dai sottili veleni degli Etruschi, dai loro dubbi lacinanti, dai loro terrori metafisici, la nostra anima sarebbe pura ma senza dramma, come una musica fatta di soli vocalizzi, incapace di voci consonanti, di armonie e disarmonie, di sinfonismo e di universalità. [...] C'era in questi romantici del nostro mondo antico un'anima «faustiana», e chi sa se, squarciandosi il velo che copre la loro lingua, non saltino fuori tali accenti da sconvolgere tutto quanto il nostro patrimonio letterario, e macchiarne per sempre i monumenti d'oro? (ivi, pp. 94-6)²⁰.

20. Il punto è ripreso in un articolo del 1950 in un corsivo per il “Corriere della Sera”: «Gli Etruschi [...] di fronte al classicismo romano, rappresentano l'elemento romantico; il sentimento della cosa che, al di là del limite imposto alla cosa dal classicismo, continua la cosa; all'infinito. [...] Il senso romantico della vita, come continuazione della cosa di là dalla cosa, gli Etruschi lo avevano ristretto alla sua forma più semplice, più pratica, più egoista: al continuarsi tale quale della vita di là dalla vita» (Savinio, 2004, pp. 1370-1). Da vedere anche la voce *Romanticismo* di *Nuova enciclopedia* (la voce è del 1937; *Nuova enciclopedia* verrà pubblicata postuma nel 1977), in cui si precisa che «Il classicismo non è stato naturale. Romanticismo è tutta quanta la materia grezza che la natura offre nella sua splendida e disordinata generosità». Ancora di più, con accenti che potrebbero celare una polemica con il trattamento cardarelliano e rondista del mito della terra, e in particolare il comune terreno etrusco: «Sotto il pretesto di arte sana, di tradizione, di strapaesismo, non bisogna contentarsi di forme vacue, di forme senz'anima, di forme che non hanno avuto il necessario battesimo nel fiume del romanticismo» (Savinio, 2017, pp. 325-6).

Il Romanticismo storicamente inteso, al di là della varietà di approcci, aveva del resto introdotto un gusto del bizzarro, dello strano, dell'eccentrico e dell'esotico. La materia etrusca si presta a una prospettiva orientalizzante, data la misteriosa origine forestiera; la stranezza delle forme, la scarsa rispondenza ai canoni della classicità dell'arte degli antichi toscani, può senz'altro essere spiegata per via di altre antichità più lontane: trattando della natura sanguinaria dei riti etruschi, Savinio (ivi, p. 96) rimarca che per trovarne di simili bisogna «attraversare l'oceano e arrivare fra gl'Incas»; per Alvaro (1994, p. 93) il profilo di Veio ricorda dei «paesaggi dell'America aborigena»; per Lawrence (1961, pp. 602, 606, 608) Cerveteri ricorda il Messico, «solo molto più piccolo e più umano», o l'Egitto, o i templi di Shiva in India; dal canto loro, Garrone (2010, p. 106) e Ungaretti (2000, pp. 416-7) evocano le Sfingi per analogia con l'enigma etrusco. Per Savinio, il romanticismo "etrusco" coincide con il dominio dello spirito sulla materia, il che ha ricadute immediate sull'ordine patriarcale: «dove fiorisce lo spirito fiorisce anche il *femminismo*. La "diminuzione della donna", che si vuol passare per austerità di costumi e tradizione di prisca saggezza, è semplicemente una questione di comoda bestialità» (Savinio, 1992, p. 125, corsivi miei). Romanticismo è anche, semplicemente, «vita interiore», per questo «gli Etruschi erano gli *ibseniani* d'Italia», ovvero capaci di profonda introspezione psicologica (Savinio, 2004, p. 1372, corsivi miei).

Si direbbe che Savinio si riconosca in questa sua rilettura modernizzante dell'estetica romantica, da leggere probabilmente in opposizione con il neoclassicismo cardarelliano e i suoi ideali di compostezza e ordine; anche il tono irriverente e scherzoso di *Dico a te, Clio* potrebbe porsi in contrasto con la conclamata "serietà" dei rondisti. Se questo è vero, non è allora un caso che Savinio abbia scelto di occuparsi di materiali etruschi e in generale di periferie arcaiche e abbandonate, in concomitanza con il declinare del proprio interesse per la rivoluzione fascista²¹. E chissà che queste dinamiche non riflettano l'ormai consolidato passaggio del fascismo da rivoluzionario a istituzionale, da movimento a ordine, che il giornalista Ugo D'Andrea, auspicandolo, aveva definito proprio come un passaggio da «romantico» a «classico, romano e imperiale», in termini che richia-

21. Generalmente questo allontanamento dalla narrazione di regime si considera a partire dal 1939, tuttavia Savinio continuerà a collaborare con giornali nazionalisti fino al 1941. Cfr. in proposito Bellini (2013, p. 156, nota 3). Il sofferto rapporto di Savinio con giornali e figure di regime è documentato in Italia (2004, pp. 323-74).

mano tanto quelli usati da Cardarelli su “La Ronda” in favore della maturità dell’arte, quanto quelli riproposti in maniera antifrastica da Savinio²².

È probabilmente da leggere in questa chiave anche l’interpretazione di Leopardi, modello di stile ironico e di pensiero. In *Drammaticità di Leopardi*, Savinio esalta il poeta come correttivo alla «verticalità» classicista del canone italiano: «verticalità», per Savinio, significa proiettarsi continuamente nel passato, facendo riferimento a illustri predecessori. Al contrario, «Leopardi è la testimonianza viva, di tutto ciò che alla mente italiana apparentemente manca. Ironia profonda, gioco intellettuale, romanticismo, “canto dell’anima”» (Savinio, 1980, p. 18). Leopardi per Savinio è orizzontale, romantico, centrifugo, ma anche «unico femminista delle lettere italiane» e «ibsenista», per «la sua ricerca dell’anima, il suo tentativo “nordico” di liberare l’anima» (ivi, pp. 22, 40). Il ricorso dei significanti “femminista” e “ibsenista” farebbe quasi pensare a un Leopardi “etrusco”: non certo in senso proprio, ma per l’affinità di significati che Savinio attribuisce da una parte all’eredità intellettuale leopardiana e dall’altra al patrimonio archeologico preromano. Due ambiti problematici e inclassificabili della cultura italiana, aventi in comune una forza di rottura, una capacità di mettere in crisi la tendenza a giustificarsi in termini di tradizione. Un Leopardi molto diverso, evidentemente, da quello cardarelliano, padre/patriarca e «restauratore»²³.

Per Ugo Piscopo, Savinio costruisce *Dico a te, Clio* in aperta antitesi con i miti di grandezza sostenuti dal fascismo²⁴. La questione è però complessa: come abbiamo visto nell’*Introduzione*, non solo il regime fascista aveva ten-

22. «Il fascismo è un movimento romantico: lo dicono tutti. Ma in ciò sarebbe la sua condanna a una vita effimera. Se vuol sopravvivere e soprattutto se vuol essere un partito deve superare il suo romanticismo. La tendenza all’ordine, alla quadratura, al classicismo è ormai decisa in tutte le manifestazioni del pensiero: è un bisogno prepotente dello spirito moderno stanco dell’instabilità, dell’irrequietezza, dell’imprecisione. Dopo l’impressionismo e il futurismo si cerca ora la massa, la solidità, il valore plastico: dopo il verso libero si torna alla forma chiusa perfetta del sonetto, così in politica [...]. Il fascismo da romantico deve divenire classico, come vuole essere romano e imperiale [...], abbandonando la sua caduta verste romantica, deve sostanzarsi col nazionalismo» (D’Andrea, 1921, p. 11). Cfr. in proposito Gentile (1975, p. 221), e sull’analogia con la poetica rondista Burdett (1999, pp. 111-5, in particolare p. 113).

23. Per una lettura di *Drammaticità di Leopardi* come autoritratto nascosto, da vedere anche in rapporto con il modello leopardiano, cfr. Weidlich (2019).

24. «Mentre a Roma si esaltano le magnifiche sorti dell’Impero, mentre nella capitale e in qualche altro grosso centro urbano vanno sorgendo palazzi rivestiti di bianco marmo, mentre si fa tanta propaganda delle opere di bonifica, ecco che il libro ci presenta il rovescio della medaglia. Paesi abbandonati, gente che aspetta, generazioni, madri anziane, scavi archeologici non protetti» (Piscopo, 1973, p. 182).

tato un'appropriazione del mito etrusco fra gli altri suoi miti di fondazione, ma era anche possibile per uno scrittore allineato come Cardarelli e un entusiasta della prima ora come Garrone proporre un'interpretazione della materia etrusca, se non "favorevole" al regime, quantomeno in linea con il suo spirito. Più che altro, Savinio evidenzia le contraddizioni del mito della romanità e ribadisce l'impossibilità di celebrare i conquistati e i conquistatori allo stesso tempo. Più tardi (1950) chiarirà: «di fronte ai Romani, gli Etruschi fanno la parte del più debole; e [...] la "garibaldina" simpatia al più debole è sempre garantita» e scoprirà l'analogia Romani-fascisti: i Romani, «realisti», non tolleravano gli Etruschi in quanto «gente fornita di quella incombattibile superiorità che è la vita spirituale. [...] Mussolini, in questo almeno, fu veramente romano» (Savinio, 2004, pp. 1370, 1372).

Su questo punto l'autore, molto probabilmente, sta dialogando con *Etruscan Places* di Lawrence, uscito pochi anni prima (1932): Savinio (1992, p. 129) mostra di conoscerlo nella versione originale. All'epoca, infatti, solo una breve selezione di passi da *Etruscan Places*, comprendente alcuni brani su Tarquinia e la Maremma, era disponibile in italiano, essendo stata pubblicata nel 1938 nell'antologia *Pagine di viaggio*, con traduzione di Elio Vittorini. La selezione sembrerebbe finalizzata a edulcorare il testo: nell'originale, non solo infatti Lawrence esalta la cultura etrusca contro «Roma con la R maiuscola»²⁵, ma non fa neanche mancare vivaci critiche al regime fascista; questi passaggi sono esclusi dalla traduzione del 1938. In particolare, risulta interessante l'equivalenza che Lawrence abbozza fra i fascisti e i rapaci Romani, distruttori degli Etruschi:

I fascisti, che si considerano in tutto e per tutto quali Romani, Romani di Cesare, eredi dell'impero e della sua grandezza, stanno qua e là riaggiustando a sproposito i brandelli della dignità etrusca. Giacché fra tutti gli italiani che siano mai esistiti gli Etruschi furono certamente quelli che ebbero meno punti in comune coi Romani. Allo stesso modo che fra i vari popoli i quali ebbero la loro culla in Italia, i Romani dell'antica Roma furono certamente i meno italiani di tutti, a giudicare dagli abitanti di oggi²⁶.

Esaltare l'Etruria contro la romanità ha per Lawrence un implicito valore antifascista, dato che destituisce di fondamento il discorso sull'origine pro-

25. Cito da Lawrence (1961, p. 595), pagina mancante in Lawrence (1938).

26. Lawrence (1961, p. 621, corsivi miei), pagina mancante in Lawrence (1938). Cfr. anche oltre: «A Palazzo Vitelleschi [...] numerosi inservienti [...] ci salutano al modo fascista: *alla romana!* Perché non scoprono il saluto etrusco e non ci salutano *all'etrusca?*» (Lawrence, 1961, p. 626, corsivi nel testo).

posto dal regime. È del resto noto che il fascismo fece propri i simboli della Roma imperiale. Tuttavia la mitologia sulle origini promossa della propaganda fascista fu piuttosto complessa: come testimonia Lawrence, il mito etrusco ha fatto parte dell'immaginario di regime accanto a quello della Roma degli imperatori. La cultura fascista, infatti, intende *gloriarsi* delle origini italiche dell'Italia, non certo dimenticarle, anche se «i fascisti [...] si considerano in tutti e per tutto quali Romani, Romani di Cesare, eredi dell'Impero e della sua grandezza» (Lawrence, 1961, p. 622). Ma, nella prospettiva di Lawrence, non si può allo stesso tempo celebrare l'impero romano e le sue conquiste e gli Etruschi che ne furono vittime. Così, Lawrence colpisce in pieno le contraddizioni della propaganda fascista smontandone le valenze celebrative. *Etruscan Places* è un possibile modello per Savinio, specialmente per quanto riguarda il trattamento della fine degli Etruschi: Lawrence non esita a dire che i Romani avevano «annientato» («wiped out») gli Etruschi, «inghiottito» («swallowed») le loro città, causato «distruzione» e «repressione» («utter destruction and annihilation»; Lawrence, 1932, pp. 9, 13, 29; 1961, trad. it. pp. 595, 598, 610). Inoltre, sempre per Piscopo (1973, p. 183), mentre in *Dico a te*, *Clio* Roma è «simbolo dell'occidente piatto, industrializzato, militarista, sterminatore», in una parola del sogno imperialista dei fascisti, negli Etruschi minacciati da Roma si possono riconoscere gli intellettuali «che l'organizzazione fascista non riusciva ad addomesticare». Se questo è vero, Savinio sarebbe in accordo tanto con Levi quanto con Bassani (cfr. CAPP. 3 e 4) nell'uso di immagini tratte dall'antichità preromana per identificare una minoranza oppressa e minacciata. Siamo del resto nel 1940: non è impossibile che Savinio alluda anche all'inizio della persecuzione antiebraica, a cui si mostrerà sensibile, nel dopoguerra, con *Alcesti di Samuele*²⁷. Varrà la pena di segnalare, a ulteriore riprova di un possibile conflitto latente, che, discutendo della lingua etrusca, Savinio (1992, pp. 87-8) evoca come «più recente» (*sic*) la teoria del cardinale Camillo Tarquini (1857), che proponeva una parentela fra lingua etrusca e lingua ebraica²⁸. Il riferimento a Tarquini potrebbe essere provocatorio. Infatti, Massimo Lelj, sulla «Difesa della razza», avrebbe stroncato Tarquini nel gennaio 1940: «A noi basta il fondo etrusco dell'arte toscana del Rinascimento per sapere che non si tratta di sangue semitico» (Lelj, 1940, p. 46).

27. Persecuzione in cui era stato inizialmente, ed erroneamente, coinvolto: stando all'autobiografia di Giorgio De Chirico, fratello di Savinio, Anton Giulio Bragaglia aveva accusato i fratelli di essere ebrei (De Chirico, 1962, p. 176).

28. Così Savinio: per la precisione, Tarquini si riferiva alla «lingua cananea».

2.3

«Favole etrusche»: storia, mistero, lacuna

Gli Etruschi e i popoli italici hanno attratto l'attenzione di poeti e scrittori perché la loro cultura è percepita come misteriosa e inaccessibile: stando così le cose, è logico dedurre che ogni dato positivo, ogni elemento di conoscenza scientifica su questi popoli può considerarsi un pericolo per questo produttivo ambito dell'immaginazione. L'ha ben chiaro Savinio, che si pronuncia a favore del mantenimento del "mistero etrusco". "Le cose non scritte" suscitano in lui diffidenza: «paventiamo il giorno in cui saranno svelate. Lasciate gli armadi chiusi» (si noti l'aggettivo), scrive, con riferimento forse al detto "avere uno scheletro nell'armadio" (Savinio, 1992, p. 98). «Il mistero è simpatico», argomenta, «è bene non dissiparlo. [...] Il mistero va curato, custodito, circondato di oscurità, reso sempre più misterioso. Il maggior pericolo, oggi, [è] che gli uomini, fatti per vivere al buio, si sono venuti a trovare, come pipistrelli al mattino, in una luce che li acceca» (Savinio, 2004, p. 1371)²⁹.

L'"armadio chiuso" contenente gli "scheletri" etruschi va aperto con strumenti appropriati. Il titolo di *Dico a te, Clio* cela un'apostrofe irriverente alla mitologica Musa della storia, Clio; apostrofe che rovescia gli archetipi classici dell'invocazione alla Musa. Piuttosto che a cantare o a ispirare, una Clio un po' distratta sembra qui richiamata piuttosto ad ascoltare. "Clio", ricorda Savinio nell'introduzione, viene dal greco *kleio*, "chiudo"; se la storia è *chiusura*, la sua interrogazione è un delicato, forse pericoloso, portare alla luce qualcosa di rimosso³⁰. Scrive Savinio che la storia, in una civiltà perfetta, avrebbe la stessa funzione della confessione, di *chiudere* le azioni nel passato e liberarcene, purificando gli individui. Ma questo processo funziona male: «il passato marcisce su taluni uomini e si putrefa», e «cumuli di materia non "storificata" ingombrano le vie del mondo» (Savinio, 1992, p. 12). Il riferimento alla storia inconclusa e non raccontata degli Etruschi, alle loro misteriose origine e fine, è trasparente: un passato irrisolto capace di rimanere un'ossessione per i moderni. Fortunatamente, sembra esserci un rimedio:

29. Probabile qui l'influenza diretta di Lawrence (1961, p. 595), che parla della sua «immediata simpatia» per gli Etruschi.

30. Cfr. il racconto *Casa la vita*, in Savinio (1971, pp. 285-302, a p. 294): «Che leggeva colei? È "Dico a te, Clio", di Alberto Savinio, nell'edizione di lusso, col disegno dell'autore nel quale Clio con testa di cane "chiude" dietro la porta della Storia i fatti memorabili».

Al disservizio della storia supplisce in parte una storia non scritta, una storia non orale, una storia non mnemonica, una storia non “storica” ma una catarsi naturale e spontanea: un fantasma di storia» (*ibid.*).

Dico a te, Clio è forse costruita per essere una di quelle «opere che entrano nel fantasma della storia», capaci cioè di «vedere dentro quel vuoto le azioni annientate, i fatti che non esistono più, le vicende scomparse, ciò che nessuno potrà mai più rivedere» (ivi, p. 13). Pochi anni dopo, anche per Cesare Pavese, sempre nell'appunto sovanese del 1947 già menzionato, contemplare le rovine etrusche vorrà dire riflettere sul cammino rovinoso della storia: «I volti di un paese prima che la storia ci passi e dopo, si somigliano. Sono natura. “Natura” è il regno dei morti» (Pavese, 1982, p. 322).

Avvertiva invece Garrone che il mistero etrusco potrebbe benissimo essere poca cosa: «Come le sfingi, gli Etruschi non avevano nulla di grande da dire; per questo posero sopra la loro mediocrità la maschera fascinosa di un sorriso, buono a tutte le fantasie e a tutti i timori» (Garrone, 2010, p. 102). Garrone vuole disinnescare la forza attrattiva del mistero etrusco, sostenendo che alimentarlo vuol dire «fare il loro gioco e crederli degli dei. Gli dei amavano i travestimenti» (ivi, p. 106). Per Garrone i misteri etruschi hanno infatti un aspetto irritante³¹. Anche qui, il “mistero” etrusco è fonte di disagio, disorienta, richiede soluzioni «estreme» (*ibid.*). Per mezzo del battesimo (o esorcismo?) forzato, strategia di normalizzazione del mistero degli Etruschi e della loro fine irrisolta, volta a «smitizzare, privare d'ogni aureola il fantasma» (Baratta, 1979, p. 88), «la nostra curiosità per le faccende etrusche allenterà le sue corde» (Garrone, 2010, p. 106). Anche qui si tratta di *chiudere* (i conti) con un passato irrisolto: ancora chiusura, risoluzione, pacificazione.

Si è detto (*Introduzione*) che l'interesse per il passato preromano può prendere un carattere nettamente anti-classicista; abbiamo visto anche che talora alcune fonti possono essere polemiche nei confronti degli scrittori greco-latini, accusati di “parlare troppo” e di aver soffocato le fonti originali. Simili tensioni si possono avvertire talvolta anche verso storici moderni. Quasi tutti gli autori citati in questo capitolo mostrano di aver studiato la materia con riferimenti eruditi e citazioni anche dirette di fonti storiche e archeologiche (Ducati e Mommsen in particolare): tuttavia, il dialogo che intrecciano con i resoconti “ufficiali” della storia etrusca prende pieghe inaspettate, che vanno dalla “traduzione poetica” alla contesta-

31. Per esempio, parlando del passaggio di testimone fra re etruschi e re romani «agli stessi storici l'argomento par che bruci le mani, e dopo una paginetta smilza, lo lasciano andare»; di fronte all'ostinato mistero della lingua etrusca, «come studiosi c'è da sentirsi il fiele in bocca» (Garrone, 2010, pp. 103, 105).

zione diretta, o, come Garrone, denunciano della natura scandalosa, irritante, del vuoto di informazioni sulla storia preromana. In ogni caso si delinea un rapporto complesso e dialettico fra storia, storiografia, memoria, suggestione e invenzione.

In alcune prose raccolte in *Il viaggiatore insocievole* (1953), *Destino dell'Italia*, *Italia preistorica*, *I Villanoviani*, *Storia del mio paese*, *La civita* (scritte fra il 1927 e il 1948), Cardarelli fornisce esempi preziosi di come il discorso storiografico sull'Italia antica può essere “tradotto” in suggestione letteraria, diventando parte di un genere istituzionalmente ibrido come quello della prosa d'arte, del corsivo d'autore³². Queste prose mostrano la tecnica di composizione delle «favole etrusche»: «io non invento nulla. Non faccio che *trascrivere e coordinare notizie*» (Cardarelli, 1981, pp. 670-1, corsivi miei) da testi di storia locale e trattati di storia, notizie storico-archeologiche di cui sembra quasi rivendicare la natura poetica. Del resto, la disciplina stessa, scrive ambigualmente Cardarelli, sarebbe ibrida: «*dotta materia di ricerche e di fantasia*» (ivi, p. 660, corsivi miei) in cui non si deve «concedere troppo alla critica storica», giacché i fatti «sono in gran parte *favolosi, allegorici*» (ivi, p. 667, corsivi miei). Altrove si attribuiva l'«invenzione» della «favola» che vuole gli Etruschi venuti dal mare (ivi, p. 527). Ma non è solo una questione di selezione e organizzazione: fra le tecniche di composizione della “favola etrusca” ci sono l'introduzione di metafore connotative, la parafrasi creativa, la proposta di ipotesi dilettantesche o immaginative – le quali, in tanta (percepita) scarsità d'informazioni, hanno il privilegio di suonare altrettanto plausibili di quelle fondate scientificamente. Per esempio, in *Italia preistorica* si sofferma sull'opera di Giuseppe Sergi e lo contesta garbatamente: «se mi è lecito insinuare un'ideuzza da profano...» (ivi, p. 660), Cardarelli scrive, l'origine dei toponimi in Alba potrebbe venire dal biancore dei monti innevati; ipotesi per cui non sembra avere altro supporto che la propria immaginazione. O, ancora, riscrive la storia dei popoli villanoviani, tratta «dalle mie veglie su certi libri, più ermetici della poesia ermetica», così che la storia d'Italia antica e i suoi passaggi di popoli ci appaiano come «un turbine allegro e rinnovatore» (ivi, pp. 663-4). Oppure, parafrasa fantasiosamente la storia di Tarquinia in *Storia del mio paese*, lasciandosi prendere da toni entusiastici narrando della storia della repubblica romana, «la più illustre rivoluzione che il mondo ricordi [...]. Grandezza delle favole antiche!». E subito dopo: «vedete dove mi ha condotto la semplice lettura

32. Sul genere della prosa d'arte e per un tentativo di definizione di quelle cardarelliane cfr. Zekri (2010).

della storia d'un paesucolo di novemila anime. Hanno ragione coloro che mi accusano di soverchia fantasia in materia di favole etrusche» (ivi, pp. 670-1).

Ma non c'è solo il garbato dialogo con le fonti storiche: Cardarelli è concorde tanto con Savinio quanto con Lawrence nel ridimensionare l'interpretazione della storia preromana di Theodor Mommsen, autore della monumentale *Storia di Roma* (1854-56). Cardarelli (1981, p. 666) argomenta che la cultura etrusca è stata «presa sottogamba [...] dal Mommsen, indoeuropeista ed ellenofilo per la pelle». In Lawrence è interessante notare la sfumatura politica: Mommsen sarebbe intimamente dalla parte dei Romani per via della sua origine prussiana, attratta dal carattere colonialista della politica romana.

Un grande culture della scienza storica come il Mommsen è molto se ammette che gli Etruschi siano esistiti. La loro esistenza gli era antipatica. Il prussiano, in lui, si sentiva asservito a quel tanto di prussiano che era nei Romani conquistatori del mondo. Così, pur essendo un grande culture della scienza storica, egli nega, quasi, la reale esistenza del popolo etrusco. L'idea che se ne faceva non gli garbava. Questo era bastante per un grande cultore della scienza storica. [...] Dopo aver letto tutti i pareri dei dotti, la maggior parte dei quali si contraddicono gli uni con gli altri, e dopo avere in seguito osservato con gli occhi del cuore le tombe e gli oggetti etruschi che sono rimasti, uno deve accettare il proprio sentimento che ne risulta. [...] Gli storici si afferrarono [alle] caratteristiche etrusche delle tarde tombe per foggiare un quadro di un popolo etrusco lugubre, diabolico, tortuoso, vizioso che a ben ragione fu sterminato dai nobili Romani. Questo mito non è ancora morto (Lawrence, 1961, pp. 595-6, 618, 680).

Il giudizio di entrambi è probabilmente da considerarsi esagerato: eppure è vero che nel capitolletto a essi dedicato Mommsen parla di una «relativa passività» dell'Etruria verso Roma e nega che l'origine etrusca dei Tarquini possa significare che ci sia stata una «signoria» etrusca su Roma (Mommsen, 1972, trad. it. I, p. 155). Al contrario, la fine degli Etruschi e l'ascesa dei Romani sono narrate con toni epici: le calate dei barbari dalle Alpi cessarono e per la disperata difesa degli Etruschi nella loro diminuita patria, e per la vigorosa resistenza dei potenti Romani (ivi, p. 148). Particolarmente connotata è la discussione di Mommsen della religione etrusca, di cui riconosce il «carattere cupo e fantastico», e che «si compiace di calcoli misteriosi, di idee e di usi immorali e crudeli [...] lontani dal chiaro razionalismo dei Romani e dall'umana e serena idolatria ellenica». La religione etrusca sarebbe un «tetro e insieme monotono misticismo, un giuoco di numeri [...] interpretazione di segni e quella solenne vanità della scienza ciarlatanesca che trova un uditorio in tutti i tempi» (ivi, p. 147). Piuttosto drastica la descrizione del dono divino dell'aruspicina secondo la leggenda tramandata da Cicerone:

Un nano [Zwerg] di figura infantile, con capelli grigi, scoperto presso Tarquinia da un agricoltore, chiamato Tage, fu il primo che svelò agli Etruschi la scienza delle folgori, e morì quasi subito dopo. Si dovrebbe credere che egli abbia quasi voluto schernire in se stesso la sua anima infantile e nello stesso tempo decrepita (ivi, pp. 224-5).

A questa pagina Savinio risponde polemicamente; parlando del dio Tages (qui chiamato Tarchet), scrive:

Malgrado la paura fatta al contadino che lo aveva dissotterrato, Tarchet [...] insegnò agli Etruschi [...] come si fa a tirare giù il fulmine che minaccia, e come lo si sotterra. [...] Mommsen tratta questo benefattore da mostro e parla di lui con orrore. Strana reazione in uno che avrebbe dovuto portare nell'esame delle cose passate, l'indulgenza o per lo meno l'insensibilità che il medico porta nell'esame dei cadaveri. Ma questo storico *non aveva il senso del passato* [...]. Era un passato troppo passato per lui.

Tagete, il divino nano, associava in sé due idee considerate inassociabili: giovinezza e vecchiaia. È per questo che Mommsen lo chiama mostro? Forse. La norma non riesce ad accogliere più di una idea per volta. O giovane, o vecchio; ma giovane e assieme vecchio, giammai! (Savinio, 1992, pp. 102-3, corsivo nel testo³³)

Come Lawrence (anche qui probabilmente fonte diretta), Savinio denuncia la parzialità del discorso storiografico, piegato, se non a fini politici, quantomeno a preferenze ideologiche. Tutte queste testimonianze non solo riattivano la vecchissima *quaestio* della perduta voce dei popoli dell'Italia antica, ma sembrano anche voler reclamare uno spazio specifico dell'invenzione e dell'immaginazione per "riempire i vuoti" della storiografia e appigliarsi ai "pieni" della conoscenza per costruire o mantenere elementi di immaginario. Se il passato preromano è «troppo passato» per uno storico, potrebbe invece essere invece una dimensione idonea per il poeta, lo scrittore d'immaginazione, il viaggiatore letterato, il non specialista. La sensibilità di Mommsen sarebbe per Savinio difettosa non solo sul piano del tempo, ma anche su quello dello spazio: «Così diversa l'anima italiana dall'anima occidentale, così difficile da capire, che Mommsen, sebbene consumasse la vita sul corpo dell'Italia, scambiò questo corpo per un corpo senz'anima» (Savinio, 1980, p. 15).

Si comprende allora una possibile ragione dell'apostrofe saviniana a Clio, musa trascurata dagli storici stessi, invitata qui a ispirare un dilettan-

33. La parola usata da Mommsen è «nano» (*Zwerg*) in tutte le traduzioni, in riferimento alla peculiare struttura fisica del dio; Savinio sembra recepirlo nel senso di "essere deforme".

te a colmare le lacune dei professionisti. Non solo il discorso apparentemente logico, scientifico, positivo della storiografia sarebbe in questo caso inadeguato a penetrare i misteri etruschi, ma davanti al silenzio, alle fonti malfidate, sembrerebbe torcersi in ripugnanza o addirittura orrore; allora censura, condanna e dimentica, assecondando il discorso dei vincitori (in questo caso i Romani) e dando un carattere provvidenziale al loro prevalere. Nello stesso anno in cui Savinio pubblica il suo resoconto di viaggio etrusco, nel 1940, nel pieno della guerra e della persecuzione nazista, Walter Benjamin scriveva le cosiddette tesi di filosofia della storia (*Über den Begriff der Geschichte*), a loro volta ispirate, come noto, alla seconda *Considerazione inattuale* di Nietzsche *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874); queste si potrebbero applicare con profitto al caso etrusco: «in chi veramente si immedesima lo storico dello storicismo. La risposta suona inevitabilmente: nel vincitore. Chiunque finora ha riportato la vittoria marcia con il corteo trionfale che fa passare i dominatori di oggi sopra coloro che giacciono a terra. Il bottino, come si è sempre usato, è portato sul carro di trionfo. Lo si designa come patrimonio culturale [...]. Non c'è un solo documento di cultura che non sia anche documento di barbarie» (Benjamin, 1995, trad. it. pp. 78-9). Pretendere di afferrare il passato «come propriamente è stato» (detto di Leopold Von Ranke, cit. ivi, p. 77) è per Benjamin solo un adeguarsi alla narrazione del vincitore, mettendosi al servizio delle esigenze della classe dominante di turno. Nei termini proposti da Benjamin si potrà dire che forse, mentre Lawrence e Savinio si identificano con i «vinti» (più ambiguo, come detto, Cardarelli), uno storico come Mommsen pareva loro identificarsi nella Roma vincitrice.

