

CONSIDERAZIONI INTRODUTTIVE / GENERAL INTRODUCTION

ANTICHI MODERNI. NOTIZIE DI UN BILANCIO

GIONA TUCCINI
(University of Cape Town)

Abstract

The individual interdisciplinary contributions presented in this volume are brought together in order to reflect on the recurrent issues that emerge in terms of the influence of the Medieval and Renaissance on Italian cultural identity. The papers presented here, which range from literary studies to art, are used as a springboard for a discussion of whether we can convincingly talk of the unequivocal influence of Neomedievalism and the Renaissance on the cultural movements of today's and yesterday's Italy. By rethinking the stereotypes and generalisations commonly held about these time-periods we may concurrently reevaluate the implications of our own gaze onto that past which forms the basis of our future.

Al convegno *Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano*, tenutosi presso l'Università di Cape Town il 4 e il 5 settembre 2014, ci siamo proposti di sondare la presenza nel Novecento di due epoche – Medioevo e Rinascimento appunto – che hanno influenzato robustamente secoli di cultura, non solo italiana ma anche europea. In quella occasione abbiamo coltivato la speranza di offrire ipotesi di lavoro cristalline e non evasive sulla riqualificazione in chiave novecentesca di due grandi età del passato, ultimamente oggetto di generose annotazioni critiche. Vista l'impossibilità di dare una radiografia particolareggiata

del neomedievalismo e delle fluttuazioni rinascimentali nel Novecento, saranno più le zone non ancora perlustrate che non le angolature pienamente tragguardate. Del resto, il neomedievalismo e la rivisitazione novecentesca del Rinascimento sono due fenomeni culturali non proprio congeniali agli utopisti della totalità o agli aspiranti alla completezza, se è vero che l'ambizione di ripercorrere, in due giorni, tutti gli ambiti e la portata dei secoli antichi nel passato recente e nel presente implicherebbe la scrittura di un giudizio universale, ed in ogni caso tale aspettativa rimarrebbe delusa, considerata la concreta molteplicità degli aspetti trattabili. Sennonché lo scopo del nostro incontro non era quello di allestire una minuscola enciclopedia sugli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano. Abbiamo scelto, invece, di avanzare qualche proposta interpretativa a nostro avviso più articolata, soprattutto rispetto alle discussioni e alle ricerche recenti. C'è da ritenersi soddisfatti, quindi, se con le indagini raccolte in questo volume, apriamo nuove e salienti prospettive sul fenomeno culturale del neomedievalismo e dell'uso del Rinascimento nel Novecento.

Riferirsi al nostro passato per commentare il presente è, da un lato, volo intellettuale (un atto creativo), dall'altro è un'operazione speculativa che richiede un largo *visus*. E ciò si spiega perché, se è vero che non possiamo interrogare la letteratura al di fuori di tutta la cultura di un'epoca, risulterà ancora più azzardato confinare un fenomeno intellettuale nell'età in cui è stato generato, cioè nell'era che gli è contemporanea. Quindi *revival*, identità, radici: le parole-chiave suggerite da Maria Giuseppina Muzzarelli e riesaminate nei vari interventi. Ci è dato vedere in che modo la cultura novecentesca miete i frutti di un complesso processo di maturazione, e ci è dato capire anche che, se cercassimo di spiegare un'opera soltanto partendo dalle congiunture della sua epoca, non penetreremmo mai nei suoi significati più autentici. A dirlo sono i romanzi, le poesie, i trattati, i quadri mentali degli intellettuali scandagliati negli atti del *colloquium*, a conferma che non si può fare a meno del passato per costruire il presente, se è vero che è proprio la funzione strumentale del passato quella più importante per ridefinire la nostra identità. Come è stato asciuttamente osservato da Paolo Prodi, secondo l'ottica storico-critica già adottata dalla Muzzarelli nel suo contributo e che potremmo applicare a qualunque settore culturale, “[...] non è vero che il

Novecento si capisca studiando il Novecento, come qualcuno cerca d'imporre: siamo figli di un percorso ben più lungo e il ciclo storico che forse ora si sta concludendo non è incominciato, come sostengono alcuni contemporaneisti, con i regimi totalitari o con le guerre di liberazione, ma con la nascita degli Stati moderni e con le Chiese territoriali" (P. Prodi, *Profezia vs Utopia*. Bologna: Il Mulino, 2013:129).

