

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie

ANNO XIII

numero 2

2014

ANNO XIV

numero 1

2015



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

GIULIANA ANGIOLILLO – ANGELO CARDILLO – CARLO CHIRICO – EMILIO GIORDANO
ALBERTO GRANESE – ANTONIA LEZZA – SEBASTIANO MARTELLI – LUIGI MONTELLA
LUIGI REINA – FRANCESCO SICA – ROSA TROIANO

Redazione

NUNZIA ACANFORA – DOMENICA FALARDO – ROSA GIULIO

Direzione, Redazione, Amministrazione

“La Fenice” Casa Editrice

Via Porta Elina, 23

Tel. 089 226486

84121 Salerno

Responsabile

POMPEO ONESTI

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi cui i testi vengono sottoposti per un preliminare vaglio scientifico.

Questo fascicolo della rivista è pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici – Sezione di Italianistica dell’Università degli Studi di Salerno

Versamenti: C.C. P. 55967046 intestato a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s.; Bonifico bancario IT75P0760115200000055967046 a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s. – 84100 Salerno – Abbonamento Annuo € 51,64 – estero € 80,00 – Prezzo di un fascicolo € 25,82 – Numeri doppi € 51,64

*Autorizzazione del tribunale di Salerno
n. 366 del 28 – 12 – 1971*

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE

Nuova serie

Anno XIII, n. 2 - XIV, n. 1

Luglio-Dicembre 2014 Gennaio-Giugno 2015

SAGGI

- DOMENICA FALARDO, *Giuseppe Maria Galanti tra “pensieri vari”, ultime volontà e documenti inediti* pag. 5
- ENZA LAMBERTI, *Foscolo: autoesegesi* » 48
- LUIGIA ACCUMULO, *Thomas James Mathias, arcade inglese nella Napoli di primo Ottocento. Prime ricognizioni bibliografiche e documentarie* » 71
- GIOVANNA ZAGANELLI, *Dalle teorie dell’interpretazione alla esegesi dei testi letterari. Iser tra Collodi e Dickens* » 116
- FAUSTO TUSCANO, *Aspetti del pensiero musicale dei Canti Orfici* » 128
- DOMENICO CAPPELLUTI, *Un “corsaro” all’attacco del Potere* » 159

INTERVENTI

- RODOLFO DI BIASIO, *La notte nel Purgatorio* » 195
- CARLO SANTOLI, *Riscritture goldoniane: l’originalità dei libretti ‘seri’* » 211
- GIOVANNA ZAGANELLI, *Le macchine del tempo in letteratura: Proust e Genette leggono Nerval e Flaubert* » 219

NOTE E RASSEGNE

- SANDRA CELENTANO, *Gli Albighesi di Giuseppe La Farina tra storia, romanzesco e impegno anticlericale nella nuova edizione di Ella Imbalzano* » 233
- LUCIA CRISTINA TIRRI, *Su un’antologia bilingue della diaspora italiana* » 241
- CARMELA LUCIA, *Le forme plurime della rêverie del passato: Gli Anni Piccoli di Enzo Moscato* » 248
- LUIGI TASSONI, *Il Medioevo contemporaneo di Giulio Angioni* » 257

RECENSIONI

- V. Caputo, A. Comparini, F. D’Astore, E. Formato, E. Giordano, S. Laudiero, G. Leone, C. Monzone, A. Ottieri, C. Rosato » 269
- Libri ricevuti » 297

GIUSEPPE MARIA GALANTI
 TRA “PENSIERI VARI”, ULTIME VOLONTÀ E
 DOCUMENTI INEDITI

Gli uomini studiano i libri più per comparir dotti che per esserlo e più per esserlo che per divenir migliori. Si cercano le cognizioni per soddisfare una vana curiosità, per lusingare il proprio orgoglio, per meglio raggirare il prossimo, per meglio appagare le proprie passioni imparando a saperle sostenere; ma non si studia per conoscere la grandezza del Creatore, i proprj doveri verso di lui e i suoi simili, per correggere tanti abusi, per frenare le passioni e soggiogarle, per esser utile a' proprj simili. Si coltivano gli studj non per farsi, ma per comparir dabbene, non per cangiare i pessimi costumi, ma per saperli secondare. S'imparano tante massime e sentenze non per praticarne gli ammaestramenti, ma per servirsi di esse ne' proprj propositi, e per ostentare una ipocrita virtù. Debilitata la virtù, i più sagaci cercano comparire buoni mentre non lo sono, ed una certa perfezione di virtù è rimasta ne' libri. I maestri di questa professione sono molto ordinarj, perché non è tanto difficile l'insegnare a viver bene quanto il viver bene. – Ecco come scrisse tanti concetti morali un Seneca, ecco come eludono il pubblico tanti pretesi dotti. Quale vantaggio avrò io ricavato dalle mie piccole cognizioni, se non mi hanno reso migliore?

Si tratta di uno dei *Pensieri* di Giuseppe Maria Galanti (Santacroce di Morcone, nel contado del Molise, oggi Santa Croce del Sannio, 1743–Napoli 1806), elaborati tra il 1801 e il 1805,¹ un'opera tarda, intrapresa durante una sorta di volontario esilio a Montevergine, nei pressi di Avellino, che costituisce un nuovo e interessante approdo per l'illuminista molisano, allievo di Antonio Genovesi, sensibile intellettuale di levatura europea, dedito prevalentemente a studi e progetti di riforma del Regno meridionale, supportati da notevoli

¹ G. M. GALANTI, *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, pp. 65-66.

competenze statistiche e storico-geografiche, come documentano molti dei suoi scritti, a cominciare da quelli giovanili, frutto degli insegnamenti del suo «savio maestro».² I *Pensieri*, per i quali, a differenza che per le altre opere galantine, non sono stati rinvenuti appunti e lavori preparatori – cioè le caratteristiche “stratificazioni” definite “selve”, in questo caso probabilmente distrutte dall’autore, che costituiscono una sorta di «magazzino di attrezzi e di materiali per ogni eventualità di organica scrittura»³ – ci restituiscono l’ultimo Galanti, un riformatore lucidamente moderno, amareggiato testimone della tragedia napoletana di fine Settecento, sempre preoccupato per la salute del corpo sociale, nemico dell’ipocrisia, che, alla luce delle esperienze vissute e «in sintonia con gli sviluppi della cultura europea, non tanto di quella italiana», privilegia «i temi della morale, dell’uomo nella realtà concreta della società e della cultura e in rapporto a tutti i diversi saperi».⁴ È un Galanti al crepuscolo del suo percorso esistenziale, «chiuso in un assoluto e risentitissimo isolamento»,⁵ ormai pronto ad allontanarsi dalla vita pubblica, il quale, non essendo stato un martire legittimista nel periodo della repubblica, non è ben visto dalla monarchia restaurata; chiude, infatti, le sue *Memorie storiche* con un’amara riflessione:

Lettore, osserva il giuoco delle vicende umane. L’autore sembra aver travagliato di proposito per tirarsi addosso un infortunio, il più serio. Ha avuto la rara felicità di non essere arrestato, ed ha sofferto la disgrazia di non essere stato arrestato.⁶

Privato ormai della progettualità riformistica, Giuseppe Maria programma dunque una revisione generale della sua vasta produzione letteraria, poi non portata effettivamente a compimento, e lascia come ultimo suo frutto il *Testamento forense*, pubblicato qualche mese prima della sua morte,⁷ scritto che, svelando «i vizi e le turpitudini del Foro napoletano», è stato «in

² Cfr. G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, edizione critica a cura di D. Falardo, con un saggio di S. Martelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2011.

³ A. PLACANICA, *Introduzione a G. M. GALANTI, Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, cit., p. 7.

⁴ S. MARTELLI, *Due secoli di sfortune editoriali e un ritrovamento fortunato*, in G. M. GALANTI, *Scritti giovanili inediti*, cit., p. XXXI.

⁵ A. PLACANICA, *Preliminari biobibliografici ed archivistici*, in ID., D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti. Il fondo di Santa Croce del Sannio*, Lancusi (Sa), Edizioni Gutenberg, 1998, p. 28.

⁶ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1806)*, a cura di A. Placanica, Cava de’ Tirreni, Di Mauro Editore, 1996, p. 199.

⁷ G. M. GALANTI, *Testamento forense*, Venezia, presso Antonio Graziosi, 1806; ID., *Testamento forense*, a cura di I. Del Bagno, Cava de’ Tirreni, Di Mauro Editore, 2003.

certo modo il precursore de’ grandi cambiamenti nell’ordine giudiziario ed amministrativo sopravvenuti nel regno». ⁸ Del resto, Galanti, pur sentendo maggiore trasporto per la «civile economia», alla quale, ancora molto giovane, cominciò a dedicarsi seguendo le lezioni di Genovesi, «benefattore della Patria co’ suoi travagli e co’ suoi scritti», ⁹ intraprese, per volontà di suo padre, gli studi legali, conseguì la laurea in Giurisprudenza a Napoli nel 1765 e quindi ebbe modo di frequentare e conoscere molto bene la realtà del Foro napoletano che non abbandonò mai – pur non amandola, avendo maturato la convinzione che «per incidere proficuamente sull’organizzazione generale dello Stato bisognasse rinnovare *ab imis* il ‘tempio della giustizia’» ¹⁰ – tranne che nel periodo compreso tra il 1791 e il 1797 durante il quale gli furono affidati vari incarichi dal Governo, tra i quali quello di “visitatore generale delle province” ¹¹ con il compito di elaborare la descrizione dell’intero Regno meridionale sul modello di quella del Molise, ¹² particolarmente apprezzata dai sovrani.

Dal pensiero sopra riportato, intitolato *Se si studia per divenir migliore*, emerge che Galanti, come il suo maestro, curatore, traduttore e divulgatore di testi, considerava il libro un fondamentale strumento per costituire un nuovo spirito civile; aveva svolto infatti un’importante opera di sprovincializzazione della cultura napoletana intraprendendo una non fortunata ma significativa e innovativa attività editoriale avviata con la fondazione nel 1777 della “Società letteraria” di Napoli – che nel 1778 si trasformò in “Società letteraria e tipografica” – nell’ambito della quale aveva la responsabilità scientifica delle pubblicazioni e l’incarico di curare i rapporti con l’estero, ¹³ convinto che l’arte tipografica potesse favorire la realizzazione dei

⁸ N. CORTESE, *Per una biografia di Giuseppe Maria Galanti*, Benevento, Tipi del Sannio, 1935, p. 31.

⁹ G. M. GALANTI, *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi, pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, Napoli, s. e., 1772, p. 1; a tale edizione fecero seguito quella veneziana del 1774 e quella fiorentina del 1781.

¹⁰ I. DEL BAGNO, ‘Testamento forense’. *Linee di un progetto costituzionale*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, a cura di M. Mafri e M. R. Pelizzari, Salerno, Laveglia Editore, 2006, p. 191.

¹¹ Cfr. G. VERRECCHIA, *Giuseppe Maria Galanti 1743-1806. Ricerche bio-bibliografiche con prefazione dell’on. Prof. Michele Romano*, Campobasso, Società Anonima Tipografica Molisana, 1924, p. 50.

¹² G. M. GALANTI, *Descrizione dello stato antico ed attuale del Contado di Molise con un Saggio storico sulla costituzione del Regno*, Napoli, Società letteraria e tipografica, 1781, 2 voll.; ID., *Descrizione del Contado di Molise*, a cura di F. Barra, Cava de’ Tirreni, Di Mauro Editore, 1993.

¹³ Su Galanti editore cfr. M. L. PERNA, *Giuseppe Maria Galanti editore*, in «Miscellanea

suoi sogni di riforma compiendo «la grande opera di illuminare gli uomini e di renderli ragionevoli» e che i libri, «strumenti delle cognizioni», potessero formare «lo spirito al raziocinio», essendo «i veri precettori del genere umano». ¹⁴ Di qui la necessità fortemente avvertita dal Galanti editore, e ancor prima da Genovesi, di elaborare un progetto formativo, destinato principalmente ai giovani interessati ad offrire il proprio contributo al raggiungimento della «felicità pubblica» – a cominciare dai suoi fratelli minori ¹⁵ – che trovò riscontro in un catalogo editoriale ¹⁶ contenente molti titoli di opere, non tutte effettivamente stampate per vari motivi, tra i quali problemi economici derivanti dall'imposizione di una forte tassa sull'importazione dei libri e della carta, il conflitto tra «una concezione puramente commerciale dell'editoria e un tentativo di fare di quella tipografia un centro di diffusione di nuove idee», ¹⁷ nonché dissidi con i soci, che non approvavano la sua tendenza, frutto del magistero genovesiano, «a utilizzare, riutilizzare, fondere, rifondere, integrare e aggiornare, infaticabilmente, opere proprie e altrui» ¹⁸ per farne degli strumenti utili alla rigenerazione della società civile. Animato dal grande desiderio di rendere alla memoria del suo «savio maestro» – scomparso nel settembre del 1769 – «un monumento della [sua] riconoscenza più solido e durevole di una tomba marmorea», ne scrisse l'*Elogio*, «messo in luce anonimo nel 1772» in «maniera franca e ardit» ¹⁹ dal momento che non lo sottopose al revisore ecclesiastico; di qui il contenzioso censorio che, tuttavia, non ebbe un esito negativo in quanto i tre teologi che ne effettuarono la revisione fornirono tre rapporti diversi sul testo – nel quale l'arcivescovo di Napoli aveva individuato «sconcezze contro della religione e lo stato» ²⁰ – e, tutto sommato, un giudizio positivo. Anche il progetto galantiano di una nuova edizione delle

Walter Maturi», Torino, Giappichelli, 1966, pp. 223-258; M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, Milano, Franco Angeli, 2013.

¹⁴ G. M. GALANTI, *Nuova descrizione geografica e politica delle Sicilie*, Napoli, Gabinetto Letterario, 1786, t. I, pp. 367-368.

¹⁵ Cfr. G. M. GALANTI, *Della Civile Filosofia, trattato di Giuseppe Maria Galanti riguardando la Felicità Economica e Grandezza del Nostro Regno*, in ID., *Scritti giovanili inediti*, cit., p. 33.

¹⁶ Cfr. M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, cit., pp. 119-149.

¹⁷ F. VENTURI, *Illuministi italiani, V, Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 971.

¹⁸ A. PLACANICA, D. GALDI, *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti. Il fondo di Santa Croce del Sannio*, cit., p. 23.

¹⁹ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1806)*, cit., p. 60.

²⁰ Ivi, p. 61.

opere di Machiavelli, «prima ben accolto dal pubblico e dalla autorità», fu successivamente bloccato dalla chiesa, dai librai, interessati a vendere l'edizione veneziana del 1769, e dalla «forza dei pregiudizi che dominavano intorno alle opere [del segretario fiorentino]»,²¹ autore che, «nodrito nella lettura degli antichi, seppe imitarli, e ci dette la prima storia nella rinascita della coltura col loro gusto»;²² Giuseppe Maria aveva cominciato ad apprezzarlo nel periodo della sua formazione presso la scuola di Genovesi²³ tanto da dedicargli un *Elogio* che, pubblicato nel 1779, avrebbe dovuto costituire una sorta di proemio all'intera edizione.

È un Galanti appena ventenne quello che sostiene l'importanza per un principe di provvedere ad istruire i giovani, sempre rispettandone le naturali inclinazioni, «nella fisica, nella nautica, nella politica, nella economia, nella fortificazione militare e civile, nell'architettura, nella meccanica ecc.», non dimenticando, tuttavia, che «uno de' principali oggetti della savia educazione è la cultura delle Lettere» che, se promossa, non può non garantire alla nazione «de' gran sostegni della sua grandezza».²⁴ Così scriveva più tardi, a proposito degli uomini di Lettere, in un inedito intitolato *Descrizione delle Sicilie, di Napoli. Selve* (c. 19), un interessante testo preparatorio relativo alla *Descrizione storica e geografica delle Sicilie*, frutto dei suoi numerosi viaggi nelle province del Regno e dell'esigenza di conoscere «i lumi di fatto», che, giudicato «il primo sodo lavoro di statistica che si vedesse in Europa»,²⁵ si sviluppò in più volumi ed edizioni tra il 1786 e il 1794, subendo piccole modifiche nel titolo:

Non sono né i re né i ministri che governano il mondo: sono gli uomini di Lettere. Io amo gli uomini di Lettere sopra tutte le cose umane: amo vederli, sentirli leggere le loro opere. Sono il fiore di tutto il genere umano gli scrittori generosi che rendono i cuori giusti e sensibili. Quale esercizio più sublime di pensare e di scrivere! Gli uomini di Lettere sono superiori a tutti gli altri esseri che vegetano sulla Terra. Essi sono i veri angeli venuti dal cielo. Tutti gli altri che

²¹ G. VERRECCHIA, *Giuseppe Maria Galanti 1743-1806. Ricerche bio-bibliografiche con prefazione dell'on. Prof. Michele Romano*, cit., p. 12.

²² G. M. GALANTI, *Prospetto storico sulle vicende del genere umano*, I, *Preliminari*, a cura di A. Placanica, con una postfazione di F. Tessitore, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, p. 105.

²³ Cfr. M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, cit., pp. 65-70.

²⁴ G. M. GALANTI, *Considerazioni politiche sopra i vantaggi e gli svantaggi del Regno di Napoli*, in ID., *Scritti giovanili inediti*, cit., pp. 298-299.

²⁵ B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari, Laterza, 1925, p. 152.

non sono uomini di Lettere, tuttoché grandi nella fortuna, sogliono essere privi di lumi se non privi di ogni virtù e di talenti. [...].²⁶

Eppure, sosteneva Galanti, la «triste vita [dei letterati] è la prova più grande dell'ingratitude degli uomini»: spesso sono «poveri raminghi e perseguitati dalla fortuna, [...] debbono combattere contro l'invidia e la maldicenza e [...] non di rado sono l'oggetto dell'ira de' principi»,²⁷ tuttavia dispongono di un'«arma terribile», la penna:

Con questo istrumento si sono fatti tante volte rispettare e temere da' grandi: sono stati tante volte vittime della loro vendetta. Ma lo stesso accade a tutti quelli cui la vendetta fa impugnare la spada. Le ferite però de' poemi sono più terribili, come quelle che non sanano mai, e quando anche perisca l'autore delle ferite non perciò queste si sanano.²⁸

Il grande interesse di Galanti per la letteratura trovò espressione nelle *Osservazioni intorno a' romanzi, alla morale e a' diversi generi di sentimento* che nella prima edizione (1780)²⁹ costituirono un'ampia premessa al primo tomo delle Opere di François Baculard d'Arnaud tradotte dal francese, un'interessante operazione preliminare di un vasto progetto editoriale, che prevedeva la pubblicazione di testi narrativi e teatrali europei – promossa dalla “Società letteraria e tipografica”, strumento fondamentale per la diffusione delle idee dell'Illuminismo europeo a Napoli – grazie alla quale il riformista meridionale si inseriva nel vivo del dibattito settecentesco sul romanzo, genere letterario della modernità, cui attribuiva un ruolo importante «nell'istruzione, nell'educazione e nei nuovi spazi borghesi della lettura in cui il pubblico femminile comincia[va] ad avere un ruolo protagonista». ³⁰ L'interesse di Galanti per il mondo letterario fu più che mai vivo nei suoi ultimi anni di vita quando riprese a lavorare alla sua *Letteratura napoletana*, il cui nucleo originario era nel capitolo XII della *Descrizione di Napoli* (Napoli, presso li Socj del Gabinetto

²⁶ Il testo fa parte dell'Archivio Galanti (busta n. 12, fascicolo 12.3, secondo la numerazione provvisoria) attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Campobasso.

²⁷ G. M. GALANTI, *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, cit., p. 72; si tratta di un passo del *pensiero* n. 19, intitolato *Vita triste de' letterati*.

²⁸ Ivi, p. 113; si tratta di un passo del *pensiero* n. 105, intitolato *La penna arma terribile de' letterati*.

²⁹ Le due edizioni successive risalgono rispettivamente al 1781 (Napoli, Società letteraria e tipografica) e al 1786 (Napoli, Merande).

³⁰ S. MARTELLI, *Due secoli di sfortune editoriali e un ritrovamento fortunato*, cit., p. XC.

Letterario, 1792),³¹ convinto che la letteratura fosse «una delle poche possibili compensazioni ai tanti fallimenti intellettuali ed esistenziali accumulati».³²

Esaminando l’inventario che è tra i documenti di seguito pubblicati, è possibile farsi un’idea dei volumi presenti nel “Gabinetto letterario” – fondato da Galanti nel 1787, in seguito al fallimento della “Società letteraria e tipografica” e alla rottura del suo sodalizio con Giuseppe Policarpo Merande – e nella casa di Napoli dell’illuminista meridionale nei giorni immediatamente successivi alla sua scomparsa, tra i quali si trovano appunto anche testi legati alla sua attività editoriale.

Il 22 aprile 1805 Giuseppe Maria Galanti redasse il proprio testamento – “solennizzato” il giorno successivo “per mano” del notaio Emmanuele Caputo di Napoli³³ – al quale il 5 ottobre 1806, ormai alla vigilia della morte, aggiunse un codicillo,³⁴ «firmato in sua vece», evidentemente a causa delle sue gravi condizioni di salute, da Giacinto De Fabritiis, uno dei testimoni intervenuti alla redazione dell’atto. Due giorni più tardi, su richiesta di Luigi Galanti, fratello di Giuseppe Maria, deceduto il 6 ottobre a Napoli nel palazzo del marchese de Attellis, venne aperto il citato testamento;³⁵ Tommaso Bucci, in qualità di erede fiduciario, l’11 ottobre 1806 presentò «istanza interporsi il decreto di preambolo a tenore della disposizione del defunto e [...] commettersi al notaio stipulatore Don Emmanuele Caputo di procedere all’inventario solenne della eredità, intesi tutti gli interessati certi e incerti»;³⁶ convocati gli eredi, il 16 ottobre si passò all’inventario³⁷ di quanto conservato in Casoria, in una casa del duca di Castelpagano affittata a Giuseppe Maria, e dal 18 ottobre – dato che il 17 per «lo gran cattivo tempo» non era stato

³¹ Cfr. M. R. PELIZZARI, *Nota al testo*, in G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, a cura di M. R. Pelizzari, Cava de’ Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, pp. 94-99.

³² S. MARTELLI, *La letteratura napoletana*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 99.

³³ Il testamento è costituito da tre carte; l’atto di chiusura e consegna del testamento al notaio da una.

³⁴ Il codicillo è costituito da due carte.

³⁵ Il relativo atto è costituito da due carte.

³⁶ Si tratta di due istanze entrambe costituite da una carta. Cfr. *Decisioni delle Gran Corti Civili in materia di Diritto*, pubblicate da Michele Agresti, Procuratore Generale del Re presso la G. C. Civile di Napoli, vol. I, seconda edizione riveduta e corretta dall’autore, Napoli, Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, Strada Trinità Maggiore, n. 26, 1841, p. 372: «Per vecchio diritto non era altrimenti valido l’inventario che quando si fosse fatto previe le formali citazioni *contra certos et incertos creditores*».

³⁷ La “monizione” è costituita da una carta; l’inventario da trentacinque.

possibile riunirsi secondo il programma previsto – a quello del “Gabinetto letterario” e della “Stamperia”, nonché di quanto conservato nella casa di Napoli del riformatore molisano. Si tratta dunque di disposizioni e atti testamentari,³⁸ conservati presso l’Archivio notarile di Napoli³⁹ – di seguito pubblicati nel presente lavoro nell’ordine in cui sono stati appena presentati – dai quali emergono interessanti frammenti della dimensione pubblica e privata di Galanti che nel 1805, nonostante le già precarie condizioni di salute, fece il suo ultimo viaggio lungo durante il quale visitò Venezia, Vicenza, Milano, Bologna, Firenze e Roma;⁴⁰ nominato da Giuseppe Napoleone bibliotecario del Consiglio di Stato nel maggio del 1806, avendo rassegnato le dimissioni dagli incarichi di visitatore delle province e di giudice dell’Ammiragliato, trascorse gli ultimi mesi di vita tra Casoria e Napoli, a parte un soggiorno a Santacroce.

Nel testamento l’illuminista meridionale nomina erede universale la Congregazione di Sant’Ivone e, «non volendo questa esserlo», l’Ospedale di San Gennaro de’ Poveri; erede fiduciario il suo amico Tommaso Bucci e, «in suo difetto», Policarpo Ponticelli, ai quali affida il compito di «soddisfare tutti i pesi e legati» della sua eredità e di provvedere, di concerto con il marchese Francesco de Attellis – suo conterraneo e socio della “Società letteraria e tipografica”, che gli aveva offerto ospitalità salvandolo dalla polizia borbonica quando lo ricercava in quanto membro della commissione Finanze della Repubblica partenopea del 1799 – all’«economica dismissione delle [...] negoziazioni» da lui intraprese relative alle ditte “Gabinetto letterario” e “Giambattista Galanti”; erede particolare la vedova di Luigi Antognetti, Elisabetta Chiara Grande, che lo aveva «gratuitamente assistito [...] in circostanze difficili» e aveva anche fatto «molti crediti sulle [sue] negoziazioni» che avrebbe dovuto curare il suo erede universale con gli eredi fiduciari. Raccomanda inoltre a quest’ultimo di occuparsi della sua vertenza con Francesco Patini e Marcellino Fiorentino, suoi soci dal 1779 – l’uno con la funzione di responsabile della stamperia, l’altro con quella di responsabile della libreria – rispetto ai quali aveva sempre avuto un modo

³⁸ Cfr. P. VILLANI, *Il testamento di Giuseppe Maria Galanti e l’inventario del “Gabinetto letterario”*, in *L’età dei Lumi. Studi storici sul Settecento europeo in onore di Franco Venturi*, Napoli, Jovene Editore, 1985, pp. 1155-1172.

³⁹ Una copia del citato inventario è custodita nell’Archivio Galanti (busta n. 25, fascicolo 233, secondo la numerazione provvisoria), attualmente conservato presso l’Archivio di Stato di Campobasso.

⁴⁰ Cfr. G. VERRECCHIA, *Giuseppe Maria Galanti 1743-1806. Ricerche bio-bibliografiche con prefazione dell’on. Prof. Michele Romano*, cit., p. 97.

diverso di concepire la funzione dell’editore. Alle due sorelle monache nel monastero di Trivento lascia un vitalizio di tre ducati al mese e a suo fratello Luigi, nominato abate della Congregazione di Montevergine da Pio VII,⁴¹ sei, con il diritto di occuparsi «a suo conto e fortuna» – volendo ritirarsi a Napoli e dunque senza alcuna ingerenza della Chiesa – delle «negoziazioni» relative al “Gabinetto letterario” che evidentemente preoccupavano Giuseppe Maria più dei beni ereditari di Santacroce sui quali sembra fosse in corso un contenzioso. A Vincenzo Canale, amministratore delle due ditte citate, lascia cinquanta ducati da corrispondergli a patto che la sua «doppia amministrazione [...] siasi trovata in regola di probità e di commercio». Al notaio Caputo ventiquattro ducati «per tutti gl’incomodi».

Nel codicillo, datato 5 ottobre 1806, ribadisce quanto dichiarato nel testamento, ma dispone che «tutti gli altri beni [...] da lui acquistati», compresi i libri di «suo particolare uso» e quelli conservati nel “Gabinetto letterario”, siano consegnati «a titolo di legato» a suo fratello Luigi, in piena proprietà se passerà «allo stato di sacerdote secolare»; potrà invece «godere liberamente vita sua durante detti beni» se persisterà nella «religione verginiana».⁴² Letterato, docente universitario di geografia a Napoli dal 1806 e membro della commissione istituita «pel miglioramento della pubblica istruzione», Luigi, che era stato segretario di Giuseppe Maria per tre anni durante i viaggi in Puglia, Abruzzo, Calabria e Terra di Lavoro, fu sempre molto legato al suo illustre fratello – a quanto emerge dal fitto carteggio tra loro intercorso⁴³ e dalle citate disposizioni testamentarie in cui figura come legatario principale – e sarebbe stato poi anche custode dei suoi manoscritti, editore e integratore di alcuni suoi lavori; a sua volta «caldissimo del pubblico bene», Luigi apprese dunque tanto dalle «minute osservazioni» di suo fratello e «molto ebbe a profittare dal necessario lavoro a lui commesso di dover raccogliere sotto la guida di lui tutto il grosso materiale da servire per compilare con esattezza le relazioni da spedire alla Corte».⁴⁴ Nel profilo biografico di Giuseppe Maria Galanti, delineato in un giornale della “Provincia di Molise”, «Il Sannita» (a. 1, n. 7, 1 aprile 1861), così veniva auspicata una ristampa delle sue opere attraverso le quali aveva reso «grandi servigi allo Stato»:

⁴¹ Cfr. P. BALZANO, *Biografia. Luigi Galanti*, «I curiosi», n. 18, Napoli, 15 aprile 1856.

⁴² Galanti attaccò duramente i frati verginiani dei quali peraltro fu ospite nel periodo in cui si dedicò alla stesura dei suoi *Pensieri*; cfr. G. M. GALANTI, *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, cit., pp. 73-74, 116-118.

⁴³ Cfr. L. BARIONOVI, *L’epistolario di Galanti*, in *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, cit., p. 53.

⁴⁴ P. BALZANO, *Biografia. Luigi Galanti*, cit.

Le opere lasciateci dal Galanti sono molte, e scritte con uno stile elegantemente enfatico. Talune di esse furono ristampate e tradotte in diverse lingue. Quasi tutte hanno uno scopo politico ed economico e leggerebbono non senza profitto anche a di nostri. Sarebbe anzi desiderabile che qualche tipografo intelligente curasse una ristampa di tutte le sue opere.

Particolarmente interessante è il citato inventario del cospicuo fondo librario conservato nel “Gabinetto letterario”, che segue quello degli oggetti, contanti ed elementi di arredo conservati nella casa di Casoria ed è costituito da due settori intitolati in modo riduttivo “Poeti” e “Libri francesi”; in realtà, scorrendo i titoli dei testi – di alcuni dei quali sono registrate più copie – si rileva che sia il primo che il secondo settore sono decisamente eterogenei. Il primo comprende infatti prevalentemente classici greci e latini – in massima parte in traduzione e, in qualche caso, in edizioni *ad usum Delphini* –, carte geografiche, dizionari, manuali, testi di poesia e teatro, romanzi, scritti di argomento storico, giuridico, politico, letterario, linguistico, filosofico, geografico e scientifico – in lingua italiana o, se scritti in inglese o in francese, presenti con molta probabilità prevalentemente in traduzione italiana –; non mancano svariate copie di opere di Genovesi e dello stesso Galanti. Il secondo comprende scritti, non tutti francesi, appartenenti a vari generi; non manca una sezione dedicata alla letteratura di viaggio ritenuta di fondamentale importanza dall’illuminista molisano. A proposito dei viaggi, in particolare, convinto, anche sulla base del proprio vissuto, che allo studio fosse necessario affiancare l’esperienza diretta, Galanti affermava:

Ma la migliore scuola di educare la gioventù non vi è dubbio che sono i viaggi, cosa detta finanche da Omero, il quale ci dice che Ulisse era uomo savio ed accorto perché era esercitato ne’ viaggi. Gli antichi Greci costumavano di viaggiare e di vedere quanto era degno di osservazione nelle nazioni colte presso le quali apprendevano molte cognizioni e perciò divenivano gran filosofi.⁴⁵

Nei locali della “stamperia”, ormai del tutto privi di attrezzature, a parte testi di varia tipologia, si registrano cospicue giacenze di pubblicazioni frutto dell’attività editoriale del riformista meridionale.

Non manca un esiguo elenco di volumi da restituire a «Frugoni di Genova» e di «articoli per conto di Andreoli di Venezia», nonché l'elenco dei debiti e dei crediti del “Gabinetto letterario” ricavato dal bilancio fornito da Vincenzo Canale. In chiusura l'inventario dei pochi oggetti, elementi d'arredo e libri conservati nella casa di Napoli.

La grande varietà e le caratteristiche dei testi inventariati, alcuni dei quali presenti nel catalogo editoriale redatto da Galanti – si pensi alle opere di Arnaud, a quelle di Domat, Marmontel, Büsching, Millot, Denina, Rozier, ecc. – rispecchiano le intenzioni dell'illuminista meridionale che, animato da aspirazioni riformatrici, cercò anche con la sua attività di editore di contribuire concretamente al rinnovamento e alla salute del corpo sociale.⁴⁶ Decisamente illuminanti sono le sue riflessioni sui suoi interessi e le scelte di lettura operate nel corso degli anni:

Un gusto diverso di letteratura in me si è sviluppato secondo gli anni. Nell'età più giovine io era un furore per le opere di metafisica e di teologia, gustava i poeti, i romanzi, le opere polemiche. Come giunsi a' 40 anni, le opere metafisiche non furono più del mio gusto, e non potei soffrire le polemiche. Amai le opere di giurisprudenza politica, e sopra tutto la storia. Questa ci mostra l'uomo col quale dobbiamo vivere, quello che può l'educazione per abbellire le sue maniere, o per corrompere il suo cuore: come l'uomo si forma, e si modifica secondo le diverse influenze e direzioni della politica e della morale. La storia ci mostra nella speranza de' secoli l'arte di condursi, gli effetti delle passioni ed i mezzi da ripararli.⁴⁷

Nell'età giovanile, il «periodo tempestoso delle più vive passioni», aveva cominciato ad appassionarsi ai testi di Ariosto, Tasso e Metastasio, pure presenti in più copie nell'inventario; in particolare, la ristampa delle opere di Ariosto, «grandissimo poeta», e di Metastasio, «genio sublime ed originale [...] col suo stile nobile, sempre eguale, sempre pieno di maestà e di forza»,⁴⁸ che rientrava nell'ambizioso e coerente programma editoriale elaborato da Galanti, come altre pubblicazioni da lui previste, non giunse a compimento:⁴⁹

⁴⁶ Cfr. M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, cit., pp. 119-149.

⁴⁷ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1806)*, cit., p. 73.

⁴⁸ G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, cit., p. 228.

⁴⁹ Cfr. M. C. NAPOLI, *Giuseppe Maria Galanti letterato ed editore nel secolo dei lumi*, cit.,

La lettura de' romanzi e de' poeti forte mi appagava. Tasso mi rapiva col suo stile nobile e maestoso. Non poteva soffrire Ariosto. Ben cinque volte era stato ributtato da questa lettura e non sapeva comprendere come questo poeta potesse esigere tanta ammirazione. I discorsi di Celentani mi fecero arrossire di non gustare Ariosto, onde mi determinai a proseguire con ostinazione la lettura dell'*Orlando furioso*. Ne restai attonito, assorto, incantato. Quando giunsi al canto *Chi salirà per me Madonna in cielo*, ecc. mi trasportai tanto che provai una vera estasi. Conobbi il grandissimo poeta: i suoi difetti disparvero: le belle fantasie espresse con semplice stile, lo rendono e lo renderanno il primo di tutti i poeti del mondo. Io divenni un adoratore del Tasso e dell'Ariosto per il loro merito rispettivo, che non si dee confondere. Metastasio, di finissimo gusto, mi inebriava per lo suo magico stile: e dopo Tasso, Ariosto e Metastasio, non seppi soffrire alcun poeta.⁵⁰

Esaltando l'epica e non amando, da grande conservatore quale fu nel campo letterario, la lirica e, in generale, la poesia moderna, in uno dei suoi "pensieri" Galanti affermava:

Povera poesia! A che sei ridotta? Nata per celebrare i grandi eroi e le persone virtuose e famose, le cui azioni risuonavano per tutto il mondo, o pure a dipingere l'alma natura e le umane passioni; è ora ridotta ad adulare il vizio, a celebrare qualche ambizioso degno di opprobrij più che di lodi, ad occuparsi di oggetti dozzinali e spesso laidi ed indecenti. Un poeta prima bastava a celebrare molti eroi, ed ora molti poeti non bastano a stordire uno scimunito. Il linguaggio de' numi, che dovrebbero riserbare per le azioni gloriose e strepitose, è impiegato per esaltare un cinico appena noto nella città, un parto che accrescerà la folla de' viziosi, un prete, un mercante ecc. Povera poesia! Non le manca che celebrare anche il boja quando fa bene il suo mestiere.⁵¹

A proposito dei classici, peraltro molto ben rappresentati nell'inventario, sosteneva:

La lettura degli antichi scrittori per me è divenuta sempre più interessante, come sono avanzato negli anni. Soprattutto la storia degli antichi, quando è diretta dalle regole della critica, che ributterà il meraviglioso

pp. 141-144.

⁵⁰ G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1806)*, cit., p. 65.

⁵¹ G. M. GALANTI, *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, cit., p. 89; si tratta del pensiero n. 61, intitolato *Sulla poesia moderna*.

ch'è il loro e generale difetto, sarà una scuola di politica e di morale. Lo studio delle antichità richiamò ancora la mia attenzione. In esso l'erudito indefesso ha preparato il vasto materiale alle speculazioni del filosofo. Le antichità esercitano il gusto. La raccolta delle antichità di Ercolano racchiude immense ricchezze. Quante arti sono concorse a conservare alla posterità questi preziosi monumenti! Di tutte le occupazioni letterarie la prima sarà sempre quella di conoscere l'uomo e di governarlo.⁵²

«Autore tra i meno retorici e meno frivoli che sia possibile immaginare nella tradizione italiana»,⁵³ Galanti, animato da un'autentica vocazione riformatrice e «amante delle cose assai più che delle parole, e dell'essere più che dell'apparire»,⁵⁴ piuttosto che scegliere la semplice opposizione, fu sempre concretamente proteso verso il miglioramento della società:

I costumi non s'imprimono così facilmente negli uomini, come si fa ne' documenti, ne' libri. Pel bene de' posteri giova che sia stato scritto molto sebbene poco sia stato eseguito; ma pel bene de' contemporanei sarebbe meglio che più si eseguisse e meno si scrivesse. Si lascia una fonte d'istruzione per la posterità, ma non si giova coll'esempio a' viventi.⁵⁵

L'uomo nella società, l'utile collettivo e la «felicità pubblica», intesa in chiave illuministica come progresso sociale, culturale, civile ed economico, restano dunque il fulcro anche delle ultime riflessioni di questo protagonista della cultura italiana ed europea settecentesca che nella sua dimensione di studioso innovatore ha senz'altro ancora tanto da offrire.

⁵² G. M. GALANTI, *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1806)*, cit., p. 73.

⁵³ A. PLACANICA, *Introduzione a G. M. GALANTI, Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, cit., p. 15.

⁵⁴ Ivi, p. 51.

⁵⁵ G. M. GALANTI, *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, cit., pp. 74-75; si tratta del pensiero n. 26, intitolato *Sull'utile di tanto scriversi e poco farsi*.

DISPOSIZIONI E ATTI TESTAMENTARI

A dì 22 Aprile 1805⁵⁶

Questo è il mio testamento che, non potendo valere come testamento solenne, voglio ad ogni modo che vaglia come codicillo, come donazione *causa mortis*, come legato e come ogni altra meno solenne ultima volontà.

- I. Istituisco mia erede universale la Congregazione di Sant'Ivone e, non volendo questa esserlo, l'Ospedale de' Poveri di San Gennaro di Napoli.
- II. Istituisco mio erede fiduciario il Dottor Don Tommaso Bucci ed in suo difetto Don Policarpo Ponticelli acciò per loro mezzo si possan soddisfare le seguenti mie disposizioni senza dipendersi da' governatori di Sant'Ivone o pure di San Gennaro de' Poveri. Per opera di questi miei eredi fiduciarj si debbono per un certo tempo proseguire le diverse negoziazioni che si esercitano sotto le due Ditte, Gabinetto letterario di Napoli e Giambattista Galanti, a fine di dismettersi opportunamente e di esigersi tutti i miei crediti appartenenti a queste due Ditte e di vendersi con vantaggio tutti i mobili ed effetti della mia eredità. Desidero che questi miei due amici, Don Tommaso Bucci e Don Policarpo Ponticelli, uniti e di concerto coll'altro mio amico, Marchese Don Francesco de Attellis, provveggano all'adempimento di tutte le mie disposizioni, sopra tutto dell'economica dismissione delle mie negoziazioni e della soddisfazione de' legati.
- III. Istituisco mio erede particolare Donna Elisabetta Chiara Grande, vidua di Don Luigi Antognetti Romano, in tutto quello che in Casoria mi appartiene sul palazzo e giardino del Signor Duca di Castelpagano, con dovere la medesima godere del compimento dell'affitto da me fatto, come pure delle migliorazioni e delle anticipazioni che mi si debbono soddisfare da esso Signor Duca o da' suoi eredi. Siccome la medesima Donna Chiara Elisabetta Grande per molti anni mi ha gratuitamente assistito ed in circostanze difficili, così voglio che alla medesima si paghino ducati quattro al mese durante il godimento dell'affitto del palazzo e giardino di Casoria e ducati sette al mese terminato detto affitto. Inoltre le si diano mobili ed utensili della qualità che stimeranno meglio i due miei eredi fiduciarj fino alla valuta di ducati centotrenta. Detti ducati sette al mese s'intendano durante la di lei vita.

⁵⁶ Nella trascrizione di tale documento e di quelli che seguono ci si è attenuti a criteri eminentemente conservativi; qualche escursione rispetto alla grafia originale, della quale si dà peraltro conto di seguito, risponde all'esigenza di rendere più agevole la lettura dei testi. È stato corretto qualche evidente *lapsus calami*; sono state sciolte le abbreviazioni senza l'uso di parentesi; è stato regolato e ammodernato l'uso degli accenti, degli apostrofi e dei segni d'interpunzione; sono stati adottati i puntini sospensivi tra parentesi uncinata in luogo di parole di incerta o difficile lettura che non è stato possibile restaurare *ad sensum* o per via congetturale.

- IV. A mio fratello, Don Luigi Galanti, monaco verginiano, lascio ducati sei al mese durante la sua vita, senza che in questi debba in menomo modo ingerirsi il suo monastero o fare alcuna pretensione. Volendo il medesimo ritirarsi in Napoli e proseguire la negoziazione del Gabinetto letterario, abbia il pieno dritto di farlo a suo conto e fortuna, soddisfatti i miei legati; né in questa negoziazione potranno menomo dritto addurre i miei eredi universali, cioè la Congregazione di Sant'Ivone o pure, in suo difetto, l'Ospedale di San Gennaro de' Poveri. E questo proseguimento di negoziazione dovrà farsi colla direzione e consiglio de' miei eredi fiduciarj e del mio amico Marchese Don Francesco de Attellis.
- V. Alle due mie sorelle monache nel monastero di Trivento lascio ducati tre al mese per ciascuna durante la loro vita.
- VI. A' due miei eredi fiduciarj, Don Tommaso Bucci e Don Policarpo Ponticelli, lascio ducati cinquanta per ciascuno come mia memoria.
- VII. Al mio amico Marchese Don Francesco de Attellis per mia memoria voglio che si diano a sua scelta tanti libri del Gabinetto letterario fino alla valuta di ducati cinquanta descritti su' cataloghi di detto Gabinetto.
- VIII. A' miei eredi proibisco qualunque detrazione di falcidia o di trebellianica.⁵⁷
- IX. Dichiaro che tra' miei beni vi sono gli ereditarj di Santa Croce colle mie ragioni ed azioni che appariscono dagli atti della Sommaria presso l'attuario Paolo Pellegrino. Non picciole summe mi debbono soddisfare i passati socj della Società letteraria e tipografica e che appariscono dagli atti del Sacro Consiglio presso lo scrivano Francesco Daniele. Per questa causa trovasi oggi eletto amichevole compositore il suddetto Marchese Don Francesco de Attellis per volontà de' passati socj, Don Francesco Patini e Don Marcellino Fiorentino. Nelle mie ragioni ed azioni così per li beni ereditarj di Santa Croce che per l'estinta Società letteraria e tipografica il mio erede universale descritto nel primo articolo dovrà particolarmente aver cura di proseguire tali giudizj per vedersene il compimento. Nel resto il mio erede universale dovrà dipendere da' miei eredi fiduciarj i quali, dopo avere soddisfatti tutti i pesi e legati della mia eredità, l'avanzante lo daranno al mio erede universale.⁵⁸
- X. Più dichiaro che il Signor Duca di Castelpagano mi deve ducati dugento, resto di mutuo oltre l'interessi, come da istrumenti rogati sotto al nome di Don Giuseppe Ponzini, fatto ne' tempi torbidi con questo nome. Ducati dugento mi deve la città di Campobasso per fatiche di avvocato come

⁵⁷ *trebellianica*: «Termine legale. La quarta parte, che all'erede è permesso di ritenersi nel restituire fidecommissi universali [...]» (*Vocabolario degli Accademici della Crusca. Impressione napoletana secondo l'ultima di Firenze* [...], Napoli, a spese di Giuseppe Ponzelli, nella stamperia di Giovanni Simone, 1748, tomo V, s. v.).

⁵⁸ Nel manoscritto il punto X è omissso; dal punto IX si passa direttamente al punto XI.

dagli atti presso Domenico Brover, attuario della Sommaria. Ducati novantotto, resta di soldo dell'Ammiragliato, mi deve il regio fisco come da consulta fatta dalla Sommaria per impiegarsi sulla decima. Molte esazioni e crediti derivanti da negoziazioni appariscono da' libri de' debitori e dagli atti in diversi tribunali. Col nome di Donna Elisabetta Chiara Grande, vidua Antognetti, si sono esercitate diverse negoziazioni che sono di mia proprietà. Di ragione della medesima è la sola industria della seta che annualmente fa in Casoria. La medesima sconsigliatamente ha fatti molti crediti sulle particolari mie negoziazioni che si debbono curare dal mio erede universale di concerto co' miei eredi fiduciarj.

- XI. Amministratore delle due mie Ditte, Gabinetto letterario e Giambattista Galanti, è stato ed è tuttavia Don Vincenzo Canale. Rispetto al Gabinetto letterario egli deve rendere conto dopo l'anno 1801. Del tempo antecedente io gli ho fatto assoluzione malgrado l'espilazione furtiva degli articoli del Gabinetto accaduta in di lui casa, dovendo però egli render ragione de' rami particolari amministrati da lui e che appartenevano alle Case Zatta, Pepoli e Andreoli di Venezia o ad altri particolari per li quali rimase esclusa l'assoluzione. Al medesimo Don Vincenzo Canale lascio per mia memoria ducati cinquanta da pagarglisi dopo aver dati i conti della sua doppia amministrazione e che siasi trovata in regola di probità e di commercio. Sotto il nome di esso Don Vincenzo Canale trovansi fatti diversi contratti, sopra tutto gli affitti di case in tempi torbidi. Per un fitto di casa del monastero di Santa Caterina di Siena fatto col di lui nome pende la causa dell'escomputo nella Vicaria, che mi si deve, stante che i ducati settanta furono da me pagati ne' suddetti tempi torbidi col nome suddetto per un'annata di affitto.
- XII. Inoltre dichiaro che né Don Vincenzo Canale né Don Francesco Salvietti, assunti pel registro di tutti i conti, sopra tutto della suddetta Donna Elisabetta Chiara Grande, han curato di farlo. Per questi conti della medesima niun dritto deve avere il mio erede universale, ma i miei eredi fiduciarj provvederanno acciò per mezzo di un razionale da essi destinando siano tali cose bonariamente riordinate e col loro equo giudizio risolte e terminate senza forma solenne e dispendiosa.
- XIII. Al Regio Reclusorio non ho cosa da lasciare.
- XIV. Per tutti gl'incomodi del notaio Don Emmanuele Caputo, comprese le copie all'archivio ed a' miei eredi fiduciarj così di questo mio testamento che dell'inventario che deve farsi degli effetti tutti appartenenti alla mia eredità prego il medesimo di contentarsi di ducati ventiquattro e di gradirli per mia memoria.⁵⁹

⁵⁹ In calce la firma di Giuseppe Maria Galanti, seguita dall'espressione «ho disposto come sopra», e quella del notaio Emmanuele Caputo, il quale dichiara di «accettare il legato».

★ ★ ★

A dì ventitré aprile milleottocentocinque in Napoli, nella mia Curia sita nella strada della Quercia, numero 40, casa di Monteleone. A preghiere fatteci per parte del Signor Don Giuseppe Galanti di Campobasso, *quondam* Giovan Battista, mi son trattenuto in detta mia Curia ed ivi detto Signor Don Giuseppe Galanti, sano di mente e di corpo, ha fatto il suo presente *in scriptis* testamento che ha dato a me a conservare affinché dopo sua morte dovessi aprirlo ad istanza di chiunque avesse pretensione sulla sua eredità ed avendogli dimandato se avea lasciato legato al Real Albergo de' Poveri mi ha risposto che si rimetteva al disposto nel testo riguardo a detto Albergo ed a tutto ed avendoci richiesto che ne dovessimo fare pubblico atto noi avemo quello fatto.⁶⁰

★ ★ ★

Alli cinque ottobre milleottocentosei, in Napoli, in casa dell'illustre Marchese de Attellis. A richiesta fattaci per parte dell'illustre Signor Don Giuseppe Maria Galanti, Bibliotecario del Consiglio di Stato di Sua Maestà, nato in Santa Croce di Morcone, provincia di Contado di Molise, in Napoli da moltissimi anni dimorante, figlio del fu Dottor Don Giovan Battista, il quale ha confessato e dichiarato avanti di noi come a ventitré aprile milleottocentocinque solennizzò per mano mia il suo *in scriptis* testamento quale vuole che dopo sua morte abbia la sua esecuzione, ora col presente codicillo vuole, ordina e comanda che riguardo a' beni ereditarij di sua famiglia resti fermo quanto in detto testamento ha disposto; riguardo poi a tutti gli altri beni di qualunque ramo ed in qualunque cosa consistentino da lui acquistati tanto in generi quanto in mobiglia, contanti, oro, argento, nessuna cosa esclusa, vuole che diano a titolo di legato al suo caro ed amato fratello Don Luigi Galanti, abate della Congregazione di Montevergine, in piena proprietà in caso che passasse nello stato di sacerdote secolare e, persistendo nella detta religione verginiana, debba godere liberamente, vita sua durante, detti beni e tutto quello che rimarrà dopo sua morte di detti descritti beni debba appartenere a detti eredi istituiti in detto testamento. Dichiaro esso Don Giuseppe Maria Galanti che in detto legato tanto in proprietà che in vitalizio debbano principalmente intendersi compresi non solamente i libri di suo particolare uso, ma quelli ancora che appartengono al Gabinetto letterario che è di sua proprietà, nonostante che non sia sotto la sua Ditta, e tutt'altro che in

⁶⁰ In calce la firma del notaio Emmanuele Caputo, seguita da quella di Giovan Battista Florino, intervenuto in qualità di Regio Giudice a' Contratti «nella clausura» del testamento. Sottoscrivono il documento, vergando la seconda colonna del foglio che contiene l'atto, Alessandro Petrucci, Pasquale Maria Basile, Giuseppe Pecoraro, Luigi Aulicino, Pasquale Botta, Alessandro Pascale e Giuseppe Maria Pacifico i quali, “testimoni rogati nella chiusura del testamento”, “suggellano” il documento “con il suggello del notaio”.

detto Gabinetto si rattrovi. Della quale sua volontà ha voluto esso Don Giuseppe Maria di farne pubblico atto che perciò noi avemo quello fatto.⁶¹

Alli sette ottobre milleottocentosei in Napoli, in casa dell'illustre Marchese de Attellis sita sopra Sant'Antonio di Tarsia. A richiesta fattaci per parte del signor Don Luigi Galanti di Santa Croce di Morcone, provincia di Contado di Molise, in Napoli dimorante, abate della Congregazione di Montevergine, figlio del fu dottor Don Giovan Battista, ci siamo portati in casa di detto illustre marchese e detto signor Don Luigi ci ha richiesto di aprire il testamento del fu suo fratello, Don Giuseppe Maria Galanti, Bibliotecario del Consiglio di Stato di Sua Maestà, solennizzato per mano mia a ventitré aprile passato anno milleottocentocinque in Napoli, del quale a ventisette aprile detto anno diedi notizia al Regio Generale Archivio; quale notizia fu registrata colla marca grana 20 ed avendo dimostrato detto testamento al Regio Notar Don Giovan Battista Florino di Napoli, che v'intervenne per Giudice a' Contratti, ed alli testimonj, notar Don Giuseppe Maria Pacifico, Don Pasquale Botta, Don Pasquale Maria Basile e Don Alessandro Pascale, che anche intervennero in detta chiusura di detto testamento, ed in luogo di Don Alessandro Petrucci, Don Giuseppe Pecoraro e Don Luigi Aulicino, li signori Don Gennaro de Blasiis, Don Domenico Monaco e Don Giuseppe Galdieri, quali signori, avendo osservato detto testamento, l'hanno trovato senza vizio alcuno ed hanno riconosciuto le loro firme ed il mio suggello, cioè il Giudice a' contratti e i quattro signori intervenuti in detta chiusura, ed essendosi detto testamento aperto, si è trovato del tenor seguente: *inseratur*.⁶²

Ed avendoci dimandato detto Don Luigi di farne pubblico atto noi avemo quello fatto.

L'illustre Padre Abbate Don Luigi Galanti ha richiesto come sopra.⁶³

⁶¹ Seguono le firme dei testimoni Giacinto De Fabritiis, Pietro Ruggiero, Andrea Pecci, Giuseppe Galdieri, Gennaro Maresca, Gennaro de Blasiis, di Giuseppe Pucci, Regio Giudice a' Contratti, e del notaio Emmanuele Caputo, il quale, a chiusura del documento, verga e sottoscrive anche il seguente testo: «Ristretto del codicillo di Don Giuseppe Maria Galanti, Bibliotecario del Consiglio di Stato di Sua Maestà, nato in Santa Croce di Morcone, provincia di Contado di Molise, figlio del fu dottor Don Giovanni Battista, fatto per mano mia alli cinque ottobre milleottocentosei in Napoli, col quale ordinò un legato in beneficio di suo fratello, Don Luigi Galanti, abate verginiano». Le firme dei testimoni risultano apposte, nella medesima sequenza, anche nella colonna di sinistra del recto della prima carta del documento; in particolare, in tale sede, Giacinto De Fabritiis dichiara quanto segue: «Io Dottor Giacinto De Fabritiis, interrogato e richiesto dal Signor Giuseppe Maria Galanti, impedito a firmare il presente codicillo, l'ho firmato in sua vece».

⁶² Cfr. *supra*, pp. 18-20.

⁶³ Seguono le firme dei testimoni Giuseppe Maria Pacifico, Gennaro de Blasiis,



Joseph Napoleon, Dei Gratia Rex Neapolis et Siciliae,
Princeps Gallicus, Magnus Elector Imperii.
Praeses et iudices Magnae Curiae Vicariae

Alguzeriis et servientibus dictae Magnae Curiae significamus qualiter cum ex hac vita migrasset Don Joseph Maria Galanti, comparuit in dicta Magna Curia Vicariae il Signor Dottor Don Thomas Bucci et produxit sequentem comparitionem videlicet. Adest in forma. Nella Gran Corte della Vicaria compare il Dottor Don Tommaso Bucci e dice che, essendo trapassato Don Giuseppe Maria Galanti con testamento scritto e codicillo e fattasene l’apertura, si è trovato che il defunto istituì erede fiduciario il comparente con peso di restituire l’eredità alla Congregazione di Sant’Ivone ed in mancanza di questa all’Albergo di San Gennaro de’ Poveri e con molti legati. Col detto testamento viene incaricato il notaio stipulatore Don Emmanuele Caputo di formare l’inventario. Ricorre pertanto il comparente in essa Gran Corte e fa istanza interporsi il decreto di preambolo a tenore della disposizione del defunto e frattanto per l’esecuzione della disposizione medesima commettersi al notaio Don Emmanuele Caputo di procedere all’inventario solenne della eredità, intesi tutti gli interessati, certi ed incerti; così dice e fa istanza, *salvis* etc. Qua comparitione visa, fuit interpositum sequens decretum videlicet. Die⁶⁴ mensis Octobris 1806, Neapoli. Per subscriptum dominum iudicem Magnae Curiae Vicariae visis super scripta comparitione ac scripturis in ea enunciatis, fuit provisum et decretum quod super petito decreto praeambuli ex testamento quondam Don Josephi Mariae Galanti capiatur summaria informatio, testes habeantur pro citatis et recipiantur per⁶⁵ ad finem providendi et interim pro executione dispositionis testamentariae super scripti quondam Don Josephi Mariae Galanti fiat inventarium omnium bonorum hereditariorum eiusdem per notarium Don Emmanuele Caputo, auditis tam Congregatione

Domenico Monaco, Pasquale Botta, Giuseppe Galdieri, Pasquale Maria Basile, Alessandro Pascale, di Giovan Battista Florino, Regio Giudice a’ Contratti, e del notaio Emmanuele Caputo «stipulatore», il quale, a chiusura del documento, verga e sottoscrive anche il seguente testo: «Ristretto di questa apertura del testamento di don Giuseppe Maria Galanti, Bibliotecario del Consiglio di Stato di Sua Maestà, di Campobasso, figlio del fu dottor Don Giovan Battista, solennizzato per mano mia a ventitré aprile milleottocentocinque in Napoli del quale diedi notizia all’Archivio alli ventisette aprile milleottocentocinque e fu marcato grana 20, seguita detta apertura alli sette ottobre milleottocentosei in Napoli ad istanza di Don Luigi Galanti di Santa Croce di Morcone, provincia di Contado di Molise, abate verginiano, figlio del fu dottor Don Giovanni Battista e fratello di detto fu Don Giuseppe Maria». Le firme risultano apposte, nella medesima sequenza, anche nella colonna di sinistra del recto della prima carta del documento.

⁶⁴ Segue uno spazio bianco.

⁶⁵ Segue uno spazio bianco.

Sancti Ivonis et Hospitio Sancti Ianuarii Pauperum quam omnibus aliis certis et incertis interesse habentibus, pro cuius effectu expediantur citationes per edictum. Caracciolo. Brunetti, actorum magister. Celestino, scrivano. Ideo citatis omnes certos interesse habentes [*sic!*] super dicta hereditate ut ex die citationis in antea compareant apud super scriptum notarium Don Emmanuele Caputo ut adsint in confectione inventarii bonorum hereditariorum dicti quondam Don Josephi Mariae Galanti vigore super scripti decreti. Datum Neapoli die⁶⁶ Octobris 1806.⁶⁷

Joseph Napoleon, Dei Grazia Rex Neapolis et Siciliae,
Princeps Gallicus, Magnus Elector Imperii.
Praeses et iudices Magnae Curiae Vicariae

<...> dictae Magnae Curiae significamus qualiter cum ex hac vita migrasset Don Joseph Maria Galanti, comparuit in dicta Magna Curia Vicariae il Signor Dottor Don Thomas Bucci et produxit sequentem comparitionem videlicet. Adest in forma. Nella Gran Corte della Vicaria compare il Dottor Don Tommaso Bucci e dice che, essendo trapassato Don Giuseppe Maria Galanti con testamento scritto e codicillo e fattasene l'apertura, si è trovato che il defunto istituisce erede fiduciario il comparente con peso di restituire l'eredità alla Congregazione di Sant'Ivone ed in mancanza di questa all'Albergo di San Gennaro de' Poveri e con molti legati. Col detto testamento viene incaricato il notaio stipulatore Don Emmanuele Caputo di formare l'inventario. Ricorre pertanto il comparente in essa Gran Corte e fa istanza interporsi il decreto di preambolo a tenore della disposizione del defunto e frattanto per l'esecuzione della disposizione medesima commettersi al notaio stipulatore Don Emmanuele Caputo di procedere all'inventario solenne dell'eredità, intesi tutti gli interessati, certi e incerti; così dice e fa istanza, *salvis* etc. Qua comparitione visa, fuit interpositum sequens decretum videlicet. Die⁶⁸ mensis Octobris 1806, Neapoli. Per subscriptum dominum iudicem Magnae Curiae Vicariae visis super scripta comparitione ac scripturis

⁶⁶ Segue uno spazio bianco.

⁶⁷ Dopo la firma del giudice Gennaro Caracciolo e un sigillo che reca la data 11 ottobre 1806, si legge: «A dì undici Ottobre 1806 io, Filippo Argiero, <...> di Vicaria ho notificato al prete Don Francesco Cozzolino, Rettore del Real Albergo di San Gennaro de' Poveri, e di questo datagli copia, <...> ho notificato ancora al Dottor Don Gaetano Fucci <...> e datagli copia». Segue: «Attesto io qui scrivano della Gran Corte della Vicaria qualmente della presente dichiarazione ne ho consegnato copie in mano di Don Policarpo Ponticelli, del marchese Don Francesco de Attellis, di Donna Elisabetta Chiara Grande, Don Vincenzo Canale e Don Luigi Galanti. Ed in fede li 11 ottobre 1806. Citatio contra certos creditores». Nel margine inferiore destro del foglio si trova la firma di Francesco Celestino.

⁶⁸ Segue uno spazio bianco.

in ea enunciatis, fuit provisum et decretum quod super petito decreto praeambuli ex testamento quondam Don Josephi Mariae Galanti capiatur summaria informatio, testes habeantur pro citatis et recipiantur per⁶⁹ ad finem providendi et interim pro executione dispositionis testamentariae super scripti quondam Don Josephi Mariae Galanti fiat inventarium omnium bonorum hereditariorum eiusdem per notarium Don Emmanuele Caputo, auditis tam Congregatione Sancti Ivonis et Hospitio Sancti Januarii Pauperum quam omnibus aliis certis et incertis interesse habentibus, pro cuius effectu expediantur citationes per edictum. Caracciolo. Brunetti, actorum magister. Celestino, scrivano. Ideo citatis omnes incertos interesse habentes [*sic!*] super dicta hereditate ut ex die citationis in antea compareant apud super scriptum notarium Don Emmanuele Caputo ut adsint in confectione inventarii bonorum hereditariorum dicti quondam Don Josephi Mariae Galanti vigore super scripti decreti. Datum Neapoli die⁷⁰ mensis Octobris 1806.⁷¹

★ ★ ★

Si moniscano la Congregazione di Sant’Ivone, l’Ospedale di San Gennaro de’ Poveri, Don Policarpo Ponticelli, l’illustre marchese Don Francesco de Attellis, Donna Elisabetta Chiara Grande, Don Vincenzo Canale e Don Luigi Galanti che per la giornata di giovedì sedici del corrente ottobre milleottocentesei ad ore quindici con la continuazione si conferiscano nel Casale di Casoria e propriamente nel Casino dell’illustre duca di Castelpagano, sito nel luogo denominato “Provolino”, che si teneva in affitto dal fu Don Giuseppe Maria Galanti, per procedersi all’inventario della di lui roba ereditaria che si troverà colà esistente come altresì nella giornata di venerdì diciassette dello stesso corrente mese alle ore quattordici con la continuazione si trasferiscano nel Gabinetto letterario, sito al largo della Trinità Maggiore, e indi nella casa di abitazione di detto fu Galanti per l’anizdetta operazione d’inventario. Napoli li quattordici ottobre milleottocentesei (1806).⁷²

⁶⁹ Segue uno spazio bianco.

⁷⁰ Segue uno spazio bianco.

⁷¹ Seguono la firma del giudice Gennaro Caracciolo e un sigillo che reca la data 11 ottobre 1806. Nel margine inferiore sinistro si legge: «Citatio contra incertos creditores»; nel margine inferiore destro si trova la firma di Francesco Celestino.

⁷² Dopo la firma del notaio Emmanuele Caputo, si legge: «Attesto io qui sotto, scrivano della Gran Corte della Vicaria, qualmente questo infrascritto di ho consegnato copie della presente monizione in mano del suddetto Gaetano Fucci, Reverendo Don Francesco Cozzolino, Rettore dell’Ospizio di San Gennaro de’ Poveri, Don Policastro Ponticelli, l’illustre marchese Don Francesco de Attellis, Donna Elisabetta Chiara Grande, Don Vincenzo Canale e Don Luigi Galanti ed in fede, Napoli, li 15 ottobre 1806». Segue la firma di Francesco Celestino.



Alli sedici ottobre milleottocentosei in Casoria, nella casa del Duca di Castelpagano affittata a Don Giuseppe Maria Galanti.⁷³ A richiesta dell'illustre Marchese, Signor Don Francesco de Attellis di Napoli, figlio del fu Don Giuseppe, Procuratore con tutte le facoltà dell'avvocato Signor Don Tommaso Bucci delle Grottaglie in Lecce, in Napoli dimorante, figlio del fu Don Angelo, il quale signor Marchese ha asserito avanti di noi come, essendosi aperto il testamento del fu Don Giuseppe Maria Galanti di Campobasso, figlio del fu Don Giovan Battista, si trovò in detto testamento istituita erede universale la Congregazione di Santo Ivone e, non volendo esserlo, l'Ospedale di San Gennaro de' Poveri. Erede fiduciario istituì detto Don Tommaso Bucci ed in suo difetto Don Policarpo Ponticelli, li quali uniti e di concerto con detto signor Marchese avessero eseguito tutte le disposizioni di detto testatore. Erede particolare istituì Donna Elisabetta Chiara Grande, vedova di Don Luigi Antognetti Romano. Lasciò ducati tre al mese per ciascuna di due sue sorelle monache nel monastero di Trivento vita loro durante; lasciò ducati sei al mese al padre abate Don Luigi Galanti, suo fratello verginiano; lasciò ducati cinquanta a detto Bucci; lasciò ducati cinquanta a detto Ponticelli; lasciò ducati cinquanta di libri a detto Signor Marchese e lasciò ducati cinquanta a Don Vincenzo Canale, amministratore del Gabinetto letterario. Ha asserito ancora detto Signor Marchese in detto nome che a cinque ottobre corrente mese ed anno lo anzidetto Galanti testatore con suo codicillo nuncupativo per mano mia lasciò tutto l'acquistato da lui a detto Don Luigi, suo fratello, ed ordinò che riguardo alli beni ereditarij di sua famiglia restasse fermo quanto in detto testamento aveva disposto.

Ed essendo detto Signor Don Tommaso comparso nella Gran Corte della Vicaria per la spedizione del preambolo e per inventariare i beni di detto defunto Galanti, con decreto dell'illustre giudice, Signor Don Gennaro Caracciolo, in Banca di Brunetti presso lo scrivano Don Francesco Celestino si ordinò che per la spedizione del preambolo si fosse presa sommaria informazione e si fosse fatto l'inventario per mano mia a norma del disposto nel detto testamento, intesi tutti gl'interessati certi ed incerti; quale decreto, dopo la monizione, fu notificato a detti interessati certi, essendosi anche eseguito per l'incerti ciò che conveniva come consta dai documenti che in questo si conservano.

In esecuzione di detto decreto ci siamo portati in Casoria ed, essendosi dissuggellata la porta della sala di detta casa di Galanti, che ad istanza di Don Ezechiele Galanti fu suggellata dal commissario di detto Casale di Casoria, Signor Don Nicola

⁷³ Nella colonna di sinistra del recto delle carte nelle quali è vergato l'inventario si trovano le firme di Francesco de Attellis, dei testimoni Carlo Antonio del Giorno, Pasquale Botta, Giuseppe Galdieri, del Giudice a' Contratti Andrea de Martino e del notaio Emmanuele Caputo. In luogo della firma di Francesco de Attellis si trova quella di Tommaso Bucci a partire dal recto della carta che contiene l'inventario del "Gabinetto letterario" di Napoli.

Starace, in presenza del quale e per ordine del medesimo s'è dissuggellata detta porta di sala coll'intervento e presenza di detto Marchese, di Don Giuseppe Fucci per parte di Santo Ivone, di Don Luigi Galanti, di Donna Elisabetta Chiara Grande e di Don Vincenzo Canale ed abbiamo ritrovato in detta casa quanto segue.

Nella sala: una sedia ed un picciolo cassabanco.⁷⁴

Nella cucinella: una caldaia, una cazzarola,⁷⁵ un coppino,⁷⁶ un ferro da stirare, una gratiglia, un treppiede ed un molinello⁷⁷ da caffè.

Nella seconda stanza: quattro buffetti,⁷⁸ un candelieri di ottone a quattro lumi, due cassabanchi, un cantarano, una tina di legno per bagno, cinque sedie di paglia, un barilone, una varrecchia,⁷⁹ due candelieri di terraglia, una toletta picciola a mano, un coverchio di cazzarola, una paletta per braciare, ducati nove di contanti, un mesale,⁸⁰ una giamberga⁸¹ nuova di livrea ed un calzone nuovo di felpa.

Nella stanza appresso: due tavolini usati con cornice indorata, due tavolini di pioppo usati senza pittura, sette sedie di appoggio di noce coperte di calicò⁸² usate, due sedie di paglia, otto quadri, due dei quali stragrandi, ed altri mezzani e piccioli.

