

# LETTURE CRITICHE

Sulle «Historiae» di Antonella Anedda

## RITORNARE A TACITO

di Mario Buonofiglio

### 1. «Historiae» parallele: ritornare a Tacito

«Rileggendo Tacito durante questa estate di massacri/ il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti,/ l'assenza o quasi di aggettivi,/ il gerundio che evita inutili giri di parole. Confrontando la traduzione con l'originale,/ il testo italiano colava più lentamente sulla pagina./ In giorni pieni di insegne levate in diversi schieramenti/ la sintassi agiva come un laccio emostatico,/ frenava enfasi e lacrime»: in questo testo, che porta il titolo *Annales*, Antonella Anedda rende ragione al lettore del titolo della sua raccolta *Historiae*<sup>1</sup> citando direttamente le opere dello storico latino, le *Historiae* appunto e gli *Annales*, e ponendosi il problema della *traduzione*; non a caso, quindi, la prima poesia, *Limbas* (*lingue* in sardo), parla della possibilità, a partire dalla creazione di una propria lingua poetica («una lingua mia»), di essere egualmente efficace all'interno di due codici linguistici: la lingua sarda e quella italiana (il che, ovviamente, è anche un'informazione sulla diglossia dell'autrice, nata a Roma da una famiglia sardo-corsa). Queste sono le terzine nelle due lingue:

Onzi tandu naro una limba mia  
da inbentu in impastu a su passado  
da dongu solamenti in traduzione

Ogni tanto uso una lingua mia  
la invento impastandola al passato  
non la consegno se non in traduzione.

Il rimando aneddiano alla traduzione delle opere di Tacito pone dunque una questione linguistica: quale lingua è più espressiva e incisiva? Il confronto tra l'opinione di Anedda e un breve brano di uno storico e traduttore dal latino (di cui diamo i riferimenti in nota) è utile per capire la scelta stilistica dell'autrice: «Tacito predilige le parole suggestive e pittoresche, cariche di forza espressiva come quelle del *linguaggio poetico* o *arcaiche* [...]. Gli effetti compositivi risultano di tipo drammatico: la realtà è condensata in grandi quadri carichi di ombre e di luci, dove il particolare ha un valore tonale, non si accampa per sé. Questo anche a scapito della precisa connessione dei fatti ma con risultati singolari sul piano della rappresentazione. Tacito non indulge all'aneddotica ed evita, per la dignità dell'argomento, particolari scandalistici ed esiti comici. Nonostante la qualità tonale dell'insieme la prosa è nuda e solenne, amara e corrosiva, tesa a *soluzioni epigrammatiche* e a comporsi in sentenze di semplicità disarmante, come se la verità fosse lì a portata di mano»<sup>2</sup> [i corsivi sono miei].

Questo è Tacito, ma è anche Anedda, che nella narrazione delle nuove «*historiae*» non solo ha come modello quelle pagine, lette e «rilette», ma ragiona anche come Tacito relativamente all'approccio storico-ideologico.

## 2. *L'isola: la lingua e le tradizioni (pratiche di vestizione e svestizione)*

Le *parole arcaiche* rinvenute nelle pagine di Tacito trovano un «parallelo», nella raccolta di Anedda, in quelle in lingua sarda: questa lingua (*limba*) è quella dell'isola (*isula*), la terra d'origine dell'autrice: la Sardegna appunto. È l'isola che compare nella seconda lirica (catalogata con il numero romano II all'interno della sezione *Osservatorio*, che apre la raccolta ed è dedicata ai paesaggi). Ecco come Anedda descrive in sardo l'isola, con la sua *traduzione* (che è in realtà un altro originale):

Sa luna chilliat in su core de l'isula  
 su silenzio infossa in sa bidde des gurules mortas.  
 Comenti in tempos de Roma  
 ispingherent in sos puthus sos mortorzus [...]

La luna gela dentro il cuore dell'isola,  
 il silenzio s'infossa nel paese delle gole morte.  
 Come al tempo di Roma  
 spingono le carcasse nei pozzi [...]

È il ritrovamento di una lingua «antica», che ha il fascino di un personissimo recupero di una poesia delle origini (quasi come fosse il latino o la lin-

gua della Scuola poetica siciliana), e di uno stile lontano dalla «pruderie» del gossip (diremmo oggi) e dagli aspetti scandalistici che emergono, per fare un altro confronto con la storiografia latina, dalle pagine di Svetonio.