In realtà quello toccato da Prodi è un tema collocabile alla soglia che mette in relazione il discorso letterario con quello storico, ed è soprattutto questa liminalità dell'argomento, la sua posizione tra letteratura e storia, a renderlo avvincente. I periodi che privilegeremo, pertanto, costituiscono innegabilmente la fonte italiana più antica, cui la cultura novecentesca si abbevera, e sono parte sostanziale di una riflessione che viene da lontano. Trattandosi di due epoche apparentemente disgiunte, ma invero intrinsecamente sovrapposte, Medioevo e Rinascimento hanno alimentato in modo poliedrico il nostro sviluppo culturale. Il Rinascimento, precisamente, si propagò come un fenomeno storico stratificato, come l'età in cui vennero reintegrati alcuni *loci* dell'antichità, alla luce di una nuova sensibilità e in un diverso contesto tradizionale. Ma, a ben vedere, si trattò anche di un fenomeno morfologicamente derivato, sicché le forme – classiche e rinascimentali – sono da questo punto di vista concepite non come tipi, ma come “funzioni espressive” di un quadro culturale più ampio. Scavando nel merito, diremo che la riconsiderazione del Medioevo e del Rinascimento nel Ventesimo secolo consiste nella ripresa di una procedura strumentale pregressa che riqualifica fogge e modelli del passato; una rielaborazione, questa, operata a livello europeo e in ogni ambito del sapere, da quello architettonico (si pensi al castello di Neuschwanstein), a quello pittorico (ricorderemo a titolo di esempio i Preraffaelliti) a quello politico, dove l'Età di Mezzo si afferma ancora una volta quale modello identificatorio nella veste ufficiale di uno stato moderno (*signum* del neomedievalismo nel mondo politico occidentale è il Parlamento di Budapest). Alla logica di questo “canone neomedievale” saranno altresì da ricondurre le icone immediatamente fruibili di Giovanna d'Arco e della croce teutonica in Francia, delle Valchirie in Germania, di san Giorgio col drago – simbolo della lotta tra il bene e il male – in Inghilterra.

Dato il rapporto dialettico tra l'antico e il moderno, nel processo di formazione dell'identità culturale innescato da questa rielaborazione continua, ha dunque senso domandarsi se un'opera è tanto più innovativa e apparentemente antifrastica nei confronti della tradizione, quanto più nega il passato anche attraverso un suo uso massiccio? Opporsi al passato, sopprimerlo e divorarlo in nome del nuovo, significa davvero esserne liberati? E soprattutto, possiamo svincolarci dal nostro passato? Il Novecento italiano, con la fiammata del Futurismo e la polemica sul verso libero, innerva senza dubbio, da subito, la complessità di tale aporia. Di certo, quando all'inizio del Novecento ci siamo confrontati con il passato – e nello specifico con un autore del passato, come nel caso di Dante nel VI centenario della sua morte – c'è stato chi si è ben guardato dall'ottenebrare il senso di storicità. Proprio su questo punto ha indugiato Nunzio Ruggiero, riflettendo sulle nuove urgenze politico-culturali che emergono dall'importante carteggio di Benedetto Croce (Ministro dell'Istruzione pubblica dal 16 giugno 1920 al 4 luglio 1921) con Karl Vossler. Croce, si sa, è il capostipite del metodo laico; i suoi contatti con Giolitti, relativamente ai soldi necessari al finanziamento del centenario dell'Alighieri, sono determinanti.

Ebbene, consci della distanza che ci separa dall'età di riferimento, si è assunto l'autore preso a modello non solo in quanto "figura storica" (appartenente ad un'epoca più o meno remota), ma anche in funzione della sua "prospettiva storica", ovvero in virtù degli usi o degli abusi della sua ricezione nel corso dei secoli. A tale proposito ripenso alla pastorale su Dante del cardinale Maffi, nella Quaresima del 1922 (*Il credo di Dante nella "Divina Commedia"*) e alle *Conversazioni manzoniane col mio clero* del gennaio-giugno 1923. Maffi, lo ricorderemo, partecipò attivamente alla celebrazione del VI Centenario dantesco, in occasione della ricomposizione del sepolcro di Arrigo VI nel duomo di Pisa, il 20 settembre 1921, incoraggiando l'iniziativa della celebrazione ravennate di quello stesso anno. E mentre lo stesso Croce si preoccupava di promuovere i festeggiamenti danteschi, Sem Benelli vagheggiava l'idea di un *tempio in gloria di Dante*, proponendo la diffusione della *Commedia* con un ciclo di *Lecturae Dantis*, da eseguirsi quotidianamente per cinque mesi in Orsanmichele. La ripercussione che ebbero, proprio in quei tempi, la *Lectura Dantis* fiorentina e la molteplice attività editoriale per il