Stanza appresso con camino: due tavolini di pioppo senza pittura, un altro di ceraso⁸³ usato, tre sedie di appoggio di noce con paglia, una di appoggio coperta di pelle gialla, due sedie di paglia, un letto con scanni di ferro e tavole di pioppo, un saccone con sbreglia⁸⁴ ed un matarazzo⁸⁵ di lana con faccia bianca, un lenzuolo, due cuscini, un covertino di piloncino⁸⁶ color pappagallo, detto letto per una persona, altro letto con scanni e tavole di pioppo per una persona,

⁷⁴ Cfr. *casciabbanco*: "cassapanca" (F.D'ASCOLI, *Dizionario etimologico napoletano*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1979, s. v.; d'ora in avanti DEN).

⁷⁵ Cfr. *casseruola*: "(casserola, cazzeruola, cazzarola) utensile da cucina, di rame, alluminio o altro metallo, in forma di tegame, ma assai più profondo e fornito di manico con coperchio staccato" (*Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961-2002, s. v.; d'ora in avanti GDLI).

⁷⁶ *coppino*: "ramaiuolo, grosso cucchiaino con manico lungo e sottile e della forma di mezza palla vuota [...]" (DEN s. v.).

⁷⁷ *mulinello*: "(molinello; ant. mollenello, mulenello) macinino per frutta secca o spezie" (GDLI s. v.).

⁷⁸ Cfr. *buffetto*: "credenza, buffè" (GDLI s. v.).

⁷⁹ *varrecchia*: "barilotto" (DEN s. v.).

⁸⁰ *mesale*: "tovaglia per la tavola da pranzo" (DEN s. v.).

⁸¹ *giamberga*: "abito maschile di gala; finanziaria. Anche: simbolo, a Napoli, al tempo dei borboni, del ceto borghese e dei funzionari" (GDLI s. v.).

⁸² *calicò*: "tessuto di cotone, di qualità corrente" (GDLI s. v.).

⁸³ *ceraso*: "ciliegio, albero di ciliegio" (DEN s. v.).

⁸⁴ *sbreglia*: "foglia della pannocchia di granturco" (DEN s. v.).

⁸⁵ *matarazzo*: "materasso" (DEN s. v.).

⁸⁶ Cfr. *pilone*: "grosso panno peloso per cappotti" (DEN s. v.).

tre lenzuola, un cuscino, un manto di lana e un saccone di sbreglia, un baullo⁸⁷ di sommacco⁸⁸ rosso, dentro del quale una camiciola di bisso colorato, una camiciola di londrino⁸⁹ bianco, una camiciola di tela di lino, un calzone di maglia di cotone, un calzone di lanchè⁹⁰, una giacca di panno, un pajo di calze di lana bianca, tre salvietti⁹¹ di <...>, un mesale, una camiciola di calicò, una pezzotta di lino per una veste, uno spezzone di panno consimile alla livrea, carlini diciotto di contanti, un portiere di tela di canapa ordinaria, una coverta vecchia di stoppa imbottita, un cuscino di lana e una carta geografica.

Stanza appresso: una borsa verde con dentro ducati sette, in un involto altri ducati quindici e grana⁹² sessanta, in un altro involto altri ducati trentasei di moneta di carlini tredici e due grana e sei e sei grana, in un altro involto settantacinque pezzi di sei e sei grana, in un altro involto ducati trenta, un cassetto da viaggio, una canna d'India con pomo d'avorio, un letto con scanni di ferro e tavole di pioppo, un saccone con faccia, un matarazzo, una coverta bianca, un cuscino, un'altra coverta, una cassa per gli orinali, una sedia di noce di paglia, due sedie di pioppo, cinque tavolini, un lettorino alto con sedia di appoggio, due scansie per carte e libri ed un calamajo.

Quali contanti e tutto quello che si è inventariato e che in questo sta descritto si è consegnato al detto Signor Marchese.

Seguita l'Inventario del Gabinetto letterario di Napoli oggi li diciotto ottobre milleottocentesei, nonostante che fu fissato per la giornata di ieri venerdì e che non poté eseguirsi per lo gran cattivo tempo vi fu.⁹³

⁸⁷ *baullo*: “baule” (GDLI s. v.).

⁸⁸ *sommacco*: “arbusto della famiglia Anacardiacee [...] comune nel bacino del Mediterraneo [...]; pelle o cuoio conciati con tale pianta” (GDLI s. v.).

⁸⁹ *londrino*: “tessuto leggero di lana, simile alle stoffe londinesi, che si fabbricava per i mercati d'Oriente” (GDLI s. v.).

⁹⁰ *lanchè*: “specie di tessuto, tela nanchina” (DEN s. v.).

⁹¹ Cfr. *salvietta*: “tovagliolo” (GDLI s. v.).

⁹² *grana*: “moneta del Regno delle Due Sicilie” (GDLI s. v.).

⁹³ L'inventario dei numerosi testi conservati nel “Gabinetto letterario” e di quelli conservati nella casa di Napoli di Galanti non risulta di agevole lettura dal momento che non è stato realizzato sulla base di criteri uniformi; nei pochi casi in cui la descrizione bibliografica è completa, dei testi vengono forniti i seguenti dati – peraltro non sempre proposti in *scriptio plena* e disposti nello stesso ordine – generalmente preceduti dal numero delle copie presenti: cognome dell'autore (se di un autore si citano in sequenza più opere o la stessa opera in edizioni e/o formati diversi, il cognome e/o il titolo dell'opera, dopo la prima occorrenza, vengono sostituiti dalle espressioni «detto» o “*idem*”), titolo, numero dei volumi, luogo di edizione, formato e tipo di rilegatura (manca sempre l'anno di edizione e, talvolta, anche il titolo dell'opera: di qui l'impossibilità ad effettuare integrazioni certe alle descrizioni bibliografiche incomplete); in alcuni casi inoltre i titoli delle opere sono trascritti in modo impreciso o errato come i cognomi dei relativi autori (ad esempio, *Buonarota* per *Buonarroti*, *Battó* per *Batteux*, *Baridemy* per *Barthélemy*, *Volterra* per *Voltaire*,

Poeti⁹⁴

Poemetti italiani, in 12°, 11 volumi (cinque copie). Andrà, *Vincas*, tragedia (sei copie). Ariosto, *Orlando furioso*, in 12°, 5 volumi, Nizza (due copie). Alfieri, *Tragedie*, in 12°, 4 volumi, Parma (due copie). Albergati, *Teatro*, in 8°, 6 volumi (una copia). Anelli, *Argene*, novella (dieci copie). Dante, le altre sue opere, in 8°, volume II (una copia). *Anno poetico* <...>⁹⁵ Alamanni, *La coltivazione* (quattro copie). Berni, *Orlando innamorato*, in 12°, 2 volumi, Bassano (una copia); detto, edizione del *Parnaso* di Zatta, in 8°, 5 volumi (due copie); detto, edizione di Parigi, in 12°, 4 volumi, in vitello (una copia). Bertoldo, in 8°, 2 volumi, edizione del *Parnaso* di Zatta (due copie). Bertola, *Elogio di Gessner* (due copie). Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia* (due copie); detto, *Poesie*, in 8°, Pisa (due copie). <...> (tre copie). *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (due copie). Calzabigi, *Poesie* (due copie). Cerretti, *Cantate* (una copia); detto, *Poesie*, Pisa (una copia). Chiabrera, *Alcune poesie* (una copia). Carmeli, *Filolipo* (due copie). Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, in 4°, 6 volumi, legatura all'olandese (una copia). Di Costanzo, *Rime*, Nizza (cinque copie). Casti, *Poesie liriche* (otto copie). Delille, *La pietà* (due copie). *Favole sociali* (dieci copie). Fagan de Lugny, due capi d'opera (due copie). Frugoni, *Poesie* (due copie). Forteguerra, *Ricciardetto* (una copia); detto, in 8°, 3 volumi, edizione del *Parnaso* di Zatta (due copie); detto, edizione di Venezia, in 12°, 2 volumi (due copie). Fracastoro, *La sifilide*, in 4° (una copia). Guarini, *Il pastor fido*, Livorno, in vitello (una copia); detto, in unione con l'*Aminta* del Tasso, Nizza (una copia). Goldoni, *Commedie scelte*, in 8°, Lione, tomo I (tre copie). Guidi, *Poesie* (una copia). Lalli, *Eneide travestita*, in 8°, 2 volumi (una copia). de La Fosse, capi d'opera (una copia). Lippi, *Il Malmantile*, in 4°, 2 volumi (una copia). Metastasio, in 12°, 11 volumi (una copia); detto, legatura all'olandese, 6 volumi (una copia); detto, *Lettere*, 2 volumi (una copia); detto, *Lettere scelte* (una copia); detto, legatura tradizionale (due copie); detto, *Oratorj sacri* (una copia). Monti,

Russò per Rousseau, Arnò per Arnaud, Pin da Monte per Pindemonte, Beccheria per Beccaria, ecc.) anch'essi peraltro non sempre riportati. Al fine di facilitare la fruizione del testo si è cercato dunque di intervenire – pur osservando criteri in linea di massima conservativi e rispettando l'elenco, che rispecchia l'ordinamento del deposito – collocando i dati bibliografici disponibili tutti nello stesso ordine e trascrivendo in forma corretta, quando non lo sono, sia i cognomi degli autori che i titoli delle opere; per questi ultimi, spesso lunghi e corredati da sottotitoli, si è conservata nella maggior parte dei casi la forma sintetica, più agile, proposta nell'inventario, con qualche integrazione, ove necessario, per consentire un'agevole identificazione del testo.

⁹⁴ Questo e gli altri titoli delle sezioni dell'inventario sono del redattore del documento.

⁹⁵ È opportuno precisare, al fine di consentire l'individuazione del numero dei testi effettivamente inventariati, che nella presente edizione dell'inventario i puntini sospensivi tra parentesi uncinate, in tale occorrenza e in quelle successive, segnalano la difficile o incerta lettura del titolo di una singola opera e/o del nome del relativo autore.

Teseo, in 8° (quattro copie). Moneti, *Cortona convertita* (quattro copie). *Merope*, tragedia di Alfieri, di Voltaire e di Maffei (due copie). Muratori, *Della perfetta poesia*, 4 volumi (una copia). *La morte di Solone*, tragedia (una copia). Minzioni, *Rime* (una copia). Oligoro, *Epigrammi* (quattro copie). Pepoli, *Tragedie*, in 8°, 6 volumi (quattro copie); detto, *Carlo ed Isabella* (una copia); detto, *Agamennone* (una copia); detto, *Rotrude* (una copia); detto, *Dara* (due copie). Passeroni, *Cicerone*, in 12°, 6 volumi (una copia). Parini, *Mattino e Mezzogiorno*, in 8°, 2 volumi, Pisa (una copia). Pepoli, *L'amico di sua moglie* (due copie); detto, *Carlo Magno* (otto copie). Poliziano, *Stanze* (due copie). *Carlo Magno* (una copia). Pope, *Saggio sull'uomo* (due copie); detto, *Le quattro stagioni*, in 4° (sei copie); detto, *I principj del gusto* (una copia); detto, *Il ricciolo rapito* (una copia). Pignotti, *Roberto Manners* (una copia). *Invito a Lesbia Cidonia* (tre copie). Pindemonte, *Arminio* (due copie). Pulci, *Morgante maggiore*, in 8°, 3 volumi (tre copie). <...> capi d'opera (una copia). Savioli, *Amore* (due copie). <...> capi di opera (due copie). «Il capriccioso», giornale (tre copie). Rosa, *Satire* (una copia). *Raccolta di poemi georgici*, in 12°, 2 volumi (una copia). Raby, *L'impresa fortunata* (sei copie). *La visione del Profeta* (cinque copie). Raby, *Torino liberata* (sei copie). Rousseau, *Pigmalione* (una copia). De Rossi, *Teatro comico* (una copia). Redi, *Bacco in Toscana* (sei copie). Rolli, *Rime* (due copie). Roberti, *Favole esopiane* (tre copie). Saluzzo, *Poesie* (due copie); detto, *Poesie* (cinque copie). Sannazaro, *Opere in volgare*, in 12°, 2 volumi (tre copie); detto, *Il parto della Vergine* (una copia). Saggi dell'Accademia degli Unanimi, in 8°, 2 volumi (tre copie). Salomone Fiorentino, *Poesie* (una copia). Tasso, *Gerusalemme liberata*, in 8°, 2 volumi (due copie); detto, *Gerusalemme liberata*, edizione del *Parnaso* di Zatta, in 8°, 2 volumi (quattro copie); detto, legatura all'olandese, in 12°, 2 volumi (una copia). Petrarca, *Rime*, in 12°, 2 volumi del *Parnaso* di Zatta (una copia); detto, Venezia (una copia). Ariosto, in 12°, 5 volumi, Nizza, in vitello (una copia). Tasso, *Gerusalemme liberata*, in 12°, 2 volumi, Nizza, in vitello (due copie); detto, *Gerusalemme liberata* (due copie); detto, *Aminta*, edizione del *Parnaso* di Zatta (due copie); detto, Parigi (una copia); detto, *Discorso sopra la scienza militare* (due copie). Tassoni, *La secchia rapita*, Venezia (quattordici copie); *idem*, Nizza, in vitello (tre copie). *Arcadia* (tre copie). Savioli, *Amori* (due copie). Monti, *Poesie scelte* (una copia). Tasso, *Aminta*, Pisa (una copia). *Biblioteca teatrale*, in 12°, 27 volumi (una copia). Pindemonte, *I Baccanali* (due copie). Redi, *Poesie* (quattro copie). <...> (due copie). *Versi e Prose sacre* (una copia). Voltaire, *Henriade* (una copia). <...> capi d'opera (una copia). Crébillon, capi d'opera (una copia). Voltaire, *Candido*, in 12°, 2 volumi (tre copie). Goldoni, *Teatro*, in 8°, 44 volumi (una copia); detto, *Memorie*, in 8°, 3 volumi (una copia). Buonarroti, *La Tancia* (una copia). Bondi, *Poesie* (una copia). *Parnaso de' poeti italiani*, in 12°, 29 volumi (una copia). *Il Malmantile* (due copie). Quattro pacchi d'imperfezioni. Ariosto (una copia). Domat, 5 tomi (una copia); detto, 4 tomi (una copia); detto, tre tomi d'imperfezioni; detto, in 8°, 6 volumi, legatura all'olandese (tre copie); detto, volumi V e VI, legatura all'olandese (una copia); detto, imperfezioni (tre copie); detto, im-

perfezioni della prima edizione (tre copie). Robertson, *Storia di Carlo V*, in 8°, 6 volumi (quattro copie); detto, *Prospetto de' progressi*, in 8°, 2 volumi (due copie). Andrés, in 8°, 3 volumi (una copia); detto, legatura all'olandese (una copia). *Descrizione delle Sicilie*, in 8°, 2 volumi (tre copie); detto, tomo I (tre copie); detto, tomo II (una copia). *Descrizione dell'Italia*, tomi I e II, in 8° (una copia). <...>. *Trattato dei vermi da seta* (tre copie). Senac, *De febribus*, in 8°, legatura all'olandese (quattro copie); detto, legatura rustica (sei copie). *Descrizione di Napoli e suo contorno* (due copie). *Descrizione dell'Italia*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Descrizione delle Sicilie*, tomi I e II (una copia); detto, tomo II, parte II (due copie); detto, carta collata, tomo I (una copia). <...> (undici copie). Dolomieu, *Terremoto* (due copie). Domat, tomo VI (una copia). Ventiquattro risme di foglietti a fazione d'Olanda; due dette, di prima qualità; mezza risma; due dette d'inferiore qualità. Domat, tomo V (una copia). Filangieri (una copia). Spallanzani, *Viaggio alle due Sicilie*, 4 volumi (due copie). Federico II, re di Prussia, *Opere*, in 8°, 4 volumi (una copia). Rubbi, *I trecentosessantacinque giorni dell'anno consagrati alla passione di Gesù Cristo* (una copia). *Trattato de' vermi da seta* (una copia). Un pacco d'imperfezioni di fogli di Domat. *I Romani nella Grecia* (una copia). Una copertura delle *Sicilie*, in vitello. Un corpo imperfetto della *Storia* di Millot. <...> (una copia). Tre libri di negozio consegnati al padre abate Galanti. Trecentottantanove carte geografiche di Zatta in foglio piccolo. Dieci quadretti con lastre appesi al muro. Targioni, *Lezioni di agricoltura*, in 8°, 6 tomi (una copia); detto, 18 tomi (una copia). *Parnaso de' traduttori*, 64 tomi (una copia). Bercastel, *Storia del Cristianesimo*, 30 tomi (una copia). Muratori, *Annali d'Italia*, 26 tomi, carta di stampa (una copia). Tacito tradotto da Davanzati, in 8°, 9 volumi (due copie). Tito Livio tradotto da Nardi, in 8°, 9 volumi (una copia). Muratori, *Annali d'Italia*, carta grande, 36 tomi (una copia); detto (una copia). *Transazioni filosofiche della Società Reale di Londra*, in 8°, 20 tomi (una copia); detto <...> 10 tomi (una copia). Cesarotti, carta oscura, 9 tomi (una copia); detto, in 12°, carta bianca, 27 tomi (una copia). Pinkerton, tomo I (quattordici copie); *idem*, tomo II (ventotto copie). Terrasson, *Storia della romana giurisprudenza*, tomo I (nove copie). Darwin, *Zoonomia*, in 8°, 2 volumi, Venezia (sei copie). Cordara, *Opere*, in 8°, 3 volumi (cinque copie). <...> 61 tomi (una copia); detto, 3 tomi spezzati. Aulisio, *Delle scuole sacre*, in 4°, 2 volumi (una copia). Alberti, *Istruzioni per l'ingegnere* (una copia). *Antichità longobardiche*, in 4°, 4 volumi (una copia). *Le avventure di Saffo* (tre copie). *Novum lexicon* (una copia). *L'Antimachiavelli*, in 8° (una copia). *Avvertimenti di San Francesco Saverio* (due copie). <...> *Dell'ossigeno* (sette copie). Arteaga, *Lettera alla contessa Isabella Teotochi Albrizzi* (una copia); detto, *Rivoluzioni del teatro musicale*, in 8°, 3 tomi (una copia). *Lezioni della sapienza*, opera tradotta dal francese da Padre Angelico da Torino, in 8°, 3 volumi (una copia). de Ansaldis, *Discursus legalis*, in 4°, legatura all'olandese (una copia). *L'amico delle donne* (una copia). Argens, *Istruzioni utili e necessarie* (una copia). *Le avventure di Saffo* (una copia). Albergati, *Novelle* (due copie). di Gennaro, *Annona* (quattro copie). Arnaud, 59 tomi. Gio-

vanni degli Agostini, *Scrittori veneziani*, in 4°, 2 volumi (una copia). Buffon, in 8°, 59 volumi, edizione di Venezia (una copia). Boscovich, *Giornale de' viaggi* (una copia). Bonnet, *Contemplazione della natura* (una copia). Batteux, *Corso di Belle Lettere*, in 12°, 3 volumi (due copie). Blair, *Lezioni di retorica*, in 8°, 3 volumi (cinque copie). Beccaria, *Delitti e pene*, in 12°, 4 volumi (tre copie). Bell, *Lue venera*, in 8°, 2 volumi (cinque copie). <...> (quattordici copie). Bartolet, *Chimica*, in 8°, 2 volumi (tre copie). Buchan, *Medicina domestica*, in 8°, 5 volumi, legatura all'olandese (una copia); detto, legatura rustica (una copia). Boccaccio, *Decamerone*, in 12°, 2 volumi (sette copie); detto, di Ciccarelli, in 8°, legatura all'olandese (una copia); detto, in 12°, 4 volumi, Londra (una copia). *Botanica*, in 8°, 3 volumi (due copie). Bruchero, *Istoria critica della filosofia*, in 4°, 5 volumi, legatura all'olandese (una copia). Brusoni, *Storia d'Italia* (una copia). Bisaccioni, *Guerre civili* (una copia). Bonaveri, *Della città di Comacchio*, in 4° (una copia). Burlamaqui, *Principj del diritto naturale*, in 8°, 2 volumi (una copia). <...> *De praedicationibus*, in 4°, 7 volumi (una copia). Bayle (due copie). Bonsi, *Bellezze del cavallo* (una copia); detto, *Mascalcia e medicina de' cavalli*, in 8°, volume II (tre copie). Borromeo, *Novelle italiane* (una copia). Berges, *Dizionario di teologia*, in 8°, 6 volumi (una copia). Bacone, *Nuovo organo delle scienze* (una copia). Vergier, *Dizionario di teologia*, in 8°, 6 volumi (una copia). *Biblioteca piacevole ed istruttiva* (diciotto copie). *Il cuoco piemontese* (una copia). *Costituzione epidemica di Firenze* (due copie). Corticelli, *Regole ed osservazioni della lingua toscana* (due copie); detto, *Della lingua italiana* (una copia); detto, *Grammatica della lingua toscana* (tre copie). Corniani, *I primi quattro secoli della letteratura italiana* (una copia). *Enciclopedia delle lettere*, in 8°, 3 volumi (una copia). *Il cuoco maceratese* (due copie). Carli, *Lettera sulla podagra* (una copia). *Compendio di notizie scientifiche*, legatura corrente (tre copie). Chaptal, *Elementi di chimica*, in 8°, 4 volumi (due copie). Capecelatro, *Storia di Napoli*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia). Cantelio, *La Repubblica romana* (due copie). *Chimica per le donne*, in 8°, 2 volumi (quattro copie). *Dei mezzi di rigenerare la Francia* (tre copie). Corniani, *Secoli letterari*, in 4° (una copia). Cellario, *Ortografia* (una copia). Clairaut, *Mezzo per misurare i terreni* (nove copie). Calzolari, *Consultazione legale* (una copia). *Il cuoco francese* (una copia). *Concilio di Trento* (due copie). Costantini, *Lettere*, in 8°, 2 volumi (una copia). <...> in 8°, 2 volumi (una copia). Cromaziano, *Ritratti poetici*, in 8°, 2 volumi (tre copie). *Alla Convenzione Nazionale di Parigi* (una copia). <...> in 12°, 6 volumi (una copia). Cromaziano, *Ritratti poetici*, in 8°, 2 volumi (tre copie). Denina, *Delle rivoluzioni d'Italia*, in 8°, 5 volumi (due copie). <...> (sei copie). Denina, *Discorso sopra l'eccellenza de' Greci* (quattro copie). Jones, *Ricerche sullo stato della medicina*, in 8°, 2 volumi (due copie). *Mineralogia* (sei copie). Darwin, *Zoonomia*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Dizionario de' culti religiosi*, in 8°, 7 volumi (tre copie). *Dizionario geografico portatile*, in 8°, 2 volumi (tre copie). Beltrano, *Descrizione del Regno di Napoli* (una copia). *Descrizioni geografiche di Costantinopoli*, in 4° (due copie). Dandolo, *Fondamento fisico-chimico*, in 8°, 2 volumi (due copie). *Dizionario geografico dell'Enciclopedia*, in

4°, 7 volumi (due copie). <...> *Lettere di cambio* (tre copie). Daubenton, *Istruzione a' pastori* (una copia). *Dizionario chirurgico*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Dizionario delle eresie*, in 8°, 6 volumi (una copia). *Dizionario di morale*, in 8° (quattro copie). *Educazione de' costumi* (due copie). *Elementi di diritto pubblico germanico* (due copie). *Dialoghi sopra l'arte di fare il nitro* (una copia). *Discorsi sul debito pubblico* (due copie). <...> *Vie urinarie* (due copie); detto, *Opere cerusiche*, in 8°, 7 volumi (una copia). Fleury, *Discorsi sopra la storia ecclesiastica*, in 12°, 2 volumi (una copia); detto, *Catechismo storico*, in 8°, 2 volumi (due copie). Fielding, *Novelle* (due copie). *Farmacopea ferrarese* (una copia). Fontenelle (una copia). Genovesi, *Lettere accademiche* (sei copie); detto, *Logica italiana*, legatura all'olandese (cinque copie); detto, *Metafisica*, legatura all'olandese (due copie). Fabroni, *Devoti affetti* (cinque copie). Ferguson, *Istituzioni di filosofia* (una copia). Franklin, *Opere politiche* (cinque copie). Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia); detto, *Osservazioni sopra Cherso* (una copia). Giovio, in 8°, 3 volumi (una copia). *Governo civile*, in 16°, 2 volumi (due copie). Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, in 4°, 2 volumi (due copie). Genovesi, *Meditazioni filosofiche* (sei copie); detto, *Logica* (cinque copie); detto, *Metafisica*, in 8°, 5 volumi (una copia); detto, *Commercio*, in 8°, 2 volumi (una copia); detto, *Elementi di fisica*, in 8°, 2 volumi (una copia); detto, *Dicesosina*, in 8°, 3 volumi (sette copie). *Genio del Cristianesimo*, in 8°, 2 volumi (due copie). Gabrieli, *Lettere di complimenti* (una copia). Gennari, *Annali della città di Padova* (due copie). Gabelle, in 8°, 2 volumi (una copia). Gamba, *Osservazioni sulla edizione della Geografia di Tolomeo* (una copia). *Gil Blas*, in 12°, 8 volumi (una copia). Brisson, *Fisica*, in 8°, 6 volumi (una copia). Galilei, *Considerazioni al Tasso* (due copie). Godefroy, *Manuale iuris* (una copia). Gregory, *Doveri di un medico* (una copia). <...> *Diritto pubblico* (una copia). <...> *Teologia pastorale*, in 12°, 2 volumi (una copia). Goldsmith, *Compendio della storia greca*, in 12°, 2 volumi (sei copie). Girdlestone, *Saggi sulle febbri putride* (una copia). Gravina, in 4°, legatura all'inglese (una copia). <...> in 4° (una copia). Guicciardini, *Storia d'Italia*, in 4° (una copia). Goguet, *Origine delle leggi*, in 8°, 6 volumi (due copie). Heineccius, *Elementi filosofici* (quattro copie); *idem*, *Fundamenta stili cultioris* (quattro copie); *idem*, *Elementa juris civilis secundum ordinem Pandectarum*, in 12°, 2 volumi (quattro copie); *idem*, *Institutiones juris civilis*, legatura corrente (quattro copie); *idem*, *Elementa juris naturae et gentium* (quattro copie); *idem*, *Elementa juris civilis secundum ordinem Pandectarum*, in 12°, 2 volumi (una copia). Hume, *Saggi politici* (quattro copie). Ballexserd, *Malattie*, in 8°, 2 volumi (una copia). Hübner, *Degli Stati neutrali*, in 4°, 2 volumi (una copia). Izarn, *Manuale del galvanismo* (due copie). <...> (quattro copie). Jones, *Medicina*, in 8°, 2 volumi (due copie). <...> *Rettorica* (due copie). Lastrì, *Ricetta per i cavalli* (due copie); detto, *Calendario del pecorajo* (undici copie). *Lettere sulle Indie orientali*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Lettere ligustiche*, in 8°, 2 volumi (una copia). Lapi, *Discorso sull'esterminio del loglio* (una copia); detto, *Metodo per distruggere i succiameli* (due copie). Lévesque, *Storia di Russia*, in 8°, 2 volumi (una copia). Lodoli, *Apologhi*, in 4° (tre copie). Lasterio,

Lettere familiari (una copia). Lorgna, *Geografia* (due copie); *idem*, *Del modo di migliorare l'aria di Mantova*, in 4° (una copia); *idem*, in 4° (due copie); *idem*, *De casu irreductibili*, in 4° (due copie); *idem*, *Matematica e fisica*, in 4° (due copie). Maffei, *Impiego del denaro*, in 4° (due copie); detto, *Scienza cavalleresca*, in 4° (due copie). Lastri, *Calendario per l'agricoltura*, in 8°, 4 volumi (due copie). Locke, *Saggio filosofico*, 3 volumi (due copie). Mably, *Diritto pubblico*, in 8°, 3 volumi (una copia). Memorie di Leopoldo II (una copia). Memorie delle eruzioni del Vesuvio (due copie). Mascheroni, *Per gli agrimensori* (quattordici copie). Mariti, *Della robbia* (una copia). Maffei, *Opere diverse*, in 8°, 6 volumi (una copia); detto, *Scienze cavalleresche* (una copia); detto, *Gallia antica* (una copia). Lorgna, *Acqua marziale* (due copie). Montengon, *Antenore*, in 8°, 2 volumi (una copia). <...> *Elementi di matematica* (una copia). Mascheroni, *Falsa eloquenza* (due copie). Maffei, *Poesie diverse* (una copia). Mengs, *Opere*, in 8°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia). *L'Italia del 1796*, legatura all'inglese (due copie). Massillon, *Opere*, in 4°, 5 volumi, legatura corrente (una copia). Merlin Cocai, in 4°, 2 volumi (due copie). Memorie di Sully, in 8°, 8 volumi (una copia). Millot, *Elementi di storia*, in 8°, 10 volumi (una copia). Milizia, *Sua vita* (cinque copie). Memoria sulla miglioramento della lana (due copie). Milizia, *Memoria degli architetti*, in 8°, 2 volumi (una copia); detto, *Arte di vedere* (due copie). Roma, *belle arti* (una copia). Montesquieu, *Spirito delle leggi*, in 8°, 4 volumi (due copie). Morardo, *L'uomo guidato dalla ragione*, in 8°, 3 volumi (due copie). Miscellanee delle *Transazioni filosofiche* (due copie). Morardo, *Filosofia militare*, in 8°, 3 volumi (due copie). Muratori, *Annali*, in 4°, 12 volumi (una copia). Millin, *Dizionario delle favole*, in 8°, 2 volumi (una copia). Muratori, *Felicità* (tre copie). Muzzarelli, *Cause de' mali* (tre copie). Marmontel, *Incas*, 2 volumi (tre copie). Mureti, *Orationes et epistulae*, in 8°, 2 volumi (due copie). Orelli, *Solfeggio nuovo* (due copie). <...> in 8°, 2 volumi (due copie). <...> *Eloquenza sacra* (due copie). *Notizia d'opera di disegno* (una copia). *Novelle egiziane* (due copie). *Osservazioni sui morbi* (cinque copie). Olivi, *Zoologia adriatica*, in 4° (due copie). *Ortografia italiana*, in 4° (una copia). *Ortis, storia di due amanti*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Officium Beatae Mariae Virginis*, Pisa, legatura alla francese (quattro copie). *Officii di Scrittura Sagra*, in vitello (due copie); detto, legatura alla francese (sei copie); detto, in vitello (due copie). Palissot, *Elogio di Voltaire* (due copie). Montaigne, *Riflessioni*, in 8°, 2 volumi (una copia). Petrarca <...> (una copia). Pellegrino, *Antichità di Capua*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia). Pata-vius, *Doctrina temporum*, in folio, 3 volumi (una copia). *Prospetto de' verbi toscani*, legatura all'olandese (una copia). Pivetta, *Foro veneto* (una copia). *Panegirici di Sant'Ignazio* (tre copie). *Pamela delle virtù*, in 12°, 4 volumi (due copie). *Governo del viceré di Napoli*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia). Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, in 4°, 5 volumi (una copia). Ponzio, *Congiura de' Baroni* (una copia). Passen, *Sui fossili* (una copia). *Panegirico di Santa Teresa*, in 4° (due copie). Palladio, *Architettura* (una copia). <...> *Algebra*, in 4°, 3 volumi (una copia). Palloni, *Osservazioni mediche* (tre copie). <...> *Sulle febbri pestilenziali* (undici

copie). Guarini, *Officio quadregesimale*, in 4°, legatura all'olandese (una copia). *Riti delle antiche nozze romane* (due copie). *Ricerche sul sublime e sul bello* (quattro copie). Rabbi, *Sinonimi*, volume II, in carta corrente (una copia). Rivoli, *De' teatri* (due copie). Riccobaldi, *Su l'etrusca nazione* (una copia). Una raccolta di romanzi, in 12°, 38 volumi. Richerand, *Elementi di fisiologia*, in 8°, 3 volumi (una copia). Rubini, *Febbre periodica* (diciannove copie). *Riflessioni sulle antiche repubbliche*, in 8°, 2 volumi (due copie). Robertson, *Storia dell'America*, in 8°, 4 volumi (due copie). De Rossi, *Del moderno teatro comico italiano* (una copia). *Ristabilimento de' Gesuiti* (una copia). *Dialoghi de' vivi e de' morti* (sette copie). Rochefoucauld, *Massime* (due copie). Requeno, *Dell'arte di gestire con le mani* (tre copie). Rumford, *Sul calore* (tredici copie). Roberti, *Opuscoli* (una copia); *idem*, *Metafisica* (una copia); *idem*, *Lezioni sagre*, in 8°, 2 volumi (una copia); detto, carta grande (una copia). <...> 2 volumi (una copia). Denina, *Rivoluzione di Germania*, in 8°, 6 volumi (una copia). Napoli Signorelli, *Critica diplomatica* (tre copie); detto, *Tragedie*, in 8°, 2 volumi (cinque copie). Requeno, *Sull'arte armonica de' Greci* (sei copie). Napoli Signorelli, *Critica diplomatica*, carta reale (una copia). San Giustino, *Opere*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Storie di Gustavo III*, in 8°, 2 volumi (quattro copie). Segneri, *Quaresimale*, in 4° (due copie). Sarpi, *Storia del Concilio*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia); due serie dell'edizione aldina. <...> *Bachi da seta*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Saggio di diritto pubblico*, in 4°, legatura all'inglese (una copia). Sauri, *Corso di fisica sperimentale*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Scienza della propria conservazione*, in 8°, 2 volumi (quattro copie). Soave, *Epistole ed evangeli* (sette copie); detto, *Grammatica delle due lingue* (quattordici copie); detto, *Aritmetica*, in 12°, 3 volumi (cinque copie); detto, *Stradamento* (cinque copie); detto, *Salterio* (una copia); detto, *Novelle morali* (dieci copie); detto, *Filosofia*, in 12°, 5 volumi, legatura all'olandese (cinque copie); detto, *Filosofia di Kant* (otto copie); detto, *Mecchanica* (una copia); detto, *Pronunzie* (una copia); detto, *Doveri dell'uomo* (cinque copie); detto, *Elementi di geometria* (nove copie); detto, *Compendio delle Scuole Normali* (otto copie); detto, *Elementi di calligrafia* (quattro copie). *Storia de' Papi* (due copie). Spallanzani, *Respirazioni* (cinque copie). <...> *Malattie sifilitiche*, in 8°, 2 volumi (due copie); detto, *Materie mediche*, in 8°, 2 volumi (una copia). Sant'Agostino, *Meditazioni* (due copie); detto, *Confessioni* (due copie). San Giustino, *Opere*, in 8°, 2 volumi (tre copie). Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, in 8°, 15 volumi (una copia). Targioni, *Botanica*, in 8°, 3 volumi (una copia). Toaldo, *Raccolta di opuscoli*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Topografia veneta*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Storia delle discese*, in 12°, 2 volumi (una copia). Tissot, *Avvertimento al popolo* (tre copie). Trento, *Prediche quaresimali* (una copia). Toaldo, *Tavole* (una copia); detto, *Compendio d'astronomia* (una copia); detto, *Della maniera di preservare gli edifizii dal fulmine* (due copie). Targa, *Contrattazioni marittime* (una copia). Trinci, *Agricoltura*, in 8°, 2 volumi (tre copie). Thomas, *Elogi*, in 8°, 2 volumi (tre copie). *Trattato della peste* (una copia). Turchi, *Omellerie*, in 8°, 3 volumi (quattro copie). Vasari, *Vite de' pittori*, arricchite di rami, di giunte e di correzio-

ni per opera di Guglielmo Della Valle (una copia). Venini, *Panegirici* (due copie). *De morbis mulierum* (sei copie). Van Espen, *Ius ecclesiasticum*, in 8°, 2 volumi (una copia). Villecomte, *Lettere* (due copie). Vitet, *Malattie degli animali* (due copie). *Vita di Caterina II*, in 8°, 6 volumi (quattro copie). *Vite de' pittori e scultori*, in 8°, 8 volumi (una copia). <...> *Capitoli morali*, in 8°, 2 volumi (una copia). Winckelmann, *Storia del disegno*, in 4°, 2 volumi (una copia). Voet, *Commentarius ad Pandectas*, in 4°, 7 volumi. Zanon, *Della coltivazione delle patate* (cinque copie); detto, *Formazione della torba* (tre copie); detto, *Della marna* (due copie). <...> in 8°, 3 volumi (due copie). Appiano, *Guerre civili* (due copie). Apuleio, *L'asino d'oro*, in 12°, 2 volumi, in vitello (una copia). Aulo Gellio, in 12°, 2 volumi, in vitello (una copia). Aristofane, *Teatro* (una copia). Arrianus, *De gestis Alexandri Magni*, in 4°, 7 volumi (una copia). Aristotele, *Istoria degli animali*, in 4°, 2 volumi, in francese, in vitello (una copia). <...> in 8°, 2 volumi (una copia). Claudianus, in 12° (una copia); detto, tradotto in italiano, in 8°, 2 volumi. <...> *Enigmi* (tre copie). Catone, *Cose rustiche*, in 8°, 3 volumi (due copie). Catullo tradotto da Peruzzi (dieci copie). Catullo, Tibullo e Propertio tradotti da Pastore (sei copie). Catullo, *Epitalami* (due copie). Tibullo tradotto da Peruzzi (una copia). *Corso de' studi*, in 12°, 3 volumi, in vitello (una copia). Aristotele, *Rettorica* (tre copie); detto (una copia). Cesarotti, *Iliade d'Omero*, in 8°, 4 volumi (due copie). Cicerone, *Vecchiezza*, in francese (una copia); detto, *Orazioni* (una copia); detto, *Epistole a Quinto fratello* (due copie); detto, *Orazioni*, in 12°, 4 volumi, tradotte in francese, in vitello (una copia); detto, *Gli ufficj di Cicerone e sopra di essi Commentarj di Giurisprudenza d'etica filosofica, di politica e di filologia*, opera del marchese Andrea Luigi De Silva (due copie). Cicerone, *Orazioni*, tradotte da Cantova, in 8°, 3 volumi (una copia); detto, *Tusculanae*, tradotte da Napione, in 8°, 3 volumi (dieci copie); detto, *De Officiis*, tradotto da Bandiera (sette copie). Cicerone tradotto da Grigolio, in 8°, 2 volumi (una copia); detto, 2 tomi (una copia). *Corpus iuris canonici*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia); detto, legatura in broccia (una copia). *Corpus iuris civilis*, in 4°, 2 volumi, in vitello (una copia). Callimaco, *Chionna di Berenice* (una copia). Demostene tradotto da Cesarotti, in 8°, 6 volumi (una copia). *Dionisii Cassii fragmenta* (una copia). *Discorso di Licurgo*, tradotto in francese. Cicerone, *Natura degli dei*, in 12°, 2 volumi, in vitello (tre copie). Dionisio d'Alicarnasso, in 8°, 6 volumi, in vitello, tradotto in francese (una copia). Demostene, *Opere*, in 8°, 6 volumi, in vitello, tradotte in francese (una copia). *Duello eloquente* (due copie). Eliano, *Storie diverse* (tre copie). Esopo, *Favole*, figurato, in francese, 2 volumi, in vitello (due copie). Epitteto, *Vita* (due copie). Cicerone, *Epistulae* tradotte da Bandiera, in 8°, 3 volumi (una copia). *Spirito degli antichi filosofi*, in 8°, 5 volumi, in vitello (una copia). Euripide, *Teatro*, in 12°, 4 volumi (una copia). Diogene Laerzio, *Vite de' filosofi*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). *Erotici greci*, in 8°, 7 volumi (due copie). *La Faonide*, in 8° (cinque copie). Cicerone <...> (tre copie). Esopo, *Favole* (due copie). Fedro tradotto da Trombelli (una copia). *Storia romana* (una copia). Ippocrate, *Opere*, in 8°, 4 volumi, in fran-

cese, in vitello (due copie); detto, *Aforismi*, in 8° (tre copie); detto, *Filosofia*, in 8° (una copia). Omero tradotto in francese, in 12°, 12 volumi, in vitello (una copia); detto, tradotto in francese, in 12°, 8 volumi, in vitello (una copia). Eutropio, *Breviarium* (una copia). Orazio, *Canzoniere* ridotto in versi toscani da Pallavicini (una copia); detto, *Opere ad usum Delphini*, in 4°, 2 volumi (una copia). Omero, *Inno a Cerere* (due copie). Esopo in tre lingue, in 12°, in vitello (due copie). Giustino, in 12°, 2 volumi, legatura alla francese (una copia). Alcifrone, *Lettere*, in francese, in 12°, 3 volumi (due copie). Sallustio, in folio (una copia). <...> (una copia). Quintus Sctanus, *Satirae*, in vitello (una copia). <...> *Trattato degli abusi*, in francese, in folio, due volumi (una copia). <...> in folio, 2 volumi (una copia); detto, *Miscellanea*, in folio, 4 volumi (una copia). <...> *Diritto civile e canonico*, legatura all'olandese (una copia). Forcellini, *Lexicon*, 4 volumi, legatura all'olandese (una copia). *Codex Fabianus*, in folio, 2 volumi (una copia); detto, legatura all'olandese (una copia). Scaccia, *De commercio*, in folio, legatura all'olandese (una copia). Capecelatro, *Decisiones Neapolitanae*, in folio (una copia). *Bibbia*, interpretate Castalione (una copia). Livio, in 12°, 6 volumi, legatura corrente (una copia). <...> *Osservazioni sopra Lucrezio* (due copie). Longino, *Sul sublime* (tre copie). Lucrezio *ad usum Delphini*, in 4°; *idem*, in 8° (una copia). Luciano, *Opere*, in francese, in 8°, 6 volumi, in vitello (due copie). M. Antonino, *Riflessioni di un chirurgo*, in 12°, 2 volumi, in vitello, legatura alla francese (due copie); *idem*, legatura rustica (una copia). Massimo Tirio, in 8°, 2 volumi, legatura alla francese, in vitello (una copia). Cornelio Nepote tradotto da Bandiera, legatura rustica (tre copie). Ocellus Lucanus, in 8°, 2 volumi, legatura alla francese (quattro copie). Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, in 8°, Milano (una copia); *idem*, *Epistulae et Heroides*, in 8°, Milano, in vitello (una copia); detto *Rimedi d'amore e Fasti* (quattro copie); detto, *Opere ad usum Delphini*, in 4°, 4 volumi (una copia); detto, *Tristezze ed Epistole ex Ponto* (quattro copie). <...> in 8°, 5 volumi (una copia). Orazio Flacco, in 12°, 2 volumi (una copia). Velleio Patercolo, in latino, in 8°, legato alla francese, in vitello (una copia). Filone (una copia). Fedro *ad usum Delphini* (una copia). Plutarco, *Vite*, in 8°, 10 volumi, Verona (una copia); detto, *Opuscoli scelti*, in 4°, Verona (una copia). *Plauti comoediae*, in 8°, 7 volumi, Milano (una copia). Platone, 5 volumi, legatura alla francese, in vitello (due copie). Plinio, *Storia naturale*, in italiano (una copia); detto, *Storia naturale*, in latino, in 8°, 8 volumi (una copia); *idem*, *Epistole e Panegirico*, in 8°, 2 volumi (una copia). <...> (una copia). Persio tradotto da Monti (una copia). Plauto, Terenzio, Sallustio, in 12°, in vitello (una copia). Petronio, *Satire*, in 8°, 2 volumi, in vitello, in francese (una copia). Properzio, in 8°, 2 volumi, in vitello, in francese (una copia). Persio, italiano e latino, legatura alla francese, in 8°, in vitello (due copie). Frammenti di Polibio (nove copie). *Poesie ebraiche*, in 8°, 3 volumi (una copia). Curzio Rufo *ad usum Delphini* (una copia). Platone, *Introduzione alla sua filosofia*, in francese (due copie). Petronio, *Satire*, in 4°, 2 volumi, legatura all'olandese (una copia). *Teatro de' Greci*, in 8°, 13 volumi, legatura alla francese (una copia). Senofonte, *De amoribus*, in 4° (una

copia); detto, *Il convito* (una copia); detto, *Discorsi sulle rendite d'Atene* (sei copie). Sallustio *ad usum Delphini* (una copia). Svetonio *ad usum Delphini*, in 4°, 2 volumi (una copia). Stazio, *Tebaide*, italiano e latino, in 8°, 3 volumi, Milano (una copia). Seneca, *Tragedie* (una copia). Teofrasto, legatura alla francese (una copia); detto, con *I caratteri* di La Bruyère, in 12°, 2 volumi (una copia). Tibullo tradotto da Peruzzi (una copia). Terenzio, *Commedie*. Cornelio Tacito tradotto in italiano (due copie). Tolomeo, *Geografia*, in 4° (una copia). Varrone, *Cose rustiche*, in 8°, 4 volumi (una copia). Valerio Massimo, in 8° (una copia); *idem*, tradotto da Dati (una copia); detto, latino-francese, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). Valerio Flacco, italiano e latino, in 8°, 2 volumi, Milano (due copie). Virgilio, in 4°, 2 volumi (una copia). Tucidide tradotto da Bossi, in 8°, 2 volumi (una copia); detto <...> in 8°, 2 volumi (due copie). *Bucoliche* tradotte da Soave (tre copie); detto <...> (una copia). *Georgiche* tradotte da Soave, col testo latino (tre copie); detto, con note in francese, in 12°, in vitello (una copia). *Iuris Civilis Corpus*, in 4°, in vitello (una copia). Genovesi, *Lettere accademiche*, legatura corrente (una copia). Andrés, *Lettere* (una copia). Muratori, tomi 37 (una copia); detto, tomi 42 (due copie). Libes, *Fisica*, in 8°, 2 volumi, legatura all'olandese (due copie); detto, legatura in brossura (una copia). Soave, *Filosofia*, in 12°, cinque volumi, legatura all'olandese (una copia). *Delectus scripturae Neapolitanae*, legatura all'olandese (una copia). Goudelin, *De jure feudorum Commentarii*, in folio, legatura all'olandese (una copia); *idem* <...> in folio, legatura all'olandese (una copia). <...> in folio, 3 volumi, legatura all'olandese (una copia). *Poeti classici*, in 8°, 33 volumi (una copia). Plauto, in 8°, 7 volumi (una copia). *Magazzino di letteratura*, in 8°, 3 volumi (una copia). «Giornale dell'Italia letteraria», dieci pacchetti di cinque numeri l'uno; *idem*, quattro numeri (una copia). Rozier, *Piante*, tomi V e VI (una copia).

Libri francesi

Jacques-Auguste de Thou, *Histoire universelle*, in 4°, 12 volumi, in vitello (una copia). *Abrégé de l'histoire de la Grèce*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Abrégé des transactions philosophiques de la Société Royale de Londres*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Antiquités et beaux arts, inventions et machines*, in 8° (due copie); detto, *Mélanges*, in 8° (una copia). *Abrégé de géographie*, in 12°, in vitello (una copia). *Voyages des Anglois aux Indes Orientales*, in 12°, 3 volumi (una copia). <...> *Commentaire des Égyptiens* (una copia). Table de l'Angleterre, 3 volumi (due copie). *Art du parfumeur*, in 8° (una copia). <...> in 12°, in vitello (due copie). <...> (una copia). *Examen critique des Apologistes de la religion chrétienne*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). *Ambassade au Thibet*, in 8°, 2 volumi, avec atlas (una copia). *Les adventures de Télémaque*, in 12°, 4 volumi, français-italien, in vitello (una copia); *idem*, in 12°, 4 volumi, in vitello (due copie). Alciphron, *Lettres grecques*, in 12°, 3 volumi, in vitello (una copia). *Biographie des suicides*, in 12°, due volumi, in vitello (una copia). *Lettres sur les sciences*, in 8° (due copie). Bacon, *Précis de la Philosophie*, in 8°, 2 vo-

lumi (tre copie). Barruel, *Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme*, in 8°, 5 volumi (una copia); *idem*, in vitello (una copia). Beaufort, *La république romaine ou plan général de l'ancien gouvernement de Rome*, in 12°, 6 volumi, in vitello (una copia). Le Beau, *Histoire du Bas-Empire*, in 12°, 24 volumi, in vitello (una copia). *Bibliothèque Ecclesiastique*, in 12°, 8 volumi, in vitello (una copia). Bonnet, *Histoire naturelle*, in 8°, 18 volumi (una copia). De la Beaumelle, *Mémoires pour servir à l'histoire de Madame de Maintenon*, in 8°, 16 volumi (due copie). Blackstone, *Commentaires sur les loix Angloises*, in 8°, 6 volumi (una copia). La Bruyère, *Les Caractères*, in vitello (una copia). Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, in 12°, in vitello (una copia). Bourdaloue, *Pensées*, in 12°, 2 volumi (una copia). Boileau, *Oeuvres*, in 8°, 4 volumi, in vitello (una copia). Blanchard, *École des moeurs*, in 12°, 3 volumi (una copia). Bossuet, *Oeuvres choisies*, in 8°, 5 volumi, in vitello (due copie). Buffon, *Quadrupèdes*, in 8°, tomi 8 e 9 (una copia); detto, *Quadrupèdes*, in 8°, 6 volumi (una copia). Bossuet, *Oraisons funèbres*, in 12°, in vitello (due copie); *idem*, in 12°, in vitello (quattro copie). Burlamaqui, *Principes du droit naturel*, in 8°, 2 volumi (una copia). Goudar, *Le brigandage de la musique italienne* (due copie). Bérenger, *De l'Empire ottoman*, in 8° (una copia). *Conservation de la Santé*, in 8° (due copie). *Histoire de l'ancienne philosophie*, in 12°, 12 volumi, in vitello (una copia). Batteux, *Littérature*, in 12°, 6 volumi (una copia). <...> *Oeuvres*, in 8°, 3 volumi (una copia). Condillac, *Oeuvres*, in 16°, 9 volumi (una copia). Charron, *De la sagesse*, in 24°, 3 volumi, in vitello (due copie). <...> *Littérature*, in 8° (una copia). *Catechisme philosophique* (una copia). Condorcet, *Éloge de Buffon* (una copia); *idem*, *Moyens d'apprendre à compter sûrement et avec facilité* (due copie). *Cours élémentaire d'histoire naturelle*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). <...> (due copie). Coyer, *La noblesse militaire*, in 12°, 2 volumi (una copia). Crébillon, *Théâtre*, in 12°, 3 volumi, in vitello (due copie). *Cours de pathologie*, in 8°, 2 volumi, in vitello (due copie). *Cours de philosophie*, in 12°, 3 volumi (due copie). Deshoulières, *Oeuvres*, in 12°, 2 volumi, in vitello (due copie). Diderot, *Essais sur la peinture*, in 8°, in vitello (due copie). Delille, *L'homme des champs* (una copia); detto, *La Pitié* (una copia). *Discours sur l'Histoire et la Politique*, in 8°, 2 volumi (due copie). *Défense du droit des femmes*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Démonstration de botanique*, in 8°, 4 volumi, figurati, in vitello (una copia). *Dictionnaire des termes de botanique*, in 8°, in vitello (una copia). *Dictionnaire des hérésies*, in 8°, 2 volumi, legatura all'inglese (una copia). *Dictionnaire héraldique*, in 8° (una copia). *Dictionnaire Français-Espagnol*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). *Dictionnaire de biographie*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Dictionnaire des hommes illustres*, in 8°, 13 volumi, in vitello (una copia). *Dictionnaire de l'élocution française*, in 8°, 2 volumi (quattro copie). *Dictionnaire des arts et métiers*, in 8°, 5 volumi, in vitello (una copia). *Dictionnaire portatif Français, Anglais, Italien*, in 8°, 3 volumi (una copia). <...> *Nouveau dictionnaire Français-Italien*, in 8°, 2 volumi (cinque copie). *Dictionnaire Français-Espagnol*, in 4°, 2 volumi, in vitello (una copia); *idem*, legatura in broccatura (una copia). Duclos, *Considérations sur les moeurs de ce siècle* (una copia). Delille, *Paradis perdu*, in 12°, 3 volumi

(due copie). *Description de l'Indostan*, in 8°, 3 volumi, in vitello, avec atlas (una copia). Hume, *The history of England*, in 8°, 12 volumi, in vitello (una copia). <...> (due copie). *Trattenimento di alcuni militari* (una copia). *Elementi di musica* (una copia). *Dame. Discorsi sulla loro educazione* (due copie). Dubos, *Poesie e pitture*, in 12°, 3 volumi (una copia). Dumarsais, *Les tropes*, in 12°, in vitello (due copie); *idem*, *Logica e grammatica*, in vitello (una copia). *Epistola a' Francesi* (una copia). *Stati e sorti delle antiche colonie* (una copia). <...> (una copia). <...> *Elementi di mitologia*, in 8°, 2 volumi, in vitello (due copie). *Saggio filosofico sugli animali*, in 12°, in vitello (una copia). Bossuet, estratto dal *Discorso sulla storia universale*, in 12°, in vitello (due copie). Poullain de Saint-Foix, *Saggi sopra Parigi*, in 12°, 4 volumi, in vitello (una copia). <...> *Saggio di filosofia*, in 8°, 2 volumi, in vitello (tre copie). Echard, *Storia romana*, in 12°, 12 volumi, in vitello (una copia). Gilles, *Storia della Grecia*, in 8°, 6 volumi (una copia). Echard, *Storia romana*, in 12°, 12 volumi (una copia). *Saggio sul flogistico* (una copia). Franklin, *Opere*, in 8°, 2 volumi (una copia). Fénelon, *Educazione delle fanciulle*, in vitello (una copia). Fielding, *Tom Jones*, in 12°, 3 volumi (una copia). Fleury, *Discorsi*, in 12°, in vitello (quattro copie). *Favole egiziane*, in 12°, 3 volumi (una copia). *Opere spirituali*, in 12°, 4 volumi (due copie). *Opere scelte* (due copie). Fleury, *Opuscoli*, in 8°, 5 volumi (due copie). <...> Gilles, *Storia della Grecia*, in 8°, 6 volumi (una copia); detto, tomo 2 (una copia). *Gil Blas*, 2 volumi (una copia). Genlis, *Adele e Teodoro*, in 12°, 4 volumi (una copia). <...> Gaillard, *Storia di Carlo Magno*, in 12°, 4 volumi (una copia). *Governo della repubblica romana*, in 12°, 3 volumi, in vitello (una copia). Bartoli, *Geografia antica*, in grande ottavo, 2 volumi coll'atlante in 4°, in vitello (una copia); detto, legatura in brossura (una copia). Romé de L'Isle, *Tavole di pesi e misure*, in 4°. Marmon- tel, in 12°, 5 volumi, in vitello (una copia). *Igiene domestica*, in 8°, 2 volumi (una copia). <...> *Istoria de' pesci*, in 4°, 4 volumi (una copia). *Uomo rivale della natura*, in 8°, in vitello (una copia). *Storia d'Inghilterra*, in 8°, 3 volumi (due copie). *Enrico IV*, dramma (una copia). *Gil Blas, Storia galante*, in 12°, 4 volumi, in vitello (una copia). *Omelia di San Leone papa* (una copia); detto (due copie). *Epistole di San Basilio* (una copia). *Storia della musica* (una copia). D'Herbelot, *Biblioteca orientale*, in 8°, 6 volumi, in vitello (una copia). *Storia di Corsica*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Storia di Teodosio*, in 12°, in vitello (una copia). *Storia de' governi del nord*, in 12°, 6 volumi (una copia). *Storia del conte di Sassonia*, in 12°, 10 volumi, in vitello (tre copie). *Storia delle feste della Chiesa* (una copia). *Storia degli Incas*, in 12°, 2 volumi, in vitello. *Storia della Prussia*, in 8°, 6 volumi (una copia). *Istruzioni pastorali* (due copie). *Istruzioni in forma di catechismo*, in 12°, 5 volumi (una copia). Tissot, *Corso di fisica e chimica*, in 8°, 2 volumi, coll'atlante oblun- go (due copie). *Introduzione alla Storia de' Giudei*, in 4° (due copie). Laplace, *Meccanica celeste*, 3 volumi (una copia). *Ozi di un ministro di Stato*, in 12°, 2 volumi (due copie). *La principessa di Clèves*, in 24°, 2 volumi, in vitello (una copia). *L'eloquenza del corpo* (una copia). *Lettere sopra alcune contrade di Europa*, 2 volumi (una copia). *Il cavalier d'Éon*, in 16°, 13 volumi, in vitello (una copia). Burlamaqui, *Cause fisiche*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Le-*

zioni di una governante, in 12°, 2 volumi (due copie). *Lettere inedite di Enrico IV* (due copie). *Lettere di Federico II*, in 12°, 3 volumi, in vitello (una copia). <...> *Corrispondenza di un agente del re di Persia con 12 ritratti*, in 12°, 4 volumi. Laplace, *Lettere*, in 12°, 3 volumi (una copia). *Medicina pratica*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). *Medicina domestica*, tomi VI e VII (una copia). Marmontel, *Memorie*, in 12°, 4 volumi (una copia); detto *Racconti morali*, in 12°, 2 volumi (una copia). *Maschere strappate*, in 12°, 2 volumi (due copie). <...> in 12°, 2 volumi (una copia). *Memorie sull'Egitto*, in 8°, 4 volumi (una copia). <...> in 4°, in vitello (tre copie). <...> *Memorie sulla corte di Augusto*, in 12°, 3 volumi, in vitello (una copia). *Memorie sopra i Turchi*, in 12°, 5 volumi (una copia). <...> in 8°, 2 volumi (una copia). <...> *Storia della Grecia*, in 8°, 5 volumi (due copie). Brissonius, *De verborum significatione*, in folio, due volumi, legatura all'olandese (una copia). Barrius, *De antiquitate et situ Calabriae*, in folio, legatura all'olandese (una copia). Tacito, *Dialogo sugli oratori*, in 12°, in vitello (una copia). Molleville, *Storia della rivoluzione di Francia*, in 8°, 10 volumi (due copie). Millot, *Storia di Francia*, in 12°, 3 volumi, in vitello. <...> (una copia). *Memorie intorno a Fontenelle* (una copia). *Natura ed arte*, in 8°, 2 volumi (una copia). Necker, *Legislazione e commercio de' grani* (una copia). <...> in 8°, 8 volumi, in vitello (una copia). *Osservazioni sulle api* (una copia). Ossian, *Poesie* (una copia). Pernety, *Favole egizie*, in 12°, 2 volumi, in vitello (una copia). Ristretto sulla *Storia romana* (una copia). Palissot, *Memorie di letteratura*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). Pastoret, *Mosè considerato come legislatore* (una copia). *Filosofia cristiana*, in 8°, 3 volumi (tre copie). *Pamela*, in 12°, 8 volumi, in vitello (due copie). Perefixe, *Storia di Enrico il Grande* (due copie). <...> *Diritto onorifico* (una copia). *Filosofia divina*, in 8°, 3 volumi (due copie). *Principj dell'eloquenza sagra* (due copie). *Principj elementari di botanica* (una copia). *Storia naturale delle piante*, in 8°, 5 volumi, in vitello (due copie). Smith, *La ricchezza delle nazioni*, in 8°, 5 volumi (una copia). Robertson, *Ricerche sulle Indie*, in 12°, 2 volumi (due copie); detto, *Storia di Scozia*, in 12°, 3 volumi, in vitello (due copie); detto, *Storia dell'America*, in 12°, 6 volumi, libri IX e X (una copia). Mentelle, *Geografia*, in 8°, 14 volumi, coll'atlante, in folio (una copia). *Trattato sulle costruzioni rurali*, un volume in 8° ed uno di figure in 4° (una copia). Riccoboni, *Teatro*, in 12°, 2 volumi (una copia) Richardson, *Storia di Clarissa*, in 12°, 12 volumi (una copia). Richard, *Descrizione d'Italia* (una copia). <...> *Romanzo storico* (una copia). *Rimedi per il bestiame* (una copia). Rochefoucauld, *Opere* (una copia). *Ricerche intorno all'agricoltura*, in 8°, legatura all'inglese (una copia). Rétif de La Bretonne, *Costumi del secolo XVIII*, in 12°, 2 volumi figurati (una copia). *Il contadino pervertito*, in 12°, 4 volumi (una copia). *Le Francesi*, in 12°, 4 volumi figurati, in vitello (due copie). <...> *Ristretto della storia romana*, in 12°, 10 volumi, legatura all'olandese (una copia). Sterne, *Opere*, in 8°, 6 volumi figurati (due copie). <...> *Lettere sopra Costantinopoli* (una copia). <...> *Elementi di fisica*, in 8°, 4 volumi (una copia). Sant'Agostino, *Morale*, in 12°, due volumi, in vitello (due copie). Savary, *Lettere sull'Egitto*, in 8°, 4 volumi, in vitello (una copia). Servan, *Discorso nella causa di una*

donna protestante (quattro copie); *idem, Discorso sui costumi* (una copia). <...> in 12°, 4 volumi (una copia). <...> in 12°, 8 volumi, in vitello (una copia). <...> in 12°, 4 volumi, in vitello (due copie). Saint-Pierre, *Studi sulla natura*, in 16°, 10 volumi (due copie). Thomas, *Opere complete*, in 8°, 7 volumi (una copia). <...> legatura rustica (una copia); detto, in vitello (una copia); detto, edizione <...> (una copia). Turgot, *Sulle imposte e l'interesse* (una copia). *Quadro delle antichità*, in vitello (una copia). *Quadro di Minorca* (una copia). *Quadro del regno vegetale*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Quadro storico della riviera di Genova*, in 8°, 4 volumi, in vitello (una copia). *Quadro della vita umana*, in 8°, 2 volumi, in vitello (una copia). <...> *Storia di Francia*, in 8°, 2 volumi (una copia). *Teatro dell'eremitaggio*, in 8°, 2 volumi (tre copie). *Trattato sugli alberi fruttiferi*, in 8°, in vitello (due copie). *La vita di Chabanon* (tre copie). *Trattato de' delitti*, in 12°, 3 volumi (una copia). *Trattato sul contratto matrimoniale*, in 12°, 2 volumi (una copia). *Trattato sulla distillazione degli odori*, in 12°, in vitello (due copie). Werner, *Trattato sui fossili* (una copia). *Trattato storico sull'origine delle decime*, in 12°, in vitello (una copia). *Trattato sull'adulterio* (una copia). *Quadro istorico de' letterati*, in 12°, 6 volumi (una copia). Tissot, *Opere*, in 12°, 8 volumi (una copia). *Quadro della storia moderna*, in 12°, 3 volumi (due copie). *Quadro del regno vegetale*, in 8°, 4 volumi (una copia). *Vita sacerdotale* (due copie). *Vita di Carlo di Navarra* (due copie). *Vita privata, politica e militare de' Romani*, in 8° (una copia); detto, legatura rustica (una copia). Viot, *Idee varie sulle finanze* (quattro copie). Vertot, *Storia di Malta*, in 12°, 5 volumi (una copia). Voisenon, *Romanzi*, in 8°, 2 volumi, in vitello (tre copie). Venette, *Quadro dell'amor conjugale* (una copia). <...> *Elogi storici*, in 8°, 3 volumi (una copia). <...> (due copie). *Viaggi in differenti paesi d'Europa* (una copia). *Viaggio di Nearco*, in 8°, 3 volumi, in vitello (una copia). *Viaggio a Vancouver*, in 8°, 6 volumi, legatura all'inglese, in vitello (una copia). <...> in 8°, 8 volumi coll'atlante, in folio (una copia). <...> in 12°, 6 volumi (una copia). *Viaggio in Inghilterra*, in 8°, 2 volumi (una copia). Coxe, *Viaggi in Svizzera e Grigioni*, in 12°, 3 volumi. Barthélemy, *Viaggio in Italia* (una copia); detto, *Viaggio di Anacarsi*, in 8°, 7 volumi coll'atlante in 4°, in vitello (una copia). *Viaggi di Antenore*, in 18°, 5 volumi, legatura all'olandese (una copia). *Viaggio nel nord della Russia asiatica*, in 8°, 2 volumi con l'atlante in 4° (una copia). <...> *Viaggio nella Cina*, in 8°, 5 volumi (una copia). *Le antichità di Ercolano*, in 8°, 11 volumi, in vitello (una copia). *Le antichità etrusche, greche e romane*, in 8°, 5 volumi, in vitello (una copia). D'Herbelot, *Biblioteca orientale*, in folio, 2 volumi (una copia).

Stamperia

Millot, *Storia romana*, tomo II (settantasei copie); detto, tomo II (cinquantaquattro copie); detto, tomo II (tredici copie); detto, tomo I (centoventidue copie). *Descrizione delle Sicilie*, seconda parte, tomo II (sessantuno copie); detto, tomo II (sei copie); detto, tomo I (cinque copie). *Elogio di Machiavelli* (una copia). <...> in 12°, 2 volumi (una copia); detto, tomo II (una copia). *Quadro dell'amor conjugale*,

in 12°, 2 volumi (una copia). *Biblioteca francese* (tre copie). *Memorie del cardinale Bentivoglio* (una copia). Tito Livio, tomi II-IV, in 12°, in vitello (una copia). *Trattati di botanica*, in 4° (una copia). Metastasio, 7 volumetti, in vitello (una copia). *Testamento forense*, carta collata, in 8°, 2 volumi (due copie). *Amor conjugale* (una copia). *Testamento forense*, tomo II (una copia). <...> Due risme di carta grande. Varj difetti in pacchi. *Diritto della guerra e della pace*, tomo II, in 4°, in vitello, legatura alla francese (una copia). *Diritto delle genti*, in 4°, volume II, in vitello (una copia). Burlamaqui, *Diritto naturale*, in 8°, in vitello (tre copie). *Avventure di Telemaco*, in 12°, 4 volumi, italiano-francese, in vitello (cinque copie). Lucano, *Farsaglia*, Pisa, carta reale, in 4°, 2 volumi (una copia). *Il Paradiso perduto*, tradotto da Delille, in 12°, 3 volumi, in vitello (una copia). *Viaggio di Anacarsi*, Venezia, in 12° (sei copie). *Atlanti di Anacarsi*, in 4°, edizione di Parigi (tre copie). Rozier, *Piante*, 4 tomi (una copia). Millot, tomi I e III (una copia). Pinkerton, tomo II, in carta turchina (una copia). <...> (una copia). Alberti, *Dizionario italiano-francese*, in 4°, volume II, legatura all'olandese (sei copie). Filangieri, 5 tomi (otto copie); <...> detto, legatura rustica (una copia); detto, imperfezioni (una copia). Mercier, *Uomo di ferro* (sette copie). *Lucrezio di Zatta*, in 12°, 2 volumi (due copie). Filangieri, edizione di Genova, in 8°, 8 volumi (tre copie). «Giornale della letteratura italiana», n. 93. Millot, *Storia antica* (centoquaranta copie). Millot, *Storia antica*, tomo III (centocinquantotto copie). Galanti, *Storia dell'antica Italia*, tomo I (centosessantanove copie). Millot, *Storia antica*, in 8°, volume IV (due copie); detto, *Storia antica*, volume III. Articoli di Frugoni di Genova. Turchi, *Orazioni funebri*, in 4° (una copia). Blair, *Lezioni*, in 8°, 4 volumi, carta collata (una copia); detto, carta corrente (una copia). Rollin, *Storia antica*, in 4°, 7 volumi, Genova (una copia). Blanchard, *Scuola di costumi*, in 12°, 4 volumi (una copia). *Amore e filosofia*, in 12°, 12 volumi (una copia). *Ristretto della storia universale*, in 12°, 12 volumi, legatura alla francese (una copia). De Staël, *Letteratura*, in 8°, 2 volumi, legatura alla francese (una copia). *Aforismi sulle malattie de' bambini*, in 8° (due copie). *Scuole delle fanciulle*, in 12°, 10 volumi (una copia). Machiavelli, *Opere*, in 12°, 10 volumi (una copia). Pagano, *Processo criminale* (due copie). *Sul commercio de' commestibili*, in 12°, 2 volumi (una copia). Parini, *Mattino e Sera*, in 12° (due copie). *Le notti romane* (due copie). Condillac, in 12°, 6 volumi (una copia).

Articoli da restituirsi a Frugoni di Genova

Barruel, *Sul papa ed i suoi diritti*, in 8°, 2 volumi (quattro copie). Bomare, *Dizionario di storia naturale*, in 8°, 15 volumi, in vitello (una copia). Metastasio, in 12°, 13 volumi (una copia). Dandolo, *Dizionario chimico*, in 8°, 4 volumi (una copia). Barruel, *Sul Giacobinismo*, in 8°, 5 volumi (due copie). *Dizionario dell'Accademia francese*, in 4°, 2 volumi, in vitello (una copia). Condillac, *Opere*, in 8°, 33 volumi, in vitello (una copia).

Segue l'inventario del Gabinetto

Una fila di scansie piena di tomi spezzati. *Enciclopedia metodica*, parte II e parte III, in 4° (una copia). *Dizionario di Teologia ed Istoria ecclesiastica*, in 8°, 6 volumi (una copia). Columella, *Agricoltura*, in 8°, 10 volumi (tre copie). Varrone, *Cose rustiche*, in 8°, 4 volumi (due copie). Alberti, *Dizionario italiano-francese*, in 4°, 2 volumi (cinque copie); detto, difettoso. Poli, *Elementi di fisica*, in 8°, 5 volumi (due copie).