Nella ricostruzione di una sua *limba* personale, di una «figlia-lingua», Anedda parte dalle tradizioni locali insulari, dalla «madre-lingua» (così la definisce nel testo *Limbas, ancora* alla pag. 79): infatti, per esempio, la poesia sull'isola termina con il rimando a una pratica legata a un rito per gli scomparsi (di cui abbiamo un'anticipazione – nell'accezione di figura retorica – nella pratica di «*sping[ere] le carcasse nei pozzi*», ossia nel riferimento agli animali macellati).

Nelle sue nuove «historiae» Anedda ritrova un passato, anche personale, nel comportamento (nell'*habitus* nel duplice significato di vestito e indole, abitudine) degli scomparsi, inclusi il padre e la madre (che compare in una serie di liriche):

Quando morì mia madre mio padre radunò i vestiti,  
se li mise sul petto, un cumulo di stoffa  
e restò a lungo così, sotto quel peso di calore,  
una notte e un giorno [...] [pag. 54].

È una discesa agli Inferi attraverso la mediazione dei vestiti (più sotto indagheremo sul perché proprio questi «oggetti» fornendo una possibile interpretazione). C'è un testo che porta il titolo *Davanti agli armadi dei morti*, che sembra la scritta sulla porta dell'armadio, la quale volge la funzione di varco per l'al di là; si leggano i versi:

Si resta giorni interi inginocchiati tra stoffe,  
cinture, guanti rovesciati dai cassetti  
indecisi su cosa regalare, tenere, buttare,  
poi l'incertezza trova la sua strada: infilare  
la testa nel monte più fitto della lana, stringersi  
al nero dei cappotti, masticare in letargo  
la pena lasciata come cibo. Farsi una tana  
e lì aspettare che ritorni l'amore per i vivi [pag. 48].

Ritorna il riferimento ai defunti nel testo *Lacrime* (che inizia con «*Rileggendo il sesto libro dell'Eneide*», quindi ancora con la citazione di un autore latino), nel quale si manifestano le madri scomparse:

Nel vecchio paesaggio c'era il fiume  
dove le donne andavano a lavare.  
Stendendo le lenzuola sulle pietre  
raccontavano di come le ombre delle madri

scendessero a turno dalla rupe solo per asciugare le lacrime che continuavano a colare [pag. 29].

In Anedda, anche la «trascrizione» di racconti e pratiche «locali» rimanda all'enciclopedia e alla *forma mentis* degli storici latini, per i quali le notizie etnografiche sono una delle fonti della storiografia, e Tacito ne dà un illustre esempio nella *Germania*: «È stato sottolineato come le notizie etnografiche contenute nella *Germania* non derivino da osservazione diretta, ma quasi esclusivamente da fonti scritte [...]», così annota uno storico riproponendo l'interpretazione «che vede nell'opuscolo l'esaltazione di una civiltà<sup>3</sup> ingenua e primordiale, non ancora corrotta dai vizi raffinati di una civiltà decadente [...]»<sup>4</sup>; e Anedda cita proprio un rito di battaglia dei Germani nella breve sezione *Anatomie*:

Resistono i suoni più barbari, affiorano  
misti di spine e rovi – simili a quelli dei Germani  
che incupivano la voce schermandola di scudi  
per spaventare se stessi prima dei nemici [pag. 80].

Non sono noti i dettagli della ricerca condotta dalla poetessa romana sulle tradizioni locali della sua terra d'origine, ma sono attestati i suoi soggiorni in Sardegna, oltre alla padronanza della lingua sarda (che è l'*altra* lingua del libro).

### 3. *Le fonti e il rigore ideologico delle «Historiae» parallele di Anedda-Tacito*

Tacito non modifica le fonti, ma le sintetizza, il che è certamente una forma di omissione, ma non una mancanza di rigore perché lo storico latino rimane sostanzialmente fedele ad esse: è attraverso questa sintesi stilistica che ottiene efficacia drammatica, suddividendo peraltro la sua narrazione in scene o ritratti. E Anedda, relativamente alle *soluzioni epigrammatiche* caratteristiche della narrazione tacitiana, commenta parlando anche della sua poesia: «*Ci cura questa forma lapidaria*».