centenario fu ampia e duratura, a tal punto da ispirare – ancora in ambito toscano – la non casuale ripresa della raffigurazione dell'*Inferno* sul finire di *Moscardino* di Enrico Pea (1922) e, per certi versi, un decennio più tardi, il *raptus* immedesimatorio di Giovanni Papini con l'Alighieri nel suo *Dante vivo* (1933). Proprio di questo si è occupato Antonio Saccoccio, esplorando il libro di un artista su un artista, di un cattolico su un cattolico, di un fiorentino su un fiorentino e, come è stato detto, di un uomo vivo sopra un uomo che ha continuato a parlare anche dopo la morte. In ciò sta la drammaticità di quest'opera del '33 in cui Papini – già agonista nell'ordalia saggistica "Per Dante contro il dantismo" (1905), nonché inquisitore raro in "Dante vicario d'Iddio" (1907) e ne "Le due tradizioni letterarie" (1912) – allestisce un capolavoro garantistico sulla missione dell'Alighieri intesa alla funzione non cristocentrica ma teocentrica, sul fine extra-poetico dell'arte, sul rapporto imbastito con la modernità e sull'attualità di una materia temibile – la *Commedia* appunto, quale messaggio messianico e di rivincita – presso i posteri.

Altrettanto illuminante, sul versante rinascimentale, è stato il vaglio di Gian Mario Anselmi che si è addentrato nel gran territorio della politica e della letteratura novecentesca, riconducendo agli archivi del secolo appena concluso "l'affare Machiavelli", che non ebbe soltanto risvolti interni – intendo dire nazionali – nell'esperienza di Croce, Gramsci, Gentile, Mussolini ed Ercole, ma si attestò anche nella corrente politologica americana e anglosassone per ingrossarla. Infatti, contemplato nel piano filosofico novecentesco come un paradigma, Machiavelli era destinato a diventare il santo dei laici, l'icona-*numen* a forte carica ideologica dei pensatori anglo-americani Felix Gilbert, John Pocock e del britannico Isaiah Berlin. Quanto all'Italia, è sperimentalmente acquisito che tutta la linea sarcastica sviluppata da Prezzolini, Malaparte, Flaiano, Arbasino e Montanelli raccoglie l'eredità machiavellistica in senso diabolico-positivo, a ribadire quasi che l'uomo è un animale dal fiuto infallibile e che il suo equilibrio salta nel momento in cui, incappato nel male, non ascolta la voce sublogica e bestiale della propria natura che gli permetterebbe di superare lo stallo. La *liaison* uomo-bestia, con quanto ne consegue, sarebbe dunque un elemento benefico distillato dal *Principe*, un'opera riletta da Anselmi nel suo contributo, alla luce delle intuizioni di un altro testimone esemplare dell'eredità di Machiavelli nel Novecento:

Antonio Gramsci. Senza lasciarsi condizionare da facili interpretazioni e moralismi, Gramsci legge in cella Machiavelli per ridefinire il senso della lotta politica nella società occidentale e per gettare le fondamenta di un futuro successo del “Partito-Principe” socialista/comunista.