Articoli per conto di Andreoli di Venezia

Esatto diario (quarantadue copie). *Saggio sui massari della casa d'Austria* (diciannove copie). <...> (cinquantacinque copie). *Vera causa de' mali* (trenta copie). La Harpe, *Fanatismo rivoluzionario* (venticinque copie). Maury, *Riflessi sulla costituzione civile del clero* (quindici copie). *Sommario della municipalità di Venezia* (nove copie). *Decadenza de' costumi romani*, in 12°, 2 volumi (cinque copie). *Grandezze della repubblica veneta* (dieci copie). *Beni ecclesiastici* (dieci copie). Bionni, *Idea della sfera* (quattro copie). *Lettere di un patrizio veneto* (diciannove copie). *Meditazioni di Cristo* (sei copie).

Segue l'inventario del Gabinetto

Ortografia italiana, in 4° (cinque copie). Ballexserd, *Malattie*, in 4° (quattro copie). Soave, *Elementi di geometria* (nove copie). Fleury, *Discorsi sopra la storia ecclesiastica*, in 12°, 2 volumi (cinque copie). Cicerone, *Orazioni* tradotte da Bandiera, tomi I e II (una copia). Cicerone, *De Officiis*, tradotto da Bandiera, in 12°, 2 volumi (cinque copie). Batteux, *Corso di Belle Lettere*, in 12°, 3 volumi (sette copie). Filippo Re, *Elementi di agricoltura*, in 8°, 3 volumi (tre copie). Robertson, *Storia dell'America*, in 8°, 4 volumi (una copia). <...> *ad usum Delphini*, in 4° (una copia). Genovesi, *Logica*, in 8° (diciotto copie). Rabbi, *Sinonimi*, in 4° (una copia). Genovesi, *Diceosina*, in 8°, 3 volumi (otto copie). Pindaro (quattro copie). Genovesi, *Logica critica* (sei copie). Heinnecius, *Elementa juris civilis* (cinque copie); *idem*, *Jus naturae* (cinque copie); *idem*, *Elementa juris civilis secundum ordinem Pandectarum*, in 12°, 2 volumi (cinque copie). <...> *Sulle novelle*, foglio imperfetto (una copia). Soave, *Grammatica delle due lingue*, difettoso (una copia). *Testamento forense*, tomo II (duecentoquarantaquattro copie); detto, tomo II (trecentoquarantaquattro copie). *Testamento forense*, in 8°, 2 volumi (due copie); detto, volume I (una copia). Pinkerton, *Geografia*, tomi I e II; detto, tomo I; detto, tomo I, carta fina. <...> tomi I-III (otto copie); detto, tomo III (due copie). Montesquieu, *Spirito delle leggi*, 3 volumi (undici copie). Crébillon, tre volumi, in francese (una copia). Alfieri, *Tragedie*, in 12°, 6 volumi (una copia). «Giornale di Pisa», quattro numeri. Chaptal, *Elementi di chimica*, in 8°, 8 volumi (due copie). Tiraboschi, *Lettere italiane*, in 8°, 3 volumi (quattro copie); *idem* (quattro copie). Mercier, *Storia di Francia*, in 8°,

6 volumi (quattro copie). Biot, *Aritmetica* (undici copie). Millin, *Dizionario delle favole*, in 8°, 2 volumi (due copie). Monti, *Teseo* (trentotto copie). *Corona ferrea* (cinque copie). Monti, *Visione* (quattro copie); detto, *Poesie per l'incoronazione* (una copia). Izarn, *Manuale del galvanismo* (sedici copie). <...> *Lezioni di matematica* (tre copie). *Testamento forense*, tomo II (trentadue copie). Cesarotti, *Opere*, in 8°, 13 volumi (una copia); detto, *Omero in prosa*, in 8°, 4 volumi (una copia); *idem*, *Iliade*, in 8°, Venezia (una copia). Domat, tomo IV (due copie). *Descrizione d'Italia*, tomo I (una copia). Andrés, *Letteratura*, tomo III (una copia).

Libri di notamenti da' quali secondo il bilancio cacciato fuori da detto Don Vincenzo Canale vi sono i seguenti debiti e crediti.

Debiti del Gabinetto

A Brusset di Lione: milleseicento lire toinesi. A Cormon et Blanc di Lione: duemilaottocento lire toinesi. A Frugoni di Genova: millequattrocentocinquanta-cinque lire genovesi. A Guglielmo Piatti di Firenze: millesettecentoquattordici paoli fiorentini. A Giustino Pasquali, *quondam* Mario, di Venezia: seicentosestantaquattro lire venete. A Remondini di Venezia: millenovecentottantuno lire venete. A Zatta di Venezia: milleottocentoventidue lire venete. A Pietro di Giambattista Pasquali: duecentosettantacinque lire venete. A Foresti e Bettinelli: settecentoventisette lire venete. A Perlini: ottantadue lire venete. A Curti: trentaquattro lire venete. A Molini, Landi e compagni: millenovecentocinquanta-due paoli fiorentini. A Salvioni, stampatore romano: centoquattro scudi romani.

Crediti del Gabinetto

Monsignore don Giovanni Silva: ducati duecentodiciotto e grana quaranta-cinque. Leopoldo Giunti di Sanginetto: ducati centotrentadue e grana ventidue. Michelangelo della Paolera di Castello: ducati dodici e grana sedici. Mauro Luigi Rotondo di Molfetta: ducati sette e grana ottantanove. Arcidiacono Lagnezzì: ducati nove e grana cinquantatré. Don Giacinto de Fabritiis: ducati otto e grana trentadue. Giuseppe Lupis di Grumo di Bari: ducati ventitré e grana novantatré. Odoardo Luciani: ducati otto e grana settanta. Duca di Cirella: ducati venticinque e grana quarantatré. Vitangelo Morea: ducati diciassette e grana cinquantaquattro. Giuseppe Gigante di Lecce: ducati ventidue e grana sei. Barone Camillo Pellegrino di Sessa: ducati due e grana cinquantasei. Giuseppe <...> Palegiano: ducati sedici e grana tredici. Domenico Antonio d'Uva: ducati quattro e grana sessantasei. Principessa di Castelcicala: ducati sette e grana settanta. Onofrio Gargiulo: ducati quattro e grana ventidue. Don Gaetano Giannattasio, parroco de' Fiorentini: ducati dodici e grana diciassette. Monsieur Manville per il duca di Civitella: ducati tre e grana sessanta. Don Luigi Federici: ducati otto e grana settanta. Monsieur Gaudan: grana settantotto. Giuseppe Ferrarelli di Calabria:

ducati venti e grana cinquanta. Francesco Cursoli di Altamura: ducati undici e grana ventidue. Berardino Galdieri di Grumo: ducati quattro e grana cinquantacinque. Don Angelo Lanzi di Avellino: ducati ventisei e grana cinquantadue. Altri libri di squarcio e di conti di varie epoche.

Inventario di ciò che si è trovato nella casa di Napoli

Sala: due sedie, un appendipanno, un baule e due ballotte di stampe. Seconda stanza: due comò con pietre, piccolo tavolino tondo, due sofà foderati di ormesino⁹⁶ cremisi, otto sedie di appoggio, sei sedie di paglia, quattro bauli forastieri in dove ci sono venuti libri. Sei quadri, due de' quali per sopraporte e quattro piccoli. Tredici balle della *Geografia* di Pinkerton. Cinque ballotte di libri esteri. Trentatré piccole ballotte del *Testamento forense*. Tre ballotte della seconda parte del tomo II delle *Sicilie*. Dodici ballotte di diverse imperfezioni. Dieci libri di conto. Cinque fascicoli d'imperfezioni e carte. Quindici volumetti di corrispondenza. Quattro copie imperfette di Alberti di Venezia. Quarantasette tomi del *Parnaso italiano*. Signorelli, *Storia de' teatri*, tomi I e II (cinque copie). Venti libri spezzati. Chaptal, *Chimica*, in 8° (due copie). *Vita de' pittori* (sette copie). Domat, tomo VI (diciannove copie). Dodici tomi rustici latini. *Teatro applaudito*, in 12°, 11 volumi (quattro copie). Büsching, *Geografia* (cinque tomi). Maffei, *Opere*, tomi I e VI (una copia). Rubbi, *Dizionario d'antichità*, 12 tomi (cinque copie). *Dizionario geografico dell'Enciclopedia*, imperfetto, tomi I e II (tre copie). Orlandi, *Città d'Italia*, in 4° (una copia). Tiraboschi (due copie). Rozier (cinque tomi spezzati). <...> (una copia). Sessantuno tomi spezzati. Boccaccio, *Decamerone*, in 12°, 4 tomi (una copia). Cesarotti, *Saggio sulle lingue*, in 12°, carta bianca (nove copie); detto, carta oscura (dodici copie). Condillac, *Logica*, edizione di Pisa (trentadue copie). Saffo (sette copie). Orazio (quattro copie). Voltaire, *Teatro* (una copia). Rousseau <...> (sette copie). La Fontaine, *Contes*, 2 tomi (sei copie). Fedro (tre copie). Virgilio (cinque copie). Altri quindici tomi del *Parnaso italiano*. *Anno teatrale*, in 12°, 15 tomi (due copie). Altri trentanove tomi del *Parnaso italiano*. Gilles, *Storia della Grecia*, in 8°, 6 volumi (tre copie). Milizia, *Dizionario del disegno*, in 4°, 2 volumi (una copia). Altra stanza: dieci sedie d'appoggio, sei balle di stampe delle *Sicilie*; dette di Millot (dieci copie); due dette dell'*Italia* (due copie); due scanni di ferro, due sofà vecchi, due comoncini con pietre, un burò vecchio all'antica, un tavolino, un covertino imbottito, una tavaniera, un fascetto di carte scritte. Altra stanza: due tavolini dipinti ed indorati, un tavolinetto di ceraso, una toletta, un tavolino lungo con scansia, una scansia grande, due bauletti. Denina, *Rivoluzione di Germania*, in 8°, 6 volumi (diciannove copie). Nella scansia sul tavolino grande vi sono cinquantuno libri diversi. Un bidè, due portiere, cinque pezzi diversi di abiti vecchi, una portiera. Cucina: pochi vari utensili di cucina. Un ombrello

⁹⁶ ormesino: "tessuto di seta estremamente leggero e sottile [...]" (GDLI s. v.).

di seta vecchia. Altra stanza: sei ferri di portieri con loro chiodi, ventiquattro balle delle opere di Andrés. Quattro balle della *Descrizione di Napoli*. Due balle d'imperfezioni diverse della *Descrizione di Napoli*. Quattro balle di Domat. Una balla di Robertson. Quattordici ballotte aperte di Millot. Ed oltre a quanto sta descritto vi sono una quantità di carte scritte inservibili trovate in Casoria e poste in due sacchi ed alcune tavole grandi che anche si trovarono in Casoria per uso di falegname e da sopra a duemila mazze di paglia <...> che si disse che stavano in una stanza che non si aprì, ma non s'inventariarono né le tavole né le paglie con essersi tutto consegnato al detto signor marchese con l'approvazione di detto Bucci, erede fiduciario come sopra, e di detto Fucci, procuratore di Sant'Ivone, il quale non ha mancato in tutte le intiere otto giornate, che è durata l'intera descrizione di detti beni di assisterci. Ed essendoci richiesto di farne pubblico atto, noi perciò avemo quello fatto.⁹⁷

⁹⁷ Seguono le firme di Tommaso Bucci, erede fiduciario, e dei testimoni Carlo Antonio del Giorno, Pasquale Botta, e Giuseppe Galdieri; la dichiarazione firmata da Andrea de Martino: «Io Andrea de Martino, Regio Giudice a' Contratti, sono stato presente a questo atto colli suddetti testimoni richiesti. A dì ventitré ottobre milleottocentosei, in Napoli»; la firma del notaio Emmanuele Caputo, stipulatore; il testo vergato e sottoscritto da quest'ultimo: «Ristretto di questo inventario da me principiato in Casoria alli sedici ottobre milleottocentosei, terminato in Napoli alli ventitré ottobre milleottocentosei, col quale si sono descritte tutte le robe lasciate dal fu Don Giuseppe Maria Galanti di Campobasso, figlio del fu Don Giovanni Battista, coll'intervento in Casoria dell'illustre Marchese Don Francesco de Attellis di Napoli, figlio del fu Don Giuseppe, <...> del signor Don Tommaso Bucci delle Grottaglie in Lecce, figlio del fu Don Angiolo, erede fiduciario del detto fu Galanti, come da questo inventario».

FOSCOLO: AUTOESEGESI*

1. Sulle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

Un'articolata autoesegesi dell'*Ortis* è nella lettera del 29 settembre

*Tutte le citazioni dai testi di Ugo Foscolo sono tratte dall'*Edizione Nazionale delle Opere*, Firenze, Le Monnier. Edizioni diverse da questa verranno di volta in volta segnalate. Le *Opere* sono indicate da *EN* e il numero del volume; l'*Epistolario*, con propria numerazione, da *Ep*. Il quadro complessivo dei testi di riferimento è, dunque, il seguente: *EN I: Poesie e Carmi (Poesie, Dei Sepolcri, Poesie postume, Le Grazie)*, a cura di F. Pagliai, G. Folena e M. Scotti, 1985; *EN II: Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bézzola, 1961; *EN III: Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, a cura di G. Barbarisi; parte I (1803-17), 1961; parte II (1817-26), 1965; parte III (1826), 1967; *EN IV: Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817, a cura di G. Gambarin, 1955 (rist. 1970); *EN V: Prose varie d'arte (Il sesto tomo dell'Io [frammenti], Versione dallo Sterne e Notizia intorno a Didimo Chierico [appendici], Lettere scritte dall'Inghilterra [Gazzettino del Bel Mondo ecc.], Pagine varie sparse)*, a cura di M. Fubini, 1951; *EN VI: Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, 1972; *EN VII: Lezioni. Articoli di critica e di polemica (1809-1811) (Orazioni e lezioni dalla cattedra di Pavia, Articoli di critica e di polemica, Articoli ispirati dal Foscolo)*, a cura di E. Santini, 1972; *EN VIII: Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816 (Frammenti su Machiavelli, Ipercalisse, Storia del Sonetto, Discorso sulla servitù dell'Italia, Scritti vari)*, a cura di L. Fassò, 1933; *EN IX: Studi su Dante*: parte I: Articoli dell'«Edinburgh Review», *Discorso sul testo della «Commedia»*, a cura di G. Da Pozzo, 1979; parte II: «Commedia» di Dante Alighieri, a cura di G. Petrocchi, 1981; *EN X: Saggi e discorsi critici (Saggi sul Petrarca, Discorso sul testo del «Decameron», Scritti minori su poeti italiani e stranieri [1821-26])*, a cura di C. Foligno, 1953; *EN XI: Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno: parte I: *Époches della lingua italiana*, 1958; parte II: *Poemi narrativi, Donne erudite, Dei viaggi classici, Intorno ad antiquari e critici, La letteratura periodica italiana, Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia, Della nuova scuola drammatica italiana*, 1958; *EN XII: Scritti vari di critica storica e letteraria (1817-1827)*, a cura di U. Limentani, con la collaborazione di J. Lindon, 1978; *EN XIII: Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, a cura di G. Gambarin: parte I: *Scritti sulle isole Ionie e su Parga*, 1964; parte II: *La rivoluzione di Napoli del 1798-1799. La «Lettera apologetica»*, 1964; *Ep I: Ottobre 1794-Giugno 1804*, a cura di P. Carli, 1949 e 1979; *Ep II: Luglio 1804-Dicembre 1808*, a cura di P. Carli, 1952; *Ep III: 1809-1811*, a cura di P. Carli, 1953; *Ep IV: Gennaio 1812-Dicembre 1813*, a cura di P. Carli, 1954; *Ep V: 1814-primmo trimestre 1815*, a cura di P. Carli, 1956; *Ep VI: 1 Aprile 1815-7 Settembre 1816*, a cura di G. Gambarin e F. Tropeano, 1966; *Ep VII: 7 Settembre 1816-Fine del 1818*, a cura di M. Scotti, 1970; *Ep VIII: 1819-1821*, a cura di M. Scotti, 1974; *Ep IX: 1822-1824*, a cura di M. Scotti, 1994.

1808,¹ inviata a Jakob Salomo Bartholdy,² in cui Foscolo, essendogli stata comunicata una probabile versione in lingua tedesca del romanzo, coglie questa occasione per illustrare al filologo berlinese, autore di un libro sulla Grecia moderna, la sua «opinione» sul «libricciuolo» giovanile. Avendo per il momento escluso di intervenire sul testo con ulteriori correzioni e revisioni, aggiunte e tagli, considerandolo ormai il «monumento della sua gioventù»,³ si limita a tracciarne, così come aveva fatto per il traduttore tedesco, l'origine e la storia compositiva. Il suicidio di Jacopo, fin dall'inizio della lettera, è interpretato secondo la lezione di Tacito, per il quale la più splendida e necessaria delle virtù dei romani sotto la tirannide era il saper morire e, pertanto, quel tragico gesto si elevava subito a dimensione esemplare; dalla lettura poi delle opere dei «propugnatori» e degli «impugnatori» del suicidio aveva tratto spunto per le sue meditazioni, trascritte su uno «scartafaccio in forma di lettere».⁴ In tal modo, secondo il Foscolo del 1808, prende avvio la sua opera, pubblicata a Milano nel 1802; perché è questa stampa a cui l'autore e il suo corrispondente fanno riferimento.

In realtà, l'interesse di Foscolo per il genere epistolare risale al 1796, quando, nel *Piano di studi*, volendo dare una sistemazione organica al suo lavoro di scritture e letture fatte e da farsi, nel settore «Prose originali», registra due titoli: *Lettere ad una fanciulla* e *Laura-Lettere*, di cui resta forse traccia nella *Storia di Lauretta*, poi inserita nel romanzo. Nella lettera XLV, indirizzata a Teresa, l'ultima della redazione incompiuta e lasciata presso il tipografo Marsigli a Bologna nel 1798, due dei quattro libri a lei inviati (*Werther* e *Clarissa*), compagni della loro solitudine e tali da ispirarle malinconia e rimembranze, sono romanzi epistolari; nella XLVI, lettera di addio sempre indirizzata a Teresa, ma nella continuazione affidata ad Angelo Sassoli, il dono inviatole è ora esclusivamente il *Werther*, caro compagno delle loro ore più dolci: si tratta ancora di una predilezione di Foscolo, stando a quanto da lui comunicato sempre al Bartholdy intorno al lavoro del Sassoli, che avrebbe sì annacquato il testo originario con note inoffensive verso i governanti, raccozzando e rimpastando l'edizione interrotta, ma tenendo presenti ed estraendo dai suoi scartafacci e dai suoi abbozzi.⁵

¹ Cfr. *Ep II*, pp. 480-93.

² Diplomatico berlinese (1779-1826), dal 1815 il Bartholdy fu console generale per la Prussia a Roma e ostile a Napoleone. Oltre al *Viaggio in Grecia*, menzionato da Foscolo in questa lettera, scrisse anche *La guerre de Tyroliens* e un libro contro la Carboneria.

³ *Ep II*, p. 481.

⁴ Ivi, p. 483.

⁵ Cfr. Ivi, p. 484. Per il *Piano di studi*, cfr. *EN VI*, p. 6; per la lettera XLV dell'ed. in-

Ed è a questo punto che espone anche le fonti dell'*Ortis*: oltre a Tacito e Seneca, Hume, Robeck, Montaigne, tutti accomunati dalla difesa della «morte volontaria», trovando egli più opportuno «dipingere il suicida che il sillogizzare sul suicidio». ⁶

Così, pur partendo dalle sue memorie e sciagure domestiche, scrive non mostrando l'autore ma l'uomo, rappresentando fedelmente la natura: i protagonisti del romanzo, Teresa, Odoardo, Isabellina, Michele, sono «caratteri vivi», che ridestano nell'animo di Jacopo, suo *alter ego*, affetti realmente sentiti. Alcune lettere ortisiane sono simili alle lettere d'amore da lui scritte e inviate; anche gli scenari, come ad esempio le descrizioni campestri, sono ritratte dal vero, mutati solo i nomi delle persone e dei luoghi. Lauretta è «carattere storico», ⁷ ma alterato dalla fantasia, che risente molto dell'influsso della Maria di Lorenzo Sterne, personaggio di alcuni capitoli del *Viaggio sentimentale*, mentre il *Werther* di Goethe, letto nel corso della revisione del manoscritto, oltre a stupirlo per le sue alte qualità letterarie, lo aveva spaventato per il «pericolo del confronto e il sospetto di plagio». ⁸ Confida, quindi, al Bartholdy che, pur consapevole della somiglianza di alcuni episodi e caratteri, non aveva abbandonato l'idea di pubblicare il suo romanzo: si era, infatti, accorto che, mentre la «magia» del *Werther* derivava dalla «severa unità e dalla intensione de' lettori sulla sola passione del protagonista», essendo le sue lettere indirizzate solo a un amico, Ortis «scriveva ora a sua madre, ora a Teresa, ora al padre di lei, ed esprimeva le sue diverse passioni secondando i caratteri e gli interessi delle persone alle quali parlava». ⁹ Ortis, quindi, non ha un solo corrispondente: l'omologo letterario del Guglielmo goethiano è Lorenzo, personaggio puramente immaginario. Se Werther esprime una sola passione, l'amore, Jacopo ne rappresenta varie: oltre la passione per una donna, l'amore filiale, patriottico, letterario, religioso.

terrotta 1798, vd. *EN IV*, p. 72; per la lettera XLVI della continuazione del Sassoli, ivi, p. 87. Vd. M.A. TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004; Id., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

⁶ *Ibidem*. Cinque anni dopo (28 settembre 1813), Foscolo confiderà a Lucietta Frapolli che, se avesse saputo prevedere la «ferita» aperta dal suo romanzo epistolare nel petto delle giovinette, non l'avrebbe mai pubblicato; e, tuttavia, l'*Ortis*, anche se «affligge», riesce a stimolare la «meditazione», guidando «al vero Amore, la più santa e la più bella delle passioni, quando non tende che a sacrificarsi per la persona che si ama» (*Ep IV*, p. 370).

⁷ Cfr. Ivi, p. 485.

⁸ Cfr. Ivi, p. 486.

⁹ *Ibidem*.

L'opera di Goethe – rivela Foscolo – gli era servita soprattutto da esempio per l'invenzione letteraria di nascondere la paternità dell'autore e di conferire a Lorenzo il ruolo di editore e narratore delle vicende del protagonista. Purtroppo, i critici non solo lodarono il *Werther*, ma accusarono il romanzo epistolare foscoliano di averne copiati i soggetti, senza considerare che l'animo e l'ingegno dei due protagonisti, benché simili nelle sembianze, «erano per natura e per circostanze differentissimi».¹⁰ L'amore per una promessa sposa «versa veleno nelle viscere di Werther» e gli corrode le potenze vitali, mentre in Jacopo, già per natura incline alla libertà, lo conforta dalla solitudine e dallo stato di esilio, tanto che, quanto più sente l'inutilità della sua passione e la vanità delle speranze umane, tanto più si ostina a voler morire volontariamente, ragiona con sé stesso, persuadendosi e dissuadendosi dal gesto estremo, ravvisando in Teresa non uno stimolo, ma un ostacolo al suo proposito. Se lo scopo di Goethe è quello di far compiangere e perdonare il suicidio come malattia fatale di alcuni mortali, Foscolo intende farlo stimare come unico rimedio per sfuggire a «certi tempi».¹¹ L'arte, infatti, «non consiste nel rappresentare cose nuove, bensì nel rappresentare con novità»: la natura ordinò all'arte di riprodurre gli stessi «enti» e di renderli «mirabili», pur nella loro diversità.¹² Se il *Werther* riempie il cuore e l'*Ortis* la mente, Foscolo, pur consapevole dell'immatura e passeggera fama del suo «libricciuolo», ha cercato di conferire alla prosa italiana vitalità e «schiettezza», liberandola dalla fredda retorica e dagli epiteti stranieri. Va, a questo punto, ricordato che alcuni accenni a questi problemi qui trattati si riscontrano anche nella lettera inviata a Goethe il 16 gennaio 1802, in cui, sempre a proposito dell'*Ortis*, Foscolo lamenta la mancanza di modelli e, di conseguenza, il ricorso a una lingua propria.¹³

Nella *Notizia bibliografica*, pubblicata in appendice all'edizione zurighese dell'*Ortis* nel 1816, il testo più completo dell'opera, Foscolo chiarisce in maniera illuminante e con argomentazioni tutte interne allo specifico letterario le ragioni profonde della sua opzione per il genere epistolare, tanto da rappresentare un fondamentale contributo all'interpretazione del romanzo.¹⁴ Anzitutto, il romanzo epistolare consente una certa libertà stilistica, che non richiede al suo autore uno stile necessariamente omo-

¹⁰ Ivi, p. 487.

¹¹ Ivi, p. 489.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. *Ep. I*, pp. 129-132.

¹⁴ Cfr. *EN IV*, pp. 478-535.

geneo; in particolare, le *Ultime lettere* hanno «uno stile tutto loro proprio», attraverso il quale

lo scrittore accenna più che non esprime a parole; trapassa, senza frapporre mai mezze tinte, da un oggetto all'altro; par che sprezzi sempre la rotondità de' periodi, e talor l'armonia; non cerca vocaboli o frasi eleganti; e pare che il concetto gli suggerisca le voci più proprie; nè si cura che siano fuor d'uso; anzi la dicitura ha non so che ruggine proveniente dalla lettura de' più antichi scrittori italiani; ma ad onta di certo zelo di purità della lingua che in generale trovasi in quelle lettere, vi si incontra alle volte delle licenze tutte nuove e non imitabili: insomma è stile d'uomo che scrive a sé unicamente e per sé; [...] e il vigore e la schiettezza delle espressioni escono da impeto d'anima e da uso pratico della lingua, piuttosto che da metodo premeditato di scrivere. Però chi sul serio dicesse che lo stile di questo libretto piace appunto perché non ha stile (pigliando il vocabolo nel significato delle scuole) darebbe forse nel segno.¹⁵

Oltre alla libertà di stile, rivendicata dal Foscolo 'zurighese', scrittore ormai all'apice della sua maturità autoesegetica, nel romanzo epistolare è implicita anche una certa libertà compositiva, che si estende spesso a dimensioni metaletterarie. Si pensi, infatti, alle narrazioni di secondo grado che offre l'*Ortis* (le storie parallele di Gliceria e di Olivo e la stessa vicenda di Lauretta, una microstruttura diegetica all'interno della lettera vera e propria, che è il racconto di primo grado); alle inserzioni, a «mosaico», di altri contesti romanzeschi (è ancora il caso di Lauretta, derivato dalla Maria di Sterne, da un «libretto inglese», per esplicita affermazione dell'estensore della lettera);¹⁶ alle osservazioni sull'atto stesso dello scrivere, una sorta di *mise en abîme* (Jacopo scrive e riflette sull'andamento della sua scrittura: «mi assumo mille argomenti; mi s'affacciano mille idee: scelgo, rigetto, poi torno a scegliere; scrivo finalmente, straccio, cancello, e perdo spesso mattina e sera: la mente si stanca, le dita abbandonano la penna, e mi avveggo di avere gittato il tempo e la fatica»);¹⁷ alle autocitazioni, come quando trascrive in prosa i propri versi (ad esempio, gli endecasillabi sciolti *Al Sole*); alla trasposizione di lettere realmente inviate alle amate (in particolare, ad Antonietta Fagnani Arese); e, infine, alle numerose citazioni di autori e di opere, già abbondantemente sottolineate dalla critica.

A queste va aggiunta un'ulteriore segnalazione: nell'edizione zurighese

¹⁵ Ivi, pp. 483-484.

¹⁶ Ivi, p. 349.

¹⁷ Ivi, pp. 348-349.

si trova, com'è noto, la lettera del 17 marzo, non presente nell'edizione del 1802, lettera di importanza capitale nel pensiero storico-politico foscoliano; ma vi è anche un altro codicillo da tenere presente: mentre nell'edizione 1802, subito dopo la lettera del 20 marzo, a sera, l'intervento narrativo di Lorenzo si limita a citare, tra i libri cari a Jacopo, un Plutarco e un Tacito Bodoniano, con traduzione dei secondi libri degli *Annali* e delle *Storie*,¹⁸ nell'edizione del 1816, e naturalmente nella londinese 1817, non solo sono ricitati i predetti autori e incluse le *Massime* di Marco Aurelio, ma soprattutto viene aggiunto che, copiato in più date, proprio sul Tacito Bodoniano, è un passo di Blaise Pascal, tratto dal *Contre l'indifférence des Athées*, prefazione in certo senso alle *Pensées*, ma già tradotto da Foscolo, prima che nell'*Ortis* zurighese, in un abbozzo (con varianti e amplificazioni) dell'*Esperimento sopra i principj della letteratura* del 1809 e nell'orazione *Sull'origine e i limiti della giustizia* dello stesso anno.¹⁹ Il fatto che sul testo di Tacito, nella parte quasi conclusiva del romanzo, si trova un passo di Pascal, di significativa ed eccezionale portata strategica nel pensiero foscoliano e poi leopardiano, denota – oltre all'allusa simbologia cristologica della *Bibbia* chiusa, trovata da Lorenzo accanto a Jacopo morto – il privilegio assoluto, la centralità, la fedeltà laicamente intesa verso un grande scrittore, da Foscolo amatissimo ed emulato.

Un'ultima considerazione riguarda il carattere singolare ed eccentrico del protagonista in rapporto non solo alla libertà dei suoi comportamenti, inclassificabili dentro schemi rigidamente chiusi e conformistici, ma anche e soprattutto, in maniera omologa, alla varietà stilistica. Infatti, Foscolo accentua queste componenti psicologiche, quando ne illustra le contrad-

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 277.

¹⁹ Cfr. Ivi, pp. 455–456. Cfr. *Esperimento sopra i principj della letteratura*, in *EN VII*, pp. 55–56; *Sull'origine e i limiti della giustizia*, ivi, pp. 182–83; C. C. TACITI, *Opera*, Parmae, in Aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1795. Quanto al pensiero di Pascal, vd. B. PASCAL, *Pensées* [1669], ed. a cura di L. Brunschvicg, Paris, Hachette, 1897, 1904, 1925 e Flammarion, 1976, pens., 194; questa la traduzione di Foscolo: «Io non so né perché venni al mondo; né come; né cosa sia il mondo; né cosa io stesso mi sia. E s'io corro ad investigarlo, mi ritorno confuso d'una ignoranza sempre più spaventosa. Non so cosa sia il mio corpo, i miei sensi, l'anima mia; e questa stessa parte di me che pensa ciò ch'io scrivo, e che medita sopra di tutto e sopra sé stessa, non può conoscersi mai. Mi trovo coma attaccato a un piccolo angolo di uno spazio incomprendibile, senza sapere perché sono collocato piuttosto qui che altrove; o perché questo breve tempo della mia esistenza sia assegnato piuttosto a questo momento dell'eternità che a tutti quelli che precedevano, e che seguiranno. Io non vedo da tutte le parti altro che infinità le quali mi assorbono come un atomo».

dizioni: Jacopo è «sì agitato dalle passioni e d'indole sì impaziente», ma è anche in grado di «compiacersi di descrizioni campestri» e di ragionare su minuzie fino a desumerne massime generali, atteggiamenti questi non semplicisticamente spiegabili, «se non col dire: che s'è voluto stampare tutto quello che fu scritto dall'Ortis, senza pigliarsi pensiero se sia tutto conforme alle leggi dell'arte, agli esempi de' grandi scrittori, e soprattutto a' modi co' quali la natura suole procedere».²⁰ Da questa complessa psicologia, propria di «un carattere nuovo e alle volte stranissimo», pur sempre uscito dalla struttura multiforme della natura, derivano coerentemente la varietà della scrittura e le tonalità cangianti dello stile, che riesce a prendere «improvvisamente varj colori dalla molteplicità degli oggetti»; essendo, pertanto, i pensieri di Jacopo «disordinati», lo stile dell'autore deve riuscire a esprimerli, specie quando «il disordine forma un tutto che si direbbe composto armonicamente di dissonanze».²¹ Nella dimensione armonica, che nasce dalle dissonanze, uno dei punti cardini della sua poetica, l'esule del 1816 riconduce, dunque, sapientemente, con suprema consapevolezza, il suo capolavoro giovanile, riconoscendogli dignità poetica, autonomia compositiva e soprattutto costruzione di un protagonista romanzesco coerente con la sua idea generale di arte.

Nell'*Essay on the present literature of Italy* del 1818, Foscolo affermerà poi che nell'*Ortis* le allusioni alla caduta della Repubblica veneziana e l'inserimento di personaggi realmente esistiti, come per esempio il Parini incontrato a Milano, conferiscono anche uno statuto di verità epocale al romanzo, accrescendone l'interesse presso le popolazioni straniere.²² Le *Ultime lettere*, per «the boldness of whose thoughts, and the purithy of whose language, combined with a certain easy style», possono adattarsi al gusto di tutti i lettori;²³ in particolare, gli italiani sono attratti proprio dalla loro varietà stilistica, anche se i critici hanno segnalato come modelli di prosa le opere composte nel periodo tra Dante e Machiavelli. L'imitazione degli antichi autori non ha, tuttavia, concorso a diminuire il predominio del francese (estesosi a livello europeo durante il regno di Luigi XIV e di Luigi XV), che aveva a tal punto contaminato la nostra lingua fino a indurre nei letterati italiani una passiva accettazione della supremazia francofona.²⁴

²⁰ Ivi, pp. 488-489.

²¹ Ivi, pp. 495-496.

²² Cfr. *EN XI / II*, p. 469.

²³ Ivi, p. 470.

²⁴ Cfr. ivi, p. 471. Vd. M. A. TERZOLI, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno, 1988; G. NICOLETTI, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Letteratura italiana. Le Opere*.

2. Su *La chioma di Berenice*

Nell'articolo sulla *Traduzione de' due primi canti dell'«Odissea»*, uscito anonimo a Milano negli «Annali di scienze, lettere ed arti» dell'aprile 1810, particolarmente duro contro lo stampatore bresciano Niccolò Bettoni, Foscolo, pur non entrando nel merito del suo volgarizzamento e della sua interpretazione del poemetto eziologico, sostiene che Pindemonte, per dimostrare la libertà di traduzione dei poeti antichi, aveva più volte ribadito che Catullo, volgendo in latino *La chioma di Berenice*, avrebbe usato un numero maggiore di versi e di immagini rispetto al più sobrio testo originale di Callimaco. Pindemonte, infatti, si concentra principalmente su alcuni frammenti di Callimaco, dimostrando come da un suo distico nella traduzione latina invece di due versi ne figurassero quattro.²⁵ Foscolo, a sua volta, osserva che, essendo andato perduto il componimento di Callimaco, il raffronto risulta improponibile: «tutto l'aiuto dell'induzione» fa giustamente ritenere che «Catullo, con la libertà permessa e dovuta ad ogni traduttore», abbia conservato il disegno originario del pensiero callimacheo, pur modificando l'ordine delle idee e delle parole; grande, pertanto, è la sua meraviglia che un uomo dotato di «spirito poetico», come Pindemonte, si lasci influenzare dagli eruditi, privi di «mente poetica» e di «retta logica».²⁶

Nell'*Essay on the present literature of Italy* Foscolo accenna alla sua traduzione dell'elegia di Catullo e soprattutto al suo erudito studio storico-filologico, presentandolo come una «continued irony» intorno alle verbose critiche dei commentatori, tanto che alcuni dotti «fell into the snare», mentre egli stesso aveva ritenuto doveroso svelare ai suoi lettori prodighi di lodi «the mysteries and the abuses of the philological art». Avrebbe, dunque, creato molte occasionali citazioni e intriso volutamente il commento di «grossest faults», ordendo un inganno allo scopo di ammonire commentatori e scrittori a dedicarsi, com'egli aveva sempre fatto, a suscitare «generous sentiments in the bosom of their countrymen».²⁷ Si tratta, questa volta, di un'autoesegesi antifrastica, perché l'idea dello scherzo, escogitata

Dall'*Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, III, pp. 27-68.

²⁵ Cfr. *EN VII*, p. 217.

²⁶ Ivi, p. 219.

²⁷ *EN XI / II*, pp. 485-486. Cfr. S. TIMPANARO, *Ancora sul Foscolo filologo*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVIII, 464, 1971, pp. 519-544; Id., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1978, pp. 141-142 (con severità di giudizio critico sulla filologia foscoliana più attenuata); R. CARDINI, *A proposito del commento foscoliano alla «Chioma di Berenice»*, «Lettere italiane», XXXIII, 3, 1981, pp. 329-349.

a posteriori, dà l'impressione che Foscolo avesse voluto costruirsi un alibi per sminuire i suoi errori filologici e spuntare le critiche con l'arma del ridicolo.

3. Su *Dei Sepolcri*

Se nei versi 231–234 dei *Sepolcri* per introdurre il tema della memoria Foscolo si serve della mitologica immagine delle Pimpee, le Muse custodi delle tombe e intonatrici di un canto destinato all'immortalità, nell'*Essay on the present literature of Italy* ne ripropone la funzione, poiché scopo del carme «appears to be proof of the influence produced by the memory of the dead on the manners and on the independence of nations». ²⁸ Citando i celebri versi dei *Sepolcri* sulla Chiesa di Santa Croce in Firenze, in cui si trovano le tombe dei grandi italiani (vv.154–185), ²⁹ informa i lettori inglesi che il carme, di soli 295 versi, provocò numerose critiche, ma venne anche ritenuto un'esemplare riforma della lirica italiana, tanto che l'Accademia di Brescia bandì un concorso per la migliore traduzione in latino, vinto da Girolamo Federico Borgno. Alcuni concetti essenziali della dissertazione di Borgno, *Sul carme di Ugo Foscolo Dei Sepolcri e sulla poesia lirica*, proprio perché rispecchia fedelmente l'idea foscoliana di poesia lirica, sono ripresi, anche se in maniera sintetica e incompleta: il presupposto fondamentale, per cui un componimento può definirsi lirico – ribadisce Foscolo –, consiste nel presentare «interesting facts», in modo da eccitare «strongest feelings», e nel possedere – come aveva sottolineato con esattezza Borgno – «audacia di esordio, sublimità di sentenze, insolito vigor di parole, armonia di verso, splendore di figure, negligenza opportuna nella collocazione de' vocaboli e delle cose, magnifiche digressioni». ³⁰

²⁸ Ivi, p. 481.

²⁹ *Ibidem*: *Dei Sepolcri* 154 sgg. («Io quando il monumento / Vidi ove posa il corpo di quel grande / Che temprando lo scettro a regnatori / Gli allor ne sfronda, ed alle genti svela / Di che lagrime grondi e di che sangue; / E l'arca di colui che nuovo Olimpo / Alzò in Roma a' Celesti; e di chi vide / Sotto l'etereo padiglion rotarsi / Più mondi, e il Sole irradiarli immoto, / Onde all'Anglo che tanta ala vi stese / Sgombrò primo le vie del firmamento...»).

³⁰ *ENVI*, pp. 579–83. Vd. G. PAPARELLI, *Storia della "lirica" foscoliana*, Salerno, Edisud, 1992, pp. 203–11. Cfr., inoltre, A. VALLONE, *Genesi e formazione dei Sepolcri*, Asti, Arethusa, 1946; D. BIANCHI, *Per la genesi dei Sepolcri foscoliani*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», LXI, 2, 1961, pp. 61–89; A. NAVARRIA, *La genesi dei Sepolcri*, «L'Osservatore politico-letterario», IX, II, 1963, pp. 78–84; G. PETROCCHI, *Ancora sulla genesi dei Sepolcri*, «Cultura e scuola», XVII, 67, 1978, pp. 38–46; V. DI BENEDETTO *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 111–241; P. CATALDI, *Ugo Foscolo: Dei Sepolcri*, «Allegoria», VIII, 23, 1996, pp. 77–112.

In *A Parallel between Dante and Petrarca* Foscolo si dilunga nuovamente sul genere poetico: nel quinto paragrafo, infatti, spiega, in termini ispirati alla gnoseologia empiristica e sensistica, che «images in poetry work upon the mind according to the process of nature herself». ³¹ Le immagini sono elaborate dalla mente umana secondo un processo naturale e rapido: raggiungono prima i sensi, poi il cuore, quindi l'immaginazione, per collocarsi infine nella memoria e sollecitare la ragione, il cui compito consiste nel confrontare le sensazioni.

Thoughts are in themselves only the raw material: they assume one form or another; they receive more or less brilliancy and warmth, more or less novelty and richness, according to the genius of the writer. It is by compressing them in an assemblage of melodious sounds, of warm feelings, of luminous metaphors, and of deep reasoning, that poets transform, into living and eloquent images, many ideas that lie dark and dumb in our mind; and it is by the magic presence of poetical images, to reason, and to meditate, with all the gratification, and with none of the pain, which commonly attends every mental exertion. ³²

I pensieri, dunque, che sia l'arte dello scrivere sia la memoria conservano il sapere umano e che la speranza non abbandona l'uomo nemmeno sul punto di morte, perché animata dall'attesa di una vita futura, sono, per Foscolo, verità facilmente comprensibili in base all'esperienza quotidiana. E, pure, i termini astratti, come *Genius*, *Art*, *Science*, non riescono a eccitare le facoltà umane come quando il poeta apostrofa la memoria; ma la resa espressiva dipende da come combina e varia le immagini: questo spiega perché alcuni versi dei *Pleasures of Memory* di Samuel Rogers non hanno nessuna somiglianza con i versi 230-34 dei *Sepolcri*, che sono trascritti con un intento diverso dall'assunto prospettico dell'*Essay* (1818), in quanto ora appare ispirato alla più universale dimensione della poesia eternatrice della storia. Segno questo che il Foscolo degli ultimi anni (*A Parallel* è 1823) riteneva che l'importanza del carne andasse al di là del suo valore esclusivamente patriottico.

4. Sull'Esperimento di traduzione dell'*Iliade*

Nel saggio sulla *Traduzione dell'Odissea del Pindemonte* Foscolo, come «altro sperimentatore de' poemi d'Omero», accenna alla sua versione dell'*Iliade*, pubblicata nel 1807, e riporta le idee o «massime generali» del

³¹ *EN X*, p. 115.

³² *Ibidem*.

«ben tradurre»: ogni poesia deve avere come elementi le immagini, lo stile e la passione; il traduttore, per rendere la perfezione delle immagini omeriche, deve immergersi nella teologia, negli usi e nelle arti dell'età eroiche e conoscere le dottrine di tutti gli scrittori che operarono al tempo di Omero. Lo stile risulta dalla triade di armonia, moto e colorito; l'*armonia* dipende dal suono di ogni parola, dalla sua collocazione e dal metro, ma nella traduzione si perde, tanto che il traduttore, quando cambia parole, metro e collocazione, deve far acquisire alla sua lingua questa dote, essenziale dell'eloquenza poetica; il *moto* dipende sempre dai verbi, perché esprimono azione, mentre il *colorito* dipende dagli epiteti che assegnano qualità a tutti gli oggetti.³³ Per tutte le lingue vale la regola che ogni parola, oltre al suo significato primitivo e principale, ha molte idee accessorie e concomitanti, che danno movimento e colore al significato principale. Al traduttore, quindi, non resta che conferire alla parola tutto il valore del significato primitivo; «ma perché senza le idee concomitanti la poesia non avrebbe né varietà né calore né vita, deve studiarci ad un tempo di dare ai vocaboli della sua traduzione le idee accessorie e l'*armonia* che gli verranno trasfuse nella mente e nell'anima dall'originale».³⁴ La perfetta traduzione dipende anche da vari fattori concomitanti, come la tempra intellettuale di ogni uomo, il valore di ciascuna parola, se troppo trascurata o troppo celebrata dall'antichità; la pronuncia delle lingue morte. La passione – come afferma pure nell'*Intendimento del lettore dell'Esperimento di traduzione della Iliade* (1807)³⁵ – è l'elemento principale per una buona traduzione, sempre diffuso nel poema omerico; se il traduttore lascerà impassibili i lettori non sarà colpa delle storie antiche, ma della «natura del suo cuore», che «né la fortuna, né il cielo», né le lettere «possono correggere mai ne' mortali».³⁶ A queste teorie non manca che l'applicazione: essendo

³³ Cfr. *ENVII*, p. 206. A proposito del *moto*, Foscolo cita John Locke, autore di molte profonde teorie, a cui, a suo giudizio, i grammatici non avrebbero mai pensato. Il poeta conosceva il filosofo dell'empirismo, di cui, come poi Leopardi, era grande ammiratore, attraverso la traduzione, effettuata da padre Soave (Milano, Motta, 1775-1776, 4 voll.) del compendio del pensiero lockiano redatto dal Wynne: *An Abridgment of Locke's Essay Concerning Human Understanding*, London, A. and J. Churchill, 1696.

³⁴ Ivi, p. 208.

³⁵ Cfr. *EN III / I*, pp. 5-69: 8-10.

³⁶ Ivi, p. 9; cfr. la trascrizione di una lettera a Monti (pp. 275-287) e pp. XLII-XLIV: XIX-CXXXVI dell'*Introduzione* di G. Barbarisi. Vd. anche Id., *Introduzione alle versioni omeriche del Foscolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXII, 400, 1955, pp. 568-609; Id., *Le edizioni dei tentativi foscoliani di traduzione dell'Iliade*, «Studi di filologia italiana», XIII, 1955, pp. 319-337; M. PALUMBO, *Note su Foscolo traduttore dei classici*, «Esperienze letterarie», XXVII, 3, 2002, pp. 39-52.

impossibile produrre una versione totalmente fedele all'originale, è giusto almeno ch'essa sia universale, cioè conforme al gusto e all'intendimento dei lettori. Oltre il sapere, l'ingegno, le teorie, le lingue e il genio poetico, per ben tradurre occorre un'«armonia d'anima tra il traduttore e l'autore», che solo la natura può dare.³⁷

5. Sull'*Origine e ufficio della letteratura*

In una lettera a Isabella Teotochi Albrizzi del 19 marzo 1809 Foscolo, rammaricato per la soppressione della cattedra a Pavia, entra nel merito delle critiche e delle «accuse» relative alla sua *Orazione*, che, comunque, «destò l'amor delle lettere e della patria».³⁸ Accusato dai letterati di «oscurità», «barbarie», «eresia letteraria», «impertinenza filosofica», «singolarità», «ferocia», «plagio», «ridondanza di parole», «sconnessione dei pensieri», si difende negando di aver desunto idee da altri testi, se non i fatti religiosi, ed evidenzia di «poter geometricamente provare la connessione progressiva di tutti i suoi periodi incominciando dal principio, sino all'ultima linea dell'orazione».³⁹ Tale concetto illumina l'idea foscoliana dell'organicità e coerenza logica del discorso critico, della sua precisione «geometrica» e, dunque, non come un collage di idee giustapposte. Emerge, qui, l'importanza che il Foscolo conferisce alla «parola», «pesata e misurata», con tutto il peso della sua potenza semantica e il rapporto dialettico tra significante e significato.

Nell'*Essay on the present literature* Foscolo riprende gli argomenti dell'*Orazione* pavese, compendiando i concetti sviluppati nei paragrafi V e XV, in cui affiora, contrariamente alla montiana visione servile, la concezione pariniana del ruolo del letterato completamente dedito agli studi, privo di avidità e ambizione, «illibato ed indipendente in mezzo ai vizi e alla tirannide de'mortali».⁴⁰ Conclusa la breve esperienza accademica, non solo stampa le sue lezioni, ma progetta anche la seconda edizione dell'*Orazione inaugurale* attaccata da «grammatici, retori, letterati per arte, cortigiani, giacobini», offesi dai suoi principi, che non intendeva assolutamente cambiare.⁴¹ Partendo dal presupposto, assai diffuso nel Settecento, che l'uomo

³⁷ *EN VII*, p. 210.

³⁸ *Ep III*, p. 88.

³⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

⁴⁰ *EN VII*, p. 154. Cfr D. TONGIORGI, *Un nuovo importante testimone dell'orazione «Sull'origine e i limiti della giustizia»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXI, 555, 1994, pp. 412-434; R. TURCHI *L'orazione inaugurale di Ugo Foscolo*, «La Rassegna della letteratura italiana», C, 2-3, 1996, pp. 26-43.

⁴¹ *Ep III*, p. 82 (Lettera del 16 marzo 1809 a Giambattista Gioivo).

è un animale sociale e, raggruppato in una società, si mantiene unito agli altri mediante l'uso della parola, ne consegue che gli uomini di lettere, particolarmente dotati del potere della parola, tradiscono il loro dovere ogniqualvolta trascurano nei loro scritti l'obiettivo «to excite the generous passions, to demonstrate useful truths, to add charms to virtue, and to direct the public opinions to the promotion of national prosperity». Gli uomini di lettere devono essere «independent mediators» tra il popolo, che inclina alla licenza, e il governo, che, fidando sulla propria forza, inclina al dispotismo. Foscolo ritiene di avere cercato la dimostrazione di tali principi nella storia di tutte le nazioni e, se, da un lato, esalta l'utilità della letteratura, dall'altro, accusa la bassezza di coloro che si vendono al tiranno: basta pensare all'usanza in Italia di inserire nelle orazioni inaugurali di ciascun professore l'elogio del governo in quel momento al potere. Una «ceremony» incomprensibile, secondo Foscolo che, astenendosi dal farlo, aggiunge una nota per spiegare «that is belongs to history alone to speak in becoming manner of great sovereigns».⁴²

Per quanto poi concerne le critiche mosse all'*Orazione*, ritorna puntigliosamente sulla tormentata vicenda e, distinguendole in positive e negative, implicitamente ne elenca alcune caratteristiche, dalla padronanza della lingua al severo controllo grammaticale, dall'insolita maniera di collegare le frasi all'audacia delle metafore, dal contrasto di espressioni dell'antico toscano e dell'uso moderno alla densità delle idee in rapporto straniente con la brevità dei periodi. Svolge tuttavia l'autoesegesi in chiave preminentemente «politica», come risulta da un altro suo significativo intervento: diversi anni dopo, in una lunga lettera a Hudson Gurney del 12 agosto 1826, ricorda ancora le lezioni tenute in occasione dell'incarico accademico pavese, in particolare la *Letteratura rivolta unicamente al lucro*, dove aveva messo in guardia i giovani circa l'infamia di «bartering genius and literature for money». Qualsiasi cosa – argomenta Foscolo, passando da un caso particolare a una norma generale –, deviata dalla sua tendenza naturale, finisce sempre per arrecare «shame and miseries».

⁴² EN XI / II, pp. 477-78 (*passim*). Per la lettera a Hudson Gurney del 12 agosto 1826, in cui è l'accenno al saggio sulla *Letteratura rivolta unicamente al lucro*, cfr. U. FOSCOLO, *Opere. La letteratura italiana. Storia e testi*, 51, a cura di F. Gavazzeni, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1981, II, p. 2151. Hudson Gurney (Norwich, 19 gennaio 1775-Keswick Hall [Norfolk], 9 novembre 1864), banchiere-letterato, conosciuto da Foscolo nel 1822.

6. Sul *Viaggio Sentimentale*

Nell'*Essay on the present literature of Italy* Foscolo accenna anche alla traduzione dell'*Iliade* eseguita da Monti, alla sua lacunosa conoscenza del greco e all'uso di traduzioni letterali in latino. Se inizialmente la versione montiana fu elogiata anche dagli eruditi della lingua greca, in un secondo momento i dotti ritennero di non poterla accettare, essendo opera di chi aveva scarsa frequentazione del testo omerico.⁴³

Monti had heard of the simplicity of Homer: he wished to imitate this quality, which is so much eulogized, and so little capable of definition. To accomplish this project, he sprinkled his phrases with Italian *idiotisms*, and he moreover was prodigal of words from the *Latin*, which, although they have a certain classical air, and are well chosen, expressive, and clear, and enrich the language, give, however, a prosaic and pedantic air, that renders his manner disagreeable and dry.⁴⁴

Se, da una parte, Monti ha reso fedelmente il senso delle frasi originali, dall'altra, non ne ha afferrato le «minute and accessory beauties», che, proprio perché percepite e non colte, sono la disperazione dei traduttori anche più esperti. Monti ha, tuttavia, saputo conferire un «agreeable» colore alle descrizioni dell'*Iliade*, a differenza del *rifacimento* di Melchiorre Cesarotti e della «meagre translation» di Anton Maria Salvini. Foscolo è, invece, convinto di avere tradotto il *Viaggio sentimentale* con parole e frasi del XIV secolo, senza incrinare la fluidità discorsiva di Yorik-Sterne. Questo romanzo, già ben noto in molti paesi stranieri, era stato tradotto ben due volte in lingua italiana, ma «the torpidity of their style, and their repeated Gallicisms» gli avevano attirato solo disprezzo. Avendo realizzato la traduzione sotto lo pseudonimo di Didimo Chierico, in una delle note, Foscolo ha rivendicato alla sua lingua nativa di essere «un bel metallo che bisogna ripulire della ruggine dell'antichità, e depurare della falsa lega della moda; e poscia batterlo genuino in guisa che ognuno possa riceverlo e spenderlo con fiducia, e dargli tal conio che paia nuovo e nondimeno tutti sappiano ravvisarlo».⁴⁵ Nel menzionare poi le sue edizioni delle *Opere*

⁴³ Cfr. Ivi, p. 461.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, pp. 470-471 (in italiano e in corsivo nel testo inglese). Cfr. R. MILLER ISELLA, *La poetica del tradurre di Ugo Foscolo nella versione del Viaggio sentimentale*, Bern-Frankfurt am Main, Lang, 1982; R. TOFANI, *Ugo Foscolo: fatica e orgoglio del tradurre*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1994, pp. 78-90; L. ALCINI, *Studio di varianti d'autore nella traduzione foscoliana di A Sentimental Journey through France and Italy*, Perugia, Guerra, 1998; S. RICCIARDI, *Foscolo e il Viaggio sentimentale*, «Riscontri», XXIV, 4, 2002, pp. 21-

del Montecuccoli, puntualizza di essersi prefisso uno scopo prettamente letterario: con l'esempio e gli insegnamenti di un illustre cittadino, aveva inteso stimolare negli italiani il «martial spirit» dell'autore, annoverandolo, accanto a Machiavelli, tra i migliori scrittori classici:⁴⁶ a Raimondo Montecuccoli, luogotenente dell'esercito asburgico, la guerra era apparsa una costante irrinunciabile del processo storico, su cui si fondavano il diritto e la stessa legittimazione dell'Impero. L'interesse di Foscolo per l'arte della guerra era già annunciato nella lettera del dicembre 1808 a Monti, a cui confida che, proprio mentre stava lavorando alla versione dell'*Iliade*, pensava a un'opera sulla *Storia dell'Arte della Guerra*: i primi semi erano già sparsi nell'ultimo paragrafo della *Considerazione I* al Montecuccoli.⁴⁷

7. Su *Le Grazie*

Nell'*Essay* Foscolo, richiamandosi ancora a Borgno, cita le *Grazie*, insieme con l'*Alceo*, opera rimasta solo allo stato di progetto, in cui intendeva descrivere le vicissitudini della poesia italiana dalla caduta dell'Impero d'Oriente ai suoi tempi. Se già nella lettera a Monti del dicembre 1808, a proposito delle *Grazie*, ne aveva elogiato le «idee metafisiche sul bello»,⁴⁸ ora, nell'*Essay*, giudica criticamente i suoi sciolti: ferma restando, come norma generale, l'importanza del chiaroscuro poetico, il poeta estende l'autoesegesi alla loro qualità inconfondibile, rilevandone i toni convenienti all'argomento, le misure lente e spaziate regolanti la *melancholy* del sentimento, il predominio variabile nel susseguirsi di vocali e consonanti; sottolinea, inoltre, la vivacità delle immagini, svelte come il passo della gioia, la *melody* di ogni endecasillabo e l'*harmony* di ciascun periodo.⁴⁹ Di qui il successivo richiamo alla Grecia e alla strofa dell'ode *All'amica risanata*

37. Sulla diffusione di Sterne in Italia: *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Pisa, Nistri-Lischi, 1990; L. BERTI, *Foscolo traduttore di Sterne*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1942; C. VARESE, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze, Sansoni, 1947.

⁴⁶ Ivi, p. 476.

⁴⁷ *Ep II*, p. 545 («E questa fatica la riserbo per ultima, ad età più erudita, più matura, e men agitata: dopo avere percorsi molti paesi celebri per battaglie, e visitati musei e biblioteche, e raccolti libri militari e carte, e imparata da' professori miei colleghi la storia ragionata delle scienze applicate alla guerra; quando il furore poetico non mi terrà più l'animo, e le opinioni politiche e morali si saranno in me se non cangiate, almen temperate; quando finalmente avrò preparato compiutamente il corso della mia cattedra, e risparmiato tanto danaro da poter viaggiare nelle vacanze d'estate e d'autunno»).

⁴⁸ Ivi, pp. 544-545.

⁴⁹ Cfr. *EN XI / II*, p. 484.

sulle Isole Ionie: come Saffo, nata nel mare greco, dov'è sorto il mito di Venere, si ritiene anch'egli destinato, sulla base di questa profonda e comune radice, a creare un prodigio: rendere immortale una donna mortale; e può farlo con l'unico strumento che salva dall'azione corrosiva del tempo, la poesia.⁵⁰ L'ascendenza pindarica accompagna il compito che Foscolo le assegna, e in tal modo lo stesso poeta si investe del ruolo di dispensatore di eternità, elevando in una dimensione infinita e atemporale i valori della vita quotidiana. La sapiente tessitura allegorica degli sciolti delle *Grazie*, soprattutto quando lo studio e la meditazione del poeta pongono sotto controllo la sua immaginazione troppo «exalted», è implicitamente richiamata nel saggio *Narrative and Romantic Poems of the Italians* del 1819, quando, nel discorrere della *Gerusalemme liberata* di Tasso, «like a Grecian temple, of which the entire can be contemplated in a single glance», trascrive dal suo incompiuto poema gli endecasillabi 7-12 dell'inno terzo a Pallade, dove evoca per immagini i versi di Pindaro, raffigurati nei *corsieri* tebani, che, nonostante siano direttamente ispirati dalle Muse, *vaganti* come i venti impetuosi mossi da Eolo e capaci di volare arditamente in alto al pari di un'aquila, hanno i morsi adornati da Apollo e, pertanto, sono tenuti a freno in maniera magistrale dalla sua arte poetica.⁵¹

8. Su *Didymi Clerici Prophetae Minimi Hypercalypseos liber singularis*

Nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, posta in calce alla traduzione del *Viaggio sentimentale* (1813) e ristampata con qualche variante nel 1816

⁵⁰ *Ibidem* («E quella a cui di sacro / Mirto te veggio cingere/Devota il simulacro, / Che presiede marmoreo / Agli arcani tuoi lari / Ove a me sol sacerdotessa apparì / Regina fu, Citera / E Cipro ove perpetua / Odora primavera / Regnò beata, e l'isole / Che col selvoso dorso / Rompono agli euri e al grande Ionio il corso. / Ebbi in quel mar la culla, / Ivi erra ignudo spirito / Di Faon la fanciulla, / E se il notturno zeffiro / Blando sui flutti spira / Suonano i liti un lamentar di lira»).

⁵¹ Ivi, pp. 183-85. Cfr. V. MASIELLO, *Il mito e la storia. Analisi delle strutture dialettiche delle Grazie foscoliane*, «Angelus novus», 12-13, 1969, pp. 130-170; W. BINNI, *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino (1812-13)* [1954], in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 185, 186; A. SOLE, *Il poeta-sacerdote all'ara di Bellosguardo (Note sulla matrice inventiva delle Grazie)*, *Le traduzioni omeriche e le Grazie*, in Id., *Foscolo e Leopardi fra rimpianto dell'antico e coscienza del moderno*, Napoli, Federico & Ardia, 1990; G. SAVARESE, *Le Grazie e l'«armonia del mondo»*, «Esperienze letterarie», XVI, 4, 1991, pp. 21-37; I. PUPO, *Equivalenze e antagonismi nelle Grazie del Foscolo*, «Filologia antica e moderna», 7, 1994, pp. 77-106; M. SCOTTI, *La genesi delle Grazie: tra Firenze, Milano e l'esilio inglese*, in Id., *Foscoliana*, Modena, Mucchi, 1997, pp. 184-187; e, ivi, *Le Grazie tra filologia e critica*, pp. 191-206; *Per una recente edizione delle Grazie*, pp. 207-231.

a Zurigo, Foscolo definisce l'*Ipercalisse liber unicus*, «opuscoletto» essenzialmente «satirico», le cui allusioni, «racchiuse in altrettanti versetti scritturali», si presentano di non agevole interpretazione. Nell'*Essay* precisa che il libello è «a satire against the journalists, the learned pensioners of the court, the Royal Institute, and the senate of the kingdom of Italy», sotto forma, dall'inizio alla fine, di enigma per chi non sia provveduto della chiave in grado di penetrare in una scrittura intenzionalmente avvolta di «obscurity». ⁵² La difficoltà di comprendere le allusioni contenute nell'opera, senza un codice per decrittare, dimostra che l'autore non si curava di accattivarsi il favore del pubblico, né temeva di disprezzare i comportamenti cortigiani dei letterati italiani: aveva, infatti, disapprovato la *Pronèa* del suo maestro Cesarotti, rotto i rapporti di amicizia con Monti, detrattore di Alfieri, da lui difeso, insieme con Parini, a cui ribadisce stima e «reverence». ⁵³

9. Sulle tragedie: I. *Tieste*

Nella lettera del gennaio o febbraio 1797, scritta a Venezia e inviata al Cesarotti, con toni lapidari e tacitiani, il diciottenne poeta non solo giudica la sua prima tragedia, *Tieste*, che era riuscita a commuovere gli spettatori per lo stile semplice e il «sommo calore», nonostante la passione non fosse stata «ben maneggiata e dipinta», ma invita anche il suo maestro a esprimere un giudizio severo sulle «osservazioni» contenute nell'opera: se sono «logiche e ragionate», scritte con «forza e proprietà», e se, «quantunque imperfette», possano promettergli un avvenire di «pensatore». ⁵⁴ Sembra, quindi, che il

⁵² EN XI / II, p. 486.

⁵³ Cfr. Ivi, p. 488. L'*Ipercalisse* fu scritta a Milano, durante le polemiche letterarie dell'Eunucomachia (cfr. lettera ad Aimé Guillon del 15 giugno 1810, in *Ep III*, p. 416); in particolare i primi sedici capitoli sembrano una risposta dura e immediata ai «ciarlatani» e ai «pedanti» suoi detrattori. Trasferitosi da Milano, dove aveva lasciato il manoscritto dell'opera, a Firenze, si rivolse a Silvio Pellico per riaverlo: appena gli pervenne, il 12 febbraio 1813, lo fece leggere a François Xavier (cfr. *Ep IV*, pp. 211-12; 163); successivamente lo affidò a Federico Borgno per la revisione della lingua latina (cfr. *Ep V*, pp. 348-349; 350). All'altezza di questo periodo, febbraio 1815, il libro non era ancora stampato e Foscolo, mentre si trovava in Svizzera, rielaborava ancora i capitoli XVII e XVIII (cfr. *Ep VI*, p. 154); lo pubblicò a Zurigo nel mese di maggio 1816 (ivi, p. 450). Cfr. J. LINDON, *Per l'edizione critica dell'Hypercalypseos foscoliana: la Clavis londinese*, «Studi di filologia italiana», L, 1992, pp. 101-127; C. BOLELLI, *Richiami biblici e reminiscenze classiche nel latino dell'Hypercalypsis foscoliana*, «Acme», XLVI, 1993, pp. 81-116; F. GAVAZZENI, *Scheda introduttiva all'Hypercalypseos liber singularis*, in U. FOSCOLO, *Opere. II. Prose e saggi*, ed. diretta da Id., Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 912-914.

⁵⁴ *Ep I*, pp. 39-40 (*passim*).

giovanissimo Foscolo aspiri a essere non tanto poeta, quanto invece a «divenire filosofo», ma, ritornando in età matura sul *Tieste*, quando scrive le pagine iniziali dell'*Essay*, ne sottolinea pregi e difetti da un punto di vista esclusivamente estetico e teatrale: sdegnato per la scarsa attenzione riservata alle tragedie di Alfieri, da parte del pubblico veneziano, il cui «corrupted taste» lo induceva ad applaudire le opere di Giovanni Pindemonte (con lo pseudonimo di Luigi Millo), fratello di Ippolito, e di Alessandro Pepoli, inclini alle novità moderne e all'ascendenza francese, aveva scelto di mettere in scena solo quattro personaggi e di costruire una struttura drammatica semplice, alla maniera di Alfieri e dei tragediografi greci. Il successo al *Tieste* era stato poi assicurato non solo dalla pubblicazione nel decimo volume del *Teatro italiano applaudito*, ma soprattutto dalle continue rappresentazioni, «sustained by the warmth of the dialogue and the strength of the dramatic passions», sebbene lo stile «harsh» ne renda «insupportable» la lettura.⁵⁵

9. II. *Ajace*

Il 23 febbraio 1813, Foscolo, da Firenze, inviava una lettera a Silvio Pellico⁵⁶ per comunicargli un suo giudizio alquanto stroncatorio sulla sua *Laodamia*,⁵⁷ l'opera teatrale in versi che ne inaugurava la scrittura tragica. Solo la prima scena, tutta dominata dal ricordo di Protesilao, gli era sembrata la più bella e commovente, soprattutto per la «profonda verità» della passione di Laodamia, che invoca la morte per ricongiungersi allo sposo. È questa l'unica parte della tragedia apprezzata dal poeta dei *Sepolcri*, secondo cui in un'opera drammatica l'azione deve scaturire dai personaggi, che hanno ereditato dalla natura, dall'esperienza e dalla storia caratteri forti, mentre il compito dell'autore consiste nell'aggiungere alla realtà dei fatti

bellezza, grandezza, deformità ideale, come fanno i sommi pittori e scultori, i quali ci rappresentano volti d'uomini che noi confessiamo essere perfettissimi della specie umana; e nondimeno non troviamo tra' mortali viventi verun modello che somigli quelle figure: con che si viene a conseguire il nuovo, il mirabile, il sublime, senza i quali non si danno arti d'immaginazione.⁵⁸

⁵⁵ EN XI / II, p. 468. Cfr. B. ROSADA, *Considerazioni sul Tieste foscoliano*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, IV / II, pp. 451-472; G. NICOLETTI, *Alfierismo mediato e controcorrente nel Tieste foscoliano* (1985), in *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1989.

⁵⁶ Cfr. *Ep IV*, pp. 214-226.

⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 214.

⁵⁸ Ivi, p. 215. Cfr. W. BINNI, *L'Ajace del Foscolo*, in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, cit.,

A questi caratteri vanno assegnate «passioni» consone alla loro indole, lasciando intendere allo spettatore che esse vivono segretamente da molto tempo in quelle anime forti, così che non si riterranno esagerate quando si manifestano. Tale teoria porterebbe al conseguimento del *mirabile* nei caratteri; mirabile più credibile e più potente, perché derivante non dagli eventi dovuti al caso, ma dagli esseri umani, dal *vero* delle passioni, che permette di «sentire», anziché «ragionare», dal *semplice* dell'azione, perché quanto più questa è complessa tanto è meno credibile e più lontana dalla pietà e dal terrore che si intende suscitare. Nel discorso teorico Foscolo, ligio ai canoni aristotelici, prende a modello una sua tragedia composta pochi anni prima, l'*Ajace*,⁵⁹ essendo del parere che le azioni più strane tanto più piacciono al popolo, ma, dopo averle viste molte volte, si annoia, traendone solo diletto, non stima.⁶⁰ Nell'*Ajace*, secondo l'autoesegesi foscoliana, dal rapporto, in parte, «discorde» e, in parte, «consonante» dei vari caratteri nasce l'armonia: Ajace ama la gloria e vuole conquistarla per mezzo della virtù, difendendo l'indipendenza della patria; anche Agamennone ama la gloria, ma la crede indivisibile dal sommo potere. Il primo, quindi, appartiene alla schiera degli eroi imprudenti, dal nobile cuore; l'altro è un eroe ambizioso, feroce, a tal punto che per saziare il suo desiderio di gloria sacrifica la figlia.⁶¹ Agamennone – sostiene Foscolo – non conosce la pietà, ma manovra agevolmente il tradimento e il delitto, visto che la gloria è per lui una vana speranza; tuttavia, dalla disperazione per la perdita di gloria e virtù affiorano in lui il senso di colpa e il rimorso. Ajace, invece, è compassionevole con gli altri, anche a proprio danno; discorde in tutto da Ulisse, tranne che nel valore guerriero; a sua volta, Agamennone somiglia a Ulisse per violenta e perfida ambizione, ma ne differisce per gentilezza d'animo. Se le «passioni» sono vere e profonde («caldissime») e si rapportano tra loro in «discorde armonia», ne nasce, quindi, la più bella opera d'arte.⁶²

pp. 146–79; E. CATALANO, *La spada e le opinioni. Il teatro di Ugo Foscolo*, Foggia, Bastogi, 1983, pp. 138–60; A. GRANESE, *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, Salerno, Edisud, 2003, pp. 209–20.