Le *Historiae* di Tacito, in parte andate perdute, contengono la descrizione degli eventi degli anni 69-70 caratterizzati dalle guerre civili (il 69 è il cosiddetto anno dei quattro imperatori); lo storico scrive a trent'anni di distanza dagli avvenimenti narrati, e quindi utilizza necessariamente delle fonti. Anedda, al contrario, è immersa negli avvenimenti che sta narrando.

E mentre Tacito sintetizza, Anedda seleziona in «tempo reale» le informazioni e le notizie: in questo periodo storico, nel quale i giornali europei (e non solo europei, ma anche americani ecc.) dichiarano di aver eliminato la

gerarchizzazione delle notizie, la poetessa *crea* – al contrario – delle nuove «historiae» eliminando ciò che in televisione e sulla stampa «[...] non è un intreccio/ ma un balbettio di digressioni» [pag. 11]. Il ritorno alla gerarchizzazione dei fatti, unitamente alla riproposizione del modello «antropologico» di una civiltà «criminale», qual è quella che emerge dalle pagine tacitiane, è per Anedda oggi una necessità.

Ma il rigore storico e la riproposizione della visione antropologica negativa che emerge dalle pagine di Tacito non è il risultato dell'applicazione a tavolino di un modello astratto (per quanto suggestivo), perché questo modello è declinato al presente: come accennato, l'autrice seleziona e interpreta i fatti, ha gli occhi fissi su quello che sta accadendo. Ce lo spiega con straordinaria chiarezza nella poesia *Macchina* (la cui seconda parte è efficacemente riproposta sulla copertina della *bianca* Einaudi):

Le dita sulla tastiera del computer schioccano  
– solo più leggermente –  
come un tempo la macchina per scrivere.  
Era bello quel nome: macchina, ancora meglio  
quando senza la *c* ritorna *machina*.  
Impalcatura per un dio o un assedio,  
ariete per abbattere le mura.  
Rimandava a un arto di ferro, un ordigno  
e un artiglio che ubbidiva al cervello.  
Eppure non ha senso  
rimpiangere il passato,  
provare nostalgia per quello che  
crediamo di essere stati.  
Ogni sette anni si rinnovano le cellule:  
adesso siamo chi non eravamo.  
Anche vivendo – lo dimentichiamo –  
restiamo in carica per poco [pag. 22].

*Macchina* è un testo paradigmatico; in esso l'autrice si muove «in parallelo» tra presente e passato: la prima parte (versi 1-9) contiene il riferimento all'antica Roma (si noti l'ambito semantico relativo all'attività bellica: l'«arto di ferro», l'«ariete», «un ordigno», «un artiglio» e la «*machina*» che rimanda ai marchingegni antichi attraverso una scrittura che sembra simulare lo stile delle *istruzioni per l'uso* della macchina per scrivere); la seconda parte (versi 10-17), invece, presenta una riflessione disincantata sul tempo che passa con un colpo d'occhio che coglie il senso dell'esistenza<sup>5</sup> all'interno della *machina* della storia.

#### 4. *La visione criminalistica della storia nelle «Historiae» di Anedda-Tacito*

In Tacito c'è una visione criminalistica della storia, i suoi «libri» si aprono e si chiudono generalmente con degli omicidi o con degli atti criminali (gli *Annales* sono esemplari); Anedda acquisisce questo modello e lo utilizza anche per il confronto con il passato (già nella seconda poesia della raccolta compare un rimando all'impero romano: «*Come al tempo di Roma*» [cit.]). Viene stabilito un parallelismo, ma data la distanza tra le due epoche storiche emerge anche un «frattura». In *Ruinas* (rovine, in sardo)<sup>6</sup> Anedda scrive:

È tanto facile disfare eppure questa specie si conserva  
e avanza crollando lungo i secoli. Come un tempo  
distruggono gli archivi, tutto si perde  
e torna in altre forme.  
Dalla scogliera sale un accenno di torre medievale,  
ma per il resto l'acqua ruota in su senza memoria,  
solo lapilli di schiuma e legni morti [pag. 25].

La quarta di copertina della *bianca* Einaudi è esplicita: «Il rimosso storico è dunque al centro del libro, ma intrecciato con incursioni nella lingua sarda ed elaborazione di lutti personali. Come se non ci fosse differenza tra pubblico e privato e l'angoscia fosse tutt'una».