Diametrale alla riflessione di Anselmi – per complementarità – è quella di Walter Geerts che, trattando la lezione galileiana captata da Primo Levi, ha riflettuto sulla contrapposizione tra l’efficacia della flessibilità e la fissità dei sistemi prestabiliti, negli apparati scientifici, filosofici e politici. In verità, nell’opera di Levi si trova solo una citazione esplicita a Galilei quale scienziato soverchiato dal potere. Si tratta di una poesia dell’aprile del 1984, “Sidereus Nuncius”, in cui il poeta rappresenta l’illustre pisano nei panni di un Prometeo punito, l’ennesima vittima di una ingiustizia immane (vedi *I sommersi e i salvati*). Nella concezione galileiana, imperfetto significa incompiuto (non difettoso) e quindi mutabile, come il mondo. Se nei suoi piani l’uomo contempla la felicità perfetta, allo stesso modo dovrà concepire l’infelicità perfetta. Nell’evocare il fango quale motore positivo, Levi celebra ne *La tregua* la natura fruttifera del processo trasformatore, ricollegandola ai Superni. Altre tracce di questa catena sublime impermeata sul concetto di fertilità si rinvengono nei racconti *Zinco* (1938) e *Potassio* (1941), confluiti nel *Sistema periodico* (1945). Lo zinco è un elemento che soltanto allo stato impuro diventa malleabile, attivando i termini di quel contrasto tra l’elogio della purezza (l’asettico) e l’elogio dell’impurità (il contaminato) non meno affascinante di quello tra la fissità del sole e il moto perpetuo della terra. Ciò che lo scrittore vuole esprimere in *Potassio* – opina Geerts – è che la Verità è altrove, e la fisica può offrirci solo una chiave di lettura, perché la purezza non può essere l’essenza.

Radicati nell’impianto culturale del XX secolo, autori quali Giovanni Papini, Roberto Longhi, Patrizia Valduga, Andrea Zanzotto, Emilio Rentocchini, Primo Levi, Arturo Onofri, Edoardo Sanguineti, Silvio D’Amico e Florestano Vancini hanno ventilato modelli preesistenti. Interrogati convenientemente, questi abili manovrieri hanno riversato nei loro lavori ispirati al passato sentimenti, illusioni, amarezze personali e severo intendimento storico, lasciando così noi – interpreti odierni – nel dubbio se giustificare o rigettare quella che, a seconda delle circostanze, è apparsa una ricerca in cui convergono una

riflessione e una conoscenza sorvegliata di *medievalia* e fatti cinquecenteschi, o uno straordinario tentativo di raffigurare un'immagine del passato in realtà solo costeggiata. Nell'*escalation* delle rispettive intuizioni, mi viene fatto di credere che, dalle opere e dallo sforzo analitico profuso in esse dai nostri campioni novecenteschi, affiorino relitti e recuperi di epoche passate, funzionali non solo alla costruzione dell'identità culturale del secolo appena concluso, ma soprattutto alla trasformazione della cultura medievale – o di quella rinascimentale – in altro da sé. A titolo di esempio valga il processo di falsificazione a cui, negli anni Venti, è stato sottoposto san Francesco; il cittadino eccellente, l'altro padre della lingua nazionale, il cavaliere e il poverello che, nel discorso di Benito Mussolini pronunciato nel 1926 per il centenario della morte del santo, non solo incarna il prototipo dell'italiano perfetto, ma posa anche ad alleato della macchina bellica fascista, diventando il santo delle guerre che parte per le Puglie. Esplicativa, in tal senso, è una cartolina del 1945 dove la pretestuosa vocazione militare del frate viene ritratta in quattro quadri, sigillati dalla supplica "S. Francesco d'Assisi proteggi l'Italia".

Se l'uso della sovrapposizione, quale espediente falsificatorio, informa lo sguardo politico su Francesco d'Assisi, svelando la strategia alla base del processo di propaganda del Fascismo, per due poeti italiani del Novecento il recupero di epoche anteriori è un rituale intimo che sprigiona impulsi interroganti (in Zanzotto), o assolve una funzione estetizzante (in Onofri). Nei materiali di questi poeti, infatti, i segni del passato pullulano a blocchi, infallibilmente orientati verso la chiarezza dell'io contemporaneo (qualcosa di analogo, lo vedremo a breve, capita nei versi della Valduga). Per Arturo Onofri, Mara Boccaccio ha mostrato come la ripresa, e talvolta il rovesciamento, dello stilnovismo sia funzionale allo scrittore per la definizione del proprio concetto artistico e del proprio edificio poetico. Sono i versi dell'inno alla *Beata Beatrix* e quelli del *Ciclo lirico della terrestrità del sole* il terreno testuale in cui allignano gli archetipi desunti dallo Stilnovo, sia a livello stilistico, che sul piano lessicale e concettuale. Non a caso Eugenio Montale (in "Letture", *Corriere della sera*, 11 aprile 1961) consacrava le "risonanze orfico-cristiane" e i "modi stilnovistici" quali riflessi spontanei da cui nasce la poesia onofriana, derivata dal "miglior romanticismo straniero". Ma come viene detto, la presenza dello stilnovismo in Onofri c'è per essere ribaltata, là dove