Per contestare questa storia asservita Benjamin invitava a mutare prospettiva e «passare a contrappelo la storia» (ivi, trad. it. p. 79), ovvero ad abbandonare l'illusione di una visione veramente oggettiva e impersonale nella scrittura storiografica. Una sfida che Savinio, ispirato verosimilmente da Lawrence, sembra accogliere a distanza, sebbene certo non da storico, né da filosofo della storia, ma nel suo caratteristico (apparente) disimpegno d'artista: la sua distratta musa Clio, indifferente alla sorte degli sfortunati Etruschi, fa da efficace controparte dell'«angelo della storia» evocato da Benjamin, quello spirito che «ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta» (ivi, trad. it. p. 80). Già dagli anni Venti, come ricostruito da Paola Italia (2004, p. 233), Savinio aveva elaborato una «poetica della memoria», basata sulla facoltà dell'artista di ripercorrere

a ritroso «tutta l'esistenza dell'universo»³⁴ ma anche sul riconoscimento dell'uomo come essere effimero e imperfetto: la consapevolezza della caducità incoraggia a far proprio un atteggiamento ironico, un distacco epicureo dai mali del mondo, che si esprime nello stile e nello spirito di *Dico a te, Clio*. In questa prospettiva Savinio si propone di fare miglior servizio ai dimenticati dalla storia con una pagina ironica e giocosa, disponibile ad accogliere e a dare spazio alle «azioni annientate» e ai fantasmi da loro lasciati sulla terra, in nome di un paradossale quanto nobile dubbio: «E se i fatti annientati fossero i soli memorabili?» (Savinio, 1992, p. 13).

34. Appunto inedito ora pubblicato in Italia (2004, pp. 446-7; cfr. anche pp. 233-4).





Carlo Levi rilegge Virgilio e Vico: periferie, diversità, conflitto (1934-66)

Questi termini immobili
di una geografia anteriore ai Romani
rimasero aderenti alle mura dei municipi.

Carlo Cattaneo

3.1

Geografia poetica: un'alterità interna

È noto che la Lucania descritta da Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) non solo irruppe nel panorama letterario italiano del dopoguerra come potente immagine *spaziale* della periferia rurale del remoto Mezzogiorno, ma fu anche testimonianza della «presenza di un altro *tempo* all'interno del nostro tempo» (nota di Italo Calvino, 1967, in Levi, 2010, p. x, corsivo mio). Nel paese di Aliano, dove Levi fu confinato fra il 1935 e il 1936, è possibile sperimentare un tempo ciclico e stagionale, alternativo al tempo lineare e progressivo dell'orologio, il tempo della civiltà. Vedremo come Levi stravolge le coordinate spaziali e temporali per descrivere la Lucania e la secolare civiltà contadina che l'abita come un'entità estranea alla civiltà del *logos* da cui egli stesso proviene: un «internal Other» (Faleschini Lerner, 2012, p. 49) che mette in crisi l'orientamento geografico e temporale del visitatore. La geografia che i contadini lucani conoscono è diversa dalla mappatura romano-centrica dell'Italia postunitaria e non corrisponde alle ripartizioni amministrative; la temporalità della Lucania è ciclica, non conosce progresso; la sua storia non è – se non obliquamente – tramandata dalla storia ufficiale trasmessa dagli autori antichi. Puntuali riferimenti alla storia romana, alla propaganda imperiale augustea, all'*Eneide*, la cui lettura passa attraverso il filtro interpretativo di Giambattista Vico (in particolare della *Scienza nuova*), consentono di inserire alcune pagine del *Cristo* e le loro riprese successive nell'opera leviana nella storia dei periodici ricorsi del “modello italico” nel Novecento: un capitolo esemplare della storia della ricerca di quell'antichità “altra”, muta, che non può parlare per sé stessa. Si potranno così aggiungere ulteriori elementi all'ipotesi, avanzata da Sergio Audano (2012, p. 211), che il *Cristo* si possa considerare un erede indiretto delle narra-



zioni italo-centriche da Vico a Cuoco, a Micali, in dialogo con le teorie meridionaliste ma anche con il dibattito archeologico contemporaneo a Levi. Alcuni motivi del “discorso sull’origine” etrusco-italica che si sono venuti chiarendo nei capitoli precedenti – la difficoltà di interrogare una antichità muta e priva di parola, il conflitto fra civiltà storiche e progressive e civiltà cicliche, la storia preromana come “storia dei vinti” – trovano nell’opera di Levi significativa risonanza. Il caso di Aliano è diverso da quelli finora esaminati perché la sua testimonianza non passa per il consueto *topos* rovinistico (a Desenzano, fuori Bologna, a Volterra, a Tarquinia, Cerveteri: CAPP. I e 2), ma invece attraverso una forma ambigua di sopravvivenza.

Nei secoli, il ricorrere del modello storiografico “italico” ha messo in luce il carattere policentrico della geografia peninsulare, spesso in chiave antiromana, anticentralistica e antiunitaria. Il *Cristo* non fa eccezione: Levi rovescia l’organizzazione postunitaria dello spazio centrata sul prestigio storico di Roma capitale per mettere al centro la periferia dimenticata della Lucania. È ormai consuetudine ricordare che quasi tutti i libri di Levi sono libri di viaggio: il *Cristo*, specificamente, è stato connesso alla tradizione degli studi etnografici di scoperta (cfr. Bronzini, 1996; Faleschini Lerner, 2012, p. XIX; Forgacs, 2014, pp. 139 ss.; Scianatico, 2016). Le coordinate spaziali sono dunque cruciali. La Lucania si trova al di là di un confine, ben più significativo di quello amministrativo: «Cristo si è davvero fermato a Eboli, dove la strada e il treno abbandonano la costa di Salerno e il mare, e si addentrano nelle desolate terre di Lucania. Cristo non è mai arrivato qui, né vi è arrivato il tempo, né l’anima individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia» (Levi, 2010, p. 3). Nella rappresentazione di Levi i contadini abitano una geografia alternativa, che non rispetta le mappature, le ripartizioni, le distanze, ma è definita invece dai limiti dell’esclusione, della differenza e del distacco. Vico, sicura fonte filosofica di Levi¹, la definirebbe una geografia “poetica”: infatti la geografia degli antichi spiegata nella *Scienza nuova* risponde ai due principi fondamentali che governano la mente primitiva: gli uomini «fanno di sé regola dell’universo» e «ove delle cose lontane e non conosciute non possono farsi niuna idea, le stimano dalle cose loro conosciute e presenti» (SN44, §§ 120 e 122²); principi che spiegano, per esempio, perché

1. Si sa che Levi era un lettore di Vico: la sua influenza su *Paura della libertà* è particolarmente evidente, ma tracce vichiane sono evidenti anche nelle altre opere. Su Carlo Levi e Vico cfr. Jørgensen (2008, pp. 127-52); Battistini (2013); Piperno (2015); Gasperina Geroni (2018, pp. 21-98).

2. Si cita dai *Principi di scienza nuova* edizione 1744, in Vico (1990, I, pp. 411-971), indicando com’è d’uso il numero di paragrafo.

«le antiche nazioni, portandosi in terre straniere e lontane, diedero i nomi natii alle città, a' monti, a' fiumi, colli di terra, stretti di mare, isole e promontori» (SN44, § 741). Ad Aliano vigono principi simili: chi è costretto all'immobilità per condizioni di miseria o di salute rinomina lo spazio domestico, amministrativo e politico secondo la propria percezione: «Per la gente di Lucania, Roma non è nulla: è la capitale dei signori, il centro di uno Stato straniero e malefico. Napoli potrebbe essere la loro capitale, [...] ma a Napoli non ci sta più, da gran tempo, nessun re» (Levi, 2010, p. 108). Per chi può emigrare, il villaggio rimane sempre, paradossalmente, un centro magnetico d'attrazione (ivi, p. 109); nonostante ciò, la città di emigrazione acquista un colorito mitologico: «New York sarebbe la vera capitale dei contadini di Lucania, [...] come paradiso, Gerusalemme celeste, oh! allora, quella non si può toccare, si può soltanto contemplarla, di là dal mare, senza mescolarvi» (*ibid.*). Anche il pantheon domestico dei contadini è incomparabile con quello dell'Italia fascista, cattolica e imperialista: «Non ho mai visto, in nessuna casa [...] né il Re, né il Duce, né tanto meno Garibaldi, o qualche altro grand'uomo nostrano, e neppure nessuno dei santi, che pure avrebbero avuto qualche buona ragione per esserci: ma Roosevelt e la Madonna di Viggiano non mancavano mai» (*ibid.*). La geografia alternativa dei contadini, dunque, non corrisponde a quella storicamente e amministrativamente data dallo Stato postunitario: come Roma antica con i popoli preromani, lo Stato italiano conosce una opposizione laterale e "interna" in sacche di resistenza di popolazioni antichissime, che non riconoscono i simboli del potere centralizzato e non si inginocchiano davanti agli stessi idoli.

La Lucania è un'entità isolata e conchiusa; le passeggiate qui sono «brevi», dentro un percorso chiuso («passeggiavamo per l'unica strada del paese»), quasi una «fortezza naturale, da cui non si esce che per vie obbligate» (ivi, p. 70). «I miei *confini* [...] erano strettamente quelli dell'abitato: fare un primo viaggio di *circumnavigazione* della mia *isola*: le terre, attorno, dovevano restare, per me, uno sfondo non raggiungibile oltre le *colonne d'Ercole* podestarili. [...] Dopo l'ultima casa del paese, [...] poiché di qui mi era *vietato continuare*, mi volsi al ritorno» (ivi, p. 35, corsivi miei). Il movimento del prigioniero è limitato da un confine giuridico, costantemente sorvegliato: «quello che io guadagnavo, di spazio e di respiro, non era molto [...]: non avrei potuto superare [il cimitero del paese], perché al di là si scende sull'altro versante, e sarei uscito di vista» (ivi, p. 69). Per questo non si differenzia sostanzialmente dai movimenti ciclici e sempre uguali dei liberi cittadini di Aliano, chiusi dentro il loro ambiente da tempo immemorabile. E del resto, come ricorda Giulio Ferroni (1999,

p. 19; cfr. anche Gasperina Geroni, 2018, p. 101), il *Cristo* stesso, come *Paura della libertà*, è un libro *sul chiuso* scritto *nel chiuso* del nascondiglio fiorentino di Levi durante l'occupazione tedesca del 1943-44.

Il Carlo Levi-personaggio, che viene dal tempo lineare e progressivo della civiltà, è un elemento estraneo nel contesto del paese di campagna in cui è relegato. David Forgacs (2014, p. 161) con termine derivato dall'antropologo Johannes Fabian, definisce questa differenza un allocronismo. Sartre nella nota sul *Cristo* (1967: in Levi, 2010, pp. XII-XIII) afferma che «dovunque si trovi, [Levi] rimane il più romano dei romani, così che si crederebbe non abbia neppure lasciato Roma, o che se la sia portata dietro»; David Bidussa (*Prima di Eboli*, in Levi, 2001b, p. v) lo definisce un apolide, «in continuo viaggio e affascinato da ciò che sta altrove». Per cause di forza maggiore il prigioniero è un intruso, un estraneo; ma si ritaglia ben presto un ruolo di interprete e traduttore. «Nessuno ha toccato questa terra se non come un conquistatore, o un nemico, o un visitatore incomprendibile», scrive Levi (2010, p. 16). Il *Cristo* è l'opera di un visitatore comprensivo: di un traduttore, di un tramite, in cui si riconosce l'immagine archetipica del dio Ermes (Gasperina Geroni, 2018, p. 104): un'operazione di decodificazione della civiltà mitica e simbolica dei paesani in termini riconoscibili alla civiltà logica e alfabetica da cui lo scrittore proviene e a cui il libro è rivolto, in aperta opposizione con la rappresentazione stereotipata del contadino nella letteratura italiana del tempo, in particolare quella di D'Annunzio (cfr. Faleschini Lerner, 2012, p. 22). Per interpretare questo spazio-tempo straniero, Levi deve compiere uno sforzo comunicativo: preleva quindi dei semantemi dalla memoria mitica e omerica. Un paesano, il postino, è denominato «Priamo» perché ha numerosi figli (Levi, 2010, p. 90); un'attrice itinerante è come «una Giunone arcaica» (ivi, p. 55); ma ancora prima un'«Afrodite arcaica» che guarda con «alta grazia» l'«infinito intervallo» dell'«inutil confine» compare in una poesia del dicembre 1935 (Levi, 2008, p. 98, vv. 7-9); gli usi dei contadini sembrano risalire «ai tempi omerici» (Levi, 2010, p. 136, o addirittura «preomerici» (Levi, 2000, p. 23; cfr. Piperno, 2018a, pp. 120-37). Ma talvolta anche il ricordo mitico ed epico è insufficiente e Levi cerca di entrare in contatto con una realtà ancora più remota, pre-logica, pre-metafisica, pre-adamitica. Una chiave di accesso a questa antichità «ulteriore» è offerta dalla descrizione di Giulia, la domestica paesana. Giulia è una donna/statua «di barbara e solenne bellezza», una creatura archeologica, quasi fatta di terracotta: la sua vita è sottile «come un'anfora». Non ha certo più di quarant'anni, ma sembra averne centinaia:

Quel viso aveva un fortissimo carattere arcaico, non nel senso del classico greco, né del romano, ma di una antichità più misteriosa e crudele, cresciuta sempre sulla stessa terra, senza rapporti e mistioni con gli uomini, ma legata alla zolla e alle eterne divinità animali (Levi, 2010, p. 95).

La civiltà contadina è qualcosa che *va oltre* l'antichità greca e romana: esisteva prima della civiltà e sopravvive al progresso, legata com'è sempre alla terra e al suo ritmo ciclico. Non è un antico nobilitato dalla tradizione, riconoscibile, che parla e trasmette memoria di sé in prima persona. È un'antichità senza storia, relegata ai confini della civiltà e alla temporalità stagionale. Non avendo tradizione scritta, non parla: è «misteriosa». L'antichità pre-romana richiede uno sforzo particolare per essere compresa: questa natura «ulteriore» si traduce linguisticamente nell'uso che Levi fa dei comparativi («una antichità *più* misteriosa e crudele» di quella conosciuta e logocentrica testimoniata dalla tradizione greco-latina), semanticamente analogo a un esempio di Pavese visto nel capitolo precedente: «il mondo etrusco è *oltre* l'Adè, è ctonio» (Pavese, 1982, p. 322, corsivo mio). Vico usava il superlativo assoluto (l'«*antichissima*» sapienza degli Italici, corsivo mio), Savinio una semantica dell'eccesso («era un passato *troppo* passato per [Mommsen]»), corsivo mio), che si ritrova simile, ma specularmente rovesciata, in Levi quando definisce la realtà contadina «invisibile [...], all'occhio *troppo* attento e *troppo* acuto degli storici moderni» (*Il mito dell'America*, 1947, in Levi, 2000, p. 5, corsivo mio). Vico, maestro di spericolati recuperi etimologici, superava la tradizione letteraria e storiografica classica, ed esplorava un'età remota e priva di testimonianze che lascia le sue tracce solo nelle lingue e nelle favole. Vico aveva anche detto che, secondo la tradizione mitologica, «le prime nazioni [...] furono tutte di contadini» (*SN44*, § 732) e riferiva anche che i «primi uomini» erano «bestioni» (*SN44*, § 374 e *passim*), violenti, ignari della *pietas* classica e poi cristiana: in una parola, «crudeli». Ed era stato sempre Vico a indicare due sfere in cui l'immaginazione degli antichi può sopravvivere, due strade metodologiche che consentono di afferrare quel che deve essere stata la mente degli antichi: i fanciulli e i «nostri contadini», il cui linguaggio, specie nei proverbi, reca ancora tracce delle metafore antiche (*SN44*, § 405). La rappresentazione leviana dei contadini come civiltà «prossima all'indistinzione» (*Meridione*, 1951, in Levi, 2000, p. 175) è fortemente dipendente dalla descrizione degli antichi-fanciulli nella *Scienza nuova*, come suggerito da Jørgensen (2008, pp. 146-9).

Levi descrive gli abitanti di Aliano quasi come testimonianze archeologiche che emergono da una civiltà perduta: «piccoli, neri, con le teste rotonde, i grandi occhi e le labbra sottili, nel loro aspetto arcaico essi non avevano nulla dei romani, né dei greci, né degli etruschi, né dei

normanni, né degli altri popoli conquistatori passati sulla loro terra, ma mi ricordavano le figure italiche antichissime» (Levi, 2010, p. 121). Questa espressione, che ricorre nel testo, sembra alludere al titolo del vichiano *De antiquissima Italorum sapientia*, che, come Levi probabilmente sapeva, è dedicato a decodificare la sapienza perduta degli antichi popoli della penisola italiana – in particolare degli Etruschi e degli Ioni – attraverso le tracce lasciate nelle etimologie delle parole latine³. Nonostante, come diceva già Momigliano (1984a, p. 31), il libro fosse dedicato più a questioni di metafisica che di storia, «tranne che nel titolo», fosse volto per lo più a convalidare alcune questioni di metodo – il principio del *verum-certum* e la validità dello scavo etimologico –, e nonostante fosse in buona parte contraddetto dagli scritti successivi, fu di primaria importanza per l'elaborazione e la sopravvivenza della storiografia “italo-centrica” che si sviluppò nelle decenni immediatamente successive, fra gli allievi di Antonio Genovesi, a sua volta allievo di Vico, e poi, nel secolo successivo, in Cuoco, Gioberti, Micali (cfr. l'*Introduzione*). Dal punto di vista della scienza etimologica moderna, gli sforzi interpretativi di Vico, grimaldelli linguistici che forzano il mutismo della storia preromana, non erano meno fantasiosi delle favole mitologiche che già allora circolavano sui popoli italici, né di quelle che sarebbero state elaborate in epoca successiva dagli storiografi⁴. Eppure, esse fornivano una via d'accesso, che voleva essere filosoficamente fondata e convincente, a quell'antichità “ulteriore”, muta, che non può più parlare: una necromanzia filosofica.

Tuttavia, se presente in Levi, la memoria del testo di Vico è problematica, se non addirittura un voluto rovesciamento: il libro di Vico, infatti, è largamente centrato sul mito di Pitagora e della Magna Grecia, tra cui «fiori [...] la scuola filosofica italiana, tanto dotta ed eccellente», e dell'Etruria antica; oltre le lacune della tradizione scopre un mondo «eruditissimo» apollineo, sapiente, e completamente civilizzato, di popoli esperti in geometria, architettura, teologia, metafisica, teologia civile prima ancora dei Greci (Vico, 2013, trad. it. p. 7); rovescerà la questione nella *Scienza nuova*, dove le origini del linguaggio sono invece ricostruite nella fantasia puerile degli antichi e nei sensi, non in una perdita sapienza primitiva. Levi esclude qualsiasi rapporto fra i contadini di Aliano e gli Etruschi, conquistatori al pari dei Greci e dei Romani, i quali a loro volta sono popoli a cui tradizionalmente si addossa la responsabilità di aver cancellato dalla storia il sedimento italico, o di averlo manipolato o silenziato. Inoltre, ai

3. Sulla possibile lettura cfr. Ward (2002, p. 111); Jørgensen (2008, p. 138).

4. Sulle «etimologie mitopoietiche» di Vico cfr. Battistini (1974).

paesani di Aliano non tocca neanche quel prestigio culturale che la tradizione attribuisce quasi unanimemente agli Etruschi: «non avevano niente [...] degli etruschi» (Levi, 2010, p. 121). Infine, l'Italia primitiva di Levi è un'Italia contadina, dalle tradizioni ancestrali e umili, legata alla terra e all'agricoltura piuttosto che alla speculazione filosofica.

Ci si domanda da dove Levi abbia tratto l'idea di questa "Italia antichissima", oltre che dal probabile ricordo del titolo del *De antiquissima* vichiano. Il testo indica una suggestione visiva: il «loro *aspetto* arcaico» ricorda «le *figure* italiche antichissime» (corsivi miei); l'indicazione, seppur laconica, suggerisce una certa familiarità dell'autore, come del lettore implicito, con questo tipo di repertorio visivo. Come abbiamo già visto, nei primi decenni del XX secolo l'archeologia etrusca e italica aveva conosciuto una grande fioritura: il ritrovamento del cosiddetto Apollo di Veio (cfr. il racconto entusiasta in Malaparte, 1985, pp. 29-33, e *infra*, PAR. I.I) aveva scatenato l'interesse per l'arte autoctona antica. È allora che l'etruscologia esce dalla Toscana per diventare un affare nazionale (cfr. Harari, 2012; Corgnati, 2018). Scriveva Pallottino (1957, p. 11) a proposito dell'Etruria, ma con ragionamento estendibile all'archeologia moderna in generale, che fino all'Ottocento la cultura europea aveva

vissuto il sogno classicheggiante di una antichità statuaria e paludata: il sogno del Winckelmann e del Visconti, del Thorvaldsen e del Canova. Ma improvvisamente la Maremma aprì i suoi tesori. Dalla terra di Vulci dilagarono miriadi di vasi dipinti; sulle pareti dei sepolcri di Tarquinia apparvero affreschi palpitanti di vita; Cerveteri scoprì lo splendore barbarico dei suoi ori di stile orientale. Colore, movimento, forme esotiche, aspetti di una realtà spontanea e immediata sorsero a contrapporsi al candore dei marmi, alla idealizzazione dei canoni accademici. La passione archeologica si spostò dalle gelide aule dei grandi musei neoclassici al sole, alla macchia selvaggia, ai dirupi della Campagna. La iniziativa passò dalle mani degli antiquari di corte a quelle degli esploratori entusiasti, dei ruvidi frugatori di tombe. L'erudizione si trasformò in avventura.

In altre parole, non solo il primo Novecento italiano conosce una fascinazione per ciò che Sasha Colby (2009, p. 7) ha chiamato «archeological fantasies», che generano «poetics of excavation», ma l'archeologia aveva anche permesso un efficace recupero di un'antichità "altra" e precedente alla romanità classica. Un'antichità barbarica, selvaggia, scura, diversissima dai chiari marmi neoclassici; ma anche *perdente*, sconfitta, non trionfale, non gloriosa, perduta e ammutolita. Si potrà parlare, per questa stagione artistico-culturale, di una riemersione del rimosso? Di certo la cultura italiana degli anni Dieci e Venti del Novecento conobbe una di quelle stagioni di attrazione e

interesse per il primitivo di cui Gombrich (2002) ha illustrato la natura ciclica. A Roma il museo etrusco di Villa Giulia era già aperto dal 1889, a Firenze la sezione etrusco-italica del Museo archeologico nazionale funzionava già dal 1870. Inoltre, poco prima del confino di Levi (1935-36), nel settembre 1934, venne ritrovato vicino a L'Aquila il cosiddetto guerriero di Capestrano, una formidabile statua monumentale attribuibile al popolo italico dei Vestini, esposta presto a Villa Giulia dopo un restauro. Del guerriero stupisce proprio l'aspetto arcaico, in particolare del volto quasi rettangolare molto stilizzato, geometrico, con labbra rigide, gli occhi cordonati, vuoti, tondi, ingenui, che sembrano non avere espressione, tanto che, secondo alcune interpretazioni, non si tratterebbe di un volto ma di una maschera funeraria (Pallottino, 1949, pp. 208-10). Al confronto, l'Apollo di Veio sembra il prodotto di una civiltà figurativamente molto più matura del barbarico guerriero abruzzese. Immagini di statuaria o affreschi italici, reperti di un'antichità «più misteriosa e crudele» dell'arcinota, e per questo rassicurante⁵, civiltà classica, avevano fatto irruzione nell'immaginario visivo degli italiani: come ricorda Maurizio Harari, l'arte etrusco-italica fu recepita come «un modello pregrammaticale, anteriore a tutte le regole»⁶. Levi stesso, nel dopoguerra, echeggerà questa ricerca dell'origine rifiutando decisamente di definire l'arte italiana attraverso l'etichetta tradizionale di «classico, diversamente inteso e valutato, come una spontanea e ovvia armonia, o come un ornamento formale, o come un modello di esteriore bellezza», proponendo invece la categoria di «*contemporaneità umana dei tempi*» come «carattere dominante» della «complessa e molteplice» realtà italiana (*L'arte e gli italiani*, 1954, in Levi, 2000, pp. 22-3, corsivi nel testo)⁷. Nella stessa sede si chiederà «quando comincia quella che possiamo legittimamente chiamare

5. Si cfr. Lawrence, che scrive che la scultura etrusca tarda comincia a guastarsi e a somigliare a quella romana, che «conosciamo tanto bene», perdendo di identità e di interesse (Lawrence, 1961, p. 629).

6. «Urgeva emanciparsi da certo classicismo di tradizione ottocentesca, e i monumenti Etruschi potevano rappresentare [...] una specie d'arte "africana" d'Italia – voglio dire un modello pregrammaticale, anteriore a tutte le regole –, quanto il capitolo primissimo di una storia dell'arte nazionale cui riallacciarsi per via diretta, scavalcando esperienze più recenti e più ambigue. Così un Sironi poteva ben tacciare di viltà chi cercasse ispirazione nel passato ("È assurdo e vile ritornare al museo"), ma non riteneva affatto di contraddirsi esaltando eccellenza e originalità della plastica etrusca ("l'obeso è un capolavoro etrusco e non conosce origini greche")» (Harari, 2012, p. 406). Cfr. anche Harari (1993).

7. Cfr. anche Levi (1960, p. VIII): «Tutto sta insieme in questa terra su ogni altra *comprensiva*, dove ogni cosa rimanda senza perdersi, dove i secoli si sovrappongono, e il pagano e il cristiano, e l'arcaico e l'antico e il medioevale e il moderno non solo stanno l'uno accanto all'altro, ma coincidono, sì che ogni cosa è una ricapitolazione, una "summa" di tutte le altre; e le contraddizioni diventano identità» (corsivo nel testo).

arte italiana» se dall'arcaica arte italiota, o da quella etrusca, o dalle statuette nuragiche, e così via, dal «misterioso guerriero di Capistrano [sic]», dall'«arcano sorriso orientale dell'Apollo di Vejo» (ivi, p. 32), dall'arte romana, bizantina, o medievale. Si tratta chiaramente di una domanda retorica, perché tutti i tempi, per Levi, sono contemporanei nell'arte italiana.

Capistrano, in Abruzzo, o le «statuette nuragiche» sono geograficamente molto lontani dalla Lucania; è da ricordare però che la civiltà contadina, per Levi, si può considerare unitaria, al di là delle coordinate spaziali e delle differenziazioni geografiche: «l'Italia dei contadini [...] si stende dappertutto [...]. È un'altra civiltà, con un altro metro» (*Il mito dell'America*, 1947, in Levi, 2000, p. 6). Levi dirà più avanti: «chi sono i Contadini? Sono, prima di tutto, i Contadini: quelli del Sud e anche quelli del Nord: quasi tutti» (*L'arte luigina e l'arte contadina*, 1951, in Levi, 2001a, p. 48⁸). La distinzione fra le «due Italie» (Levi, 2010, p. 123), fra contadini e civili, fra Luigini e contadini (come li distinguerà in *L'orologio*) è sempre dicotomica⁹. Già in *Paura della libertà*, scritto nel 1939, Levi parlava del conflitto originario (mai sopito) fra Roma e «gli antichissimi italiani», e dell'«originale innesto di una civiltà militare, statolatra, religiosa, giuridica, su una civiltà contadina, anarchica, irreligiosa, poetica» (Levi, 2018, p. 77). L'Italia contadina non è identificabile con una regione specifica, così come le diverse popolazioni preromane sono accomunate nella memoria collettiva dal loro comune destino di dimenticati. In *Un volto che ci somiglia* (1960) il ricordo dei popoli italici riaffiora contemplando l'Appennino: «il largo, complesso dorso della balena» fossile che è la penisola italiana. Anche qui, torna la parola chiave “mistero”: «una terra ancora misteriosa e mal conosciuta, stesa dappertutto nel più conosciuto dei paesi. È la terra delle antiche popolazioni italiche, gelosa e impenetrabile, dove le invasioni secolari e i domini sono passati come le piogge» (Levi, 1960, p. xx). Dilavata, depredata, rugosa, piagata, erosa, degradata, impoverita, la terra degli Italici è «come un viso su cui sono passati gli anni e i pensieri» (*ibid.*; ma era invece «un mondo senza viso», anonimo e senza identità,

8. Più che una dimensione spaziale o regionale, la Lucania è una riserva psichica, un elemento primigenio e barbarico presente in tutti gli uomini più o meno civilizzati. «Non crediate» scrive in *Il contadino e l'orologio* (1950) «che quest'altra civiltà, quest'altro mondo [...] sia qualcosa di nettamente separato e geograficamente determinato. Questo mondo non soltanto non ha dei confini così precisi, come il mitologico nome di Eboli starebbe a significare [...] ma è dentro di noi» (Levi, 2001a, p. 18).

9. Secondo David Bidussa, la distinzione fra le «due Italie» è da ricondurre alla riflessione di Giustino Fortunato, autore noto a Levi che lo ricorda nel saggio *Antonio Salandra* (1922), ora in Levi (2001b, pp. 3-16). Cfr. anche Levi, *Il costume* (1951) in Id. (2000, pp. 41-50, a p. 42; 1960, p. XIII).

in una poesia del confino: Levi, 2008, p. 95, v. 15); questa terra nasconde una linfa vitale perenne, capace quindi di rifiorire: è un «germoglio sotto la scorza» (Levi, 2001a, p. 48). Il «viso» che si incontra nelle «desolate contrade» lucane è «senza tempo e sorriso» (Levi, 2008, p. 86, v. 8). I contadini «non sanno il sorriso» (ivi, p. 71, v. 8) – al massimo un «falso sorriso» che «copre le forre, piene / di ignoti eterni morti» (ivi, p. 95, vv. 10-12) su cui incombe la minaccia dell'anonomato. Questi sconsolati eredi degli italiani antichissimi non hanno neanche il privilegio di quel sorriso beffardo, ultima sfida, che rimaneva agli Etruschi moribondi secondo Garrone (CAP. 2). La sconfitta dell'Italia contadina è senza appello.