Questo «rimosso storico» in Anedda si esprime attraverso le immagini delle ossa e degli scheletri (che presentano molte occorrenze: «ossa», «ossa-me», «cranio» ecc.); e «*Non è gusto del macabro, / ma realismo glabro dell'anatomia*» avverte però l'autrice nella poesia che apre la sezione *Anatomie*. Il testo inizia così: «*Dice un proverbio sardo / che al diavolo non interessano le ossa / forse perché gli scheletri danno una grande pace, / composti nelle teche o dentro scenari di deserto*». Gli scheletri come reperti archeologici, oggetti «perfetti» ripuliti nel corso del tempo dal sangue e dalle passioni, dalla violenza che si esprime nella storia (l'autrice usa un'immagine: «[...] *ritornare pietre, saperci senza cuore*») [pag. 77].

Ritorna, per contrasto, il tema dell'*habitus* (*abbigliamento*, ma anche *abitudine*, *indole*): i morti, le loro ossa, sono senza vestiti, mentre i vivi si coprono con i loro abiti (mantengono le loro «abitudini»); si veda, per esempio, l'episodio (nei versi già citati) del padre dell'autrice, che si copre coi vestiti della moglie morta. Questo «rituale» trova un riscontro in *Totem e tabù* di Freud (anche se qui la persona deceduta è il marito): «[...] la vedova porta, per un certo periodo di tempo dopo la morte del marito, un indumento simile ai calzoni e fatto di erba secca, per rendere impossibile allo spirito di accostarsi a lei. È ovvio per noi immaginare che il contatto “in senso traslato” non è inteso se non come contatto fisico, poiché lo spirito del defunto non si distacca dai suoi parenti e durante il periodo di lutto non cessa di “alleggiare” in-

torno a loro». E Freud aggiunge che la persona portatrice del lutto, dato che chi dovesse vederla correrebbe pericolo di morte immediata, «[...] mette in guardia dalla sua vicinanza picchiando ad ogni passo un bastone di legno contro gli alberi; ma questi alberi seccano»<sup>7</sup>; anche nei versi di Anedda troviamo il rimando alle piante seccate, infatti la poesia si chiude con il padre (il marito della scomparsa) che si alza per «[...] *innaffiare/ le piante già secche sul balcone*» [pag. 54]. La poesia non dice se il padre si sdraiò e dove, o quale «posizione» assunse. Certamente il «letto» è un'immagine ricorrente come luogo dove si cristallizza e solidifica il dolore. In *Artica*, nella sezione *Historiae*, il letto d'ospedale della madre morente diventa uno degli elementi di una serie in sequenza... proprio di letti: «*Vedo i letti di chi amo disporsi in lunghe file,/ ogni letto un corpo e un nome*» [pag. 51].

Il tema della morte e dell'esperienza del lutto («*Allora mi stendo contro di lei dentro il suo letto*») attraversa tutte le pagine di Anedda, nelle quali prende forma un «diario» delle vicende dolorose private che raggiunge l'acme proprio nella descrizione delle ultime ore della madre: «*Entro con mia madre nella morte. Lei ha paura*» [pag. 43], annota l'autrice in *Perlustrazione I*, uno dei testi contenuti nella sezione delle «historiae», la quale raccoglie le descrizioni di alcune tragedie epocali. L'esperienza della morte «privata» s'intreccia così con la storia della nostra civiltà diventando esperienza di un lutto collettivo.

##### 5. *Le «Historiae» contemporanee di Anedda*

La sezione dedicata alle «historiae» vere e proprie di Anedda inizia con una domanda che anticipa la trattazione dell'argomento e degli episodi narrati: «*Ci sono tracce? O sento solo io i perduti, gli stranieri,/ i prigionieri tempestati di spine, le loro voci/ murate in questi templi i loro lividi prima neri poi gialli/ sull[a] pelle delle colonne, il sangue/ rappreso [...]*» (il corsivo è dell'autrice) [pag. 33]. Questi versi forniscono un'informazione importante: non si tratta più della narrazione di vite «illustri» (come quelle degli imperatori); in Anedda c'è un cambio di prospettiva rispetto allo sguardo aristocratico di Tacito, oratore e senatore romano oltre che storico: in queste nuove «historiae» i protagonisti sono coloro che vivono ai margini della società, nelle periferie di Roma (città ovviamente simbolica in Anedda). Ecco un colpo d'occhio sulla capitale, in alcuni versi tratti dalla lirica *Occidente* (che dà il titolo alla sezione):

Tutto perfetto «se non fosse» – dice un inquilino –  
 «per i cassoni d'immondizia», bocche di buio  
 che inghiottono gli avanzi: non solo cibo, ma mobili,  
 vestiti, oggetti che forse si possono aggiustare.