la *imago mulieris* incarna sì la poesia spirituale, tuttavia mantiene anche i motivi sensuali e i tratti carnali di cui la donna è organicamente investita. Mara Boccaccio pone infine sul tappeto un'altra questione, ovvero in che modo le teorie rinascimentali incamerate nella *Theologia platonica* hanno condizionato la formulazione del concetto onofriano di "indiamento" poetico; ed è stato osservato che il *Nuovo Rinascimento come arte dell'io* (opera teorica del '25) è la materia privilegiata in cui, insieme agli esibiti influssi steineriani, ci è dato assaporare inaudite delizie spirituali, ossia quelle idee d'Onofri culminanti per certi versi nel platonismo di Marsilio Ficino, per certi altri nell'amore creaturale di san Francesco.

Ulteriori medievalismi si attestano nella pagina novecentesca nei momenti di maggiore contatto tra "Io lirico" e interiorità. Mi riferisco agli scritti di Andrea Zanzotto, indagati da Massimo Colella che ha mostrato come la funzione-Petrarca – una delle più potenti direttrici su cui geometricamente insistono la letteratura e la cultura italiane – assuma nel Novecento letterario una nuova dimensione, viepiù distante dalla ricezione e dal riuso cinquecenteschi. Il percorso complessivo, cronologicamente e spiritualmente orientato, del petrarchismo di Zanzotto affiora dalla produzione saggistica, ma soprattutto da quella poetica (dai primi esercizi ai *Conglomerati*). Qui il poeta veneto vive una *liason* sofferta con il padre dei *Rerum vulgarium fragmenta*, cosicché i mali patiti da Petrarca contribuiscono all'armonia complessiva della poesia zanzottiana. Secondo nessi propriamente novecenteschi, viene imbastita una simmetria coatta tra il poeta antico e quello moderno. Segnato da ascendenze petrarchesche, l'universo psichico dei *Conglomerati* viene rinsanguato e arricchito da movenze "petrarchizzanti": il poeta ordisce domande (senza risposta), simula impavido distacco come Franciscus nel *Secretum*, racconta di errori penetrati in un intelletto tenace e ostenta familiarità con i *senhals* desunti dalla poesia lirico-amorosa di quel Petrarca arbitro della volontà zanzottiana, collocato com'è tra la verità e l'inquietudine.

Ancora ai carismi spirituali del Medioevo si riferisce, in ambito teatrale, il rendiconto di Mara Nerbano che, attraverso l'analisi della produzione critica di Silvio D'Amico e di alcuni spettacoli da lui curati, ha valutato il riuso del passato funzionale alla ricostruzione storiografica del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di*

Nostro Signore. Le scene, stavolta, sono quelle pescate dal groviglio iconografico delle laudi sacre umbre del XIII e XIV secolo, allestite a Padova da Tatiana Pavlova in occasione delle celebrazioni giottesche del 1937. Silvio d'Amico ne pubblicò il testo contestualmente alla messinscena; un allestimento, questo, ispirato agli affreschi di Giotto sia per le ambientazioni che per i costumi, secondo le intuizioni e la valutazione estetica di Paolo Toschi che, per l'occasione, collaborò col D'Amico riproponendo con "fedeltà archeologica" la contiguità tra drammaturgia umbra e arti figurative quali variabili interdipendenti dell'antico teatro religioso.

Per restare in ambito artistico, il contributo di Gaia Bindi ci induce ad interrogarci ulteriormente sulla continuità che intercorre tra la tradizione medievale, l'evoluzione diacronica della *Kulturgeschichte* e le innovazioni morfologiche che sopravvengono in essa nella prima metà del Novecento. Prendendo l'abbrivo dalla pittura di Piero della Francesca – un altro mito liberato sulle epoche della civiltà – la Bindi insiste sull'originale rilettura storica che il giovane Roberto Longhi ne fece in un volume curato nel 1927, influenzando dialetticamente gli esiti della pittura italiana tra le due guerre. Su questo rilievo, insieme ad Ardengo Soffici, vengono evocati Carlo Carrà che, nell'articolo "L'Italianismo artistico" (1919), inalberava la "medioevità" quale valore del mondo contemporaneo, e Ugo Ojetti che, due anni più tardi, come in un rituale corporativo, elevava Piero della Francesca a guida dei pittori odierni, in occasione della mostra *Arte italiana contemporanea* allestita alla Galleria Pesaro di Milano nel 1921. Attraverso un gioco continuo di richiami, che da un lato coinvolge la tradizione culturale di Piero della Francesca e dall'altro lo sforzo di Longhi per proiettare questa tradizione nell'orizzonte estetico delle conoscenze contemporanee, si capisce come l'eredità storica si presti alla trama di un disegno novecentesco sociale, in quanto volto alla formazione di valori culturali e all'acquisizione di una maggiore consapevolezza storico-artistica.