In Levi è ravvisabile una tensione continua tra modi di rappresentazione verbali e visuali, strettamente collegata a un'idea etica della rappresentazione come strumento di sovversione politica (Faleschini Lerner, 2012, p. 24; cfr. anche le pp. XVI-XVII. Così anche Gasperina Geroni, 2018, p. 109). In questa prospettiva, anche le «figure italiche antichissime» potrebbero far parte di quelle immagini a sfondo politico. Come altri elementi della pittura e della scrittura di Levi, anche l'immagine archeologica degli Italici è un riferimento esplicito a un'alterità "interna" e collettivamente rimossa, a cui l'autore vuole ridare voce: introducendo la voce dell'Altro nella sua scrittura, sovverte le strutture tradizionali stesse della letteratura e le apre all'alterità (Faleschini Lerner, 2012, p. 24).

3.2

I vinti dalla storia

Si può dire che il riaffiorare del "modello italico" nella cultura italiana di ogni tempo abbia avuto quasi sempre un valore politico. L'uso che Levi ne fa non è un'eccezione. Come gli storiografi settecenteschi alle prese con la scarsità di fonti sulla storia dei popoli italici (si veda l'*Introduzione*), Levi si pone il problema di sondare le oscure origini delle comunità paesane: «Pensavo che si dovrebbe scrivere una storia di questa Italia, se è possibile scrivere una storia di quello che non si svolge nel tempo: la sola storia di quello che è eterno e immutabile, una mitologia» (Levi, 2010, p. 122). Anche in questo caso si tratta di trovare un modo di raccontare il muto, colmare una lacuna della tradizione e dare voce a comunità finora escluse dal discorso storiografico. Una narrazione storica sarebbe pressoché impossibile dato che la civiltà contadina appartiene al tempo ciclico piuttosto che a quello lineare della storia: bisogna allora interrogare le fonti a disposizione, le fonti "ufficiali", in maniera più stringente, cercando la storia muta dei vinti oltre la parola dei

vincitori. In una pagina molto nota, Levi ricostruisce la storia dell'Italia contadina e individua una fondamentale costante: l'identità contadina si è mantenuta nei secoli a prezzo di sanguinose guerre contro invasioni straniere.

Soltanto alcune volte [la civiltà contadina] si è levata per difendersi da un pericolo mortale, e queste sole, e naturalmente fallite, sono le sue guerre nazionali. La prima di esse è quella di Enea. [...] I conquistatori fenici, che venivano da Troia, portavano con sé tutti i valori opposti a quelli della antica civiltà contadina. Portavano la religione e lo Stato, e la religione dello Stato. La pietas di Enea non poteva essere capita dagli antichi italiani, che vivevano nei campi con gli animali. Ma quegli italiani antichissimi, invece, erano contadini senza religione e senza sacrificio. Quando i troiani furono in Italia, trovarono dunque una irreducibile ostilità negli abitanti della terra, derivante dalla assoluta differenza di civiltà (ivi, pp. 122-3)¹⁰.

La separazione fra le due Italie, dunque, si fonda su un conflitto fra autoc-tonia e origine forestiera, *etero-tonia*¹¹. I Romani sono gli eredi di Enea il troiano, colui che viene da lontano; negli anni Trenta il prestigio culturale del mito di Enea fondatore di Roma era propugnato dal regime e dai suoi funzionari: nel *Cristo*, «quelli di Roma», con le insegne imperiali, che venivano “da lontano” a pretendere l'arruolamento forzato in vista della guerra d'Etiopia. L'etero-tonia è da sempre un discorso intrinseco al potere: come notava già Devoto (1967, p. 55), l'origine esotica dei gruppi etnici era, per gli antichi, un privilegio culturale; per questo da sempre si tramandano storie di potenti dinastie venute da luoghi lontani, che portano con sé la loro storia gloriosa, e giustificano così il proprio potere. Straniero è Enea, come già detto; ma straniera fu anche la Magna Grecia, terra di coloni venuti dall'Ellade, il cui prestigio culturale è tale che, una volta sconfitta militarmente da Roma, fu capace addirittura di assorbire culturalmente il proprio colono (come ricorda l'oraziano «Graecia capta ferum victorem cepit», *Ep.* 2, 1, 156). Lo stratagemma era popolare anche nella letteratura cortigiana del Rinascimento: per esempio, straniera sarebbe l'origine – troiana e poi francese – degli Estensi secondo la versione di Ariosto. L'etero-tonia talvolta si giustifica come ritorno: secondo Virgilio (*Aen.*, III, v. 101), Dardano, il mitico capostipite dei Troiani, era a sua volta di origine

10. L'indicazione «conquistatori fenici» è per Audano (2012, p. 208) un lapsus (confusione con i Cartaginesi).

11. Uso il termine *etero-tonia* come antonimo etimologico di *auto-tonia*. Il termine è anche in Lentano (2017, p. 15), con significato analogo a quello qui proposto. Sulla funzionalità del mito troiano a Roma cfr. Giardina (1997, pp. 62-77).

straniera: etrusco-italica, per la precisione¹². Così si legittima l'alleanza fatale dei troiani con gli Etruschi «popoli conquistatori», a danno dei popoli italici di cui i paesani sono, per Levi, i diretti eredi.

difatti, Enea si trovò degli alleati nelle sole popolazioni non contadine, negli etruschi, anch'essi venuti, come lui, dall'oriente, anch'essi forse, come lui, semitici, e anch'essi retti a teocrazia militare. E, con l'aiuto di questi alleati, cominciò la guerra. Da un lato c'era un esercito, con armi splendidi forgiate dagli dèi; dall'altro, come le descrive Virgilio, c'erano delle bande di contadini, a cui nessun dio aveva dato delle armi (Levi, 2010, p. 123).

Se la prima guerra nazionale è materia mitologica, la seconda è invece storica:

Poi venne Roma, e perfezionò la teocrazia statale e militare dei suoi fondatori troiani, che, vincitori, avevano dovuto accogliere la lingua e il costume dei vinti. E Roma si urtò anch'essa nella difesa contadina, e la lunga serie di guerre italiche fu il più duro ostacolo al suo cammino. Anche qui gli italiani dovevano militarmente perdere, ma salvarono tuttavia la loro natura, e non si mescolarono ai vincitori. Dopo questa seconda guerra nazionale, la civiltà contadina, chiusa nell'ordine romano, restò come addormentata nella sua pazienza (ivi, p. 124).

Molte narrazioni mitologiche e storiografiche sull'origine delle civiltà ruotano intorno a una prima, mitica vittoria militare, com'è il caso di Roma: la storia muta dell'«umile Italia» di Levi scaturisce invece da quella prima fatale sconfitta, seguita poi da una serie di disperate inutili guerre di resistenza, contro l'imperialismo romano prima, contro il feudo poi; per finire con la sconfitta del brigantaggio contro «lo stato etico degli hegeliani di Napoli» (ivi, p. 123)¹³. L'interpretazione e l'uso che Levi fa di Virgilio hanno significative risonanze con quelli che ne fa Vico. Levi definisce Virgilio uno storico delle fonti mitologiche: «una *storia* mitologica deve avere delle *fonti* mitologiche; e in questo senso, Virgilio è un grande *storico*» (ivi, pp. 123-4, corsivi miei). Similmente, Vico, già dal *Diritto universale*, e in più punti della *Scienza nuova*, insiste su come Virgilio sia «dottissimo delle eroiche antichità» (SN44, § 546), specialmente a proposito dell'antichità mitica ed eroica di cui ha «profonda scienza» (SN44, § 721). Come scrive Battistini, Virgilio è «antiquitatis doctissimus» al pari di uno *storico* come Varrone: la poesia

12. Cfr. Horsfall (1991, p. 87); Gabba (2000, pp. 199-217); Giardina (1997, pp. 70-2). Sull'autoctonia nel mondo antico cfr. Sordi (2003, pp. 127-34).

13. Più avanti ne aggiungerà una quinta: la guerra di autodeterminazione dei contadini siciliani (*La quinta guerra contadina*, 1966, in Levi, 2000, pp. 229-31).

virgiliana è infatti il più ricco deposito della memoria poetica della civiltà romana (Battistini, 2004, pp. 52-3; cfr. Piperno, 2018a, pp. 133-4). In un certo senso, quindi, la dottrina virgiliana è storica, documentaria, perché preserva, attraverso la poesia (immagini, figure retoriche), la memoria del mito; nonostante Virgilio sia un poeta della compiuta razionalità, è in grado, in maniera simile a Omero, di immergersi nelle antichità più remote, preservandone la memoria. Se il modello metodologico del *De antiquissima* non funziona, quello della *Scienza nuova* invece sì: come interrogazione dei reperti della storia “intrappolata” nella tradizione letteraria. Vico si serve di Virgilio in più punti per interpretare la verità mitologica, come nel passaggio in cui spiega l’antico mito dei pomi d’oro come una metafora per le spighe dorate del frumento (*SN44*, § 546), o la favola del volo di Dedalo, che sarebbe stato invece il primo viaggio per nave (*SN44*, § 635; cfr. Piperno, 2018a, pp. 134-6). La conoscenza di Vico da parte di Levi giustifica quindi l’uso di un poema encomiastico e propagandistico – non esattamente concepito per documentare e trasmettere una “verità” storica – come strumento di verifica, capace di conservare, indirettamente, la memoria di quelle età antiche, mitiche e “mute”, la cui storia non è stata trasmessa. In altre parole, consente una lettura del “classico” latino come documento che conduce oltre la tradizione storiografica, attinge direttamente a una dimensione ulteriore, quella del mito.

La rilettura leviana di Virgilio attraverso l’interpretazione di Vico è un’operazione di sabotaggio delle narrazioni di regime e di recupero della perduta “voce” degli Italici, progenitori dei contadini lucani, prigionieri «di un chiuso orizzonte senza voce» (Levi, 2008, p. 112, v. 5). Una nuova «grande voce» dell’«umile vita» dell’Italia contadina sarà per Levi, come noto, Rocco Scotellaro, il giovane poeta calabrese da lui scoperto nel dopoguerra. Nella prefazione a *L’uva puttanello* (1955) di Scotellaro, Levi (1975, pp. 99, 105, corsivo nel testo) scrive, «è evidente la consapevolezza [...] che il mondo contadino può parlare con la propria voce [...]; un mondo è nato all’esistenza, e tutti devono ascoltarlo». Scotellaro è il «poeta» che, come i “poeti teologi” che Vico descriveva nella *Scienza nuova*, «nomina i luoghi, le opere, i sentimenti, i paesi che non avevano mai prima avuto una espressione poetica» (ivi, p. 101, corsivi miei). Quella di Scotellaro è «la parola suscitata in chi non ha mai parlato: mezzo immediato di esistenza e di libertà» (Introduzione a *L’uva puttanello e Contadini del Sud*, 1964, in Levi, 2001a, p. 231). La civiltà contadina è colta in una dimensione aurorale: una comunità bambina che solo ora esce dall’indistinto originario e dal mutismo per entrare nella storia, cercare un progresso. Anche qui si può riconoscere una traccia della *Scienza nuova*: non solo i contadini sono descritti attraverso coordinate tipicamente vichiane (l’indistinzione, il

mutismo, la fantasia primordiale che attribuisce una doppia natura alle cose e agli animali), ma anche nei loro primi passi dal tempo ciclico al tempo lineare ripercorrono gli stadi descritti da Vico, concependo per la prima volta un proprio poema epico ed esprimendo un proprio portavoce: come ha affermato Battistini (2016, p. 716), nella prospettiva di Levi, Scotellaro si può leggere come l'Omero del Mezzogiorno, «l'“universale fantastico” dei contadini del Sud, perché al pari dell'Omero vichiano interpreta e dà voce al popolo muto».

La lettura leviana di Virgilio – se di lettura, e non di memoria si tratta¹⁴ – è deviata, indiretta: come quella di Vico, va oltre il significato ideologico del poema ma lo interpreta come repertorio e documento dell'antichità «misteriosa e crudele» che non può parlare per sé. Levi sembra prendere posizione nelle polemiche contemporanee sull'interpretazione di Virgilio – “allineato” alla propaganda augustea o suo critico? –, in un conflitto delle interpretazioni che perdura ancora oggi¹⁵. Come ricorda Sergio Audano, solo pochi anni prima dell'esperienza lucana di Levi, Virgilio e l'*Eneide*, addomesticati dal regime fascista, erano stati ampiamente celebrati in chiave imperialistica in occasione del bimillenario virgiliano nel 1930 (propaganda poi amplificata dalle celebrazioni per il bimillenario augusteo del 1937); il che rende la rilettura di Levi ancora più sovversiva¹⁶. Tuttavia, Levi non era isolato nel suo riappropriarsi di Virgilio: come affermato da Richard Thomas (2004, pp. 271-6), l'interpretazione di Levi è da leggere a fianco di quella dello studioso antifascista Francesco Sforza, autore di uno scandaloso articolo, *The Problem of Virgil*, apparso su “Classical Review” proprio nel 1935. L'articolo, allora ricevuto con un certo scalpore, proponeva di leggere l'*Eneide* come un documento antiromano e antiaugusteo, al contrario di quanto creduto per due millenni: «il poema di Virgilio è un'appassionata apologia della Libertà, e il più sublime inno all'indipendenza spirituale e politica mai intonato» (Sforza, 1935, p. 108, trad. mia: la tesi fu poi ripresa e ampliata in Sforza, 1952). Fra le argomentazioni addotte ci sono anche l'origine di Virgilio, nient'affatto romano,

14. Sergio Audano (2012, pp. 218-23) ha ricostruito i rapporti fra queste pagine del *Cristo* e l'*Eneide*, argomentando a favore di un «impegno diretto sul testo virgiliano (che va sicuramente ben oltre la pura fruizione scolastica)».

15. Si vedano le note di Alessandro Fo (2012, pp. LXIV e nota 121, LXXXII, nota 160, e bibliografia pregressa ivi citata) alla propria traduzione dell'*Eneide*; in particolare per l'interpretazione del conflitto tra Roma e l'Italia antica cfr. La Penna (2005, pp. 319-20), in polemica con Parry (1963) e più in generale con l'interpretazione antiaugustea di Virgilio promossa dalla scuola di Harvard nella seconda metà del Novecento.

16. Audano (2012, pp. 196-9). Sul bimillenario virgiliano cfr. Cagnetta (1979); La Penna (1980); Canfora (1985).

ma di sangue celtico. Virgilio favorirebbe gli avversari di Roma rappresentando i guerrieri italici come leali e corretti e i Troiani come traditori (ivi, pp. 99, 107). Le implicazioni antiautoritarie del discorso di Sforza si fanno evidenti quando afferma che riappropriarsi dell'*Eneide* è particolarmente necessario alla «nostra presente generazione»: «solo in un'atmosfera di libertà la mente umana può progredire e portare avanti opere che possono arricchire il nostro comune patrimonio spirituale» (ivi, p. 108, trad. mia). A quello di Sforza vanno affiancati i nomi di altri virgilianisti non allineati, come quello di Concetto Marchesi che, nel 1930, provocava il regime parlando dell'«anima fenicia» di Virgilio (Marchesi, 1930, p. 133; cfr. Vallortigara, 2017). Ancora più rilevante per Levi il nome di Tommaso Fiore, docente, latinista e meridionalista militante, amico e compagno di iniziative politiche per Levi¹⁷. Anche Fiore fu critico nei confronti dell'interpretazione trionfalistica dell'*Eneide* adottata dal regime fascista: in *La poesia di Virgilio* (1930, proprio l'anno del bimillenario: cfr. Caiati, 1967), testo mal accolto dagli studiosi favorevoli al regime, Fiore polemicamente dedicava ampio spazio al tema dei vinti (ricorre nel testo la formula «victi tristes», da *Egl.*, IX, 5) nella poesia virgiliana. In particolare, per l'*Eneide*, Fiore (1930, p. 183) affermava: «non vi sono vincitori nell'*Eneide*, non ci sono spiriti tranquilli, ma tutti sono, in molte forme e per lo stesso motivo, dei vinti della vita e dei tormentati» dalle prepotenze del destino. E più in generale, con accenti che sembrano richiamare direttamente le pagine di Levi:

Dopo l'amore la morte e il destino, *la storia*: cioè la lotta, la forza politica creatrice che opera vittoriosamente nel mondo, perché *una gente impera e l'altra langue*, che suscitando ha bisogno di abbattere; [...] la necessità, l'impreveduto, la piega degli avvenimenti, la provvidenza divina, come anche la violenza, l'odio, la forza brutale: ecco ciò che il poeta non giustifica, ecco un'altra fonte di sconquasso, di dolore e di pessimismo, ed ecco *gli schiacciati dalla storia, i vinti dalla vita* (ivi, p. 45, corsivi miei)¹⁸.

17. Fiore collaborava già dagli anni Venti con la rivista "Rivoluzione liberale", sulle cui pagine il giovane Levi, nel suo apprendistato "gobettiano" (su cui cfr. d'Orsi, 2000), poteva leggerlo. In *Un maestro, Tommaso Fiore* (1967), in Levi (2000, p. 263), Levi mostra di conoscere gli studi virgiliani di Fiore.

18. Tuttavia, più che ai popoli italici sconfitti, la «simpatia» di Fiore (1930, p. 188) va piuttosto a Enea, non eroe ma «vittima innocente» (ivi, p. 190) del fato. Antonio La Penna (1980, p. 124) parla di un'influenza «tolstoiana» e forse «buddistica» nell'elaborazione del tema dei vinti in Fiore. Sforza proponeva l'interpretazione contraria: Enea è un personaggio negativo, criminale, talora persino stupido (Sforza, 1935, pp. 106-7).

Antonio La Penna (1980, p. 124), sulla scorta di Bobbio, afferma che l'interesse di Fiore per la poesia virgiliana come poesia dei vinti non è separabile dal suo amore «per i vinti dalla vita, in particolare per quelli della sua terra», la Puglia, ed è quindi inscindibile dal suo impegno per lo sviluppo del Mezzogiorno. I due temi sono chiaramente intrecciati in Levi. Diversamente da Fiore, però, Levi non offre una lettura complessiva del poema e non è chiaro se consideri l'*Eneide* poesia dei vinti: di certo lo chiama in causa come il testimone di un evento che determina la relazione di dominio fra i forestieri e gli autoctoni. Inoltre, la lettura dell'*Eneide* che Levi propone è una lettura selettiva. Infatti, dopo aver velocemente riassunto il finale dell'opera – «i fondatori troiani [...] vincitori, avevano però dovuto accogliere la lingua e il costume dei vinti» (Levi, 2010, p. 124) – sceglie di ignorare il tentativo di pacificazione dell'opera virgiliana, con la morte di Turno, il matrimonio di Lavinia ed Enea e la fusione della *virtus* primigenia italica con la gloriosa stirpe straniera: una soluzione con cui Virgilio cercava di dar senso al caos, alla morte, e alla perdita in nome di un destino superiore. Come ricorda Nicholas Horsfall (1991, p. 87), fin dall'epoca di Virgilio «era pure molto diffusa un'interpretazione dell'*Eneide* come epopea della conciliazione tra Roma e l'Italia, instaurata dopo la guerra sociale e incoraggiata da Augusto stesso». Levi sceglie invece di tenere aperto il conflitto, e di mostrarne le conseguenze: la condanna alla perifericità perenne degli Italici e dei loro discendenti.

Altri scrittori avevano preferito altre versioni del mito, più pacifiche, più risolte. Solo pochi anni prima (1939), da un viaggio negli Abruzzi, Gadda (1964, p. 77, corsivi miei) aveva rievocato l'antica civiltà dei Marsi, «la città disparita e la sacra selva di Angizia, che Vergilio ricorda»; e aveva sottolineato la responsabilità del poeta nel tenere in vita la loro voce perduta: «il culto delle arti e dell'erbe medicinali, le nenie degli incantatori di serpi *rivivono* nella magica anima del poeta che *commemora* nomi e genti del Fucino». Un sicuro antimodello di Levi, D'Annunzio, solo pochi anni prima, in *Forse che sì forse che no* (1910, appena ripubblicato con modifiche al finale nel 1932, su cui cfr. CAP. 1), aveva ripercorso le medesime pagine virgiliane. Infatti, una delle aree scelte da Paolo Tarsis per esercitarsi nelle prove di volo con il compagno Giulio Cambiaso è quella di Ardea, la città di cui fu re Turno, re dei Rutuli, avversario di Enea. Così chiamata dal nome latino dell'airone, Ardea è il luogo perfetto per un simile cimento: «qual posatoio più atto all'esperienza periglioso?» (D'Annunzio, 1989, p. 572). Al velivolo stesso viene attribuito «il bel nome italico: Àrdea, e nel nome il proposito di volare oltre la nube». L'intera narrazione delle imprese aeree di Tarsis e Cambiaso è impostata sulla rivalsea dei «Latini»

su altri popoli “barbari” distintisi nel volo in tempi recenti; e infatti, con la vittoria di Tarsis, «il Latino ritolse il primato al Barbaro [...] una intera stirpe fu nuova e gioiosa in lui» (ivi, p. 573¹⁹). Ardea è circondata da strati mitologici così antichi che si confondono con le pietre dei monti:

Tutto esprime la forza e la grandezza nella muraglia della prisca città [...]. La valle dell’Incastro è una conca piena del medesimo silenzio ch’empie i sepolcri cavi dei Rutuli primevi; la chiostra dei monti, dagli Aricini ai Lanuvini, dagli Albani ai Veliterni, è come un ciclo di miti impietrati; nell’epica luce sembrano vaporare gli spiriti delle stirpi; i massi squadriati hanno per eterno cemento la parola di Vergilio: *et nunc magnum manet Ardea nomen*.

I due compagni avevano quivi sentito, meglio che in qualunque altro luogo della terra, come la morte sia un’operaia gioiosa (ivi, pp. 572-3).

Se Volterra, come esplorato nel CAP. I, evoca la memoria etrusca e dantesca, Ardea richiama immediatamente Virgilio. Per Harari (2012, p. 246 e nota 3), Ardea «è la faccia apollinea del Giano italico: la faccia oscura è scolpita nell’altra rupe, a Volterra: e l’una e l’altra svelano i poeti l’uno all’altro duca, Virgilio e Dante». Questa dimensione celeste, molto diversa da quella ctonia, terrigna e buia che describe Levi, è ottenuta a prezzo di qualche ambiguità. D’Annunzio echeggia Virgilio nell’esaltare la virtù primigenia degli Italici, ma sceglie di ignorare il conflitto sanguinoso che compromise la sopravvivenza dei Rutuli e di altri popoli per mano dei Troiani, a cui si mostra invece sensibile Levi. Il credito culturale dei popoli nativi è percepito come un patrimonio comune agli italiani moderni, e non “altro” ed estraneo come in Levi. Inoltre, la morte ad Ardea si presenta «gioiosa»: è quasi un aspetto necessario alla conquista della gloria eterna in una lettura fatalista, progressiva e teleologica della storia narrata nell’*Eneide*.

Tarsis tornerà ad Ardea sul finire del romanzo, per volare ancora: accarezzerà dapprima l’idea di lasciarsi cadere in mare con il velivolo («sarà una bella morte [...] sono in mezzo al Tirreno, ho una bella tomba profonda», dice Tarsis fra sé: D’Annunzio, 1989, p. 866), ma poi finirà invece per atterrare trionfalmente in Sardegna, al di là dal mare, primo a compiere l’impresa. Di nuovo andrà incontro alla memoria preromana preservata da

19. «Or d’improvviso i Latini si ricordavano della prima ala d’uomo caduta sul Mediterraneo [...]. D’improvviso i Latini rimemoravano il sogno del Nibbio [...]. Un barbaro della Magna aveva osato interrogare l’ombra marina d’Icaro [...]. Discepoli erano sorti, avevan raccolto il rottame, avevan ricostruito e raddoppiato il congegno [...]. Due fratelli silenziosi, figli del placido Ohio [i fratelli Wright], per spingere la macchina alata avevano aggiunto la forza di due eliche all’ostinazione dei due cuori. Ora i Latini venivano alla riscossa» (D’Annunzio, 1989, pp. 565-6).

Virgilio – e allo stesso libro VII a cui fa riferimento Levi. La veglia prima dell'ultimo volo del protagonista è rappresentata come una meditazione quieta sul tempo, sulla stupefacente capacità di Ardea di conservare il ricordo glorioso di sé come antica capitale, e su quella del paesaggio circostante di serbare memoria di antichissime mitologie:

Ben quella era l'ora propizia [...]. Tutto era grande e dolce come se l'Indigete sorrisse nell'aria *senza mutamento*. Tutte le cose erano semplici e grandi [...]. Pareva che dal lido laurente sino al castro d'Invio rinascessero gli antichi lauri moltiplicati da quello che il re Latino serbava nei penetrali insigne, a cui s'appese lo sciame fatidico. Il carme delle origini era per ovunque diffuso. [...] Un pastore conduceva la greggia non forse all'ovile ma all'oracolo di Fauno, laggiù, nel bosco sacro ove tra la mefite ch'esala e la fonte che suona l'antichissimo nume delle genti italiche, colcato sotto le pelli delle pecore offerte, ancora dorme vaticinando per sogni nel silenzio notturno. [...] Il silenzio era come quando la città guerriera dei Rutuli dormiva intorno alla reggia di Turno, erma su le sue rupi che come le mura apparivano opera d'uomo, covando i sepolcri dei suoi morti. Non s'udiva se non il croscio dell'Incastro a valle, *continuo come il tempo*. [...] *Era come una notte nota che ritornasse nel giro degli anni, di molto molto lontano*. [...] L'airone lo sentì e si scosse. Era uno dei due aironi tutelari che Giulio Cambiaso amava e curava, nei giorni della gaiezza. Per gioco egli s'era piaciuto di deificarli coi nomi di due antenati mitici del primissimo Lazio: Dauno e Pilumno. Erano come i Penati (D'Annunzio, 1989, pp. 861-3, corsivi miei).

Anche qui, sebbene in maniera diversissima da Levi, abbiamo un luogo che sembra slegato dal tempo e immune dal progresso, «senza mutamento»; anche qui il tempo sembra ciclico («una notte nota che ritornasse nel giro degli anni»); ma mentre la ciclicità a cui sono condannati i contadini leviani è ripetitiva, faticosissima, annichilente, senza progresso, quella descritta da D'Annunzio evoca l'alba di un giorno fatale e glorioso. Anche qui, come in Levi, abbiamo un luogo popolato di divinità antichissime e familiari, tra cui Enea Indigete (“indigete” era l'epiteto con cui si indicavano le divinità connesse al culto delle origini di Roma, tra cui Enea). Per esito del tempo, «rupi» e «mura», terra e manufatto, natura e uomo perdono distinzione e si compenetrano. Eppure, l'esito della rilettura virgiliana e dell'evocazione del fantasma dei popoli preromani è profondamente diverso in D'Annunzio e in Levi. In D'Annunzio la gloria dell'antica gente dei Rutuli splende senza evocare la violenza rapace di Roma. Al contrario, D'Annunzio rievoca lo «sciame fatidico» di cui parla Virgilio (*Aen.*, VII, vv. 64-67), il primo dei portenti divini che annunciarono la venuta di Enea in Italia e la prossima sconfitta delle genti italiche, dando appunto un carattere *fatale* alla loro scomparsa. Il sacrificio delle genti preromane si rispecchia nel progetto (incompiuto)

di Tarsis di naufragare durante il volo («sembrava che per lui su la rupe di Àrdea vigesse la *conscia virtus* di Turno»: D'Annunzio, 1989, pp. 860-1), in cerca di un'impresa apparentemente impossibile che si realizza *fatalmente*, proprio in virtù dell'*accettazione* della morte.

Mentre D'Annunzio evoca nostalgicamente il mito dei perduti popoli italici, Levi usa il mito italico e il suo portavoce, Virgilio, in chiave anticoloniale, antiromana e antifascista. I popoli italici soggiogati da Roma, già sconfitti da Enea secondo il mito, costituivano un'alterità interna a Roma: la questione dell'unità etnica, culturale e linguistica di Roma non fu in realtà mai veramente compiuta²⁰. Sfruttando la memoria condivisa del testo di Virgilio, testo fondativo dell'autorità "fatale" di Roma sulla penisola, Levi fa riaffiorare la civiltà contadina come un'alterità "interna" all'Italia fascista («the internal Other of Fascist Italy»: Faleschini Lerner, 2012, p. 49) e riattiva il sopito conflitto fra Roma e l'Italia preromana, fra Roma e provincia, fra Roma e i popoli preesistenti e circostanti. Come sempre nella storia del "modello italico", anche in questo caso si crea l'occasione di ripensare la geografia dell'Italia: Levi smantella la grammatica romano-centrica e coloniale del regime fascista. Dalla *peripheral view* dei contadini, lo spazio politico e l'organizzazione del potere in Italia risultano stravolti: Roma non è più il centro, ma il luogo esotico e remoto da cui vengono i conquistatori («quelli di Roma»), al di là del confine simbolico segnato da Eboli.

Al tempo di Levi l'archeologia etrusco-italica aveva sviluppato un intenso dibattito sull'autoctonia dei popoli dell'Italia antica, in particolare degli Etruschi, o, di converso, sulla loro origine straniera. Il regime, infatti, tendeva a minimizzare gli apporti "esterni" alla penisola e a valorizzare le origini autoctone. Come sintetizzava Pallottino tentando un bilancio degli studi tra fine Ottocento e primo Novecento, la tesi dell'origine in-europea, quindi nordica, dei popoli preromani si contrapponeva alla teoria della loro origine mediterranea. Né erano del tutto esaurite le correnti dell'archeologia ottocentesca che avevano divulgato l'idea di remotissimi popoli precursori come i Pelasgi, i Terramaricoli, o i Villanoviani (Pallottino, 1977, pp. 25-34). Simili idee, per Pallottino, erano basate su una teoria deterministica dell'inizio delle civiltà: «la tradizione classica aveva

20. «L'aporia italica è tutta nell'accostamento del nome Italia all'aggettivo romana. Il presupposto evolutivo insito nella sequenza città, nazione, impero, ha oscurato il dato elementare: la creazione dell'impero mediterraneo anticipò il pieno inserimento della penisola nel dominio romano e fu poi parallelo a esso. [...] Il mito troiano, facendo di Roma una città dalle origini esotiche, insieme vicina e straniata, offrì per molto tempo a questa politica un efficace riferimento emotivo e ideologico» (Giardina, 1997, p. X).

generalmente concepito l'origine della storia dei singoli popoli [...] nella forma di un avvenimento esterno "istantaneo" o prodigioso (arrivo di un eroe d'oltremare, fondazione, rivelazione divina, ecc.)» (ivi, p. 27). Metodi nuovi, basati sull'analisi linguistica, andavano emergendo nel primo Novecento rivendicando la loro scientificità, ma senza riuscire ad abbandonare del tutto «l'idea di un inizio puntualizzato nel tempo, di un evento determinante [...] come un'invasione protostorica» (*ibid.*). La stessa posizione di Pallottino, ricorda De Francesco (2013, pp. 210-1), elaborata negli anni Quaranta, tendeva a valorizzare la dimensione locale degli Etruschi in linea con la politica culturale del regime. Levi invece, controcorrente, tiene aperta la questione del "mistero" delle origini italiane: nella sua prospettiva quella contadina è l'Italia «più antica, che *non si sa donde sia venuta, che forse c'è stata sempre*» (Levi, 2010, p. 122, corsivi miei).