⁵⁹ La prima rappresentazione dell'*Ajace* si tenne nel Teatro alla Scala di Milano, il 9 dicembre 1811.

⁶⁰ Cfr. *Ep IV*, p. 216.

⁶¹ *Ivi*, p. 217.

⁶² *Ibidem*. In questi personaggi del mito e della poesia omerica si vollero vedere adombrati uomini del proprio tempo: in Aiace il generale napoleonico Jean-Victor Moreau, in Agamennone Napoleone, in Calcante il Papa; ma, secondo l'autore dell'*Essay*, questi raffronti furono manifestazioni di mera curiosità, non dipesero assolutamente da

Anche nell'articolo, *Della nuova scuola drammatica italiana*, del 1826,⁶³ Foscolo, esaminando l'*Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola* di Manzoni, la *Beatrice Tenda* di Carlo Tedaldi Fores e la *Francesca d'Arimino* di Edoardo Fabbri, afferma che proprio nelle tragedie manzoniane i personaggi storici compiono azioni e pronunciano discorsi troppo fedeli alla storia.⁶⁴ In tal modo, l'autore di una tragedia storica arreca danni sia alla storia stessa che alla poesia, in quanto risulta impossibile preservare la verità storica dalle alterazioni e dalle finzioni dell'intelletto. La tragedia esiste proprio perché la poesia si manifesta nelle scene e nei dialoghi: queste due componenti, strutturalmente imprescindibili nella costruzione drammaturgica, alterano la storia. L'illusione può acquisire un potere «magico» solo se la «verità» e la «finzione», trovandosi l'una di fronte all'altra, riescono a fondersi, perdendo i loro caratteri originari.⁶⁵

9. III. *Ricciarda*

Nella parte conclusiva di una lettera alla Teotochi Albrizzi del 29 luglio 1812, Foscolo accenna all'ideazione di una tragedia «tutta amore», la *Ricciarda*, iniziata con molta vocazione e abbandonata per «mille cose nel cuore, ma nulla nulla dentro il cervello».⁶⁶ Nella lettera da Firenze alla d'Albany del giugno 1813 chiede alla contessa di giudicare e riferirgli se *Ricciarda* sia animata dall'amore e da altri «sentimenti delicati ed ardenti da sciogliere passionatamente e naturalmente l'azione».⁶⁷ La donna è, secondo il poeta, dispensatrice di giusti consigli, perché, essendo di sesso gentile, ha il «cuore atto a sentire altamente» e «una mente [che sa] osservare con verità».⁶⁸ Al pittore Fabbre, compagno della contessa d'Albany, invece, assegna il compito di vedere se le «quattro fisionomie dell'anima de' quattro attori principali» sono ben «distinte» per l'indole naturale e «si armonicamente congiunte insieme» per le passioni comuni: due elementi che favoriscono l'«armonia» nella composizione tragica.⁶⁹ Non mancano osservazioni sullo stile, definito «più che italiano», perché, trattandosi di

«altogether poetical», tanto più che egli non si era forse proposto «their likenesses» (cfr. *EN XI / II*, pp. 484-85).

⁶³ Cfr. *EN XI / II*, pp. 559-618.

⁶⁴ Cfr. Ivi, p. 589.

⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 603.

⁶⁶ *Ep IV*, p. 68.

⁶⁷ Ivi, pp. 268-269.

⁶⁸ Ivi, p. 269.

⁶⁹ *Ibidem*.

personaggi italiani di età altomedievale, ha evitato di ricorrere alla «maniera» elegante della poesia greca o latina.⁷⁰ Messa in scena la *Ricciarda* per la prima volta al Teatro del Corso di Bologna, il 17 settembre 1813, due giorni dopo, scrive un'altra lettera alla Stolberg,⁷¹ per comunicarle che la tragedia «fu pessimamente recitata», con la protagonista che «pareva una ragazza sentimentale, anziché una principessa innamorata altamente».

A questo punto, esprime un giudizio importante non sulla rappresentazione, ma sulla costruzione poetica dell'altro personaggio principale, Guido, il cui carattere, a sentirlo recitare e a rileggere i versi, gli «piace ognor meno; parla e non opera»; teme, quindi, sia un «carattere Don-Chisciottesco petrarchesco: ridicolo insomma»; in tal senso, Guido potrebbe anticipare, sulla base di questa sorprendente intuizione, la figura dell'inetto, l'antieroe del romanzo novecentesco. Quando poi, durante la prima bolognese, il pubblico reclama la sua presenza sul palco, Foscolo non si mostra, perché ritiene di non essere un ciarlatano, ma, come autore dell'opera, di essere essenzialmente uno scrittore, che «non espone la sua persona, bensì la tragedia»:⁷² considerazione di portata generale, perché stigmatizza comportamenti esibizionistici, non solo dei suoi tempi, e illumina il rapporto autore-pubblico, più significativamente, autore-opera; questa, nella prospettiva foscoliana, implicitamente concorde con autorevoli teorie moderne, acquista una sua autonomia dal produttore, non appena entra in circolazione nel sistema artistico-letterario e in un determinato contesto sociale.

10. Sull'*History of the Æeolic Digamma*

In un passo del *Discorso storico sul testo del Decamerone*, Foscolo muove dei precisi rilievi a Boccaccio: gli riconosce di essere «dotato dalla natura di facondia a descrivere minutamente e con meravigliosa proprietà

⁷⁰ Ivi, pp. 269–270. A metà maggio del 1820 (cfr. *Ep VIII*, p. 181), presso l'editore John Murray di Londra, uscì la *princeps* della *Ricciarda*, dedicata a Lord John Russell con una buona accoglienza da parte della stampa inglese. Molto più breve dell'*Ajace*, la tragedia ha come antecedente, per l'ambientazione cronologica, la *Rosmunda* di Vittorio Alfieri, ma anche la *Francesca da Rimini* di Edoardo Fabbri. Cfr. A. BELLONI, *Sul soggetto della Ricciarda di Ugo Foscolo*, in *Frammenti di critica letteraria*, Milano, Albrighi, Segati & C., 1903, pp. 251–258. Cfr. anche L. IACHINI BELLISARII, *Letteratura e realtà nella Ricciarda del Foscolo*, Pescara, Trimestre, 1975; F. ALLEVI, *Medioevo foscoliano*, «Otto / Novecento», V, 3–4, 1981, pp. 281–377; E. CATALANO, *La spada e le opinioni. Il teatro di Ugo Foscolo*, cit., pp. 160–192.

⁷¹ Cfr. Ivi, pp. 349–352.

⁷² Ivi, p. 350.

ed esattezza ogni cosa», ma ne sottolinea la mancanza di quella «fantasia pittrice» che, condensando pensieri, affetti e immagini, li esprime poi «impetuosamente»;⁷³ ed è, a questo punto, che esplicitamente richiama le conclusioni del saggio sull'*History of the Æeolic Digamma* (aprile-luglio 1822).⁷⁴ Mentre il difetto di Boccaccio, bravo nel «pennelleggiare piazzoso», consisterebbe nell'aver modellato l'«idioma fiorentino su la lingua morta de' latini», accrescendogli dignità, ma mortificandone la «nativa energia»,⁷⁵ la lingua omerica, invece, non essendo, secondo una comune opinione, un «mosaico di dialetti diversi», ma una «lingua primitiva», «nazionale e vivente», infuse «qualità letteraria a' dialetti» delle città greche, che ne acquistarono in «decoro», senza perderne in «vigore»: questo, dunque, è quanto da Foscolo «appurato»; è il punto di approdo dell'erudita ricerca sul digamma eolico.⁷⁶ Il giudizio autoesegetico sembra limitarsi a uno studio specifico e determinato, ma in realtà può legittimamente rappresentare la sua idea generale sulla lingua, che ritornerà in maniera più evidente nel *Discorso sul testo della Commedia*, in cui propone l'esigenza di una «lingua men artificiale e più generosa, scritta insieme e parlata». ⁷⁷ Emerge, quindi, l'identificazione foscoliana della storia nazionale con la storia della lingua, ripresa nell'ampio lavoro conclusivo su Dante.

11. Sul *Discorso sul testo della Commedia*

Nella lettera del 12 agosto 1826 al Gurney, Foscolo, nell'illustrare il suo piano di lavoro, accenna all'«interesting darkness of the middle ages» e, in particolare, all'inesplorata «dark age of Dante». ⁷⁸ Nell'estate del 1826, si dedica contestualmente all'illustrazione della *Commedia* e alla traduzione dell'*Iliade*, perché spera di pubblicare i due lavori non «by parts and bits», ma per intero, e ritiene che la versione del poema omerico «will refresh» la letteratura italiana, creando un «new Italian Language»; pertanto, i due lavori su Omero e Dante procedono in parallelo e in simbiosi, come studio comparato sull'oscura età dantesca e su «the still darker age of the primitive Greek civilisation». ⁷⁹ Il «vichismo» di Foscolo, appreso da Lomonaco

⁷³ EN X, p. 350.

⁷⁴ In EN XII, pp. 133-245. Uscì nel fascicolo aprile-maggio 1822 della «Quarterly Review».

⁷⁵ EN X, p. 354.

⁷⁶ Ivi, pp. 353-354.

⁷⁷ Ivi, p. 364.

⁷⁸ Cfr. U. FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. Gavazzoni, cit., II, pp. 2162-2163.

⁷⁹ Ivi, p. 2163. Cfr. G. DA POZZO, *Introduzione a EN IX / I*, pp. XIX-CXV; M. SCOTTI,

e da Cuoco, fin dai tempi dei *Sepolcri*, dopo vent'anni, ritorna ricco di prospettive future; ma, purtroppo, a poco più di dodici mesi dalla morte: ancora una volta, alla fine di queste riflessioni, il suo impegno, il suo dovere, attraverso Dante e Omero, nei confronti delle giovani generazioni dell'Italia e della Grecia. Proprio nel *Discorso sul testo della Commedia*, analizzando l'episodio di Francesca da Rimini, Foscolo definisce con grande acutezza e lucidità il rapporto tra «finzione» e «verità» in poesia: un concetto per lui fondamentale, ripreso anche nella *Nuova scuola drammatica italiana*. Le opere di «immaginazione», soprattutto i poemi di Omero e di Dante, ma anche le tragedie di Shakespeare, raggiungono una perfetta fusione «magica» solo quando sono tra loro «immedesimate» in maniera tale che «non si lascino più discernere»;

e allora il vero è attinto dalla realtà delle cose, e il falso dalla perfezione ideale. Ma dov'è tutto ideale non tocca il cuore, perché non si fa riconoscere appartenente all'umana natura. Dove tutto è reale non move la fantasia, perché non pasce di novità e d'illusioni la vita nostra noiosa e incontentabile su la terra. Il secreto sta nel sapere sottrarre alla realtà quanto ritarda, e aggiungerle quanto promove l'effetto contemplato dagli artifici.⁸⁰

Dante nella critica del Foscolo, in Id., *Foscoliana*, cit., pp. 151-162; vd. anche A. CHIARI, *Dante e Foscolo*, in Id., *Indagini e letture*, terza serie, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 223-266; G. MARZOT, *Il Foscolo dantista*, in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 506-527; A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il secolo di Dante nella critica del Foscolo*, Arezzo, Istituto di Letteratura e Filologia moderna, 1979. Sugli studi foscoliani durante l'esilio inglese, cfr. F. VIGLIONE, *Ugo Foscolo in Inghilterra*, Catania, Muglia, 1910; E. REGINALD VINCENT, *Ugo Foscolo esule fra gli inglesi* [1953], a cura di U. Limentani, Firenze, Le Monnier, 1954; J. LINDON, *Studi sul Foscolo "inglese"*, Pisa, Giardini, 1987; E. LAMBERTI, *Negli annali delle nazioni. Foscolo dal «queto Lario» a Hollandhouse*, Salerno, Edisud, 2008, pp. 97-217.

⁸⁰ EN IX / I, p. 445. Cfr. G. MAZZACURATI, *Retaggi vichiani nella filologia e nella storiografia del Foscolo*, in *Foscolo e la cultura meridionale*, Atti del Convegno foscoliano (Napoli, 29-30 marzo 1979), a cura di M. Santoro, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, pp. 42-64.

THOMAS JAMES MATHIAS, ARCADE INGLESE
NELLA NAPOLI DI PRIMO OTTOCENTO.

PRIME RICOGNIZIONI BIBLIOGRAFICHE E DOCUMENTARIE

1. *Un erudito e culto inglese, amatore della lingua italiana*¹

Tra i molti studiosi che operarono nella Londra di inizio Ottocento al fine di divulgare la letteratura italiana, un posto di riguardo spetta a Thomas James Mathias. Questo erudito dedicò gran parte della propria vita allo studio della letteratura italiana e per questo fu oggetto di una vera e propria ammirazione-venerazione da parte di un intellettuale italiano abituato a confrontarsi con le più diverse culture europee, come Lorenzo Da Ponte (1749-1838), che nelle sue tarde *Memorie*, scritte in America, ricorda con affetto l'amico conosciuto a Londra agli albori del secolo XIX.

Rampollo di un'antica famiglia inglese, Mathias nacque nella capitale nel 1753. Studiò dapprima a Eaton e dal 1770 al Trinity College di Cambridge dove apprese l'italiano da Agostino Isola, maestro del poeta romantico William Wordsworth (1770-1850). Nel 1782 Mathias fu nominato vice-tesoriere della regina Charlotte, consorte di Giorgio III, carica che era stata in precedenza del padre Vincent. Più tardi, dal 1812 al 1817, avrebbe svolto le mansioni di bibliotecario a Buckingham Palace.

Le sue prime pubblicazioni, in lingua inglese, risalgono agli anni Ottanta del Settecento e sono poemi satirici, scritti di carattere politico e opere poetiche ispirate alla poesia pindarica di Thomas Gray (1716-1771). Proprio il culto di Gray portò lo studioso a interessarsi alla poesia pindarica del Seicento italiano, e in particolare a Gabriello Chiabrera (1552-1638),

¹ Per questo titolo ci siamo ispirati a quello della *Lettera agli eruditi e culti inglesi, amatori della lingua, della letteratura e della poesia italiana* pubblicata da Mathias nel 1808 in Inghilterra (Londra, Thomas Becket) e successivamente ristampata più volte in Italia nelle varie edizioni delle *Poesie liriche* e da sola nel 1831 e nel 1834 (cfr., più avanti, *Bibliografia*, n. 17).

Vincenzo da Filicaia (1642-1707), Fulvio Testi (1593-1646) e Alessandro Guidi (1650-1712). La scoperta del filone eroico della poesia italiana lo avrebbe indotto negli anni successivi ad avvicinarsi con entusiasmo a tutta la tradizione poetica italiana.

Oltre a farsi divulgatore di opere storiografiche e raccolte di poesie italiane in Inghilterra, Mathias fu anche autore in proprio di canzoni e sonetti scritti in un perfetto italiano e di traduzioni dall'inglese all'italiano. Membro dal 1795 della *Society of Antiquaries* e della *Royal Society of Literature*, Mathias risulta ammesso già dal 1804 (anno in cui pubblicò la *Storia* del Crescimbeni) nell'Accademia d'Arcadia di Roma (dove ebbe il nome di Lariso Salaminio) e divenne anche socio corrispondente sia dell'Accademia della Crusca di Firenze, sia della Società Pontaniana di Napoli.

Dopo aver svolto in patria un'intensa attività editoriale di testi della nostra letteratura, Mathias si trasferì a Napoli nel 1817. Qui pubblicò traduzioni poetiche di alcune opere di autori inglesi affinché i lettori italiani potessero conoscerle.

Come poeta in lingua italiana si distingue per essere riuscito a comporre con le sole canzoni oltre mille versi, assicurandosi, probabilmente, il primato quantitativo fra gli scrittori italiani di madrelingua straniera. A partire dal 1802 Mathias iniziò a comporre canzoni e sonetti di dedica che poneva in apertura alle sue edizioni londinesi. In seguito, le poesie sarebbero confluite in diverse raccolte. Durante il soggiorno napoletano (durato fino alla morte, avvenuta nel 1835) la produzione di nuove edizioni delle sue raccolte di poesie originali divenne particolarmente fiorente, in quanto, grazie alla collaborazione con l'editore napoletano Agnello Nobile, con il quale era entrato in stretti rapporti di amicizia, pubblicò una serie di raccolte delle sue poesie, in cui confluirono anche le traduzioni precedentemente apparse in edizioni singole. Inoltre, durante il soggiorno napoletano coronò la sua attività di promozione della poesia italiana con la pubblicazione di una grande antologia di canzoni e sonetti di autori italiani, apparsa per la prima volta a Londra in due edizioni (*Componimenti lirici de' più illustri poeti d'Italia*).

Sebbene negli anni in cui lo scrittore soggiornò in Italia il panorama letterario fosse dominato dalle figure di Alessandro Manzoni e di Giacomo Leopardi, Mathias non ne subì l'influenza. Il suo orientamento letterario risulta ancorato alla poetica arcadica e in particolare ai giudizi estetici e alle ricostruzioni storiografiche dell'erudito marchigiano Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), come dimostra la scelta di includere

nella propria antologia di poeti illustri italiani anche la figura del minore Alessandro Guidi.

Questa predilezione per lo stile arcadico, che emergeva anche nelle sue composizioni originali, gli procurò giudizi negativi da parte di Ugo Foscolo, che ebbe modo di esprimere il suo pensiero in un articolo della rivista inglese «New Monthly Magazine». La produzione poetica in italiano dello scrittore inglese fu invece apprezzata da molti accademici, come si evince dalle lettere di encomio premesse a molte delle edizioni italiane dello scrittore.²

2. Bibliografia delle edizioni in lingua italiana di Thomas James Mathias

La compilazione del catalogo delle opere italiane di Mathias che qui presentiamo è stata condotta sia attraverso la consultazione diretta di almeno uno degli esemplari di queste edizioni custoditi in varie biblioteche italiane (indicate in calce a ciascun titolo), sia attraverso la visione di riproduzioni digitali reperite in rete. Per queste ultime è stata indicata, quando possibile, almeno una biblioteca italiana che risulta possederne una copia (le sigle usate per i nomi delle biblioteche sono sciolte in fondo a questo § 2). Sono qui confluite anche le registrazioni di alcuni titoli dei quali non è stato possibile reperire o visionare alcun esemplare, ma che sono segnalati nei repertori bibliografici (come, per esempio, il CLIO),³ nell'OPAC o nei cataloghi di biblioteche italiane e straniere, sia cartacei (come quello della Biblioteca Nazionale di Napoli), sia on-line (Biblioteca Nazionale di Firenze, British Library di Londra, Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti, Bibliothèque

² Per un profilo più dettagliato di questo intellettuale e per la ricostruzione dei suoi rapporti con Lorenzo Da Ponte, cfr. L. PAOLINO, «voi, mio caro amico, non siete solo poeta, ma prosatore insigne». *Thomas James Mathias e Lorenzo Da Ponte nel cantiere anglo-americano delle «Memorie»*, in «Quaderno di italianistica 2013», a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 59-91 (e la bibliografia lì indicata). A proposito degli omaggi resi a Mathias in terra partenopea, sarà da ricordare la dedica, a lui indirizzata dall'editore, stampata sul frontespizio del sesto tomo della *Biografia degli uomini illustri di Napoli (Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de loro rispettivi ritratti, compilata da diversi letterati nazionali [...])*, Napoli, Nicola Gervasi, t. VI, 1819). Un'ulteriore testimonianza della stima e della considerazione di cui godeva lo studioso inglese è rappresentata dall'edizione londinese del 1814 della traduzione di *Eloisa ad Abelardo* di Alexander Pope, fatta da Giambattista Boschini e dedicata al Mathias, (Alexander Pope, *Eloisa ad Abelardo da Alessandro Pope; tradotta da G. B. Boschini, romano*, Londra, Schulze e Dean, 1814).

³ CLIO, *Catalogo dei libri italiani dell'Ottocento (1801-1900)*, Milano, Editrice bibliografica, 1991, 19 voll.

Nationale de France, ecc.). Un'altra importante fonte di reperimento delle nostre informazioni sono stati i brevi cataloghi delle opere già edite dello stesso autore, stampati a scopo pubblicitario in calce ad alcune edizioni mathiasiane. Per le edizioni consultate, sia in versione cartacea che in versione digitale, si riporta la trascrizione fedele del frontespizio, mentre tra parentesi quadre sono registrate le edizioni di cui è stata rilevata la semplice segnalazione.

La maggior parte dei titoli del nostro catalogo riguarda opere attualmente conservate presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Alcuni di questi esemplari napoletani furono inviati dallo scrittore a un gruppo ristretto di amici, come testimoniano le brevi dediche scritte a mano da Mathias sul frontespizio o su foglietti volanti rimasti acclusi ai volumi. La firma dell'autore vergata sul frontespizio dell'esemplare custodito dalla Biblioteca della *Saffò* del 1809 lascia supporre, invece, che tale copia sia appartenuta a Mathias. L'edizione, infatti, era stata pubblicata in Inghilterra ed è perciò lecito ipotizzare che l'autore la portò con sé quando si trasferì a Napoli nel 1817. Il volume sarebbe confluito poi nella Biblioteca Lucchesi Palli (oggi sezione della Biblioteca Nazionale di Napoli) insieme a un'altra edizione londinese della stessa opera, ugualmente curata da Mathias, la *Saffò* del 1810. Il fatto che la sezione Lucchesi Palli custodisca due opere probabilmente riconducibili alla biblioteca personale di Mathias sembrerebbe costituire un indizio, seppur molto tenue, dell'esistenza stessa di tale biblioteca, dei cui destini dopo la morte dell'autore non è dato sapere alcunché. Potremmo allora avanzare l'ipotesi, tutta da verificare, che essa sia, in qualche modo, inizialmente confluita nella biblioteca dei conti Lucchesi Palli e che sia andata successivamente dispersa a causa dei vari spostamenti cui andò soggetta questa biblioteca nel corso del tempo. Nel 1887 il conte Edoardo Lucchesi Palli (1837-1903) donò i suoi libri alla Biblioteca Nazionale di Napoli. A quell'epoca la sede della Nazionale era l'attuale Museo Archeologico. Solo in seguito, nel 1922, fu spostata nel Palazzo Reale. Il trasporto della Lucchesi Palli avvenne nel 1925. Il conte Lucchesi Palli di allora, Adinolfo, fece ampie rimostranze sia per il trasferimento in sé, che per la scelta dei locali, la cui altezza era insufficiente a contenere l'intera scaffalatura, arredo della famiglia donato insieme ai libri, che fu abbassato e quindi deturpato. Quello del 1925 non fu l'ultimo spostamento subito da questo fondo libraio, destinato a cambiare sede ancora due volte prima di trovare la sua sistemazione definitiva al secondo piano del Palazzo Reale, dove ancora si trova.⁴

⁴ G. ALIFUOCO, R. BORRELLI, *Le arti dello spettacolo in biblioteca: la Lucchesi Palli*, in *La*

1801

[1]

[*Rime scelte di Francesco Petrarca*, Londra, T. Becket, 1801]

1802

[2]

COMPONIMENTI LIRICI/ DE'/ PIÙ ILLUSTRATI POETI/ D'ITALIA/ SCELTI/ DA T. J. MATHIAS./ VOL. I. [VOL. III]/ Non me tam ipsæ Athenæ Atticæ cum illo suo pellucido/ Ilisso, nec illa vetus Roma suâ Tiberis ripâ, retinere/ valuerunt, quin sæpe Arnum vestrum et Fæsulanos illos/ colles invisere amem./ *Milton ad Cl: Buonmattei Epist. ad Fam. Ep. 8.*/ LONDRA:/ PRESSO T. BECKET, PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW, ST. JAMES'S./ 1802.
(8°, XXXV + 280 p.)

Biblioteche: BCAMB, BCASF.

I tre volumi contengono canzoni e sonetti di poeti italiani vissuti tra il XIV e il XVIII secolo. Nel disporre i componimenti, l'autore si attiene a un criterio metrico. I primi due tomi raccolgono, in ordine cronologico, le canzoni dei vari poeti. Nel terzo volume si individuano due sezioni. La prima si presenta come un'antologia monografica, in quanto contiene una raccolta di canzoni di Alessandro Guidi (1650-1712), la seconda è riservata ai sonetti, sia di Guidi che di altri poeti. Entrambe le sezioni del terzo volume uscirono singolarmente nello stesso anno (cfr. *Bibliografia*, nn. 3, 4).

Il primo volume della raccolta si apre con una lettera dell'autore a due amici eruditi, Alcèo e Aristippo. L'identità dei due arcadi resta incerta, anche se, almeno per Alcèo, è possibile avanzare qualche proposta. È probabile che Mathias faccia riferimento ad Alcèo Mitilenio (nome arcadico del marchese Giuseppe Marescotti, 1762-1832) oppure ad Alcèo Marantonio (nome arcadico di Natale Mongardi, 1785-1831), poiché entrambi, come Mathias, furono eletti sotto la Custodia Godard (si veda il manoscritto *Catalogo dei Pastori Arcadi [1743-1824]* della Biblioteca dell'Accademia d'Arcadia di Roma, collocaz. Archivio 5, cc. 35r e 39r). A seguire troviamo una dedica «ai poetici e colti lettori inglesi» e la prima canzone italiana di Mathias, che lo studioso indirizza a Guglielmo Lort Mansel (1753-1820), teologo all'università di Cambridge (*Questi che già spiegâr di lido in lido*). La sezione dei sonetti si apre con un sonetto, sempre di Mathias, dedicato a Maria Riddell, 1772-1808 (*Ornata donna! Che pel suol toscano*).

In un «Avviso dell'editore» che precede la lettera ad Alcèo e Aristippo si informano i lettori che le canzoni e i sonetti più famosi del Petrarca, non presenti in questa

raccolta, sono stati stampati nel 1801 in un volume intitolato *Rime scelte di Francesco Petrarca* (cfr. *Bibliografia*, n.1).

Un esemplare di questa edizione posseduto dalla Bodleian Library di Oxford, consultabile in rete, reca due integrazioni manoscritte. La prima è una lunga nota biografica in lingua inglese vergata sulla carta di guardia del primo volume, forse da un antico proprietario dell'edizione; la seconda è costituita da alcuni versi del poeta Fulvio Testi trascritti, in una carta che figura in fondo al secondo volume, da mano ignota, che potrebbe però essere anche quella di Mathias, stante la predilezione dell'Inglese per questo poeta italiano. In versi in questione sono tratti dal componimento *Al signor Ercole Molza* (vv. 29-32), apparso per la prima volta nel 1627 nella raccolta *Poesie liriche del cavaliere Don Fulvio Testi all'altezza serenissima del principe Alfonso d'Este* (Modena, Cassiani), e da *Per un regalo di moscati e malvage fattomi da Signor Domenico Molini* (vv. 61-68), pubblicato in prima edizione nel 1636 nella raccolta *Poesie liriche del conte Don Fulvio Testi* (Roma, Totti).

[3]

POESIE LIRICHE/ DI/ ALESSANDRO GUIDI/ SCELTE/ DA T. J. MATHIAS./ Su le terga de' venti/ Commetterò parola/ Ch'eternamente vola/ Tinta d'ambrosia alle remote genti./ GUIDI./ LONDRA./ 1802. [sul verso del frontespizio:] DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW, ST. JAMES'S.

(131 p.)

Si tratta della raccolta di canzoni di Alessandro Guidi che nello stesso anno apparve nel terzo volume dei *Componimenti lirici de' più illustri poeti d'Italia* (cfr. *Bibliografia*, n. 2).

[4]

SONETTI/ DE'/ PIÙ ILLUSTRI POETI/ D'ITALIA/ SCELTI/ DA T. J. MATHIAS./ Non sol mirti amorosi/ Ma in riva all'Arno eterni lauri han vita./ LONDRA./ 1802./ [sul verso del frontespizio:] DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW, ST. JAMES'S.

(8°, 215 p.)

Biblioteche: BML

1803

[5]

[*All'insigne e benemerito della repubblica letteraria William Roscoe, biografo*

inglese del magnifico Lorenzo de' Medici: canzone di T. J. Mathias, Londra, Bulmer & Co., 1803]

[6]

COMENTARJ/ INTORNO ALL'ISTORIA/ DELLA POESIA ITALIANA/ NE' QUALI SI RAGIONA D'OGNI GENERE/ E SPECIE DI QUELLA/ SCRITTI/ DA GIO. MARIO CRESCIMBENI/ RIPUBLICATI [sic]/ DA T. J. MATHIAS./ VOL. I. [VOL. III]/ Amicos meos, in quibus est studium, in *Italiam* mitto,/ id est, ad *Italos* ire jubeo, ut ea a fontibus potiùs hauriant/ quàm rivulos consecretur. Quæ igitur apud nos nemo/ adhuc edidit, (nec sane erat unde studiosi scire possent)/ ea, quantum possum, volo ut sint nota nostris./ *Cicero Acad. Lib. 1.* / LONDRA:/ PRESSO T. BECKET, PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW, ST. JAMES'S./ 1803.

(8°, LV + 208 p.)

Biblioteche: BCISAV.

Questa edizione londinese dei *Commentari* è una riproduzione fedele della terza edizione dell'*Istoria della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), pubblicata a Venezia tra il 1730 e il 1731 dall'editore Lorenzo Basegio. L'opera è preceduta da un sonetto composto in italiano, con il quale Mathias presenta l'edizione alla studiosa di letteratura italiana Ellis Cornelia Knight, 1757-1838 (*Accesa di virtude eccelsa e rara*). A seguire troviamo una dedica ai lettori inglesi e la biografia del Crescimbeni scritta dal letterato fiorentino, custode generale dell'*Arcadia* dal 1743 al 1766, Michele Giuseppe Morei (1695-1767).

[7]

STORIA/ DELLA POESIA ITALIANA/ SCRITTA/ DA GIROLAMO TIRABOSCHI/ TRATTA DALLA SUA GRAND'OPERA/ INTITOLATA/ STORIA GENERALE/ DELLA LETTERATURA ITALIANA/ RIPUBLICATA/ DA T. J. MATHIAS./ VOL. I. [VOL. III]/ È ora il tempo che si squarci il velo/ Ch'è stato avvolto intorno agli occhj *nostri*,/ E de' nobili ingegni, che dal cielo/ Per grazia già dell'immortale Apollo/ Ebbe l'Italia, la virtù si mostri/ Or con la lingua, or con laudati inchiostri./ LONDRA:/ PRESSO T. BECKET, PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW, ST. JAMES'S./ 1803.

(8°, 31 + LX + 168 p.)

Biblioteche: BFBU.

Questa *Storia della poesia italiana* è una fedele ristampa della seconda e ultima edizione modenese della *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi (1731-1794), iniziata nel 1787 e terminata nel 1794. La ristampa è introdotta da una canzone di dedica a William Roscoe, 1753-1831 (*Or che de' Vati al luminoso coro*), pubblicata singolarmente nello stesso anno (cfr. *Bibliografia*, n. 5), e da una dedica ai lettori inglesi. Segue una lettera (già uscita a stampa nell'edizione della *Storia* del 1794) che ricostruisce la vita di Tiraboschi, scritta in occasione della sua morte dal bibliotecario del duca di Modena Carlo Ciocchi (fl.1794-1807) all'abate Francesco Antonio Zaccaria (1714-1795).

1804

[8]

BACCO IN TOSCANA/ DITIRAMBO/ DI/ FRANCESCO REDI/ CON/ NOTE BREVI SCELTE DELL'AUTORE./ Fervet immensusque ruit profundo/ REDIUS ore,/ Laureâ donandus Apollinari/ Dum per audaces nova Dithyrambos/ Verba devolvit, numerisque fertur/ Lege solutis./ LONDRA/ PRESSO T. BECKETT PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW ST. JAMES'S./ 1804.

(12°,VII + XLIII + 80 p.)

Biblioteche: BILVV.

Il volume si apre con una dedica di Mathias all'amico erudito Edward Ash, seguita dalla biografia di Francesco Redi (1626-1697) scritta dall'abate Salvino Salvini (1667-1751). Il ditirambo fu ristampato nel terzo volume della seconda edizione dei *Componimenti lirici* (cfr. *Bibliografia*, n. 28).

★★★

[9]

LA/ RIVOLUZIONE FRANCESE/ VISIONE/ ALLA DANTESCA/ IN QUATTRO CANTI/ DA VINCENZO MONTI/ L'ANNO 1793./ LONDRA/ PRESSO T. BECKETT [sic] PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW ST. JAMES'S./ 1804.

(8°,VII + 96)

La Rivoluzione francese è il titolo che Mathias adopera per la sua pubblicazione della *Bassvilliana* di Vincenzo Monti (1754-1828). L'edizione di Mathias si apre con una lettera prefatoria diretta all'amico Spencer Perceval (1762-1812), che fu poi Primo Ministro del Regno Unito dal 1809 al 1812.

[10]

L'ARTE POETICA/ ITALIANA/ IN CINQUE CANTI/ DA/ BENEDETTO MENZINI./ Di bei Toscani lauri/ Tolti i superbi e nobili rampolli/ Ringentiliscan su i BRITANNI colli!/ LONDRA/ PRESSO T. BECKET PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW ST.JAMES'S./ 1804.

(8°,VIII + 141)

In calce a questo testo di Menzini è stampata la canzone di Lorenzo Da Ponte per la morte dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo nel 1790 (*Non fur già vane larve*), che Mathias pubblica in segno di amicizia e di stima nei confronti dell'amico librettista. Alla ristampa della canzone dapontiana, Mathias premette un breve ed entusiasta giudizio sull'opera che indirizza a un amico erudito.

[11]

STORIA/ DELL'/ ACCADEMIA DEGLI ARCADII/ ISTITUITA IN ROMA/ L'ANNO 1690/ PER LA COLTIVAZIONE DELLE SCIENZE DELLE/ LETTERE UMANE E DELLA POESIA/ SCRITTA/ DA GIO. MARIO CRESCIMBENI/ PRIMO CUSTODE GENERALE/ PUBBLICATA L'ANNO 1712/ D'ORDINE DELLA MEDESIMA ADUNANZA./ LONDRA/ PRESSO T. BECKET PALL-MALL;/ DALLA STAMPERIA DI BULMER E CO./ CLEVELAND-ROW ST.JAMES'S./ 1804.

(195 p.)

Biblioteche: BCASF, BNCF, BASCR.

Questa edizione londinese della *Storia dell'Accademia degli Arcadi* fu curata da Mathias sotto lo pseudonimo di Lariso Salaminio, nome arcadico dello studioso, il quale pubblicò l'opera proprio per rendere omaggio all'Accademia di cui era diventato membro.

1805

[12]

[*Canzoni toscane di T.J. Mathias*, Londra, Thomas Becket, 1805]

1806

[13]

DELLA/ RAGION POETICA/ TRA' GRECI LATINI ED ITALIANI/ DI/ VINCENZO GRAVINA./ Munus Apolline Dignum./

LONDRA/ PRESSO T. BECKET PALL-MALL/ DALLA STAMPERIA
DI BULMER E CO./ CLEVELAND ROW ST. JAMES'S./ 1806
(16°, XVI + 205 p.)

Biblioteche: BCAB, BCLL, BCSC.

Il volume si apre con una canzone di dedica alla nobildonna inglese Barbarina Wilmot (1768-1854), la Lady Dacre amica di Foscolo, composta in italiano da Mathias (*Giacchè da breve speme a' lunghi lutti*). A seguire troviamo una dedica ai lettori inglesi e brevi notizie sulla vita di Gravina estratte dalla *Storia della letteratura italiana* del Tiraboschi, pubblicata a Venezia nel 1796.

1807

[14]

[*All'erudito Norton Nicholls presentandogli l'Aggiunta ai Componimenti lirici de' più illustri poeti d'Italia: canzone di T. J. Mathias, Londra, Bulmer & Co., 1807*]

Il libretto, contenente la canzone *Qual per le vie dell'etra*, diretta a Norton Nicholls (1742-1809), studioso di letteratura italiana e amico di Thomas Gray, è stato reperito in rete ed è privo di frontespizio. Il documento contiene una dedica autografa di Mathias, scritta in inglese su una pagina bianca iniziale del volume, indirizzata a amico non identificato (cfr. *Dediche e lettere*, n. 1). Dalla dedica manoscritta si evince che di questo libretto furono stampate soltanto poche copie.

1808

[15]

AGGIUNTA/ AI COMPONENTI LIRICI/ DE' PIÙ ILLUSTRI
POETI/ D'ITALIA/ SCELTI/ DA T. J. MATHIAS./ VOL. I. [VOL. III]/
Μοισα/ Πράσσοντί με τοῦτο· Φόρμιγγά τε ποιχλόγαρον,/ Καί
βοὰν ἀυλῶν, ἐπέωντε θέσιν/ Συμμίξαι προεπόντως./ Pindar. *Olymp.*
O. 3. / LONDRA:/ PRESSO T. BECKET, PALL-MALL;/ DALLA
STAMPERIA DI GUGL. BULMER E CO./ CLEVELAND ROW, ST.
JAMES'S./ 1808.

(8°, XV + 235 p.)

Biblioteche: BCAMB, BCASF, BFQSV.

La raccolta si apre con una canzone di dedica a Norton Nicholls. Si tratta della quarta canzone composta in italiano da Mathias (*Qual per le vie dell'etra*), già edita nel 1807 in edizione singola (cfr. *Bibliografia*, n. 14). Alla ristampa della canzone nell'*Aggiunta* segue una dedica ai lettori inglesi.

I tre volumi integrano la raccolta dei *Componimenti lirici* del 1802 (cfr. *Bi-*

bliografia, n. 2). L'antologia risulta arricchita con nuove poesie sia di autori già presenti nell'edizione precedente, sia di altri aggiunti in questa occasione.

Nell'organizzare l'*Aggiunta*, l'autore resta fedele al criterio metrico e anche in questa edizione si serve di un sottocriterio cronologico nell'ambito delle sezioni metriche individuate. La prima sezione è quella delle canzoni, che occupa il primo volume. Un'ampia parte di questo volume è dedicata al Petrarca. Il secondo volume dell'*Aggiunta* è riservato alle canzonette. Nel terzo e ultimo volume continua l'antologizzazione delle canzonette dei vari autori, che occupano, però, soltanto la prima parte del tomo, mentre nella seconda troviamo i *Sonetti scelti di Francesco Petrarca*, introdotti da una breve prefazione in cui Mathias ricorda che nel primo volume aveva presentato le canzoni più sublimi del Petrarca.

Diversamente dalla raccolta del 1802, nell'*Aggiunta* sono presenti notizie biografiche sugli autori antologizzati e didascalie premesse ai singoli componimenti.

In calce all'ultimo volume troviamo due compendi delle dissertazioni *Intorno alla canzone* e *Intorno al sonetto italiano* del letterato torinese Teobaldo Ceva (1697-1746). La prima dissertazione era stata pubblicata dall'autore a Torino, per i tipi di Giovanni Francesco Mairesse, nel 1735 in *Scelta di sonetti con varie critiche osservazioni*, mentre la dissertazione *Intorno alla canzone*, rielaborazione di una precedente *Dissertazione intorno ad alcuni Lirici Componimenti*, apparve postuma nel 1758 in *Scelta di canzoni de' più eccellenti poeti antichi e moderni compilata e corredata di critiche osservazioni per uso della studiosa gioventù dal padre Teobaldo Ceva carmelitano*. L'edizione, curata da Ignazio Gaione, allievo del Ceva, fu pubblicata a Venezia per i tipi di Giambattista Novelli.

[16]

[*Canzoni e prose toscane di T. J. Mathias*, Londra, Thomas Becket, 1808]

[17]

[Thomas James, Mathias, *Lettera agli eruditi e culti inglesi: amatori della letteratura e della poesia italiana*, Londra, Thomas Becket, 1808]

La *Lettera*, più volte ripubblicata nelle introduzioni delle *Poesie liriche toscane* del 1816, del '17 e del '18 (cfr. *Bibliografia*, nn. 24, 25, 26, 27), in quella dei *Componimenti lirici* del 1819 (cfr. *Bibliografia*, n. 29) e in quella delle *Poesie liriche italiane* del 1822 (cfr. *Bibliografia*, n. 35), nonché singolarmente nel 1831 e nel 1834 (cfr. *Bibliografia*, nn. 54, 56) è una rielaborazione della lettera di dedica ad Alcèo e Aristippo dei *Componimenti lirici* del 1802 (cfr. *Bibliografia*, n. 2).

1809

[18]

SAFFO/ DRAMMA LIRICO/ IN TRE ATTI/ SUL MODELLO TOSCANO/ DALL'INGLESE/ DI GUGLIELMO MASON/ AUTORE DELL'ELFRIDA E DEL CARATTACO/ TRADOTTO/ DA T. J. MATHIAS/ LONDRA/ PRESSO T. BECKET E G. PORTER PALLMALL/ 1809 [sul verso del frontespizio:] Dalla stamperia di Gugl. Bulmer e Co./ Cleveland-Row, St. James's.

(12°, 15 + 69 + 59 p.)

Biblioteche: BNN.

Si tratta della traduzione italiana fatta da Mathias della *Sappho* di William Mason (1724-1797). Il volume si apre con una canzone di dedica a Edward Daniel Clarke (1769-1822), professore di mineralogia all'università di Cambridge (*Qual s'ode dolce invito?*). Il testo originale del dramma è pubblicato alla fine del volume, come si apprende, tra l'altro, dall'avviso premesso all'opera. La traduzione fu edita molte altre volte, sia singolarmente, nel 1810 e nel 1821 (cfr. *Bibliografia*, nn. 20, 34), sia all'interno di numerose edizioni di raccolte delle poesie originali di Mathias, ossia *Poesie liriche toscane* (cfr. *Bibliografia*, nn. 24, 25, 26, 27, 31, 33, 40), *Poesie liriche e varie* (cfr. *Bibliografia*, n. 40). La *Saffo* apparve, inoltre, in un'edizione del 1818 insieme alla seconda traduzione dall'inglese di Mathias, il *Licida* di John Milton (cfr. *Bibliografia*, n. 27). L'esemplare da noi consultato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli reca la firma di Mathias nell'angolo superiore destro.

1810

[19]

[*Poesie liriche e prose toscane di J. T. Mathias*, Londra, John Porter, 1810]

[20]

SAFFO/ DRAMMA LIRICO/ IN TRE ATTI/ SUL MODELLO TOSCANO/ DALL'INGLESE/ DI GUGLIELMO MASON/ AUTORE DELL'ELFRIDA E DEL CARATTACO/ TRADOTTO/ DA T. J. MATHIAS/ LONDRA/ 1810 [sul verso del frontespizio:] *Dalla Stamperia di Gugl. Bulmer e Co./ Cleveland-Row, St. James's.*

(IV + 53 p.)

Biblioteche: BNN.

In questa seconda edizione londinese non troviamo il dramma originale, né la canzone di dedica a Edward Clarke, presenti invece nell'edizione del 1809 (cfr. *Bibliografia*, n. 18).

1811

[21]

Canzoni Toscane/ Di/ T. J. Mathias/ (Inglese)/ Membro della Società Reale e di Quella/ degli Antiquarj di Londra, Pastore Arcade di Roma,/ Membro Corrispondente dell'Accademia della Crusca/ di Firenze, e Socio Corrispondente della Società/ Pontaniana in Napoli, ec./ Edizione Non Divulgata/ Londra/ Dai Torchi di G. Bulmer e Co./ 1811.

(32 p.)

Biblioteche: BNN

L'esemplare consultato, rilegato in volume con altri opuscoli di vari autori, è provvisto di frontespizio manoscritto.

1812

[22]

LICIDA/ DI GIOVANNI MILTON/ MONODIA/ PER LA MORTE/ DEL NAUFRAGATO/ EDUARDO KING/ TRADOTTA DALL'INGLESE/ DA T. J. MATHIAS/ ΛΥΚΙΔΑ φιλε, πολλα μεν αλλα/ Νυμφαι κημε διδαξαν αν' ωρεα βουκολεοντα/ Εσθλα, τα που και Ζανος επι θρονον αγαγε Φαμα:/ Αλλα το γ'εκ παντων μεγ' υπειροχον, ω τυ γεραιρεν/ Αρξευμ' αλλ' υπακοισον, επει φιλος επλεο Μοισαις./ *Theocrit. Idyl. 7. v. 91.*/ LONDRA/ PRESSO T. BECKET E G. PORTER 81 PALL MALL/ 1812 [sul verso del frontespizio:] Dalla Stamperia di Guglielmo Bulmer e Co./ Cleveland-row, St. James's.

(8°, 55 p.)

L'avviso premesso all'opera informa il lettore sull'argomento trattato. In questa monodia, tradotta in italiano da Mathias, John Milton (1608-1674) piange la morte di un suo amico erudito, Edward King (1612-1637), che naufragò nel mare d'Irlanda nel 1637. La lirica è preceduta da un sonetto di Mathias (*Gentil Cantor, che 'n bella foggia e nova*) in cui il poeta dedica la sua traduzione a Gaetano Polidori (1764-1853). Il testo in lingua originale di *Licida* si trova alla fine del volume. Anche questa seconda traduzione confluì in numerose edizioni delle raccolte di poesie originali di Mathias, *Poesie liriche toscane* (cfr. *Bibliografia*, nn. 24, 25, 26, 27, 31, 33, 40), *Poesie di scrittori illustri inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 51).

1816

[23]

CANZONITOSCANE/ DI T. J. MATHIAS/ PUBBLICATE NUOVAMENTE/ CON PREFAZIONE E NOTE/ DA STEFANO EGIDIO

PETRONJ/ Socio corrispondente della Grande Accademia/ Italiana, etc. e autore del poema sulle Gesta/ Navali Britanniche, da Alfredo sino a questi/ ultimi tempi, e di altre opere sì in verso che/ in prosa./ Miror ego, quî fiat ut, in ætate hac nostrâ, sint ingenia/ ad persuadendum maximè apta et in re politicâ tractandâ/ perita, acria et subtilia, et præcipuè ad suavitates orationis/ facta; *non vero jam sint* (SI RARUM QUIDDAM EXCIPIAS)/ *sublimia valde et magnifica.*/ LONGIN: *de Sublimitate.* Sect. 44./ LONDRA/ DAI TORCHI DI BULMER E COMP./ PRESSO BERTHOUD E WHEATLEY,/ SOHO-SQUARE/ 1816. [Colophon:] Dalla Stamperia di Guglielmo Bulmer e Co./ Cleveland-row, St. James's. (12°, VII + 121 p.)

Biblioteche: BSPT.

Nell'avviso che apre l'opera si legge che le canzoni sono tratte dalla raccolta *Poesie liriche toscane* pubblicate nello stesso anno (cfr. *Bibliografia*, n. 24). Le cinque canzoni qui confluite sono quelle dedicate al teologo William Lort Mansel, a William Roscoe, a Barbarina Wilmot, a Norton Nicholls e a Edward Clarke poste in apertura, rispettivamente ai *Componimenti lirici* del 1802, alla *Storia* del Tiraboschi, alla *Ragion poetica*, all'*Aggiunta* e alla *Saffo* (cfr. *Bibliografia*, nn. 2, 7, 13, 15, 18). Questa del 1816 è, in realtà, la terza edizione di canzoni di Mathias. La prima, dal titolo *Canzoni toscane*, risale al 1805 (cfr. *Bibliografia*, n. 12) ed è probabile che contenesse unicamente le canzoni di dedica a Lort Mansel e a Roscoe. La seconda, dal titolo *Canzoni e prose toscane*, fu pubblicata nel 1808 (cfr. *Bibliografia*, n. 16) e forse conteneva già, per quanto riguarda la sezione dedicata ai versi, le cinque canzoni.

[24]

POESIE LIRICHE TOSCANE/ CANZONI/ SAFFO/ DRAMMA LIRICO/ SUL MODELLO TOSCANO/ DALL'INGLESE DI GUGLIELMO MASON/ LICIDA/ MONODIA FUNEBRE/ DALL'INGLESE DI MILTON/ DI T. J. MATHIAS/ LONDRA/ PRESSO G. PORTER/ 81 PALL-MALL/ 1816. [Colophon:] Dalla Stamperia di Guglielmo Bulmer e Co. Cleveland-row, St. James's

(12°, 225 p.)

Biblioteche: BNCF, BUP.

Si tratta della seconda delle otto edizioni (di cui due inglesi e sei italiane) della raccolta *Poesie liriche toscane*. La prima risale al 1810 e si intitola *Poesie liriche e prose toscane* (cfr. *Bibliografia*, n. 19). In quest'ultima confluirono probabilmente le

cinque canzoni italiane di Mathias, la *Lettera agli eruditi e culti inglesi*, la *Saffo* (cfr. *Bibliografia*, nn. 23, 17, 18) e tre sonetti tratti dalle prefazioni di altre opere, ovvero il sonetto di dedica a Maria Riddell, posto in apertura della sezione *Sonetti dei Componimenti lirici* del 1802 (cfr. *Bibliografia*, n. 2), il sonetto *Invan per me ride il nascente giorno*, traduzione di un sonetto di Thomas Gray (*In vain to me the smiling mornings shine*), composto in memoria dell'amico Richard West (1691ca.-1726) e il sonetto indirizzato alla studiosa Ellis Cornelia Knight, con il quale Mathias le aveva dedicato i *Commentari* del Crescimbeni (cfr. *Bibliografia*, n. 6). Il sonetto originale del Gray precede nell'edizione la traduzione di Mathias. Questa edizione del 1816 fu ampliata con l'aggiunta della traduzione del *Lycidas* di Milton, apparso singolarmente nel 1812 (cfr. *Bibliografia*, n. 22), e del sonetto al letterato toscano Gaetano Polidori, con il quale Mathias gli aveva dedicato quella prima edizione della sua traduzione di Milton.

1817

[25]

POESIE/ LIRICHE TOSCANE/ DI T. I. MATHIAS/ INGLESE/
*Membro della Società Reale, e di quella degli/ Antiquarj di Londra, e Socio
Corrispondente/ dell'Accademia della Crusca, da una Società/ di Eruditi ita-
liani ristampate in Firenze dietro/ l'ultima edizione di Londra./ FIRENZE./
PRESSO GUGLIELMO PIATTI./ MDCCCXVII.*

(173 p.)

Biblioteche: BPP, BNMV

Si tratta della prima edizione italiana della raccolta *Poesie liriche toscane*, nella quale confluirono le cinque canzoni italiane di Mathias (cfr. *Bibliografia*, n. 23), le traduzioni *Saffo* e *Licida* (cfr. *Bibliografia*, nn. 18, 22), i tre sonetti originali più la traduzione italiana del sonetto del Gray per la morte di Riccardo West, preceduto dall'originale inglese (cfr. *Bibliografia*, n. 24). Il sonetto a Gaetano Polidori non compare nella sezione dei sonetti, ma precede il *Licida*, secondo la disposizione originale dell'edizione del 1812 (cfr. *Bibliografia*, n. 22). Il volume si apre con una premessa fatta da alcuni accademici della Crusca, in cui si elogia Mathias nuovo membro dell'Accademia, seguita dalla *Lettera agli eruditi e culti inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 17).

1818

[26]

POESIE/ LIRICHE TOSCANE/ DI TOMMASO J. MATHIAS/ (IN-
GLESE)/ *Membro della Società Reale e di quella degli/ Antiquarj di Londra,
Pastore Arcade, / e Socio corrispondente dell'Accademia/ della Crusca/ NUOVA
EDIZIONE ROMANA/ Ristampata (dietro l'ultima Edizione di Londra/*

nel 1816) sotto gli auspici dell'Accademia/ degli Arcadi di Roma/ ROMA/
NELLA STAMPERIA DE ROMANIS/ MDCCCXVIII/ Con Lic. de'
Sup./ Si trovano vendibili presso i Fratelli Bouchard/ Piazza di Spagna N.
69. Domenico Gallo Via/ del Corso N. 416. Pio Cipicchia a Piazza di/
Sciarra N. 323./ (Prezzo 3 paoli)

(VIII + 151 p.)

Biblioteche: BUAR.

Questa edizione contiene: una lettera del Custode generale d'Arcadia Luigi Godard (1740-1824) e l'approvazione d'Arcadia in cui sono espressi gli elogi a Mathias divulgatore della letteratura italiana in Inghilterra; la *Lettera agli eruditi e culti inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 17); le cinque canzoni italiane (cfr. *Bibliografia*, n. 23); i tre sonetti italiani; il sonetto originale del Gray per la morte di Riccardo West e la traduzione italiana di Mathias (cfr. *Bibliografia*, n. 24); le traduzioni Saffo e Licida (cfr. *Bibliografia*, nn. 18, 22).

[27]

POESIE/ LIRICHE TOSCANE/ DI T. J. MATHIAS/ (INGLESE)/
MEMBRO DELLA SOCIETA' REALE E DI QUELLA DEGLI/
ANTIQUARJ DI LONDRA, PASTORE ARCADE, E/ MEMBRO
CORRISPONDENTE DELL'ACCADEMIA/ DELLA CRUSCA/
"Britannica per vireta,/ Fontes ubi limpidi/ Aonidum thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/ Longinquum intonuit melos."/ Nuova edizione dietro quella di Londra del 1816,/ e di quella di Firenze del 1817./ NAPOLI/ Presso AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada S. Brigida n. 27/ 1818.

(188 p.)

Biblioteche: BNN.

Questa quinta edizione (prima napoletana) delle *Poesie liriche toscane* si apre con la prefazione dell'editore Agnello Nobile, seguita da una lettera di Gaspare Mollo (1754-1823), duca di Lusignano, a Giovan Battista Vecchione (1757-1826), lettera in cui si tessono ancora una volta gli elogi di Mathias. A seguire troviamo le premesse alle edizioni di Firenze e di Roma, la *Lettera agli eruditi e culti inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 17), le cinque canzoni italiane (cfr. *Bibliografia*, n. 23), i tre sonetti italiani e la traduzione italiana del sonetto del Gray in memoria di Riccardo West (cfr. *Bibliografia*, n. 24), Saffo e Licida (cfr. *Bibliografia*, nn. 18, 22).

Nell'esemplare consultato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli è accluso un biglietto autografo di Mathias (cfr. *Dediche e lettere*, n. 3).

★★★

[28]

SAFFO/ DRAMMA LIRICO/ SUL MODELLO TOSCANO/
dall'inglese di MASON/ E/ LICIDA/ MONODIA FUNEBRE/ dall'in-
glese di MILTON/ DI T. J. MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della
Società Reale e di quella degli/ Antiquarj di Londra, Pastore Arcade,/ e
Membro corrispondente dell'/ Accademia della Crusca./ *Componimenti
estratti dalle sue Poesie Liriche/ Toscane stampate contemporaneamente/ alle
medesime./ NAPOLI 1818/ Presso AGNELLO NOBILE libraio-stam-
patore/ strada S. Brigida n. 27.*

(93 p.)

Biblioteche: BNN, BFCV, BNB, BSMMF, BNCR, BMMB.

Stando a quanto si legge nella premessa, questa nuova edizione fu stampata per venire incontro a una richiesta dell'editore Agnello Nobile, desideroso di rendere omaggio a Mathias.

1819

[29]

COMPONIMENTI LIRICI/ DE' PIÙ ILLUSTRI/ POETI D'ITA-
LIA/ *SCELTI*/ DA T. J. MATHIAS (INGLESE)/ MEMBRO DELLA
SOCIETA' REALE, E DI QUELLA DEGLI/ ANTIQUARJ DI LON-
DRA, PASTORE ARCADE IN ROMA,/ MEMBRO CORRISPON-
DENTE DELL'ACCADEMIA DELLA/ CRUSCA IN FIRENZE, E
SOCIO CORRISPONDENTE DEL-/ LA SOCIETA' PONTANIANA
DI NAPOLI ec. ec./ *NUOVA EDIZIONE*/ tomo primo [VOL. IV]/
NAPOLI 1819/ Presso AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada
Toledo n. 186.

(8°, XXXVI + 284 p.)

Biblioteche: BNN, BNB, BCAMB, BFQSV.

In questi quattro volumi confluiscono sia il contenuto dei *Componimenti lirici* del 1802 (cfr. *Bibliografia*, n. 2), sia quello dell'*Aggiunta* del 1808 (cfr. *Bibliografia*, n. 15). I primi due volumi raccolgono tutte le canzoni delle due precedenti edizioni, dunque quelle contenute nei primi due tomi dei *Componimenti* del 1802, quelle del Guidi contenute nel terzo volume della stessa raccolta e quelle che occupano il primo tomo dell'*Aggiunta*. Nel terzo volume troviamo le canzonette che occupano il secondo tomo dell'*Aggiunta* e parte del terzo. Nel terzo volume di questa edizione napoletana dei *Componimenti lirici* Mathias include anche un'opera esterna all'antologia, cioè il *Bacco in Toscana* di Francesco Redi, che lo studioso aveva pubblicato in Inghilterra nel 1804 (cfr. *Bibliografia*, n. 8). Il quarto e ultimo volume si presenta

come una raccolta di sonetti, in cui confluirono sia i *Sonetti scelti de' più illustri poeti d'Italia*, contenuti nella seconda parte del terzo volume dei *Componimenti* del 1802 (cfr. *Bibliografia*, n. 2), sia i *Sonetti scelti di Francesco Petrarca*, contenuti nella seconda parte del terzo volume dell'*Aggiunta* (cfr. *Bibliografia*, n. 15).

Il primo volume della raccolta si apre con una serie di prefazioni: la prefazione dell'editore, in cui Nobile racconta le circostanze che lo hanno indotto a ripubblicare l'opera di Mathias; la lettera del Custode Generale d'Arcadia Luigi Godard e l'approvazione d'Arcadia; la *Lettera agli eruditi e culti inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 17) e una canzone di encomio a Mathias (*Cigno felice! Che da strania riva*), composta da Andrea Mazzarella da Cerreto (1764-1823), canzone che apparve, tra l'altro, singolarmente nello stesso anno, sempre per i tipi di Agnello Nobile.

Le canzoni di dedica a Norton Nicholls, a Barbarina Wilmot e a William Roscoe aprono rispettivamente il secondo, il terzo e il quarto volume, mentre i due compendi delle dissertazioni *Intorno alla canzone* e *Intorno al sonetto italiano* di Teobaldo Ceva, apparsi per la prima volta nell'*Aggiunta* del 1808, sono posti rispettivamente in calce al secondo e al quarto volume di questa edizione.

In rete è consultabile un esemplare di questa edizione, conservato alla Bodleian Library, appartenuto a Paget Jackson Toynbee (1855-1932). In fondo al terzo volume è conservata una lettera indirizzata al noto dantista inglese, amico e collaboratore di Edward Moore (1835-1916), dallo studioso tedesco Georg Schaaffs. Nella lettera, scritta in inglese e risalente al 1910, lo Schaaffs chiede al suo interlocutore chi sia l'autore di alcuni versi di una lirica italiana. I versi in questione, trascritti dallo Schaaffs, appartengono alla canzonetta *La partenza* (vv. 41-48) di Pietro Metastasio (1698-1782), apparsa per la prima volta nella raccolta *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, Parigi, Quillau, 1755.

1820

[30]

NAPOLI/ SETTEMBRE 1820/ ODE/ - *Sub foederibus coëant felicibus unà/ Libertas et jus sacri inviolabile Sceptri!*/ (Stampata privatamente)/ NAPOLI/ OTTOBRE 1820./ [in calce all'ode:] *Dal torchio di AGNELLO NOBILE.*

(14 p.)

Biblioteche: BDSGT, BAST.

★★★

[31]

POESIE/ LIRICHE TOSCANE/ DI T. J. MATHIAS/ (INGLESE)/ MEMBRO DELLA SOCIETA' REALE E DI QUELLA DEGLI ANTIQUARJ/ DI LONDRA, PASTORE ARCADE, MEMBRO

CORRISPONDENTE/ DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA, E SOCIO CORRISPONDENTE/ DELLA SOCIETA' PONTANIANA IN NAPOLI ec./ "Britannica per vireta,/ Fontes ubi limpidi/ Aonidum thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/ Longinquum intonuit melos."/ *SECONDA EDIZIONE NAPOLITANA/ NAPOLI/* Presso AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Toledo n. 186/ 1820
(IV + 182 p.)

Biblioteche: BCMA, BDSGT, BAST.

Questa seconda edizione napoletana differisce da quella del 1818 (cfr. *Bibliografia*, n. 27) unicamente per l'aggiunta della canzone di Andrea Mazzarella dedicata a Mathias (per la quale cfr. *Bibliografia*, n. 29) e pubblicata alle pagine 9-16. La canzone è preceduta da una breve premessa, in cui il Mazzarella spiega di aver concepito la sua poesia sull'onda dell'ammirazione provata alla lettura delle liriche italiane di Mathias.

1821

[32]

ALLE NAJADI/ INNO/ ALLA GRECA/ DALL'INGLESE/ DI MARCO AKENSIDE M. D./ RECATO INVERSO ITALIANO/ DAT. J. MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj di/ Londra, Pastor Arcade in Roma, Membro corrispondente/ dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio corrispondente/ della Società Pontaniana in Napoli ec. ec./ Sacra facit vates: sint ora faventia sacris,/ Dum *Cyrenæas* urna ministrat aquas,/ Ingrediturque nemus puro de fonte sacerdos/ Itala per Grajos orgia ferre choros./ *Propert.*/ NAPOLI,/ Presso R. MAROTTA EVASPANDOCH [*sic*]/ Largo S. Domenico Maggiore n.° 13/ DALLA TIPOGRAFIA FRANCESE/ 1821

(8°, 35 p.)

Biblioteche: BNN, BSBCT, BSMME, BDSGT.

Questa del 1821 è la prima edizione assoluta della traduzione di Mathias dell'*Hymn to the Naiads* di Mark Akenside (1721-1770), traduzione ripubblicata sia singolarmente nel 1823 (cfr. *Bibliografia*, n. 36), sia all'interno delle raccolte *Poesie liriche toscane* del 1824 (cfr. *Bibliografia*, n. 40), *Poesie liriche e varie* (cfr. *Bibliografia*, n. 41), *Poesie di scrittori illustri inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 51). Nella prefazione il traduttore fornisce brevi notizie biografiche su Akenside ed illustra l'argomento del dramma.

[33]

POESIE/ LIRICHE TOSCANE/ DI/ T. J. MATHIAS/ (INGLESE)/
*Membro della società reale e di quella degli/ antiquarj di Londra, pastore arcade,
 membro/ corrispondente dell'Accademia della Crusca, e/ socio corrispondente della
 società pontaniana/ in Napoli ec./ "Britannica per vireta,/ Fontes ubi limpidi/
 Aonidum thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/ Longin-
 quum intonuit melos."/ MILANO/ PER VINCENZO FERRARIO/
 M. DCCC. XXI.*

(VII + 222 p.)

Biblioteche: BUN

Questa edizione milanese delle *Poesie* presenta in appendice l'ode a Napoli (*Napoli Settembre 1820*) che Mathias aveva composto e pubblicato l'anno prima (cfr. *Bibliografia*, n. 30).

[34]

SAFFO/ DRAMMA LIRICO/ SUL MODELLO TOSCANO/
 DALL'INGLESE DI MASON./ DIT. J. MATHIAS (INGLESE)/ MEM-
 BRO della Società Reale e di quella degli/ Antiquarj di Londra, Pastore
 Arcade in/ Roma, e Membro Corrispondente dell'Ac-/
 cademia della Crusca ec./ *NOVA EDIZIONE.*/ NAPOLI,/ Presso R. MAROTTA E
 VANSPANDOCCH/ *Largo S. Domenico Maggiore N.° 13./ DALLA STAM-
 PERIA FRANCESE, AL CARMINELLO A CRIATA / 1821.*

(95 p.)

Biblioteche: BNN.

Questa edizione si apre con la prefazione dei due librai-tipografi Marotta e Vanspandoch. Seguono la prefazione del traduttore e la canzone di dedica a Edward Clarke, mentre in calce alla traduzione si trovano la lettera di Godard, l'approvazione d'Arcadia e la canzone di Andrea Mazzarella.

1822

[35]

POESIE LIRICHE/ ITALIANE, INGLESI,/ E LATINE/ DI T. J.
 MATHIAS/ (INGLESE)/ *MEMBRO DELLA SOCIETÀ REALE E DI
 QUELLA DEGLI/ ANTIQUARJ DI LONDRA, PASTORE ARCADE
 DI ROMA,/ MEMBRO CORRISPONDENTE DELL'ACCADEMIA
 DELLA/ CRUSCA IN FIRENZE, E SOCIO CORRISPONDENTE/*

DELL'ACCADEMIA PONTANIANA IN NAPOLI ec. ec./ NAPOLI
1822/ (Edizione non divulgata) [sul verso del frontespizio:] Da'Torchi di
AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Toledo n.° 165
(8°, XVI + 135 p.)

Biblioteche: BNN, BCCM

In un avvertimento premesso all'opera, Mathias rende noto che le liriche contenute in questo volume sono state scritte molto tempo prima e che sono state qui raccolte e stampate privatamente per compiacere alcuni amici dell'autore. La sezione delle poesie italiane, intitolata *Poesie liriche italiane*, comprende: la canzone di dedica a Mathias di Andrea Mazzarella, la *Lettera agli eruditi e culti inglesi* (cfr. *Bibliografia*, n. 17), le cinque canzoni italiane (cfr. *Bibliografia*, n. 23) i tre sonetti italiani e la traduzione italiana del sonetto del Gray per la morte di Riccardo West (cfr. *Bibliografia*, n. 24) e le *Ariette* scelte dal dramma di Saffo (cfr. *Bibliografia*, n. 18). Le poesie inglesi a cui il titolo allude formano la sezione intitolata *Lirick [sic] Poetry English* e contiene le odi *Battle, Tudor, The Tomb of Argantyr, An Incantation, The Twilight of the Gods, or, The Destruction of the World, A Marine Dirge* e *The Bard of the Severn*. A seguire troviamo *Sonnet To the memory of Thomas Gray (author of the Elegy in a country churchyard)* e *Stanzas for musick [sic]*. Nella sezione latina *Lyrice Latina odæ* confluirono i componimenti di una raccolta di Mathias intitolata *Odæ latinæ (Oda Thomæ Orde, Villa (dicta) Formiana in Anglia, Psittacus, Clarissimo Lodovico Godard Custodi Arcadiæ Generali)*. Quest'ultima era stata data alle stampe per la prima volta a Roma nel 1818 e una seconda volta a Napoli nel 1819. La sezione contiene, inoltre, la prefazione a un'altra raccolta di componimenti latini di Mathias, *Lyrice Sacra excerpta ex Hymnis Ecclesiæ antiquis*, raccolta che contava già due edizioni, una romana del 1818 e una napoletana del 1819.

1823

[36]

ALLE NAJADI/ INNO/ ALLA GRECA/ DALL'INGLESE/ DI
MARCO AKENSIDE M. D./ RECATO INVERSO ITALIANO/ DAT.
J. MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli
Antiquarj/ di Londra, Pastor Arcade in Roma, Membro cor- / rispondente
dell'Accademia della Crusca in Firenze, / e Socio corrispondente della
Società Pontaniana in / Napoli ec. ec./ Sacra facit vates: sint ora faventia
sacris, / Dum Cyrenœas urna ministrat aquas, / Ingrediturque nemos
puro de fonte sacerdos / Itala per Grajos orgia ferre choros. / PROPERT./
EDIZIONE SECONDA/ NAPOLI 1823/ Da'Torchi di AGNELLO
NOBILE libraio-stampatore/ Strada Toledo n.° 165, 166/ Si trova anche
da G. Glass Strada Toledo num. 54./ e dai librai *Marotta e Vanspandoch*

Largo S. Domenico Maggiore.

(8°, 41 p.)

Biblioteche: BNN, BSSPN.

[37]

CARATTACO/ POEMA DRAMMATICO/ SCRITTO SUL MODELLO/ DELLA/ TRAGEDIA GRECA ANTICA/ DA GUGLIELMO MASON ec. ec./ DALL'INGLESE/ RECATO INVERSO ITALIANO/ DA T. J. MATHIAS (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj/ di Londra, Pastor Arcade in Roma, Membro cor-/ rispondente dell'Accademia della Crusca in Firenze,/ e Socio corrispondente della Società Pontaniana in/ Napoli ec. ec./ NAPOLI 1823/ Da' Torchi di AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Toledo n.° 165, 166./ Si trova anche dai librai *Marotta e Vanspandoch*/ Largo S. Domenico Maggiore.
(4°, XX + 133 p.)