Con il contributo di Anita Virga si torna a riflettere sul Rinascimento riscoperto in chiave politica da un regista contemporaneo, il Florestano Vancini di *E ridendo l'uccise* (2005), a partire da due concetti finitimi a quelli già privilegiati da Anselmi, ovvero la nozione agambeniana di *homo sacer* e quella gramsciana di "intellettuale organico". Se con *Bronte* (1972) il regista esumava dalla

memoria storica un episodio sanguinario – il massacro avvenuto nella cittadina siciliana durante il Risorgimento – per presentarlo al grande pubblico, con *E ridendo l'uccise* intraprende il discorso sul potere ed apre uno spiraglio su una storia meno nota: il destino spacciato del subalterno che non conosce redenzione. Nel caso di specie, la corte estense viene evocata e rappresentata quale spazio simbolico congeniale ad una rilettura ideologica della società novecentesca, perlopiù astretta all'ambito della critica marxista. Tra i motivi trattati, la Virga solleva il *topos* problematico della piazza rinascimentale quale bocca e stomaco di una “morale” dal senso criminoso nettissimo, con quelle sequenze sul potentato che osserva la finta esecuzione del buffone di corte (che morirà di paura). Impalliditi gli sfondi morali, affiora l'amaro pessimismo di Vancini circa i limiti di una società asfittica ed introflessa, sintetizzata nel clima claustrofobico del Palazzo (con le sue stanze serrate) e della piazza (mai aperta sul paesaggio).

I saggi su Florestano Vancini, Edoardo Sanguineti, Emilio Rentocchini e Patrizia Valduga ci trasportano in un contesto molto vicino ai giorni nostri. La relazione di Cristina Cabani, in particolare, apporta un dato cospicuo al mosaico investigativo del nostro simposio, esaminando in che modo un metro di grande tradizione come l'ottava sia stato metabolizzato da alcuni poeti contemporanei, capaci, pur rifacendosi al passato, di declinare in modo personale l'originalità della propria voce. E ciò si spiega perché la rima, in quanto strumento valido a mettere in circuito le origini con il presente, è un meccanismo che veicola meglio di altri la memoria intesa alla funzione poetica. Negli anni Ottanta ben altre forme metriche prevalgono sull'ottava rima che è un sistema “rigido”, e quindi destinato a soccombere nell'officina di quei poeti novecenteschi poco inclini, se così si può dire, al “farneticchio” narrante; ragion per la quale – esordisce la Cabani – in occasione del conferimento del Premio Nobel del 1975, Eugenio Montale definiva l'ottava un “metro fossile”. Risultando poco lirica alla sensibilità poetica, tale forma è già storicamente compromessa, sbilanciata com'è, in direzione narrativa, nel quadro genetico della metrica italiana. Per rintracciarne la fortuna negli ultimi decenni, vengono quindi scomposti gli stati mentali e le trame poetiche di tre scrittori assai diversi tra di loro.

Nel caso di Edoardo Sanguineti, autore di *Novissimum Testamentum*, vediamo come la narrazione in ottava rima implichi anzitutto un reimpiego parodico del metro in questione, là dove il poeta esibisce un gioco di variazioni che sottende una funzione straniante, garantita da un abuso virtuosistico del metro. Sennonché, nello spettro ludico, la parodia non è semplicemente asservita alla messa in ridicolo di una forma preesistente – benché il poeta esibisca una certa irriverenza nel definire l’ottava “una storta rima” – ma viene assunta quale occasione di riscrittura che compendia il tragico e l’elegiaco. Senza questa licenza creativa, per Sanguineti verrebbe meno quel gioco allestito tra autore e lettore che garantisce lunga vita alla sua scrittura pluritonale, ludica e drammatica nello stesso tempo. I caratteri del testo-base non possono che essere esasperati. Il modello di riferimento è sì l’ottava ariostesca (ricorderemo, certo, la collaborazione di Sanguineti con Luca Ronconi per la messa in scena dell’*Orlando furioso*), ma la riscrittura che ne viene allestita è una mossa “abusiva” che defrauda l’ottava toscana della regolarità delle rime (una caratteristica vitale della sua struttura).