Per questo a ore strane vengono i nostri alieni:  
a volte sono donne, spesso vecchie.  
Spingono un passeggiato privo di bambino,  
ma anche un carrello per la spesa,  
e in effetti la fanno, «a nostre spese»  
aggiunge l'inquilino [pagg. 64-65].

In una delle tante altre «historiae» che il lettore può leggere, ossia in *Confini* (con evidente rimando al *limes* romano), lo sguardo dell'autrice si focalizza invece sugli «[...] *scbiavi/ intenti a costruire le nostre piramidi di beni*» [pag. 41]. Il testo inizia così: «*L'ennesima notizia della strage arriva questa sera/ nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice/ si scoperciano i letti per dormire*»; segue il commento: «*La storia moltiplica i suoi spettri, li affolla/ ai confini degli imperi nell'era di ferro che ci irradia*». Si noti l'immagine del «detto», collegata ancora una volta alle notizie della morte; e al «detto», nel testo che chiude la raccolta, è associato il «denzuolo»: questo «denzuolo» è interpretabile in chiave etnologica (o perfino religiosa) come blando rimando metonimico al sudario sporco di sangue che ricopre il morto nelle tradizioni antiche? Trascrivo i versi finali:

[...]  
l'ho capito col tempo, forse soltanto questo è il dono  
di invecchiare. Lo penso mentre smacchio un lenzuolo  
con la candeggina, che stinga soprattutto le iniziali,  
rigide di fili, di nodi, di punti croce  
sul nome infittito di vocali [pag. 86].

Nel testo c'è una possibile allusione alla Croce di Cristo, nascosta nel dettaglio dei «punti croce» tracciati con il filo per cucire: è (anche) il filo della storia, collettiva e privata, di una società ferina nella quale la morte (*manu militari* o per malattia) fa da sfondo, in una sorta di laica teologia della Croce.

Il testo è anche più complesso, presenta dei riferimenti intertestuali interni. I «fili» e i «punti croce» rimandano a un altro «oggetto» (implicito nella descrizione): l'ago usato dalla madre, che «cuce e ricuce»; in *Eppure* la scena casalinga è descritta così: «*E invece lei davvero quando un suo spettro/ fruga in un cassetto in cerca di un ditale,/ mentre afferra quella minuscola cupola di acciaio/ e la manovra muovendo in fretta l'ago,/ con il suo sguardo verde di rapace*» [pag. 59] (segnaliamo, a conclusione di questa breve analisi dei versi, l'allusione, anche «fonetica», di «ago» all'*agonia* o all'*angolo* del letto, o allo strumento per iniettare i farmaci).

Anche le «vocali» del nome (quello della madre o dell'autrice?) ricamato sul «denzuolo» trovano un parallelo in un altro testo sulla madre, nell'ultimo suo gesto; in *Davanti agli armadi dei morti 2* [pag. 49] Anedda dice: «*Niente forza per scrivere,/ ho conservato la carta dove avevi tracciato/ una vocale immensa: una A*



*o una O, una bocca di vuoto/ dentro il foglio. Hai provato due volte,/ poi la penna è caduta».*

6. *Il paesaggio e gli animali: una controstoria?*

Su questo sfondo storico-antropologico di matrice tacitiana si sviluppa la particolare sensibilità di Anedda, che abbandona frequentemente la descrizione degli eventi storici per spostare lo sguardo sulla natura, luogo (o teatro, come in Tacito) dell'agire umano, amplificando così le pagine descrittive dello storico latino, caratterizzate dalla «frequente coloritura poetica»<sup>8</sup>, che trovano la loro maggiore espressività nei celebri «notturni».