Biblioteche: BNN, BSMMF, BDFP, BAST.

Questa del 1823 è la prima edizione assoluta della traduzione di Mathias del *Caractacus* di William Mason, traduzione ristampata nel 1825 nella raccolta *Poesie liriche e varie* (cfr. *Bibliografia*, n. 41) e singolarmente nel 1829 (cfr. *Bibliografia*, n. 49). Nella prefazione, il traduttore si sofferma brevemente sulla biografia di Mason per poi esporre l'argomento del dramma.

1824

[38]

IL BARDO – CITARISTA/ o/ IL PROGRESSO DEL GENIO/ POEMA/ IN DUE CANTI/ DALL'INGLESE/ DI GIACOMO BEATTIE L. L. D./ RECATO INVERSO ITALIANO/ DA T. J. MATHIAS (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj/ di Londra, Pastor Arcade in Roma, Membro cor-/ rispondente dell'Accademia della Crusca in Firenze,/ e Socio corrispondente della Società Pontaniana in/ Napoli ec. ec./ NAPOLI 1824/ Da' torchi di AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Trinità Maggiore n. 8./ Si trova anche dai librai *Marotta e Vanspandoch*/ largo S. Domenico Maggiore.

(8°, 76 p.)

Biblioteche: BNN, BUN, BSBCT.

Si tratta della traduzione del poema in due canti *The Minstrel, or the Progress of Genius* di James Beattie (1735-1803), in seguito ripubblicata nelle raccolte *Poesie liriche e varie* del 1825 e *Poesie di scrittori illustri inglesi* del 1830 (cfr. *Bibliografia*, nn.

41, 51). Nella prefazione, il traduttore fornisce brevi notizie biografiche su Beattie.

[39]

LA SALUTE/ o/ L'ARTE DI CONSERVARLA/ POEMA/ IN
QUATTRO CANTI/ DALL'INGLESE/ DI GIOVANNI ARMSTRONG
M.D./ RECATO INVERSO ITALIANO/ DA T.J. MATHIAS (INGLESE)/
Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj/ di Londra,
Pastor Arcade in Roma, Membro cor-/ rispondente dell'Accademia della
Crusca in Firenze,/ e Socio corrispondente della Società Pontaniana in/
Napoli ec. ec./ *Ad te/ Pertinet, et nescire malum est.*/ ORAZIO./ NAPO-
LI 1824/ Da' torchi di AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada
Toledo n.° 165, 166/ Si trova anche dai librai *Marotta e Vanspandoch*/ largo
S. Domenico Maggiore.

(8°, XVI + 109 p.)

Biblioteche: BNN, BNB, BSMME, BCAVL.

Si tratta della traduzione del poema in quattro canti di *The Art of Preserving Health* di John Armstrong (1709-1779). L'opera confluisce nelle raccolte *Poesie liriche e varie* e *Poesie di scrittori illustri inglesi* (cfr. *Bibliografia*, nn. 41, 51). La traduzione è preceduta da notizie sulla vita di Armstrong e sul poema in questione. Nel canto IV della *Salute*, Armstrong suggerisce lo studio di alcuni autori utili per il benessere della mente. Nella traduzione, al testo di Armstrong Mathias aggiunge una decina di versi in cui esplicita le sue personali predilezioni, esortando i lettori allo studio di Walter Scott (1771-1832), Lord Byron (1788-1824), Alessandro Verri (1741-1816) e Vincenzo Monti. È l'unica concessione al gusto romantico fatta da Mathias, che preferì restare fuori dalla polemica classico-romantica che ferveva in Italia in quegli anni.

In calce all'esemplare consultato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli si trova la richiesta di revisione dell'opera, avanzata dal Nobile affinché la traduzione potesse essere pubblicata. Il permesso di pubblicazione, pubblicato anch'esso di seguito alla suddetta richiesta, fu concesso dal Presidente della pubblica istruzione Carlo Maria Rosini (1748-1836), il quale specificò che il suo consenso era strettamente legato a quell'edizione.

[40]

POESIE/ LIRICHE TOSCANE/ DI T. J. MATHIAS/ (INGLESE)/
MEMBRO DELLA SOCIETA' REALE E DI QUELLA DEGLI/
ANTIQUARJ DI LONDRA, PASTORE ARCADE, MEMBRO/
CORRISPONDENTE DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA,/ E
SOCIO CORRISPONDENTE DELLA SOCIETA' PONTA-/ NIANA

IN NAPOLI ec./ “*Britannica per vireta,/ Fontes ubi limpidi/ Aonidum thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/ Longinquum intonuit melos.*”/ *TERZA EDIZIONE NAPOLITANA/ accresciuta di altri componimenti/ NAPOLI/ Presso AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Toledo n.° 165, 166/ 1824*

(8°, IV + 259 p.)

Biblioteche: BNN, BCMN, BSSPN, BUN, BNB, BCMGB, BNCF, BSMME, BUAR, BNMV

Questa terza edizione napoletana delle *Poesie* fu ampliata ulteriormente con le traduzioni di autori inglesi a cui Mathias aveva cominciato a lavorare durante il soggiorno napoletano, ovvero l'*Inno alle Naiadi* di Mark Akenside e le odi estratte dal *Carattaco* di Mason (cfr. *Bibliografia*, nn. 32, 37). Inoltre, vi confluirono anche dodici delle sedici sestine che compongono *Napoli ode 1820* (cfr. *Bibliografia*, n. 30), che qui figura con il titolo *Partenope*, e alcuni versi d'occasione, intitolati *Nell'albo di una nobile damina inglese* e *Iscrizione pel tempietto dedicato a Torquato Tasso nella Villa Reale di Napoli*.

In apertura dell'esemplare da noi consultato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli si trova la richiesta di revisione dell'opera da parte dell'editore e il permesso di divulgazione accordato dal Presidente della pubblica istruzione Carlo Maria Rosini. Anche in questo esemplare, come in quello della *Salute* (cfr. *Bibliografia*, n. 39), viene specificato che il consenso vale solo per questa edizione.

1825

[41]

POESIE LIRICHE/ E/ VARIE/ DI TOMMASO JACOPO MATHIAS (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj/ di Londra, Pastor Arcade in Roma, Membro cor- / rispondente dell'Accademia della Crusca in Firenze,/ e Socio corrispondente della Società Pontaniana in/ Napoli ec. ec./ “*Britannica per vireta,/ Fontes ubi limpidi/ Aonidum thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/ Longinquum intonuit melos.*” / *TOMO PRIMO [VOL. III]/ POESIE ORIGINALI ./ nuova edizione/ NAPOLI 1825/ Da' torchi di AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Trinità Maggiore n. 8.*

(8°, V + 111 p.)

Biblioteche: BNN, BCMN, BUN, BDFP.

Questa raccolta presenta sostanzialmente lo stesso contenuto delle *Poesie liriche toscane* del 1824 (cfr. *Bibliografia*, n. 40) (comprese le varie prefazioni di precedenti edizioni lì confluite), contenuto riordinato con l'ausilio dei sottotitoli: *Poesie originali*, ovvero le canzoni e i sonetti, e *Poemi di scrittori illustri inglesi*, le traduzioni. Rispetto all'edizione del 1824, in questa raccolta confluirono due nuove traduzioni, quelle dei poemi *The Minstrel, or the progress of genius* (*Il Bardo-*

citarista, o il progresso del genio) di James Beattie e *The Art of Preserving Health* (La salute o l'arte di conservarla) di John Armstrong, traduzioni che erano state pubblicate singolarmente proprio nel 1824 (cfr. *Bibliografia*, nn. 38, 39), ma che probabilmente l'autore non fece in tempo a includere nelle *Poesie liriche toscane* del 1824.

1826

[42]

IL CASTELLO/ DELL'OZIO/ POEMA IN DUE CANTI/ DI JACOPO THOMSON/ RECATO/ INVERSO ITALIANO detto OTTAVA RIMA/ DA TOMMASO JACOPO MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj di/ Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro corrispondente/ dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio corrispon- / dente della Società Pontaniana in Napoli ec. ec./ NAPOLI 1826/ Presso AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Trinità Maggiore n. 8.

(8°, 95 p.)

Biblioteche: BNN, BUN, BAST.

Si tratta della traduzione di *The Castle of Indolence*, poema in due canti di James Thomson (1700-1748). L'opera si apre con brevi notizie biografiche su Thomson. A seguire troviamo una canzone per la morte dello stesso, composta in italiano da Mathias (*U' serpendo va quell'onda*). La traduzione confluisce nella raccolta *Poesie di scrittori illustri inglesi* del 1830 (cfr. *Bibliografia*, n. 51).

[43]

IL CAVALIERO/ DELLA CROCE ROSSA/ o/ LA LEGGENDA DELLA SANTITÀ/ POEMA IN DODICI CANTI/ DALL'INGLESE/ DI EDMUNDO SPENSER/ RECATO/ INVERSO ITALIANO detto OTTAVA RIMA/ DA TOMMASO JACOPO MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della Società Reale e di quella degli Antiquarj di/ Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro corrispondente/ dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio corrispon- / dente della Società Pontaniana in Napoli ec. ec./ NAPOLI 1826/ Dalla Tipografia di AGNELLO NOBILE libraio-stampatore/ Strada Trinità Maggiore n. 8.

(XXVIII + 228 p.)

Biblioteche: BNN, BUN, BDFP.

Si tratta della traduzione di *The Red Cross Knight*, primo libro del *The Faerie Queen* di Edmund Spenser (1552-1599). Nella prefazione, il traduttore si sofferma sulla biografia e sull'opera di Spenser. La traduzione dei dodici canti di cui si compone il libro fu ripubblicata nel 1830 (cfr. *Bibliografia*, n. 50).

1827

[44]

LA MUTABILITÀ/ POEMA/ IN DUE CANTI/ DALL'INGLESE/
DI EDMUNDO SPENSER/ RECATO/ IN VERSO ITALIANO detto
OTTAVA RIMA/ DA TOMMASO JACOPO MATHIAS/ (INGLESE)/
Membro della Reale Società Filosofica e di quella, anche Reale,/ degli
Antiquarj di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro/ Corrispondente
dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio/ Corrispondente della
Società Pontaniana in Napoli ec./ VIVITUR INGENIO: CÆTERA
MORTIS BRUNT./ NAPOLI 1827/ Dalla Stamperia del GENIO TI-
POGRAFICO/ diretta da *Agnello Nobile*.

(8°, 70 p.)

Biblioteche: BNN, BUN, BAST.

Si tratta della traduzione dell'ultimo libro rimasto incompiuto del *The Faerie Queen*, libro che conta solo due canti. Nella prefazione, Mathias ricorda la traduzione del primo libro dell'opera, pubblicata l'anno prima (cfr. *Bibliografia*, n. 43), e si sofferma ancora una volta sulla vita del grande poeta. L'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli è preceduto da una dedica che l'autore allega al volume (cfr. *Dediche e lettere*, n. 6).

[45]

LUSITANIA/ PROTETTA DA INGHILTERRA/ 1827/ CAN-
ZONE/ DI T. J. MATHIAS/ INGLESE/ Membro della Società Reale e
di Quella degli Antiquarj/ di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro
Corri- spondente dell'Accademia della Crusca in Firenze, e/ Socio Corri-
spondente della Società Pontaniana in/ Napoli ec./ Πατριδος αντεχομαι
προφρονως,/ Εν κορυφαις αρετᾶν/ Μεγαλαις αρχᾶιον Οτρυνων
λογον./ Pindar. Nem. 1./ LONDRA/ 1827/ [sul verso del frontespizio:]
Dai Torchj di Guglielmo Nicol,/ Cleveland-row, St. James's, Londra.

(8°, 16 p.)

Biblioteche: BNN, BMF.

Sul frontespizio dell'esemplare custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli si legge la scritta, vergata da mano che sembra essere quella di Mathias, *Non Divulgata/ Scritta nel mese di Gennaio 1827*. Sempre sul frontespizio nell'angolo superiore destro la stessa mano ha scritto *Dall'Autore*. La canzone confluisce nella raccolta *Poesie liriche di Tommaso Jacopo Mathias* del 1830 e nelle *Canzoni toscane* del 1832 (cfr. *Bibliografia*, nn. 52, 55).

★★★

[46]

PER LA MORTE/ DI/ FEDERICO NORTH/ DE' PARI
DELL'INGHILTERRA/ CONTE DI GUILFORD/ CANCELLIERE
DELL'UNIVERSITA' DELLE ISOLE IONIE/ FONDATA SOTTO LA
PROTEZIONE DEL/ GOVERNO BRITANNICO/ CANZONE/ DI
TOMMASO JACOPO MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della Reale
Società Filosofica, e di quella, anche Reale,/ degli Antiquarj di Londra,
Pastore Arcade in Roma, Membro/ Corrispondente dell'Accademia della
Crusca in Firenze, e Socio/ Corrispondente della Società Pontaniana in
Napoli ec./ *DIGNUM LAUDE VIRUM MUSA VETAT MORI/ NA-*
POLI/ 1827 [Colophon:] *Stamperia del GENIO TIPOGRAFICO diretta*
da Agnello Nobile.

(8°, 16 p.)

Biblioteche: BNN, BMF, BAST.

La canzone fu composta da Mathias in memoria del politico inglese Frederick North (1732-1792), membro del partito conservatore e Primo Ministro del Regno Unito dal 1770 al 1782. Il componimento confluì successivamente nella raccolta *Poesie liriche di Tommaso Jacopo Mathias* del 1830 e nelle *Canzoni toscane* del 1832 (cfr. *Bibliografia*, nn. 52, 55).

1828

[47]

PER LA MORTE/ DELL'ONOREVOLISSIMO CAVALIERO/
GUGLIELMO DRUMMOND/ GIA' INVIATO STRAORDINA-
RIO E MINISTRO PLENIPOTENZIARIO/ DI SUA MAESTA'
BRITANNICA PRESSO LA CORTE DI NAPOLI,/ ED INDI AM-
BASCIADORE DELLA PRELODATA MAESTA'/ SUA PRESSO
LA PORTA OTTOMANA/ ec. ec. ec./ *MORTO IN ROMA AL 29 DI*
MARZO 1828./ CANZONE/ DI TOMMASO JACOPO MATHIAS/
(INGLESE)/ Membro della Reale Società Filosofica, e di quella, anche
Reale,/ degli Antiquarj di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro/
Corrispondente dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio/ Cor-
rispondente della Società Pontaniana in Napoli ec./ 'Ευδει/ Χαρις,
αμναμονες δε βροτοι,/ Ο', τι μη σοφιας αωτον ακρον/ Κλυταις
επεων ροασιιν εξικηται ζυγεν./ Pind. Isthm. O. 7./ NAPOLI 1828/
Stampata Privatamente [Colophon:] *Stamperia del GENIO TIPOGRAFICO*
diretta da Agnello Nobile.

(8°, 13 p.)

Biblioteche: BNN, BMF, BAST.

La canzone, composta da Mathias in memoria del politico e letterato britannico William Drummond (1770-1828), confluì nella raccolta *Poesie liriche di Tommaso Jacopo Mathias* del 1830 e nelle *Canzoni toscane* del 1832 (cfr. *Bibliografia*, nn. 52, 55).

★★★

[48]

PER LA MORTE/ DI/ FEDERICO NORTH/ DE' PARI DELL'INGHILTERRA/ CONTE DI GUILFORD/ CANCELLIERE DELL'UNIVERSITÀ DELLE ISOLE IONIE/ FONDATA SOTTO LA PROTEZIONE DEL/ GOVERNO BRITANNICO/ CANZONE/ DI TOMMASO JACOPO MATHIAS/ (INGLESE)/ Membro della Reale Società Filosofica, e di quella, anche Reale, / degli Antiquarj di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro/ Corrispondente dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio/ Corrispondente della Società Pontaniana in Napoli ec./ *DIGNUM LAUDE VIRUM MUSA VETAT MORI/ NAPOLI/ 1828* [Colophon:] *Stamperia del GENIO TIPOGRAFICO diretta da Agnello Nobile.*

Biblioteche: BNN.

1829

[49]

[*Carattaco poema drammatico scritto sul modello della tragedia greca antica di William Mason recato in verso italiano da T.J. Mathias, Napoli, Agnello Nobile, 1829*]

1830

[50]

IL/ CAVALIERO/ DELLA CROCE ROSSA/ o/ LA LEGGENDA DELLA SANTITÀ./ POEMA IN DODICI CANTI/ DALL'INGLESE/ DI EDMUNDO SPENSER/ RECATO IN VERSO ITALIANO/ DETTO OTTAVA RIMA/ DA TOMMASO JACOPO MATHIAS/ (Inglese)/ MEMBRO DELLA SOCIETÀ' REALE E DI QUELLA DEGLI ANTIQUARI/ DI LONDRA, PASTORE ARCADE IN ROMA, MEMBRO CORRISPON- / DENTE DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA IN FIRENZE, SOCIO/ CORRISPONDENTE DELLA SOCIETÀ' PONTANIANA IN NAPO- / LI ec. ec./ NUOVA EDIZIONE./ NAPOLI/ 1830 [Colophon:] PE' TIPI DELLA MINERVA/ strada s. Anna de' Lombardi n.° 10.

(XXXIII + 234 p.)

Biblioteche: BNN, BISSN, BUN, BCGFP.

È la seconda e ultima edizione della traduzione e fu stampata presso la Tipografia della Minerva. Nella nuova edizione confluirono: la lettera di Luigi Godard, l'approvazione d'Arcadia, la lettera di Gaspare Mollo e la canzone di Andrea Mazzarella. Tra le varie prefazioni, anche due sonetti di Godard dedicati a Mathias (*O Euterpe, dimmi; de la Sorga a l'acque e L'ombre de' vati, che già Italia ornaro*).

★★★

[51]

POESIE/ DI SCRITTORI ILLUSTRI INGLESI/ LICIDA Monodia Funebre di Milton./ CASTELLO DELL'OZIO di Thomson./ LA SALUTE O L'ARTE DI CONSERVARLA di Armstrong./ IL BARDOCITARISTA di Beattie./ INNO ALLE NAJADI di Akenside./ LA MUTABILITÀ di Edmundo Spenser./ RECAETE INVERSO ITALIANO/ DA TOMMASO JACOPO MATHIAS – INGLESE./ Membro della Società Reale e di quella, anche Reale, degli Antiquari/ di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro corrispondente/ dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio corrispondente/ dell'Accademia Pontaniana in Napoli ec./ *Liceat vatum monumenta priorum/ Et legere et quæ sint Britonum cognoscere Musæ, / Si vacet ITALIÆ nostro indulgere labori.*/ NUOVA EDIZIONE/ NAPOLI/ DALLA STAMPERIA E CARTIERA DEL FIBRENO/ Largo S. Domenico Maggiore N.º 3./ 1830

(328 p.)

Biblioteche: BNN.

Come suggerisce il titolo, *Poesie di scrittori illustri inglesi*, questa del 1830 si presenta come una raccolta di sole traduzioni, tra le quali si contano alcune già apparse precedentemente, ovvero *Licida*, *Alle Naiadi*, *Il Bardo-citarista* e *La Salute* (cfr. *Bibliografia*, nn. 22, 32, 38, 39) ed altre successive all'uscita della raccolta *Poesie liriche e varie* del 1825 (cfr. *Bibliografia*, n. 41), ossia *Il Castello dell'ozio* di Thomson e *La Mutabilità* di Spenser, che erano state date alle stampe rispettivamente nel 1826 e nel 1827 (cfr. *Bibliografia*, nn. 42, 44). L'edizione si apre con la prefazione dell'editore, a cui fanno seguito la lettera di Gaspare Mollo, la lettera di Luigi Godard, l'approvazione d'Arcadia, la canzone di Andrea Mazzarella.

★★★

[52]

POESIE LIRICHE/ DI TOMMASO JACOPO MATHIAS – INGLESE./ Membro della Società Reale e di quella, anche Reale, degli Antiquari/ di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro corrispondente/ dell'Accademia della Crusca in Firenze, e Socio corrispondente/ della Società Pontaniana in Napoli ec./ «*Britannica per vireta, / Fontes ubi*

limpidi/ Aonidum thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/
Longinquum intonuit melos.»/ NUOVA EDIZIONE/ NAPOLI/ DAL-
LA STAMPERIA E CARTIERA DEL FIBRENO/ Largo S. Domenico
Maggiore N.º 3./ 1830

(244 p.)

Biblioteche: BNN, BISSN.

In questa raccolta confluirono: la prefazione dell'editore, la lettera di Gaspare Mollo, la lettera di Luigi Godard, l'approvazione d'Arcadia, la canzone di Andrea Mazzarella a Mathias, le cinque canzoni originali di Mathias (cfr. *Bibliografia*, n. 23), a cui si aggiungono le tre che uscirono singolarmente tra il 1827 e il 1828, ossia *Lusitania protetta da Inghilterra*, *Per la morte di Federico North* e *Per la morte dell'onorevolissimo Cavaliere Drummond* (cfr. *Bibliografia*, nn. 45, 46, 47). A seguire troviamo i sonetti a Maria Riddell e a Gaetano Polidori, il sonetto in morte di Riccardo West (cfr. *Bibliografia*, n. 24) e le traduzioni dei due drammi di Mason, *Saffò* e *Carattaco* (cfr. *Bibliografia*, nn. 18, 37).

[53]

SAFFO/ DRAMMA LIRICO/ DALL'INGLESE/ DI GUGLIELMO
MASON/ RECATO INVERSO ITALIANO/ DAT.J.MATHIAS (*INGLE-
SE*)/ Membro corrispondente dell'Accademia della Crusca in Firenze,/
e Socio corrispondente della Società Pontaniana in NAPOLI ec./ CON
MUSICA/ DEL DUCA GIOVANNI RIARIO SFORZA/ ACCA-
DEMICO FILARMONICO DI BOLOGNA./ NAPOLI/ DALLA
STAMPERIA E CARTIERA DEL FIBRENO/ Largo S. Domenico
Maggiore N.º 3./ 1830

(34 p.)

Biblioteche: BNN.

Nell'avvertimento premesso all'edizione viene specificato che il dramma originale di *Saffò* consiste in tre atti, qui ridotti ai due della versione musicata da Giovanni Riario Sforza (1769-1836), capitano di marina che, dopo aver ereditato il titolo ducale, dedicò la sua esistenza alla musica.

1831

[54]

[*Lettera agli eruditi e culti inglesi amatori della letteratura e della poesia italiana di Tommaso Jacopo Mathias, Napoli, Fibreno, 1831*]

Biblioteche: BSBCT.

1832

[55]

CANZONI TOSCANE/ DI TOMMASO JACOPO MATHIAS/
INGLESE/ Membro della Società Reale e di quella, anche Reale,/ degli
Antiquari di Londra, Pastore Arcade in Roma,/ Membro corrispondente
dell'Accademia della Crusca in/ Firenze, e Socio corrispondente della
Società Pontana in Napoli ec./ ESTRATTE DALLE ALTRE SUE
POESIE LIRICHE/ "Britannica per vireta,/ Fontes ubi limpidi/ Aonidum
thyasusque sacer,/ Chordis insolitis pectine Daunio/ Longinquum intonuit
melos." / NUOVA EDIZIONE/ NAPOLI/ DALLA STAMPERIA E
CARTIERA DEL FIBRENO/ Largo S. Domenico Maggiore N.° 3./
1832

(78 p.)

Biblioteche: BNN.

In questa raccolta, oltre alle varie prefazioni delle precedenti edizioni delle
Poesie e alle cinque canzoni (cfr. *Bibliografia*, n. 23), confluirono: *Lusitania protetta
da Inghilterra*, *Per la morte di Federico North* e *Per la morte dell'onorevolissimo Cavaliere
Drummond* (cfr. *Bibliografia*, nn. 45, 46, 47).

1834

[56]

LETTERA/AGLI ERUDITI E CULTI INGLESI/AMATORI
DELLA LETTERATURA E DELLA POESIA ITALIANA/ DI TOM-
MASO JACOPO MATHIAS/INGLESE/MEMBRO DELLA SOCIE-
TA' REALE E DI QUELLA, ANCHE REALE, DEGLI ANTIQUARJ
DI LONDRA,/ PASTORE ARCADE IN ROMA, MEMBRO COR-
RISPONDENTE DELL'ACCADEMIA DELLA CRUSCA IN/ FI-
RENZE, SOCIO CORRISPONDENTE DELLA SOCIETA' PON-
TANIANA IN NAPOLI, EC. EC./ NUOVA EDIZIONE/ NAPOLI/
DALLA STAMPERIA E CARTIERA DEL FIBRENO/ Largo S. Do-
menico Maggiore/ 1834

(8°, 27 p.)

Biblioteche: BML

SIGLE BIBLIOTECHE

BASCR = Roma, Biblioteca Romana dell'Archivio Storico Capitolino; BAST =
Torino, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze; BCAB = Bologna, Biblioteca Comu-

nale dell'Archiginnasio; BCAMB = Bergamo, Biblioteca Civica «Angelo Mai»; BCASF = Forlì, Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi»; BCAVL = Lecce, Biblioteca Comunale «Achille Vergari»; BCCM = Milano, Biblioteca Comunale Centrale; BCGFP = Potenza, Biblioteca Comunale «Giustino Fortunato»; BCISAV = Vicenza, Biblioteca del Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio»; BCLL = Livorno, Biblioteca Comunale Labronica «Francesco Domenico Guerrazzi»; BCMA = Alessandria, Biblioteca Civica San Salvatore Monferrato; BCMGB = Bari, Biblioteca Comunale «Luigi Marinelli Giovene»; BCMN = Napoli, Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella; BCSC = Soriano Calabro, Biblioteca Calabrese; BDFP = Padova, Biblioteca del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Padova; BDSGT = Torino, Biblioteca «Federico Patetta» del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università degli Studi di Torino; BFBU = Urbino, Biblioteca della Fondazione Carlo e Marise Bo per la Letteratura Europea Moderna e Contemporanea dell'Università degli Studi di Urbino; BFCV = Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini; BFQSV = Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia; BILVV = Vicenza, Biblioteca Internazionale «La Vigna»; BISSN = Napoli, Biblioteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici; BMF = Firenze, Biblioteca Marucelliana; BML = Londra, British Museum; BMMB = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; BNB = Bari, Biblioteca Nazionale «Sagarriga Visconti-Volpi»; BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; BNCR = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II»; BNMV = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; BNN = Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»; BPP = Parma, Biblioteca Palatina; BSBCT = Cava de' Tirreni, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale Badia di Cava; BSMMF = Frosinone, Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino; BSPT = Torino, Biblioteca Storica della Provincia di Torino; BSSPN = Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria; BUAR = Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina; BUN = Napoli, Biblioteca Universitaria; BUP = Pisa, Biblioteca Universitaria.

3. *Dediche e lettere autografe di Thomas James Mathias*

La desolante assenza di fonti archivistiche o documentarie riguardanti il destino delle carte e dei libri di Mathias all'indomani della sua morte a Napoli nel 1835 non ha finora permesso di imprimere una direzione precisa alle ricerche dei materiali eventualmente superstiti del suo scrittoio e della sua biblioteca napoletani.⁵ Il piccolo manipolo di lettere qui pubblicate è dunque il frutto di un primo generale sondaggio effettuato nei fondi dei carteggi delle principali biblioteche napoletane e nei cataloghi speciali delle più importanti biblioteche italiane e straniere accessibili, per lo più, in rete. Tale sondaggio, più accurato per quanto riguarda le biblioteche campane, suscettibile di ulteriori approfondimenti con le necessarie ricognizioni *in loco* per le altre biblioteche, non ha purtroppo restituito (almeno fino a

⁵ Per una nostra prima ipotesi sul destino toccato ai libri di Mathias dopo la sua morte, si veda quanto scritto nel § 1.

questo momento) neppure una delle lettere che, per esempio, sappiamo esser state inviate allo studioso inglese da Lorenzo Da Ponte negli anni del suo soggiorno americano. Sono però tornati alla luce alcuni biglietti vergati da Mathias tra gli anni 1819 e 1828, quasi tutti destinati ad accompagnare il dono di esemplari di testi da lui pubblicati, fatto ad aristocratici e intellettuali napoletani e italiani. Di tutt'altra natura, intima e personale, è invece la breve letterina scritta alla poetessa d'Arcadia Enrichetta Orfei in occasione di una sua visita a Napoli: un biglietto affettuoso e galante, dal tono garbatamente confidenziale, che lascia trapelare l'animo gentile e delicato dell'uomo. Ai bigliettini comitatori e alla lettera diretta alla Orfei, scritti in italiano, aggiungiamo qui una dedica autografa in inglese a un personaggio sconosciuto, vergata sulla prima pagina di un esemplare dell'edizione della canzone italiana a Norton Nicholls, pubblicato nel 1807 (cfr. *Bibliografia*, n. 14).

Le lettere e i biglietti di dedica, che qui pubblichiamo in ordine cronologico (con l'unica lettera sprovvista dell'indicazione dell'anno collocata in chiusura), sono trascritti in forma semidiplomatica, segnalando con una barra obliqua gli 'a capo' di riga degli autografi e riproducendo nel testo stampato l'originale disposizione sulla carta delle intestazioni, degli 'a capo' di paragrafo, delle sottoscrizioni e degli indirizzi del mittente.

Le poche abbreviazioni presenti in questi autografi sono sciolte tra parentesi tonde, conservando però i punti usati per i compendi. Per tale ragione, nelle abbreviazioni in cui dopo il punto figurano altre lettere scritte in posizione apicale (Lettera 2: *Devot.^{mo}*; Lettera 8, indirizzo del mittente: *S.^o*), si riproducono le stesse nella medesima posizione anche dopo lo scioglimento dei compendi (dunque *Devot(issi).^{mo}* e *S(ant).^a*). Lo stesso vale per l'abbreviazione *1^{mo}* (Lettera 3, indirizzo del mittente e Lettera 8, indirizzo della destinataria), che viene riprodotta tale e quale.

Sono ugualmente rispettate l'interpunzione e la grafia originali, lettere maiuscole, lettere minuscole e accenti compresi: si lasciano, dunque, l'accento sulla preposizione *a* nella soprascritta della Lettera 3 (*à S(ua). E(ccellenza).*) e l'accento grave in *benchè* (Lettera 8). Conservata anche l'oscillazione tra la forma *Pizzo-falcone* (Lettera 3 e Lettera 4, indirizzo del mittente) e la forma *Pizzofalcone* (Lettere 5, 6 e 7, indirizzo del mittente).

Unico intervento di un certo rilievo è la resa in corsivo di una citazione petrarchesca (Lettera 2) e di un titolo di un'opera (Lettera 3) non altrimenti evidenziati dallo scrittore, che usa invece i doppi apici, qui riprodotti, per i titoli di un paio di altri suoi lavori (Lettera 5 e Lettera 6).

Le poche correzioni e incidenti di scrittura sono segnalati nelle note

di apparato poste a piè' di pagina, mentre le lezioni di difficile lettura o indecifrabili sono segnalate con tre puntini tra parentesi quadre, con eventuale lettura congetturale proposta in apparato.

Ciascuna lettera o biglietto è provvisto di una breve introduzione, contenente una sommaria descrizione paleografica (eccetto che per Lettera 1), l'indicazione della sua attuale collocazione e della sua provenienza, nonché una succinta ricostruzione delle circostanze della sua stesura.

A destinatario sconosciuto
(7 Agosto 1808)

Dedica autografa, vergata sul foglio di guardia di una copia dell'edizione del 1807 della canzone a Norton Nicholls, edizione di cui si è presa visione dalla versione digitalizzata reperibile in rete (cfr. *Bibliografia*, n. 14). Il testo, da cui si evince che tale edizione fu impressa fuori commercio in pochi esemplari, non rivela l'identità del destinatario del dono librario, ma solo che fu anch'egli, al pari di Mathias, amico di Nicholls. La dedica fa riferimento a un precedente lavoro di Mathias a cui la canzone era premezza. In realtà essa figura in apertura dell'*Aggiunta ai componimenti lirici* del 1808 (cfr. *Bibliografia*, n. 15). Si può dunque arguire che, seppur pubblicata in estratto un anno prima dell'uscita dell'opera a cui doveva fare da introduzione, la canzone era originariamente destinata a circolare come testo di dedica dell'antologia del 1808.

Blundeston/
Lowestoff/
Aug(ust): 7. 1808.

My dear Sir,/

I flatter myself that/ you will favour me by accepting/ one of a very few
copies, which/ I have printed privately of the/ Italian ode, which I addressed/
to M(iste)r. Nicholls, detached from the/ work to which it was prefixed./

As I know the great regard/ and esteem you have for our/ excellent
friend, I am inclined to/ hope you will assume my fancying/ that an ad-
ditional copy of this/ composition will not be displeasing/ to you. I am
always, with the/ sincerest regard, yours most/

faithfully/
T(homas).J(ames). Mathias

A Tommaso Sgricci
(5 Marzo 1818)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, CarteggiVari, cassetto 58, n° 76. L'autografo, giunto alla biblioteca come «acquisto De Gubernatis», misura mm 245x215. Il timbro del fondo carteggi della biblioteca è impresso a sinistra dell'*incipit* del testo della lettera (in corrispondenza delle parole *Caro Signore*). Il *recto* del foglio, piegato a metà, presenta il testo della lettera nella metà destra e l'indicazione del destinatario vergata su due righe al centro della metà sinistra (*Al Ch(iarissimo). Signore/ Il Sig(nor). Tommaso Sgricci*). Sempre in questa seconda metà, in senso perpendicolare rispetto alla soprascritta, sono visibili alcuni numeri, forse di un calcolo, certamente risalenti a epoca successiva alla stesura della lettera ed estranei alla mano dello scrittore. Completamente bianco è il *verso*. Questa particolare distribuzione della scrittura si spiega con le modalità di impiego delle carte a uso epistolare. Dal foglio piegato a metà si otteneva un fascicolo di due carte, la prima delle quali destinata a ospitare il testo della lettera (solo sul *recto*, come in questo caso, o anche sul *verso*). Il fascicolo veniva poi piegato in senso orizzontale altre due volte, in modo da suddividere la pagina scritta in tre parti, che rimanevano chiuse e protette dal *verso* della seconda carta del fascicolo. Al centro del *verso* veniva poi scritto il nome ed eventualmente l'indirizzo del destinatario. In tal modo lo stesso foglio fungeva, per così dire, da carta da lettere e da busta per la missiva. La lettera, scritta durante il breve soggiorno romano del 1818, accompagna la spedizione al poeta toscano Tommaso Sgricci (1788-1836) della copia di un opuscolo pubblicato in edizione fuori commercio. Impossibile stabilire, però, di quale opera si tratti, dato che nessuna delle edizioni italiane dello studioso uscite fino al 1818 e fin qui censite risponde alla seppur vaga descrizione fornita in questo biglietto. Lorenzo Da Ponte parla in un suo scritto di Tommaso Sgricci, definendolo un «improvvisatore di tragedie» e informando di aver ricevuto la sua tragedia *Ettore*, improvvisata nel Teatro Carignano di Torino nel 1823, raccolta e pubblicata dallo stenografo Delpino. E aggiunge: «Non è una tragedia di Monti o d'Alfieri, ma vi sono de' slanci qua e là che debbono bastar a sorprendere ogni lettore e dargli un'idea molto vantaggiosa d'un talento sì raro» (L. DA PONTE, *Dante Alighieri*, a cura di L. della Chà, Milano, Il Polifilo, 2004, p. 50, nota). Nel 1824 Tommaso Sgricci riportò un grande successo a Parigi con l'improvvisazione, al teatro Louvois, della tragedia *La morte di Carlo I*. La rappresentazione era stata preceduta alcuni giorni prima da un'altra tragedia, ugualmente acclamata, *La caduta di Missolongi*, dedicata all'eroica difesa dai Turchi dell'omonima città greca, in cui trovò la morte anche George Byron (cfr. U. E. IMPERATORI, *Dizionario di italiani all'estero: dal secolo XIII sino ad oggi*, Genova, L'Emigrante, 1956). Altre tragedie furono improvvisate (e raccolte dagli stenografi) nel 1827 nel Teatro de' Fiorentini di Napoli (*Idomeneo*) e nel Teatro d'Arezzo (*Crispo, Tieste, Sansone*): cfr. A. BASI, *Tommaso Sgricci: poeta tragico estemporaneo*, Cortona, Calosci, 1990, pp. 188 e 198.

Caro Signore,/

La prego di gradire poche/ pagine stampate privatamente,^{6/} che presento in segno di verace/ stima e d'ammirazione pe' suoi/ talenti.^{7/} Grazie, che a pochi il Ciel largo destina.^{8/}

Devot(issi).^{mo} suo [...] ^{9/}

T(homas). Mathias/

25 Piazza di/

Spagna/

Marzo 5. 1818

⁶ *stampate privatamente*: sottolineato con un tratto incompleto.

⁷ *Talenti*: parzialmente sottolineato.

⁸ *Grazie, che a pochi il Ciel largo destina*: citazione di Francesco Petrarca, *Renum vulgarium fragmenta* 213, 1. *Grazie* è parzialmente sottolineato.

⁹ [...]: parola indecifrabile. Forse ammiratore o, più probabilmente, servitore.

Al Marchese di Villarosa
(31 Gennaio 1819)

Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», Raccolta Villarosa B. 227. Sotto questa segnatura è conservata una copia dell'edizione napoletana del 1818 delle *Poesie liriche toscane* (cfr. *Bibliografia*, n. 27), all'interno della quale è custodito, senza alcun tipo di rilegatura, questo autografo di Mathias (mm 125x200). La carta si presenta piegata ed utilizzata solo sul *recto*: sulla metà sinistra del foglietto è vergato il testo del messaggio, mentre al centro della metà destra si legge la soprascritta à S(ua). E(ccellenza). / Il Sign(or). Marchese di Villarosa. Sul *verso* della carta, nella parte inferiore della metà sinistra, il timbro della biblioteca. Nel breve testo, lo studioso prega lo scrittore napoletano Carlantonio Marchese di Villarosa (1762-1847) di accettare in dono il libro che il biglietto accompagna. L'indirizzo in calce alla lettera è quello dell'abitazione napoletana di Mathias. Il Marchese di Villarosa è autore di varie pubblicazioni. Tra queste ricordiamo: *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del regno di Napoli*, Napoli, dalla Stamperia e Cartiera del Fibreno, 1834; *Memorie degli scrittori filippini o siano della congregazione dell'oratorio di S. Filippo Neri*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1837; *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1840.

Sign(or). Mathias prega S(ua). E(ccellenza). il Sign(or). / marchese di Villarosa di gradire / un volumetto di *Poesie Liriche / Toscane* nuovamente ristampato / in Napoli. /

74 Strada monte di Dio /
Pizzo-falcone /
1^{mo} piano /
Gennajo 31. 1819

A Tommaso De Ocheda
(Aprile 1823)

Reims, Archives municipales et communautaires, Coll. P.Tarbé. Carton XXIII. No 279. L'autografo (mm 125x210) appartiene al fondo della collezione di Louis-Hardouin-Prosper Tarbé (1809-1871) ed è giunto a Reims tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, periodo in cui avviene il trasferimento della preziosa biblioteca Tarbé per volere degli eredi (cfr. M. L. DEMAISON, *Reims: Collection P.Tarbé*, in *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, Librairie Plon, 39 bis, 1909, pp. I-II). La carta si presenta piegata ed utilizzata solo sul *recto*: sulla metà sinistra del foglietto è vergato il testo del messaggio, mentre al centro della metà destra si legge la soprascritta *Al Chiarissimo Signore/ Il Sig(nor). De Ocheda/ Ec(cetera). Ec(cetera)./ Firenze*. Nel margine superiore del *recto*, a destra, la scritta *Mathias 1823/ Aprile*. Segue l'annotazione *XXIII 279*, riferibile all'attuale catalogazione. Il timbro dell'Archivio nella parte superiore della metà sinistra, in corrispondenza dell'*incipit* della lettera. Nel margine superiore della metà sinistra della carta, a precedere il breve testo, la scritta *Mathias – Inglese amico dell'Ocheda/ [...]*. Seguono due parole indecifrabili. La lettera contiene il testo di un breve messaggio scritto da Mathias nell'Aprile del 1823 e accompagna la spedizione al bibliografo tortonese Tommaso De Ocheda (1757-1831) di una copia di un'edizione che lo studioso inglese aveva da poco pubblicato, probabilmente in quello stesso anno (cfr. *Bibliografia*, nn. 36, 37). Dal 1785 al 1789 Tommaso De Ocheda fu impegnato nella catalogazione della biblioteca di Pietro Antonio Crevenna Bolongaro (1735c.-1792), colto mercante milanese residente ad Amsterdam, possessore di un'eccezionale collezione libraria. Da questo lavoro di catalogazione scaturì la stesura dell'unica opera a stampa del De Ocheda, *Catalogue des livres*, pubblicata ad Amsterdam in cinque volumi nel 1789. In questi stessi anni De Ocheda diede un importante contributo all'edizione di Callimaco pubblicata a Leida nel 1787 dal filologo Laurens Van Santen, che nella prefazione lo ringraziò per la preziosa collaborazione. In casa di Crevenna conobbe Frederick North, conte di Guilford, dedicatario, tra l'altro, di una canzone di Mathias (cfr. *Bibliografia*, n. 46). Frederick North avrebbe aiutato poi De Ocheda ad ottenere il posto di bibliotecario presso il bibliofilo e politico inglese George John Spencer (1758-1834). Durante gli anni in cui prestò servizio presso Lord Spencer (1790-1818), De Ocheda lavorò anche alla stesura di un corposo catalogo, *Prose di biografia degli Italiani illustri*, senza riuscire però a pubblicarlo. Mantenne numerosi rapporti epistolari con eruditi ed intellettuali di ogni parte d'Europa, tra cui l'italianista irlandese Joseph Cooper Walker (1761-1810) e Ugo Foscolo. Quest'ultimo scrisse a De Ocheda mentre lavorava al secondo saggio su Dante (febbraio-marzo 1818), per chiedergli di poter consultare alcuni volumi che credeva custoditi presso la Spencer House (cfr. C. DI GIORGIO, *Ocheda, Tommaso de*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 79, 2013, pp. 88-90).

Pregiatissimo ed Eruditissimo/

Signore ed amico,/

Vi prego di voler gradire,/ in segno di vera stima e di ammi-/ -razione

de' vostri talenti e varie/ profonde conoscenze, l'acchiuso/ volumetto da me recentemente/ dato alla luce in Napoli./

Vorrei far una visita all'Atene/ d'Italia, che tanto gode della/ vostra presenza dato tanti/ anni che siete stato Inglese,¹⁰/ egualmente caro all'Arno/ ed al Tamigi./

Napoli
74 Strada Monte
d'Iddio
Pizzo-falcone
aprile 1823

Il vostro affettuoso
amico
T(homas).J(ames). Mathias

¹⁰ *siete stato Inglese*: sottolineato in modo interrotto.

A Francesco Del Furia
(10 Settembre 1827)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Vari Pal. Del Furia, 82.194 (Antica Collezione Carte Del Furia n. 82 CXCIV, 1). L'autografo (mm 125x150) appartiene al fondo delle carte di Francesco Del Furia (1777-1856), bibliotecario, accademico della Crusca, nonché professore di lingua e letteratura latina (cfr. M. SCARLINO ROLIH, *Del Furia, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 36, 1988, pp. 567-570). Anche in questo caso la lettera non è altro che un biglietto comitatorio di un dono librario fatto da Mathias al professor Del Furia. Il libro in oggetto è un esemplare dell'edizione della traduzione italiana di Mathias del poemetto *The Castle of Indolence* di James Thomson, pubblicata a Napoli l'anno prima (cfr. *Bibliografia*, n. 41). Nel margine superiore del *recto*, a destra, vergata a lapis, forse in occasione di un'antica catalogazione dell'autografo, la data della lettera, 1827. 10. Sett(embre). Nell'angolo superiore sinistro l'annotazione N°. 939, anch'essa forse riferibile alla suddetta precedente catalogazione. Il foglietto, scritto solo sul *recto*, potrebbe essere la metà superstite di una carta più grande impiegata nello stesso modo di Lettera 2. In tal caso è possibile che nella metà sinistra, oggi perduta, fosse scritto il nome e forse l'indirizzo del destinatario. Non si può escludere, però, che la carta fosse già in origine come si presenta oggi (priva, cioè, di soprascritta), in quanto inserita nel volume che accompagnava.

Pregiatissimo Signore/

La prego di voler gradire/ con la solita sua bontà l'acchiuso/ poema intitolato "Il Castello dell' Ozio", del quale ho stampato alcuna/ copia privatamente¹¹ e mi compiaccio/ nell'offerirne¹² una aV(ostra). E(ccellenza). di cui/ mi protesto/

Il suo divotissimo/

T(homas). J(ames). Mathias/

Napoli/

74 Strada Monte d'Iddio/

Pizzofalcone/

Sett(emb). re 10.1827

¹¹ *privatamente*: sottolineato.

¹² *offerirne*: con -m- riscritto sopra una precedente -r- (dunque *offrire*).

A Francesco De Licteriis
(Marzo 1828)

Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», Sezione San Giacomo, 306. D. 63. Sotto questa segnatura è conservato un esemplare dell'edizione pubblicata a Napoli nel 1827 della traduzione italiana di Mathias del poema *The Mutability Cantos* di Edmund Spenser (cfr. *Bibliografia*, n. 44). All'interno del volume, tra la pagina del frontespizio e la carta bianca che lo precede, è incollato per l'estremo margine inferiore un foglietto (mm 211x126) che contiene il testo della lettera. La carta, utilizzata solo su un lato (il *recto* originario, divenuto *verso* dopo l'incollatura dell'autografo al volume) presenta una distribuzione della scrittura del tutto simile a quella di Lettera 2: il testo del breve messaggio è vergato sulla metà sinistra della carta, mentre al centro della metà destra si legge la soprascritta *Al Chiarissimo Signore/ Il Sig(nor). Cav(aliere). De Licteriis/ Ec(cetera). Ec(cetera). Ec(cetera)./ Museo Borbonico*. Due timbri della biblioteca in corrispondenza dell'indirizzo del mittente, vergato in calce al testo. Anche questa lettera è un semplice biglietto comitatorio del dono del volume che la contiene. Francesco De Licteriis (1770 ca-1850), sacerdote conventuale e cavaliere gerosolimitano, fu ammesso come custode della consegna alla Biblioteca reale di Napoli all'inizio del 1804 e dal 1820 ebbe in consegna le chiavi del fondo manoscritti. Dal 1822 al 1824 insieme a Lorenzo Giustiniani (1761-1824) compì una ricognizioni degli incunaboli posseduti dalla biblioteca e ne redasse l'inventario, pubblicato nel 1824 (*Codicum saeculo XV impressorum qui in R. Borbonica bibliotheca adservantur catalogus, ordine alphabetico digestus notisque bibliographicis illustratus*). Sempre in collaborazione con Giustiniani scrisse una guida del Museo Borbonico. Fu nominato bibliotecario il 22 giugno 1845 (cfr. *De Licteriis, Francesco*, in *Dizionario dei bibliotecari e bibliografi italiani dal XVI al XX secolo*, a cura di R. Alciati, Monteverchi, Accademia valdarnese del Poggio, 2009, p.162).

Pregiatissimo Signore ed amico/

Vi prego di voler gradire/ con la solita vostra gentilezza/ l'acchiuso poema, intitolato/ "La Mutabilità", ultimamente/ stampato in Napoli; ed in/ segno di amica stima./

Il vostro devotissimo/
T(homas).J(ames). Mathias/
74 Strada/
Monte d'Iddio/
Pizzofalcone/
Marzo 1828

A Francesco Del Furia
(Giugno 1828)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Vari Pal. Del Furia 82.194 (Antica Collezione Carte Del Furia n. 82 CXCIV, 2). Anche questo autografo (mm 225x160) appartiene al fondo delle carte di Francesco Del Furia (per il quale cfr. l'introduzione a Lettera 4) e contiene il testo di un breve messaggio scritto da Mathias nel Giugno del 1828 per inviare all'erudito toscano una copia dell'edizione fuori commercio della sua canzone in morte di William Drummond, stampata a Napoli in quello stesso anno (cfr. *Bibliografia*, n. 47). La carta si presenta piegata ed utilizzata nello stesso modo di quella usata per Lettera 2: sulla metà destra del *recto* è vergato il testo del messaggio, mentre al centro della metà sinistra si legge la soprascritta *Al Chiarissimo Signore / Il Sig(nor). Francesco Del Furia / Ec(cetera). Ec(cetera). Ec(cetera). / Firenze*. Nel margine superiore del *recto*, a destra, vergata a lapis, forse in occasione di un'antica catalogazione dell'autografo, la data della lettera, 1828. Giugno. Sempre nella metà destra della carta, a sinistra dell'*incipit* della lettera, l'annotazione N^o. 940, anch'essa forse riferibile alla suddetta precedente catalogazione.

Pregiatissimo ed Ornatissimo Signore/

L'acchiusa Canzone è stata/ scritta per onorare la memoria/
dell'illustre Cavaliere Guglielmo/ Drummond, già Ministro/ Plenipoten-
ziario di S(ua). M(aestà). Britannica/ presso la Corte di Napoli ec(cetera)./
uomo erudito, benefico, savio,/ e facondo; e spero ch'Ella avrà/ la bontà
di gradirla con la/ solita sua gentilezza./ Mi [...] ¹³/

Di lei/

Il devotissimo [...] ¹⁴/

T(homas). J(ames). Mathias/

Napoli/
74 Strada Monte/
d'Iddio/
Pizzofalcone/
Giugno/
1828

¹³ [...]: parola indecifrabile; forse *protesto*.

¹⁴ [...]: parola di lettura incerta; forse *Servo*.

A Enrichetta Orfei
(26 Maggio, s.a.)

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggi Vari, cassetto 336, n. 76. La carta, di cui non è indicata la provenienza, ha dimensioni (mm 276x198) leggermente più grandi di quelle usate per Lettere 2 e 6, ma risulta piegata e utilizzata nello stesso modo, con il testo della lettera che occupa la metà destra del *recto* e la soprascritta vergata su più righe al centro della metà sinistra: *A S(ua). E(ccellenza). / La Signora Enrichetta Orfei / Piazza Medina / Locanda di Lombardia / 1^{mo} piano*. Nell'angolo superiore destro si legge il numero 122, da riferire, presumibilmente, a una precedente ordinazione catalografica dell'autografo. Alla medesima mano sembra attribuibile anche l'annotazione (*senza data*), vergata peraltro con lo stesso inchiostro del numero 122, al centro del margine superiore della metà sinistra della carta. Su questa stessa metà, suddivisa dalle piegature del foglio in tre terzi, si leggono, tracciati in senso rovesciato rispetto alla scrittura del nome e dell'indirizzo della destinataria, il nome e l'indirizzo del mittente: *Mathias*, nel terzo superiore, e *[...]/ Vico Storto S(ant).^a Anna di Palazzo / N^o. 16* (con la prima parola indecifrabile), nel terzo inferiore. Sotto a questo indirizzo, vari numeri incolonnati a formare operazioni di conti, estranei al testo ed evidentemente scritti in epoca successiva all'invio della lettera, forse dalla destinataria o da altri. Il timbro del fondo Carteggi della biblioteca è impresso proprio sotto il primo rigo del testo della lettera. La carta fu conservata per qualche tempo a contatto con una pagina stampata che ha lasciato su di essa, forse per effetto dell'umidità, la traccia speculare di alcune parole impresse, DIRETTA A (nel terzo superiore della metà sinistra), e OSSERVAZIONI (nel terzo centrale). La lettera presenta l'angolo inferiore esterno danneggiato da una piccola mutilazione della carta, che però non interessa la scrittura. Biglietto di cortesia, inviato a Enrichetta Dionigi Orfei (1784-1868), membro dell'Accademia d'Arcadia con il nome di Aurilia Gnidia. La Orfei pianse in versi latini la morte di Saverio Bettinelli (1718-1808) e nel 1812, in onore delle nozze tra Costanza, figlia di Vincenzo Monti, e Giulio Perticari, scrisse l'*Ode agli Dei Consenti*. Alcune sue ottave non parvero «pessime» al Leopardi che ne scrisse all'editore Anton Fortunato Stella da Recanati il 29 Aprile 1829 (cfr. M. FERRARI BANDINI BUTI, *Poetesse e scrittrici*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, a cura di A. Ribera, Roma, E.B.B.I. Istituto Editoriale Italiano Tosi, Serie 6, I, 1941, p. 231 e F. PIERI, *Enrichetta Dionigi Orfei*, in *Leopardi a Roma*, Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 1998, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano, Electa, 1998, pp. 193-194). In una lettera del 27 marzo 1807, Vincenzo Monti elogiò sia la Orfei, destinataria della lettera, che la madre, Marianna Candidi (1756-1826), pittrice e letterata (per la quale cfr. S. RINALDI TUFFI, *Candidi, Marianna*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 17, 1974, pp. 777-779 e F. PIERI, *Marianna Candidi Dionigi*, in *Leopardi a Roma*, Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 1998, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano, Electa, 1998, pp. 107-108).

Per quanto riguarda l'anno in cui fu scritta la lettera, occorre dire che dal 1818 al 1835, periodo in cui Mathias soggiornò a Napoli, solo tre anni videro il 26 Maggio cadere nel giorno di martedì, cioè il 1818, il 1829 e il 1835 (cfr. A. CAPPELLI, *Cronologia*,

cronografia e calendario perpetuo dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni, Settima edizione riveduta, corretta e ampliata, a cura di M. Viganò, Milano, Hoepli, 2012). Considerato che nel 1818 Mathias non avrebbe potuto alludere a una conoscenza di lunga data con la Orfei, quasi certamente incontrata per la prima volta in Italia («Mi rallegro [...] che non s'avessi dimenticato di me, benchè da tanto tempo»), non restano che il 1829 e il 1835. Quest'ultimo potrebbe vantare qualche possibilità in più di essere l'anno in cui fu scritta la lettera, se la malattia di cui Mathias scrive di esser stato vittima fu poi quella che lo condusse alla morte pochi mesi dopo, il 1° Agosto.

Pregiatissima Signora/

Ho ricevuta la vostra/ graziosa lettera, e me ne godo che/ siate venuta in Napoli, e farò/ il mio possibile di trovar il felice/ momento di farvi una visita./ Mi rallegro che state bene, e che/ non s'avessi dimenticato di me,/ benchè da tanto tempo./ Non sono¹⁵/ stato troppo bene per qualche/ tempo, ma sempre disposto ad amarve/ servirvi¹⁶. Spero che godrete della/ bella stagione, e con repetizione/ di mia vera stima mi confermo/

Il vostro devotissimo [...] ¹⁷/

T(homas). J(ames). Mathias/

Casa/

26 Maggio/

Martedì

¹⁵ *sono*: parzialmente riscritto su un'altra parola indecifrabile.

¹⁶ *servirvi*: con *-vi* riscritto sopra un'altra lettera, forse *-e* (*servire*).

¹⁷ [...]: parola indecifrabile, forse *Servo*.

DALLE TEORIE DELL'INTERPRETAZIONE
ALLA ESEGESI DEI TESTI LETTERARI.
ISER TRA COLLODI E DICKENS

Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible
Jorge Luis Borges

1. *La lettura come processo costruttivo*

Alcune importanti Teorie della ricezione testuale, prodotte nel corso degli anni Settanta e negli anni Ottanta, sostengono che la natura del testo letterario è data anche (e soprattutto) dalla risposta che il lettore produce come reazione alla parola scritta sulla pagina (*Reader Response Theory*). Wolfgang Iser è forse il maggior rappresentante, insieme all'altro grande artefice, Jauss (1977), di questo orientamento teorico integrando la Teoria della ricezione che caratterizza la Scuola di Costanza alla Teoria della risposta estetica (*Aesthetic Response Theory*). Egli in sostanza non studia dal punto di vista storico i modi in cui le opere d'arte sono state recepite, ma è interessato al modo in cui il lettore comprende l'opera, concentrandosi sulla sua risposta di fronte alle novità che il testo propone. Sulle sue proposte teoriche vorremmo ora soffermarci, convinti che esse rappresentino un punto di riferimento importante (anche) per riflettere sui processi di lettura attivati dall'ipertesto letterario, e più generalmente sulla letteratura, posta al centro di un più vasto panorama mediale e tecnologico, all'indomani della rivoluzione digitale. Sotto la guida di Iser la scrittura letteraria rivela una profonda vicinanza con l'universo dei media elettronici e è in grado di mostrare il suo originario, costitutivo, carattere ipertestuale.

Iser parte dalla constatazione che il testo in quanto successione di significanti (segni linguistici) è in grado di produrre significati solo grazie alla operazione di lettura. «Il testo si realizza solo quando la coscienza che

lo fa suo compie un atto costitutivo: l'opera è il costituirsi del testo nella coscienza del lettore». ¹ Nella sua indagine lo studioso prende le distanze sia dalla canonizzazione del testo – esso non esiste come dato una volta per tutte con un significato assoluto e immutabile – sia dalla totale libertà della lettura che si tradurrebbe in atto arbitrario di forzatura del testo. Si sottolinea invece che il significato nasce nella interazione tra testo e lettore, e si realizza appunto nella coscienza di chi legge.

Iser attribuisce al lettore la responsabilità e il privilegio di costruire una “prospettiva” testuale e con ciò il significato del testo: «Producendo una posizione stabile per il lettore, la struttura testuale segue la regola fondamentale della percezione umana, poiché le nostre visioni del mondo sono sempre di natura prospettica». ² Nel rivelare infatti le molteplici connessioni potenziali del testo, egli va al di là della materia prima del testo (che consiste in frasi, affermazioni, etc.) e formula qualcosa che non era espresso, ma che tuttavia rappresenta l'intenzione del testo.

Il suo lettore, pur presentando molti punti in comune con il “lettore modello” di Eco, da intendersi come una serie di istruzioni che si manifestano sulla superficie testuale, ³ si distingue da esso in quanto è definibile sia in termini di strutture testuali che di atti strutturati. Di prodotti e di processi. Iser tiene conto dei primi in quanto condizionano i secondi. Egli cerca di mantenere equa distanza, come si diceva, tanto dall'idea della centralità del testo, e con essa dell'illusione di individuare qualcosa di definitivo, quanto da quella di vedere nella totale libertà interpretativa un atto creativo pari all'originario.

Ma “chi” è il lettore implicito che Iser teorizza e che rapporto ha con quello reale?

Il lettore implicito è privo delle esperienze e dei sentimenti del lettore reale, egli si attiene al testo senza trarne rappresentazioni e immagini. Il lettore implicito non è altro che uno schema, utile però per indicare un limite che poi il lettore reale supera con la sua attività e la sua collaborazione, ma il cui retroterra deve rispettare se desidera che la lettura sia corretta e legittima. ⁴

¹ W. ISER, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 44.

² Ivi, p. 78.

³ U. ECO, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

⁴ C. SEGRE, *Introduzione a W. ISER, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, cit., p. 13.

Il messaggio che il testo veicola non è esplicitamente formulato, ma è solo implicato. Ciò significa che il testo è fatto di lacune, spazi che il lettore può colmare, selezionando alcune possibilità interpretative in luogo di altre. L'operazione di lettura viene eseguita via via che il lettore procede nella esplorazione del testo, colmando le ipotesi che egli stesso costruisce e che possono essere più o meno confermate ad una seconda lettura. Nel testo la presenza di blanks stimola la attività immaginativa del lettore. Lo stesso procedimento è utilizzato anche in pubblicità, sostiene Iser, naturalmente con fini commerciali. Così come nelle storie a puntate e nelle narrazioni seriali. Dickens, come altri grandi scrittori dell'Ottocento, ad esempio, pubblicarono i loro romanzi a puntate nei periodici pensando a come i lettori avrebbero immaginato la continuazione della narrazione. Diciamo allora che la risposta del lettore si attiva grazie a una controllata distribuzione dei blanks all'interno del testo. Essi sono più o meno numerosi a seconda della tipologia testuale.

2. Iser e il punto di vista errante

Il lettore come si impadronisce del testo? Un punto di fondamentale importanza nella teoria de Iser è rappresentato dal "punto di vista errante". L'atto di comprensione del testo procede progressivamente costruendo una esperienza temporale. Il testo letterario non può essere compreso in un istante, ma attraverso delle fasi graduali che lo avvicinano sempre più al significato generale. Il punto di vista mobile si traduce in una esperienza temporale: il tempo della lettura. L'oggetto estetico (cioè la risposta del lettore) non può essere identificata con alcuna delle sue manifestazioni durante il flusso temporale della lettura. La incompletezza di ciascuna manifestazione richiede la formazione di sintesi che a loro volta provocano il transfert del testo nella coscienza del lettore.

Le operazioni di sintesi del punto di vista errante permettono al testo di passare attraverso la mente del lettore come "una rete sovra espansa di connessioni" che creano una nuova realtà. La comunicazione in letteratura è data dunque dalla interazione tra il detto e il non detto, tra l'implicito e l'esplicito. L'esplicito può essere trasformato ogni volta che l'implicito sia stato rivelato. I bianchi corrispondono ai *links* dell'ipertesto, e sono per Iser come dei lacci invisibili.

Si potrebbero allora individuare due fronti nella impostazione dei problemi affrontati da Iser. Il primo che si muove sui significati del testo, con le sue reticenze, avarizie, indeterminatezze, cambiamenti di punti di vista; il secondo fronte è quello invece intorno a cui il lettore lavora integrando,

producendo ipotesi che appianino le disomogeneità e le incongruenze.

Nei testi letterari il significato si realizza con continui *feedback* ogni volta che si assumono nuove informazioni e perciò, sostiene Iser, la lettura accade come un “evento”, “nel senso che ciò che leggiamo prende il carattere di una situazione aperta-chiusa, concreta e fluida ad un tempo”.⁵ Proprio in relazione a questo continuo scambio tra dati del testo e impegno profuso dal lettore nella realizzazione del significato, prende forma uno dei concetti più interessanti nella indagine iseriana (particolarmente efficace anche per la tesi che qui stiamo sostenendo) che è dato dal repertorio:

il repertorio consiste di tutto il territorio familiare all'interno del testo. Esso può avere la forma di riferimenti alle opere precedenti o a norme storiche e sociali, o tutta la cultura dalla quale il testo è emerso – in breve a tutto ciò che gli strutturalisti di Praga avevano chiamato realtà «extra-testuale».⁶

Alcune sono le implicazioni direttamente collegate al concetto di repertorio: innanzitutto la realtà che è stata evocata è fuori dai confini della pagina; inoltre gli elementi selezionati non funzionano come una semplice replica. La loro presenza produce delle trasformazioni, in quanto rimossi dalla loro sede originale e ricontestualizzati. Essi producono nuove relazioni che agiscono controbilanciando il vecchio retroterra. Diciamo allora che il repertorio incamera tanto l'originale che le successive trasformazioni dei suoi elementi, riproducendo quindi il familiare ma privato del suo valore corrente; inoltre l'entità delle trasformazioni determinerà l'identità del testo. Il repertorio di un testo letterario è costituito tanto da norme socio-culturali che da tradizioni della letteratura passata come le allusioni o le citazioni. Ad esempio quando nell'*Ulysses* di Joyce sono proiettate le allusioni omeriche o shakespeariane sulla vita quotidiana di Dublino assistiamo a un duplice processo: da un lato il repertorio letterario invade la vita quotidiana e l'archetipo è invaso da materiale non strutturato tratto da agende e quotidiani.⁷

Il funzionamento del repertorio è chiarito anche grazie al confronto con la coppia “schema-correzione” di Gombrich⁸ che Iser istituisce. Lo schema ci permette di selezionare le nostre percezioni visive, la correzione

⁵ W. ISER, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, cit., p. 118.

⁶ Ivi, p. 119.

⁷ Ivi, p. 136.

⁸ E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Princeton, N.J., Princeton University Press for the Bollingen Foundation, 1972 (ed. or. 1957), pp. 143-182.

dello schema si basa sulle esperienze nuove che l'artista immette nella sua opera. Se lo schema ripropone una rappresentazione del reale, è grazie alle correzioni dello schema che si ha l'opportunità di percepire le novità. Per mezzo dello schema vengono regolate le nostre percezioni quotidiane: esso equivale ad un filtro che si basa su un principio di economia nella raccolta dei dati. Se agisce da un lato con una necessaria riduzione della contingenza del mondo, escludendo quindi informazioni percettive, dall'altro incrementa progressivamente il suo "archivio" con un processo osmotico.⁹

3. Processi di lettura e ipertesto

Con Iser il lettore se converte in co-autore, e il significato si identifica con una esperienza costruttiva. Il lettore, infatti, come produttore di senso diventa il centro dell'asse comunicativo autore-testo-lettore. Quest'ultimo è parte attiva indispensabile nel processo di significazione come nell'ipertesto.

Gli studiosi nel definire l'ipertesto¹⁰ hanno insistito su alcuni punti fondamentali:

1. ruolo di primaria importanza attribuito al lettore
2. presenza di *link* o lacci multidirezionali
3. strategie multiple di costruzione testuale e lettura.

In estrema sintesi: tutto si concentra intorno a:

1. trasformazione della relazione tra l'autore e il lettore
 2. strutturazione gerarchica delle distinte parti che compongono il testo
- La proposta teorica di Iser ci aiuta a capire una volta di più che la natura

⁹ La psicologia della *Gestalt* cui Iser fa ricorso, soprattutto per ciò che riguarda Gombrich e le sue teorie sull'arte figurativa, fanno parte del patrimonio teorico dello studioso e spiegano anche parte della chiarezza terminologica e del procedere argomentativi delle sue pagine. Molto interessanti per ulteriori riflessioni risultano le connessioni che in base al concetto di schema si possono stabilire tra la Teoria della percezione (E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, cit., 1972), la Teoria della ricezione (W. ISER, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, cit.), e aggiungiamo, le teorie della narratività elaborate dalle scienze cognitive (J. S. BRUNER, *The narrative construction of reality. Critical Inquiry*, 18, 1991, pp. 1-21; D. HERMAN, *Story logic: problems and possibilities of narrative*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2002).

¹⁰ T. H. NELSON, *Literary machines 90.1*, Sausalito (CA), Mindful Press, 1990 (ed. or. 1981); G. P. LANDOW, *Hypertext 2.0: The Convergences of Contemporary, Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997; J. D. BOLTER, *Writing space: Computer, hypertext and the remediation of print*, Mahwah N.J., Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

del testo letterario e la sua comprensione scalfiscono l'esperienza lineare di lettura a favore della circolarità dei rimandi, di allusioni, di richiami sia interni al testo che esterni ad esso: il testo si presenta come costruzione che passo dopo passo viene realizzata nel corso della lettura. Ciò porta a confermare gli evidenti punti di contatto tra testo cartaceo e testo digitale, in particolare inteso nella forma dell'ipertesto letterario. La metafora della costruzione ce la suggerisce Michael Joyce (1995) il quale sostiene che chi si serve della scrittura elettronica può "fabbricare" nuovi elementi partendo da quelli che ha a disposizione. Il *link* ad esempio che collega una pagina web ad un'altra identifica nella prima un punto di partenza e nella seconda un punto di arrivo. In questo modo si costruiscono dei nuovi segni che danno luogo ad una nuova proposizione. Il percorso organizzato dalla connessione crea nel lettore, nel momento in cui decide di seguirlo, delle aspettative testuali; egli si aspetterà ad esempio che il secondo tratto funzioni da commento, spiegazione o continuazione del primo. In questo modo, come sottolineano Bolter¹¹ e Landow,¹² il punto di partenza e il punto di arrivo entrano in una dimensione retorica: il congiungimento tra A e B è percepito come retorico e la lettura diventa un'operazione tramite cui si decifra il sistema durante l'esplorazione.

Ne consegue che i testi letterari richiedono una lettura "ipertestuale", dato che come l'ipertesto essi propongono sia una serie di rinvii verso l'esterno del testo, cioè ad altri testi e documenti di varia natura, sia movimenti all'interno del testo stesso, determinando così il loro carattere multilineare, o multisequenziale.

4. Punti di contatto tra la Teoria della risposta estetica e la ricezione dell'ipertesto

I punti fondamentali della teoria di Iser, come il concetto di rete, di lacci, di connessioni, di esperienza temporale di lettura, dell'andare e venire tra l'inizio e la fine del testo con il punto di vista mobile, non solo prefigurano un lettore ipertestuale, ma offrono una sponda teorica importante per riflettere sulle nuove e complesse relazioni tra l'autore e il lettore.

Gli esempi letterari che seguono si propongono di mostrare come l'elaborazione teorica di Iser, prefiguri una lettura ipertestuale applicabile anche

¹¹ J. D. BOLTER, *Writing space: Computer, hypertext and the remediation of print*, cit.