Anche Patrizia Valduga, a suo modo, preleva materiale poetico dal passato e, nello specifico, l’ottava quale monade lirica, strofa “blindata” per eccellenza, anello di una catena narrativa. E alla domanda perché abbia prediletto e prediliga l’impiego di impalcature metriche fisse, la poetessa conviene di essere stata una persona sensuale, eccitabile al piacere epidemico del suono, mentre oggi il ricorso all’impianto metrico chiuso appaga appieno la sua indole religiosa. Subordinata all’eruzione intima di un Io quasi infantile, sollecitato dall’urgenza di esprimersi, la forma è una gabbia rassicurante che consente al poeta di accedere ad una consapevolezza superiore; quella della paura, che è paura della morte, la morte del padre travasata in una raccolta di 28 stanze. Non solo. Per la Valduga il rigore metrico assolve ad una funzione disciplinante, perché agisce da contraveleno alla follia, disinnescando quegli ordigni della mente e quelle diaboliche manie da lei percepiti come “ingorghi psichici”. Insomma, stabilito un diretto contatto tra il metro e il “chiasso” psichicamente labile del poeta, l’ottava è un “alambicco” dove non soltanto la diavoleria della mente non attecchisce, ma dove altresì si consumano le cabale di un rituale terapeutico.

Tutt'altra questione è la riscoperta dell'ottava rima per mano del "neometrico" Emilio Rentocchini, che ricorre al vernacolo sassolese per la stesura delle sue stanze. Sappiamo che l'ottava è il metro dell'oralità, una forma innestata nel *corpus* popolare del Trecento come cantare di piazza, e successivamente attestatasi nelle opere gloriose di Boccaccio, Boiardo, Tasso, Marino e Leopardi. In Rentocchini, soprattutto, essa è un'unità lirica in cui lo scarto tra scrittura e oralità si assottiglia sorprendentemente, giacché il potere della poesia recitata è mediato dal dialetto che concorre a fare delle raccolte *Quèsi d'amòur* (1986), *Otèvi* (1994), *Segré* (1998), *Ottave* (2001) e *Stanze di confine* (2014) dei sofisticati prodotti di nicchia. Da questi testi spicca un manierismo esasperato nella spirale dialettale che informa la sensibilità di Rentocchini alle strutture desuete. Il dialetto, che apparentemente simula valenze popolari, manifesta invero la sua iper-letterarietà e viene impiegato per esprimere una realtà profonda e per nominare le cose passate, cosicché la forza dell'antico venga assorbita nel quadro espressivo della poesia contemporanea.

Per concludere, sottolineeremo come Antichità e Modernità siano due categorie diverse ma convergenti; un'opposizione non meno esaltante dell'idea della modernità come invenzione. Fino a che punto la modernità sia una categoria collegabile alla nostra percezione del tempo, della cultura, della storia lo vediamo a più riprese negli interventi qui raccolti. Niente impedisce di pensare che, per non estinguersi, il passato debba obbligatoriamente approdare al porto dei riformatori (costruttori o distruttori a seconda dei casi) e da questi interpretato a modo loro; allo stesso tempo, la tendenza dell'uomo di oggi – come di ieri – a convocare lo spirito dell'età precedente, per non sentirsi solo, inespresso o tremendamente piccolo, sembra fare della modernità un'invenzione maniacale, un ingrandimento stilizzato del soggetto incalzato da quella che Harold Bloom aveva definito l'*anxiety of influence*. Poiché il processo imitativo/falsificatorio che risale all'epoca classica – con limitate variazioni metodologiche attraverso le epoche – s'impone col suo profondo valore euristico anche nel XX secolo, non si potrà studiare il passato trascurando le implicazioni del suo riuso e della sua trasmissione nei secoli successivi. Sotto il rispetto dell'arte e della poesia non pochi vagheggiamenti dell'antico nell'età contemporanea saranno da