Tutti i commentatori del *Cristo* insistono sulla dimensione preistorica, primigenia, atemporale, anteriore al progresso teleologico della civiltà contadina descritta da Levi (cfr. Gasperina Geroni, 2018, pp. 111-3). Tuttavia, è possibile risalire a un istante originario, un «inizio puntualizzato nel tempo», per usare le parole di Pallottino, in cui la storia contadina, attraverso una sconfitta militare, ha abbandonato il divenire storico per chiudersi nella ciclicità: «restò come addormentata nella sua *pazienza*» (altra parola chiave, legata etimologicamente a *patio*, patire, e che vedremo ritornare in Levi, 2010, p. 124), mentre Roma continua il suo «*cammino*» progressivo: quel punto, Levi lo dice chiaramente, è la fine delle guerre italiane. Vale la pena ricordare che la fine di un'altra civiltà sconfitta, quella etrusca, era stata descritta da Cardarelli (1981, p. 531: cfr. CAP. 2) proprio come un effetto del suo rapporto con il tempo: una civiltà stagionale, crepuscolare, incapace di sviluppo e sempre uguale, che «non poteva che» soccombere. Levi, al contrario, postula la chiusura della civiltà contadina come causata dalla conquista romana, mettendo in luce le responsabilità del conquistatore.

In mancanza di fonti prettamente storiche che raccontino la storia dal punto di vista degli sconfitti, Levi si confronta direttamente con la poesia latina, e specificamente con Virgilio, chiamandolo in causa. Come per gli etruscologi settecenteschi interrogare la storia perduta degli Etruschi e degli Italici significava sfidare la tradizione classica – in particolare quella storiografica – e cercare di andare oltre il suo lascito, come per Vico l'interrogazione delle radici etimologiche latine, ossia dei testi, consentiva di andare al di là («discendere», dice Vico, *SN44*, § 338) della trasmissione testuale e accedere a quell'antichità ulteriore, al sostrato perduto dei popoli più antichi, così Levi evoca l'*Eneide* come testimone ma anche come cor-

responsabile della codificazione di una narrazione coloniale e di un rapporto dominante-dominato ai danni dell'«umile Italia» degli autoctoni.

La definizione di “umile Italia” («umile la disse Virgilio, umile Dante»: Levi, 1960, p. XIII) è, appunto, ricavata dall'*Eneide* («humilemque videmus Italiam»: *Aen.* III, vv. 522-523, così citato in Levi, 2010, p. 123) ma filtrata attraverso il famoso passo dantesco (*Inf.* I, vv. 106-108: «di quell'umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Cammilla / Eurialo e Niso e Turno di ferute», citato in Levi, 2010, p. 124). Forse c'è da aggiungere un'ulteriore interferenza della *Scienza nuova* che vuole le parole *homo*, *humanus*, *humare*, e *humus* connesse etimologicamente (cfr. il CAP. 2 per un caso simile in Cardarelli). Così sembrerebbe nella contiguità di questi termini nel tardo *Un volto che ci somiglia*, dove «L'umile Italia» è il titolo di uno dei capitoli: l'umile Italia «è quella che io uso chiamare l'Italia contadina, *umile* come “*humus*”, *umile* di radici *terrestri*. È l'Italia *dell'uomo*» (Levi, 1960, p. XIII, corsivi miei). Se così fosse, questo recupero etimologico della parola “umano” nel senso di “terrestre” si potrebbe interpretare anche come un correttivo della terribile sentenza attribuita ai contadini all'inizio del *Cristo*: se “cristiano” sta per “umano”, essi dicono, «noi non siamo cristiani, non siamo considerati uomini [...] ma bestie» (Levi, 2010, p. 3). La parola “umile” è quasi un segnale della ricorrenza dei nuclei tematici qui esaminati: in una poesia del 1935 «l'umile terra» luca si unisce alle campane nel «paziente» (ancora il *patire*) lamento «delle eterne lontananze» (Levi, 2008, p. 59, v. 10). «Umile» è detta la «vita» delle genti contadine (*L'uva puttanello*, in Levi, 1975, p. 105). L'umile Italia «vive complessa e attiva e semplice nelle città e nelle campagne, che realizza in valori di oggi la sua antichissima tradizione, che salva l'unità e la libertà dell'uomo nella sua terra, nel suo amore, nel suo lavoro» (Levi, 1960, p. XIII).

L'Italia, per Levi, ha una natura molteplice in cui «sguardi e [...], invasioni, i secoli e le genti [...] hanno lasciato successive stratificazioni, come i sedimenti che portano i grandi fiumi nel corso dei tempi» (*Il mito dell'America*, 1947, in Levi, 2000, p. 5). L'immagine è analoga a quella proposta ironicamente da Savinio in *Dico a te, Clio* (cfr. CAP. 2), ma rovesciata: in Levi l'accumulazione stratigrafica, che deposita mucchi di metaforici “de-triti” ai margini della penisola, è un effetto del naturale fluire della storia, mentre per Savinio, come abbiamo visto, l'accumulo è la scoria di una mancata storicizzazione, lo scarto di un processo “igienizzante”. Sotto gli strati ammuccati, scrive Levi, «altre realtà», tra cui quella della Lucania, «stanno nascoste, più oscure e misteriose, permanenti nei tempi, fuori

della storia, e perciò quasi invisibili nella loro gigantesca passività [...] agli uomini d'oggi, attaccati alla ragione e alla Storia» (*ibid.*, corsivo mio).

La consapevolezza delle dinamiche del potere in gioco e della loro stratificazione storica contribuisce alla formulazione della posizione autonomista e federalista di Levi (2010, pp. 210-1):

Lo Stato non può essere che l'insieme di infinite autonomie, una organica federazione. Per i contadini, la cellula dello Stato, quella sola per cui essi potranno partecipare alla molteplice vita collettiva, non può essere che il comune rurale autonomo. È questa la sola forma statale che possa avviare a soluzione contemporanea i tre aspetti interdipendenti del problema meridionale; che possa permettere la coesistenza di due diverse civiltà, senza che l'una opprima l'altra, né l'altra gravi sull'una.

Nel dopoguerra, nell'ambito dell'impegno politico a favore del Mezzogiorno, Levi cercherà di «collegare, attraverso l'autonomia contadina, il mondo contadino alla storia, di raggiungere l'unità, di dare inizio al movimento e allo sviluppo», spezzando la secolare ciclicità del tempo contadino e ricongiungendolo alla «storia reale» (Levi, 1975, p. 96). Questo ulteriore tassello conferma l'ipotesi che Levi si possa considerare l'erede di una tradizione di pensiero che considerava l'Italia delle «piccole patrie» e delle realtà locali un modello politico preferibile a quello romano-centrico: l'Italia centralistica di Enea contro l'*humilis Italia* ricordata miticamente da Virgilio, l'Italia di Roma contro i Volsci, il popolo della «vergine Cammilla», i Rutuli, il popolo di Turno, i Sanniti, coloro che furono «duro ostacolo» al «cammino» di Roma (Levi, 2010, p. 124). Il progetto «centrifugo» di Levi si innesta non solo sul piano dell'antifascismo militante, ma anche su quello del riformismo italiano del dopoguerra. Vespaziani (2016, p. 468) sottolinea come le ipotesi federaliste, nel pensiero politico italiano, siano sempre state minoritarie e controegemoniche; e infatti, anche in questa occasione storica il federalismo risulterà sconfitto ma, come vedremo nel prossimo capitolo, l'immagine dell'Italia preromana, forse anche attraverso Levi, tornerà presto ad agitare il panorama letterario italiano evocando un fantasma ancora più minaccioso, quello della Shoah.



Bassani e l'Etruria: antichità, latenza, rimozione (1962-78)

Je crois que commencer un livre
c'est comme aller frapper à la porte d'une tombe
pour y faire entendre le bruit qu'on fait dehors.

Denis Roche

4.1

Tutto inizia a Cerveteri: sul Prologo a *Il giardino dei Finzi-Contini*

Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani (1962: d'ora in poi *Giardino*) inizia in un cimitero etrusco. Ma non è solo un romanzo, *quel* romanzo, che comincia a Cerveteri: è un capitolo chiave della narrazione romanzesca della Shoah in Italia. Una "soglia" quindi, di particolare importanza, meritatamente oggetto di ampia attenzione da parte degli studiosi. Il cimitero etrusco è normalmente inquadrato dalla critica fra i molti luoghi sepolcrali e memoriali che si trovano nella narrativa di Bassani, spesso in posizione incipitaria, quasi un sugello dell'ispirazione narrativa (cfr. Actis-Grosso, 2011; Turi, 2015, pp. 56-7). Nel caso del *Giardino*, questa scelta compositiva assume un carattere estremo: una necropoli, un'intera città di morti, un popolo passato alla storia per la preponderanza dell'architettura funeraria su quella civile, è un'immagine sepolcrale particolarmente potente e ricca di implicazioni. In questo capitolo si renderanno evidenti i motivi tematici e i sottotesti politici evocati dalla scelta di Cerveteri come luogo di avvio della narrazione per poi evidenziarne la sopravvivenza, specialmente nello spazio della poesia di Bassani. In particolare, vorrei sottolineare l'uso dell'immagine del sepolcrale etrusco – leggermente diverso, come vedremo, dal sepolcrale codificato dalla letteratura sette-ottocentesca, possibile modello per Bassani – come un dispositivo fondamentale nel più fortunato romanzo italiano sulla Shoah.

Una lettura del Prologo del *Giardino* consente l'estrazione di elementi utili all'analisi che qui interessa, contribuendo a dipanare appena un poco l'«ipercolta rete di sottintesi» (Fortini, 1987, p. 238) che Bassani tende al di sotto della sua scrittura:



Da molti anni desideravo scrivere dei Finzi-Contini – di Micòl e di Alberto, del professor Ermanno e della signora Olga –, e di quanti altri abitavano o come me frequentavano la casa di corso Ercole I d'Este, a Ferrara, poco prima che scoppiasse l'ultima guerra. Ma l'impulso, la spinta a farlo veramente, li ebbi soltanto un anno fa, una domenica d'aprile del 1957.

Fu durante una delle solite gite di fine settimana¹.

L'incipit mette subito in mostra alcuni elementi decisivi. In particolare, il narratore si trovava in uno stato di prolungato desiderio latente («da molti anni desideravo») di dar voce alla storia della famiglia Finzi-Contini, desiderio a cui era mancato l'innesco: questo giunge, in maniera piuttosto violenta («impulso», «spinta») e inaspettata, nel corso di una gita primaverile². Una scampagnata che è caratterizzata come «solita», cioè abituale, prevista, parte di un'organizzazione del tempo medio-borghese ciclica, routinaria, che, nel dopoguerra avanzato, era subentrata, rassicurante, agli strappi e ai mutamenti di rotta improvvisi del tempo della dittatura, della guerra e del dopoguerra. Una *routine* che, come il testo sembra suggerire implicitamente, non favorisce lo scavo memoriale e la ricostruzione, dolorosa ma necessaria, della tragica storia dei Finzi-Contini: anzi, costringe semmai a focalizzarsi sul presente e sull'immediato futuro, su una temporalità, come detto, ciclica, ripetitiva e lievemente monotona. Il desiderio di narrare rimane quindi in stato di latenza. In *Dico a te, Clio*, Savinio (1992, p. 88: cfr. PAR. 2.2) aveva descritto una dinamica simile: la visita archeologica, anche quella meta di un viaggio di piacere in automobile con la famiglia, *costringe a pensare alla morte*, mentre al contrario «la civiltà è un gioco, una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte» (corsivo mio).

In Bassani la gita non ha una meta definita e si svolge in automobile, in numerosa compagnia, lungo l'Aurelia: «distribuiti su due automobili, ci eravamo avviati lungo l'Aurelia subito dopo pranzo». L'indicazione suggerisce un moto lineare e liberatorio nell'uscita da Roma, la città della *routine* e del lavoro. Questi elementi non sono neutri: è quasi un *cliché*

1. Tutte le citazioni dal Prologo sono tratte da Bassani (1998, pp. 317-22). I corsivi sono sempre miei.

2. È significativo anche che la gita si svolga in aprile, mese di rinascita (nonché il periodo dell'anno in cui, al netto delle oscillazioni del calendario ebraico rispetto a quello civile, cade *Pesach*, "Pasqua" ebraica, su cui si veda in seguito): come notato da Francesco Bausi, l'avvio primaverile del *Giardino* si basa sul probabile modello dantesco (Bausi, 2011, p. 211); Raffaele Manica ci vede invece un richiamo a Eliot («April is the cruellest month»: Manica, 2006, p. 105). Il ritorno della primavera è topico anche nella poesia bassaniana, anche per via della coincidenza con il compleanno del poeta, il 4 marzo.

ricordare che l'automobile, specialmente se di marca Fiat³, era all'epoca un simbolo del riconquistato benessere postbellico. Il vagare senza meta e senza un programma per l'Aurelia, in una domenica di aprile che sembra lontanissima dalla guerra, in compagnia e in cerca di svago, denota una situazione ben precisa e dotata di caratteri nuovi rispetto all'immediato passato: quella di un gruppo di borghesi benestanti, possessori di un mezzo privato, bene una volta di lusso che diventa ora sempre più accessibile. La gita motorizzata simboleggia la temporalità leggera, consuetudinaria e lontana da memorie dolorose in cui il romanzo ha inizio.

La ricerca di un piacere immediato e di una modesta elevazione intellettuale (la visita di un castello «medievale», che si rivela poi di poco interesse⁴) non sembra però andare a buon fine: le intemperie rendono la gita sgradevole. Il gruppo si accinge dunque al rientro a Roma, e a concludere il fine settimana, riattivando la temporalità feriale dell'operosa borghesia romana. Tuttavia, i gitanti si trovano davanti al «bivio di Cerveteri», a scegliere cioè fra il previsto rientro e un'alternativa potenziale:

Poiché era stato deciso di rientrare immediatamente a Roma, non dubitavo che si tirasse dritto. Ma ecco, invece, a questo punto, la nostra macchina rallentare più del necessario, e il padre di Giannina mettere fuori il braccio dal finestrino. Segnalava alla seconda macchina, distanziata di una trentina di metri, la propria intenzione di svoltare a sinistra. Aveva cambiato idea.

Ci trovammo così a percorrere la liscia stradetta asfaltata che porta [...] alla famosa necropoli etrusca.

La visita alla necropoli, che darà poi avvio al percorso memoriale e al romanzo stesso, è dunque il risultato di una *deviazione* da un percorso prestabilito: una digressione imprevista, un cambiamento di idea. Specificamente, si abbandona la linearità della strada consolare che esce da Roma, consentendo l'interruzione dell'operosità lavorativa, nel tempo sospeso della vacanza. Nella *flânerie* parigina di Baudelaire (codificata da Benjamin⁵), per

3. Bassani, ricorda la figlia, possedette una 1100 e una 1200 (Bassani P., 2016, p. 97).

4. Si tratta del Castello di Santa Severa, a pochi chilometri da Santa Marinella (cfr. Prebys, 2017).

5. Mi riferisco ai postumi *Passagenwerk*, in cui Benjamin, sulla scorta dei *Fleurs du mal* di Baudelaire, codifica la figura del *flâneur* come risultato dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione, quindi come figura della modernità. Nel caso qui analizzato ci troviamo davanti a una figura di mobilità simile: casuale, indolente, aperta al caso. La differenza fondamentale, oltre all'automobile, elemento tecnologico nuovo rispetto a Baudelaire, sta nella dimensione completamente urbana del *flâneur*, mentre i personaggi del Prologo si muovono lungo una direttrice che porta "fuori Roma", quindi in uno spazio extraurbano. Come abbiamo visto (PAR. 2.2) una dimensione simile si dà anche in Savinio.

molti versi simile al girovagare dei personaggi qui descritti, è la casualità dei percorsi e degli incontri e delle deviazioni a determinare l'esperienza dello spazio. Come sottolineato da De Certeau (1990, p. 48), l'esperienza del cammino è l'equivalente spaziale della scrittura: camminando, si determina una grammatica dello spazio analoga all'organizzazione del materiale narrativo in prima e dopo, causa e effetto, prolessi e analessi. La prospettiva di De Certeau incoraggia a leggere il movimento di apertura del *Giardino* come un atto discorsivo. La deviazione dell'automobile è casuale solo nella finzione narrativa: è infatti determinante per avviare il doppio *flashback* (prima al 1929, poi al 1938) che costituisce il corpo principale del romanzo.

Nessuno chiedeva spiegazioni, e anch'io stavo zitto.

Di là dal paese la strada, in lieve salita, costrinse la macchina a rallentare. Passavamo ora a pochi metri dai cosiddetti montarozzi di cui è sparso fino a Tarquinia e oltre, ma più dalla parte delle colline che verso il mare, tutto quel tratto del territorio del Lazio a nord di Roma, il quale non è altro, dunque, che un immenso, quasi ininterrotto cimitero.

La deviazione ispira immediatamente uno stato di raccoglimento: nessuno protesta, anzi, i personaggi rimangono in silenzio. Il narratore si concentra sul percorso dell'automobile, la quale è costretta dalle asperità del percorso a rallentare. Sta infatti salendo le colline e lasciando indietro il mare, ovvero inerpicandosi attraverso l'«ininterrotto cimitero» che sta alle spalle del litorale tirrenico a nord di Roma. Un vastissimo territorio immediatamente caratterizzato dalla sua natura sepolcrale e memoriale. Analogamente, Guido Piovene (2003, p. 807) descriveva Cerveteri come «il sito dove si penetra più addentro nell'oltretomba dell'Etruria», e prima ancora (1939) Cardarelli parlava della vicina Tarquinia come di una «sepolcrale armeria» e, con lugubre precognizione, «forno crematorio spento da migliaia di anni» (Cardarelli, 1981, p. 525; cfr. PARR. 1.1 e 2.2 per la trattazione degli spazi etruschi come accessi all'inferno). Il rallentamento è l'equivalente sul piano spaziale del silenzio dei personaggi: l'«ininterrotto cimitero» ispira concentrazione e lentezza favorevoli alla riflessione e al recupero della memoria (più avanti, verso Roma, il mezzo rimarrà bloccato nel traffico, rallentando ulteriormente). La stradicciola tortuosa che l'automobile percorre potrebbe essere una similitudine della scrittura, specificamente dell'avvio difficoltoso dello scrivere di Bassani (cfr. Cotroneo, in Bassani, 1998, p. XIV).

Il silenzio dei viaggiatori in Bassani è interrotto dalla voce dell'unica bambina presente nella brigata, che prende la parola per chiedere notizie della nuova destinazione. Il padre, per interessarla, menziona le tombe etrusche «col tono di chi comincia a raccontare una favola»: si allude alla *fabula*

dei Finzi-Contini, che comincerà fra poche pagine? O piuttosto suggerisce un accesso diverso, non storico, non filologico, non archeologico, all'esperienza della visita nella necropoli? Un accesso per suggestioni, per associazioni, che favorirà l'istinto di narrare?

«Dove stiamo andando?» chiese Giannina. [...]

«Andiamo a dare un'occhiata a delle tombe di più di quattro o cinquemila anni fa.» rispose [il padre], *col tono di chi comincia a raccontare una favola*, e perciò non ha ritengo a esagerare nei numeri. «Tombe etrusche.»

«Che malinconia!» sospirò Giannina. [...]

«Perché malinconia? Te lo hanno detto, a scuola, chi erano gli etruschi?»

«Nel libro di storia di etruschi stanno in principio, vicino agli egizi e agli ebrei. Ma senti, papà; secondo te, *erano più antichi gli etruschi o gli ebrei?*»

Il papà scoppiò a ridere.

«*Prova a chiederlo a quel signore*», disse, accennando a me col pollice.

Ricordando nozioni scolastiche, Giannina pone una questione in apparenza bizzarra: sono più antichi gli Etruschi o gli Ebrei (con la maiuscola, da intendere come popolo delle origini; probabilmente Bassani usa le minuscole per rimarcare l'ambiguità dell'espressione)? La domanda è meno innocente di quanto sembri, specialmente in un'epoca in cui la narrazione della Shoah era appena agli inizi, fra urgenza di ricominciare e desiderio di dimenticare; il padre gira la domanda a «quel signore», cioè il narratore. Il dialogo ha la funzione immediata di suggerire che il narratore sia ebreo, informazione necessaria all'avvio del racconto che si svolge nei capitoli successivi. La domanda e la successiva risposta sollevano poi una problematica analogia fra Etruschi ed ebrei (con la minuscola, da intendere come comunità etnico-religiosa), nel nome della loro «antichità»: analogia ricchissima di implicazioni. Inoltre, la domanda della giovanetta, apparentemente a sproposito, suggerisce nuovamente che l'avvicinamento alle tombe etrusche si svolga secondo un approccio “digressivo” e non lineare.

Le domande curiosamente impostate di Giannina e l'immediatamente successiva evocazione dell'identità ebraica del narratore potrebbero nascondere ulteriori significati. Nella liturgia ebraica, infatti, e specificamente nel rito di *Pesach* che viene menzionato più avanti nel libro (parte III, cap. 7), le domande dei bambini hanno un ruolo fondamentale. A esse sono dedicati specifici passaggi del rito prescritto nella *Haggadah*, il libro che si legge durante il *seder* (cena festiva), il cui nome significa letteralmente “racconto”. La Torah prescrive l'obbligo di spiegare al proprio figlio il significato dell'uscita

dall'Egitto (nell'ambito dell'imperativo religioso del ricordo: *zakhor*⁶), obbligo che è assolto durante il rito di *Pesach*. Ma, come codifica la *Haggadah* con eccezionale sensibilità pedagogica, le domande dei bambini non sono necessariamente lineari, limpide, innocenti. Per questa ragione si identificano quattro tipi di bambini: il "saggio", il "malvagio" (o meglio ancora disinteressato), il "semplice" e "colui che non sa fare domande"; così, la *Haggadah* predispone il capofamiglia ad accogliere o a prevenire le loro curiosità secondo quattro diversi modelli comportamentali. A ognuno di essi corrisponde una risposta diversa, che a sua volta deve scatenare reazioni diverse: soddisfazione nel "saggio", rabbia nel "malvagio", chiarezza nel "semplice", curiosità in "chi non sa fare domande". Questo passaggio del rito celebra l'importanza della trasmissione della memoria fra generazioni e riserva un ruolo capitale alle curiosità dei bambini così come vengono espresse. Che Bassani conoscesse i significati profondi del rito è fuor di dubbio, dato che lo descrive con dovizia di particolari nel romanzo, non senza un riferimento esplicito, ancorché laconico, al ruolo centrale del narratore nel rito in quanto figlio primogenito («al centro del tavolo [...] l'uovo sodo, riservato a me, il primogenito»: Bassani, 1998, p. 478)⁷.

Secondo questa etica della memoria identitaria e della tradizione, codificata dal rito di *Pesach*, le domande di Giannina hanno una funzione precisa: quella di innescare narrazione⁸. Ed è infatti così anche nei paragrafi successivi:

6. Sul ruolo dello *zakhor* nella narrativa di Bassani cfr. Parussa (2011, pp. 149 ss.). Per un inquadramento generale del concetto cfr. invece Yerushalmi (2011).

7. Sulla notte di Pasqua nel *Giardino* cfr. Langiano (2009). Per Bassani e l'ebraismo cfr. Spila (2004); De Angelis (2006); Parussa (2011); Gentili (2016).

8. Si potrebbe obiettare che lo schema codificato dalla *Haggadah* fallisce, perché la domanda di Giannina non riceve risposta: ma la risposta è il romanzo stesso. Il narratore è raggiunto da una memoria involontaria e la struttura monodica dell'elegia memoriale è preferita a un più banale impianto dialogico. Ma se il dialogo con il fanciullo, obbligo morale prescritto dai riti di *Pesach*, è assente nel romanzo, non è così nell'etica memoriale di Bassani. Infatti, è proprio ai «giovani» che egli rivolge la propria arte e il proprio ricordo, come testimoniato da un passaggio molto citato: «Il pericolo che incombe sui giovani di oggi è che si dimentichino di ciò che è accaduto, dei luoghi donde tutti quanti siamo venuti. Uno dei compiti della mia arte (se l'arte può avere un compito), lo considero soprattutto quello di evitare un danno di questo tipo, di garantire la memoria, il ricordo. Veniamo tutti quanti da una delle esperienze più terribili che l'umanità abbia mai affrontato. Pensi ai campi di sterminio. Niente è mai stato attuato di più atroce e di più assoluto. Ebbene i poeti sono qua per far sì che l'oblio non succeda. Un'umanità che dimenticasse Buchenwald, Auschwitz, Mauthausen, io non posso accettarla. Scrivo perché ci se ne ricordi» (*In risposta (VI)*, in Bassani, 1998, p. 1326).

«Papà», domandò ancora Giannina, «perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle più nuove?» [...]

«Si capisce», rispose. «I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti» e di nuovo stava raccontando una favola «che è come se non siano mai vissuti, come se siano *sempre* stati morti».

Qui il papà di Giannina tocca un punto fondamentale: tombe così antiche, come quelle degli Etruschi, non ispirano sentimenti malinconici, non azionano un legame affettivo come fanno le tombe di coloro che ricordiamo. Il misterioso popolo etrusco è così relegato nell'eternità e nel silenzio, come se non avesse mai vissuto, inaccessibile al ricordo. La malinconia nasce dall'interruzione della trasmissione di notizie, memorie, storie, sui personaggi e i luoghi etruschi: in una parola, dalla perdita del privilegio della memoria. Tuttavia, l'intelligenza affettiva della bambina offre un rimedio:

[T]occò a Giannina impartire la sua lezione.

«Però, adesso che dici così», proferì dolcemente, «mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri».

La successiva visita alla necropoli si svolse proprio nel segno della straordinaria tenerezza di questa frase. Era stata Giannina a disporci a capire. Era lei, la più piccola, che in qualche modo ci teneva per mano.

Il narratore insiste sulla funzione di guida che Giannina assume con la sua ingenuità⁹. Per diventare significativo, per smuovere il pensiero distratto e attivare la memoria, il cimitero etrusco deve essere attraversato con un atteggiamento non esclusivamente storico, ma sentimentale, affettivo: per certi versi infantile. La «lezione» di Giannina consiste nell'impostare un rapporto di *tenerezza* con la memoria perduta degli Etruschi, trasformando così la gitarella archeologica in un viaggio sentimentale («la visita alla necropoli [...] si svolse poi nel segno della straordinaria tenerezza di questa frase»), riattivando così il valore memoriale e ammonitivo (dal latino *moneo*, “ammonire”, da cui “monumento”) della necropoli. Come suggerisce Sonia Gentili, non è escluso che qui Bassani ricordi la «corrispondenza d'amorosi sensi» di foscoliana memoria (*Sepolcri*, vv. 30-31): l'efficacia del rapporto con le tombe è garantita da una relazione affettiva, a sua volta prodotta dalla «celeste dote» degli umani di

9. Gianni Venturi (2006, pp. 100-1) ha suggerito per Giannina il ruolo della Kore, l'immagine archetipica della giovanetta rapita nell'Oltretomba e capace di viaggiare fra i due mondi tornando fra i vivi a primavera, ruolo analogo a quello di Micòl nel secondo prologo al *Giardino*. Cfr. anche Actis-Grosso (2011); Cazzola (2012). Cfr. *infra*, il CAP. 2, per una possibile interferenza del mito della Kore anche nelle pagine etrusche di Cardarelli.

immaginare la vita oltre la morte¹⁰; senza questa, per usare una definizione di Starobinski riferita al culto postrivoluzionario delle rovine, la tomba è un monumento dalla significazione perduta. Avendo perso la sua funzione originaria, il monumento non sta più per sé stesso, ovvero rappresenta un segno di discontinuità con il passato (Starobinski, 1964, p. 180). Le rovine diventano allora un correlativo oggettivo dello stato d'animo del soggetto postrivoluzionario, colto nell'atto di contemplare l'effetto rovinoso della storia sul paesaggio.

Come Foscolo dopo la Rivoluzione francese e il "tradimento" napoleonico (cfr. Piperno, 2018b), così anche Bassani si trova a scrivere in una condizione *postuma*: i personaggi vivono nella consapevolezza di venire *dopo* una formidabile frattura nel flusso della storia e di camminare fra rovine morali e materiali. Il cimitero etrusco ne fa correttamente da contraltare. La Santa Croce di Foscolo, tuttavia, non è un monumento in rovina, ma un santuario in piena attività: nel 1810 vi fu completato un monumento ad Alfieri; vi si pianificava un cenotafio a Dante nel 1818, finito undici anni dopo; le spoglie di Foscolo stesso vi furono accolte dopo la sua morte. Bassani ha bisogno di un dispositivo che trasformi la passeggiata archeologica in una liturgia vivente per recuperare, almeno parzialmente, l'originaria funzione religiosa del cimitero pagano. L'affettività esibita da Giannina è questo dispositivo: essa consente la mutazione della visita turistica in pellegrinaggio, definizione che più tardi Bassani attribuirà all'intero romanzo: «è un pellegrinaggio, ecco! È la storia di un pellegrinaggio da una realtà vasta quanto il mondo fino alle soglie di un certo giardino» (Bassani, 2016, p. 134)¹¹. La «tenerezza» della bambina è sufficiente a riattivare la funzione originaria del monumento sepolcrale e a ricostruirne in parte la perduta valenza religiosa. Si ricordi infine che il territorio di Cerveteri fa senz'altro parte di quel paesaggio italiano che Bassani, da presidente di "Italia nostra", non esiterà a definire «sacro»¹²: sacro per l'importanza del patrimonio culturale, certo, ma anche

10. Gentili (2016, p. 96). Cfr. Actis-Grosso (2011, pp. 119-21). Significativo anche il ricordo di Paola Bassani (2016, pp. 21-2): «Il cimitero era per lui un pensiero costante. La prima cosa che faceva, quando andava in una città, era visitarne il cimitero, pensava fosse essenziale per comprendere la città stessa, la sua storia, la sua identità [...]. A suo modo era foscoliano [...] un ambasciatore universale fra i vivi e i morti [...]. Occuparsi dei morti era per lui una precisa attitudine, una necessità vitale».

11. Sul senso religioso del tempo nel *Giardino* (specificamente nel caso di Micòl e dei suoi pellegrinaggi sui luoghi della propria infanzia), cfr. Parussa (2011, pp. 151-2).