¹² G. P. LANDOW, *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992; Id., *Hyper/text/theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 299-322; Id., *Hypertext 2.0: The Convergences of Contemporary, Critical Theory and Technology*, cit.

a testi a carattere visuale e letterario. La comprensione delle immagini passa attraverso l'apporto concreto che il lettore attiva nella esperienza temporale della lettura dando vita così a un nuovo testo. Ogni operazione di lettura produce, come si è visto, un testo nuovo in base alle concrete possibilità delle traiettorie proposte e attivate dal lettore. Il testo letterario, non solo prefigura, ma esige una lettura ipertestuale, offrendo una esperienza completamente nuova al lettore che può costruire il testo e viverlo insieme all'autore. È il caso di *Pinocchio*, ad esempio, che nasce come romanzo per bambini: ma che, in realtà, può essere letto come un testo complesso, ricco di citazioni, a disposizione del lettore che può comporre il suo orizzonte di attese e lo sfondo su cui proiettare il testo.¹³ Ad esempio nella letteratura dell'Ottocento, in Italia, in Europa e in America, sono molti i romanzi che hanno per protagonisti i bambini: *Oliver Twist* (1837-39) e *Great Expectations* (1860-61) di Charles Dickens ad esempio, ma anche *L'isola del tesoro* di Robert L. Stevenson (1883), *Tom Sawyer* (1876) e *Huckleberry Finn* di Mark Twain (1884). In *Great Expectations* di Dickens, il piccolo protagonista, orfano, viene chiamato *Pip*: è evidente l'assonanza con Pinocchio. Inoltre, *pip* in inglese significa 'seme': e Pinocchio deriva da 'pinolo', il 'seme' del pino. Ora mettendo a frutto il concetto di repertorio (per quanto denso e complesso) potremmo dire che chi si appresta a leggere il testo di Collodi parte da un contesto extratestuale di genere, ma anche storico-sociale di base che colloca l'opera in storie i cui protagonisti sono ragazzi, generando così, a partire da dati conosciuti, la cornice di riferimento e successivamente l'orizzonte di attese del lettore. Le conoscenze che il lettore ha a disposizione in questo caso si trovano dunque anche fuori dai confini della pagina e non sono nascoste nel testo, come Iser tende a sottolineare. Aggiungiamo che il repertorio, e le sue strategie, funzionano anche grazie alla coppia "primo piano e sfondo": in primo piano abbiamo l'elemento selezionato (storia il cui protagonista è un ragazzo) e il loro contesto sullo sfondo (tradizione di romanzi ottocenteschi). Di nuovo il contatto con la psicologia della *Gestalt* appare chiaro. La coppia sfondo-primo piano permette infatti di far emergere significati inaspettati. L'originalità di *Pinocchio*, ad esempio, sta nel fatto che il personaggio è un burattino di legno che però agisce come un bambino. Sembra un *bildungsroman* (come *Great Expectations*), anche se qui il bambino si rifiuta di crescere e di avere un ruolo nel mondo. Ma sta anche nel fatto che, come si vedrà fra breve, la sua avventura risulta innovativa rispetto alla letteratura per

¹³ Storia editoriale di *Pinocchio*: Pinocchio, Firenze: Giornale per i bambini, 7.7.1881-27.10.1881 (capp. I-XV: Storia di un burattino); 16.2.1882 - 25.1. 1883 (capp. XVI-XXXVI).

ragazzi dell'epoca, svincolandosi da qualunque rappresentazione di bambino pronto all'obbedienza e alla serietà scolastica. Pinocchio non è lì insomma a testimoniare problemi di formazione della coscienza civica del cittadino o contenuti istruttivi.¹⁴ L'elemento selezionato dal contesto perciò se da un lato evoca la sua posizione originale dall'altro assume una funzione nuova, generando novità: "l'informazione sarà innovativa nella misura in cui si ponga al di fuori della ridondanza nella quale è incastrata".¹⁵ Nel testo letterario la nozione di ridondanza è certo diversa da quella a cui siamo abituati nella teoria dell'informazione (ripetizione di dati che sono presenti all'interno del testo), per il fatto che essa dipende sia qualitativamente che quantitativamente dalle competenze che il lettore è capace di investire nel testo. Quindi anche per Pinocchio è chiaro che il concetto di sfondo sarà variabile e in relazione a ciò che è stato selezionato come primo piano.

Tornando alla psicologia della percezione e al contrasto tra i dati selezionati e il contesto, nei romanzi a sfondo storico-sociale (tra cui senz'altro può rientrare il testo di Collodi, soprattutto per ciò che riguarda la prima parte), le norme rappresentate dai personaggi spesso hanno la funzione di attirare l'attenzione sul contesto sociale dal quale provengono. Il risultato che se ne ottiene è il rovesciamento del rapporto tra primo piano e sfondo. Così lo sfondo diventa "figura" e il lettore può percepire il diverso sistema. Certamente in modo molto più marcato che in Collodi questa strategia è utilizzata da Dickens, per permettere ai propri lettori di esperire il sistema sociale in cui si trovano: la caratterizzazione dei personaggi produce una pittura storico-sociale. Questo scambio di funzioni è analogo a ciò che si verifica nella psicologia della *Gestalt* dove il campo chiuso è la figura, e ciò che la contiene è lo sfondo. Nel processo della percezione viene alla luce anche l'effetto formante del contorno, quindi ciò che precedentemente era percepito come sfondo diventa figura.¹⁶

Continuiamo ora il nostro percorso nel testo di Pinocchio guidati da

¹⁴ Su questo argomento e più in generale sul percorso storico, filologico, linguistico del testo di Collodi si veda: R. FEDI, *Collodi, i misteri, le fate*, in *Carlo Collodi: Lo spazio delle meraviglie*, a cura di R. Fedi, Firenze, Amilcare Pizzi Editore, 1990; Id., *Collodi, i misteri, le fate*, in Id., *Scritture Ottocentesche: Indagini su prose di romanzo, fiabesche, popolari, militanti (e su due falsi, un poeta, un conte, e un po' di Novecento)*, Firenze, Le Cárity Editore, I, 2011; Id., *Il galateo di Pinocchio, ovvero: come non si comportano i ragazzini per bene*, in ivi.

¹⁵ W. ISER, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, cit., p. 154.

¹⁶ E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Princeton, N.J., Princeton University Press for the Bollingen Foundation, 1972 (ed. or. 1957); R. ARNHEIM, *Toward a Psychology of Art*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967.

Iser. L'obiettivo è quello di mostrare come la lettura di Pinocchio si avvalga di *link* che a seconda del lettore possono variare e stabilire connessioni con altri testi della cultura letteraria, e che in ogni caso mostrano il funzionamento dei percorsi ipertestuali.

Come si è visto il romanzo di Collodi è diviso in due parti: la prima parte (capp. I-XV) finisce con la morte di Pinocchio impiccato dagli assassini che lo hanno derubato. Il repertorio con le sue allusioni letterarie è all'opera già in questi due estremi: la vita e la morte. Vediamo come. Se consideriamo il momento della nascita:

[...]ma quando fu lì per lasciare andare la prima asciata, rimase col braccio sospeso in aria, perché sentì una vocina sottile sottile, che disse raccomandandosi:

- Non mi picchiar tanto forte!
- [...]
- Ohi! tu m'hai fatto male! (cap. I)¹⁷

Possiamo vedere (e sentire) in questa vocina sottile, che sorprendentemente in una povera bottega di falegname esce fuori da un pezzo di legno, il magico apparire di Pinocchio e una connessione con l'episodio di Pier delle Vigne (*Inferno*, XIII, 31-33):

Allor porsi la mano un poco avante / e colsi un ramicel da un gran pruno; / e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante? // Da che fatto fu poi di sangue bruno, / ricominciò a dir: "Perché mi scerpi? (ed. di Giorgio Petrocchi)¹⁸

Ricordiamo infatti che le anime dei suicidi, nell'*Inferno* dantesco sono collocate dentro i tronchi degli alberi. Così lo sbigottimento di mastro Ciliegia che rimane con la mano a mezz'aria di fronte a tale magia collega il suo legno parlante alla suggestiva immagine dantesca.

Passiamo ora al momento della morte:

A poco a poco gli occhi gli si appannarono; e sebbene sentisse avvicinarsi la morte, pure sperava sempre che da un momento all'altro sarebbe capitata qualche anima pietosa a dargli aiuto. Ma quando aspetta aspetta, vide che non compariva nessuno, proprio nessuno, allora gli

¹⁷ C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, edizione critica edita dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi in occasione del Centenario di Pinocchio (1983), a cura di O. Castellani Pollidori, con il patrocinio dell'Accademia della Crusca, Pescia, 1983.

¹⁸ D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

tornò in mente il suo povero babbo ... e balbettò quasi moribondo:
- Oh babbo mio! Se tu fossi qui! ...

E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollane, rimase lì come intirizzito. (cap. XV)

Pinocchio è giunto alla fine della sua avventura e non può sottrarsi alla morte che gli balena davanti agli occhi. La serie delle possibili letture del romanzo si arricchisce istituendo un legame con i testi biblici, in entrambi i passi riportati il richiamo al padre segna il momento della morte:

A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam. Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna, dicens: Eli, Eli, lamma sabachthani? hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? [...] Iesus autem iterum clamans voce magna, emisit spiritum. (Matth, XXVII, 45-50)

Altre volte Pinocchio rischia di morire:

Ma ormai era tardi! Il mostro lo aveva raggiunto. Il mostro tirando il fiato a sé, si bevve il povero burattino, come avrebbe bevuto un uovo di gallina, e lo inghiottì con tanta violenza e con tanta avidità che Pinocchio, cascando giù in corpo al Pesce cane, batté un colpo così screanzato da restarne sbalordito per un quarto d'ora. (cap. XXXIV)

Ma il Signore dispose che un grosso pesce inghiottisse Giona. Giona restò nel ventre del pesce tre giorni e tre notti. (Giona, 2, 1)

Il mito dell'uomo ingoiato da un pesce, dalla Bibbia in poi, è diffusissimo in Occidente, e allegorico: identifica il percorso dal peccato alla redenzione, dalla caduta al riscatto (come in *Pinocchio*: nel pescecane il burattino incontra il padre, e inizia il suo itinerario per diventare un bambino vero).

Nella seconda parte del romanzo, Pinocchio 'risorge' grazie alla Fata: è una parte diversa, basata sul sogno e sulla fantasia e sulla magia, e anche sulle metamorfosi.

Allora entrano in gioco altri rimandi intertestuali, più fiabeschi o almeno fantastici e il repertorio seleziona altri elementi. Come quando Pinocchio (cap. XXXII) è trasformato in un asino:

Andò subito in cerca di uno specchio, per potersi vedere: ma non trovando uno specchio, empì d'acqua la catinella del lavamano, e specchiandovisi dentro, vide quel che non avrebbe mai voluto vedere: vide, cioè, la sua immagine abbellita di un magnifico paio di orecchi asinini. (cap. XXXII)

Qui si incrociano due ricordi e due possibilità di contaminazioni testua-

li, ed è interessante vedere che uno è parodico e ‘rovesciato’ e l’altro serio:

1. il primo consiste nella la parodia e nel rovesciamento del mito di Narciso (da Ovidio, *Metamorfosi*), che si specchiava per ammirare la sua bellezza nell’acqua e venne trasformato in un fiore, il narciso.

2. nel secondo possiamo individuare una allusione ad Apuleio, *Metamorfosi*, III, 24:

“Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus.”

Non si tratta solo di citazioni testuali, ma spesso di situazioni narrative o sceniche:

E lì, senza stare a dir altro, Pinocchio saltò sulla groppa al Colombo; e messa una gamba di qui e l’altra di là, come fanno i cavalierizzi, gridò tutto contento: “Galoppa, galoppa, cavallino, ché mi preme di arrivar presto!...”.

(cap. XXIII)

È evidente il richiamo al romanzo cavalleresco e fantastico *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (1516-1532), in cui Ruggiero vola in groppa all’Ippogrifo.

Ma *Pinocchio* è anche un romanzo ‘rivoluzionario’, in cui si ribaltano i luoghi comuni dell’educazione del tempo (da qui la sua fortuna presso i ragazzi):

È necessario che ogni fanciullo incominci di buon’ora a vincere la pigrizia, a fuggir l’ozio, e ad occuparsi in cose utili e lodevoli. Se l’uomo non si accostuma da piccino al lavoro, non potrà esercitare alcuna professione, alcun mestiere, né guadagnarsi facilmente la sussistenza: egli non avrà nemmeno donde gustare gli agi e i piaceri della vita.¹⁹

– Ma io non voglio fare né arti né mestieri ...

– Perché?

– Perché a lavorare mi par fatica. (cap. XXV)

I due passi qui sopra riportati mostrano in modo chiaro l’efficacia del funzionamento fra primo piano e sfondo con l’evidente contrasto tra una rappresentazione pedagogica di ragazzini per bene, regolati da ritmi sani e metodicamente imposti e invece le libere e scapestrate scorribande

¹⁹ L. A. PARRAVICINI, *Giannetto*, Napoli, Domenico De Feo, 1890 (ed.or. 1836).

di Pinocchio in un paese delle meraviglie.²⁰ La ricodificazione letteraria delle norme sociali consente sia ai lettori contemporanei di afferrare ciò non riescono a vedere nella realtà della vita quotidiana, ma anche alle generazioni successive di lettori di comprendere una realtà che vivono in modo indiretto. Dunque i diversi elementi del repertorio forniscono le linee-guida per la comunicazione fra testo e lettore. È così che il lettore sarà coinvolto nei processi di costruzione dell'opera.

²⁰ *Giannetto* di Parravicini (1800-80) del 1836 è un libro pedagogico da collocarsi a metà strada tra una enciclopedia e un volume di racconti morali. *Giannetto* incarna le regole della buona educazione, dell'istruzione, della modestia, del bambino ammodo rappresentato in certa letteratura della seconda metà dell'Ottocento a cui si contrappone Pinocchio, che rifiuta l'abecedario, la scuola, l'istruzione e le buone maniere, portando un vento innovatore nel panorama del moderatismo 'per bene' toscano-fiorentino di quegli anni. Si veda sull'argomento R. FEDI, *Collodi, i misteri, le fate*, cit.; Id., *Il galateo di Pinocchio, ovvero: come non si comportano i ragazzini per bene*, cit.

ASPETTI DEL PENSIERO MUSICALE
DEI *CANTI ORFICI*

«Scrivo novelle poetiche e poesie; nessuno mi vuole stampare e io ho bisogno di essere stampato: per provarmi che esisto, per scrivere ancora ho bisogno di essere stampato.»¹ – così Dino Campana da Marradi il 6 gennaio del 1914 a Giuseppe Prezzolini, allora direttore della rivista fiorentina «La Voce». «Per provarmi che esisto», scrive. È la poesia che dà senso alla vita. La storia della pubblicazione dell'opera di Campana è nota. Prezzolini non risponde alla lettera. La richiesta inutile è un altro fallimento che si aggiunge ad una serie, lunga, di fallimenti non solo professionali ma anche affettivi, esistenziali. Il libro, che contiene poesie che il giovane poeta ha composto e raccolto negli ultimi dieci anni trascorsi viaggiando per il mondo, tra Firenze e Bologna, da Genova alla Francia, la Svizzera, i Paesi Bassi, l'Argentina, è stampato a Marradi nell'estate del 1914, con i soldi di una colletta, dal tipografo Ravagli.² Nel dicembre dell'anno prima, a Firenze, Campana aveva consegnato il manoscritto (un'unica copia) a due tra gli intellettuali fiorentini più in vista del momento, Giovanni Papini e Ardengo Soffici, con la speranza che lo leggessero e lo pubblicassero, magari sulla nuova rivista «Lacerba». I due promisero di leggere, ma persero il manoscritto. La raccolta, che si chiamava *Il più lungo giorno*, poteva essere una novità letteraria importante. Il poeta dedica la prima metà del 1914 alla ricostruzione/rielaborazione – in parte a memoria – delle poesie perdute. (Il manoscritto perduto salterà fuori solo nel 1971, a casa di Soffici).³ Il libro pubblicato nel 1914 ha un nuovo titolo: *Canti Orfici*.

¹ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di G. Cacho Millet, Firenze, Ed. Polistampa, 2011, p. 21.

² D. CAMPANA, *Canti Orfici*, Marradi, Tipografia F Ravagli, 1914.

³ Cfr. P. PIANIGIANI, *Le carte vaganti di Dino Campana. Le carte e i manoscritti: un viaggio senza fine*, in <http://www.campanadino.it/plausi-e-botte/106-paolo-pianigiani-le-carte-vaganti-di-dino-campana.html> (Prima pubblicazione: 30/10/2004).

Pieni di musica, questi canti, forse davvero musica scritta a parole, hanno una lingua “magica”, “misteriosa”, quasi ‘ultrapoetica’, e appena escono in un’importante libreria di Firenze e cominciano a girare tra gli intellettuali della città, creano reazioni contrastanti. L’energia di questo libro, unico anche perché primo ed ultimo della produzione del poeta, avrà bisogno di anni per liberarsi.⁴ Il libro di Campana appartiene a quella categoria (paradossale) di creazioni artistiche che, viste come luoghi, sembrano contenere più cose di quello che dovrebbero. Le stratificazioni dovute alle diverse ascendenze filosofiche, artistiche e culturali dell’autore, ai diversi tempi di redazione dei testi (nel caso di Campana anche di ricostruzione), alla presenza di riferimenti a luoghi e personaggi mitologici e storici, alle citazioni di autori di diverse epoche e culture, all’uso di lingue straniere, di *slang* e dialetti, mettono i *Canti Orfici* sullo stesso piano di opere come la *Divina Commedia* o il *Faust*.

Sono convinto che novità e originalità dei *Canti Orfici* stiano principalmente nella particolare lingua in cui sono composti. Non si tratta di poesia musicale – la musicalità non è un aspetto raro della letteratura – si tratta, piuttosto, di una ricerca di linguaggio che parte da principi di composizione musicale. Dino Campana conosceva bene la musica ed era anche a stretto contatto con il mondo musicale del suo tempo.

1. Il mondo musicale italiano del primo Novecento. La «musica di parole»

La cultura italiana tra Ottocento e Novecento partecipa al generale processo europeo di rinnovamento sotto la spinta delle idee, vissute in modo spesso polarizzante, dell’Idealismo e del Positivismo, della filosofia di Croce, di Wagner, di Nietzsche, dell’Impressionismo e del Simbolismo francese e di tutte le correnti artistiche europee, di cui il Futurismo rappresenta, nelle arti figurative, in letteratura e anche in musica, la parte più proiettata in avanti. La politica è messa di fronte a problemi interni legati alle conseguenze dell’unificazione nazionale (distanze geografiche, differenze sociali drammatiche), ma anche a questioni internazionali relative all’inserimento dell’Italia nel contesto politico europeo (colonialismo, alleanze politico-militari). Già a metà Ottocento, nel mondo

⁴ Scrive Renato Pasqualetti nel 2003: «Ritenemmo e riteniamo, infatti, che su Campana ci sia ancora molto da dire, malgrado una produzione critica molto ricca, soprattutto in questi ultimi anni; cosa veramente straordinaria, vista in fondo la limitatezza quantitativa dell’opera di Campana.» (R. PASQUALETTI, *Presentazione*, in *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, a cura di M. Verdenelli, Macerata, Quodlibet, 2003, p. IX).

dell'arte, i temi risorgimentali hanno perso la forza della fase preunitaria.

La musica è dominata dall'opera di Verdi e poi, a partire dai primissimi anni del nuovo secolo, di Puccini e i Veristi. È un ambiente in fermento, in cui si fanno avanti nuovi compositori, autori di opere per il teatro ma anche di musica strumentale, intellettuali impegnati nel dibattito sui fondamenti estetici dell'arte: Ildebrando Pizzetti, Francesco Malipiero, Riccardo Zandonai, Ferruccio Busoni, Alfredo Casella, Giannotto Bastianelli – la cosiddetta «generazione dell'80».⁵ Sono artisti diversi da quelli della generazione passata. Polemici, inquieti, collaborano regolarmente con le riviste di letteratura, esprimono posizioni estetiche corrosive.

Sul finire dell'Ottocento nasce anche la musicologia italiana (anche se con questo nome faticherà non poco ad affermarsi nell'ambiente della ricerca musicale, per via dei forti pregiudizi antipositivistici).⁶ Anche la nuova disciplina verrà presto influenzata dal pensiero di Benedetto Croce e, forse per questo, ma non per diretta responsabilità del filosofo, tarderà molto a svilupparsi in Italia come attività scientifica.⁷ Quando

⁵ Busoni e Casella, per via dei legami con l'ambiente musicale europeo, meritano un discorso a parte e molto più approfondito. Anche a Bruno Barilli e Alberto Savinio, figure di musicista-poeta-artista, dovrà essere dedicato molto più spazio.

⁶ Bastianelli, nell'articolo *La musica in caserma*, uscito su «La Nazione» del 26 gennaio 1918, scrive: «[...] Ebbene, anche in caserma ho trovato materia di pensiero musicale, di pensiero musicologico, come dicono con inelegante neologismo, ormai vecchio e purtroppo accettato, i miei colleghi scrittori di cose musicali [...]». (Cit. M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in G. BASTIANELLI, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di M. De Angelis, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1991, p. XLII).

⁷ La *Musikwissenschaft* era nata in Germania verso la metà dell'Ottocento come reazione positivista al Romanticismo, sul piano dell'analisi e del dibattito metodologico. Il discorso sulla musica, che era stato fino ad allora libera iniziativa di letterati, filosofi e artisti, veniva affrontato ora con atteggiamento scientifico. Secondo Eduard Hanslick (1825-1904), assertore della nuova mentalità, il valore dell'arte sta nella forma dell'opera: lo studioso può rilevarne empiricamente le caratteristiche, senza giudizi emotivi o sentimentali. Il primo, dirompente effetto della nuova concezione fu il crollo dell'edificio idealista dell'unità delle arti. La musica ha un suo bello che dipende dai suoi mezzi tecnici: ogni arte, avendo differenti tecnologie, ha differenti espressioni del bello. «La tecnica musicale non è più un mezzo per esprimere sentimenti, per conoscere l'assoluto o suscitare emozioni, ma è la musica stessa e null'altro.» (Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987, p. 199). L'estetica avrebbe guardato d'ora in poi alla forma e non al sentimento. Perdeva consistenza così un altro paradigma romantico, quello sul contenuto emotivo della musica: tra la musica e il sentimento non c'era più, secondo Hanslick, un rapporto rappresentativo, ma simbolico. «La musica può simboleggiare, nella sua autonomia, la forma del sentimento, cioè il suo movimento dinamico, il suo crescere e diminuire, il suo rafforzamento e addolcirsi, ma nulla più.» (*Ibidem*).

nel 1854 Hanslick accende il dibattito sulla musica pubblicando il suo *Vom Musikalisch-Schönen*, entrando in netto contrasto con il teatro wagneriano e in generale con il melodramma, alimentando la polemica tra musica operistica e musica strumentale, in Italia è giunto alla perfezione il melodramma verdiano. Ancora non si è avviata l'attività della «Società del Quartetto» che, a Milano, a partire dal giugno del 1865, promuoverà la musica strumentale europea in Italia. Bisognerà aspettare il 1871 per poter assistere a un'opera di Wagner in Italia. Il dibattito sulla musica, sia in ambito di critica musicale sia in quello di ricerca storico-musicale ed estetica, inizia in Italia con modi che, da subito, mostrano una tendenza bifronte: di ammirazione-esaltazione della novità proposta dalla musica e le idee di Wagner da un lato; nazionalistica, quasi di rivalsea nei confronti degli ambienti musicali oltralpe, dall'altro. Lo studioso bolognese Luigi Torchi (1858-1920) è un pioniere negli studi musicologici sulla musica strumentale italiana dei secoli XVI-XVIII e il primo traduttore di Hanslick e Wagner. La sua ricerca è un tentativo di «introdurre in Italia il costume e il gusto per i severi studi filologici i quali [...] rappresentano la base necessaria al sorgere di una più matura storiografia e di una critica che uscissero dall'ambito della pagina letteraria e dall'impressionismo vago e fuggente». ⁸ Ma anche questo «indirizzo positivisticheggiante» ⁹ (Fubini) è fondato in Torchi già su quel principio della superiorità della musica italiana dei secoli passati, al quale resteranno fedeli i «musicologi» neoidealisti dei decenni successivi, come Torre Franca e Bastianelli. ¹⁰

Il discorso che inizia con il Novecento ha ascendenza wagneriano-nietzschiana, è legato al concetto dell'unità delle arti, ripreso anche da Croce nella propria estetica. ¹¹ Forse si deve proprio all'insufficienza

⁸ E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., pp. 251-252.

⁹ Ivi, p. 252. Scrive Enrico Fubini (nel 1964): «Gli ideali della *Musikwissenschaft* che in Italia quasi non avevano avuto tempo di affermarsi, si spensero ben presto, e mentre in Germania e nei paesi anglosassoni in fondo sopravvivono ancora, la cultura musicale italiana di questo secolo è caratterizzata da una forte reazione ad essi, sia per quanto riguarda l'estetica che la critica e la storiografia.» (*Ibidem*).

¹⁰ Cfr. A. BASSO, *Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo*, in «Ricerca Musicologica», XI-XII, 1991-1992, pp. 231-241.

¹¹ Il filosofo non dedica che poche pagine alla musica, perché il suo discorso riguarda l'arte in generale. Per Croce, l'arte è una forma di conoscenza diversa da quella storica e scientifica, perché è intuizione, indipendente dalla conoscenza razionale, dall'utilità e dalla morale, e si identifica con la sua espressione. Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, cit., p. 252 e segg.

dell'apporto diretto di Croce al dibattito sulla musica – che lascia liberi i suoi allievi e seguaci di interpretare personalmente il concetto di estetica e applicarlo alla realtà musicale, resa sempre più complessa dalla nascente ricerca storico-filologica – anche una certa esasperazione dei contrasti ideologici su questioni di fondo come quella della «musica pura», o della “vera” anima musicale italiana (quella dell'epoca della «grande» musica strumentale, i secc. XVI-XVIII o quella, più recente, del melodramma?). È un clima arroventato, polemico che trova espressione soprattutto sulle pagine delle riviste: «Il Marzocco», «La Voce», «Lacerba», «Solaria» e altre a Firenze; «La Ronda» a Roma.

Sul dibattito attorno al rapporto musica-poesia pesa l'idea wagneriana di *Oper und Drama* (1851) per cui la musica non deve essere il fine dell'opera, ma il mezzo. L'obiettivo principale, secondo Wagner, è il dramma e, quindi, il testo letterario.¹² La polemica (l'opera, così com'è, conterrebbe un «Irrtum», un errore) viene abbracciata da Ildebrando Pizzetti (1880-1968), uno degli autori di spicco del rinnovamento del teatro musicale italiano, noto e stimato non solo come compositore ma anche come critico e saggista, collaboratore di importanti riviste come «La Voce» e «Dissonanza».¹³ Come altri musicisti, è attratto dalla poesia “musicale”, wagneriana di D'Annunzio e sente nel poeta una forte affinità estetica. Fondamentale è la musica contenuta nella parola poetica e per Pizzetti, l'errore del melodramma ottocentesco è nella lingua del libretto, inutilizzabile, schiava di convenzioni metriche e lontana dal senso profondo della musica.¹⁴

L'idea pizzettiana di poesia è minata dal pregiudizio per cui la poesia “al servizio” della musica non è poesia. Nonostante la meticolosità nella

¹² «[...] der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...]». R. WAGNER, *Oper und Drama, Einleitung*, Berlin, Deutsche Bibliothek, s.d. (ca. 1910), p. 9.

¹³ Cfr. “Archivi della musica”, http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/protagonisti/scheda-protagonista?p_p_id=56_INSTANCE_5yY0&groupId=10206&articleId=13833&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&viewMode=normal&articleIdPadre=13833

¹⁴ «La musica non scaturisce dalla parola, formando con essa un tutto unico, ma le si sovrappone continuando a seguire leggi solo musicali, cosa che ha come risultato un'operazione esclusivamente addizionale. Che musica e poesia rimangano due realtà estranee è testimoniato inoltre dalla possibilità anche strumentale della linea di canto senza che la melodia perda la propria ragione d'essere.» (V. BORGHETTI, R. PECCI, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT, 1998, p. 80).

ricerca di sostegni analitici e storici, Pizzetti resta bloccato su una posizione ideologica contraddittoria. Da un lato, la poesia viene idealizzata nella sua sostanza sonora: perché possa essere definita tale, deve contenere la «musica di parole»¹⁵ e, perché la forza delle relazioni interne possa tradursi in suoni e la musica di parole possa arrivare all'espressione, ha bisogno di un dicitore («leggitore»). Dall'altro lato, però, Pizzetti, escludendo l'esistenza di una poesia senza musica di parole, stabilisce che la massima espressione della poesia può essere raggiunta attraverso l'atto (possibile, ma non necessario) di musicarla. «[...] Dato che il leggitore intelligente di poesia tende a realizzare, a rendere sensibile proprio lo spirito di essa, cioè la sua musica, e fa a modo suo opera di musicista interprete ed insieme esecutore, allora io direi che il musicare la poesia [...] può essere il modo più proprio per rendere la poesia compiuta, perfetta».¹⁶ La contraddizione sta nel conferire a un atto in potenza la capacità di rendere «compiuta, perfetta» la poesia, unita alla musica «da una natura comune»¹⁷ ma evidentemente non in grado, da sola, di raggiungere l'ideale espressivo. Pizzetti finisce per attribuire alla poesia (idealizzata come entità musicale) quando *non* è musicata una 'imperfezione' di fondo, a cui porre rimedio con l'intonazione musicale che, al tempo stesso, wagnerianamente, non è l'obiettivo principale del dramma.¹⁸ Una posizione teorica molto problematica, con esiti pratici non facili per la ricezione.¹⁹

¹⁵ «Al livello superficiale è possibile cogliere sia la musica realizzata dai versi cadenzati attraverso l'uso della rima, sia quella che scaturisce dal susseguirsi di strofe ritmicamente simili che richiamano sul versante più strettamente musicale l'aria di danza. A un livello più profondo la musica di parole scaturisce dalla scelta, dalla disposizione, dall'accostamento delle parole, dalla rete di relazioni reciproche, dalle "misteriose simpatie per le quali una parola di un verso illumina di viva luce un'altra parola di un verso successivo: [...]". La ricca trama di sottili collegamenti tra le singole parole genera una sorta di cantus obscurior del quale la musicalità di superficie è solo l'aspetto più esteriore (V. BORGHETTI, R. PECCHI, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, cit., p. 81. Le parole di Pizzetti sono in I. PIZZETTI, *La musica delle parole*, in *Musica e dramma*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945, p. 127).

¹⁶ In *La musica delle parole...*, cit., p. 129-130, cit. in V. BORGHETTI, R. PECCHI, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, cit., p. 82 (Corsivo mio).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Un'idea che rievoca le ultime parole di *Oper und Drama*, in cui i due elementi (poesia e intonazione musicale) sono uniti indissolubilmente nell'immagine dello specchio: «... il verso, di cui [la melodia] è soltanto l'immagine riflessa (*Spiegelbild*) [...]». R. WAGNER, *Oper und Drama*, cit., p. 333.

¹⁹ Puccini scrisse, dopo la prima di *Debora e Jaele* (1922): «Sentirai Debora – per me non va – ma certo (voglio risentirla) ci sono cose del massimo interesse – quell'abolizione della melodia è un grande sbaglio perché quest'opera non potrà mai aver vita lunga» (a Riccardo

La polemica, di cui Pizzetti è senz'altro uno degli esponenti più lucidi, è indirizzata, in sostanza, contro il melodramma verdiano e verista, di cui si vorrebbe dichiarare il definitivo superamento.²⁰ Ma è un rinnovamento che, come si può intuire, guarda al passato: Pizzetti riprende la vecchia idea dell'origine comune di musica e poesia, la Grecia antica e la tragedia, il recitar cantando dell'opera protobarocca, in particolare di Monteverdi. Del melodramma ottocentesco italiano studia particolarmente Bellini, ma la sua lettura «è mirata: Pizzetti va alla ricerca delle tracce del dramma musicale, della musica fusa con la poesia e non a essa sovrapposta».²¹ L'intento di Pizzetti e D'Annunzio, quando scrivono *Fedra* (tra il 1909 e il 1912, prima rappresentazione alla Scala di Milano: 1915), è quello di creare un dramma musicale tutto italiano – o meglio: «latino» – che superi le 'limitatezze' dei tentativi francesi e tedeschi. Come annuncia D'Annunzio scrivendo, anche a nome di Pizzetti, a Giulio Ricordi, si tratta di creare un «nuovo dramma musicale latino, del quale abbiamo finalmente un'idea molto chiara, fuor da ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo, per esempio, alla necessità del *Leit-Motiv*), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta».²² Tanta è la vicinanza di D'Annunzio al mondo musicale (ma si dovrebbe dire il contrario) che, nel 1919, quando la 'musicologia' italiana decide di pubblicare una *Raccolta italiana delle musiche italiane*, «alla testa di questa grandiosa impresa dell'«Istituto editoriale italiano» [sta] proprio lui, il Vate. L'opera viene salutata come il segno di una rinascita».²³ La rivista fiorentina «La Critica musicale», fondata e diretta da un giovane intellettuale, Luigi Pa-

Schnabl, 26 dicembre 1922), cit. in M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 440.

²⁰ È fuori discussione che la fortuna dell'opera italiana fino a Puccini sia dovuta, invece, proprio alla 'imperfezione' della poesia del libretto e alla predisposizione pragmatica dei maggiori compositori. Pizzetti non ha il talento 'antipoetico' evocato da Verdi nella celebre lettera a Ghislanzoni, del 17 agosto 1871: «[...] io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica» (G. VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di M. Oberdorfer, Milano, Rizzoli, 1951, p. 251. Cfr., sull'argomento, M. LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003).

²¹ V. BORGHETTI, R. PECCI, *Il bacio della sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, cit., p. 86.

²² Ivi, p. 43.

²³ M. DI CESARE, *La Critica musicale (1918-1923)*, Répertoire international de la presse musicale (www.ripm.org), 2007, p. XVII.

rigi (1883–1955), sostiene le posizioni estetiche di questo rinnovamento che può avvenire, dunque, solo attraverso l'unione delle arti. Nel 1922 pubblica, in apertura di un fascicolo doppio, un testo di D'Annunzio intitolato *Notturmo*. «Protagonista un violoncello di Andrea Guarnieri. Anche D'Annunzio, commenta Parigi, ha le sue pagine musicali. E in questa prosa, più che in altre, la musica ha potere magico, è un rimedio al dolore. Nel dicembre del 1922 viene resa nota l'adesione di D'Annunzio alla "Camerata per la musica italiana". Viene pure pubblicata una lettera del poeta pescarese diretta al compositore Mezio Agostini. La musica è spirito di novità e di libertà universale. Nell'estate del 1923 Parigi torna ancora sull'argomento. Nel recensire il libro di G. Donati Petteni intitolato *D'Annunzio e Wagner* ribadisce il carattere musicale degli scritti dannunziani».²⁴

La 'schizofrenia' del mondo musicale italiano degli anni attorno alla prima guerra mondiale, diviso tra passatismo e modernismo e non ancora in grado di esprimere una riflessione musicologica critica, può essere attribuita forse allo sfasamento temporale tra le intenzioni degli attori e il 'campo magnetico' dei modelli e dei bisogni del tempo, che non è più quello di cinquant'anni prima.²⁵

La formazione poetica di Dino Campana risente di tutte le tensioni culturali del momento.²⁶ Il suo punto di contatto con l'ambiente musicale è rappresentato principalmente da Giannotto Bastianelli (1883–1927). Il musicista fiorentino fu forse tra le personalità più attente e aggiornate per quanto riguarda la produzione musicale italiana ed europea di quegli anni. È molto probabile che la frequentazione di Bastianelli abbia fornito a Campana interessanti punti di riferimento estetici proprio all'interno del discorso sulla "poesia musicale". Alla lettura attenta dei suoi testi, sembra che sia proprio Campana a offrire una soluzione alle contraddizioni ideologiche di compositori come Pizzetti (alimentate dal dilettan-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ La polemica italiana, in verità, non supera i confini nazionali. Nei primi due decenni del Novecento, gli ambienti musicali europei seguono con interesse crescente l'evoluzione della poetica di Puccini e continuano a riproporre, nelle stagioni liriche, i capolavori verdiani.

²⁶ La critica campaniana ha già abbondantemente rilevato e descritto le sue complesse ascendenze filosofiche e artistiche. Per una bibliografia pressoché completa sull'opera campaniana e la sua ricezione, dalle prime pubblicazioni del 1912 ai contributi della critica del primo decennio del 2000, cfr. M. VERDENELLI, G. VINCENZI, «*La sua critica mi ha ridato il senso della realtà*». *Bibliografia campaniana ragionata dal 1912*, prefazione di G. Cacho Millet, Roma, EdiLet, 2011.

tismo e gli atteggiamenti estetizzanti di D'Annunzio), con l'invenzione di un linguaggio poetico – autosufficiente a livello espressivo – che *non* è musicale, ma è generato da un pensiero costruttivo originale orientato, in parte, secondo modelli di composizione musicale, alla ricerca di una forma di *canto* poetico che non entra in contraddizione (o polemica) con l'espressione della parola musicata delle forme vive e popolari di allora, come il melodramma o la romanza per canto e pianoforte.

2. Sulle tracce della formazione musicale di Campana

È difficile ricostruire con certezza le tappe della formazione musicale del poeta.²⁷ Non abbiamo notizie su studi musicali, né su testi di studio che Campana avrebbe utilizzato. Questo aspetto della biografia di Campana può essere ricostruito solo attraverso ipotesi.

Le fonti a disposizione sono di tre tipi: 1) testimonianze autobiografiche di Campana; 2) testimonianze indirette dei contemporanei; 3) testimonianze dai testi di Campana, a cui faccio riferimento nell'ultimo paragrafo di questo contributo.²⁸

Al primo gruppo di testimonianze, quelle autobiografiche, appartengono le poche notizie che Campana ha dato allo psichiatra Pariani durante i colloqui nel manicomio di Castel Pulci tra il 1927 e il 1930. Nel periodo antecedente al viaggio in Argentina, quindi tra il 1903 e il 1908, Dino ha studiato il pianoforte. Campana riassume così quel periodo di vita:

Volevo studiare chimica, ma poi non studiai più nulla perché non mi andava; mi misi a studiare il piano. Quando avevo denaro spendevo tutto quello che avevo. Un po' scrivevo, un po' sonavo il piano. Così

²⁷ Sulla complessa biografia di Dino Campana, ricostruita su base documentaria da Gabriel Cacho Millet, vedi: D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo...*, cit.; *Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906-1918*, Firenze, Olschki, 2000; *Dino Campana fuori-legge*, Palermo, Novecento, 1985; *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931. Con documenti inediti e rari*, Napoli, ESI, 1985. Ricchissimo di documenti è anche il sito internet www.campanadino.it, curato da Silvano Salvadori e Paolo Pianigiani.

²⁸ Questo terzo gruppo di fonti è, chiaramente, il più ricco di indicazioni per ricostruire la formazione musicale di Campana. Basti pensare ai riferimenti più o meno diretti a Wagner e Nietzsche (cfr., tra gli altri, M. A. BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003). A una disamina dettagliata verrà dedicato, a suo tempo, lo spazio necessario. Per completare la ricerca, sarà anche utile descrivere gli ambienti sonori dei luoghi campaniani: Marradi, Faenza, Torino, Bologna, Firenze, Genova, l'Argentina, l'Appennino. Per ogni luogo, fare una ricognizione di a) teatri; b) scuole; c) locali pubblici con presenza di musica; d) circoli privati; e) luoghi naturali.

finii per squilibrarmi completamente. Era meglio se studiavo lettere [...].²⁹

Non sappiamo *come* ha studiato. Ha un maestro? Quali sono i testi didattici? Quale letteratura pianistica legge? A Pariani dice anche, molto significativamente:

Leggevo qua e là. Carducci mi piaceva molto; Pascoli, D'Annunzio. Poe anche; l'ho letto molto Poe. Dei musicisti ammiravo molto Beethoven, Mozart, Schumann. Verdi anche mi piace; Spontini, Rossini. Eh! questi li so tutti; suonavano sempre la musica italiana in Argentina.³⁰

Beethoven, Mozart e Schumann, ai primi Novecento, fanno parte della letteratura didattica del pianoforte. Possiamo immaginare che Campana avesse mosso i primi passi con le sonate facili di Beethoven dell'op. 49, qualche sonata di Mozart e, molto probabilmente, con i pezzi dell'*Album für die Jugend* di Schumann.³¹

Al gruppo delle testimonianze dirette o indirette dei contemporanei, appartiene anche il ricordo materno dell'*Ave* recitata in francese all'età di due anni.³² Possiamo integrare queste informazioni collocando il bambino/ragazzo Campana nel suo ambiente acustico. Marradi è nel cuore dell'Appennino tosco-romagnolo, una terra piena di tradizioni canore. È una terra di poeti-cantori, di improvvisatori. Forse dal contatto con cantori popolari durante le feste, sui campi, magari viaggiando tra Marradi e Faenza, Campana ha potuto sviluppare un aspetto della sua poesia che è quello del flusso, della ricerca della parola attraverso il suono, delle assonanze e dei giochi linguistici.³³

D'altra parte, però, Campana cresce in una famiglia borghese ed è abituato a sentire la musica "colta" più diffusa: l'opera. Silvano Salvadori invita a riascoltare la *Carmen* di Bizet e la *Bohème* di Puccini:

²⁹ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Milano, SE, 2002, p. 33.

³⁰ Ivi, pp. 39-40.

³¹ Un apporto decisivo verrebbe dal ritrovamento di testi musicali (partiture, spartiti, libretti d'opera, scritti teorici) appartenuti a Campana.

³² Cfr. G. TURCHETTA, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 21.

³³ Questo punto dovrà essere approfondito, perché è della massima importanza. L'ap-proccio viene chiarito nel contributo di Marcello La Matina, *Musicalità della prosodia nei Canti Orfici*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, Giornate di Studio Macerata 12-13 maggio 2005, Macerata, eum, 2007, pp. 149-170.

[...] Rileggiamo alcuni versi dalla *Carmen*:

Quando vedrai
Come è bella, la vita errante;
Per patria l'universo; e per legge la tua volontà!
E soprattutto, la cosa inebriante:
La libertà! La libertà!
....
La vita errante, il cielo aperto ecc.

Questo il canto della *Carmen* di Bizet, un autore che Campana dice di apprezzare. Certo Dino deve aver amato questi versi in quanto corrispondevano alla sua scelta di vita. La vita errante; non meno amata di quella di povero poeta, secondo quanto canta Rimbaud ne *La mia bohème*, che Dino riprende nella *Promenade*:

Me ne andavo, i pugni nelle tasche sfondate;
E anche il mio cappotto diventava ideale;
Andavo sotto il cielo, Musa! ed ero il tuo fedele;
Oh! quanti amori splendidi ho sognato!

Ma rileggendo il libretto della *Bohème* possiamo trovarvi dei versi che ben parimenti si addicono a Dino; se suonava la musica italiana in Argentina non poteva non conoscere quest'opera che ebbe tanto successo. [...] Solo una suggestione questa, certo; ma le romanze si sa frullano nella mente, forse anche in quella di Dino.³⁴

C'è ancora un altro luogo di fondamentale importanza per la formazione musicale di Campana: Firenze. Negli anni in cui Campana frequenta gli intellettuali fiorentini, riuniti nelle redazioni delle riviste, la vita musicale del capoluogo toscano è vivace.³⁵ Giannotto Bastianelli,

³⁴ Silvano Salvadori, comunicazione personale.

³⁵ Il dibattito musicale ruota attorno ad alcuni temi cardine, che sono, come scrive Daniela Gangale, «la riscoperta di compositori italiani del passato; la scoperta e la valutazione di compositori contemporanei, italiani e stranieri; la riflessione sul secolo appena trascorso, l'Ottocento, e sulla sua eredità legata principalmente al melodramma; il dibattito sull'attualità, imperniato soprattutto sulla denuncia del sistema scolastico e bibliotecario, ritenuto inadeguato alle esigenze di una moderna istruzione musicale, ma anche sui meccanismi commerciali che dominano il mondo dello spettacolo.» (D. GANGALE, *Interessi musicali nelle riviste letterarie italiane: 1896-1947*, in https://www.academia.edu/1160826/Interessi_musicali_nelle_riviste_letterarie_italiane_1896-1947, p. 12).

musicista e musicologo, riconosciuto pianista e compositore, appassionato di poesia, organizzava con regolarità incontri privati (le cosiddette «smusicate») in cui, lui alla tastiera del pianoforte, si analizzavano le opere dei maggiori compositori passati e contemporanei, italiani e stranieri. Della validità metodologica di queste serate fu testimone anche il filosofo goriziano Carlo Michelstaedter (1887-1910) che, nei primissimi anni del Novecento, era a Firenze per frequentare l'università. Campana era amico di Bastianelli e certamente anche lui prendeva parte a quelle serate di studio. Dalle testimonianze di Michelstaedter, tutte dell'anno 1909,³⁶ ci risulta che Bastianelli in quel periodo analizzava opere di classici e del romanticismo tedesco: le ultime sonate e le sinfonie di Beethoven, per esempio. In una lettera dell'8 maggio 1909 indirizzata alla famiglia, Michelstaedter rende appieno l'atmosfera delle serate da Bastianelli, animate dall'incontro di personalità artistiche in formazione (i partecipanti erano tutti nati attorno alla metà degli anni Ottanta), desiderose di scambiare idee sulla poesia e sulla musica:

[...] Da Bastianelli ci sono andato già ieri. Mi mandò a prendere alle 5 1/2 proprio quando arrivavo, perché voleva leggerci ad Arangio [Ruiz] e a me alcuni versi suoi nati ora. Mi seccai oltremodo a dovergli far capire che non mi piacevano affatto, e lui rimase imbarazzato e smontato. Ma in questi casi l'adulazione è una cosa indegna. – Poi ci sonò la 31^a e la 32^a sonata e la 3^a sinfonia [...]; questo ci sollevò un po' tutti.³⁷

E ancora, il 18 maggio, una testimonianza della sistematicità degli incontri (che avvenivano normalmente di lunedì) e del “programma” beethoveniano:

[...] Da Bastianelli abbiamo continuato ad andare regolarmente, siamo alla 5^a sinfonia. Ora per l'appunto è stato qui lui - va via per un paio di giorni, sicché fino a sabato non lo risentiremo. [...]³⁸

Programma che procede il 30 maggio, con la lettura-ascolto della IX sinfonia e si conclude per Michelstaedter, che sta per lasciare Firenze, il 6 giugno con la *Missa solennis*. La stessa sera, Bastianelli dà spazio anche alla musica popolare:

³⁶ Michelstaedter visse a Firenze tra l'ottobre del 1905 e il giugno del 1909. Dino Campana era appena uscito (26 aprile) dal ricovero nel manicomio di S. Salvi dopo una degenza di 19 giorni. Cfr. <http://www.campanadino.it/con-dino/126-vademecum-per-dino-dal-1885-al-1910.html>

³⁷ C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1983, pp. 370-371.

³⁸ Ivi, p. 379.

[...] ora sono le 5 1/2 e vado da Bastianelli. [...] Arrivederci, fra mezz'ora risentirò la IX!! [...]³⁹

[...] stasera vado da Bastianelli a risentire la *Messa*. L'ultima volta andò scegliendo qui e là fra le cose conosciute le pagine più belle. Ho sentito anche da lui un giovane sardo che sulla chitarra canta le arie del suo paese. [...]⁴⁰

La testimonianza di Emilio Cecchi, amico di Bastianelli e Campana, è importante per capire la sostanza e lo spirito di quelle lezioni:

«Negli anni che immediatamente precedettero la Voce di Prezzolini le letture e le lezioni musicali di Bastianelli agli amici degli amici, in Firenze ebbero un'eco, una risonanza (è davvero il caso di dirlo) intensissima. Erano lezioni alla ventura, dovunque fosse reperibile un pianoforte valido [...], un pubblico colto, appassionato e senza la minima mondanità. [...] Gli effetti divulgativi delle sue letture erano insomma inseparabili e vivificati dalla sua più intima attività creatrice».⁴¹

I diari del pittore Baccio Maria Bacci, altro amico di Bastianelli, conservano i programmi delle serate musicali. Colpisce la varietà degli ascolti offerti. Nella primavera 1911, per esempio: Sonata n. 3 op. 5 di Brahms, *Images* di Debussy, Sonata op. 106 di Beethoven (4 marzo); Frescobaldi, Zipoli, Michelangelo Rossi, la *Nona Sinfonia* (24 marzo); Peri, Luigi Rossi, Monteverdi (9 aprile); *Rosenkavalier* di Strauss e *Ariane e Barbebleu* di Dukas (29 aprile).⁴²

Bastianelli in quegli anni «era tutto un fermento di idee e di iniziative, scaturite da una febbrile ma disordinata mente creativa. Scriveva poesie sforzandosi nella ricerca di nuovi ritmi [...]».⁴³ Come Pizzetti, anche Bastianelli è alla ricerca di «nuovi modi» per la lingua di «una grande poesia genita dal grande rinnovamento italiano», che non può non essere musicale in senso stretto, «con forti con piani con compattezze ed affievolimenti di suoni, con tremolii di indecisioni, con facilità di trapassi, con allegri con presti». Forma ideale di questa lingua è la prosa (poetica). In

³⁹ Ivi, p. 383.

⁴⁰ Ivi, p. 392. Il cantore sardo, esaltato da Battistelli, non piacque affatto a Michelstaedter.

⁴¹ E. CECCHI, *Amici*, in *Libera cattedra di Storia della civiltà fiorentina: l'800 e il '900*, Firenze, Sansoni, 1957. Cit. in M. DE ANGELIS, *Introduzione*, in G. BASTIANELLI, *Gli scherzi ...*, cit., p. XVII.

⁴² Ivi, p. XVIII.

⁴³ *Ibidem*.

una lettera a Cecchi inviata tra l'estate e l'autunno del 1908, Bastianelli scrive:

Stasera vengo di certo. E giacché ci sono non so trattenermi di dirti subito che il tuo capitolo mi à scossissimo.⁴⁴ (la poesia non mi è andata, benché parli di luoghi soavi alle nostre infanzie). [...] Solo un giovane nutrito di pane greco, poteva così puramente sognare. [...] Ma quel che più ancora mi è piaciuto, è la tua prosa. Tu certo ài trovato in me nutrito come te di pane greco e per giunta abbeverato di musica tedesca (la tragedia e la sinfonia sono le due vette più sublimi cui siasi elevata l'anima ariana) tale un maestro di ritmi di movenze sillabiche, di modulazioni squisite di pensiero, da sapere apprezzare raramente il perfetto timbro della tua voce. Tu non puoi sapere quanto io ami la prosa. La poesia moderna nostra, a differenza della greca della tedesca della inglese, generalmente mi uggisce perché chi la scrive, in specie se è giovane, non si sente obbligato a cantare. Ma allunga stiracchia attenua l'ondata dello stato poetico in quasi incalanature metriche non necessarie, non sgorganti con il getto primo del pensiero, ma solo imposte dalla tradizione e faticosamente assimilate per voluto processo di analogie. L'«odio l'usata poesia» di Carducci non è solo il grido d'un ribelle solitario, ma, penso, l'aspirazione inconscia e confusa di tutta un'età. Noi coviamo una grande poesia genita dal grande rinnovamento del pensiero italiano; e come tutte le poesie delle vere epoche di rinascita e di solenne maturazione, essa vuol nascere con nuovi modi. Or io ho notato che l'osservazione che il Borgeese faceva della prosa dannunziana (essere in questa l'embrione della sua strofa nuova) si adatta bene anche alla prosa dei pochissimi che in oggi scrivano bene in prosa. Infatti chi avrà sinceramente ascoltate in sé fluenze melodiche di pensieri e snelli movimenti musicali di parole, e avrà saputo obbedire a greche leggi di equilibrio nel proseggiare, saprà certo un giorno *cantare*, se potrà, cantare come si richiede veramente cantare, cioè con forti con piani con compattezze ed affievolimenti di suoni, con tremolii di indecisioni, con facilità di trapassi, con allegri con presti, con insomma tutta quella divina vicenda di impeti e di pause che ben conobbero i tragici greci e i sinfonisti tedeschi nell'età in cui l'una e l'altra nazione estuavano di vita. E l'Italia non si avvia forse ad un momento analogo? Si può credere che la nostra terra per averci dato Carducci D'Annunzio si sia esaurita per ora? No Carducci D'Annunzio Pascoli non sono che degli antesignani. L'avvenire è

⁴⁴ Si tratta delle prime prove letterarie di Cecchi che dedicava a Bastianelli. Cfr. G. BASTIANELLI, *Gli scherzi ...*, cit., pp. 9-10. Cfr. Nota di M. DE ANGELIS, *ivi*, p. 10.

a noi. E a questo avvenire intenso d'uragani e di immense giornate solive mi à fatto antisognare te prosatore sonoro e sobrio [...]⁴⁵

I giovani scrittori presi dalla ricerca affannosa di un nuovo linguaggio che andasse oltre la poesia e la prosa convenzionali e raggiungesse l'obiettivo di «cantare», ovvero restituire attraverso la parola scritta quel dinamismo musicale che la mentalità primonovecentesca – non solo in Italia – attribuiva ai tragici greci e ai sinfonisti tedeschi, si trovano invischiate nella stessa polemica in cui abbiamo trovato un compositore come Pizzetti.⁴⁶ L'ambiente culturale in cui si muove Campana è, visto così, un laboratorio di poetica in cui si lavora, con la stessa intensità, a modelli molto idealizzati di parola e di musica. Campana mantiene, tuttavia, un atteggiamento critico e distaccato nei confronti di un dibattito teorico che non riesce a produrre, proprio per colpa dell'idealizzazione della funzione poetica, risultati soddisfacenti e duraturi. Campana impara a conoscere nelle lezioni di Bastianelli gli aspetti costruttivi della musica e partecipa anche lui – in modo silenzioso – alla discussione sulla parola musicale. Con i *Canti Orfici*, però, raggiunge i risultati di poesia e prosa poetica più avanzati e sperimentali.⁴⁷

Bastianelli ci ha lasciato anche una testimonianza sulla particolare sensibilità musicale di Campana. A proposito di una propria poesia pubblicata su «La Riviera ligure» nel 1916, scrive che Dino la recitava a memoria «in modo da rilevarne inimitabilmente l'intima musicalità».⁴⁸ Leonetta Cecchi Pieraccini, moglie di Emilio Cecchi, racconta di una cena, una sera d'inverno del 1916, alla quale aveva invitato Campana e Bastianelli:

[Campana] si era seduto al tavolo di traverso, in posizione e in funzione di spettatore, anziché di commensale, perché, di natura selva-

⁴⁵ *Ibidem*. Il corsivo è nel testo.

⁴⁶ Sono molto interessanti anche due lettere che Bastianelli scrisse a Pizzetti nel luglio e nel settembre del 1909. Ivi, pp. 18-20 e pp. 25-29.

⁴⁷ Nel 1916 Campana invia a Mario Novaro una serie di aforismi corrosivi, perché li pubblici, «dietro compenso di L. 25», su «La Riviera Ligure». Tra questi, il celebre «Il popolo italiano non canta più. Non vi sembra questa la più grande sciagura nazionale?» (in D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo...*, cit., p. 149). Sembra quasi avere una raffinata intenzione satirica, se lo si immagina rivolto a quegli intellettuali del momento che, come Bastianelli e Pizzetti, rincorrevano l'ideale di «canto» poetico. «Il popolo italiano», che in quegli anni andava all'opera o si ritrovava nelle osterie, cantava eccome. I poeti italiani, quelli sì, non cantavano più, secondo Campana.

⁴⁸ G. CACHO MILLET, *Notizia su Campana e la musica delle parole*, in D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo...*, cit., p. 421.

tica, non riusciva a mangiare e bere in casa altrui. Ascoltava passivo il Bastianelli il quale, loquace e appassionato, discuteva di musica e di poesia; e lui, Campana, si immergeva sempre di più nella barba e nella zazzera, come un piccione che affonda la testa fra le penne del collo per dormire. D'improvviso, cogliendo una pausa, si tirò su, alzò la destra, segnò il tempo come un maestro di musica che dà il via, e dolcemente incominciò [...]. Era una poesia di Bastianelli. Campana andava avanti, sicuro come se leggesse, seguitando a battere il tempo con la mano: lui che si vantava di non conoscere l'arte di nessuno, a cominciare da Dante (faceva eccezione soltanto per Villon e Walt Withman), sapeva a mente quella lunga lirica e in tal guisa la declamava, rendendone un così armonioso chiaroscuro. Il Bastianelli, dopo il primo sussulto di stupore, si sforzò di assumere un contegno spigliato, ma la sua emozione divenne presto palese; e al termine della recitazione, incapace a trovare parole adeguate, interruppe il pasto e, spinti indietro piatti e bicchieri, accese una sigaretta, puntò i gomiti sulla tavola e si mise a fumare meditando.⁴⁹

Sulla sua formazione e sul suo talento musicale c'è un altro ricordo, di un altro amico di Campana, Mario Bejor, collega di studi a Bologna. Bejor scrive che Dino amava cantare e nel canto «esandeva tutto sé stesso: canto popolare, portato giù dai suoi monti di Marradi e Palazzolo» e aggiungeva che «ne ricordava altri, primordiali nenie, raccolti in Argentina, ma questi ultimi preludevano a tristezze gravi, improvvise, nelle quali s'immiseriva, taciturno».⁵⁰

3. La lingua di Campana: "musicalità" vs. "pensiero musicale". Una prima ricognizione

I *Canti Orfici* fecero la loro apparizione in un ambiente culturale distratto dagli eventi e dalle ideologie del clima prebellico. Lo slancio artistico di Campana è a tutti gli effetti internazionale e le allusioni, i riferimenti a fonti filosofiche e artistiche extra italiane, i motivi poetici sconvolgenti verranno compresi solo nel corso degli anni, da lettori e critici sempre più attenti e sensibili.⁵¹

⁴⁹ Ivi, p. 423. La poesia *La Badia del Buonsollazzo* è riportata per intero alle pp. 423-424.

⁵⁰ Ivi, p. 426.

⁵¹ I *Canti Orfici* hanno avuto in Italia numerose ristampe e sono stati tradotti integralmente in inglese (New York, 1968; Oberlin, 1985; New York, 1991; Boca Raton, 1993; New York, 1998), in ceco (Praga, 1968), in rumeno (Bucarest, 1970), in francese (Parigi, 1977; Marseille, 1992; Lausanne, 1998; Parigi, 2006), in croato (Zagabria, 1977),

Il libro è diviso in 18 “cantiche” in prosa, prosa poetica e poesia:

- La notte (prosa poetica, o lirica, o lirica in prosa)
- Notturni (poesia)
- La Verna (prosa mista)
- Immagini del viaggio e della montagna (poesia)
- Firenze (prosa poetica)
- Faenza (prosa mista)
- Dualismo (prosa mista)
- Sogno di prigionia (prosa)
- La giornata di un nevrastenico (prosa poetica)
- Varie e frammenti (poesia)
- Pampa (prosa mista)
- Il Russo (prosa mista)
- Passeggiata in tram in America e ritorno (prosa poetica)
- L’incontro di Regolo (prosa)
- Scirocco (prosa poetica)
- Crepuscolo mediterraneo (prosa poetica)
- Piazza Sarzano (prosa poetica)
- Genova (poesia)

Il criterio di classificazione in prosa, prosa mista, prosa poetica e poesia è prevalentemente ritmico. I testi in prosa poetica o mista sono tenuti assieme da un ritmo di fondo – che molto spesso è quello dell’esametro.⁵²

Il tema principale dei *Canti Orfici* è il viaggio. Viaggio reale attraverso città e luoghi dell’Italia e del mondo (Faenza, Firenze, Bologna, Genova, l’Appennino, La Verna, La Pampa). Viaggio ideale attraverso la notte, l’oscurità del mondo umano, interiore. Viaggio di esperienza, di iniziazione,

in spagnolo (Mexico D.F., 1990; Murcia, 1991; Barcelona, 1999), in portoghese (Desterro, 2003; Sao Paulo, 2009) e in catalano (Palma de Mallorca, 2007). La prima edizione in lingua tedesca dei *Canti Orfici* è del 1995 (Orphische Gesänge, trad. di Hanno Helbling). Cfr. M. VERDENELLI, G. VINCENZI, «*La sua critica mi ha ridato il senso della realtà*». *Bibliografia campaniana ragionata dal 1992*, cit., pp. 53-63. In area di lingua tedesca, lo stato della ricerca su Campana – iniziata concretamente con la pubblicazione di tesi di dottorato e articoli soltanto negli ultimi due decenni del secolo scorso – è ancora in crescita. Il ritardo è conseguente a quello della traduzione. Cfr. M. ANTES, *Zwischen Traum und Wirklichkeit. Leben und Werk Dino Campanas. Die Canti Orfici*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, pp. 33-36.

⁵² Ci sarebbe la possibilità di definire i vari gradi di passaggio prosa → poesia anche con l’uso di altri termini: prosa → prosa melica (verseggiatura minore: piccole parti di verso, *retrocedenti* alla prosa) → verseggiatura prosastica (verseggiatura maggiore: medie parti di verso, *procedenti* al verso) → verso.

di conoscenza. Ci sono molti elementi chiaramente autobiografici che Campana trasforma in dati umani universali.⁵³

Nei testi di Campana la musica è molto presente, sotto forma di termini musicali (musica, canto, melodia, chitarre) e allusivi/evocativi, spesso in comune con il linguaggio visivo (viola, notturno, voce, arabeschi, figurazioni, ecc.). L'aspetto della musicalità è stato rilevato più o meno da tutti i commentatori di Campana e la sua importanza ha trovato d'accordo praticamente tutti. Poco approfondita e, quindi, poco dibattuta, è, invece, la questione della presenza strutturante della musica nei testi campaniani. Spesso, i critici che hanno percepito l'importanza della sostanza musicale di Campana hanno confuso l'aspetto musicale con quello fonico della lingua. La musica non è solo nei suoni della lingua, ma nel complesso sistema di relazioni tra gli elementi sonori del discorso. Il nostro modo di percepire la parola poetica (aurale, attraverso l'ascolto) è e può essere solo *olistico*, cioè comprensivo, nella contemporaneità degli eventi sonori, di tutti gli elementi che compongono il suono: l'altezza più o meno definita (il fonema o le sequenze di fonemi), il ritmo (della parola e delle sequenze di parole), il metro, la scansione e l'andamento, le varie forme di iterazione, le sinestesi, i *leitmotiv* e – aspetto particolarmente importante in Campana, a differenza di alcuni esperimenti dell'avanguardia primonovecentesca⁵⁴ – il *significato*, con tutta la rete di richiami storici, ambientali, simbolici, psicologici ad esso collegata. Tutti questi elementi, a ben vedere, concorrono a determinare anche la forma di un pezzo musicale (ad esclusione del significato verbale⁵⁵), e vivono secondo una logica di relazioni che si manifesta nella temporalità della lettura-esecuzione, e si chiarisce in modi di intuizione atemporali, spesso personali e condizionati dal grado di esperienza che il lettore-ascoltatore ha del testo.

⁵³ Due delle principali edizioni dei *Canti Orfici*: *Canti Orfici*, con il commento di F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, pp. IX-X); *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2003. A quest'ultima faccio riferimento nella citazione dei testi dei *Canti Orfici* (abbreviato in "CO").

⁵⁴ Campana utilizza una parola scelta secondo la densità del senso (che è suono) in quanto elemento per la composizione (musicale) dei testi. È qui la differenza con i Futuristi o altri contemporanei (come Apollinaire o lo Schwitters della *Ursonate*).

⁵⁵ Cosa che non esclude nella musica la presenza di altre modalità di significato. Anche la musica non è fatta di "suono puro". Il suono puro, cioè indipendente dall'ambiente che lo produce e che lo recepisce, non esiste. Anche la musica, se considerata come linguaggio, organizza la materia sonora secondo le esigenze di un contesto in cui è possibile associare e riconoscere uno stato psicofisico a un evento acustico. Cfr. J. J. NATTIEZ, *Musica e significato*, in *Enciclopedia della Musica. Vol. II – Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 206-238.

Comprendere la natura musicale di Dino Campana significa comprendere appieno anche il suo viaggio iniziatico. Per il lettore sensibile il viaggio dei *Canti Orfici* è anche un viaggio a ritroso nel tempo, fino alle origini mitiche della lingua – prima della scrittura, prima della letteratura – quando musica e parola formavano, nel canto, un'unità espressiva indivisibile. È Campana stesso a indicare questa strada – che è un percorso di conoscenza, appunto – quando sceglie per la pubblicazione del 1914 il (nuovo) titolo per il suo libro. La rinascita dell'uomo è, in questa visione, anche la rinascita della poesia e della musica. E non può avvenire che nel segno di Orfeo.

Una delle prime testimonianze della musica dei *Canti Orfici* è Sibilla Aleramo. Sibilla ci dà delle indicazioni interessanti sul senso musicale della poesia di Campana nelle lettere che spedisce a Dino qualche giorno prima di incontrarlo per la prima volta. Il 25 luglio 1916 scrive una poesia «Per Dino Campana», che rivela le impressioni dalla lettura dei *Canti* e in cui si rivolge per due volte al poeta definendolo «o cuor selvaggio / musico cuore...». ⁵⁶ «Musico» qui significa 'delle muse', 'che appartiene alle muse', ma è altrettanto chiaro che l'aggettivo, al maschile, può avere anche il senso di 'che fa musica'. Campana utilizza l'aggettivo, al femminile, ne *La Chimera* («Musica fanciulla esangue») e qui l'uso non ammette che il primo significato (ma la parola, nonostante la logica grammaticale, suona per un attimo anche come sostantivo). Nella seconda lettera c'è la traccia evidente che la musica del componimento di Dino ha colpito la sensibilità di Sibilla:

Ripensavo a un punto del tuo libro, a una frase che mi ti aveva avvicinata forse più d'ogni altra la prima volta che la lessi: e ho cercato nel volume, è proprio dove tu mettesti per me la foglia d'edera: «... Dolce mi è sembrato il mio destino fuggitivo... così conosco una musica dolce nel mio ricordo... so che si chiama la partenza o il ritorno». *Andando e stando*. ⁵⁷

Sibilla cita così uno dei passi centrali della poetica campaniana, in cui la musica – in quanto tale – affiora nella sua funzione generativa dalle stesse parole del poeta.

Voglio riportare, per limiti di spazio, solo altre due riflessioni sul significato della musica di Campana, molto più recenti, una di Ruggero Jacobbi (1920-1981) e un'altra di Vittorio Sereni (1913-1983).

⁵⁶ S. ALERAMO, *Per Dino Campana*, in *Campana-Aleramo. Lettere*, a cura di N. Gallo, prefazione di M. Luzi, Firenze, Vallecchi, 1958, p. 18-19.

⁵⁷ Ivi, p. 38. Il corsivo è nel testo.

Jacobbi ha una posizione molto chiara sulla lingua campaniana e sul ‘programma’ creativo che guida l’autore nella scelta dello stile (in versi e/o prosastico). La complessa trama del testo dei *Canti Orfici* è composta (verticalmente) di varie stratificazioni o ‘fasce’ sonore (vocali) che, come nel tessuto di una partitura musicale, sono organizzate in modo da creare movimento sulla superficie. Uno di questi strati è, appunto, la prosa, intesa come ‘opposto a poesia’. Riferendosi a *La Notte*, Jacobbi scrive:

Campana [...] alterna rapide notazioni prosastiche ove non sarebbe possibile applicare la melica del verso, a intere sequenze ritmate e persino occultamente rimate, che a lor modo chiamano sulla pagina gli spiriti della tradizione romanza, e specialmente italiana, con le sue suggestioni di ballata e di serenata [...].⁵⁸

Nella parte dedicata alla poesia, parlando di *Guglielmina e Manfreda al balcone (XIII secolo)*,⁵⁹ Jacobbi ci offre anche una definizione intensa e illuminante dell’Orfismo di Campana:

Nella disposizione sillabica e ritmica della maggior parte di questi versi è visibile l’esempio dell’esametro carducciano [...]. Ma l’insieme del brano, che è di una purezza lirica perfetta pur nelle sue smaniose tortuosità, appartiene tutta al registro più veramente orfico della poesia campaniana, invita anzi a definirlo. Orfismo per Campana significa indipendenza del canto da qualsiasi trama o ragionamento preordinato, nascita del canto come pura onda melodica, contenente di per sé il presagio di un significato: il quale nascerà come effetto della propria musica incantatoria, essendosi rifiutato ad apparire come causa. Orfeo incanta il mondo delle fiere, delle vegetazioni, delle pietre senza bisogno di un tramite costituito dal linguaggio comunicativo, e lo stesso farà il poeta con quelle belve quegli alberi quei sassi che sono i suoi simili umani. Un giorno essi saranno riscattati proprio dalla stessa virtù che ora è misteriosamente presente nel canto, ma intanto essi non possono far altro che straziare e uccidere il

⁵⁸ R. JACOBBI, *Invito alla lettura di Campana*, Milano, Mursia, 1976, p. 33.