considerarsi prodotti “nuovi”, capricci “moderni”, talora originati da banalizzazioni o fraintendimenti; operazioni sacrileghe – lo abbiamo visto – come l’attaccamento di Mussolini al Medioevo e il suo modo pretestuoso di rispolverarlo, con la sovrapposizione alla figura di san Francesco di una retorica patriottica che manomette la natura pacifica del frate e turba i connubi più tipici del suo misticismo. Procedendo più dettagliatamente, ci sono invenzioni neomedievali che, risalendo a un paio di secoli fa, non vengono più date per inequivocabili, salvo rivelare la loro importanza in convegni come il nostro. A titolo di esempio ci limiteremo a ricordare la fondazione ottocentesca del mito delle Quattro Repubbliche Marinare, o quella del Palio di Siena e della casa di Giulietta a Verona, speculazioni – queste – affatto ovvie per i non addetti ai lavori e non meno paradigmatiche del già citato mito storicizzato del santo condottiero. Nel processo di riconoscimento degli apporti medievali alla fondazione della nostra identità, la Medievistica fornisce indubbiamente un supporto rilevante, soprattutto se consideriamo gli sviluppi di tale disciplina tra il 1915 e il 1945; decenni scanditi dagli interventi dello storico francese Marc Bloch, del tedesco Ernst Kantorowicz, dei nostri Benedetto Croce e Gaetano Salvemini, ma segnati anche dalla polemica sul Medioevo avviata da Giorgio Falco e dalla divisione delle cattedre di storia negli anni di magistero di Gioacchino Volpe. Per arretrare ancora di qualche decennio, già degna di nota era stata la fondazione dell’Istituto Storico Italiano nel 1883, anche se la storiografia erudita ebbe inizialmente poco impatto.

Da questi esigui ma saldissimi convincimenti si potrà intuire, in generale, come il tema del neomedievalismo e la riscoperta novecentesca del Rinascimento riflettano posizioni, motivi, strategie e prospettive che si erano sviluppati a proposito di una storia precedente, quella del mondo classico rivisitato nell’Umanesimo e nella prima età moderna. Essersi interrogati sul rapporto tra antico e moderno ci ha indotti a riallacciare le fibre d’una tela infinita, quella della Tradizione. E per chiudere la mia riflessione sulla questione, vorrei rifarmi a quel processo conoscitivo, sapientemente segnato da Petrarca, nella canzone LXX (*Lasso me*), dove sono citati gli *incipit* degli *auctores* appartenenti alla sua ristretta cerchia di padri e fratelli nel paradiso della poesia amorosa: Arnaut Daniel (o la sua icona), Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia. In questa canzone non c’è solo il

raggiungimento di una supremazia dell'Io lirico di Petrarca su quello dei poeti anteriori, ma anche il suo valore coordinante e copulativo in seno ad un'intera civiltà letteraria. Mettere in luce tale funzione di sintesi e di raccordo ci riporta peraltro alla domanda posta in apertura, e cioè se sia lecito rifarsi alla tradizione per esprimere la propria contemporaneità, a dispetto della distanza dalle epoche lontane cui ci riferiamo. La risposta è positiva, né potrebbe essere altrimenti se, come diceva Poliziano, qualcuno ha già detto meglio di noi, addirittura quando la lingua era in pura fase orale (d'altronde, ben prima che la scrittura vedesse la luce, trascorsero secoli di oralità). In questa prospettiva, per cogliere i significati dell'origine su cui s'incardina il nostro tempo, bisogna tendere l'orecchio alla voce primigenia, al messaggio eterno degli antenati più illustri. Questo, oltretutto, è ciò che hanno fatto gli scrittori e gli intellettuali novecenteschi di cui abbiamo parlato, quando hanno recuperato idee e immagini antiche, perfino arcaiche. Allora capiamo che i secoli non passano invano. Ma per quanto a noi possa apparire nitidamente un certo aspetto del passato, ce ne sfuggono cento altri che altre epoche hanno interpretato o interpreteranno meglio di noi. Del resto nel lessico naturalmente filosofico di Machiavelli, *fortuna* significa anche *occasio*, ossia gli elementi della serie causale aperti a possibili interventi correttivi o di riqualificazione.

Concludo qui il bilancio su *Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano*. È stato utile questo sguardo retrospettivo, se non altro perché abbiamo accertato che uomini e concetti delle origini hanno sì trasmesso qualcosa di prezioso al Novecento italiano: l'intelligenza della nostra genealogia culturale, ovvero l'*imprinting* garantito dai cromosomi e dallo studio assiduo dei padri.