12. «Il territorio italiano è sacro: rappresenta l'immagine fisica, il corrispettivo oggettivo – mi si passi l'espressione – di un'operazione mentale e culturale di importanza assoluta» (*Innanzi tutto il territorio*, 1978, pp. 3-5, ora in Bassani, 2018, p. 165). Cfr. anche l'intervista *Educhiamo attraverso l'opinione pubblica*, 1973, ora in Bassani (2018) con il titolo *La religione dell'ambiente* (oltre che *passim* in Bassani, 2018). Anche Paola Bassani (2016, p. 100) ricorda che Bassani «sapeva che la sua arte era animata da una sola e unica necessità, quella

perché mantiene una funzione monumentale piena, arrivando a far rivivere almeno come suggestione l'originale funzione liturgica.

Il resto della visita si svolge quindi con un atteggiamento affettivo e immaginativo: la storia/archeologia cede di fronte alla *favola* del papà di Giannina: «deposta volentieri ogni residua velleità di filologico scrupolo, io venivo tentando di figurarmi concretamente ciò che potesse significare per i tardi etruschi di Cerveteri, gli etruschi dei tempi posteriori alla conquista romana, la frequentazione assidua del loro cimitero suburbano». “Figurarsi”, verbo leopardiano dell’immaginazione. Abbiamo visto come anche in Cardarelli (PAR. 2.3) i dati storici e archeologici cedessero facilmente il passo alla dimensione favolistica. Ed ecco che, come figure di fantasmi, gli Etruschi tornano a popolare la loro necropoli; sono colti dal narratore al crepuscolo di una civiltà già conquistata su cui grava un senso di fine e di morte.

Tutto sì, stava cambiando – dovevano dirsi mentre camminavano lungo la via lastricata che attraversava da un capo all’altro il cimitero [...]. Il mondo non era più quello di una volta, quando l’Etruria, con la sua confederazione di libere città-stato aristocratiche, dominava quasi per intero la penisola italiana. Nuove civiltà, più rozze e popolari, ma anche più forti e agguerrite, tenevano ormai il campo. Ma che cosa importava in fondo?

A questo senso di dannazione era stato sensibile anche Piovene (2003, p. 808), che descrive le tombe più tarde di Cerveteri come particolarmente spaventose: «nel quinto secolo prima di Cristo, la loro qualità peggiora. E anche nel sottoterra emergono istinti crudeli. Una delle scene dipinte rappresenta un supplizio...», una descrizione che sembra richiamare la già evocata “malinconia” etrusca (cfr. PAR. 1.1), molto diversa dalla pacata tristezza descritta da Bassani.

Bassani si mostra ben fornito di informazioni storiche sugli Etruschi, sul culto dei morti e sulla loro organizzazione politica; queste informazioni sono funzionali al rinforzo dell’analogia Etruschi-ebrei: floridi, potenti, integrati, gli Etruschi erano in una posizione di potere e di equilibrio, come gli ebrei moderni nell’Italia postunitaria. Bassani sceglie di rappresentare la storia dal punto di vista degli Etruschi, recuperando la perduta centralità dell’Etruria, oggi periferica; narra quindi la loro fine come un lento ed estenuato cedimento all’ascesa di «altre civiltà», nello specifico quella romana. Bassani sceglie di rappresentare gli Etruschi come una civiltà sconfitta con

di ridare vita a chi non c’era più, recuperando insieme con i morti, per impellenza di verità, il preciso contesto storico e sociale in cui costoro erano vissuti. Un’opera di resurrezione, la sua, una missione letteralmente religiosa». Morendo, farà giurare alla figlia di tornare costantemente sulla sua tomba (ivi, p. 118).

la forza: abbiamo visto (CAP. 2) come altri autori, prima della guerra, avevano fornito resoconti molto diversificati di questa fine. Nell'ambito dell'insistita analogia con il popolo ebraico, la Roma «rozza», «popolare», «più forte» e «agguerrita» adombra forse l'ascesa della brusca milizia fascista, pronta a schiacciare con la forza l'agiata e pacifica borghesia ebraica. Bassani riprende un'analogia già usata da Lawrence, Savinio (CAP. 2) e Carlo Levi (CAP. 3) fra i fascisti eredi di Enea e della romanità nobile, delle cui insegne si fregiano, e le vittime, discendenti più o meno diretti delle civiltà preromane perdute¹³. Inoltre, la rappresentazione degli Etruschi languidamente rassegnati alla loro scomparsa suggerisce l'incredula passività delle comunità ebraiche di fronte alle leggi razziali.

L'analogia fra ebrei ed Etruschi è, come detto, per niente ovvia: a parte il richiamo alla comune "antichità", plausibile soltanto nell'ingenua immaginazione storica di una scolara delle elementari, ebrei ed Etruschi hanno ben poco in comune. Vi si è soffermato già Andreas Steiner: fra le varie differenze storiche, culturali e archeologiche, una differenza macroscopica fra tutti rende problematica la comparazione: «gli Etruschi», scrive Steiner, «sono una civiltà che si è rivelata – e continua a rivelarsi – grazie soprattutto a un "patrimonio di immagini" (la pittura e la scultura funeraria), mentre possiede ben poca "scrittura" [...]. Hanno, invece, gli ebrei, tantissima scrittura, anzi sono il "popolo del libro"» (Steiner, 2017, pp. 55-6). Mentre ci è quasi completamente negato di ascoltare direttamente la voce degli Etruschi, gli antichi Ebrei, come i Greci e i Romani, parlano per sé, in prima persona, attraverso la narrazione biblica. Inutile specificare il valore identitario che il libro – la Bibbia, la *Torah* – e la lingua hanno mantenuto per il popolo ebraico nella diaspora. Quello fra Etruschi ed ebrei, dunque, è un confronto che fa emergere la centralità della questione del logocentrismo nella definizione della dimensione storica dei popoli, come discusso nell'*Introduzione* a questo libro.

L'idea di una "congiura del silenzio" a proposito degli Etruschi era già presente negli studi settecenteschi e risorgimentali sul tema; anche che nel caso di Guarnacci la questione fu posta proprio in termini di una "*battle of the books*", di un conflitto fra libri perduti e libri conservati (cfr. *Introduzione*). Questo motivo era stato rilanciato in tempi vicinissimi a Bassani da Lawrence e dal suo *Etruscan Places*, riproposto un anno prima del *Giardino* nella prima traduzione italiana integrale del 1961, a cura di Lorenzo Gigli.

13. Varrà la pena di ricordare che Bassani era amico di Carlo Levi, lettore e recensore del *Cristo* (*Carlo Levi e la crisi*, in Bassani, 1998, pp. 1087-95), e partecipe della missione dell'amico in favore della Lucania nel dopoguerra: cfr. il discorso pronunciato al Convegno di studi sul problema del risanamento dei Sassi tenutosi a Matera il 10 dicembre 1967, ora in Bassani (2018).

noi non conosciamo nulla degli Etruschi, fuorché ciò che troviamo nelle loro tombe. Di essi parlano gli scrittori latini. Ma non disponiamo di fonti dirette, a eccezione di quanto le tombe offrono. [...] Inoltre, gli Etruschi erano viziosi. Sappiamo questo perché l'hanno detto i loro nemici e sterminatori. Allo stesso modo con cui abbiamo conosciuto le indescrivibili malvagità dei nostri nemici nell'ultima guerra. Chi non è malvagio per il suo nemico? Per i miei detrattori io sono la vera immagine della cattiveria (Lawrence, 1961, pp. 595-6)¹⁴.

Come è evidente, il brano conserva e rilancia i due elementi principali del discorso sull'Etruria dalle origini ad allora: il silenzio delle fonti dirette e la malafede di quelle indirette. È interessante notare che il brano, che si trova nel capitolo I, *Cerveteri*, manca nella traduzione selettiva di Vittorini del 1938 ricordata nel CAP. 2. In un'altra pagina dimenticata nel periodo fascista e presente invece nella traduzione del 1961, Lawrence dà conto del valore memoriale dei luoghi Etruschi:

Presto scorgemmo Tarquinia [...] conosciuta per secoli come Corneto [...]. Il regime fascista, tuttavia, gloriandosi delle origini italiche dell'Italia, ha ora soppresso il nome di Corneto, così che la città è diventata di nuovo semplicemente Tarquinia. [...] Così gira la ruota della rivoluzione. Accanto alla porta medievale sta la parola etrusca – etrusca latinizzata – messa dal fascismo che ha il potere *di dare i nomi e di toglierli* (Lawrence, 1961, p. 621, corsivi miei)¹⁵.

In particolare, è rilevante che il potere del fascismo, secondo Lawrence, sia quello «di dare i nomi e di toglierli» («the Fascist power to name or unname»): cioè di ricordare o dimenticare, di scrivere o non scrivere un'epigrafe memoriale, di marcare o non marcare un passaggio, un'identità, una differenza. Sul cambiamento di nome di Corneto/Tarquinia si era espresso anche, più timidamente, Cardarelli, che ne parlava come «bislacca idea» (*Il sole a picco*, 1929: Cardarelli, 1981, p. 373; cfr. Elisei, 2016, p. 199). Nel dopoguerra (1948), fece loro eco Savinio, a proposito di Crotona, popolarmente detta Cotrone, luogo di leggendaria memoria italica e magnogreca: «il fascismo costrinse Cotrone a riprendere il suo antico nome di Crotona. Per retorica. Per estetismo. Il fascismo era soprattutto una forma di retorica e di estetismo», che Savinio riconduce a una matrice dannunziana. Questo si legherebbe a una tendenza propria del regime a mascherarsi: «si vuol sapere perché l'esteta cambia apparen-

14. Anche se il volume manca nelle raccolte di Bassani (cfr. Rinaldi, 2004) non è escluso che lo scrittore, attento lettore di letteratura anglofona (per esempio di Hawthorne: Puccetti, 2011), possa averlo letto.

15. Pagina mancante nella versione di Vittorini (Lawrence, 1938), su cui cfr. il CAP. 2.

za alle cose? Per vergogna. Sotto ogni estetismo si nasconde la vergogna di mostrarsi come si è. Dannunzianesimo e fascismo sono due fenomeni di vergogna» (Savinio, 2004, p. 769). L'idea che l'identità fascista sia una «maschera» implica che il passato preromano sia il più autentico. Come per Lawrence, anche per Savinio e Levi, in misura minore per Cardarelli, richiamarlo è un atto politico e polemico nei confronti del regime. Si può dire che la potenzialità polemica di questo repertorio tematico sia presente anche a Bassani.

Il paragone fra Etruschi ed ebrei, accennato da Bassani, assume valore se si considera la fine della civiltà etrusca come un genocidio a opera dei Romani, che potrebbe costituire un antichissimo precedente del tentato sterminio degli ebrei da parte dei tedeschi, nella Shoah. Tale analogia è stata proposta in tempi recenti da Elie Wiesel (2011, p. 57), premio Nobel e testimone dei campi di concentramento: «il popolo ebreo era ed è l'unico popolo destinato all'estinzione completa. Nessun altro popolo condivide questo destino, tranne un popolo dell'antichità, gli Etruschi. Furono estinti e nessuno sa il perché. Un bel giorno i Romani decisero di ammazzare tutti gli Etruschi e questa decisione si trasformò in un fatto. Questa decisione fu tale che i Romani giunsero a distruggere completamente la cultura e la lingua etrusca». L'affermazione ha scatenato la protesta di Franco Cardini (2011), che sull'«Avvenire» ne ha contestato la validità storiografica: «i Romani non commisero alcun genocidio, cioè non soppressero mai in massa il popolo etrusco; [...] nella storia, di genocidi paragonati alla Shoah ce ne furono parecchi, per quanto di gran lunga meno documentati» (cfr. in proposito sempre Steiner, 2017). In Bassani il paragone Etruschi-ebrei è molto più sfumato che in Elie Wiesel, né vi è alcuna allusione diretta a un genocidio degli Etruschi da parte dei Romani: Bassani è troppo meticoloso, troppo «storicista» (Bassani, 1998, p. 1342) per trascurare la verità documentaria sull'Etruria. Tuttavia, lo scrittore sembra comunque osservare la vicenda degli Etruschi e dei Romani come un ciclo inesorabile di ascesa e declino di civiltà che si sopraffanno a vicenda. Inoltre, prima di effettuare l'attraversamento della necropoli, l'autore ha abdicato esplicitamente al «filologico scrupolo»: come nota Steiner (2017), più che alla storia, Bassani guarda esplicitamente alla suggestione offerta dal cimitero etrusco e l'immagine letteraria si costruisce ai danni della precisione storica. Fondamentale è soprattutto inquadrare gli Etruschi come un popolo dedito alla memoria e alla preservazione del ricordo: per farlo, essi costruiscono nelle tombe delle «seconde case» in cui dormire un eterno sonno tranquillo, circondati dagli oggetti e dai ricordi più cari. Il culto dei morti garantisce agli Etruschi una specie di immortalità,

una ricompensa della sconfitta terrena nell'eternità del ricordo. È qui che il paragone Etruschi-ebrei diventa significativo: Bassani non allude tanto al rischio del genocidio del popolo ebraico, tentato dai nazisti, come fa Wiesel, quanto al rischio della perdita della memoria, della storia e della lingua della comunità ebraica ferrarese, di un gruppo di famiglie raccolte intorno ai Finzi-Contini, di alcuni individui, simboleggiati da Micòl e dai suoi. Allude al rischio che quella comunità, insieme alla sepoltura, perda la propria narrazione, come è avvenuto agli Etruschi, che ancora oggi «non parlano». L'inizio del romanzo, nel capitolo successivo, corrisponde all'erezione di un monumento alla memoria dei Finzi-Contini e dei loro amici, equivalente alla necropoli etrusca: uno spazio narrativo e immateriale dove i caduti possono sopravvivere nell'immutabilità, come se nulla fosse cambiato. Da ebreo, da appartenente al popolo del Libro, Bassani non può che erigere il suo monumento sepolcrale con la parola scritta, cioè con il romanzo. Come ogni primavera, a *Pesach*, si riattiva in ogni casa ebraica il discorso memoriale regolamentato dalla *Haggadah* e guidato dalle domande dei bambini, così la gita primaverile a Cerveteri riattiva la narrazione memoriale privata (e insieme pubblica, universale¹⁶) del narratore in onore della famiglia Finzi-Contini e dei loro amici.

Sul sepolcrale, e più in generale sulle immagini della morte, in Bassani, si è già scritto molto; il tema è del resto di una tale evidenza nella narrativa bassaniana che non potrebbe essere altrimenti. Ma il sepolcrale etrusco (cfr. l'analisi fornita nel CAP. 2) ha un elemento di originalità in più rispetto all'armamentario tematico che tombe, lapidi, cimiteri hanno offerto alla letteratura. È infatti un modello che può rammemorare la fine di un'intera collettività circoscritta in una chiave etnica e linguistica. Sui sepolcri leopardiani pesa l'ingiustizia della morte precoce dei giovani, sulle tombe foscoliane di Santa Croce incombe il rischio della perdita dell'identità nazionale; ma sulle tombe etrusche il tema del sepolcro si può modulare in maniera originale: quasi del tutto prive di identità individuali, se mai familiari (Bassani menziona «la nobile famiglia Matuta»), le grandi tombe etrusche (almeno per i non specialisti) non hanno storie da raccontare, non rimandano a nobili azioni, battaglie, opere letterarie, a nomi e vicende di eroi memorabili: non rimandano che a sé stesse, alla propria immagine. Una memoria figurale, sostiene Steiner (2017, p. 55), non narrativa, che non si affianca a tradizioni storiografiche, narrazioni

16. Sul valore universale della storia dei Finzi-Contini, in analogia con quello delle tombe etrusche, cfr. Parussa (2011, p. 161). Sull'opera di Bassani come tomba cfr. anche Kertesz-Vial (2001, in particolare le pp. 91-2).

politiche e identitarie trasmesse testualmente. Nel caso degli Etruschi il motivo tradizionale dell'*ubi sunt* si colora di tinte più fosche, giacché la loro memoria è quasi tutta perduta o affidata a fonti di seconda mano. In Bassani (come in Lawrence, cfr. *supra*), le immagini della perdita civiltà etrusca e dei suoi resti si sovrappongono a quelle della storia recente, suggerendo un immaginario apocalittico in cui nell'Europa post-bellica non rimangono che macerie monumentali, a ricordo di una vana, sanguinosa battaglia: un'Europa-necropoli: «Si inoltravano fra le tombe a cono, solide e massicce come i *bunkers* di cui i soldati tedeschi hanno sparso vanamente l'Europa durante quest'ultima guerra». Il cimitero etrusco consola e preserva la civiltà morente dalla distruzione; è uno spazio intangibile, immutabile, che resiste al passaggio distruttivo del progresso:

Varcata la soglia del cimitero dove ciascuno di loro possedeva una seconda casa, e dentro questa il giaciglio già pronto su cui, tra breve, sarebbe stato coricato accanto ai padri, l'eternità non doveva più sembrare un'illusione, una favola, una promessa da sacerdoti. Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti familiari; nel cuore di quelle tombe dove, insieme coi morti, ci si era presi cura di far scendere molte delle cose che rendevano bella e desiderabile la vita; in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato: almeno lì (e il loro pensiero, la loro pazzia, aleggiavano ancora, dopo venticinque secoli, attorno ai tumuli conici, ricoperti d'erbe selvagge), almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare.

Sulla centralità di questo desiderio di immutabilità, di riparo, nel *Giardino*, si era espresso da subito Franco Fortini recensendo il romanzo nel 1962¹⁷. Il Prologo al *Giardino* postula effettivamente l'immobilità come valore: l'immutabilità tombale come unica possibile resistenza alla storia predatrice. In assenza di una sepoltura che preservi dall'oblio i nomi e la storia dei caduti della Shoah, la narrazione stessa si pone come monumento sepolcrale, creazione di uno spazio intangibile che conservi la memoria dei padri, dei figli, e dei cari, abituali oggetti.

17. «C'è un desiderio di immutabilità che finisce col credere che valore e immutabilità coincidano, ma la nascita di quella rovinosa persuasione avviene proprio nel momento in cui le ruote dentate della storia si mettono in moto e cominciano ad afferrarti. (La storia di allora, voglio dire, ormai sinistra favola. Che, sui rapporti fra quella e l'oggi preme l'acceleratore e si fa reo di omissione di soccorso). La "magna domus" non è solo il materno ghetto, il *taléd* sotto cui rifugiarsi dalla tempesta imminente; è la difesa della storia e anche dalla propria storia, interiore, la difesa della "pigra brace che è tanto spesso il cuore dei giovani" (p. 174). "Almeno lì nulla sarebbe cambiato" (p. 16), questa frase detta per le tombe etrusche vale ovviamente per lo studio dei Finzi-Contini» (Fortini, 1987, p. 238, corsivi miei). Cfr. in proposito Dolfi (2003, sezione *La malattia del tempo*).

Da dove viene l'ispirazione del Prologo ai *Finzi-Contini*? Una gita di gruppo a Cerveteri, si legge nelle recenti memorie di Paola Bassani, è realmente avvenuta: specificamente, Bassani vi si recò con i suoi, in compagnia della famiglia di Niccolò Gallo e forse dei Citati. Non solo, ma il personaggio di Giannina potrebbe essere Paola stessa, così come sue sarebbero le domande sugli Etruschi (Bassani P., 2016, pp. 50, 118). Questo dato indicherebbe quindi che il narratore del Prologo "è" Giorgio Bassani, che però ha tenuto a mantenere l'ambiguità su questo punto. A giudicare dalle rivendicazioni dell'autore, si direbbe infatti che gli elementi biografici, che pure sono ravvisabili e quasi sempre decisivi, sono tuttavia attentamente sfruttati nella creazione di dispositivi narrativi. In un'intervista del 1990 Bassani metteva in discussione che la gita fosse realmente avvenuta: «non mi ricordo... ma non credo. Forse è un'invenzione» (Listri, 1990; cfr. Dolfi, 2017, p. 156).

Bassani doveva avere una certa familiarità con l'Etruria. La figlia Paola ricorda che il padre frequentava continuamente l'alto Lazio e la bassa Toscana¹⁸. Inoltre, Portia Prebys ha divulgato recentemente fotografie personali di frequenti gite familiari al Castello di Santa Severa, e ritagli di giornale relativi agli scavi in corso a Cerveteri nel 1957. A ciò si aggiungono informazioni e ricordi riguardo al fascino che la storia degli Etruschi esercitava su Bassani, lettore, secondo Prebys, di Erodoto «che parla delle caratteristiche dei popoli non greci sulla penisola e la sorte dei Tirreni, seguaci del figlio del re Atys, Tirreno, costretti a emigrare presso gli Umbri a causa di una grave carestia» (Prebys, 2017, pp. 465-66; cfr. Dolfi, 2017, p. 156). Già dalla fine degli anni Cinquanta Bassani frequentava, con Mario Soldati, la località balneare di Santa Marinella, menzionata all'inizio del romanzo, dove sembra che abbia scritto la maggior parte del *Giardino*¹⁹. Da questi e altri indizi²⁰ si può senz'altro desumere che Bassani sia divenuto, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, un *habitué* della zona. Si potrà suggerire allora che da frequentazioni abituali con l'Etruria Bassani abbia tratto alcuni elementi utili alla costruzione del romanzo: la possibile, evocativa sovrapposizione fra il destino degli Etru-

18. Paola Bassani, raggiunta via email (e che ringrazio per la disponibilità), conferma queste notizie e aggiunge che Bassani vi si recava con molti accompagnatori, tra cui i propri familiari, Soldati, Bertolucci, Citati, Gallo, Garboli, Moravia, Morante.

19. Notizia confermata da Paola Bassani. Così anche Prebys (2017, p. 459).

20. Una fotografia datata 1954, conservata in Andreoli, De Leo (2004, p. 47), ritrae Enrico Bassani da bambino durante una gita a Tarquinia. Un ricordo di Paola Bassani, infine, colloca sempre a Santa Marinella, nel 1977, la comparsa del primo sintomo di perdita della memoria del padre (Bassani P., 2016, p. 114).

schi e quello potenziale degli ebrei; l'analogia del tramonto della civiltà etrusca con la recente guerra e lo sterminio degli ebrei; l'idea che a far funzionare questa analogia non doveva essere tanto la sua esattezza, quanto la sua suggestione, evocata da una domanda ingenua.

Nella finzione romanzesca la gita a Cerveteri si svolge nel 1957: essa sarebbe stata dunque perfettamente coincidente con la pubblicazione dell'articolo di Massimo Pallottino, già citato in precedenza, che documenta la "scoperta dell'Etruria" nell'Italia del primo Novecento²¹. I documenti offerti da Portia Prebys (2017) dimostrano che gli scavi in corso a Cerveteri permisero una parziale, circoscritta riattivazione della fascinazione per le perdute civiltà preromane, favorendo di conseguenza un rinnovato consumo (anche turistico) di spazi appartenuti fino ad allora al dominio degli specialisti²². Scrive Pallottino (1977, p. 167) a tale proposito:

La storia della riscoperta dell'Etruria è varia, suggestiva, talvolta drammatica. In origine l'oblio e il silenzio ricoprivano le memorie delle città antiche, sia che la fresca vena della vita e dell'arte del medioevo e dell'età moderna avessero più o meno completamente sopraffatto il ricordo dei monumenti etruschi nei centri dalla vita ininterrotta, quali Volterra, Arezzo, Cortona, Chiusi, Orvieto; sia che la selvaggia vegetazione della macchia mediterranea nascondesse ogni traccia dei luoghi abbandonati.

E qui Pallottino cita direttamente Carducci (gli stessi versi analizzati nel PAR. I.1), a riprova non solo del potenziale letterario e poetico di questi spazi, ma del fatto che il discorso sull'Etruria si completa e si esaurisce volentieri attraverso la poesia: «Ricordi tu le vedove piagge del mar toscano, / ove china su 'l nubilo inseminato piano / la torre feudal [...] veglia de le rasenie cittadi in mezzo a' boschi / il sonno sepolcral [...]?» (vv. 79-84). Si tratta di un passo che, con il suo richiamo alla memoria, il suo tono elegiaco, l'immagine dei sepolcri sepolti nella natura, riporta direttamente al Prologo del *Giardino*. Anche Bassani, quindi, ha fornito la sua raffinata versione del "mito" etrusco, conferendogli il suo proprio originale ventaglio di implicazioni semantiche, ma caricandone anche la valenza politica fino a un punto mai raggiunto prima.

21. Il saggio è ricordato anche da Portia Prebys (2017, pp. 466-7). Di Pallottino Bassani possedeva diverse opere: cfr. Rinaldi (2004, p. 223). È da ricordare anche che l'archeologo fu responsabile delle campagne archeologiche di Pyrgi, vicino a Santa Severa.

22. Altri esempi relativi all'"etrusco-mania" dei primi anni Sessanta, fra riscoperta, mercificazione turistica, degrado e recupero, sono riprodotti in un numero dedicato di "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 5, 6, 2008, pp. 90-114.

4.2

On The Road sull'Aurelia: spazi e strade bassaniane

La gita alla necropoli etrusca non trova altri riscontri diretti nella produzione narrativa di Bassani²³, incentrata attorno allo spazio di Ferrara e ai territori limitrofi. Tuttavia, l'antica via consolare romana Aurelia, la via delle vacanze, ma anche della morte e dei sepolcri, torna frequentemente nella poesia tarda di Bassani con un corredo piuttosto coerente di significati. Molte liriche, infatti, inquadrano momenti e luoghi di vacanza e sembrano cogliere stati di ozio o svago che ricordano il Prologo del *Giardino*²⁴: molte di queste sono dedicate a luoghi che si trovano lungo l'Aurelia o nelle immediate vicinanze. L'analisi che segue cerca di creare una mappa della rappresentazione dell'Etruria in poesia, rintracciando le tappe e i motivi ricorrenti dei percorsi dell'io lirico lungo l'Aurelia, da Roma alla riviera ligure, così come sono testimoniate nelle raccolte poetiche *Epitaffio* (1974) e *In gran segreto* (1978)²⁵. Sarà così possibile ricostruire una poetica della mobilità a motore e del tempo sospeso della gita fuori città (fuori Roma specificamente) che costituisce un contraltare della fermezza nel tempo di Ferrara, spazio centrale della produzione bassaniana.

Nella lirica *A Franco Fortini*, per esempio, Bassani rievoca un incontro con l'amico a Monte Marcello, in provincia di La Spezia – sull'Aurelia –, dove, dice Fortini, la sua famiglia si è dotata di una «villetta del weekend e delle grandi / vacanze» (vv. 5-6): anche questa, come l'automobile nel Prologo, è un simbolo del nuovo stile di vita permesso alla borghesia italiana nel boom economico. La nota è immediatamente seguita dalla considerazione della difficoltà («fatica», «noia») di abitare questa condizione borghese,

23. Se si esclude la tenue eco che il Prologo mantiene nel capitolo 6 nella parte prima del romanzo, quando Bassani racconta che le mura di Ferrara «somigliano un po' ai *montarozzi* etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende» (*Giardino*, in Bassani, 1998, p. 361).

24. Un senso della frequenza delle abituarie gite domenicali o brevi vacanze fuori porta è testimoniato nella lirica *I grandi*, dove sono elencati diversi luoghi e nomi di amici ospiti (presumibilmente presso seconde case, simboli di una specifica abitudine medio-borghese alla divisione del tempo in *otium* e *negotium* e alla separazione di tali tempi nel preciso ambito spaziale della villetta del week-end), alcuni dei quali tornano in altre liriche: Conca («da Sandro», v. 24), Santa Liberata, vicino Orbetello («da Suni», v. 25), Salto di Fondi («da Lidia», v. 26: cfr. la lirica *Salto di Fondi*), Fiascherino, vicino La Spezia («da Mario» v. 29, presumibilmente Mario Soldati, che possedeva una villa nelle vicinanze). A questi luoghi va aggiunta Maratea (v. 12), dove Bassani soleva passare le vacanze, e in generale il Sud, su cui cfr. il PAR. 4.3.

25. Tutte le poesie sono citate da *Epitaffio* (Bassani, 1998, pp. 1413-65), e *In gran segreto* (ivi, pp. 1469-517).

caratterizzata dalla temporalità ciclica lavoro-weekend e lavoro-vacanza estiva, per dei personaggi «del tuo e mio stampo», cioè «fantasmi», «semivivi» (vv. 14-23).

Che fatica lo so
 anche io per esperienza
 che fatica e che noia per dei fantasmi
 dei semivivi del tuo e mio stampo
 sentirsi sempre obbligati a far lavorare il
 muscolo
 a sfidare la vetta
 essere quelli che siamo
 e passare per dei Bassani e dei
 Fortini

Gli ultimi versi rendono esplicito il desiderio di anonimato, oblio e silenzio che caratterizza questa fase della poesia di Bassani (cfr. Gialdroni, 1996, pp. 145-54): tanto il poeta quanto il Fortini-ascoltatore sono caratterizzati da un umore malinconico e da una dimensione mortuaria o di semi-vita – una vita fantasmatica –, che contrasta con le abitudini borghesi di consumo del tempo e dello spazio. La loro dimensione pubblica, il «passare per dei Bassani e dei / Fortini», è il risultato di un esercizio gravoso di normalità e di abitudinarietà. Assume allora maggiore significato l'impaginazione della poesia, e il risalto dato, attraverso l'organizzazione delle parole nello spazio della pagina, ai cognomi; in particolare quello di Fortini, in coda, impaginato al centro della pagina, in posizione di risalto come in un'epigrafe o epitaffio. L'effetto che si ottiene con questa tecnica è di dare al nome di Fortini un'eco mortuaria e solenne allo stesso tempo, che rafforza la rappresentazione del poeta come un fantasma e contemporaneamente ne inspessisce la presenza: un'epigrafe, a differenza di un fantasma o di un semi-vivo, è destinata alla durevolezza, all'eternità²⁶.

In *Saturnia*, un'altra lirica dedicata ai paesaggi dell'Etruria, il poeta ammira una «casetta da week-end d'artista la gentile / villetta quasi borghese»

26. Sul gioco metrico della poesia postbellica di Bassani la critica si è già più volte soffermata: le composizioni sono invariabilmente allineate al centro anziché a sinistra della pagina, imitando la forma tradizionale dell'epigrafe. Come sottolinea Lenzini (1998, p. 172), «portano il lutto già nella forma». Lenzini ricorda anche che tale tipo di impaginazione non è nuova nella poesia del Novecento (Jahier, Pasolini) mentre Prebys (2006) e Rueff (2012) ne sottolineano la novità. Di certo Bassani usa la forma-epitaffio in maniera radicale: la distribuzione del testo nella pagina potenzia la tradizionale tecnica dell'*enjambement* e crea effetti come quello appena analizzato.