⁵⁹ «Eccoci sole davanti al mistero notturno. La luna / illumina forse gli amori tristi degli uomini / Appare velata di lacrime e bruma sì come Venere / Sorge dal mare nel primo mattino del mondo / Del mondo sconvolto ancora fumante, con riso / Ah! quanto tenero e triste / Molto da allora è corso già il tempo ma ancora / Venere è triste e affanna il tenero seno / Pure è dolcezza infinita sentir la stanchezza / Dei nostri esausti cuori che ardono ancora / Per la notte dei tempi [- - -] (*Sacrificio*) / All’anima del mondo, insaziabile». D. CAMPANA, *Quaderno. Dino Campana prima dei Canti Orfici*, a cura di S. Salvadori, Centro Studi Campaniani “Enrico Consolini”, Marradi, 2011, p. 83.

poeta, senza sapere però che in lui è già avvenuto, per virtù di parola, quel riscatto che essi continuamente rimandano o affidano a mezzi inadatti, a provvisorie soluzioni.⁶⁰

È la motivazione dell'opera di Campana. Il poeta, con i suoi *Canti* – frammentari o incompleti che siano – rappresenta, inscena in ogni suo dettaglio, la (ri)nascita del canto poetico in un momento molto critico della cultura e della società europea, e la liberazione di una musica che la parola (scritta e parlata) ha conservato per secoli allo stato germinale. Quest'ultima è un'operazione che non riesce a nessuna avanguardia del suo tempo, né riuscirà, più tardi, agli ermetici, ed è la massima fatica di Campana. La stessa fatica – anche nel senso di impresa – che viene poi affidata al lettore-ascoltatore. I testi di Campana obbligano a una serie di riletture successive, non dovute però all'“ermetismo” delle scelte lessicali o sintattiche. Esse sono piuttosto obbligate dalla scansione iterativa, magica, fascinosa delle successioni delle parole, che in un primo momento ‘incanta’ la lettura e impedisce, quasi, al significato di manifestarsi. È un percorso conoscitivo che va dall'intuizione del contenuto musicale fino alla comprensione completa del significato. Significato che può apparire solo nell'unione/trasfigurazione della parola-musica – nel *canto*. È una strada difficile, iniziatica, simile a quella che impone all'ascoltatore, dall'altra parte del campo, in quello della ‘musica senza parole’, l'opera di Debussy.

Il poeta Vittorio Sereni, nel 1982, ricordando l'effetto che fece su di lui e la sua generazione l'opera di Campana al suo apparire, scrive:

In fondo la nostra lettura di Campana si risolveva in un'unica, sterminata, ricorrente citazione (“le torri altissime ed accese / dentro dell'azzurro tramonto commosso di vento...” ... “infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena...”) senz'altro soccorso che la percezione di quella musica sconvolta. Tra sincopi di senso, frasi monche o precarie a coprire dei vuoti, tra blocchi interi di verseggiatura anche frusta o di sintassi straziata, tra sospensioni e riprese di motivi avvolgenti su se stessi in insistenze ossessive all'orlo dell'indicibile, ascoltare era infine anche vedere.⁶¹

⁶⁰ R. JACOBBI, *Invito alla lettura di Campana*, cit., p. 49.

⁶¹ V. SERENI, *A cinquant'anni dalla morte del poeta dei «Canti Orfici». Come leggemo Dino Campana*, «Corriere della Sera», 28 febbraio 1982, p. 11. Cit. in M. VERDENELLI, G. VINCENZI, «La sua critica mi ha ridato il senso della realtà». *Bibliografia campaniana ragionata dal 1912*, cit., p. 245.

Sintetizzando: il messaggio di Campana è veicolato dalla musica; il testo campaniano è sonoro, risuona oltre la parola scritta, detta (o recitata).

Faccio ora seguire tre esempi di altrettanti metodi di analisi che applico a tre brevi frammenti campaniani. Le analisi vanno dalla superficie del testo (le relazioni nella scelta lessicale che determinano la struttura musicale) al profondo (fenomeni fonologici che determinano le relazioni tra i singoli suoni).

1) Testo degli «occhi» – Campana scrive in uno stile poetico nuovo che non ha, a mio avviso, un'azione destrutturante della lingua convenzionale, ma piuttosto 'gestaltico'. Campana usa la lingua del suo tempo in tutti i registri e rispettandone al massimo le varietà, le provenienze. Usa la lingua come 'materiale' musicale. Ho l'impressione che Campana non abbia alcuna intenzione di modificare gli elementi linguistici (lessemi, sintassi, ecc.)⁶² ma piuttosto di fissarli in funzioni espressive pregnanti al massimo grado, rafforzarli, renderli veri e propri materiali per il lavoro compositivo.

Ecco perché Campana è – a ragione – uno dei padri della poesia nuova italiana: questo lavoro di 'determinazione' della parola è forse lo stesso, ma condotto con mezzi e finalità diverse, di quello di Ungaretti. Ungaretti, soprattutto nella prima produzione, riesce a togliere, quasi, lo sfondo superfluo delle parole; Campana usa le parole relazionandole ad uno sfondo cangiante. Solo con un materiale ben connotato, riconoscibile, reiterabile è possibile sviluppare una logica compositiva. Per questo Campana non rinuncia mai al significato della parola o dell'insieme di parole. Campana non arriva mai alla "pura fonicità" (in questo, è lontanissimo dai futuristi) e non è musicale nel senso in cui si può definire la lingua, per esempio, di D'Annunzio.

Il lessico dei *Canti Orfici* è molto ridotto: 3126 lemmi per 16.229 occorrenze.⁶³ Il dato mostra che il criterio della *scelta* del repertorio è antecedente quello della *varietà*. Le parole sono gli elementi sonori⁶⁴ con i quali Campana intreccia la trama del suo discorso musicale. Agendo da compositore, presta al singolo elemento del discorso (un *inciso*) o ad un coagulo di elementi verbali (una *frase* musicale) il compito di aprire, tracciare e completare percorsi. Si crea, così, un raffinato intreccio di

⁶² Al contrario di quanto ritiene Sgroi: «La lingua (convenzionale) viene [...] destrutturata ma per riproporre *nuove regole, una nuova grammatica, al fine di trasmettere un messaggio nuovo*». S. C. SGROI, *Per lo studio della lingua dei Canti Orfici*, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, cit., p. 87.

⁶³ Cfr. Ivi, p. 84 e segg.

⁶⁴ Elementi sonori = elementi in relazione secondo la logica del linguaggio musicale.

relazioni: il significato del singolo elemento è dato *dal contesto delle sue ripetizioni*, in forma letterale o variata – come nella musica.

Nel paragrafo 13 de *La Notte*,⁶⁵ il poeta-cantore è sotto i portici di una città e davanti a lui si apre improvvisamente una porta. Ne esce una luce abbagliante. Si assiste a una specie di rito. I personaggi, una donna matura e una ragazza, sono immobili. Sopra le loro teste, sulla parete di fronte al poeta, si muovono immagini su una tenda bianca. Non sappiamo come definire quello che vediamo: siamo di fronte a un quadro o a una inquadratura cinematografica?

Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa una matrona, **gli occhi bruni e vivaci**, le mammelle enormi: accanto una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine, i capelli recisi sulla fronte, con grazia giovanile, le gambe lisce e ignude dalla vestaglia smagliante: e sopra di lei, sulla matrona **pensierosa negli occhi giovani** una tenda, una tenda bianca di trina, una tenda che sembrava agitare delle immagini, delle immagini sopra di lei, delle immagini candide sopra di lei **pensierosa negli occhi giovani**.

Il brano è caratterizzato, *da un certo punto in poi*, da anafore. Risulta chiara l'intenzione dell'autore di creare un aumento della tensione espressiva. Ma l'attenzione deve essere posta sull'elemento-*frase* «pensierosa negli occhi giovani». Alla sua prima apparizione, subito dopo la descrizione della fanciulla, l'elemento è immerso nell'aura di significato creata dalla figura della ragazza. Gli «occhi bruni e vivaci» della matrona sono evocati poco sopra tra le parole «matrona» e «mammelle enormi», cioè gettati brutalmente nell'ombra di un'espressione di fisicità che allontana dall'immagine degli occhi l'idea di giovinezza. Forse la matrona, pensierosa, ha i suoi occhi (non più giovani) negli occhi giovani della fanciulla. Ma il lettore/ascoltatore non sa chiaramente di chi sono gli «occhi giovani». È anche possibile leggere pensieri negli occhi «bruni e vivaci» (rimasti giovani) della matrona. Occorrerà attendere la fine del periodo, ovvero ascoltare la serie delle anafore *in crescendo* (sulle parole «tenda» e «immagini») per giungere alla ricomparsa dell'elemento: ora gli occhi giovani sembrano proprio essere quelli della matrona. L'espressione «pensierosa negli occhi giovani» che non perde mai la sua ambiguità, a causa della preposizione «negli», viene

prima attratta nell'orbita della giovane e poi (ri)consegnata alla figura della matrona.⁶⁶ Ma, verso la fine, sembrano ancora altri gli occhi giovani fissi sulle immagini candide che si agitano sulle tende di trine: la parola «occhi» viene spostata ancora in un ambito di senso nuovo:

[...] Sconvolto, le lagrime **agli occhi** io in faccia alla tenda bianca di trina seguivo seguivo ancora delle fantasie bianche. La voce era taciuta intorno.

Di chi sono gli «occhi giovani»? Chi li tiene fissi sulla tenda bianca, sulle immagini fluttuanti? La giovane fanciulla, la matrona o il giovane cantore? Un attimo prima di annunciare il silenzio, ovvero al primo finale del pezzo, la risposta non è più certa: l'elemento (ricodotto alla sua forma minima: «**occhi** bruni e vivaci» → «pensierosa negli **occhi** giovani» → «**occhi**»), permanendo nell'ambiguità semantica, ha compiuto il suo percorso logico, con un movimento dinamico, circolare, tra le tre figure sulla scena. È una logica musicale: la relazione tra gli elementi evidenziati crea una forma riconoscibile, data dalla reiterazione di un elemento elaborato secondo il principio (che si potrebbe definire beethoveniano)⁶⁷ di riduzione e inserito in campi di attrazione diversi. È il principio costruttivo basato sulla riconoscibilità di alcuni elementi che, grazie alla loro iterazione, sviluppando 'gradazioni' di significato, creano, contemporaneamente all'evoluzione del senso, la struttura, l'architettura del pezzo. Questo passaggio ha un inizio preciso, dal punto in cui iniziano le anafore. Il frammento è di grande importanza per il significato generale della "cantica". Esso chiude, sull'immagine della fanciulla inginocchiata, il racconto delle prime tre giornate del viaggio iniziatico del cantore. Seguirà il frammento con il celebre incipit «Faust era giovane e bello».

2) Testo "enigmatico" di tecnica poetica. – È un frammento che Campana invia alla rivista genovese «La Riviera ligure», in omaggio all'amico Bino Binazzi.

A Bino Binazzi
Toscanità

⁶⁶ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Campana, la matrona e l'ancella*, in *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, cit., p. 64. «[...] gli occhi brillanti dell'ancella si trasformano negli occhi vivaci e giovani della matrona. Le variazioni *finiscono in modo molto suavisivo e sapientissimo a mescolare un poco le forme delle due donne* [...]» (Corsivo mio).

⁶⁷ È molto probabile che la tecnica compositiva di Beethoven fosse un argomento "forte" degli incontri di analisi musicale organizzati da Bastianelli a Firenze.

«Perché esista questa realtà tu devi tendere una volta gialla sopra il velluto nero e le trecce di una trecciaiola che intreccia pagliuzze d'oro.

Non accendere i carboni della passione: essi ti risponderanno col fuoco elementare delle carte da gioco. Ma se piuttosto intendi il battere di tamburi con cui il poverello Giotto accompagnava le sue Madonne sii certo che i doppii piani ti daranno la soluzione della doppia figurazione che lo spirito e l'orgoglio aspetta».⁶⁸

I «doppii piani» sono forse i piani pittorici digradanti di Giotto, che creano quell'effetto di prospettiva e, quindi, di realismo che tanto impressionava i contemporanei del pittore fiorentino. Forse, però, secondo quanto suggeritomi da Silvano Salvadori, sono i due piani dell'immagine e della musica, del visivo e del sonoro. Campana definisce *Toscanità* «un po' enigmatica. È una fantasia pittorica, sono stati di fantasia. Sono colorismi più che altro. Sono un effetto di colori e di armonia; una armonia di colori e di assonanze».⁶⁹ Ma le parole di Campana sono un po' riduttive. È evidente che nel componimento gli elementi visivo (pittorico) e sonoro svolgono un ruolo centrale, strutturale oltre che di «effetto».

Il breve testo è soprattutto un condensato della tecnica poetica campaniana – messo in forma di messaggio misterico (il testo è tra virgolette) indirizzato all'amico Binazzi, perché ne risolva l'enigma e ne faccia buon uso («Perché esista questa realtà tu devi tendere una volta gialla[...]», «non accendere i carboni della passione», «se piuttosto intendi il battere dei tamburi»). L'amico Binazzi saprà decifrare? La risposta dovrà mantenersi sullo stesso piano. (E ci sarà,⁷⁰ ma risolverà l'enigma solo in parte).

Ma qual è la poetica campaniana condensata in *Toscanità*? Partiamo dal titolo. Toscana vuol dire non solo paesaggio, ma anche Dante, Giotto, Leonardo, Michelangelo, fino a Carducci e i macchiaioli. Pilastri della formazione culturale del Campana. Poi, più tecnicamente, ci sono i due piani, quello visivo e quello sonoro, o meglio *aurale* (secondo il punto di vista percettivo). I due piani sono tenuti assieme dalla costruzione musi-

⁶⁸ D. Campana, *Lettere di un povero diavolo...*, cit., p. 68.

⁶⁹ C. PARIANI, *Vita non romanziata* di Dino Campana, cit., pp. 54-55.

⁷⁰ Bino Binazzi pubblicherà, in risposta all'omaggio dell'amico Campana, sulla stessa rivista, una poesia, *Umbria*, la cui analisi conferma quanto dico. Cfr. D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo...*, cit., p. 85. Molto significativo è lo scambio epistolare tra Campana e Novaro (direttore de «La Riviera ligure») e tra Novaro e Binazzi (Cfr. D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo...*, cit., pp. 64 e segg.).

cale, portata avanti con il ritorno coerente, congruo, logico degli *incisi* (le unità minime del discorso musicale che, in poesia, possono essere brevi successioni di fonemi ma, più spesso, parole e successioni di parole).

L'arte musicale campaniana sta tutta nei modi di passaggio da un piano all'altro: Campana ha una predilezione per il passaggio graduale, 'armonico', per gradi di intensità sonora successivi.⁷¹ In *Toscana*, questo si rileva nel passaggio 'discendente' delle consonanti doppie [tʃ:] [tʃ:] [tʃ:] – [ts:] – [tʃ:] – [s:] [s:], che genera una 'distensione' e un allargamento del ritmo verso il segno dei due punti, che in Campana indica sempre una cesura musicale e praticamente non ha mai il consueto valore sospensivo-dichiarativo. Le [s:] di «passione» e «essi» possono durare più a lungo, al contrario dei precedenti suoni [tʃ:] e [ts:], corti e pungenti e ordinati comunque secondo l'ordine 'secco' 'morbido' (ovvero secondo il movimento 'naturale' della lingua, palato-alveolare " alveolare). Si generano, così, un *ritardando* e un *diminuendo* sincronici esattamente a metà della composizione, nello stesso punto in cui il visivo cede il passo all'aurale. Il visivo e l'aurale sono condotti con la stessa dinamica coerente del passaggio *di piano in piano*: nella prima parte colori e suoni si muovono assieme; nella seconda ci sono solo i suoni. I colori sono tre: giallo – nero – rosso condotti fino all'esplosione dei colori delle carte da gioco. Poi, quando il visivo è saturo e si vede solo il bianco della pelle dei tamburi, cioè un non-colore (perché somma di tutti i colori), resta solo la musica secca dei tamburi di Giotto, espressa attraverso il passaggio [t:] [t:] [t:] – [k:] – [p:] [p:] – [t:] (secondo lo schema di prima: 3–1–1–2, ora variato in 3–1–2–1).⁷²

VISIVO	AURALE	
una volta gialla sopra il velluto nero	treccce - trecciaiola - intreccia	3
pagliuzze d'oro [giallo oro]	pagliuzze	1
i carboni della passione [nero / rosso]	accendere	1

⁷¹ Bastianelli, nella lettera citata sopra, parlava di «facilità di trapassi».

⁷² Tralascio la coppia di doppie «gialla» – «velluto», anche se in *Toscana* può avere la finalità di un incipit 'morbido', quasi in *crescendo*, perché in Campana le consonanti liquide [l], [r] e [ʎ], così come le nasali [m], [n], [ɲ], [ɲ] e [ɲ] svolgono normalmente una funzione di collegamento analoga a quella dei "suoni pedale" dell'orchestra (suoni che restano sullo sfondo e uniscono con risonanze i suoni in primo piano).

fuoco elementare delle carte da gioco [rosso / esplosione dei colori]	passione - essi	2
tamburi [bianco = fine dei colori]	piuttosto - battere - Giotto	3
	accompagnava	1
	doppi - doppia	2
	aspetta	1

3) *La Notte* – (Diagramma-partitura: vedi le immagini alle pp. 180-181)

Il diagramma-partitura dei testi analizzati non è una partitura se non in forma parziale, perché rappresenta solo la successione degli elementi fonici minimi e non le sovrapposizioni dei suoni, una caratteristica primaria della partitura. L'utilità del diagramma-partitura è, però, particolarmente evidente proprio quando si vogliono analizzare gli incontri ravvicinati di alcuni suoni, la loro quasi-sovrapposizione.

Ho scelto ancora un frammento de *La Notte*, il decimo:⁷³

Si affacciavano ai cancelli d'argento delle prime avventure le antiche immagini, addolcite da una vita d'amore, a proteggermi ancora col loro sorriso di una misteriosa incantevole tenerezza. Si aprivano le chiuse aule dove la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito, apparendo le immagini avventurose delle cortigiane nella luce degli specchi impallidite nella loro attitudine di sfingi: e ancora tutto quello che era arido e dolce, sfiorite le rose della giovinezza, tornava a rivivere sul panorama scheletrico del mondo.

Scopo dell'analisi del diagramma-partitura è mettere in evidenza alcuni fenomeni che, reiterandosi, generano un andamento caratteristico dal punto di vista fonologico. Quando un fenomeno, ripetendosi in modo coerente, *ordina* il materiale sonoro, possiamo parlare di *processo* compositivo. L'analisi è in grado di mostrare la coerenza del lavoro compositivo ad un livello profondo. Nel caso del brano di Campana, l'andamento sonoro del brano è coerente con il contenuto del testo, come vedremo tra poco.

Il primo processo, quello più evidente, al quale Campana sottopone il testo del frammento attraverso la scelta e la successione delle parole, può essere definito di "addolcimento" o "sonorizzazione". Esso ordina i modi

di attacco di alcune sillabe, sonorizzando i fonemi ostruenti (occlusivi, affricati e fricativi) con il passaggio ravvicinato, ripetuto in tutto il pezzo, da sordo a sonoro: [t]→[d], [tʃ:]→[dʒ] e [s]→[z]. Nel testo:

[tʃ:]→[dʒ]

[t]→[d]

[s]→[z]

cancelli d'argento

d'argento delleaddolcite ... proteggermiaddolcite da
una vita d'amoresorriso
misteriosa
Si aprivano le chiuseluce ... immaginiall'infinito apparendo
avventurose delle
attitudine
tutto ... arido
sfiorite ... della
scheletrico del

I paragrafi 10 e 11 de *La Notte* tematizzano il processo di “addolcimento” delle immagini di amore («avventurose») della vita passata, processo che avviene nel percorso di conoscenza in atto. Si tratta soprattutto delle immagini delle figure femminili incontrate nelle case di piacere che – con le parole di Fiorenza Ceragioli – «vengono però investite di una connotazione positiva perché perpetuano il mistero dell’amore e della voluttà di generazione in generazione e per il poeta possono essere tramite al mondo della poesia». ⁷⁴ Questo è anche, nella lotta tra dionisiaco e apollineo, un momento di passaggio ⁷⁵ dal moto orgiastico all’immagine pittorica estatica: «[...] le immagini avventurose delle cortigiane nella luce degli specchi *impallidite* nella loro *attitudine* di sfingi [...]; [...] l’atmosfera carica di luci orgiastiche: ora *addolcite*: nel già morto cielo *dolci e rosate, alleggerite* di un velo: [...]». ⁷⁶ A queste segue l’immagine di Santa

⁷⁴ D. CAMPANA, *Canti Orfici*. Con il commento di F. Ceragioli, cit., p. 30, n. 1.

⁷⁵ Cfr. M. A. BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche...*, cit., pp. 32–34

⁷⁶ CO, p. 13. Corsivi miei.

Marta e Santa Cecilia con gli strumenti musicali spezzati ai piedi, simbolo della vittoria della musica celeste su quella terrena, ovvero, ancora, trasposizione cristiana dell'apollineo che vince sul dionisiaco. «Dolce» è la parola-motivo di questa sezione e, come abbiamo visto nell'analisi fornitaci dal diagramma-partitura, c'è una relazione di corrispondenza sonora profonda, al livello dei fonemi, che ne amplifica la rilevanza semantica.

Un secondo fenomeno che l'analisi mette in luce è la ricorrenza del suono [v] delle parole «affacciavano [...] avventure [...] vita [...] incantevole [...] aprivano [...] dove [...] avventurose [...] giovinezza [...] tornava [...] rivivere» che sono distribuite nel tempo secondo un modello tripartito (a)-(b)-(a'). (a) ha la funzione di un pedale,⁷⁷ (b) è una sezione di assenza di [v] e (a') è una ripresa condensata del pedale iniziale. La sezione (a) termina sulle «immagini avventurose delle cortigiane» e la sezione (b) contrastante comincia con la «luce degli specchi» e termina con le rose sfiorite. La ripresa (a') è concentrata nella frase «giovinezza, tornava a rivivere». Anche in questo caso il fenomeno sonoro dà forma al brano – in modo nascosto, si potrebbe dire quasi inconscio – e sottolinea l'aspetto (e il movimento) di dolcezza sonora che hanno le immagini delle avventure amorose passate. Questo processo, incontrando lo specchio, si fa alla fine più condensato e più chiaro semanticamente: «tutto quello che arido e dolce [...] tornava a rivivere».

Anche i pedali vocalici sono importanti: si tratta di sezioni che prendono coerenza sonora dalla prevalenza di una vocale sulla cui apertura insiste la voce.⁷⁸ Anche in questo Campana sembra prediligere il passaggio graduale da una vocale all'altra. Nel paragrafo 10, si noti, ad esempio, il passaggio dal pedale di [e] («delle prime avventure le antiche») a quello di [i] («antiche immagini, addolcite da una vita»). Questo fenomeno è molto diffuso nei testi analizzati.

Ho voluto dare qui solo alcuni esempi di analisi musicale dei testi campaniani, tralasciando volutamente l'analisi della componente metrica dei testi, perché è complessa e ha bisogno di molto più spazio. La mia ricerca è solo all'inizio. Sono sicuro che questo tipo di analisi – che non prescinde mai dal contenuto, dal messaggio di Campana, ma cerca di svelare tratti nascosti, inconsci, spesso affidati agli aspetti più reconditi della lingua, che sono i suoni e le loro relazioni reciproche – potrà anche essere di aiuto a chi è interessato alla recitazione dei testi campaniani. Scoprire come sono organizzati i suoni di un testo poetico è un aiuto sicuro alla “regia” della riproduzione vocale.

⁷⁷ Anche questo con un suono dolce, labiale, “di flusso”, quasi sussurrato – pensiamo a *Barche amorate*: «Le vele le vele le vele [...]», CO, p. 89.

⁷⁸ Vedi immagine a pp. 157-158.

occlusive

nasali

affricate

fricative

nasali

liquide

semi-v

vocali

addolcimenti / sonorizzazioni

scatole di...

L'ANOTTI' S' EROCIOSIA.

S' di S' EROCIOSIA con...

UN “CORSARO” ALL’ATTACCO DEL POTERE¹

In tutta la mia vita non ho mai esercitato un atto di violenza né fisica né morale. Non perché io sia fanaticamente per la non-violenza. La quale, se è una forma di auto-costrizione ideologica, è anch’essa violenza. Non ho mai esercitato nella mia vita alcuna violenza né fisica né morale semplicemente perché mi sono affidato alla mia natura cioè alla mia cultura.²

L’incisivo concetto espresso da Pasolini in un inedito che il poeta volle pubblicare all’interno degli *Scritti corsari*, raccolta pubblicistica anomala ed eterogenea – eppure indispensabile – che suggella la multiforme opera poetica, saggistica ed ideologica dell’intellettuale italiano probabilmente più brillante della seconda metà del Novecento, rispecchia nella maniera più profonda l’uomo Pasolini e da sola riesce a sbiadire l’alone di cupa e perversa violenza mediante il quale i mass media hanno mistificato negativamente l’immagine e la memoria di un personaggio straordinario, contraddittorio e invisibile a molti. Tutto ciò è testimoniato dalle infamie e dalle lodi tessute da biografi più o meno improvvisati e spesso pronti a rifugiarsi nei meandri di un rinvigorito livore o, magari ad incensare in maniera quasi mistica il martire, il santo, l’agnello sacrificale, perdendo – nell’uno e nell’altro caso – di vista la realtà fino a svuotarla o anche a trasformarla.

Potremmo forse non credere al Pasolini che descrive Pasolini; tuttavia non sono tanto lontani i ritratti che ne tracciano Ninetto Davoli, attore e

¹ C. BENEDETTI, G. GIOVANNETTI, *Come corsari sulla filibusta*, introduzione a G. Steimetz, *Questo è Cefis, L’altra faccia dell’onorato presidente*, Milano, Effigie, 1972, p.VII.

² P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, prefazione di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 1975, p.162.

amico dell'intellettuale e il suo assassino – o per lo meno una delle ultime persone a vedere vivo Pasolini –, Pino Pelosi.³

Ma una più viva testimonianza è quella di Pietro Citati:

Non ho mai conosciuto una persona così innaturalmente e dolorosamente gentile: così pronta a chiarire, a spiegare, a venire incontro, a cancellarsi dietro il suono lento e un poco spento della sua voce. Mi domandavo perché fosse tanto gentile. Non chiedeva perdono per le proprie colpe, sebbene sapesse di averne. Non chiedeva nemmeno il piacere dell'amicizia, sebbene allora ne avesse disperatamente bisogno. Col passare del tempo uno capiva che questo innaturale fiore di gentilezza nasceva dalla dolcezza morbida e correggesca del giovane Narciso, che non distingue tra sé e il mondo, che si sente illimitato come il mondo, e riversa sopra di esso l'indistinta pienezza di sensazioni che attraversa la sua mente e il suo corpo. [...] Ho sempre avuto paura per lui, come fosse un'ombra che può dissolversi da un momento all'altro o venire calpestata da piedi ignari e crudeli dei passanti.⁴

Se dunque Pasolini è tanto avulso da ogni genere di violenza com'è possibile spiegare i trentatré processi subiti? Se, forse, una persecuzione ideologico-politica potrebbe render conto delle reiterate accuse di oltraggio al pudore, cosa potrebbe giustificare l'accusa di favoreggiamento e istigazione alla rissa o addirittura quella di rapina a mano armata per la quale la stampa sbatte in prima pagina il poeta mentre impugna un mitra?⁵

³ Ninetto Davoli ebbe un lungo sodalizio professionale e umano con Pasolini sin dal 1963; fu lui a effettuare il riconoscimento del cadavere dello scrittore la mattina del 2 novembre 1975. Intervistato quella mattina, alla richiesta di tracciare un ritratto dell'amico scomparso, Davoli risponde: «Era una persona per la quale non ci sono parole. Una grande, ma grande persona. E soprattutto la più buona del mondo». Pino Pelosi è stato riconosciuto, con sentenza definitiva, colpevole dell'omicidio Pasolini. Di questi ricorda «la sua voce così persuasiva» e afferma che «era una persona colta e affabile» (l'articolo a firma di Ranieri Polese esce sul «Corriere della Sera» il 22 luglio 2008).

⁴ L'articolo di Citati è intitolato *Tutta la vita per una morte violenta* ed esce sul «Corriere della Sera» del 3 novembre 1975.

⁵ «Il 30 giugno 1960 Pasolini fu accusato di favoreggiamento ed istigazione alla rissa perché aveva dato un passaggio a un ragazzo di borgata e a un suo amico che erano stati coinvolti in una rissa in via dei Coronati per futili motivi. Un anno dopo fu assolto dal tribunale per mancanza di indizi. I giornali, soprattutto la stampa di destra, parlarono per mesi dei fatti e gettarono una luce sinistra sull'immagine pubblica del regista» (M. PONZI, *Pasolini e Fassbinder: la forza del passato*, Roma, Nuova Cultura, 2013, p. 98). Il 18 novembre 1961 il titolare di un bar trattoria a San Felice Circeo, Bernardino De Santis, sostiene che un equivoco avventore, dopo aver bevuto una Coca Cola e dopo aver e averlo importunato con strane domande, avrebbe indossato un paio di guanti neri mi-

Il poeta stesso identifica con precisione il colpevole (o i colpevoli) della sua persecuzione:

Per quel che mi riguarda personalmente, questa Italiotta è stata un paese di gendarmi che mi ha arrestato, processato, perseguitato, tormentato, linciato, per quasi due decenni. Questo un giovane non può saperlo. Ma tu no. Può darsi che io abbia avuto quel minimo di dignità che mi ha permesso di nascondere l'angoscia di chi per anni e anni si attendeva ogni giorno l'arrivo di una citazione del tribunale e aveva terrore di guardare nelle edicole per non leggere nei giornali atroci notizie scandalose sulla sua persona. [...] D'altra parte questa «Italiotta», per quel che mi riguarda, non è finita. Il linciaggio continua. Magari adesso a organizzarlo sarà l'«Espresso», vedi la noterella introduttiva («Espresso», 23-6-1974) ad alcuni interventi sulla mia tesi («Corriere della Sera», 10-6-1974): noterella in cui si ghigna per un titolo non dato da me, si estrapola lepidamente dal mio testo, naturalmente travisandolo orrendamente, e infine si getta su di me il sospetto che io sia una specie di nuovo Plebe: operazione di cui finora avrei creduto capaci solo i teppisti del «Borghese».⁶

L'ingresso di Pasolini al «Corriere della Sera» sembra quasi una sorta di patto di non belligeranza stipulato coi "servi del potere", una sorta di

nacciandolo di morte brandendo una pistola con pallottole d'oro e cercato di rapinarlo dell'incasso della giornata, in tutto 2.000 lire, per poi uscire facendo oscure allusioni. Il barista cerca di reagire e colpisce con un coltello la mano del rapinatore, che fugge. Il giorno successivo il barista vede passare per strada una Giulietta, in cui riconosce il suo rapinatore: prende il numero di targa e fa una denuncia ai carabinieri. In quella Giulietta c'è Pier Paolo Pasolini. Il quotidiano romano «Il Tempo», foglio indipendente, ma orientato a destra, pubblica a piena pagina: *Denunciato per tentata rapina Pier Paolo Pasolini ai danni dell'addetto a un distributore di benzina*. L'articolo è accompagnato da un fotogramma del film *Il gobbo* di Carlo Lizzani: Pier Paolo attore ha un mitra in mano (ivi, p. 99). Per questo episodio viene condannato in primo grado quindici giorni di prigione (con la condizionale): secondo Enzo Siciliano, «la sentenza dà per scontato che egli avesse in mente un film e che avesse recitato la rapina a scopo di "studio", studio di comportamento e di reazioni umane» (E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1995, p. 328). Moravia in proposito ha dichiarato: «I giudici hanno capito che quanto sosteneva De Santis [il benzinaio, *nda*] era pura follia: ma hanno comunque voluto esprimere un verdetto di condanna, per il semplice fatto che Pier Paolo è omosessuale» (Ivi, p. 329). Per quanto riguarda le vicende giudiziarie di Pasolini nel loro complesso si rimanda a *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. Betti, F. Bandini, Milano, Garzanti, 1978.

⁶ L'articolo è intitolato *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango di più* è accolto col titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* in P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p. 61.

contraddizione nella figura del perseguitato; tuttavia risulta chiaro che lo scrittore ricercasse l'attacco poiché, come scrive Umberto Eco sull'«E-spresso» del 9 novembre 1975, «lo stimolava quando la reattività pubblica si assopiva, si sentiva vivo solo quando poteva dire: “Perché mi sparate addosso?”».

Eppure in questo rapporto contraddittorio c'è chi ha individuato una sorta di scambio osmotico, come afferma Walter Siti in un'intervista rilasciata a RAI international nel 1999:

Ho l'impressione che Pasolini a un certo punto abbia pensato ai suoi interventi sui media come esercizi per ottenere il fatto che quando lui avesse pubblicato un testo, questo risultasse carico di questa specie di qualità che assomiglia alla “presenza” degli attori. Pasolini che scriveva sulla pagina del “Corriere della Sera” non aveva lo stesso peso che avrebbe avuto – mettiamo Palazzeschi – (e quindi a anche a parità di bravura) se Palazzeschi avesse scritto sullo stesso giornale. Il tipo di “presenza” che Pasolini si era guadagnato con questo rapporto, anche molto conflittuale con i media, è certamente la ragione per cui i suoi interventi hanno un “peso”, che diventa poi anche qualità estetica. Pasolini ha sempre avuto uno straordinario talento nel valorizzare al massimo i suoi testi, rendendo ciascuno problematico e sorprendente. A un certo punto credo che lui si sia reso conto che c'era questa sorta di effetto “addizionale” legato proprio alla sua presenza fisica e lo ha usato anche un po' cinicamente per dare spessore a quello che andava scrivendo.

Tale scambio che produce un “peso” specifico è confermato da Piero Ottone:

La collaborazione con Pasolini trovò un'eco vasta, innanzitutto perché Pasolini era in un periodo di grazia in quei mesi. Noi contribuimmo a far sì che gli italiani si accorgessero dei suoi articoli, collocandoli in prima pagina.⁷

A partire dagli anni Cinquanta, soprattutto dal momento in cui viene intentato contro lo scrittore un processo per il romanzo *Ragazzi di vita*, è il corpo stesso di Pasolini che entra prepotentemente nel pieno della comunicazione mediatica e del poeta, dello scrittore, del giornalista si proiettano, oltre alle parole anche i suoi atteggiamenti fisici.

Tuttavia egli non ha alcuna intenzione di svendersi o di scendere a

⁷ P. OTTONE, *Intervista sul giornalismo italiano*, a cura di P. Murialdi, Bari, Laterza, 1978, pp.112-113.

compromessi e resta vincolato alla sua personalità, al suo pensiero e al suo essere più profondo che bene ha descritto con le sue parole un decennio prima:

Non rinuncerò mai a nulla per la reputazione. Io spero che coloro che mi sono amici, o personali, o in quanto lettori, o come compagni di lotta (e nei cui occhi, lo so, cala un'ombra, ogni volta che la mia reputazione è in gioco: un'ombra che mi dà un dolore terribile) siano così critici, così rigorosi, così puri, da non lasciarsi intaccare dal contagio scandalistico: se così fosse, gli sconfitti sarebbero loro: se solo cedessero per un attimo e dessero un minimo valore alla campagna dei nemici, essi farebbero il gioco dei nemici. Non si lotta solo nelle piazze, nelle strade, nelle officine, o con i discorsi, con gli scritti, con i versi: la lotta più dura è quella che si svolge nell'intimo delle coscienze, nelle suture più delicate dei sentimenti.⁸

Il confronto arduo, ardito e sofferto, sempre a viso aperto, con un contesto sociale magmatico ed esplosivo, con quell'«Italietta» a cavallo tra gli anni '60 e '70 ridotta a polveriera ideologica pronta ad esplodere in ogni tipo di violenza, martoriata dalla tensione degli estremismi, ha portato soprattutto il Pasolini *corsaro* e *luterano* ad essere letterariamente, intellettualmente aggressivo verso un potere subdolo e sfuggente, camaleontico e pertanto indecifrabile ai più.

La saggistica e la scrittura giornalistica diventano così i mezzi per fronteggiare il nemico e bacchettare gli amici, così come il cinema era stato eletto come forma di rappresentazione della realtà in grado di salvaguardare da una parte l'estro poetico e dall'altra il vero, reso inalterabile dall'occhio della macchina da presa. L'ultimo Pasolini è, dunque, un poeta trasfigurato in regista, un romanziere trasfigurato in giornalista: nel complesso è un intellettuale che, attraverso la sua vena artistica, racconta i fatti, attacca i protagonisti, processa i colpevoli, scatenando ancor di più su di sé la violenza reazionaria che l'imputato messo alle strette riversa sul testimone. Ma è anche un "corsaro", ovvero "un capitano d'un bastimento privato, ma provveduto di patente sovrana per fare la guerra per conto proprio contro i nemici dello Stato"⁹ e un "luterano" come ci spiega lui

⁸ La citazione pasoliniana è tratta dall'articolo intitolato *Bernardino, fratello di Benedetto*, «Vie Nuove», 51, 28 dicembre 1961; tutti gli articoli apparsi su «Vie Nuove» sono ora contenuti in P. P. PASOLINI, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G. C. Ferretti, Roma, Editori riuniti, 1978.

⁹ Si tratta della ripresa di una definizione di Niccolò Tommaseo, cfr. G. BORGHELLO, *Il simbolo e la passione*, Milano, Mursia, 1986, p.134.

stesso rivolgendosi a Calvino e stizzendosi per il silenzio di quest'ultimo di fronte alla proposta di processare i gerarchi democristiani:

E anche il tuo silenzio a tante mie lettere pubbliche è cattolico. E anche il silenzio dei cattolici di sinistra è cattolico (essi, che dovrebbero avere finalmente il coraggio di definirsi riformisti, o con più coraggio ancora luterani. Dopo tre secoli, sarebbe ora).¹⁰

Pasolini affronta temi e concetti spinosi con una passione viva, vincolata alla propria ideologia, addentrandosi in riflessioni profonde sviluppate dalla mente dell'uomo intensamente partecipe della realtà; siamo di fronte ad un polemista straordinario e senza compromessi, che passa in rassegna questioni come l'aborto, la contestazione giovanile, la questione dei "cappelloni", la differenza tra fascismo e antifascismo, i cambiamenti dovuti all'avvento del consumismo, il ruolo della Chiesa nella società, le stragi. L'intervento è provocatorio, deciso, immediato, incurante delle reazioni che può suscitare, poiché se l'impegno di Pasolini è lotta in nome della militanza critica, il punto di vista è quello di un intellettuale marxista emarginato, che si sforza di spiegare fatti ed eventi chiarendone il senso ostico attraverso un linguaggio chiaro, colto ma non oscuro, sintetico e preciso, in grado perciò di approcciare tutte le tipologie concettuali. Tutto ciò rende Pasolini fin troppo chiaro anche nelle sue denunce: il 14 novembre 1974, dalle colonne del «Corriere della Sera», afferma:

Io so. Io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato golpe (e che in realtà è una serie di *golpes* istituitasi a sistema di protezione del potere). Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974. Io so i nomi del "vertice" che ha manovrato, dunque, sia i vecchi fascisti ideatori di *golpes*, sia i neofascisti autori materiali delle prime stragi, sia, infine, gli "ignoti" autori materiali delle stragi più recenti. Io so i nomi che hanno gestito le due differenti, anzi opposte, fasi della tensione: una prima fase anticomunista (Milano 1969), e una seconda fase antifascista (Brescia e Bologna 1974). [...] Io so i nomi delle persone serie e importanti

¹⁰ P. P. PASOLINI, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in «Il Mondo», 30 ottobre 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, 1980, p.701. Le *Lettere luterane* uscirono dopo la morte dell'autore, nel 1976, per Einaudi e sotto la curatela di Graziella Chiaricossi, seguendo il progetto di Pasolini, ricavato dalle carte e dagli indici approntati dallo stesso. Cfr. *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp.1783-1784.

che stanno dietro a dei personaggi comici come quel generale della Forestale che operava, alquanto operettisticamente, a Città Ducale (mentre i boschi bruciavano), o a dei personaggi grigi e puramente organizzativi come il generale Miceli. Io so i nomi delle persone serie e importanti che stanno dietro ai tragici ragazzi che hanno scelto le suicide atrocità fasciste e ai malfattori comuni, siciliani o no, che si sono messi a disposizione, come *killers* e sicari. Io so tutti questi nomi e so tutti questi fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che rimette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere. Credo che sia difficile che il "progetto di romanzo" sia sbagliato, che non abbia cioè attinenza con la realtà, e che i suoi riferimenti a fatti e persone reali siano inesatti. Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziera. Perché la ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968 non è poi così difficile.¹¹

Pasolini dice di conoscere i fatti e i nomi di persone responsabili degli stessi pur non avendo prove: lui sa in quanto intellettuale, in quanto scrittore capace di usare l'immaginazione, la sola luce capace di fendere le nebbie fitte dei poteri occulti svelandone gli arcani. Lo scrittore e il poeta civile e visionario si fondono nella figura dell'intellettuale giornalista che ricostruisce i fatti congetturando attraverso il colpo d'occhio e l'intuizione, brandendo la penna come arma, puntandola contro chi è passibile di denuncia di fronte all'opinione pubblica.

Coordinare fatti, mettere insieme frammenti, sondare con la logica il mondo dell'arbitrarietà, della follia, del mistero per illuminarlo e renderlo fruibile sono le caratteristiche del genio artistico, del poeta che si muove nell'ignoto sorretto dalla sua intuizione. Solo che in questo caso l'ignoto è rappresentato dall'intralazzo, dai rapporti sotterranei che si instaurano nel Palazzo, nei centri del potere, dalle pericolose relazioni tra fatti e protagonisti più o meno loschi degli anni più drammatici del dopoguerra in Italia. Ma lo scrittore non dice solo di sapere, non si ferma alla denuncia,

¹¹ Articolo intitolato *Che cos'è questo golpe?*, in P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., pp. 88-89.

ma va oltre chiedendo, dalle colonne del «Corriere della Sera» un processo:

Andreotti, Fanfani, Rumor, e almeno una dozzina di altri potenti democristiani (compreso per correttezza qualche presidente della Repubblica) dovrebbero essere, come Nixon, trascinati sul banco degli imputati. [...] E quivi accusati di una quantità sterminata di reati [...]: indegnità, disprezzo per i cittadini, manipolazione di denaro pubblico, intralazzo con i petrolieri, con gli industriali, con i banchieri, connivenza con la mafia, alto tradimento in favore di una nazione straniera, collaborazione con la CIA, uso illecito di enti come il Sid, responsabilità nelle stragi di Milano, Brescia e Bologna (almeno in quanto colpevole incapacità di punire gli esecutori), distruzione paesaggistica e urbanistica dell'Italia, responsabilità della degradazione antropologica degli italiani (responsabilità, questa, aggravata dalla sua totale inconsapevolezza), responsabilità della condizione, come suol dirsi, paurosa, delle scuole, degli ospedali e di ogni opera pubblica primaria, responsabilità dell'abbandono 'selvaggio' delle campagne, responsabilità dell'esplosione 'selvaggia' della cultura di massa e dei mass media, responsabilità della stupidità delittuosa della televisione, responsabilità del decadimento della Chiesa, e infine, oltre a tutto il resto, magari, distribuzione borbonica di cariche pubbliche ad adulatori.¹²

Si tratta di un processo, chiesto a nome di tutti gli italiani, che possa far chiarezza sul vero ruolo di SIFAR, SID, CIA, mafia e Palazzo nei golpes fascisti e nella "strategia della tensione" sfociata nelle stragi di Brescia e Milano: rendere pubblici questi fatti e le interconnessioni tra gli attori principali attraverso lo svelamento delle prove occultate dal regime è, per Pasolini, cosa fondamentale per l'Italia contemporanea. Emerge il quadro di un uomo scomodo, acuto e pericolosamente lungimirante, che fa notizia ed è quindi in evidenza, sotto i riflettori nel bene e nel male: è uno famoso, Pasolini, e la sua fama amplifica l'eco della sua attività giornalistica e artistica che, nel suo essere lucida, analitica, penetrante diventa qualcosa di più della semplice denuncia, si fa azione intraprendente, ferma e decisa.¹³

Sostanzialmente è da questa penetrante capacità critica, dall'acuta e

¹² Articolo apparso su «Il Mondo» intitolato *Bisognerebbe processare i gerarchi della DC*, poi accolto in P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., pp. 637-638.

¹³ A riprova del clima ostico che Pasolini suscita intorno a sé, colpisce un articolo del settimanale democristiano «La Discussione» datato 29 settembre 1975 in cui si legge: «Processo alla DC uguale processo all'Europa. Dirlo può essere divertente e anche intelligentemente stimolante. Farlo implica un prezzo che non risparmierebbe certamente gli amici di Pasolini e nemmeno lo stesso Pasolini». L'articolo è citato in L. BETTI, F. BANDINI, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, cit., p.207.

competente versatilità nell'analisi e sintesi di cause ed effetti di fatti, fenomeni e situazioni che nasce il linguaggio artistico dell'ultimo Pasolini, ammantato di una fluida potenza, ed è proprio da qui che nascono le reazioni altrettanto veementi, a tratti spropositate di quegli attori, più o meno occulti, che si raccolgono intorno al nuovo potere borghese che Pasolini, non a caso, identifica graficamente con la maiuscola:

Scrivo "Potere" con la P maiuscola solo perché sinceramente non so in cosa consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c'è. Non lo riconosco più nel Vaticano, né nei Potenti democristiani, né nelle forze armate. Non lo riconosco nella grande industria, perché essa non è più costituita da un certo numero limitato di grandi industriali, a me, almeno, essa appare come un *tutto* (industrializzazione totale) e per di più, come tutto *non italiano* (transnazionale).¹⁴

Di qui nascono le profezie di sventure e gli attacchi alle istituzioni come ai centri di potere (Chiesa e DC) rei di non aver saputo riconoscere il nuovo tipo di potere come nuovo modo di produzione, totalizzante ed omologante; la classe dirigente – come abbiamo visto – viene inquadrata in un'ottica di criminale colpevolezza per aver guidato la nazione con una sorta di ignorante inconsapevolezza, cieca di fronte al fatto che i valori fascisti Chiesa-Patria-Famiglia sono ormai decaduti. Quindi non vale tanto l'accusa di immoralità nella gestione della *res publica* quanto di aver completamente errato nell'interpretazione politica, nel giudicare sé stessi e il potere al servizio del quale la DC e la Chiesa si sono messe.

Su questo Potere viene focalizzata l'attenzione nelle *Lettere luterane*, specie nella seconda parte del volume che si presenta come raccolta conclusiva degli interventi giornalistici di Pasolini (marzo-ottobre 1975); prende piede la metafora del "Palazzo" con la distinzione tra il "dentro" e il "fuori", ovvero "Potere" contrapposto al "Paese" in una sorta di tacito conflitto. Scrive infatti in merito:

[...] fuori dal Palazzo, un Paese di cinquanta milioni di abitanti sta subendo la più profonda mutazione culturale della sua storia (coincidendo con la sua prima vera unificazione): mutazione che per ora lo degrada e lo deturpa.¹⁵

Proprio in quei mesi del 1975, gli ultimi della sua vita, gli attacchi di Pasolini al mondo della politica e del potere diventano più violenti e diretti:

¹⁴ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p.45.

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 634.

[...] tutto il mondo politico italiano era, ed è, pronto ad accettare sostanzialmente la continuità del potere democristiano, o con fiducia «miracolistica», mascherata da serietà professionale, o con gratificante disprezzo. Ora, quando si saprà, o, meglio, si dirà, tutta intera la verità del potere di questi anni, sarà chiara anche la follia dei commentatori politici italiani e delle *élites* colte italiane. E quindi la loro omertà. Del resto tale «verità del potere» è già nota, ma è nota come è nota la «realtà del Paese»: è nota cioè attraverso un'interpretazione che «divide i fenomeni», e attraverso la decisione irrevocabile, nelle coscienze di tutti, di non concatenarli. Non praticare più la «divisione dei fenomeni», rendendoli, così, logici in un tutto unico, significherebbe rompere - e certo pericolosamente - una continuità.¹⁶

E riprende con ancor maggiore vigore e decisione, facendo finanche i nomi:

I fenomeni (impazziti e marcescenti) del Palazzo avvengono in comparti stagni, ognuno, si direbbe, dentro l'invalidabile area di potere di uno degli appartenenti alla mafia oligarchica, che, provenuta dal fondo della provincia più ignorante, governa da qualche decennio l'Italia. Ognuno di tali potenti si assume le sue responsabilità (mai però, finora, pagate): e grazie a questa separazione delle responsabilità, salva l'insieme del potere. Ciò di cui è colpevole Andreotti non è colpevole Fanfani, ciò di cui è stato colpevole Gronchi non è stato colpevole Segni, e così via e viceversa. Nessuno ha mai avuto il coraggio di abbracciare con un solo sguardo l'Insieme.¹⁷

Infine conclude con lucida amarezza:

A proposito della «separazione dei fenomeni» di Palazzo, ecco un divertente aneddoto. Dopo la famosa notte in cui è stato, peraltro ingiustamente, ridotto a capro espiatorio, Fanfani si è sfogato contro un suo protetto ingrato, uno (non ricordo come si chiami) di quella che, del resto volgarmente, si definisce «greppia» del potere. Costui (è Fanfani a parlare) si era a lungo prostrato davanti al potente segretario della Dc per ottenere non so che carica ministeriale: l'aveva adulato nel modo più osceno («gettando la sua giacca sotto i miei piedi» dice esattamente Fanfani). In conclusione, Fanfani ha concesso quella carica, tanto ardentemente desiderata, al suo adulatore. Sappiamo, così, come in Italia viene concessa una carica pubblica a livello di governo. Ora, se tutto ciò accade, vuol dire o che un regime parlamentare non funziona

¹⁶ Ivi, p. 633.

¹⁷ Ivi, pp. 633-634.

(e allora hanno ragione gli extraparlamentari), oppure che bisogna farlo funzionare [...] La causa prima di tale separazione tra il Palazzo e il Paese, e della conseguente separazione dei fenomeni all'interno del Palazzo e del Paese, consiste nella radicale mutazione del «modo di produzione» (enorme quantità, transnazionalità, funzione edonistica): il nuovo potere reale che ne è nato ha scavalcato gli uomini che fino a quel momento avevano servito il vecchio potere clericofascista, lasciandoli soli a fare i buffoni nel Palazzo, e si è gettato nel Paese a compiere «anticipatamente» i suoi genocidi. [...] In conclusione, il PSI e il PCI dovrebbero per prima cosa (se vale questa ipotesi) giungere ad un processo degli esponenti democristiani che hanno governato in questi trent'anni (specialmente gli ultimi dieci) l'Italia. Parlo proprio di un processo penale, dentro un tribunale.¹⁸

Di fronte ai governanti sono rinchiusi nell'"irrealtà" del Palazzo,¹⁹ il Pasolini *corsaro* e *luterano* rivendica un diritto all'indagine che dovrebbe essere un dovere della stessa società civile: esempio lampante è l'articolo intitolato *Perché il processo* apparso il 28 settembre 1975 sul "Corriere della Sera"²⁰ nel quale l'autore introduce le sue accuse non più mediante la ripresa anaforica dell'"Io so" bensì attraverso la ripetizione del sintagma "I cittadini italiani vogliono consapevolmente sapere" trasfigurandosi in voce, coscienza civile di un popolo che chiede il processo alla classe dirigente:

Ma gli italiani – e questo è il nodo della questione – vogliono sapere tutte queste cose insieme. Fin che non si sapranno tutte queste cose insieme – e la logica che le connette e le lega in un tutto unico non sarà lasciata alla sola fantasia dei moralisti – la coscienza politica degli italiani non potrà produrre nuova coscienza. Cioè l'Italia non potrà essere governata.²¹

Lo scrittore è cosciente d'aver raggiunto, mediante la fama artistica,

¹⁸ Ivi, pp.635-636.

¹⁹ È corretto evidenziare come esista in Pasolini una contrapposizione tra "irrealtà" e "realtà": questo secondo concetto è sempre riferito al vissuto delle realtà locali, delle "piccole patrie" e dell'individuo come soggetto critico autonomo. L'"irrealtà" è sia la "l'orrenda realtà piccolo-borghese" vissuta nel "penitenziario del consumismo", sia un indizio dell'esistenza di una classe politica all'interno del "Palazzo", con i suoi intrighi e i giochi di potere. Si pensi, in merito, al manifesto della loggia massonica P2 (Piano di rinascita democratica) che fa riferimento alla società civile definendola "mondo reale".

²⁰ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., pp. 668-673.

²¹ Ivi, pp. 670-671.

l'autorità intellettuale dovuta al suo sforzo razionale: è il grillo parlante trasfigurato nel corvo di *Uccellacci e uccellini* (1966), metafora irregolare di un Pasolini che all'inizio degli anni Settanta trasfonde nel suo impegno socio-politico un esasperato vitalismo:

Amo la vita così ferocemente, così disperatamente, che non me ne può venire bene: dico i dati fisici della vita, il sole, l'erba, la giovinezza: è un vizio molto più tremendo della cocaina, non mi costa nulla, e ce n'è un'abbondanza sconfinata, senza limiti: e io divoro, divoro [...] Come andrà a finire, non lo so.²²

E questo amore quasi folle per la vita che impregna anche la coscienza del cittadino fa sì che Pasolini – attraverso la forza della propria parola veicolata dalla stampa, e, quindi, attraverso un paradossale dialogo con gli aborriti mezzi di comunicazione di massa – vesta i panni scomodi del perturbatore della quiete, ingaggiando una lotta che è testimonianza della verità, diventando capro espiatorio, perseguitato.

Il Pasolini *corsaro* è un italiano anomalo che vorrebbe che la sua anomalia diventasse la caratteristica degli italiani: fundamentalmente

[...] in lui l'italianità è un "carattere" dominante, nel senso di eredità culturale. [...] In un paese che ignora la propria identità, e non se ne cura né va alla ricerca o ancora se ne finge qualcun'altra, questa identità Pasolini la possedeva in misura preponderante, quasi eccessiva, e ne era sicuro come l'amore della madre.²³

Ancor più del cittadino conta – ed è il filo rosso che lega tutti gli articoli degli *Scritti Corsari* e delle *Lettere luterane* – che la vecchia generazione di intellettuali prenda coscienza dell'atroce dissociazione tra sviluppo e progresso mediante la revisione del metodo analitico e dell'atteggiamento verso tutte le stratificazioni sociali, oltre che del linguaggio da usare; si tratta di un richiamo forte al mondo intellettuale affinché si possa entrare nell'ottica di un nuovo modo di essere liberi, soprattutto di giudicare:

Bisogna comportarsi, nel giudicare, di conseguenza e non *a priori* (l'*a priori* progressista valido fino a una decina d'anni fa).²⁴

L'attacco anche al mondo intellettuale diventa chiaramente un'appen-

²² E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit., p.277.

²³ P. BELLOCCHIO, *Disperatamente italiano*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, p. XXXII.

²⁴ L'articolo intitolato *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia* esce sul «Corriere della Sera» del 18 ottobre 1975. P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p.690.

dice o un corollario di quello al mondo della politica e del potere ed è dettato da un vero e proprio terrore che gli intellettuali progressisti possano essere assorbiti nell'alveo del nuovo Potere mediante l'applicazione di schemi critici ormai invalidati. Pare chiaro l'intento di sottolineare, attraverso l'attacco frontale anche al mondo intellettuale, il pericoloso approdo ad un nuovo tipo di dialettica

creata forse artificialmente da quella Mente che regola, al di fuori della coscienza e dei Poteri particolari e storici, il destino della borghesia.²⁵

Si evince quindi anche la denuncia del controllo esercitato dalle multinazionali sui governi ai quali vengono imposte scelte in materia economica ed ambientale; anzi – e qui la critica diventa totale fino a coinvolgere la Sinistra – il nuovo Potere ha creato una "nuova Sinistra" generata nell'alveo dell'universo borghese, in una sorta di abominio storico-sociale che vede gli intellettuali assunti al soldo di questa nuova tipologia di potere, ovvero da esso orientati, nei giudizi, nelle scelte, nei comportamenti.²⁶

Da questo quadro emerge il Pasolini corsaro, l'intellettuale che si ribella al "nuovo fascismo" denunciandone il velato tentativo di impadronirsi di tutte le esigenze di libertà: basti pensare all'idea dell'imposizione della libertà sessuale camuffata da conquista sociale, altra violenza perpetrata dal Potere, che produce nevrosi creando nuovo razzismo nei confronti delle minoranze (ed in questo caso è chiaro il riferimento alla propria condizione di omosessuale). Perciò si delinea chiaramente il Pasolini "escluso" che combatte la sua personale battaglia con le armi dell'idealismo filosofico e dell'istintivo empirismo tipico dello scrittore, lotta dettata da una sorta di intimo bisogno di adoperarsi per un mondo libero dalla storia da allargare, battaglia dopo battaglia, ad un destinatario ben definito nel finale del dramma teatrale *Pilade*:

²⁵ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p.7.

²⁶ L'intellettuale, come uomo antropologicamente diverso dagli altri, ha diritti e doveri del tutto speciali, ovvero fuori dall'ordinario: nessun intellettuale può «mai rinunciare neanche alla più intima delle caratteristiche che fanno di lui ciò che egli è. Egli si considera irrecuperabile ad altre forme di vita: anzi considera questa irrecuperabilità come il suo diritto più sacro» (P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p.168). L'intellettuale nell'esercitare la sua funzione deve essere pronto alla critica dell'attualità: questo è il mezzo necessario per ottenere il distacco adeguato dal flusso degli eventi e la conseguente capacità di "veggenza". Aggiunge altresì: «che io rimpianga questo universo contadino, resta comunque affar mio. Ciò non mi impedisce affatto di esercitare sul mondo attuale così com'è la mia critica: anzi, tanto più lucidamente quanto più ne sono staccato, e quanto più accetto solo stoicamente di viverci» (P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p. 53).

Non profetizzo questa
 rivoluzione di destra e questa guerra
 per chi la vivrà
 ma per chi la dimenticherà.²⁷

L'attività di opinionista è concepita come una sorta di paoline *Lettere ai romani*:²⁸ l'intellettuale si carica dell'onere di avvisare le nuove generazioni del fatto che esiste un reale pericolo in una società che avanza verso il moderno inteso come reificazione dei rapporti, omologazione di linguaggi e comportamenti, appiattimento di ogni valore.

Nell'ultima parte degli *Scritti corsari*, Pasolini include una trascrizione di un suo intervento alla Festa dell'Unità a Milano del 1974 intitolato *Il genocidio*,²⁹ il tema in questione è la soppressione di larghe zone della società italiana sistematicamente operata mediante un processo di distruzione di valori e sostituzione degli stessi in grado di portare ad una assimilazione degli strati sociali proletari e sottoproletari ai caratteri tipici della borghesia. Ovviamente si sta prendendo in considerazione il tentativo costrittivo del potere all'omologazione culturale che diviene un genocidio senza sangue.

A tal proposito Pasolini afferma:

Mi spiegherò meglio tornando al mio solito modo di parlare, cioè quello del letterato. In questi giorni sto scrivendo il passo di una mia opera in cui affronto questo tema in modo immaginoso, metaforico: immagino una specie di discesa agli inferi, dove il protagonista, per fare esperienza del genocidio di cui parlavo, percorre la strada principale di una borgata di una grande città meridionale, probabilmente Roma, e gli appare una serie di visioni ciascuna delle quali corrisponde a una delle strade trasversali che sboccano su quella centrale. Ognuna di esse è una specie di bolgia, di girone infernale della *Divina Commedia*: all'imbocco c'è un determinato modello di vita messo lì di soppiatto dal potere, al quale soprattutto i giovani, e più ancora i ragazzi, che vivono nella strada, si adeguano rapidamente. Essi hanno perduto il loro antico modello di vita, quello che realizzavano vivendo e di cui in qualche modo erano contenti e persino fieri anche se implicava tutte le miserie e i lati negativi che c'erano [...]: e adesso cercano di

²⁷ P. P. PASOLINI, *Pilade*, 1973, ora in Id., *Tutto il teatro*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, p. 425.

²⁸ M. PONZI, *Pasolini e Fassbinder. La forza del passato*, cit., p. 123.

²⁹ L'intervento si trova nella sezione "Documenti e allegati": si tratta di un intervento orale e la stesura scritta si deve alla redazione di «Rinascita», ora in P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., pp. 153-157.

imitare il modello nuovo messo lì dalla classe dominante di nascosto.³⁰

Dunque lo scontro col potere, tema centrale degli interventi giornalistici di Pasolini viene spostato sul campo dell'invenzione letteraria; del resto primavera del 1972 aveva pensato di affrontare la questione da un punto di vista strettamente letterario attraverso quel suo "progetto di romanzo" che difficilmente si discosta dalla realtà anche nei suoi poco velati riferimenti a fatti o persone reali.³¹ Un romanzo per trasfigurare la realtà dunque, un qualcosa che abbia a che fare con una "ricostruzione della verità a proposito di ciò che è successo in Italia dopo il 1968". È allora il «romanzo delle stragi» quello che Pasolini sta scrivendo dal 1974 e al quale fa cenno nell'articolo del 14 novembre sul «Corriere della Sera»: si tratta di *Petrolio*, romanzo incompiuto che sarà pubblicato postumo solo nel 1992.

Nel '72 Pasolini scrive la seguente considerazione sul suo progetto:

Mi sono caduti per caso gli occhi sulla parola "Petrolio" in un articolo letto credo dell'"Unità", e solo per aver pensato la parola "Petrolio" come il titolo di un libro mi ha spinto poi a pensare alla trama di tale libro. In nemmeno un'ora questa 'traccia' era pensata e scritta.³²

In seguito, in un'intervista rilasciata a Luisella Re e pubblicata su «Stampa Sera» il primo gennaio 1975, dichiara:

Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però: basti sapere che è una specie di "summa" di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie³³

Progetto di romanzo? Non proprio, poiché in una lettera ad Alberto Moravia, Pasolini stesso è molto chiaro e preciso su che cosa intende scrivere, ma soprattutto su come farlo:

È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia: rari sono i passi che si possono chiamare decisamente narrativi,

³⁰ Ivi, pp.154-155.

³¹ Il progetto di *Petrolio* risale alla primavera-estate del 1972: Pasolini stila una sorta di scaletta che sarà poi riprodotta nella prima edizione del romanzo P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

³² Ivi, p. 543. Si tratta di un appunto posto in calce ad un foglio dello scartafaccio del romanzo, meticolosamente e gelosamente conservato da Pasolini in una cartella.

³³ L'intervista è citata nella *Nota filologica* di Aurelio Roncaglia nella prima edizione del romanzo.

e in tal caso sono passi narrativamente così scoperti [...] che ricordano piuttosto la lingua dei trattamenti o delle sceneggiature che quella dei romanzi classici: si tratta cioè di ‘passi narrativi veri e propri’ fatti ‘apposta’ per rievocare il romanzo.³⁴

Dunque già dalla scrittura che si intende utilizzare risulta chiaro trattarsi di una sorta di dossier più che di un romanzo vero e proprio, di un’opera atta a celare – sotto la sua veste fittizia – qualcosa che afferisce alla sfera di quella realtà sociale della quale l’autore, già nel corso della sua attività giornalistica, aveva dato prova di profonda e lucida conoscenza. Paolo Volponi, scrittore e amico di Pasolini, riferendosi all’ultimo colloquio avuto con l’autore, racconta della consapevolezza della difficoltà dell’impresa ma, al contempo, di un viscerale entusiasmo che pervade l’intellettuale bolognese nell’affrontarla: “in quel libro” – confessa a Volponi – “buttava tutto il suo impeto e le sue ambizioni”. In *Petrolio* Pasolini vuole esprimere i drammi della società, smascherare il potere: doveva essere un imponente volume sociale, una caccia alla simulazione e alle illusioni del tempo, una dichiarazione di sdegno.

Ecco che la vera idea di fondo prende forma, ovvero traslare all’interno di un’opera di letteratura l’indignazione già emersa negli interventi sul «Corriere della Sera», calandola però all’interno di un quadro minuzioso e preciso sulla vita politica e sociale degli ultimi vent’anni di storia italiana, con i suoi lati oscuri, i mutamenti antropologici e sociali dovuti all’avvento del consumismo.³⁵

Che il romanzo venga costruito con una particolare attenzione a quanto rimane di una società reificata è cosa palese, del resto lo stesso Pasolini non fa mistero di considerarsi non “un sociologo o un professore” ma di fare un mestiere strano “che è quello dello scrittore” e quindi di essere “direttamente interessato a quelli che sono i cambiamenti storici”.³⁶

L’autore è molto geloso della sua creazione come testimonia la nipote, Graziella Chiaricossi che, in un’intervista rilasciata a «la Repubblica» il 23 ottobre 1992:

Mi ricordo, a proposito di *Petrolio*, che era molto fiero della consistenza dei fogli. Faceva vedere agli amici quanto aveva scritto, ma a nessuno

³⁴ Ivi, p. 544. La lettera a Moravia che si trova nell’ultima parte del progetto e nella quale Pasolini chiede all’amico consigli sull’opera non è stata, in realtà, mai spedita.

³⁵ Cfr. C. BENEDETTI, *Per una letteratura impura*, in *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti, M. A. Grignani, Ravenna, A. Longo ed., 1995.

³⁶ Dall’intervista di Enzo Biagi, ne *I grandi autori italiani del ’900*, Torino, Einaudi,

lo aveva dato da leggere: era molto geloso. Quando nel '74 mi diede il manoscritto da fotocopiare si raccomandò con un sorriso di scusa di fare la fotocopia senza leggere.

Viene da chiedersi se questo comportamento così rigido possa essere legato semplicemente alla fase costitutiva dell'opera, ovvero alla ritrosia dello scultore di fronte al blocco appena intaccato che ha forma definita solo nella sua mente, o se invece l'idea raccolta in quei fogli ha già in sé qualcosa di particolarmente forte pur nella sua intricata indefinitezza: il processo al potere, alla classe borghese, al mondo dei tecnocrati, ad una società pervasa dall'omologazione e in piena rivoluzione antropologica? Il romanzo vuole alludere agli anni della tensione, alle "stragi di Stato", alle morti strane come quella di Enrico Mattei, alla situazione internazionale complessa e magmatica della crisi energetica.

E il petrolio: nell'ultimo colloquio tenuto da Pasolini col suo amico scrittore Paolo Volponi, il poeta sostiene che proprio il petrolio è «il grande protagonista della divisione internazionale del lavoro, del mondo del capitale che è quello che determina poi questa crisi, le nostre sofferenze, le nostre immaturità, le nostre debolezze, e insieme le condizioni di sudditanza della nostra borghesia, del nostro presuntuoso capitalismo». Dunque è il petrolio e il potere che attorno ad esso si scatena il vero protagonista di un romanzo che dalla sua incompiutezza tra la propria forza, poiché in tal modo può avere chiavi di lettura diverse, certo non tutte valide, ma quanto meno tutte in grado di offrire interessanti spunti di riflessione e indagine sulla contingenza storico-economica di quegli anni e sulla sua incidenza sociale.