La natura però, in Anedda, non è un palcoscenico vuoto all'interno del quale degli attori (in abiti umani) mettono in scena le loro «historiae», nelle quali a volte non c'è un «[...] intreccio/ ma un balletto di digressioni» [cit.]: la sensibilità è cambiata, e Anedda porta in primo piano il paesaggio staccando lo sguardo dalle vicende umane, anche se gli uomini e le donne restano comunque sullo sfondo come spettri o ombre<sup>9</sup>; e per fare ciò ricorre frequentemente a una propria lingua poetica che ha il gusto del sardo e del latino mischiati insieme (rispetto al testo a stampa inverto l'ordine delle due strofe):

S'albeschida faghet voluntate  
sa luxi ki benit ispinghet a iscultare  
isfagheret su ki debet. Narat: – hora  
prinzipia a investigare  
te po prima staccando sa pelle dal passato  
pigandi su nulla intras ditas, sinza ira.

L'alba ci fa coraggio  
questa luce che sale ci spinge ad ascoltare  
dissolve ciò che deve. Dice: – ora  
comincia a perlustrare  
te per prima, scollando dalla mente la pelle del passato  
prendendo senza ira il tuo nulla tra le dita [pag. 8].

In *Geografia 2* l'autrice esplicita il cambiamento del punto di vista: «*Torno al paesaggio, alle ossa delle bestie/ confuse con quelle dei sequestrati*». Questi versi (e ce ne sono altri) sono importanti perché attestano la presenza di una mutata sensibilità ecologista anche nella poesia contemporanea: nella nostra civiltà «ferina», contrariamente alla concezione degli antichi, la violenza bestiale non è una caratteristica del comportamento degli animali, ma è piuttosto un istinto residuale dell'uomo, che si esprime in sottotraccia nelle sue azioni lungo il corso della storia. Gli animali, anzi, sono vittime di questa violenza; per que-

sto Anedda dedica agli *animalia* una sezione della raccolta, che si apre con una poesia [alla pag. 69] che contiene la descrizione di una ricetta per preparare il pesce (e proprio il pesce è il simbolo di Cristo presso le comunità proto-cristiane): «*Ho cotto un pesce chiamato gallinella:/ pingue, rosato, con gli occhi tondi, stupiti*». Dall'osservazione dei semplici gesti che si ripetono in questo «rito» davanti ai fornelli Anedda prende coscienza anche della necessità della compassione: «*Con le mani ferme sul bordo del lavabo/ m'interrogavo sulla natura della compassione/ dubitando che bollire in un brodo la mia preda/ fino a vedere il bianco velare quello sguardo/ facesse parte davvero della mia evoluzione*».

<sup>1</sup> Antonella Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018. Sono i versi iniziali di *Annales*, pag. 34. D'ora in avanti, le citazioni dalla raccolta sono indicate con il numero di pagina tra parentesi quadre all'interno del saggio stesso.

<sup>2</sup> Mario Stefanoni, prefazione a *Tacito. Gli annali. La vita di Giulio Agricola*, Garzanti, Milano 1974.

<sup>3</sup> Tacito chiama «Germani» una serie di tribù con usi e costumi diversi, identificandole quindi (per la prima volta nella storia) come un unico popolo.

<sup>4</sup> Gian Biagio Conte, *La letteratura latina*, Le Monnier, Firenze 1987, passim.

<sup>5</sup> Nel testo 15-18, che parla del nonno in trincea: «i nessi tra le cose» [pag. 45].

<sup>6</sup> *Ruinias* è anche il nome di un piccolo comune della Sardegna.

<sup>7</sup> Il brano è tratto dal secondo capitolo di *Totem e tabù*, paragrafo sul *Tabù di morti*, trad. it. Silvano Daniele, Boringhieri, Torino 1969.

<sup>8</sup> Così commenta Gian Biagio Conte in *La letteratura latina*, cit.

<sup>9</sup> Come Dante (citato esplicitamente in una serie di testi che rimandano alla *Divina Commedia*) Anedda si colloca alla maggiore distanza possibile dalla Terra. Un testo emblematico si intitola *Galassia* e questo è il primo verso: «*Sognavo di osservare la terra da lontano*». Al quarto verso continua così: «*Nolevo raggiungere Saturno, il mio pianeta/ di fuoco e piombo, dunque nuttivo la malinconia*» [pag. 16]. Saturno, oltre che a una disposizione interiore, rimanda anche agli antichi *Saturnalia*. Dati i limiti tipografici del saggio non tratto questi due aspetti.