(vv. 9-10), «modesta in tutto nelle proporzioni / nel lusso reticente nella sua stessa / prudente modernità» (vv. 4-6)²⁷. La costruzione, dice il poeta, è frutto di non si sa quale «segreto / superbo calcolo» o «intima sfida» (vv. 7-11): sfida contro che cosa? Non è detto: «soltanto il sole lo sa», e «anch'io lo so trascorrente in auto lungo la provinciale» (vv. 12 e 15). A giudicare da queste due annotazioni, la «casetta da week-end», immagine della vanità delle occupazioni terrene, potrebbe «sfidare» lo scorrere del tempo: il sole infatti, «che splende alto nell'immacolato / cielo d'inverno ab aeterno conscio e / indifferente» (vv. 12-14), simboleggia l'eternità della natura, mentre il poeta è rappresentato come essere transeunte nell'atto di passare velocemente e senza lasciare traccia in automobile. In questo caso, dunque, la frequentazione dello spazio di vacanza o gita in automobile suscita una riflessione sulla permanenza del manufatto umano contro l'immensità dei tempi della natura che ne fanno percepire la piccolezza.

Proprio l'automobile, così importante nel Prologo del *Giardino*, risulta avere un ruolo fondamentale in questa fase della poesia di Bassani²⁸. Il poeta è frequentemente colto nell'atto di guidare o comunque a bordo di un mezzo a motore. Per esempio, in *Valzer*, «Uscendo sul lungotevere sotto la pioggia battente / che impegna al massimo il tergicristallo» (vv. 1-2); in *Bocca Trabaria*, «Guardandomi ogni tanto nello specchietto retrovisore» (v. 1); «rapido / una volta di più passando / via con la macchina», in *Marg* (vv. 2-4) «volando io continuamente in discesa lungo il dritto asfalto laggiù» in *Parafasando Engels* (v. 7). In *Campagna romana* il poeta si riconosce («uguale identico») in un «cagnaccio biondastro» che «brucia per

27. In *Villino tricamere*, una simile attrazione per una casetta borghese: «Qualunque casa a questo / punto della mia vita mi piace qualsiasi / tana minimo-borghese è capace / di tentarmi e riempirmi / d'invidia e di gelosia // Dovunque ormai vorrei vivere / adesso tranne che a casa / mia» (vv. 16-23). Il desiderio e insieme la difficoltà di abitare uno spazio-tempo leggero, di riposo e di oblio, che è insieme una difficoltà di rispecchiarsi nel ceto medio italiano del tempo, torna più volte nella poesia di Bassani. In *Congedo*, per esempio, dice di volere abbandonare le spiagge e i mari più volte cantati in poesia, perché «corteggiate sempre più spesso da democristiani / sindaci docenti elementari da geometri / socialisti...» (vv. 3-5). In *15 giugno 1975*, giorno di elezioni amministrative (vinte dalla Democrazia Cristiana a pochissima distanza percentuale dal Partito comunista), il poeta si trova a implorare appassionatamente l'«esclusivo Iddio dei più vecchi» dall'«abbandonarmi [...] nelle braccia del ceto moderato italiano eternamente / traditore incolpevole da sempre / fascista e innocente» (vv. 1-2, 5-7). Per tale ceto, però, per le sue «femmine» e le sue «promesse» il poeta confessa un segreto amore-odio: «guardami [...] da ciò che di esse / forse più amo e più abomino al mondo più adoro ed / escro» (vv. 1, 9, 11-13).

28. Cfr. in proposito anche Gialdroni (1996, pp. 156-60), che legge l'immagine dell'automobile come un carro funebre (esempi *Rolls Royce* e *Promenade des anglais*); sul passaggio veloce come immagine dell'effimero: ivi, pp. 160-70.

un lungo istante al fuoco / dei miei fari», rivelando così di essere alla guida (vv. 1, 15-16). In *Racconto* un personaggio «scendeva in macchina giù delle brulle / montagne dell'interno, mentre guidava / verso il mare e la luce di Fonteblanda» (vv. 1-4). A viaggi in automobile sembrano essere dedicate anche *Modena nord* («Lasciala finalmente dimenticala l'atroce fiumara di sangue e di metallo esci / a sinistra»: vv. 1-2), *A casa* («si / va / lungo la provinciale»: vv. 3-5), *La capanna dell'ortolano* («Non ci sono che io lungo la stradetta parte in asfalto e parte / sabbia battuta / zigzagante adagio [...] Ho fermato la macchina»: vv. 1-3, 11) e altre ancora. In *Rolls Royce*, il poeta si immagina a bordo di una lussuosa automobile dai vetri oscurati, guidata da un muto *chauffeur*, in giro nei luoghi chiave della Ferrara natia: come ha visto Gialdroni (1996, pp. 156-8; cfr. anche Nemerow Ulman, 2016, pp. 143-4), si tratta probabilmente di un'immagine del riattraversamento della città natale dopo la stesura del ciclo romanzesco, un atto che comporta una "morte" metaforica.

Non sarà un caso che, nel 1957, anno in cui è ambientato il Prologo, fu pubblicato anche *On The Road* di Jack Kerouac (in Italia nel 1959), e che il 1962, anno di pubblicazione del *Giardino*, è anche l'anno de *Il sorpasso* di Dino Risi: si tratta di anni in cui l'automobile si ritaglia uno spazio proprio nello spazio letterario e visuale italiano²⁹. Il corredo simbolico del celeberrimo film ha dei tratti in comune con il Prologo del *Giardino* e delle poesie qui analizzate. Nel romanzo i toni sono temperati dalla calma atmosfera di famigliole con figli, e la ricerca del piacere e dell'evasione è per lo più contemplativa, non altrettanto sensuale quanto nel *Sorpasso*. Si può dire tuttavia che l'evasione dal contesto lavorativo di Roma e la gita senza meta sull'Aurelia in automobile (direzione Santa Marinella-Cerveteri nel *Giardino*, direzione Montalto di Castro per Bruno e Roberto nel *Sorpasso*) sono analogamente emblema di un relativo benessere, di spensieratezza, di godimento, di un eterno presente, di vacanza (nel *Sorpasso* è piena estate, nel *Giardino* è domenica), sotto cui si cela una latente pulsione di morte. Inoltre, all'inizio del *Sorpasso*, Roberto, terrorizzato dalla guida spericolata di Bruno, cerca di invogliarlo a rallentare, svoltare e fermarsi per visitare delle tombe etrusche (è possibile che si tratti di Cerveteri); Bruno rifiuta sbeffeggiandolo. Anche qui, dunque, la svolta e la sosta sta per riflessività, concentrazione, e calma, di contro al lineare fluire della vita e della spensieratezza vacanziera.

29. *Il sorpasso* è una testimonianza efficace dello stile di vita della nuova Italia del dopoguerra: uno stile di vita fatto di urbanizzazione, cementificazione, tecnologia, telecomunicazioni, consumismo, nonché manie di villeggiatura che si impossessano dell'intera nazione a Ferragosto; cfr. in proposito Restivo (2002, pp. 56-60).

Nelle poesie di Bassani il viaggio in automobile sembra simboleggiare la levità del passaggio terreno. È chiaro nei brani analizzati sopra, ma anche in *Passo veloce come il vento*, lirica ambientata lungo il tratto nord dell'Aurelia, a ridosso del fiume Magra, tra Liguria e Toscana:

Passo veloce come il vento lungo la riva
 sinistra del Magra dove il vento scompiglia
 le chiome dei salici dove le bianche
 braccia dei pioppi gridano mutamente
 nella luce
 ovvii commedianti gli uni e gli altri effimeri
 eterni guitti da niente

Di me e di te cos'altro rimarrà
 negli occhi di chi ci avrà visti?
 un'immagine così
 un flash e
 basta
 insomma niente³⁰

In questa lirica il “passare” rapido dell'automobile non lascia che una traccia sfuggente, «un flash e / basta / insomma niente», negli occhi dell'osservatore. I personaggi non hanno dunque maggiore consistenza dei salici e dei pioppi, che si agitano vanamente nel vento, «ovvii commedianti», «effimeri / eterni guitti da niente» (questo «niente» in rima identica con il verso finale: «insomma niente»), e quasi si confondono con il vento (cfr. anche Gialdroni, 1996, pp. 167-9).

30. Il fiume Magra, ricorda Gialdroni (1996, p. 170), è un luogo ricorrente nella lirica del Novecento: vi si era già soffermato Montale in *Il ritorno. Bocca di Magra*, dalle *Occasioni*, e anche una poesia di Sereni, *Autostrada della Cisa*, si svolge in uno spazio non lontano: tale autostrada, infatti, collega Parma con La Spezia (cfr sempre Gialdroni, 1996, p. 162). Bausi (2011) ha recentemente ricordato una poesia di Agostino Richelmy, dedicata a Bassani e Soldati, intitolata *Dall'Aurelia*, pubblicata insieme ad altre poesie in “Botteghe oscure”, quaderno XVIII, II semestre 1956, pp. 483-8 (a p. 487). Trovandosi nei monti dell'Uccellina, il poeta osserva tre figure di paesani o contadini, due adulti e una bambina. La visione suscita una riflessione sulla fragilità e sul dolore della vita che ha qualche consonanza con il Prologo al *Giardino* (così anche Bausi, 2011, p. 219). Vale la pena di rileggerne le ultime quartine per sottolineare l'analogia di ispirazione che accomuna gli scrittori che frequentavano questa parte d'Italia nello stesso giro d'anni: «Alla donna a la madre [sic], e alla interiore / suscitatrice e punitrice Terra / essi ne vanno curvi nell'amore / di questa vita che in eterno atterra. // Povera eterna, addio, presenza umana / più del sol mite e più del tempo giusta: / voi le date libertà vetusta / Monti dell'Uccellina e verde piana».

Una sosta significativa delle peregrinazioni sull'Aurelia è a Santa Severa, catturata nell'omonima lirica:

Non fidarti troppo di te se a questo punto
della mia vita
ti appaio così somigliare
a questo quartiere di vecchie ville e villette
borghesi in riva a un mare
che non è più
mare

Voltati guarda il territorio selvaggio
che ci sta dietro completamente
disabitato
folto di nere foreste di lecci punteggiato
qua e là come sempre a maggio dai folli
capelli delle ginestre
e che va su su fino al blu
del cielo continuamente in
salita

Santa Severa è contenuta in Epitaffio, raccolta edita nel 1974: Bassani ha 58 anni ed è uno scrittore di straordinario successo. Nello stesso anno esce la raccolta *Il romanzo di Ferrara*, suggello quasi definitivo del ciclo ferrarese. In questa lirica lo scrittore si autorappresenta: come uomo maturo e realizzato egli apparirebbe somigliante a un quartiere di ville borghesi di Santa Severa (cittadina balneare a pochi chilometri da Santa Marinella) affacciate sulla riva di un mare che si suppone addomesticato, snaturato, tanto che «non è più / mare». Ma questa è solo apparenza: al contrario, l'io si rispecchia pienamente nel «territorio selvaggio [...] disabitato» che «ci sta dietro» (dunque incombe, non visto, ignoto, dietro le spalle: come un fantasma), e che si estende subito al di là di Santa Severa, oltre l'Aurelia (dunque verso Cerveteri). Lo sguardo del poeta e dell'ascoltatore sale dal mare ai monti, al «blu / del cielo continuamente in / salita»: così ripercorre il movimento ascensionale che dal mare, all'inizio del *Giardino*, aveva portato le automobili dei villeggianti ai colli e alla necropoli etrusca, e da lì al ricordo e all'avvio della narrazione memoriale/sepolcrale della storia dei Finzi-Contini. Il territorio appare disabitato, ma, come sappiamo, nasconde l'affollata necropoli e il numeroso popolo dei morti etruschi con il suo carico di responsabilità memoriale. Il poeta sembra dunque proporre un doppio autoritratto: l'apparenza è quella di normalità borghese mentre interiormente egli si riconosce in quel territorio stratificato e sorprendente dove si nasconde l'«ininterrotto cimitero»,

nero di lecci e punteggiato di «folli» ginestre – folli come erano gli Etruschi, si dice all'inizio del *Giardino*, a dedicare tanto sforzo alla morte e al ricordo: «e il loro pensiero, la loro pazzia, aleggiavano ancora, dopo venticinque secoli, attorno ai tumuli conici, ricoperti d'erbe selvagge».

La poesia seguente, *Isola bisentina*, è ancora ambientata in Etruria: specificamente, sul lago di Bolsena, pochi chilometri dentro l'entroterra laziale appena lasciata l'Aurelia. Qui, il poeta si rappresenta in compagnia di un amico («l'acuto amico modernista»), nell'atto di attraversare il lago di Bolsena in direzione dell'isoletta che vi sorge al centro. Arrivando all'isola il poeta si trova a riflettere sulla morte: «Come è bella la vita e che peccato / dover lasciarla» (vv. 1-2). Benché non sia chiaro a chi dei due amici tocchi la guida dell'imbarcazione, l'immagine evoca immediatamente il guado dell'Acheronte da parte delle anime: l'amico, del resto, rimbrotta il poeta dei suoi pensieri lugubri *minacciandolo* «con tanto d'indice alzato e corrugando / la fronte» (vv. 8-9), forse impersonando la figura infernale di Caronte. Tuttavia, si trasforma subito in una figura solidale «ghignando che sì / è vero benché a morire / in fondo c'è sempre tempo» (vv. 10-12). Come nel Prologo, il percorso da e per l'isoletta e poi il ritorno, forse verso Roma, si svolge in silenzio. Il poeta, però, pensa ancora alla conversazione avuta sulla barchetta infernale e rimugina sul tempo: «c'è sul serio / sempre tempo? // E se davvero ce n'è / sempre / quanto allora ce / n'è?» (vv. 17-22).

Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio, non solo il lago di Bolsena è costruito come un Acheronte terreno – in linea con altri esempi di ispirazione dantesca visti nel PAR. 1.1 –, ma la riva del lago è detta «riva boekliniana» (v. 15). Il riferimento, proprio di un esperto d'arte come Bassani, allievo di Roberto Longhi, è al pittore svizzero Arnold Böcklin (1827-1901), che dedicò molti dipinti alla campagna romana e specificamente ai paesaggi di questa zona del Lazio. Tuttavia, Böcklin è anche noto per il simbolismo lugubre delle sue tele; il suo dipinto più famoso è *L'isola dei morti* (prima versione 1880), inquietante rappresentazione di un'isoletta remota e coperta di cipressi, all'ora del tramonto, accostata da due figure in barca. Una delle due è vestita di una tunica o sudario bianco: forse, più che corpo, è anima. L'isola non è incolta, abbandonata: ospita una costruzione regolare che ricorda le mura di un cimitero. È possibile che il ricordo del dipinto partecipi della rappresentazione dell'isola bisentina come luogo di meditazione sulla morte: essa infatti condivide con l'isola rappresentata nel dipinto di Böcklin l'aspetto impervio e la commistione di natura e architettura (così anche Gialdroni, 1996, p. 177). La rappresentazione poetica di un altro luogo etrusco, quindi, si carica di ulteriori significati mortuari, con ramificazioni anche nella cultura figurativa dell'autore. Tuttavia, Bassani non è il primo

ad accostare questo repertorio visivo al territorio dell'Etruria. Non solo Cardarelli in *Il sole a picco* (1929) aveva accostato la nativa Tarquinia a scenari böckliniani («pare una scena di Boecklin»: in Cardarelli, 1981, p. 375) ma anche Savinio, immediatamente prima di iniziare il racconto del suo viaggio catabatico in luoghi etruschi, aveva evocato Böcklin, «uomo straordinario» e pittore particolarmente amato dall'autore e dal fratello Giorgio De Chirico (Savinio, 1992, p. 13). Il punto per Savinio non è tanto l'iconografia delle sue opere, ma la tecnica con cui le realizzava: «Arnoldo Böcklin preparava le sue tele in grigio: poi [...] abbozzava a grandi masse la composizione [...] infine si sedeva e contemplava a lungo quel prefantasma della sua nuova opera. [...] Opere che entrano nella storia – opere che entrano nel fantasma della storia», lo stesso abitato dagli Etruschi (*ibid.*). È possibile quindi affermare che in questi autori il riferimento figurale di Böcklin agisca su più piani. Contenuto e tecnica pittorica si compenetrano, offrendo un significativo supporto visivo alla soggezione che i luoghi dell'Etruria ispirano. Dell'*Isola dei morti* Savinio dirà che fu «il quadro più romantico che mai fosse stato dipinto» (Savinio, 2004, p. 1788³¹), estendendo a quell'immagine la definizione di romantico che, come si è visto (PAR. 2.2), abbraccia per intero la sfera dell'infanzia, del passato oscuro e della «metafisica», e a cui riconduce anche il mondo etrusco.

Torniamo a Bassani. In *Parla il depresso* siamo di nuovo sull'Aurelia: stavolta si passa per Palidoro, frazione del comune di Fiumicino, appena imboccata la strada consolare. Si suppone che i personaggi stiano viaggiando in automobile: lo suggeriscono l'indicazione iniziale, «superata Palidoro», e quella della strada dissestata che «fa tremare» il mezzo; ma non sappiamo se stiano uscendo da Roma o al contrario rientrandovi. Dopo Palidoro, il poeta, con toni non meno che allarmati, prega il guidatore di *non girare a sinistra*.

Superata Palidoro sta' attento
non girare a sinistra
bada bene a quello che
fai

D'un bel blu la straduccia è però subito
minutissimamente rugosa – chiaro? – da
farti di continuo un po'tremare
andando

31. Cfr. anche il capitolo dedicato a Böcklin in *Narrate, uomini, la vostra storia* (Savinio, 1984, pp. 31-47). Böcklin compare anche in una prosa di viaggio toscana, ma non specificamente «etrusca», di Curzio Malaparte (1934, ora in Malaparte, 1985, pp. 67-74).

Turpe a tratti d'un cieco quasi ferino
 rigoglio di neri ciuffi di bui
 ricci e pressoché senza
 tetti frammezzo od altro qualsiasi
 avviso umano

la vegetazione che intanto
 ti circonderà
 con qua e là emergenti soltanto i grandi
 tralicci dell'alta
 tensione

Rossi poi – d'un rosso impossibile! – i papaveri nei
 campi
 e gialle come lampi
 d'afa nei rari prati immensi le chiome
 dell'eucalipto

Non prendere dunque a manca appena
 oltre Palidoro
 Séguita ti prego – anzi t'imploro! – va'
 dritto

La situazione rappresentata ha diversi tratti in comune con il Prologo: il poeta, in un'automobile guidata da altri (c'è quindi un pilota-Caronte, analogo all'autista muto di *Rolls Royce* e all'amico in *Isola bisentina*, oltre che al padre di Giannina nel *Giardino*), sta percorrendo l'Aurelia. A sinistra di Palidoro, se procediamo verso nord, troviamo il mare: nella lirica si parla di una «straduccia» che difficilmente potrebbe essere «blu» se non perché si colora del mare all'orizzonte. Similmente, in *Padre e figlio*, la lirica antologizzata immediatamente dopo *Parla il depressso*, un personaggio si dichiara attratto irresistibilmente da «tutte le strade insomma che abbiamo come traguardo / ultimo il / mare» (vv. 20-22). Ancora, nel Prologo, i personaggi girano a sinistra per una «viottola in terra battuta» prima di Santa Marinella per arrivare al mare. Ma se, procedendo verso Roma, giriamo a sinistra dopo Palidoro, troviamo le colline: nella lirica si parla di un «cieco quasi ferino / rigoglio di neri ciuffi di bui / ricci», «campi» e «tralicci dell'alta tensione». Si potrebbe pensare allora che si tratti di un viaggio di ritorno verso Roma, analogo a quello descritto verso la fine del Prologo. L'ambiguità sembra voluta, così come la compenetrazione fra il paesaggio marino e la vegetazione, simile a quella descritta nella lirica *Santa Severa*. In ogni caso, il percorso è previsto lineare, verso una meta non precisata: il poeta prega, anzi implora il guidatore di non alterare questa

linearità, di non svoltare oltre Palidoro, di proseguire dritto. Nel Prologo, era per l'appunto una svolta a sinistra, deviazione della strada verso Roma, a portare a Cerveteri. Nella lirica non si fa menzione della necropoli; tuttavia, il paesaggio insostenibile nei colori accesi, disabitato, privo di segni di vita umana, ha un aspetto desertico, mortuario: tanto che il depresso, come chiaramente specificato nel titolo, sente di non poterlo sopportare. Come in *Santa Severa*, il paesaggio laziale nei dintorni dell'Aurelia è qualificato come deserto, disabitato, scuro, punteggiato di giallo (ginestre in *Santa Severa*, «gialle [...] le chio-me» dell'eucalipto in *Parla il depresso*; di «ginestre ed asfodeli» era tappezzata Tarquinia secondo Cardarelli, PAR. 2.1) e rossi, che però non sembrano rallegrare la vista, piuttosto aggiungere variazioni cromatiche alla gradazione infernale che caratterizza il luogo.

La stessa situazione sembra riproporsi, in chiave leggermente diversa, in *Da ballare*: questa volta il poeta è alla guida, e la svolta a sinistra c'è stata: «Bastò che sterzassi a sinistra – perché l'ho fatto / non so – e tutto d'improvviso fu / differente» (vv. 1-3). Il poeta si trova di nuovo nei campi, fra papaveri rossi come il «mio / sangue» (vv. 4-5), e ciuffi gialli di ginestre «in esilio laggiù sul margine d'un / prato» (vv. 8-9), fra i tralici «paurosi» (v. 10) dell'alta tensione – gli stessi elementi presenti in *Parla il depresso*. Il luogo risulta angoscioso e deserto, suscita amarezza, dolore e paura: in conseguenza, si direbbe, di ciò, «è da allora da quell'istante che non t'ho più / amato» (vv. 13-4). Il movimento lineare dell'automobile, metafora forse dell'abitudine e della *routine*, consente alle cose di restare come stanno: la svolta a sinistra, invece, costringe l'io alla contemplazione di uno spazio anonimo, campestre, punteggiato di rosso e giallo. Uno spazio inquietante dell'autocoscienza e della memoria, in cui si potrebbe riconoscere la campagna romana che circonda il terribile monito del cimitero etrusco. La svolta, come abbandono del seminato e ingresso nell'"altro mondo" delle necropoli, è spesso notata dagli esploratori di simili spazi: Savinio, lasciando gli stessi luoghi anch'egli in automobile, avendo desistito dall'esplorare il «mistero etrusco», nota di aver svoltato «a destra» sull'Aurelia per *tornare* a Roma: la prosa è del 1950 (Savinio, 2004, p. 1374). Invece Ungaretti (2000, pp. 413-4), ci fa sapere per tre volte – la notazione è troppo insistita per essere casuale – di aver girato «a destra» per raggiungere le tombe etrusche a Vulci. Destra o sinistra che sia, la svolta sembra un elemento sempre significativo: è la corrispondenza sul piano dello spazio e del movimento del forzato mutamento del focus dalla vita alla morte, dall'oblio alla memoria, dalla distrazione alla concentrazione.

Anche la simbologia del mare in Bassani è ambigua. Nel Prologo la gita aveva come meta primaria la costa, risultata inospitale per via delle condizioni meteorologiche. Giannina, la bambina che ha tanta importanza nella

rammemorazione della storia dei Finzi-Contini, è l'unica a godere del mare nonostante il tempo inclemente:

L'unica persona allegria della comitiva appariva una bimbetta di nove anni, figlia della giovane coppia nella cui automobile ero ospitato. Elettrizzata proprio dal vento, dal mare, dai pazzi mulinelli della sabbia, Giannina dava libero sfogo alla sua natura allegra ed espansiva. Benché la madre avesse tentato di proibirglielo, si era levata scarpe e calze. Si spingeva incontro alle ondate che venivano all'assalto della riva, si lasciava bagnare le gambe fin sopra le ginocchia. Aveva l'aria di divertirsi un mondo, insomma.

Il passo sembra delineare un rapporto diretto fra l'infanzia e il «deserto azzurro e abbagliante del Tirreno» (si veda anche il «deserto del Tirreno» in *La porta Rosa*, v. 19): Giannina è in piena armonia con la natura selvaggia del mare, la sua incostanza e la sua mobilità. L'analogia fra fanciullezza e mare torna in *Lo so perché*: «Da ragazzo e da giovane prediligevo / il mare tanto il suo blu / pacifico / quanto le bianche / azzurre sue tempeste» (vv. 1-5). Il poeta preferisce invece le montagne «ora – e lo so perché»: forse, come in *Santa Severa*, si rispecchia nel loro movimento ascensionale diretto verso il cielo (vv. 6-10). In altre poesie il mare sembra invece richiamare un senso di fine, oblio, e morte: in *Se ho cambiato!*, «i mari in cui mi bagnai / non sono ormai per me che d'un solo blu» (vv. 15-16). Abbiamo già visto *Padre e figlio*, in cui le strade che hanno «come traguardo / ultimo il / mare» (vv. 20-22) ispirano «così / tanto desiderio d'andarci / subito anch'io proprio laggiù dove vanno / a terminare dove si / perdono» (vv. 23-27). In *La capanna dell'ortolano* si parla di una laguna «supremamente calma» (v. 5). E non sarà superfluo ricordare che è nel mare (l'Adriatico) che si scioglie la tensione fra i protagonisti di *Dietro la porta*; invece è nelle acque fluviali del Po che il dottor Fadigati trova pace, suicidandosi, alla fine di *Gli occhiali d'oro*. Il paesaggio acquatico potrebbe essere quindi un luogo favorevole alla dimenticanza, collocandosi agli estremi opposti dell'infanzia (cioè il tempo che precede la parola) e della morte (che vi pone fine). Non a caso, nel Prologo, i personaggi devono lasciarsi alle spalle il mare e risalire le colline per accedere alla necropoli e dare inizio al racconto memoriale, come affermava di dover fare Cardarelli (PAR. 2.1) riandando col ricordo alle colline di Tarquinia, che danno le spalle al mare. Del resto, come afferma Harrison sulla scorta di Joseph Conrad, «sul mare non ci sono pietre tombali». A differenza della terra, che conserva la memoria del passaggio umano e a cui si affidano generazioni di sepolti e seppellitori, il mare inghiotte e cancella, e «la sua tomba sconfinata rimane priva dei segni che lascia l'uomo» e il dolore di chi perde un caro in mare è inconsolabile (Harrison, 2004, trad. it. pp. 16-8). Si

capisce allora perché il resoconto memoriale prevede un allontanarsi dal mare e un risalire alla terra, quella terra di cui abbiamo già esplorato la natura quasi umana e il carattere memoriale (CAP. 2).

4.3

Dal reperto al ricordo

Si è detto che il cimitero etrusco di Cerveteri è un caso unico nell'opera di Bassani. Una poesia famosa, però, *La porta Rosa*, rievoca una situazione per certi aspetti simile: una gita alle rovine magnogreche di Velia (meglio nota come Elea), nel Cilento³². Lontana dai percorsi abituali, lontana dal centro principale d'interesse e di ispirazione, Ferrara e dintorni (a cui sono dedicati i vv. 1-5), e lontana anche dall'Etruria e dall'Aurelia, Velia ispira una riflessione sul ruolo del tempo e delle radici storiche nella definizione dell'identità. Il poeta ricorda la gita con la donna alla quale i versi sono rivolti: «alta bionda e straniera e di roseo sangue» (v. 10³³). Fra il poeta e il soprintendente³⁴, che accompagna la coppia, la donna si staglia nella sua diversità: «tu pura / fra noi due diversamente impuri / *italioti*» (vv. 10-12, corsivo mio). «*Italioti*» (*Ἰταλιῶται*) è il nome con cui i greci chiamavano i coloni stabilitisi nell'Italia meridionale: il vocabolo sembrerebbe dunque suggerire una discendenza dei due italiani presenti dagli antichi coloni, ma l'aggettivazione la corregge subito, ponendo l'accento sulla «impurità» dei due. Nella strofa successiva, i due uomini sono ritratti mentre parlano (o meglio «favoleggiano»: come nel Prologo il padre di Giannina raccontava la favola degli Etruschi) degli antichi abitanti delle rovine di Velia:

venivamo noi uomini favoleggiando insieme degli aristocratici
 coloni greci per secoli e secoli
 lassù sopravvissuti in faccia al deserto del Tirreno incistata
 asciutta stirpe carnivora di intellettuali sdegnosi d'intrattenere
 rapporti con le plebi aborigene dell'entroterra
 lucano
 – tutti bassi costoro e di corte gambe nonché di grandi
 deretani da divoratori d'amidacei e di
 carboidrati –
 che non fossero rigorosamente pratici e affatto
 funzionali

32. Cerveteri e Velia sono comparate anche in Dolfi (2017, pp. 25-6).

33. Si tratta di Anne-Marie Stelhein, statunitense, ma residente a Parigi, che al tempo era legata sentimentalmente a Bassani.

34. Mario Napoli, archeologo e scopritore del sito.

superbamente beati essi dal primo all'ultimo della loro
 perfetta solitudine
 (vv. 17-29)

I coloni greci, antecedenti remoti degli «impuri» visitatori, sono dunque rappresentati, al contrario, come la quintessenza della purezza e dell'isolamento. La loro diversità «incistata» nella penisola – e si noti il termine derivato dalla biologia, che si riferisce a fenomeni legati a stati di malattia – si manifesta in primo luogo nel rango («aristocratici», «intellettuali» *versus* «le plebi aborigene»), poi nelle abitudini alimentari («stirpe carnivora» *versus* «divoratori d'amidacei e di / carboidrati») che determinano a loro volta una differenza fisica (fisico «asciutto» *versus* bassezza e grassezza). Gli italioti, nel loro «privilegiato / straniamento ausonio» (vv. 43-44), parlano anche un'«aurea lingua particolare ed esclusiva» (v. 33), che si parla «fra rari eguali quasi divini» (v. 34), scatenando lo stupore del «semiservile / contadiname circostante» (vv. 35-36). L'entusiasmo della donna straniera per la visita estende in qualche modo anche a lei il privilegio culturale dei Magnogreci («ti sentivi tu pure greca partecipe in qualche modo e / depositaria» vv. 30-31). La poesia si conclude con uno *zoom* indietro a Ferrara: il poeta invita la donna a non lasciarlo solo «a scavare nella mia città a resuscitare / grado a grado alla luce / ciò che di lei sta sepolto sotto il duro / spessore di ventimila e più giorni» (vv. 48-51). L'attività di scrittore di Bassani viene equiparata a un'operazione di scavo, un'archeologia, una restituzione alla luce della perduta giovinezza ferrarese: «è là Rosa mia mia Regina che io sono giovane e bello e puro / ancora» (vv. 52-53). L'impurezza dei due moderni «italioti», dunque, non è data tanto dall'etnia e dai rimescolamenti genetici prodottisi nei secoli, quanto da una contaminazione generata dal forzato abbandono della Ferrara nativa. Solo in quella Ferrara del ricordo il poeta può rivivere un'esclusività simile a quella degli sdegnosi coloni greci: «là [io sono] l'esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re» (vv. 54-55).

La lirica, dunque, richiama alcuni temi anticipati dal Prologo al *Giardino* e sviluppati dal romanzo stesso. Come il cimitero etrusco, anche questa riflessione sull'antichità inquadra una comunità chiusa e circoscritta su base etnica e dedita alla coltivazione delle proprie secolari abitudini: un'immagine che si oppone al mito imperialistico della romanità in voga presso il fascismo. Anche a Velia l'antichità restituisce l'immagine di un'Italia plurale e diversificata, composta di aborigeni e stranieri, nativi e conquistatori, opposta all'uniformità del colonialismo romano-centrico³⁵.

35. L'attenzione di Bassani per la diversità culturale italiana testimoniata dall'archeologia si rifletterà poi nel suo dichiarato interesse per il «patrimonio archeologico ghibellino»,

La diversità etnica degli Etruschi e dei Magnogreci rispetto agli aborigeni richiama quella degli ebrei, “incistati” nell'Italia fascista, esclusi, ma a loro volta sdegnosi di mescolarsi con i gentili. Come il cimitero etrusco, le rovine di Velia riportano a una Ferrara che non c'è più, distrutta nelle sue strutture sociali e umane, tanto lontane nella memoria quanto una città fondata secoli prima («ventimila e più giorni», v. 51). L'esclusività della lingua, non tanto l'ebraico quanto il linguaggio riservato dei Finzi-Contini, il cosiddetto «finzi-continico» (*Giardino*, in Bassani, 1998, p. 355), richiama il mutismo delle tombe etrusche. La “nobiltà” della genia Finzi-Contini si rispecchia sia negli antichissimi coloni greci che nelle nobili tombe familiari degli Etruschi. I personaggi presenti nella lirica si riconoscono in questa comunità illustre, remota ed «esclusiva» (termine che si ripete ben tre volte: vv. 33, 34, 54): come il giardino dei Finzi-Contini, anche la memoria della perduta genia degli italioti è significativa che sta per qualcosa di chiuso, intatto e intangibile che si preserva nel tempo.

«Esclusivo» è un termine-spia nella poesia bassaniana, una poesia che fa della riservatezza un culto equivalente al “mito dell'immobilità” identificato da Fortini nel *Giardino* (cfr. paragrafo 4.1). In *Ninfa rivisitata*, per esempio, il poeta osserva una «rara pianta orientale» (v. 1), molto cresciuta dall'ultima volta ch'egli l'ha potuta vedere. Il poeta si rivolge allora a un “tu” femminile, che non conosciamo. Come la pianta, così «saresti cresciuta anche tu così tale e quale / *immobile* in un canto di questo mio vecchio orto / italiano / *senza mai stabilire rapporto alcun col dialettale contesto* / abnorme e stupenda / silente e / minacciosa / per l'*esclusiva* gioia paurosa ogni tanto del mio / sguardo / per la cauta carezza *soltanto* / della mia mano» (vv. 16-26, corsivi miei). Chiunque sia questa donna, o bambina, a cui non fu dato di crescere nel luogo d'origine, come la pianta orientale, è chiaro che essa ha sempre vissuto sulle difensive, «pronta / al balzo» vv. 14-15), ed evitando la commistione e la contaminazione (anche linguistica), come gli italioti venuti da Oriente a Velia. È evidente che l'io poetico apprezza la rarità e la purezza della pianta, così come quella dei coloni greci, ma non è sempre chiaro se di questa nobiltà che si trova così spesso a osservare egli sia partecipe: la sua identificazione con gli italioti, in *La porta Rosa*, è compromessa dalla sua

ossia per i siti archeologici medievali e rinascimentali non sacri (torri, mura, castelli). Cfr. *Ferrara e le sue mura*, in “Bollettino di Italia Nostra”, 181-2, 1979, pp. 3-5, ora in Bassani (2018, p. 145). Credo sia inoltre inevitabile riconoscere qui un'influenza indiretta del *Cristo* leviano, già evocato in precedenza come fonte del Prologo del *Giardino*: si ricordi infatti che tale romanzo inizia dichiarando che in Lucania «Cristo non è arrivato, come non erano arrivati i romani, che presidiavano le grandi strade e non entravano fra i monti e nelle foreste, né i greci, che fiorivano sul mare di Metaponto e di Sibari» (Levi, 2010, p. 15, corsivi miei).

“impurità”, mentre solo a Ferrara egli è «Re». In *Gli spettri (frammento)*, vv. 6-9, ricorda la nobiltà ereditaria di un P.P.P. (verosimilmente Pasolini³⁶) e di un P. C. (Pietro Citati?); mentre «noi due viceversa se Dio / vuole [...] noi in fondo non siamo che quelli che siamo» (vv. 12-3, 21). In forza di questa somiglianza il poeta si confida con il suo interlocutore (o interlocutrice): «è a te e soltanto a te che prima che sia troppo tardi [...] voglio oggi cantare / la storia del cugino / Arrigo» (vv. 40-42), ad avviare cioè ancora una volta la narrazione degli estremi capitoli della storia del «parentado mio israelitico e / ferrarese» (vv. 4-5), il Libro bassaniano per eccellenza. E si noti l'emergenza, in questi ultimi versi, del verbo *cantare*, il verbo dell'epica e della memoria omerica.

Le immagini del cimitero etrusco e della colonia magnogreca rimandano sempre, per via di rifrazioni, a Ferrara, Eden primigenio da cui Bassani è stato escluso con la forza in un'amara caduta³⁷: la Ferrara ebraica, chiusa da fuori dalle leggi razziali, ma già prima di esse chiusa dall'interno in una propria esclusività, intimità e idiolessi linguistica (quel «qualcosa di più intimo» che l'io narrante, nel *Giardino*, sente di condividere con Alberto e Micòl Finzi-Contini: Bassani, 1998, p. 341) e dedica, come nel caso del professor Ermanno, alla caparbia custodia di radici culturali decentrate e sommerse (Gentili, 2016, p. 102). Come le comunità preromane, testimoni di una antica e perduta “esclusività”, e così preservate eternamente dall'archeologia, nel ricordo personale Ferrara è un reame dell'immaginazione dove Bassani può coltivare un sogno di nobiltà, esclusività, purezza: «è là che io sono giovane e bello e puro / ancora», mentre nel presente, lontano da Ferrara, è impuro. La visione delle rovine impone il dovere della memoria e della narrazione: a Velia il poeta invita l'amata a non lasciarlo solo nell'impossibile fatica di scavo, mentre a Cerveteri il meditabondo soliloquio del narratore dà inizio al romanzo. *La porta Rosa* dà conto dell'inesauribile fascinazione che le radici israelitiche e ferraresi esercitano sul poeta, una periferia che rimanda a un'altra periferia; invece, il fine ultimo del romanzo, spiega Gentili, è di rimettere la periferia, chiusa e autoescludente, al centro di un discorso pubblico nazionale attraverso la parola narrante, di reimpostare cioè il rapporto fra centro e periferia, fra lingua nazionale e idiolessi locale (ivi, pp. 102-3).

Il sostrato etrusco-italico è l'immagine di un'antichità irrisolta e non neutra: evocarla, nella storiografia come nella letteratura, ha quasi sempre significato indicare, talvolta denunciare, una lacuna nella memoria e nella nar-

36. Sulle origini nobili di Pasolini, poco note (e del resto mescolate, ricorda Bassani, col «duplice / quarto materno agricolo e dialettale», v. 11), cfr. Naldini (1994, p. 15).

37. Sul giardino dei Finzi-Contini come Eden cfr. Gentili (2016, pp. 97 ss.).

razione delle civiltà succedutesi nella penisola. In Bassani il cimitero etrusco e poi più ampiamente i paesaggi laziali e toscani, e infine l'archeologia magnogreca, immagine anch'essa di un'Italia plurale e poliglotta – il contrario dell'uniformazione fascista –, si accompagnano all'evocazione della necessità e della responsabilità di raccontare il perduto, di controbilanciare il rischio dell'oblio dato dallo sterminio nazifascista. Il ricordo, il canto, il libro, la parola si fanno estremo risarcimento per coloro a cui sono stati tolti, con la sepoltura, il nome e l'epitaffio. La narrazione stessa, del resto, come scrisse Benjamin (1995, trad. it. p. 291), ha sempre un rapporto diretto con la morte:

la vita vissuta assume forma tramandabile solo nel morente [...]. L'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato.

Bibliografia

Fonti

- ALTROCCHI R. (1935), *The Present Status of Dante Iconography*, in "Italice", 2, 2, pp. 106-15.
- ALVARO C. (1994), *Itinerario italiano* (1933), Rubbettino, Soveria Mannelli.
- BALBO C. (1847), *Della storia d'Italia dalle origini fino all'anno 1814*, De Marco, Napoli.
- BASSANI G. (1998), *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Mondadori, Milano.
- ID. (2016), *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, a cura di V. Cappozzo, Giorgio Pozzi, Ravenna.
- ID. (2018), *Italia da salvare*, a cura di D. Cola, C. Spila, Feltrinelli, Milano.
- BASSANI P. (2016), *Se avessi una piccola casa mia. Giorgio Bassani, il racconto di una figlia*, a cura di M. Raffaeli, La nave di Teseo, Milano.
- BENJAMIN W. (1995), *Angelus novus. Saggi e frammenti* (1955), a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- ID. (1998), *Saggio su Bachofen* (1935), a cura di E. Villari, Il Melangolo, Genova.
- BERTINI CALOSSO A. (1937), *Il volto di Dante*, in "Il Quadrivio" 13, 24 gennaio, p. 4.
- BREWSTER JONES (2008), *The Singularity of a Race*, in "Atys" 2, 1918, p. 6, ora in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 5, 6, pp. 35-42.
- BYRON G. G. (1816), *Childe Harold's Pilgrimage. Canto the Fourth*, John Murray, London.
- ID. (1840), *Opere di Lord Byron tradotte*, trad. it. di C. Rusconi, 3 voll., Tipi della Minerva, Padova.
- ID. (1852), *Opere complete di Lord Giorgio Byron*, trad. di G. Gazzino, 5 voll., Pomba Editori, Torino.
- CARDARELLI V. (1919), *Prologo in tre parti*, in "La ronda", 1, aprile, pp. 3-6.
- ID. (1981), *Opere*, a cura di C. Martignoni, Mondadori, Milano.
- CARDUCCI G. (1941a), *Edizione nazionale delle opere*, vol. VII: *Discorsi letterari e storici*, Zanichelli, Bologna.
- ID. (1941b), *Edizione nazionale delle opere*, vol. II: *Juvenilia e Levia Gravia*, Zanichelli, Bologna.
- ID. (1942a), *Edizione nazionale delle opere*, vol. I: *Primi versi*, Zanichelli, Bologna.

- ID. (1942b), *Edizione nazionale delle opere*, vol. III: *Giambi ed epodi e Rime nuove*, Zanichelli, Bologna.
- ID. (1942c), *Edizione nazionale delle opere*, vol. IV: *Odi barbare e Rime e ritmi*, Zanichelli, Bologna.
- ID. (1942d), *Edizione nazionale delle opere*, vol. XXII: *Scritti di storia e di erudizione. Serie seconda*, Zanichelli, Bologna.
- ID. (1942e), *Edizione nazionale delle opere*, vol. XXIV: *Confessioni e battaglie. Serie prima*, Zanichelli, Bologna.
- ID. (1954), *Edizione nazionale delle opere*, vol. XXVIII: *Ceneri e faville. Serie terza*, Zanichelli, Bologna.
- CATTANEO C. (1968), *Scritti letterari artistici, linguistici e vari*, a cura di A. Bertani, 2 voll., nuova edizione con pagine inedite, Le Monnier, Firenze.
- ID. (2005), *Carteggi. Lettere di Cattaneo*, a cura di C. Agliati, Le Monnier, Firenze.
- CONGRESSO ETRUSCO (1929), *Atti del primo congresso internazionale etrusco*, Firenze-Bologna, 27 aprile-5 maggio 1928, Rinascimento del libro, Firenze.
- CROCE B. (1968), *Scritti di storia letteraria e politica*, voll. III-VIII: *La letteratura della nuova Italia (1914-1940)*, 6 voll., Laterza, Bari.
- CUOCO V. (2006), *Opere*, vol. I: *Platone in Italia*, a cura di A. De Francesco, A. Andreoni, Laterza, Roma-Bari.
- CURTO C. (1940), *Dante etrusco e romano*, Società Dante Alighieri, Torino.
- ID. (1966), *Studi sulla letteratura italiana da Dante al Pascoli*, Giappichelli, Torino.
- D'ANNUNZIO G. (1984), *Versi d'amore e di gloria*, vol. II: *Maia. Elettra. Alcione. Merope. Canti della guerra latina*, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Mondadori, Milano.
- ID. (1989), *Prose di romanzi*, vol. II: *Le vergini delle rocce. Il Fuoco. Forse che sì forse che no. La Leda senza cigno*, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Mondadori, Milano.
- ID. (1999), *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Garzanti, Milano.
- ID. (2005), *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, 2 voll., Mondadori, Milano.
- D'ANDREA U. (1921), *Due nature due compiti*, in "Idea nazionale", 25 novembre, p. 11.
- DE CHIRICO A. (1962), *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano.
- DENNIS G. (1878), *Cities and Cemeteries of Etruria*, 2 voll., John Murray, London.
- DEVOTO G. (1967), *Gli antichi italici (1931)*, Vallecchi, Firenze.
- DUCATI P. (1927), *Etruria antica*, 2 voll., Paravia, Torino.
- EVOLA J. (1941), *Panorama razziale dell'Italia preromana*, in "La difesa della razza", IV, 16, pp. 11-3.
- FIORE T. (1930), *La poesia di Virgilio*, Laterza, Roma-Bari.
- FISCHER E. (1938), *Zur Rassenfrage der Etrusker*, in "Sitzungsbericht en der Preußische Akademie der Wissenschaften. Phys. Math. Klasse", 25, pp. 251-63.
- FORTINI F. (1987), *Saggi italiani*, Garzanti, Milano.
- FRASSETTO F. (1928-29), *Crania Etrusca. Le forme craniche degli Etruschi e il problema delle origini etrusche*, in "Rivista di antropologia. Arti della Società Romana di Antropologia", 28, pp. 463-7.

- ID. (1933), *Dantis ossa. La forma corporea di Dante. Scheletro. Ritratti. Maschere e busti*, Regia Università Istituto di Antropologia, Bologna.
- FROVA A. (1908), *La morte e l'oltretomba nell'arte etrusca*, II, in "Il rinnovamento. Rivista critica di idee e di fatti", anno II, vol. III, fasc. II, pp. 332-63.
- GADDA C. E. (1964), *Le meraviglie d'Italia* (1939), *Gli anni* (1943), Einaudi, Torino.
- GARIBALDI G. (1872), *I mille*, Tipografia Camilla e Bertolero, Torino.
- GARRONE D. (1934), *Prose*, All'insegna del Conero, Ancona.
- ID. (2010), *Sorriso degli Etruschi* (1944), presentazione di S. Vassalli, Interlinea, Novara.
- GARRONE D., PERSICO E. (1943), *Epistolario*, a cura di M. Valsecchi, Pattuglia, Forlì.
- GUARNACCI M. (1767-1772), *Origini italiche o siano Memorie storico-etrusche sopra l'antichissimo regno d'Italia e sopra i di lei primi abitatori nei secoli più remoti*, 3 voll., Venturini, Lucca.
- GURRIERI O. (1939), *Unità della razza dagli Etruschi al Rinascimento*, in "La difesa della razza", II, 6, pp. 16-9.
- ID. (1941), *Genio artistico della nostra razza*, in "La difesa della razza", IV, 13, pp. 10-1.
- HAMILTON GREY E. (1843), *Tour to the Sepulchers of Etruria in 1839*, Hatchard and Son, London, Third edition.
- HUXLEY A. (1925), *Those Barren Leaves*, Chatto and Windus, London.
- KEROUAC J. (1957), *On the Road*, Viking Press, New York.
- ID. (1959), *Sulla strada* (1957), Mondadori, Milano.
- LANDRA G. (1940), *Gli studi razziali a Bologna*, in "La difesa della razza", III, 11, pp. 13-7.
- LANZI L. (1789), *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia per servire alla storia de' popoli, delle lingue e delle belle arti*, 2 voll., Pagliarini, Roma.
- LAWRENCE D. H. (1932), *Etruscan Places*, Viking Press, New York.
- ID. (1938), *Pagine di viaggio*, trad. it. di E. Vittorini, Mondadori, Milano.
- ID. (1961), *Tutte le opere di David Herbert Lawrence*, vol. X: *Libri di viaggio e pagine di paese*, a cura di P. Nardi, trad. it. di L. Gigli, Mondadori, Milano.
- LELJ M. (1940), *La razza aquilina*, in "La difesa della razza", III, 5, p. 46.
- LEOPARDI G. (1991), *Zibaldone*, a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano.
- ID. (1998), *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, 2 voll., Bollati Boringhieri, Milano.
- LEVI C. (1960), *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia*, fotografie di J. Reismann, Einaudi, Torino.
- ID. (1975), *Coraggio dei miti*, a cura di G. De Donato, De Donato, Bari.
- ID. (2000), *Le mille patrie. Uomini, fatti, paesi d'Italia*, a cura di G. De Donato, Donzelli, Roma.
- ID. (2001a), *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato, R. Galvagno, Donzelli, Roma.
- ID. (2001b), *Scritti politici*, a cura di D. Bidussa, Einaudi, Torino.
- ID. (2008), *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Donzelli, Roma.
- ID. (2010), *Cristo si è fermato a Eboli* (1946), saggi introduttivi di I. Calvino, J.-P. Sartre, Einaudi, Torino.

- ID. (2018), *Paura della libertà* (1943), introduzione di Giorgio Agamben, Neri Pozza, Vicenza.
- MAGRELLI V. (2014), *Il sangue amaro*, Einaudi, Torino.
- MALAPARTE C. (1956), *Maledetti toscani*, Vallecchi, Firenze.
- ID. (1985), *Il dorato sole dell'inferno etrusco*, a cura di L. Testaferatta, Franco Cesati, Firenze.
- MANGANELLI G. (1973), *Lunario dell'orfano sannita*, Einaudi, Torino.
- MARCHESI C. (1930), *Virgilio*, in "Pégaso", II, 8, agosto, pp. 129-38.
- MASTRONARDI N. (2012), *Viteliù. Il nome della libertà*, Itaca, Castel Bolognese.
- MICALI G. (1810), *L'Italia avanti il dominio dei romani*, 4 voll., Piatti, Firenze.
- MILANESI G., PASSERINI L. (1864), *Lettera al Ministro della pubblica istruzione sul più autentico ritratto di Dante*, in "Giornale del centenario di Dante Alighieri", 17, 20 luglio, pp. 133-5.
- NIETZSCHE F. (2015), *La nascita della tragedia*, a cura di Susanna Mati, Feltrinelli, Milano.
- PALLOTTINO M. (1949), *Capetranezze*, in "Archeologia classica", I, 2, pp. 208-10.
- ID. (1957), *Scienza e poesia alla scoperta degli Etruschi*, in "Quaderni dell'associazione culturale italiana", 24, pp. 7-22.
- ID. (1977), *Etruscologia* (1942), Hoepli, Milano (6^a edizione riveduta e ampliata).
- PAPINI G. (1959), *Tutte le opere di Giovanni Papini*, vol. IV: *Scrittori e artisti*, Mondadori, Milano.
- ID. (1961), *Tutte le opere di Giovanni Papini*, vol. III: *Dante e Michelangiolo*, Mondadori, Milano.
- ID. (1962), *Tutte le opere di Giovanni Papini*, vol. IX: *Autoritratti e ritratti*, Mondadori, Milano.
- PARODI G. (1906), *Moderno antidantismo*, in "Bollettino della società dantesca italiana", 13, 2, pp. 188-43.
- PAULHAN J., UNGARETTI G. (1989), *Correspondance*, Paris, Gallimard.
- PAVESE P. (1982), *Il mestiere di vivere* (1952), a cura di M. Guglielminetti, L. Nay, Einaudi, Torino.
- PENSABENE G. (1939) con lo pseudonimo di G. Dell'Isola, *La razza aquilina*, in "La difesa della razza", II, 10, pp. 8-10.
- PIGNOTTI L. (1820), *Storia della Toscana sino al Principato*, 5 voll., Vignozzi, Livorno.
- PIOVENE G. (2003), *Viaggio in Italia* (1957), Bompiani, Milano.
- SAVINIO A. (1944), *Ascolto il tuo cuore, città*, Bompiani, Milano.
- ID. (1971), *Casa "la Vita" e altri racconti*, Bompiani, Milano.
- ID. (1980), *Drammaticità di Leopardi* (1938), introduzione di N. Sapegno, Edizioni della Cometa, Roma.
- ID. (1984), *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), Adelphi, Milano.
- ID. (1991), *Alcesti di Samuele e Atti unici*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano.
- ID. (1992), *Dico a te, Clio* (1940), Adelphi, Milano.
- ID. (2004), *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, con un saggio di A. Tinterri, Adelphi, Milano.
- ID. (2017), *Nuova enciclopedia* (1977), Adelphi, Milano.

- SFORZA F. (1935), *The Problem of Virgil*, in "The Classical Review", 49, 3, luglio, pp. 97-108.
- ID. (1952), *Il più prezioso tesoro spirituale d'Italia: L'Eneide*, Gastaldi, Milano-Roma.
- STENDHAL (pseudonimo di Henry Beyle) (1855), *Chroniques italiennes*, a cura di R. Colomb, Michel Lévy frères, Paris.
- TARQUINI C. (1857), *Origini italiche e principalmente etrusche rivelate dai nomi geografici*, in "Civiltà cattolica", VI, serie 3, pp. 727-42.
- TIRABOSCHI G. (1772), *Storia della letteratura italiana*, vol. I: *Che comprende la storia della letteratura degli Etruschi, de' popoli della Magna Grecia, e dell'antica Sicilia, e de' Romani fino alla morte d'Augusto*, Società tipografica, Venezia.
- UNGARETTI G. (2000), *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano.
- VASSALLI S. (1999), *Un infinito numero*, Einaudi, Torino.
- VENTURI A. (1901), *Storia dell'arte italiana*, vol. I: *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Hoepli, Milano.
- VENUTI R. (1743), *Sull'antica città di Cortona e i suoi abitatori*, in "Saggi dell'Accademia Etrusca di Cortona", 4, pp. 1-32.
- VERRI A. (1975), *I romanzi*, a cura di L. Martinelli, Longo, Ravenna.
- VICO G. (1990), *Opere*, a cura di A. Battistini, 2 voll., Mondadori, Milano.
- ID. (2013), *De antiquissima Italorum sapientia* (1710), a cura di F. Lomonaco, trad. it. di P. Cristofolini, Diogenes, Pomigliano D'Arco.
- VILLA E. (1938), *Arianità della lingua etrusca*, in "La difesa della razza", I, 5, p. 20.
- WINCKELMANN J. (2003), *Storia dell'arte dell'antichità* (1764), a cura di F. Cicero, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano.

Bibliografia secondaria

- ACTIS-GROSSO M. (2011), *Poetica sepolcrale e topologia bassaniana nel Giardino dei Finzi-Contini*, in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Giorgio Pozzi, Ravenna, pp. 119-40.
- ANDREOLI A. (2010), *Il dantismo di D'Annunzio*, in "Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee", 8, pp. 206-20.
- ANDREOLI A., DE LEO F. (a cura di) (2004), *Giorgio Bassani: il giardino dei libri. Catalogo della mostra*, De Luca, Roma.
- ANDREONI A. (2003), *Omero italico: favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*, Jouvence, Roma.
- ARIÈS E. (1985), *Luomo e la morte dal Medioevo a oggi* (1977), Laterza, Roma-Bari (2^a ed.).
- AUDANO S. (2012), *Mito e antimito di Roma nella questione meridionale: riusi virgiliani nel "Cristo si è fermato a Eboli" di Carlo Levi*, in Id., *Classici lettori di classici: da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Il Castello, Foggia, pp. 195-223.
- BARATTA G. (1979), *Gli Etruschi*, in Z. Birolli (a cura di), *Letteratura-Arte. Miti del '900*, Padiglione d'arte contemporanea di Milano, Milano, pp. 78-94.

- BARBANERA M. (1998), *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Editori Riuniti, Roma.
- BARLOZZETTI G. (2017), *Il (poco) cinema dell'Etruscità*, in G. Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 24), Quasar, Orvieto, pp. 255-69.
- BATTISTINI A. (1974), *Vico e l'etimologia mitopoietica*, in "Lingua e stile", 1, pp. 31-66.
- ID. (2004), *Vico tra antichi e moderni*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2013), *La presenza di Vico in Paura della libertà di Carlo Levi*, in S. U. Baldassarri, A. Polcri (a cura di), *Encyclopaedia Mundi. Studi di letteratura italiana in onore di Giuseppe Mazzotta*, Le Lettere, Firenze, pp. 3-20.
- ID. (2016), *Rocco Scotellaro, la voce del silenzio*, in "Forum Italicum", 50, pp. 714-23.
- BAUSI F. (2011), *L'amore, il male, la morte: scandagli bassaniani*, in "Studi e problemi di critica testuale", 83, 2, pp. 197-226.
- BELLINI D. (2013), *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, ETS, Pisa.
- BENELLI E. (2016), *La linguistica etrusca in Italia*, in M.-L. Haack (éd.), *Les Etrusques au temps du fascisme et du nazisme*, Ausonius, Bordeaux, pp. 229-39.
- BERRINO N. F. (2004), *Dalla Tanaquilla di Livio alla Livia di Tacito*, in "Invigliata lucernis", 26, pp. 15-32.
- BITTARELLO M. B. (2009), *The Construction of the Etruscan "Otherness" in Latin Literature*, in "Greece and Rome", 56, 2, pp. 211-33.
- BONAFÈ L. (2003), *Pura razza italiana*, in V. Pisanty, *Educare all'odio: "La difesa della razza" (1938-1943)*, con un contributo di L. Bonafè, introduzione di U. Eco, Nuova iniziativa editoriale, Roma, pp. 105-23.
- BOTTACIN A. (2008), *Stendhal "archeologo" nell'antica Etruria Meridionale. La nascita di una grande passione (1831-1835)*, in "Studi Francesi", 52, 155, pp. 287-323.
- BRACCESI L. (1995), *Poesia e memoria: nuove proiezioni dell'antico*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- ID. (2011), *Archeologia e poesia 1861-1911: Carducci, Pascoli, D'Annunzio*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- BRONZINI G. B. (1996), *Il viaggio antropologico di Carlo Levi. Da eroe stendhaliano a guerriero birmano*, Dedalo, Bari.
- BURDETT C. (1999), *Vincenzo Cardarelli and His Contemporaries: Fascist Politics and Literary Culture*, Clarendon Press, Oxford.
- CAGNETTA C. (1979), *Antichisti e impero fascista*, Laterza, Roma-Bari.
- CAIATI A. (1967), *Fiore e il bimillenario virgiliano*, in "Rassegna pugliese", 2, 4-7, pp. 325-30.
- CALARESU M. (1997), *Images of Ancient Rome in Late Eighteenth-Century Neapolitan Historiography*, in "Journal of the History of Ideas", 58, 4, pp. 641-61.
- CAMILLETTI F. (2013), *Leopardi's Nymphs: Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Legenda-MHRA-Maney Publishing, Oxford.
- ID. (2018), *Italia lunare. Gli anni Settanta e l'occulto*, Peter Lang, Oxford.

- CAMILLETTI F., PIPERNO M. (2018), *Gli antichi e i moderni*, in F. D'Intino, M. Natale (a cura di), *Leopardi*, Carocci, Roma, pp. 257-81.
- CANFORA L. (1985), *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in F. Della Corte (a cura di), *Enciclopedia virgiliana*, 5 voll., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 2, pp. 469-72.
- CARDINI F. (2011), *Etruschi e Romani: fu una Shoah?*, in "Avvenire", 2 febbraio (https://www.avvenire.it/agora/pagine/Etruschi-e-romani-fu-una-shoah_ (2011)02020935019400000; consultato il 30 settembre 2018).
- CARUSO C. (2018), *Classical, Barbarian, Ancient, Archaic: The Changing Perception of the Ancient Past in Twentieth-Century Italy*, in T. Franco, C. Piantanida (eds.), *Echoing Voices in Italian literature: Tradition and Translation in the 20th Century*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 2-28.
- CARUSO C., RIGOLI J. (a cura di) (1998), *Poetiche barbare - Poétiques barbares*, Longo, Ravenna.
- CASINI P. (1998), *L'antica sapienza italica: cronistoria di un mito*, il Mulino, Bologna.
- CAZZOLA C. (2012), *Kore l'oscura. (In)seguendo Micòl*, in R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, LED, Milano, pp. 271-99.
- CICCARELLI A. (2001), *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, in "Dante Studies", 119, pp. 125-54.
- CICCUTO M. (2016), *Cardarelli e Morandi: i segni verbo-visivi della metafisica*, in "Letteratura e arte", 14, pp. 137-49.
- CIPRIANI G. (1980), *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Olschki, Firenze.
- ID. (2016), *Il classicismo in Toscana all'indomani della Restaurazione (1814-1830)*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale 26 maggio 2016 - 30 gennaio 2017), ETS, Pisa, pp. 273-88.
- COLAIACOMO C. (1992), *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli.
- COLBY S. (2009), *Stratified Modernism: The Poetics of Excavation*, Peter Lang, Oxford.
- COLOMBO D. (2008), *La scopa e l'Apollo di Veio. Parallelismi tra arte antica e moderna nella rivista "Broom"*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 5, 6, pp. 53-89.
- CORGNATI M. (2018), *L'ombra lunga degli Etruschi. Echi e suggestioni nell'arte del Novecento*, Johan & Levi, Cremona.
- COSTA S. (1999), *D'Annunzio e Dante*, in S. Capecchi (a cura di), *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele D'Annunzio* (5 voll.), vol. 2/3: *La Toscana, l'Emilia-Romagna, l'Umbria e la Francia*, Tecnovalde, Chieti, pp. 57-70.
- COTTIGNOLI A., GRUPPIONI G. (2012), *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante: un antropologo fra arte e scienza*, Longo, Ravenna.
- CRISTOFANI M. (1983), *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700*, Consiglio Nazionale Ricerche, Roma.

- DA VELA R. (2016), *L'immagine degli Etruschi nell'educazione scolastica in Italia e in Germania*, in M.-L. Haack (éd.), *Les Etrusques au temps du fascisme et du nazisme*, Ausonius, Bordeaux, pp. 17-66.
- DE ANGELIS L. (2006), *Qualcosa di più intimo. Aspetti della scrittura ebraica del Novecento italiano: da Svevo a Bassani*, Giuntina, Roma.
- DE BERTI R. (2008), *Fotogrammi etruschi*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 5, 6, pp. 114-22.
- DE CERTEAU M. (1990), *Marches dans la ville*, in Id., *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Gallimard, Paris, pp. 139-69.
- DE FRANCESCO A. (2013), *The Antiquity of the Italian Nation: The Cultural Origins of a Political Myth in Modern Italy, 1796-1943*, Oxford University Press, Oxford.
- DERRIDA J. (2012), *Della grammatologia* (1967), a cura di G. Dalmasso, Jaca Books, Milano.
- D'INTINO F. (1994), *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in "Filologia e critica" 19, 2, pp. 211-71.
- ID. (2019), *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata.
- DOLFI A. (2003), *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Bulzoni, Roma.
- EAD. (2017), *Dopo la morte dell'io: percorsi bassaniani "di là dal cuore"*, Firenze University Press, Firenze.
- D'ORSI A. (2000), *Carlo Levi e Laura gobettiana*, in G. De Donato (a cura di), *Carlo Levi, il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, Fahrenheit 451, Roma, pp. 31-64.
- DOZON M. (1991), *Mythe et symbole dans la "Divine Comédie"*, Olschki, Firenze.
- ELISEI M. S. (2016), *Tarquinia in David H. Lawrence e Vincenzo Cardarelli*, in G. Bagnasco Gianni (a cura di), *Fascino etrusco nel primo Novecento, conversando di arti e di storia delle arti*, Atti dell'incontro di Studio (Milano, Università degli Studi, Sala Crociera Alta, 7 ottobre 2015), numero speciale di "Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico", 11, Ledizioni, Milano, pp. 197-223.
- FALESCHINI LERNER G. (2012), *Carlo Levi's Visual Poetics: The Painter as Writer*, Palgrave Macmillan, New York.
- FELDMAN J. D. (2007), *The X-Ray and the Relic: Anthropology, Bones and Bodies in Modern Italy*, in L. Polezzi, C. Ross (eds.), *In Corpore: Bodies in Post-Unification Italy*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck, pp. 107-26.
- FERRONI G. (1999), *Il "Cristo" libro di frontiera*, in G. De Donato (a cura di), *Il tempo e la durata in "Cristo si è fermato a Eboli"*, Fahrenheit 451, Roma, pp. 19-28.
- FIRPO G. (2008), *Etruschi e Italici nel "secolo senza Roma"*, in G. Urso (a cura di), *Patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica*, ETS, Pisa, pp. 267-304.
- FO A. (2012), *Un profilo di Virgilio*, in Publio Virgilio Marone, *Eneide*, trad. di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Einaudi, Torino, pp. VII-LXXXIII.
- FORGACS D. (2014), *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, Cambridge.

- FOURNIER-FINOCCHIARO L. (2006), *Giosuè Carducci et la construction de la nation italienne*, Presses Universitaires de Caen, Caen.
- GABBA E. (2000), *Roma arcaica. Storia e storiografia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- GASPERINA GERONI R. (2018), *Il custode della soglia. Il sacro e le forme nell'opera di Carlo Levi*, Mimesis, Milano-Udine.
- GENTILE E. (1975), *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Laterza, Roma-Bari.
- GENTILI S. (2016), *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Carocci, Roma.
- GIALDRONI M. (1996), *Giorgio Bassani, poeta di se stesso: un commento al testo di Epitaffio (1974)*, Peter Lang, Frankfurt.
- GIARDINA A. (1997), *L'Italia romana. Storie di un'identità incompiuta*, Laterza, Roma-Bari.
- GILLARD C. S. (2016), *Mythic Origins, Mythic Archaeology: Etruscan Antiquities in Sixteenth-Century Narratives of the Foundation of Florence*, in "Renaissance Quarterly", 69, 2, pp. 489-528.
- GOMBRICH E. (2002), *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon Press, London.
- GREGORI E. (2014), *18 giugno 1959: Muore Vincenzo Cardarelli, il poeta della civiltà etrusca*, in "Il Messaggero", 18 giugno, p. 33.
- HAACK M.-F. (2014), *The Invention of the Etruscan "Race". E. Fischer, Nazi Geneticist and the Etruscans*, in "Quaderni di storia", 80, luglio-dicembre, pp. 251-82.
- EAD. (2016), *Eugen Fischer et la "race" des Etrusques*, in M.-L. Haack (éd.), *Les Etrusques au temps du fascisme et du nazisme*, Ausonius, Bordeaux, pp. 95-113.
- HARARI M. (1988), *Toscانيتà = etruschità. Da modello a mito storiografico: le origini settecentesche*, in "Xenia", 15, pp. 65-72.
- ID. (1989), *"Non si va senza duca in questo inferno". D'Annunzio e il mito etrusco*, in *Secondo congresso nazionale etrusco* (Firenze 26 maggio - 2 giugno 1985), supplemento di "Studi Etruschi", Giorgio Bretschneider, Roma, pp. 239-51.
- ID. (1993), *Cultura moderna e arte etrusco-italica*, in "Rivista Storica Italiana" 105, 3, pp. 730-43.
- ID. (2011), *Giosuè Carducci e i selvaggi di Villanova*, in G. Della Fina (a cura di), *La fortuna degli Etruschi nella costruzione dell'Italia unita*, Atti del XVIII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 18), Quasar, Orvieto, pp. 425-35.
- ID. (2012), *Etruscologia e fascismo*, in "Athenaeum. Studi di letteratura e antichità", 100, 1-2, pp. 405-18.
- ID. (2017), *Vaghe stelle a Volterra. I due fratelli etruschi di Visconti*, in G. Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 24), Quasar, Orvieto, pp. 203-15.
- ID. (2018), *Narrare per immagini secondo Winckelmann*, in "Eidola. International Journal of Classical Art History", 15, pp. 145-50.

- HÄRMÄNMAA M. (2006), *L'immagine dell'inferno: la rappresentazione metaforica di Volterra in "Forse che sì forse che no" di Gabriele D'Annunzio*, in M. Olsen, E. H. Swiatek (a cura di), *XVI Congresso de Romanistas Escandinavos / XVI Congrès des Romanistes Scandinaves / XVI Congresso dei Romanisti Scandinavi / XVI Congresso dos Romanistas Escandinavos* (Köpenhamn-Roskilde, 24-27 agosto 2005), Roskilde Universitet, Roskilde, pp. 176-90.
- HARRISON R. P. (2004), *Il dominio dei morti*, trad. it. a cura di P. Meneghelli, Fazi, Roma.
- HORSFALL N. (1991), *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Liguori, Napoli.
- HUS A. (1980), *Les Etrusques et leur destin*, Picard, Paris.
- IOCCA D. (2017), *Qual è il futuro delle lingue classiche?*, in "Il Tascabile", 28 agosto (<http://www.iltascabile.com/linguaggi/futuro-lingue-classiche>; consultato il 17 dicembre 2019).
- ITALIA P. (2004), *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Sellerio, Palermo.
- JØRGENSEN C.-K. (2008), *L'eredità vichiana nel Novecento letterario*, Guida, Napoli.
- KERTESZ-VIAL E. (2001), *L'œuvre comme un tombeau: l'espace et le temps de la mort dans les écrits de Giorgio Bassani*, in "Transalpina", 5, pp. 85-97.
- LAGAZZI L. (2017), *La dignità del sandolino. Il popolo dei morti nel «Romanzo di Ferrara» di Bassani*, in "Griseldaonline", 16 (<http://www.griseldaonline.it/temi/popolo/popolo-dei-morti-romanzo-ferrara-bassani-lagazzi.html#note>; consultato il 28 luglio 2018).
- LANGIANO A. (2009), *La notte di Pasqua nel Giardino dei Finzi-Contini*, in "Sincronie", 25-26, pp. 203-16.
- LA PENNA A. (1980), *Concetto Marchesi. La critica letteraria come scoperta dell'uomo*, La Nuova Italia, Firenze.
- ID. (2005), *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Laterza, Roma-Bari.
- LENTANO M. (2017), *2000 a.C. Profughi dall'Oriente*, in A. Giardina (a cura di), *Storia mondiale dell'Italia*, Laterza, Roma-Bari, pp. 11-5.
- LENZINI L. (1998), *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Tipolitografia editrice, Trento.
- LISTRI P. F. (1990), *Carte svelate*, intervista a Giorgio Bassani, in "Il resto del Carlino", 2 dicembre, p. 5.
- LONARDI G. (1990), *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze (2ª edizione rinnovata e ampliata).
- MANICA R. (2006), *All'ingresso del "Giardino"*, in A. Dolfi, G. Venturi (a cura di), *Ritorno al "Giardino". Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Bulzoni, Roma, pp. 103-10.
- MARABINI MOEVS M. T. (1971), *Fra marmo pario e archeologia. L'antichità nella vita e nell'opera di Giosué Carducci*, Cappelli, Bologna.
- MARCONI G. L. (2008), *Il "numero etrusco" di "Atys", Dicembre 1918*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 5, 6, pp. 43-51.

- MARTI M. (1990), *Cardarelli critico di Leopardi*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 539, pp. 425-36.
- MARTINI S. (1999), *Dante e la "Commedia" nell'opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Accademia ligure di scienze e lettere, Genova.
- MAZZOCCO A. (2012), *Dante, Brunni and the Issue of the Origin of Mantua*, in "Modern Language notes", 127, 1, pp. 257-63.
- MOMIGLIANO A. (1984a), *Storia antica e antiquaria* (1950), trad. it. a cura di F. Codino, in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, pp. 3-45.
- ID. (1984b), *Gli studi classici di Scipione Maffei* (1956), in Id., *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 255-71.
- MOMMSEN T. (1972), *Storia di Roma antica* (1854-56), 5 voll., Sansoni, Firenze.
- NALDINI N. (1994), *Pier Paolo, My Cousin*, in P. A. Rumble, B. Testa (eds.), *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 14-22.
- NEMEROW ULMAN L. (1986), *Visual Memory and The Nature of The Epitaph: Bassani's "Epitaffio"*, in "Italian Quarterly", 27, 106, pp. 33-44; ora in V. Cappozzo (a cura di) (2016), *Lezioni americane di Giorgio Bassani*, Giorgio Pozzi, Ravenna, pp. 135-45.
- O'CONNOR A. (2012), *Dante Alighieri from Absence to Stony Presence: Building Memories in Nineteenth-Century Florence*, in "Italian Studies", 67, pp. 307-35.
- ORESTANO F. (2016), *Gli Etruschi nella memoria culturale britannica, tra Otto e Novecento: ovvero il sublime fascino di un braccialetto*, in G. Bagnasco Gianni (a cura di), *Fascino etrusco nel primo Novecento, conversando di arti e di storia delle arti*, Atti dell'incontro di Studio (Milano, Università degli Studi, Sala Crociera Alta, 7 ottobre 2015), numero speciale di "Aristonothos. Scritti per il Mediterraneo antico", 11, Ledizioni, Milano, pp. 145-76.
- PARRY A. (1963), *The Two Voices of Virgil's "Aeneid"*, in "Arion: A Journal of Humanities and the Classics", 2, 4, pp. 66-80.
- PARUSSA S. (2011), *Scrittura come libertà, scrittura come testimonianza. Quattro scrittori italiani e l'ebraismo*, Giorgio Pozzi, Bologna.
- PIERACCINI L. (2009), *The English, Etruscans, and "Etouria": The Grand Tour of Etruria*, in "Etruscan Studies", 12, pp. 3-18.
- PIPERNO M. (2015), *Con Vico ne L'Orologio*, in "Poetiche", 17, 42, pp. 53-74.
- EAD. (2018a), *Myth and Classical Antiquity in Carlo Levi's "Cristo si è fermato a Eboli"*, in T. Franco, C. Piantanida (eds.), *Echoing Voices in Italian Literature: Tradition and Translation in the 20th Century*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 120-37.
- EAD. (2018b), *Vico's "Constructive" Language and its Post-Revolutionary Readers*, in "Comparative Critical Studies", 15, 2, pp. 261-78.
- PISCOPO U. (1973), *Alberto Savinio*, Mursia, Milano.
- POLICASTRO G. (2005), *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Giardini, Pisa.
- PREBYS P. (2006), *Giorgio Bassani tra verità e realtà*, in A. Dolfi, G. Venturi (a cura di), *Ritorno al "Giardino". Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Bulzoni, Roma, pp. 253-59.

- EAD. (2017), *Una domenica d'aprile del 1957 e un'ultima visita: il prologo al "Giardino dei Finzi-Contini"*, in A. Dolfi (a cura di), *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza: in ricordo di Giorgio Bassani*, Firenze University Press, Firenze, pp. 459-74.
- PUCETTI V. L. (2011), *Bassani e Hawthorne*, in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia del romanzo, il romanzo del poeta*, Giorgio Pozzi, Ravenna, pp. 33-56.
- RASPANTI M. (2001), "Noi nobile razza ariana". Giosuè Carducci e il mito ariano, in "Razzismo e modernità", 1, pp. 26-55.
- RESTIVO A. (2002), *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Duke University Press, Durham (NC).
- RINALDI M. (2004), *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Guerrini e associati, Milano.
- RONCALLI F. (2017), *Friedrich Nietzsche, la Grecia e gli Etruschi*, in G. Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 24), Quasar, Orvieto, pp. 217-31.
- RUEFF M. (2012), "Alas, poor Emily!". Bassani poeta, in R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, LED, Milano, pp. 387-428.
- SCIANATICO G. (2016), *La scrittura di viaggio di Carlo Levi*, in "Forum Italicum", 50, 2, pp. 556-64.
- SOLMI (1974), *Leopardi e la Ronda*, in Centro Studi Leopardiani di Recanati (a cura di), *Leopardi e il Novecento*, Atti del III convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 2-5 ottobre 1972), Olschki, Firenze, pp. 127-47.
- SORDI M. (2003), *Terra Etruria e Terra Italia*, in C. Bearzot, F. Landucci, G. Zecchini (a cura di), *Gli stati territoriali nel mondo antico*, Edizioni Vita e Pensiero, Milano, pp. 127-34.
- SPILA C. (2004), *Il giardino della morte: Giorgio Bassani e l'ebraismo*, in A. Andreoli, F. De Leo (a cura di), *Giorgio Bassani: il giardino dei libri. Catalogo della mostra*, De Luca, Roma, pp. 91-7.
- STAROBINSKI J. (1964), *L'invention de la liberté. 1700-1789*, Skira, Ginevra.
- STEINER A. (2017), *Etruschi ed ebrei nel Novecento: Giorgio Bassani ed Elie Wiesel*, in G. Della Fina (a cura di), *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria ("Annali della fondazione per il museo Claudio Faina", 24), Quasar, Orvieto, pp. 55-61.
- THOMAS R. (2004), *Virgil and the Augustan Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TOGNARELLI C. (2012), *Il mito di Dante nell'opera del Carducci giovane*, in "La rassegna della letteratura italiana", 116, 9, 2, pp. 513-26.
- TURI N. (2015), *Sul limitare della soglia: spazi temi e strategie narrative del "Giardino"*, in "La rivista", 3, pp. 51-9.

- UGOLINI G. (2014), *Nel segno di Nietzsche. D'Annunzio "dionisiaco"*, in C. Gibellini (a cura di), *Io ho quel che ho donato*, Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita (Verona, 20-21 marzo 2013), Clueb, Bologna, pp. 145-68.
- VALLORTIGARA L. (2017), *"L'epos impossibile": percorsi nella ricezione dell'Eneide nel Novecento*, Tesi di dottorato in Italianistica, XXIX ciclo, Università Ca' Foscari, Venezia.
- VENTURI G. (2006), *Dimenticare Euridice: il destino infero di Micòl Finzi-Contini*, in A. Dolfi, G. Venturi (a cura di), *Ritorno al "Giardino". Una giornata di studi per Giorgio Bassani*, Bulzoni, Roma, pp. 91-102.
- VESPAZIANI A. (2016), *Federalismo e meridionalismo nel "Cristo si è fermato a Eboli" di Carlo Levi*, in "Anamorphosis. Revista Internacional de Direito e Literatura", 2, 2, pp. 459-71.
- WAMPOLE C. (2016), *Rootedness: The Ramifications of a Metaphor*, Chicago University Press, Chicago.
- WARD D. (2002), *Carlo Levi, gli italiani e la paura della libertà*, La Nuova Italia, Firenze.
- WEIDLICH M. (2019), *"Drammaticità di Leopardi" (1938): A Stage on Alberto Savinio's Route to a more "Romantic Italy"*, in "Italian Modern Art", 2 (<https://www.italian-modernart.org/journal/articles/drammaticita-di-leopardi-1938-a-stage-on-alberto-savinio-route-to-a-more-romantic-italy/>; consultato il 22 dicembre 2019).
- WIESEL E. (2011), *Elie Wiesel: «Il pericolo è normalizzare l'Olocausto»*, in "Avvenire", 25 gennaio, p. 11.
- YERUSHALMI Y. H. (2011), *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica (1982)*, a cura di D. Fink, Giuntina, Roma.
- ZEKRI C. (2010), *L'"espace autobiographique" de Vincenzo Cardarelli entre prose et poésie: une anthologie de l'écriture de soi*, in "Revue des études italiennes", 56, 1-2, pp. 31-56.



Indice dei nomi*

- Actis-Grosso M., 113, 119n, 120n
Altrocchi R., 45n
Alvaro C., 43, 69 e n, 72-3, 79
Andrea di Bartolo (detto Andrea del Castagno), 45 e n
Andreoli A., 30, 127n
Andreoni A., 14-5, 17, 23
Anziato Valerio, 16
Ariès P., 58
Ariosto L., 27, 101
Arnobio, 40
Audano S., 91, 101n, 104 e n
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 106
- Balbo C., 48-9
Baratta G., 41, 70n, 73n, 77n, 84
Barbanera M., 23
Barlozzetti G., 22
Bartolemeo, cfr. *Bartolomeo Frate*
Bartolomeo Frate (Baccio della Porta), 27
Bassani E., 125n
Bassani G., 20-1, 77, 82, 113-22, 123n, 124-30, 131n, 133-6, 138, 140-4
Bassani P., 115n, 120n, 127 e n
Battistini A., 92n, 96n, 102-4
- Baudelaire C., 115 e n
Bausi F., 114n, 133n
Beato Angelico (Fra' Angelico), 27
Bellini D., 76-7, 79n
Bellini G., 78
Benelli E., 33, 53n
Benjamin W., 88, 115 e n, 144
Berrino N. F., 22
Bertini Calosso A., 51-2
Bertolini F., 33 e n
Bertolucci A., 127n
Bidussa D., 94, 99n
Bittarello M. B., 19n
Bobbio N., 106
Boccaccio G., 26, 44
Böcklin A., 135-6
Bonafè L., 53
Borghesani A., 54
Bottacin A., 15
Braccesi L., 14, 29, 33-6
Bragaglia A. G., 82n
Brewster Jones (Brewster E. H.), 32 e n, 33
Brizio E., 33
Bronzini G. B., 92
Brunelleschi F., 27
Burdett C., 69n, 70, 80n
Byron G. G., 26-7

* L'indice comprende i nomi di personaggi storici, autori (letterari e critici) citati nel testo principale; esclude i nomi dei personaggi finzionali e mitologici.

- Cacciaguیدا degli Elisei, 45
 Cagnetta C., 104n
 Caiati A., 105
 Calaresu M., 23
 Calvino I., 91
 Camilletti F., 66-7
 Canfora L., 104n
 Canova A., 97
 Cardarelli V. (Nazareno Caldarelli),
 20-1, 42-3, 59-71, 73, 75-7, 80-1,
 85-6, 88, 110-1, 116, 119n, 121, 123-4,
 136, 138-9
 Cardini F., 124
 Carducci G., 28-36, 39, 41, 44-51, 52n,
 53, 55, 128
 Caruso C., 18-9
 Casini P., 13-4, 16n
 Castagno, Andrea del, cfr. *Andrea di
 Bartolo*
 Catone Marco Porcio (il Vecchio), 16,
 75
 Catone Marco Porcio (Uticense), 47
 Cattaneo C., 14, 17
 Cazzola C., 119n
 Cellini B., 53
 Cesare Gaio Giulio, 47, 81-2
 Ciccarelli A., 46
 Ciccuto, 43n
 Cicerone Marco Tullio, 40, 47-8, 51,
 86
 Cincio Alimento Lucio, 16
 Cipriani G., 22, 33, 40n
 Citati P., 127 e n, 143
 Colaiacomo C., 66
 Colby S., 97
 Colletta P., 66
 Colombo D., 42
 Conrad J., 139
 Corgnati M., 32, 42, 70, 73n, 97
 Cosimo I, de' Medici, 22
 Costa S., 31n, 39n, 41
 Cotroneo R., 116
 Cottignoli A., 52, 54
 Crispino A., 22
 Cristofani G., 23
 Croce B., 35 e n
 Cuoco V., 14-5, 17, 23, 92, 96
 Curto C., 18, 48-51

 D'Andrea U., 79, 80n
 D'Annunzio G., 21, 30-1, 35-44, 46n,
 49-53, 60, 66, 73, 76, 94, 106-9
 Dante Alighieri, 18, 20, 25-33, 35-55, 74
 e n, 107, 111, 120
 Da Vela R., 23
 De Angelis L., 118n
 De Attellis F., 14
 De Berti R., 22, 38n
 De Certeau M., 116
 De Chirico G., 82n
 De Francesco A., 15, 17, 23, 26, 33, 52n,
 53, 110
 De Leo F., 127n
 Della Gherardesca U., 28-9
 Dempster T., 40
 De Muro F., 14
 Dennis G., 15, 17, 27-8, 30, 32, 44
 De Rossi Re F., 22
 Derrida J., 19-20
 Devoto G., 17, 101
 D'Intino F., 66
 Dolfi A., 126n, 127, 140n
 Donatello (Donato di Niccolò di
 Betto Bardi), 36, 42, 53
 d'Orsi A., 105n
 Dozon M., 25n, 46
 Ducati P., 17, 19n, 27, 33, 46, 48, 84

 Eliot T. S., 114n
 Elisei M. S., 71, 123
 Erodoto, 127
 Evola J., 53

 Fabian J., 94
 Fabio Quinto, 16
 Faleschini Lerner G., 91-2, 94, 100,
 109
 Feldman J. D., 52n

- Felici M., 22
 Ferroni G., 93
 Filostrato Lucio Flavio, 17
 Fiore T., 105-6
 Firpo G., 23
 Fischer E., 53-4
 Fo A., 104n
 Forgacs D., 92, 94
 Fortini F., 113, 126 e n, 129-30, 142
 Fortunato G., 99n
 Foscolo U., 120
 Fournier-Finocchiaro L., 30-3
 Frassetto F., 51-4
 Frova A., 46
- Gabba E., 102n
 Gadda C. E., 70 e n, 74, 106
 Galanti G. M., 14
 Galileo Galilei, 48
 Gallo N., 127 e n
 Gamberale G., 13
 Garboli C., 127n
 Gargani G. T., 51n
 Garibaldi G., 14, 93
 Garrone D., 66, 69 e n, 72-3, 79, 81, 84-5, 100
 Gasperina Geroni R., 92n, 94, 100, 110
 Gazzino G., 26n
 Genovesi A., 14, 96
 Gentile E., 80n
 Gentili S., 118n, 119, 120n, 143 e n
 Gesù Cristo, 63, 92, 121, 142n
 Gialdroni M., 130, 131n, 132-3, 135
 Giardina A., 19n, 101n, 102n, 109n
 Gigli L., 122
 Gillard C. S., 22
 Gioacchino da Fiore, 47
 Gioberti V., 14, 96
 Giotto di Bondone, 27, 33, 52
 Gombrich E., 98
 Gozzadini G., 33
 Gregori E., 62
 Grimaldi F., 14
 Gruppioni G., 52, 54
- Guarnacci M., 16 e n, 122
 Gurrieri O., 53
- Haack M.-F., 52n, 53-4
 Hamilton Grey, E., 15, 17
 Harari M., 19, 22-3, 26, 32-3, 37, 38n, 41 e n, 46n, 53, 66, 97-8, 107
 Härmänmaa M., 39n
 Harrison R. P., 64, 139
 Hawthorne N., 123n
 Horsfall N., 102n, 106
 Hus, 15, 21, 41-2
 Huxley A., 15
- Iocca D., 13
 Italia P., 76, 77n, 79n, 88, 89n
- Jahier P., 130n
 Jørgensen C.-K., 92n, 95, 96n
- Kerouac J., 132
 Kertesz-Vial E., 125n
- Landra G., 54
 Langiano A., 118n
 Lanzi L., 16
 La Penna A., 104n, 105n, 106
 Lawrence D. H., 15, 17, 20, 33, 59, 73, 79, 81-2, 83n, 86-8, 98n, 122-4, 126
 Lelj M., 82
 Lentano M., 101n
 Lenzini L., 130n
 Leonardo da Vinci L., 43, 48
 Leopardi G., 58, 66-9, 76, 80
 Levi A., 18
 Levi C., 20-1, 63, 82, 91-112, 122 e n, 124, 142n
 Listri P. F., 127
 Livio Tito, 22, 40, 48, 49n
 Lonardi G., 68 e n
 Longano F., 14
 Longhi R., 135
 Lucano Marco Anneo, 27

- Machiavelli N., 27, 43, 48
 Magrelli V., 22, 57
 Malaparte C. (K. E. Suckert), 64, 69-70, 73-4, 97, 136n
 Manganelli G., 21
 Manica R., 114n
 Mantegazza P., 54
 Marabini Moevs M. T., 33
 Marchesi C., 105
 Marcone G. L., 32n
 Martello A., 23
 Marti M., 66n, 68
 Martignoni C., 59
 Martini A., 70
 Martini S., 29n
 Massano R., 48n
 Mastronardi N., 21
 Mazzocco A., 25n
 Mazzoldi A., 14
 Mengele J., 53
 Meyer S., 22
 Micali G., 14, 17, 92, 96
 Michelangelo Buonarroti, 27, 33, 48
 Milanese G., 45 e n, 52
 Momigliano A., 13, 19-20, 96
 Mommsen T., 48, 84, 86-8, 95
 Morante E., 127n
 Morandi G., 43n
 Moravia A., 127n
 Montale E., 133n
 Müller K. O., 19n
 Muratori L. A., 19n
 Mussolini B., 81

 Naldini N., 143n
 Napoli M., 140n
 Nemerow Ulman L., 132
 Niccolò da Uzzano, 36, 42, 53
 Nicolau T., 22
 Nietzsche F. W., 41 e n, 88

 O'Connor A., 26n
 Omero, 17, 103-4
 Orazio Flacco Quinto, 16

 Orcagna (Andrea di Cione di Arcangelo), 43
 Orestano F., 17
 Orioli F., 28
 Ovidio Publio Nasone, 27

 Pagano M., 14
 Pallottino M., 15, 28, 97-8, 109-10, 128 e n
 Paolo di Tarso (San Paolo), 69
 Papini G., 21, 31n, 46-9, 51, 53
 Parodi G., 46
 Parry A., 104n
 Parussa S., 118n, 120n, 125n
 Pasolini P. P., 130 e n, 143n
 Passerini L., 45 e n, 52
 Paulhan J., 70n
 Pavese C., 74, 84, 95
 Pensabene G., 53-4
 Persico E., 69n
 Petrarca F., 26-7, 78
 Pieraccini L., 15
 Pignotti L., 40n
 Pio V, papa (Antonio Ghislieri), 22
 Piovene G., 38 e n, 116, 121
 Piperno M., 67, 92, 94, 103, 120
 Piscopo U., 80 e n, 82
 Pitagora, 96
 Platone, 14, 40
 Plinio Gaio Secondo (il Vecchio), 16
 Policastro G., 74n, 76
 Pomponio Attico, 17
 Prebys P., 115n, 127-8, 130n
 Pressburger G., 22
 Puccetti V. L., 123n

 Raffaello Sanzio R., 78
 Raspanti M., 33n, 34, 35n
 Restivo A., 132n
 Richelmy A., 133n
 Rigoli J., 19
 Rinaldi M., 123n, 128n
 Risi D., 132
 Romagnoli A., 62

- Romolo, 16n
 Roncalli F., 41n
 Roosevelt F. D., 93
 Rueff M., 130n
 Rusconi C., 26n
 Russinova I., 22
- San Paolo, cfr. *Paolo di Tarso*
- Sartre J. P., 94
- Savinio A. (Andrea De Chirico), 18,
 20-1, 59, 64, 70 e n, 74-83, 86-9, 95,
 111, 114, 115n, 122-4, 136, 138
- Scianatico G., 92
- Scotellaro R., 103-4
- Sereni V., 133n
- Sergi G., 52 e n, 54, 85
- Sermonti V., 22
- Servio Mario Onorato, 19
- Servio Tullio, 22
- Sforza F., 104-5
- Shakespeare W., 29n
- Shelley P. B., 27
- Signorelli L., 27
- Sismóndi J.-C.-L. S. de, 14
- Sironi M., 98n
- Soldati M., 127 e n, 129n, 133n
- Solmi S., 69n
- Sordi M., 102n
- Spila C., 118n
- Starobinski J., 120
- Steiner A., 122, 124-5
- Stelhein A. M., 140n
- Stendhal (Henry Beyle), 15
- Tanaquil, 22
- Tarquini C., 82 e n
- Tarquino Prisco Lucio, 22
- Teopompo, 20
- Thomas R., 104
- Thorvaldsen B., 97
- Tiraboschi G., 16
- Tognarelli C., 29n
- Treves E., 37-8
- Turi N., 113
- Ugolini G., 41n
- Ungaretti G., 44, 69, 70n, 72, 74, 79,
 138
- Vallecchi M., 69n
- Vallortigara L., 105
- Varrone Marco Terenzio, 102
- Vassalli S., 18, 21, 66
- Venturi A., 33 e n
- Venturi G., 119n
- Venuti R., 16
- Verri A., 17
- Vespaziani A., 112
- Vico G., 14-5, 21, 91-2, 95-6, 102-4, 110
- Villa E., 53
- Virgilio Marone Publio, 21, 25n, 27, 78,
 101-12
- Visconti E. Q., 97
- Visconti L., 38, 66
- Vittorini E., 81, 123 e n
- Von Ranke L., 88
- Wampole C., 26, 55
- Ward D., 96n
- Wallace B. E., 22
- Weidlich M., 80n
- Wiesel E., 124-5
- Winckelmann, J., 40-1, 97
- Wright O., 107n
- Wright W., 107n
- Yerushalmi Y. H., 118n
- Zekri C., 85n