Le varie chiavi di lettura, la moltitudine delle interpretazioni possibili tendono a generare una sorta di caos nel lettore che vi si immerge, soprattutto se non si avvicina all'opera tenendo presente il suo essere summa dell'esperienza di Pasolini: poesia, narrativa, giornalismo, saggistica e teatro si fondono a dar vita ad una sorta di dossier caratterizzato da un'immensità progettuale tale da disorientare spesso anche la critica. Soprattutto quando Pasolini ridiventa "corsaro": l'Appunto 20 sposta il focus sulla carriera di Carlo di Tetis e sui misfatti dell'ENI.³⁷ Entrano qui

³⁷ Carlo Valletti è il protagonista del romanzo, ingegnere della borghesia torinese che lavora all'ENI ed è un brillante cattolico di sinistra, ovvero il prototipo perfetto del democristiano, figura politica apparentemente moderata ma intimamente corrotta. Si tratta però di un personaggio sdoppiato: esiste infatti un Carlo che è Carlo di Polis, angelico e sociale, e un Carlo di Tetis, diabolico e sensuale. Apparentemente le due metà del personaggio sembrano possedere vite diverse, ma in realtà si scambiano spesso i ruoli e risultano così come una stessa persona, simbolo della contraddittorietà.

in scena Guido Casalegno, compagno di liceo di Carlo e segretario di Enrico Bonocore, presidente dell'ente petrolifero (facilmente identificabile con Enrico Mattei) e Aldo Troya, che in realtà è il personaggio chiave del romanzo, trasfigurazione di Eugenio Cefis.³⁸ A partire dall'Appunto 20 viene sviscerata una sequela di nomi, società e giornali, tutti protagonisti di oscure trame e tutti connessi in modo più o meno losco e sotterraneo.³⁹

Al centro di tutto l'ENI, fulcro del potere coadiuvato da un efficace intralazzo con gli organi di stampa, mezzi primari di disinformazione:

C'era stato in quegli anni [...] un oscuro spostarsi di pedine in un settore importante per un organismo di potere, statale e insieme non statale, com'era l'ENI: il settore della stampa. Per esempio, edito dalla Nuova Editoriale Italiana Spa, usciva a Milano nuovo 'Avvenire', nato dalla fusione tra il quotidiano cattolico bolognese e l'omonimo quotidiano lombardo. L'ENI aveva una particolare predilezione per questo giornale, che non si limitava a privilegi pubblicitari. Gli stipendi dei redattori e dei collaboratori vennero talmente aumentati da suscitare l'invidia del "Corriere della sera" [...] Il presidente della Nuova Editoriale Italiana Spa diventa uno dei massimi dirigenti dell'ENI, Ettore Zolla: costui è, soprattutto, uomo di fiducia di Troya.⁴⁰

Infine c'è Troya "onorato presidente", il cui ritratto è indiscutibilmente fondato sul libro di Steimetz, alter ego di Eugenio Cefis e il suo impero finanziario ricostruito negli Appunti 22a, 22b, 22c e 22d, mediante una lista infinita che fornisce un quadro chiaro e concreto delle attività losche riconducibili a Cefis, incentrata su un gioco allusivo di nomi e società reali tratte da *Questo è Cefis*.

³⁸ Cefis, fu consigliere dell'AGIP, presidente dell'ENI e presidente della Montedison. Nel 1963 venne insignito dell'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce, massimo riconoscimento della Repubblica italiana. Per il suo ruolo nella loggia massonica P2 e i forti sospetti avanzati da Mauro De Mauro e Pasolini su un suo coinvolgimento nell'attentato a Enrico Mattei, cui succedette come Presidente dell'ENI, è una delle figure più controverse dell'ambiente imprenditoriale italiano della Prima Repubblica. Per approfondimenti si rimanda al già citato testo di Steimetz oltre che a G. D'ELIA, *Il petrolio delle Stragi. Postille a 'L'Eresia di Pasolini'*, Milano, Effigie, 2006; G. LO BIANCO, S. RIZZA, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini Un'unica pista all'origine delle stragi di stato*, Milano, Chiarelettere, 2009.

³⁹ Pasolini sembra quasi riuscire, più che a intuire, a ricostruire il «rapporto terribile tra economia e politica, le bombe fasciste e di Stato, la struttura segreta delle società "brulicanti", come i loro nomi, in beffardi acronimi» (cfr. G. D'ELIA, *Il petrolio delle Stragi. Postille a 'L'Eresia di Pasolini'*, cit., p. 22).

⁴⁰ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p.87.

Addirittura Pasolini inserisce un grafico, definito *puzzle elementare*, che così spiega nell'Appunto 22i:

Il lettore dunque osservi questo grafico. I rettangoli che rappresentano le varie Società, o Enti dell'impero di Troya sono tratteggiati: il tratteggio significa cifra, cioè, nella fattispecie, capitale sociale, dichiarato e reale. L'ultimo rettangolino è tratteggiato solo a metà. Si tratta delle 'Iniziativa culturali' della Sig.ra F., della cui consistenza finanziaria ci è nota appunto soltanto una metà.⁴¹

Tra gli Appunti progettati c'è forse altro, qualcosa che manca, inspiegabilmente: una decina di appunti (Appunti 20-30) che, tranne il 21, mancano e di cui ci resta solo uno schema riassuntivo, una pagina intitolata *Storia del petrolio e retroscena*. Qui il discorso si fa particolarmente interessante perché Pasolini attacca in maniera inquisitoria più che corsara:

In questo preciso momento storico (I BLOCCO POLITICO) Troya sta per essere fatto presidente dell'ENI: e ciò implica la soppressione del suo predecessore (caso Mattei, cronologicamente spostato in avanti). Egli con la cricca politica ha bisogno di anticomunismo ('68): bombe attribuite ai fascisti [...] Il II BLOCCO POLITICO sarà caratterizzato dal fatto che la stessa persona (Troya) sta per essere fatto presidente della Montedison. Ha bisogno, con la cricca dei politici, di una verginità fascista (*bombe attribuite ai fascisti*).⁴²

Ancora una volta l'intellettuale bolognese spiega i fatti attraverso i nomi e, in questo caso, sotto lo schermo della letteratura si accinge a formulare un'ipotesi sul delitto Mattei molto diversa dalla verità allora accreditata: Mattei viene ucciso per far posto a Troya, ovvero Cefis (in cui si deve leggere "fisicamente Fanfani" come scritto sopra il diagramma). Quindi l'accusa è precisa: non una morte dovuta ad intrighi internazionali, ad interessi delle grandi multinazionali del petrolio lesi o messi a rischio dalla politica di Mattei, bensì un intrigo interno a quell'"Italiotta" sordida e oscura, che nel suo ventre cova giochi di potere e trame sotterranee che ne alimentano la linfa vitale politico-economica; per la comprensione di tali trame Pasolini si propone di offrire un contributo essenziale. Esemplare è la sua annotazione:

Istituire all'interno del paragrafo precedente una sintesi della nuova situazione politica italiana: ossia le ragioni che hanno spinto Cefis

⁴¹ Ivi, p.115.

⁴² Ivi, p.118.

dell'ENI alla Montedison, e la conquista della Presidenza dell'Edison con l'aiuto dei fascisti.⁴³

Un'altra annotazione finisce addirittura per essere inquietante:

La bomba viene messa alla stazione di Bologna. La strage viene descritta come una 'Visione'⁴⁴

In *Petrolio* non è possibile non constatare la validità e l'attualità di certe analisi e di certe previsioni – soprattutto in tema di sfaceli e di stravolgimenti politici, economici, sociali e ambientali – che già negli anni Settanta lo scrittore immagina, quasi a precorrere situazioni e avvenimenti dei tempi successivi. Pasolini comprende con lucidità sorprendente che nella società italiana ogni verità, ogni fatto o situazione, ovvero ogni realtà, assume concretezza solo se collocata all'interno di un sistema asfittico e privo di ogni forma di osmosi e relazione i diversi ingranaggi della “macchina sociale”. Infatti

[...] tale “verità del potere” è già nota, ma è nota come è nota la “realtà del Paese”: è nota cioè attraverso un'interpretazione che “divide i fenomeni”, e attraverso la decisione irrevocabile, nelle coscienze di tutti, di non concatenarli.⁴⁵

Lo scrittore ha ben chiaro la natura subdola e bifronte del potere che, da una parte – assumendo la forma burocratica statale –, si avvia sulla

⁴³ Ivi, p. 526.

⁴⁴ Ivi, p. 546. La strage di Bologna, compiuta la mattina di sabato 2 agosto 1980 alla stazione ferroviaria di Bologna, è uno degli atti terroristici più gravi avvenuti in Italia nel secondo dopoguerra. Come esecutori materiali furono individuati dalla magistratura alcuni militanti di estrema destra, appartenenti ai NAR, tra cui Giuseppe Valerio Fioravanti. Nell'attentato rimasero uccise 85 persone ed oltre 200 rimasero ferite. A riprova della straordinaria lucidità di Pasolini – che diventa quasi profetica lungimiranza – si riporta un estratto di un articolo apparso su «Il Tempo»: l'intellettuale cura una rubrica settimanale intitolata *Il caos*. Gli articoli sono stati raccolti in P. P. PASOLINI, *Il Caos*, Roma, Editori Riuniti, 1979: «Finora Paolo VI è stato dunque vittima di una crisi della Chiesa che, con maggior violenza e rapidità, non poteva esplodere: vittima, ripeto, in quanto diviso in due, lacerato da uno scisma vissuto nella propria persona [...]. E sembra aver capito di avere davanti a sé soltanto due scelte reali, capaci di risolvere una volta per sempre la sua angosciosa impotenza: cioè o compiere il gran rifiuto e lasciare il papato, come Celestino V [...]; oppure scatenare lo scisma, distinguendo, dal con sé dal clerico-fascista la Chiesa cattolica» (Ivi, p. 60; l'articolo originale è intitolato *Le critiche del papa* ed è apparso su «Il Tempo», n. 40, 28 settembre 1968). La soluzione trovata da Pasolini alla crisi della Chiesa sotto il pontificato di papa Montini sembra precorrere alla rivoluzionaria decisione di Benedetto XVI di rinunciare al ministero petrino (annunciata l'11 febbraio 2013) a partire dal 28 febbraio 2013.

⁴⁵ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., p. 633.

strada della violenza autoritaria, mentre dall'altra è potere del consumismo, più reale ma dal volto più sfuggente, sostanzialmente anonimo e in grado di orientare e dirigere le coscienze, un potere che investe la vita conformandola dal suo interno; attraverso lo smascheramento letterario di questo potere l'autore mira ad irriderne la logica del machiavellismo, sottolineandone lo scarto rispetto alla realtà effettuale.

Ne nasce un fortissimo atto d'accusa che non investe unicamente gli "assassini di Stato", ma anche la cosiddetta "Opposizione", incapace di andare oltre ad un'idea di potere tradizionale, inteso come ottuso e privo di capacità analitica verso le problematiche.⁴⁶

Secondo Walter Siti «[...] Pasolini si accanisce ad esistere nello sguardo dei suoi persecutori, li sfida ad essere persecutori perché solo così può esistere»; allo stesso tempo Piergiorgio Bellocchio denota il suo acume nel saper «cogliere tempestivamente e guardare in profondità fenomeni che erano sfuggiti ai sociologi e agli specialisti in generale, con i loro corretti strumenti e le procedure aggiornate» oltre che «la "fine della nostra storia", cioè della speranza politica».⁴⁷ Di tutto ciò Pasolini dimostra di avere intima consapevolezza; scrive infatti nell'Appunto 99:

Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso e la funzione della realtà, io ho cercato di impadronirmi della realtà. [...] Nello stesso tempo in cui progettavo e scrivevo il mio romanzo, cioè ricercavo il senso della realtà e ne prendevo possesso, proprio nell'atto creativo che tutto questo implicava, io desideravo *anche* di liberarmi di me stesso, cioè di morire.⁴⁸

In *Petrolio* non è possibile riscontrare eccezioni alla regola fondamentale di un potere coi quali tutti sono collusi, infatti:

Si può condannare il potente (per il suo abuso di potere, la sua violenza, la sua aggressività, la sua volgarità) e si possono condannare i giovani, che giunti al momento della scelta, decidono di stare con i potenti, di servirli, con lo scopo di partecipare al potere, e un po' alla volta, magari diventare dei veri potenti anch'essi: ma in tutto questo

⁴⁶ Così Pasolini nell'*Articolo delle luciole*: «[i politici democristiani, *nda*] non hanno sospettato minimamente che il potere, che essi detenevano e gestivano, non stava semplicemente subendo una "normale" evoluzione, ma stava cambiando radicalmente natura» (P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, cit., p.133).

⁴⁷ Ivi, p. XXXXIX.

⁴⁸ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p.419.

non c'è niente che insospettisca: è, direi, naturale.⁴⁹

Anche gli intellettuali sono coinvolti, pur essendo coloro che, non avendo nulla da perdere, potrebbero permettersi di rifiutare la collusione:

Degli uomini colti non ci fu uno che ebbe il coraggio di alzare la voce per protestare contro tutto questo. Il rischio dell'impopolarità faceva più paura del vecchio rischio della verità.⁵⁰

L'unica eccezione è lui, Pasolini, che non cessa di affermare la propria collocazione esterna rispetto al potere; basti pensare a quando, dovendo descrivere i luoghi tipici dove si suggella la collusione, egli stesso si professa incapace nell'immaginare:

La mia totale inesperienza di ogni ambiente che si collochi nello spazio del potere, impedisce addirittura a me stesso di immaginare la strada, l'edificio, l'appartamento dove la riunione – così importante per il destino del mio protagonista – si svolga.⁵¹

E proprio questa sua posizione di distanza, di alterità rispetto al potere riconduce al “corsaro” del *Romanzo delle stragi*, poiché chi rifiuta con coraggio ogni collusione o compromesso coi poteri – anzi li odia e li rifiuta – può essere in grado di dire la verità

Petrolio non è la sola opera a restare incompiuta a causa della morte di Pasolini, finendo per diventare – a mio avviso erroneamente – una sorta di testamento spirituale: la sua visione ultima, la più cupa, del potere prende forma nel suo ultimo film, *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, al montaggio del quale l'artista stava attendendo al momento della scomparsa.⁵²

⁴⁹ Ivi, pp. 279-280.

⁵⁰ Ivi, p. 284.

⁵¹ Ivi, p.44.

⁵² Girato tra marzo e maggio 1975 e uscito postumo a poche settimane dall'oscuro omicidio del regista (la prima proiezione fu effettuata al I Festival di Parigi il 22 novembre 1975), e spesso considerato sbrigativamente il disperato testamento poetico di Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è un'opera cristallina, strutturalmente complessa, fondata su un realismo allegorico dove la presunta oggettività della rappresentazione attinge a una tale quantità di citazioni e riferimenti diretti e indiretti a altre forme espressive (pittura, musica, letteratura, finanche filosofia) da raggiungere sovente uno spessore meta-testuale. La feroce provocazione di Pasolini colpì nel segno, scatenando proteste vigorose e lunghe persecuzioni giudiziarie: il produttore Alberto Grimaldi subì processi per oscenità e corruzione di minori e nel 1976 fu decretato il sequestro della pellicola, che scomparve dagli schermi prima di essere rimessa in circolazione nel 1978. Si pensi che una delle prime impressioni suscitate dal film, riferita dai critici di «Le Monde»

Tutte le critiche sull'opera stavolta non avranno l'autore come interlocutore, tuttavia è possibile servirsi di tutto quanto Pasolini ha inteso dire riguardo al film durante la lavorazione, attraverso scritti, interviste e commenti critici relativi a contenuti, significati e messaggi contenuti e veicolati attraverso il linguaggio filmico e che risultano particolarmente funzionali al completamento del discorso sul rapporto violento e conflittuale col potere.

La prospettiva apocalittica che domina la produzione dell'ultimo Pasolini accomuna a, quindi, *Petrolio* a *Salò*. Una prima e più generica considerazione è di Enzo Siciliano, secondo cui:

Salò o le centoventi giornate di Sodoma è una sorta di saggio critico per immagini. Tema del saggio, nel quale il romanzo postumo di Sade viene assunto come provocazione intellettuale, è la mentalità concentrazionaria nazifascista, istigatrice di violenza. Ma i suoi temi sono anche la trasgressione e la morte. [...] Il potere è anarchia, dice Pasolini: il potere vuole abolire la storia e sopraffare la natura. Storia e natura possono essere abolite e sopraffatte attraverso il sesso. La cronaca dei fatti umani suggerisce che durante la repubblica di Salò, col dominio dei nazisti, una tale sopraffazione, radicale e totale, avrebbe potuto compiersi. Ecco, quindi, nel film sotto il suggerimento di Sade, rendersi esplicita la metafora di quella apocalisse.⁵³

Pasolini fa incontrare il marchese De Sade con quel che resta delle ideologie totalitarie del XX secolo. Ma si tratta di una metafora, *Salò* è un film sul potere in generale, un potere che cerca di controllare gli individui mediante il controllo dei corpi. La denuncia è chiara, limpida e addirittura iperbolica. Si tratta di un discorso politico e sociologico: qualsiasi potere ambisce al controllo sessuale dei suoi sottoposti. Dunque il sadomasochismo e il dominio sessuale sono solo l'immagine riflessa di quello che chi governa fa a chi è governato.

Nella società dei consumi sono gli individui stessi a scegliere di accettare l'inaccettabile, credendosi liberi. Inoltre il consumismo si è appropriato

(articolo del 24 novembre 1975) fu quella di «uno choc derivante dalla sensazione di aver assistito alla fine del mondo». Sul film si rimanda a R. BARTHES, *Sade-Pasolini*, «Le Monde», 16 giugno 1975 (trad. it. in *Scritti sul Cinema*, Genova, 1994); E. BRUNO, *La rappresentazione*, «Filmcritica», 257, settembre 1975; G. BACHMANN, *Pasolini and the Marquis de Sade*, in «Sight & Sound», 1, inverno 1975/76; C. MUSATTI, *Il 'Salò' di Pasolini regno della perversione*, «Cinema nuovo», 239, gennaio-febbraio 1976; E. MAGRELLI, «Salò' e l'immaginario silenzioso», «Filmcritica», 261, gennaio-febbraio 1976.

⁵³ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit.

dei corpi trasformandoli irrimediabilmente a proprio piacimento, dopo aver ottenuto un mutamento antropologico delle coscienze. Questo tipo di denuncia diventa una ragione di vita per Pasolini, l'urlo disperato di un intellettuale che osserva un mondo in disfacimento: il potere fosse quanto di più anarchico possibile, chi ha il potere può fare praticamente ciò che vuole, con il massimo dell'arbitrio.

Al «senso di una catastrofe imminente» si sarebbe affiancata infine la consapevolezza di una «totale impotenza, sia individuale sia collettiva»: ⁵⁴ *Salò* è un esito estremo dello sguardo pasoliniano sulla società presente, la rassegnata consapevolezza che il potere dell'omologazione imposto dalla società dei consumi ha agito in modo tanto più devastante, rispetto al potere nazifascista, in quanto ha toccato non solo, come quello, i corpi, ma più inavvertitamente le coscienze. ⁵⁵ Ed è qui, in ginocchio al cospetto di questo potere aberrante e disumanizzante, che nasce l'*Abiura dalla «Trilogia della vita»* poiché se il sottoproletariato ha potuto accettare il modello borghese macchiandosi di una colpa vuol dire che covava storicamente in germe quella stessa colpa, e non è dunque mai stato innocente:

[...] oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare ora così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente [...]. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine. ⁵⁶

Il corpo stesso, fonte di gioia e di slancio vitalistico, viene, in *Salò*, degradato, butterato, martoriato dal potere fino ad essere completamente reificato nella sua continua, degradante esposizione:

Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla

⁵⁴ A. ASOR ROSA, *Verso l'apocalisse (l'Ultimo Pasolini)*, in «Un altro Novecento», Scandicci, La Nuova Italia, 1999, p. 394.

⁵⁵ «Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi culturali che avevano preceduto i genocidi fisici di Hitler»; «[...] è difficile immaginare gente simpatica (al di fuori dei sentimentalismi borghesi) come quella del mondo di *Accattone*, cioè della cultura sottoproletaria e proletaria di Roma fino a dieci anni fa. Il genocidio ha cancellato per sempre dalla faccia della terra quei personaggi. Al loro posto ci sono quei loro «sostituti», che, come ho avuto già occasione di dire, sono invece i personaggi più odiosi del mondo» (P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 676-678).

⁵⁶ P. P. PASOLINI, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, «Corriere della Sera», 9 novembre 1975, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p.601.

decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. Secondo: anche la «realtà» dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana.⁵⁷

Alle già citate riflessioni sulla società dei consumi, sull'invadenza del capitale e sulla mercificazione dei corpi e del sesso, si viene affiancando così e progressivamente sovrapponendo in fecondo cortocircuito la meditazione sul potere e su quella a più riprese definita come la sua «essenza anarchica», la sua natura irrimediabilmente violenta, in quanto esercizio di inevitabile dominio e sopraffazione. Dopo aver attaccato attraverso la stampa e la saggistica (*Scritti corsari, Lettere luterane*), nel mentre in cui progetta di smascherare mediante la letteratura (*Petrolio*), Pasolini, l'intellettuale eclettico e multiforme si sfera contro il potere attraverso il cinema, mostrandone il volto anarchico attraverso il sadismo delle relazioni umane.⁵⁸

Illuminante in merito la citazione:

Ognuno odia il potere che subisce, quindi io odio con particolare veemenza questo potere che subisco: questo del 1975. È un potere che manipola i corpi in modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler: li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore; istituendo nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo; avviene quello che Marx definisce il genocidio delle culture viventi, reali, precedenti.⁵⁹

Il potere repubblicano incarna la forma più anarchica di potere che sia mai stata data (considerando che in sé stesso il potere è già anarchico) e inoltre si esprime una sorta di dismisura insita nell'essenza stessa del potere. Violenza e follia fanno da sfondo ad un mondo reificato entro il quale non esiste più linguaggio o relazione per i corpi che vengono in ogni modo massacrati, fino all'esplosione della violenza fisica che sublima la bestialità a cui tutto è ridotto.

⁵⁷ Ivi, p. 600.

⁵⁸ *Salò* è un film ambientato nel periodo in cui il potere ha manifestato la sua natura anarchica senza nessun limite, ossia il periodo del fascio repubblicano (cfr. P. P. PASOLINI, *Il potere e la morte*, intervista rilasciata dall'autore per la televisione della Svizzera italiana il 23 aprile 1975 e ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 3013-3018); tuttavia si tratta di un'opera connotata da un taglio non troppo marcatamente realistico; la scelta si deve alla ferma convinzione della natura intrinsecamente anarchica di qualsiasi rapporto di potere, in qualunque epoca.

⁵⁹ P. P. PASOLINI, *Intervista rilasciata a G. Bachmann e D. Gallo*, in Id., *Per il Cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Vol. II, Milano, Mondadori, 2001, p. 3027.

Interessante a questo proposito è la riflessione di Giacomo Marramao:

Il codice binario diviene qui cifra di una lacerazione estrema: da un lato la storia, dove la relazione sessuale è un linguaggio, un sistema di segni che cambia nelle diverse fasi storiche; dall'altro la dimensione storica del Potere, in cui la sessualità e il corpo, sradicati da ogni rapporto, vengono ridotti a cose. Tra i due lati, tra le due cifre del codice, si dà tuttavia un punto di sutura. Ed è esattamente in questo punto d'intersezione che si colloca l'originale critica della modernità svolta dal Pasolini "corsaro" e militante. [...] Il carattere violento della modernizzazione, sradicando gli individui da ogni legame comunitario. [...] Si apre qui una diresi insanabile tra autenticità e omologazione, comunità e modernità.⁶⁰

Nell'ultima intervista rilasciata da Pasolini il giorno stesso della sua morte afferma di soffrire, nel suo ruolo di intellettuale, delle nuove tattiche del Potere che sfrutta i falsi amici che come una bella truppa di opinionisti, sociologi, giornalisti pronto ad imporre i mille volti del Male. Ma l'indagine pasoliniana sulla realtà, il metodo d'inchiesta che fa la differenza risiede proprio nello sperimentare in prima persona i fatti, i luoghi, le situazioni, partendo dalle sortite notturne nell'inferno delle borgate romane fino all'analisi impietosa della politica e della società e allo scontro frontale col Potere, senza il timore di rappresaglia. Scrive infatti:

Voi siete, con la scuola, la televisione, la pacatezza dei vostri giornali, voi siete i grandi conservatori di questo ordine orrendo basato basato sull'idea di possedere e sull'idea di distruggere.⁶¹

Il potere è una sorta di dispositivo pedagogico, infatti a quanto detto premette:

[Il potere, *nda*] è uno stesso sistema educativo che ci forma tutti, dalle cosiddette classi dirigenti, giù fino ai poveri.⁶²

Ciò che egli attacca è dunque «un sistema che plasma i soggetti a partire da quella innocente volontà di potere che alberga in ciascuno di noi, intercettandola, facendovi leva».⁶³ ciò che noi siamo, la nostra soggettività è

⁶⁰ G. MARRAMAIO, *A partire da "Salò": corpo, potere e tempo in Pasolini*, «Aut Aut», 345, 2010, p. 113.

⁶¹ P. P. PASOLINI, *Siamo tutti in pericolo*, intervista rilasciata a Furio Colombo il 1 novembre 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1728-1729.

⁶² Ivi, p. 1725.

⁶³ M. NICOLI, *L'innocenza del potere. Una riflessione su "Petrolio"*, «Aut Aut», 45, 2010, p. 110.

il luogo primo della collusione col potere e deve diventare anche il luogo dove asceticamente resistere e rifiutare il potere, dove lottare contro di esso. Infatti

Il rifiuto è sempre stato un gesto essenziale. I santi, gli eremiti, ma anche gli intellettuali, i pochi che hanno fatto la storia sono quelli che hanno detto di *no*, mica i cortigiani e gli assistenti dei cardinali. Il rifiuto per funzionare deve essere grande, non piccolo, totale, non su questo o su quel punto, "assurdo", non di buon senso.⁶⁴

Dunque – dice Pasolini poche ore prima di morire – il rifiuto del potere comincia proprio dove il potere stesso opera, all'interno del soggetto, entro la "vita interiore" dell'individuo, cioè dove «la rivoluzione *sempre* comincia».⁶⁵

Questo che abbiamo brevemente analizzato è il Pasolini meno ricordato: il *corsaro* si pronuncia in piena solitudine, manifestando concretamente il suo ruolo di intellettuale scomodo della letteratura e della cultura italiana. Se in alcuni casi la sua provocazione sembra porsi in linea con chi contestava i comunisti da sinistra, in altri assume ragioni che potevano apparire gradite anche a destra. La sua tecnica partiva da dettagli che vengono sottolineati e ingigantiti (per esempio il taglio dei capelli, uno slogan pubblicitario, la scomparsa delle lucciole). Ne risulta, così, un'analisi tendenziosa e deformata. Ma questa deformazione dava una straordinaria efficacia provocatoria ai suoi discorsi, oltre che una diversa immagine della società vista nella sua globalità, come un sistema.

Questi discorsi, ovviamente, non avevano nulla di originale. Pasolini si esprimeva su cose risapute a cui dava un forte connotato di enfasi. Ma di questo egli era ben consapevole. Tutto, insomma, era già stato detto. In particolare dagli esponenti della cosiddetta Scuola di Francoforte (Marcuse, Adorno, Horkheimer, e così via). L'unica differenza consisteva nel fatto che solo ora i fenomeni descritti dai teorici sociali in Germania e negli Stati Uniti, trovavano concreta realizzazione in Italia. Per lo scrittore friulano era come se si trattasse di una scoperta personale, di una "questione di vitale importanza". E questo non poteva che dare vigore ai suoi memorabili *j'accuse*.

La chiusura di questo *excursus* sul Pasolini *corsaro* in lotta contro il potere porta inevitabilmente e paradossalmente a fare un salto indietro, fino al punto in cui lo scontro ha cominciato ad avere toni più duri: il rimando

⁶⁴ P. P. PASOLINI, *Siamo tutti in pericolo*, cit., pp. 1723-1724.

⁶⁵ Ivi, p. 1725.

è al marzo del 1968, agli scontri di Valle Giulia. Nella poesia *Il PC ai giovani*, destinata a uscire su «Nuovi Argomenti», e pubblicata in anteprima, a giugno, dall'«Espresso», Pasolini prende posizione sull'episodio schierandosi a favore dei poliziotti:

[...] Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi quelli delle televisioni)
vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio delle Università)
il culo. Io no, amici.
Avete facce di figli di papà.
Buona razza non mente.
Avete lo stesso occhio cattivo.
Siete paurosi, incerti, disperati (benissimo) ma sapete anche come essere prepotenti, ricattatori e sicuri:
prerogative piccoloborghesi, amici.
Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte coi poliziotti,
io simpatizzavo coi poliziotti!
Perché i poliziotti sono figli di poveri.
Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.

[...]

A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento di lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte della ragione) eravate i ricchi,
mentre i poliziotti (che erano dalla parte del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, la vostra! In questi casi,
ai poliziotti si danno i fiori, amici.

L'accusa è chiara: gli studenti piccolo-borghesi giocano a fare la rivoluzione picchiando i poliziotti che provengono dal sottoproletariato meridionale, costretti dalla miseria a fare quel mestiere per un tozzo di pane; e il potere risponde per la prima volta a muso duro tacciando l'intellettuale di rozzo sociologismo applicato al fatto politico. La questione andrebbe allora liquidata come una semplice provocazione o, di fondo, c'è anche una geniale intuizione? Il '68 crea un profondo disincanto in Pasolini che sente chiaramente la fine dell'utopia e la vittoria di quel modello sociale basato sull'omologazione voluta dal potere.

Non pare forse che Pasolini abbia percepito il carattere utopico di una rivolta di per sé contraddittoria perché meramente funzionale al potere? Si può dire che non abbia realmente intuito come la contestazione non

aveva alcun rapporto con la tradizione rivoluzionaria? Quanto lontano aveva guardato Pasolini se, a distanza di quarant'anni, parte degli studenti che compaiono nelle fotografie degli scontri di Valle Giulia lavorano nella stampa di centro-destra o figurano come deputati e ministri della suddetta parte politica?

Un vigore, una forza che hanno fatto di Pasolini un eroe e al contempo un anti-eroe, a seconda dei punti di vista e, più recentemente un mito, soprattutto per la sua morte violenta e oscura; ma l'ottica forse più completa e vicina al Pasolini reale, all'uomo, emerge a sprazzi proprio dalla stampa, soprattutto nell'onda emotiva di chi lo conobbe seguita alla sua scomparsa, prima che sovrastrutture concettuali, ipotesi più o meno misteriose e fantasiose abbiano potuto coprire o obnubilare i tratti.

Di lui scrive Luca Pavolini, direttore dell'«Unità»:

La fine atroce di Pier Paolo Pasolini priva la cultura italiana di un alto ingegno critico e il movimento democratico di un vero militante, animato da una intensa passione civile. [...] È stato fino all'ultimo un nostro interlocutore attento, interessato, aspro, senza concessioni. Nelle tante discussioni intrecciate con lui, abbiamo avuto certamente spesso ragione e qualche volta, altrettanto certamente, torto. Era facile "avere ragione" contro Pasolini, richiamarlo alla concretezza storica dinanzi ai suoi paradossi, alle sue forzature che talora sembrava volessero evadere dalla storia. Ma abbiamo avuto indubbiamente torto quando, al di là dei paradossi e delle forzature, non abbiamo saputo cogliere quella prospettiva di verità che egli tentava di trasmettere, e che soffriva nella propria stessa esistenza.⁶⁶

Il grande regista e sceneggiatore Cesare Zavattini dichiara:

Abbiamo perso un grande uomo e un grande esempio di coraggio, il suo bisogno di sapere le cose "con gli indirizzi e con i nomi" aveva instaurato un modo di agire che ci doveva trascinare tutti.⁶⁷

Fa seguito l'intervento dell'amico, Alberto Moravia:

Pasolini non voleva scandalizzare la borghesia, troppo consumistica ormai per non consumare anche lo scandalo. Lo scandalo era diretto contro gli intellettuali, che, loro sì, non potevano fare a meno di credere ancora nella ragione. Di qui pure un continuo intervento nella discussione pubblica, basato su una sottile e brillante ammissione, difesa e affermazione delle proprie contraddizioni.⁶⁸

⁶⁶ L. PAVOLINI, *La vita e la violenza*, articolo apparso su «l'Unità» del 3 novembre 1975.

⁶⁷ La dichiarazione è apparsa su «Il Giorno» del 3 novembre 1975.

⁶⁸ L'articolo dal titolo *Ma che cosa aveva in mente* appare sull'«Espresso» del 9 novembre 1975.

Scrive Umberto Eco:

Quando ho sentito la notizia alla radio ho avuto un primo moto di rimorso: mesi fa, a proposito del suo articolo sull'aborto, lo avevo attaccato con cosciente cattiveria, e lui se ne era molto risentito, contrattaccando (una sola battuta nel corso di un'intervista) con altrettanta cattiveria. E al saperlo morto ammazzato, così bruttamente, ho avuto un sentimento di colpa, come se quei segni sul suo corpo fossero le tracce di un lungo linciaggio, a cui anch'io avevo preso parte. Poi mi sono reso conto che non era quello il punto. Lottatore per vocazione, per rabbia e per baldanza, Pasolini l'attacco lo cercava, lo stimolava quando la reattività pubblica si assopiva, si sentiva vivo solo quando poteva dire: "Perché mi sparate addosso?". Lui sosteneva: la società mi lincia perché sono diverso, e certo il primo moto di ribellione gli era venuto dal sentirsi respinto ai margini per quella sua diversità sessuale che esponeva a tutti i venti con esasperata sincerità. Ma questa stessa sincerità lo aveva, per così dire, autorizzato a gestire pubblicamente la sua diversità. Certo, la società non perdona mai del tutto ai diversi, se non li punisce li ricatta con l'ironia, ma lui avrebbe almeno potuto sentirsi in fase di armistizio. [...] Con un fiuto rabbioso per le posizioni impopolari. Una vocazione alla emarginazione, dunque, a dispetto del successo, anzi usando il successo come frombola per lanciare altre provocazioni che obbligassero gli altri a sparargli addosso. Un gioco pericoloso, sul filo della corda, dove le idee che metteva in questione contavano sino a un certo punto, talora erano tipiche scelte teatrali: il gioco del Bastian contrario. [...] Era qualcosa di più di una vocazione masochistica, qualcosa di più ambizioso e di più tragico: una mimesi mistica del Crocifisso, naturalmente a testa in giù, nella scia di quegli gnostici che asserivano che il Figlio per arrivare alla purificazione, avesse dovuto commettere tutti i peccati possibili. Se questo è vero, egli era l'ultima personificazione di un superomismo romantico, il poeta che vive di persona il proprio ideale estetico; salvo che l'esteta della decadenza incarnava sogni di gloria fastosa ed egli invece sogni di spaesamento e persecuzione; quindi se modello c'era, era Rimbaud e non D'Annunzio: anche nel successo egli aveva scelto di testimoniare l'emarginazione. [...] Di qui le sue lucciole pauperistiche, i paradossi di un paternalismo preindustriale tutto sommato più "naturale" del consumismo tecnologico. Ma è che la violenza positiva del suo messaggio non stava nei contenuti, bensì negli effetti di cattiva coscienza che riusciva a produrre. [...] Anche ora, dopo la sua morte. All'obiezione: "Sei morto come uno dei tuoi personaggi, non sei contento?", egli risponderebbe: "Sono morto, siete contenti?". E a dirgli: "Hai cercato

di mostrarci che il mondo della borgata selvaggia del dopoguerra era più puro e mite di quello della borgata consumistica, e sei morto in un episodio da borgata all'antica", egli obietterebbe: "Parlavo della violenza di oggi e sono morto oggi, mi ha ucciso la vostra violenza che mi ha spinto a una ricerca impossibile". [...] Ora ci impone un esame di coscienza fatto con umiltà.⁶⁹

Oriana Fallaci nella sua *Lettera a Pier Paolo* datata novembre 1975:

E a piazza Navona andammo senza di te. Era una bella giornata, una giornata piena di sole. Seduti al bar 'Tre Scalini' ci mettemmo a parlare di Franco che non muore mai, ed io pensavo: mi sarebbe piaciuto sentir Pier Paolo parlare di Franco che non muore mai. Poi si avvicinò un ragazzo che vendeva l'Unità e disse a Pajetta: «Hanno ammazzato Pasolini». Lo disse sorridendo, quasi annunciasse la sconfitta di una squadra di calcio. Pajetta non capì. O non volle capire? Alzò una fronte aggrottata, brontolò: «Chi? Hanno ammazzato chi?» E il ragazzo: «Pasolini». E io, assurdamente: «Pasolini chi?» E il ragazzo: «Come chi? Come Pasolini chi? Pasolini Pier Paolo». E Panagulis disse: «Non è vero». E Miriam Mafai disse: «È uno scherzo». Però allo stesso tempo si alzò e corse a telefonare per chiedere se fosse uno scherzo. Tornò quasi subito col viso pallido. «È vero. L'hanno ammazzato davvero». In mezzo alla piazza un giullare coi pantaloni verdi suonava un piffero lungo. Suonando ballava alzando in modo grottesco le gambe fasciate dai pantaloni verdi, e la gente rideva. «L'hanno ammazzato a Ostia, stanotte», aggiunse Miriam. Qualcuno rise più forte perché il giullare ora agitava il piffero e cantava una canzone assurda. Cantava: «L'amore è morto, virgola, l'amore è morto, punto! Così io ti piango, virgola, così io ti piango, punto!». Non andammo a mangiare. Pajetta e la Mafai si allontanarono con la testa china, io e Panagulis ci mettemmo a camminare senza sapere dove. In una strada deserta c'era un bar deserto, con la televisione accesa. Si entrò seguiti da un giovanotto che chiedeva stravolto: «Ma è vero? È vero?» E la padrona del bar chiese: «Vero cosa?» E il giovanotto rispose: «Di Pasolini. Pasolini ammazzato». E la padrona del bar gridò: «Pasolini Pier Paolo? Gesù! Gesummaria! Ammazzato! Gesù! Sarà una cosa politica!». Poi sullo schermo della televisione apparve Giuseppe Vannucchi e dette la notizia ufficiale. Apparvero anche i due popolani che avevano scoperto il tuo corpo. Dissero che da lontano non sembravi nemmeno un corpo, tanto eri massacrato. Sembravi un mucchio di immondizia e solo dopo che

⁶⁹ L'articolo a firma di Umberto Eco esce sull'«Espresso» del 9 novembre 1975 col titolo *Perché non sempre eravamo d'accordo*.

t'ebbero guardato da vicino si accorsero che non eri immondizia, eri un uomo. Mi maltratterai ancora se dico che non eri un uomo, eri una luce, e una luce s'è spenta?⁷⁰

Alessandro Panagulis gli dedica, nel dicembre del 1975, una poesia dalla quale estrapoliamo i seguenti versi:

No Pier Paolo
non sei nato né presto né tardi
ma peccato che tu sia partito
mentre la verità si combatte
mentre tanti si scontrano
senza sapere perché
senza sapere dove vanno
Mentre le religioni cambiano faccia
e le ideologie diventano religioni
e molti vestono i paraocchi di nuovo
tu non dovevi andare via.⁷¹

Sarebbe giusto, per concludere, affidarsi alle parole che lo stesso Pasolini avrebbe dovuto pronunciare in un intervento al Congresso del Partito radicale nel novembre del 1975;⁷² tale discorso viene letto ad una platea muta e sconvolta per la morte dello scrittore avvenuta due giorni prima.

Pasolini premette che:

Prima di tutto devo giustificare la presenza della mia persona qui. Non sono qui come radicale. Non sono qui come socialista. Non sono qui come progressista. Sono qui come marxista che vota per il Partito Comunista Italiano, e spera molto nella nuova generazione di comunisti. Spera nella nuova generazione di comunisti almeno come spera nei radicali.

L'intervento si fonda sostanzialmente su una speranza marxista traducibile in realtà solo da una nuova generazione che abbia in sé la forza di staccarsi o tenersi alla larga dal vortice centripeto del potere in grado di

⁷⁰ O. FALLACI, *Lettera a Pier Paolo*, in AA. VV., *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Milano, Gammalibri, 1976.

⁷¹ La poesia, già pubblicata nel n. 7 della rivista letteraria «Salvo imprevisti» 1975, ora è contenuta nel volume *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*.

⁷² Le citazioni inerenti al discorso sono tratte dal «Numero unico» pubblicato dal Partito radicale per il suo 35° Congresso, Budapest, aprile 1989: il testo dell'intervento pasoliniano risulta, in tale «Numero unico», riportato soltanto parzialmente, con alcuni «omissis».

inghiottire anche le nuove leve, fagocitandone gli ideali e costringendole al proprio servizio. Si sposta quindi sul ruolo dell'intellettuale:

Ci sono degli intellettuali, gli intellettuali impegnati, che considerano dovere proprio e altrui far sapere alle persone adorabili, che non lo sanno, che hanno dei diritti; incitare le persone adorabili, che sanno di avere dei diritti ma ci rinunciano, a non rinunciare; spingere tutti a sentire lo storico impulso a lottare per i diritti degli altri; e considerare, infine, incontrovertibile e fuori da ogni discussione il fatto che, tra gli sfruttati e gli sfruttatori, gli infelici sono gli sfruttati. Tra questi intellettuali che da più di un secolo si sono assunti un simile ruolo, negli ultimi anni si sono chiaramente distinti dei gruppi particolarmente accaniti a fare di tale ruolo un ruolo estremistico. Dunque mi riferisco agli estremisti, giovani, e ai loro adulatori anziani. Tali estremisti (voglio occuparmi soltanto dei migliori) si pongono come obiettivo primo e fondamentale quello di diffondere tra la gente direi, apostolicamente, la coscienza dei propri diritti. Lo fanno con determinazione, rabbia, disperazione, ottimistica pazienza o dinamitarda impazienza, secondo i casi. E dato che non si tratta solo di suscitare (negli adorabili ignari) la coscienza dei propri diritti, ma anche la volontà di ottenerli, la propaganda non può non essere soprattutto pragmatica.

Ancora una volta viene sottolineato il dovere dell'intellettuale di assumere il ruolo di coscienza critica degli strati subalterni della società, in grado di illuminarne il cammino sulla strada dell'emancipazione dai meccanismi repressivi del potere che tende a reificare ed omologare. Del resto all'interno del discorso ha già avvertito che esiste un pericolo incombente sul Partito radicale originato proprio dai successi ottenuti nella battaglia per la conquista dei diritti civili, poiché un nuovo conformismo di sinistra si appresta ad appropriarsi della battaglia per i "diritti civili" creando un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo:

I diritti di cui qui sto parlando sono i "diritti civili" [...]. L'italianizzazione socialista dei "diritti civili" non poteva fatalmente (storicamente) che volgarizzarsi. Infatti: l'estremista che insegna agli altri ad avere dei diritti, che cosa insegna? Insegna che chi serve ha gli identici diritti di chi comanda. L'estremista che insegna agli altri a lottare per ottenere i propri diritti, che cosa insegna? Insegna che bisogna usufruire degli *identici* diritti dei padroni. L'estremista che insegna agli altri che coloro che sono sfruttati dagli sfruttatori sono infelici, che cosa insegna? Insegna che bisogna pretendere l'*identica* felicità degli sfruttatori. Il risultato che in tal modo eventualmente è raggiunto è dunque una

identificazione: cioè nel caso migliore una democratizzazione in senso borghese. La tragedia degli estremisti consiste così nell'aver fatto regredire una lotta che essi verbalmente definiscono rivoluzionaria marxista-leninista, in una lotta civile vecchia come la borghesia: essenziale alla stessa esistenza della borghesia. La realizzazione dei propri diritti altro non fa che promuovere chi li ottiene al grado di borghese.

Proprio la cultura radicale dei diritti civili, della Riforma, della difesa delle minoranze sarà usata dagli intellettuali del sistema come forza terroristica, violenta e oppressiva attraverso la creazione di un contesto sostanzialmente falso entro il quale si realizza una falsa coscienza dei diritti civili:

il nuovo capitalismo non si limiterebbe a cambiare storicamente un tipo d'uomo: ma l'umanità stessa. Va aggiunto che il consumismo può creare dei "rapporti sociali" *immodificabili*, sia creando, nel caso peggiore, al posto del vecchio clerico-fascismo un nuovo tecno-fascismo (che potrebbe comunque realizzarsi solo a patto di chiamarsi anti-fascismo), sia, com'è ormai più probabile, creando come contesto alla propria ideologia edonistica un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili.

L'attacco viene reiterato e rincarato quando Pasolini chiarisce il ruolo del contesto consumista che diventa *humus* entro il quale il potere gestisce e assoggetta gli strati subalterni:

[...] il consumismo può rendere immodificabili i nuovi rapporti sociali espressi dal nuovo modo di produzione "creando come contesto alla propria ideologia edonistica un contesto di falsa tolleranza e di falso laicismo: di falsa realizzazione, cioè, dei diritti civili".

E chiarisce anche in che modo la massa degli intellettuali si presta al gioco del potere:

Ora, la massa degli intellettuali che ha mutuato da voi, attraverso una marxizzazione pragmatica di estremisti, la lotta per i diritti civili rendendola così nel proprio codice progressista, o conformismo di sinistra, altro non fa che il gioco del potere: tanto più un intellettuale progressista è fanaticamente convinto delle bontà del proprio contributo alla realizzazione dei diritti civili, tanto più, in sostanza, egli accetta la funzione socialdemocratica che il potere gli impone abrogando, attraverso la realizzazione falsificata e totalizzante dei diritti civili, ogni reale alterità.

Conclude perciò amaramente e, al contempo, rabbiosamente:

Dunque tale potere si accinge di fatto ad assumere gli intellettuali

progressisti come propri chierici. Ed essi hanno già dato a tale invisibile potere una invisibile adesione intascando una invisibile tessera.

La previsione di Pasolini sembra essersi avverata, non solo in Italia, ma nel resto della società occidentale dove, proprio in nome del progressismo e del modernismo, si è affermata una nuova classe di potere totalizzante e trasformista, di certo più pericolosa delle tradizionali classi conservatrici:

Contro tutto questo voi non dovete far altro (io credo) che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irricognoscibili. Dimenticare subito i grandi successi: e continuare imperterriti, ostinati, eternamente contrari, a pretendere, a volere, a identificarvi col diverso; a scandalizzare; a bestemmiare.

Se si vuole cercare in Pasolini un testamento che includa in sé anche una sorta di incitamento alla violenza – ovviamente nell'ambito di una lotta ideologica e culturale dato che quella fisica viene sempre aborrita –, ebbene forse ci si potrebbe rifare a quest'ultima esortazione, a quest'ultima frase, la bestemmia che il "corsaro" non poté mai pronunciare.

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- Francesco Tateo, *Moderntà dell'Umanesimo*
- *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone
- Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico
- Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*
- Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*
- *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

- Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*
- Lorenzo Da Ponte, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, a cura di Laura Paolino
- Rosa Giulio, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*
- Giulia Dell'Aquila, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

Interventi

LA NOTTE NEL PURGATORIO

L'interesse per il tema della notte nella scrittura letteraria, tema che più volte ho affrontato, mi viene da lontano, dalla mia lontana seconda liceo, allorché leggendo proprio il *Purgatorio* incappai in alcune pagine ad esso dedicate da Attilio Momigliano. Pagine suasive e musicali scritte a suo modo dal grande critico che mi colpirono e che in tutti questi anni hanno agito dentro di me, sotterraneamente, perché lo iato tra quell'anno liceale lontano ed oggi si è ricucito solo ed improvvisamente quando mi si è presentata l'occasione di parlare della notte nel *Purgatorio*. Mai prima mi era venuta in mente quella lettura. È stato una sorta di cortocircuito, che si è stabilito nel momento in cui andavo alla ricerca di un *incipit*, di un supporto da cui partire per entrare in questo viaggio notturno nella seconda cantica della *Divina Commedia*. Ed ecco allora che per un debito di riconoscenza verso un maestro che molto mi ha dato, mi fa piacere prendere inizio da queste sue parole che bene introducono al *Purgatorio*:

La fine dell'*Inferno* e il principio del *Purgatorio*, anche come motivo paesistico, sono una cosa sola. Dal ruscelletto all'agile ascesa su per le ultime viscere della nera terra, a quel pezzo di cielo – «le cose belle» – che si schiude sul tenebroso foro, alla tranquilla immensità della volta stellata e del mare, il tema è uno, solenne come un sorgere di sole. La serenità si allarga via via, nella rappresentazione della notte che tramonta, dell'alba che fa tremolar di lontano la marina, del sole che saetta oramai da tutte le parti il giorno. Quella solitudine sconfinata e indisturbata sale come una musica sommessa su dalle pagine del poema, canta e dipinge la serenità nuova dell'anima, che move fiduciosa verso una nuova vita.

Dopo le parole di Attilio Momigliano leggiamo i versi di Dante che ci precisano, dopo il proemio, il tempo in cui l'azione nel *Purgatorio* ha inizio:

*Dolce color d'oriental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,
a gli occhi miei ricominciò diletto,*

*tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta
che m'avea contristati gli occhi e 'l petto.*

*Lo bel pianeta che d'amar conforta
faceva tutto rider l'oriente,
velando i Pesci, ch'erano in sua scorta.
(Canto I, vv. 13-21)*

Quando tutto questo accade manca un'ora e mezza alla levata del sole. Il giorno sta per arrivare dunque, e il sorgere del sole pare voler consegnare definitivamente la notte all'inferno, a quell'"aura morta" che aveva contristato gli occhi e il petto del poeta. Proprio nel momento di questo ribadimento il poeta però si volge *a man destra*:

*I' mi volsi a man destra, e puosi mente
a l'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'a la prima gente.*

*Goder pareva il ciel di lor fiammelle:
oh settentrional vedovo sito,
poi che privato se' di mirar quelle!
(Canto I, vv. 22-27)*

E repentinamente l'orrore della notte infernale si fa remoto. Questa volta la notte che il poeta contempla gode della luce delle quattro stelle, che fregiano così intensamente il volto di Catone che a Dante pare di averlo davanti.

Una notte che se ne va e il giorno che compare segnano l'inizio del viaggio di Dante che muove, come ha detto Momigliano, fiducioso verso una nuova vita. Tutta la sequenza si svolge nel silenzio del nuovo regno, un silenzio che era mancato nell'*Inferno* e che anticipa, e cito ancora Momigliano, una delle caratteristiche del *Purgatorio*: una maggiore intimità, una riflessione più pacata e tutto incomincia nella "scena di isola che emerge silenziosa dal mare e dal cielo":

La maggior intimità del *Purgatorio* in confronto con l'*Inferno* incomincia proprio con questa scena di isola che emerge silenziosa dal mare e dal cielo, con la pittura appena sfumata di questa contrada remota, dove l'aspetto del suolo – uniforme, senza lussuria di vegetazione e senza accidenti che distraggano e allettino – e i confini sterminati ed uguali

dell'acqua e del cielo invitano al raccoglimento e sembrano già la prefigurazione d'un mondo immateriale.

In questo viaggio Dante dovrà attraversare per tre volte la notte, una notte che è governata da una legge severissima che il poeta esplicita nel Canto VII attraverso le parole di Sordello, il più famoso dei poeti italiani in lingua provenzale. Infatti alla domanda di Virgilio che gli chiede la via più rapida per proseguire il viaggio così Sordello risponde:

*«Loco certo non c'è posto:
licito m'è andar suso ed intorno;
per quanto ir posso, a guida mi t'accosto.*

*Ma vedi già come dichina il giorno,
e andar su di notte non si puote;
però è buon pensar di bel soggiorno.*

*Anime sono a destra qua remote:
se mi consenti, io ti merrò ad esse,
e non sanza diletto ti fier note.»*

*«Com'è ciò?» fu risposto. «Chi volesse
salir di notte fora egli impedito
d'altrui, o non sarria ché non potesse?»*

*E 'l buon Sordello in terra fregò il dito,
dicendo: «Vedi: sola questa riga
non varcheresti dopo il sol partito.*

*Non però ch'altra cosa desse briga
che la notturna tenebra ad ir suso:
quella col non poder la voglia intriga.*

*Ben si porà con lei tornare in giuso
e passeggiar la costa intorno errando,
mentre che l'orizzonte il dì tien chiuso.»*
(Canto VII, vv. 40-60)

Dunque una legge inesorabile che non è dato trasgredire e che coglie di sorpresa Virgilio, la guida che si muove in un mondo che molto gli nasconde. Da qui la domanda perentoria: “Com'è ciò?”

La risposta di Sordello è altrettanto perentoria e intanto traccia una linea sul terreno (“vedi, solo questa riga/non varcheresti dopo il sol partito”). Nessun altro ostacolo se non la notte stessa che unita all’impossibilità di procedere “intriga la volontà”. Versi definitivi questi che già preannunciano le coordinate delle tre notti che incontreremo insieme a Dante e a Virgilio, notti che attraverseremo ogni volta finché “l’orizzonte il dì tien chiuso”. Tre notti in cui ogni volta la luce significazione di Dio pare essere assente. Tre notti, tre blocchi che si dispiegheranno per più canti e che ribadiscono la valenza catastematica che ogni volta appartiene alla notte. Nella solitudine notturna dell’isola, nel silenzio da alcunché offeso e segnato dalle stelle il viandante Dante rigenera le sue forze e al sorgere del sole, al momento catastematico notturno si sostituisce l’andamento cinetico del viaggio.

Ed eccoci alla prima notte di Dante nel *Purgatorio*. Una notte già annunciata nel Canto VII al verso 85: “Prima che ’l poco sole ormai si annidi”. Ma ormai siamo nell’ottavo canto e il sopravvenire della notte è detto dal tramonto proprio nell’*incipit* del canto stesso. Un tramonto consegnato a versi tra i più famosi della *Commedia*:

*Era già l’ora che volge il disio
ai naviganti e intenerisce il core,
lo dì c’han detto ai dolci amici addio;*

*e che lo novo peregrin d’amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more;*

*quand’io incominciai a render vano
l’udire, e a mirare una de l’alme
surta, che l’ascoltar chiedea con mano.*

(Canto VIII, vv. 1-9)

Versi che ogni giorno sperimenta chi è lontano da casa, dal navigante e da tutti gli altri camminanti della terra. Quella squilla che segnala il tramonto del giorno è capace di aprire la spina che ben conosce chi è colto dalla notte lontano da casa e che ogni volta rispunta per farsi ogni volta sentire. Un sentimento così profondo e universale è reso parcamente e al massimo grado dal solo riferimento alla *squilla*, un termine che appartiene all’esperienza di ogni uomo. Quella *squilla*, aggregante, perché rievoca l’altra *squilla* quella lontana, ma che ha da sempre nell’orecchio e nel cuore il pellegrino.

Poi l’avvicinamento alla notte è ancora ribadito da Dante solo da un

verso: “Tempo era già che l’aere si “annerava”. Virgilio, Dante e Sordello sono ormai nella Valletta dei Principi e lì sono pronti a parlare con Nino Visconti e Corrado Malaspina. Straordinario notturno questo. Amicale. Sono cinque i protagonisti di questo notturno e pur diversamente, con storie proprie e autonome, riescono a suggerire un sentimento di devozione e di amicizia. Devozione di Sordello nei confronti di Virgilio, amicizia tra Dante e Nino Visconti, tra Nino Visconti e Corrado Malaspina, che con le parole che chiudono il canto apre ad un’altra amicizia, questa volta futura e che legherà Dante alla famiglia Malaspina nel corso del suo esilio. Infatti a Dante che così tesse i pregi della famiglia Malaspina:

*«Oh!» diss’io lui, «per li vostri paesi
già mai non fui; ma dove si dimora
per tutta Europa ch’ei non sien palesi?*

*La fama, che la vostra casa onora,
grida i signori e gridà la contrada,
sì che ne sa chi non vi fu ancora.*

*E io vi giuro, s’io di sopra vada,
che vostra gente onrata non si sfregia
del pregio de la borsa e de la spada.*

*Uso e natura sì la privilegia,
che, perché il capo reo lo mondo torca,
sola va dritta, e ’l mal cammina dispregia.»*
(Canto VIII, vv. 121-132)

così Corrado Malaspina profeticamente risponde:

*Ed egli: «Or va; ché ’l sol non si ricorca
sette volte nel letto che ’l Montone
con tutti e quattro i piè cuopre ed inforca,*

*che cotesta cortese opinione
ti fia chiavata in mezzo de la testa
con maggior chiovi che d’altrui sermone,*

se corso di giudizio non s’arresta»
(Canto VIII, vv. 133-139)

Su queste parole cade il silenzio. Ma l'eco dell'atmosfera affettuosa che si era stabilita resiste fino a quando Dante, uomo, deve cedere alla stanchezza del corpo:

*La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente
fuor de le braccia del suo dolce amico;*

*di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale
che con la coda percuote la gente;*

*e la notte de' passi con che sale
fatti avea due nel loco ov'eravamo
e 'l terzo già chinava in giuso l'ale,*

*quand'io, che meco avea di quel d'Adamo,
vinto dal sonno, in su l'erba inchinai
là 've già tutti e cinque sedevamo.*

(Canto IX, vv. 1-12)

Questa prima notte allora risulta essere già il nido in cui lo stanco viaggiatore si rifugia. Dante si lascia di essa, vi si abbandona. Quando questo accade sono le undici di notte

A questo punto il sogno di Dante, il primo dei tre sogni che per tre notti lo visiteranno. Un sogno anticipato dal ricorso alla mitologia per indicare il tempo in cui esso avviene:

*Ne l'ora che comincia i tristi lai
la rondinella presso a la mattina,
forse a memoria de' suoi primi guai,*

*e che la mente nostra, peregrina
più da la carne e men dai pensieri presa,
a le sue vision quasi è divina,*

*in sogno mi pareo veder sospesa
un'aquila nel ciel con penne d'oro,
con l'ali aperte ed a calare intesa*

(Canto IX, vv. 13-19)

Un sogno di non facile decifrazione per la sua complessità. Un sogno in cui protagonista è l'aquila dalle "penne d'oro" colta nel momento in cui cala verso la terra e rapisce Dante sino a portarlo nella sfera del fuoco. Là Dante e l'aquila paiono ardere ed è talmente forte "l'incendio immaginato" che Dante si risveglia.

La prima delle notti del Purgatorio è alle spalle. Una notte che se anche blocca Dante nella sua ascensione ha comunque un suo movimento per le cose che accadono: gli angeli che scendono nella valletta per cacciare il serpente, l'incontro e l'amicale conversare tra Nino Visconti, Corrado Malaspina e il poeta e infine il sogno. Quasi una partitura musicale, dolcissima nel tono ed intima nei temi. Si pensi solo a Nino Visconti che lamenta la dimenticanza della moglie e che si riconforta nel ricordare la figlia Giovanna o a Corrado Malaspina che gioisce per il riconoscimento pubblico dei comportamenti della sua famiglia.

Accade cioè qualcosa che ci dice come nel sacro poema non vi siano parti inerti, sicché anche se la notte esprime, come si è detto, il momento catastematico del viaggio, al suo interno vi è un andamento cinetico a tal punto che tutta la sequenza notturna risulta essere gremita di situazioni, di storie, di sentimenti forti e percussivi che portano all'accrescimento della materia. Una bolla la notte quindi che sembra bloccare tutto, ma al cui interno accadono cose necessarie e improrogabili.

Il secondo notturno del *Purgatorio* prende l'avvio nel XVII canto nei versi 7-9 in cui Dante si rivolge al lettore:

*e fia la tua imagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era.*
(Canto XVII, vv. 7-9)

e si precisa nei versi 61-63:

*Or accordiamo a tanto invito il piede;
procacciam di salir prima che s'abbui,
ché poi non si poria, se 'l dì non riede.*
(Canto XVII, vv. 61-63)

e nei versi 70-72:

Già eran sovra noi tanto levati

*gli ultimi raggi che la notte segue,
che le stelle apparivan da più lati.*

(Canto XVII, vv. 70-72)

Poi i versi 76-79 del canto successivo che ci inoltrano ulteriormente nella notte:

*La luna, quasi a mezza notte tarda,
facea le stelle a noi parer più rade,
fatta com'un secchion che tutto arda;*

e correa contra 'l ciel per quelle strade

(Canto XVIII, vv. 76-79)

Il sorgere della luna, il suo brillare nel cielo paiono rendere meno numerose, più rade le stelle. Luna e stelle: notte. Una notte che è così tracciata nelle sue coordinate essenziali. A questo punto è giunto il momento di lasciare il corpo al sonno ristoratore, ma ancora una volta Dante non può permettersi abbandoni. Già come nella prima notte anche questa volta, pur nella immobilità notturna del Purgatorio accadono cose in sintonia con la legge del secondo regno. Le anime degli accidiosi che vengono incontro ai poeti non verticalizzano infatti il loro tragitto, l'azione c'è ma si svolge tutta nella orizzontalità della cornice. Ed ecco gli esempi di sollecitudine, ed ecco il breve colloquio con l'abate di San Zeno, ed ecco finalmente il sogno ristoratore:

*e tanto d'uno in altro vaneggiar,
che gli occhi per vaghezza ricopersi
e 'l pensiero in sogno trasmutar.*

(Canto XVIII, vv. 143-145)

Ed ecco ancora il sogno. Dante per calcolare l'ora ricorre ad una complessa perifrasi come più di una volta gli accade. Siamo poco prima dell'alba e il sogno allude all'eccesso di amore per i beni terreni, colpe che vengono riscattate nelle tre successive cornici, le ultime del viaggio.

Anche questa seconda notte di Dante nel Purgatorio non è solo il tempo del riposo. Anzi. Il modo in cui tutta la sequenza notturna è strutturata sembra ulteriormente ribadire che pause nel viaggio di purificazione non possano esserci. Tutto il notturno dalla sua anticipazione fino al risveglio di Dante quando ormai il sole è alto risulta essere un rapporto

contrappuntistico tra l'anticipazione e l'affermarsi della notte, il sogno e le cose che accadono. Tante e importanti.

Nulla di inerte, nulla di idillico, eppure la notte nella sua gremitezza restituisce a Dante la sua umanità, la sua fragilità di uomo che cede di fronte all'immane sforzo fisico e spirituale a cui il viaggio lo costringe. La notte per la seconda volta lo fascia, è il suo nido. L'avvicinamento al riposo è dato proprio da quei rapidi segnali sparsi qua e là che annunciano la notte. Sono brevi gong che scandiscono il tempo: quelle stelle prima più numerose, poi meno numerose per la luna che sorge, poi gli occhi che cedono umanamente al sonno.

Una seconda notte quindi, una seconda bolla anch'essa ben connotata, definita, conchiusa e nello stesso tempo capace di esprimere al suo interno movimento. Una bolla in cui circolarità e azione interagiscono.

Ma è il XXVII canto il canto in cui più ampiamente si dispiega il motivo notturno del *Purgatorio*. Un notturno che è anticipato fin dai primi versi:

*Sì come quando i primi raggi vibra
là dove il suo fattor lo sangue sparse,
cadendo Ibero sotto l'alta Libra,*

*e l'onde in Gange da nona riarse,
sì stava il sole; onde 'l giorno sen giva,
quando l'angel di Dio lieto ci apparse.*

(Canto XXVII, vv. 1-6)

“Il giorno sen giva”: da qui, da questa notazione rapida e all'apparenza solo puntualizzante ci avviciniamo alla notte. Anche negli altri due notturni Dante ha proceduto allo stesso modo, attraverso veloci o meno veloci scansioni temporali che sempre più preludono alla quiete, al cessare col sonno degli interrogativi e delle risposte che un viaggio simile comporta.

Siamo nella settima cornice e Dante deve attraversare le fiamme purificatrici, ma esita. A nulla sembrano servire le parole di Virgilio che gli ricorda come già in altre occasioni l'abbia tratto d'impaccio:

*Ricorditi, ricorditi!... E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora, presso più a Dio?*
(Canto XXVII, vv. 22-24)

La paura però è troppa, quel muro di fiamme sembra invalicabile, ma Virgilio, la guida, sa trovare ancora una volta la chiave per entrare nel cuore del discepolo che gli sta fermo davanti

*Quando mi vide star pur fermo e duro,
turbato un poco disse: "Or vedi, figlio,
tra Beatrice e te è questo muro."
(Canto XXVII, vv. 34-36)*

Ed ecco il muro di fiamme che tutte le esortazioni di Virgilio non erano riuscite a privare del suo tono minaccioso, d'incanto cede.

Dante è pronto ad attraversarlo. È infatti solo quel muro a separarlo da Beatrice, da colei che gli ha segnato la vita. La paura cede alla promessa e il nuovo stato d'animo di Dante è ben significato dalla similitudine tratta dalla mitologia con il suo ritmo ascendente, baldanzoso e con la bella rima *solla-rampolla*, termine quest'ultimo che ben indica il tumulto dei sentimenti che sorgivamente si affollano nel cuore del poeta.

Intanto l'avvicinamento alla notte è preannunciato da un angelo che non è il guardiano della cornice, bensì l'angelo che guiderà Dante al Paradiso Terrestre. È sola luce l'angelo che Dante non può sostenere e da quella luce vien fuori una voce che sollecita i viandanti ad affrettarsi:

*"Lo sol sen va" soggiunse "e vien la sera:
non v'arrestate, ma studiate il passo,
mentre che l'occidente non si annera."
(Canto XXVII, vv. 61-63)*

Poi il resto del canto può essere scandito in tre parti: il tragitto che porta i poeti a scegliersi un posto per trascorrere la notte:

*Dritta salia la via per entro il sasso
verso tal parte, ch'io toglieva i raggi
dinanzi a me del sol ch'era già basso.*

*E di pochi scaglion levammo i saggi,
che 'l sol corcar, per l'ombra che si spense,
sentimmo dietro e io e li miei saggi.*

*E pria che in tutte le sue parti immense
fosse orizzonte fatto d'uno aspetto,*

*e notte avesse tutte sue dispense,
ciascun di noi d'un grado fece letto;
ché la natura del monte ci affranse
la possa del salir più e 'l diletto.
(Canto XXVII, vv. 64-75)*

Una lunga, sicuramente la più espansa similitudine tra il pastore e le capre e Dante e Virgilio, i due poeti che gli fanno da scorta:

*Quali si stanno ruminando manse
le capre, state rapide e proterve
sopra le cime avanti che sien pranse,

tacite a l'ombra, mentre che 'l sol ferve,
guardate dal pastor, che in su la verga
poggiato s'è e lor, poggiato, serve;

e quale il mandrian che fuori alberga,
lungo il peculio suo queto pernotta,
guardando perché fiera non lo sperga;

tali eravam noi tutti e tre allotta,
io come capra ed ei come pastori,
fasciati quinci e quindi d'alta grotta.

Poco parer potea lì del di fuori;
ma per quel poco, vedea io le stelle
di lor solere e più chiare e maggiori.
(Canto XXVII, vv. 76-90)*

E il sogno, il terzo sogno che Dante fa poco prima del risveglio:

*“Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'io mi son Lia e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi a lo specchio qui m'adorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.*

*Ell'è de' suoi begli occhi veder vaga
com'io de l'adornarmi con le mani:
lei lo vedere e me l'ovrare appaga.”*
(Canto XXVII, vv. 100-108)

E infine il risveglio:

*E già per li splendori antelucani,
che tanto a' pellegrin sorgon più grati
quanto, tornando, albergan men lontani,

le tenebre fuggian da tutti lati,
e 'l sonno mio con esse; ond'io leva'mi,
vedendo i gran maestri già levati.*
(Canto XXVII, vv. 109-114)

Intanto una prima peculiarità di questo terzo notturno. Se nei due precedenti notturni abbiamo dovuto cercare segnali che li scandivano e li connotavano, questa volta essi si dispongono con continuità. Perché questa differenza? Perché Dante si abbandona così lungamente ad una pausa che interrompe l'azione pur nell'urgenza delle tante cose ancora da dire? E allora, e forse non è del tutto gratuito il ragionamento, viene in mente che forse il notturno del XXVII canto è qualcosa in più nei confronti degli altri due, chiamato com'è a precludere a un mondo altro che si sta per aprire davanti a Dante, il Paradiso Terrestre e il Paradiso, in cui il poeta deve avventurarsi da solo e in cui i termini tutti umani di fatica e travaglio non hanno più posto.

Se è letto in questo modo il notturno del canto XXVII diventa straordinariamente importante e lo spazio che Dante gli dedica appare proporzionato al ruolo che la notte vi svolge. Ad una notte cui Dante giunge finalmente dopo un'immane fatica, l'attraversamento dell'Inferno e la scalata del Purgatorio, tra guardi diversamente ardui, ma ardui.

Da qui il tono elegiaco, disteso del notturno, un tono che fa da filtro, che vuole cancellare le scorie, le umane scorie che si sono accumulate nel tragitto per arrivare nel luogo in cui il corpo stanco del poeta può veramente e finalmente riposare. Da lì Dante può vedere poco cielo, ma quel poco cielo gli restituisce ancora una volta le stelle e queste gli appaiono più chiare e maggiori delle stelle che è solito vedere da terra, perché egli ormai si trova sulla cima del Purgatorio, il luogo che più lo

avvicina alle stelle fisse.

E se nel primo notturno abbiamo visto prevalere il tema colloquiale e amicale, in questo terzo notturno nessuna parola. Solo il silenzio e la luce delle stelle. La notte così fascia totalmente il poeta. La notte diventa veramente il suo nido e il momento catastematico tocca il suo punto più alto. Poi il risveglio anticipato dal sogno in cui protagoniste sono Lia e Rachele, prefigurazione di Matelda e Beatrice, e il tono dei versi qui si fa squillante: “Le tenebre fuggian da ogni lato”. Ci prepariamo ormai ad una solarità piena e in questa solarità del luogo e dello spirito Virgilio consegna Dante a se stesso, perché egli ha compiuto ormai la sua missione di guida e di poeta:

*Non aspettar mio dir più né mio cenno:
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:*

per ch'io sovra te corono e mitrio.
(Canto XXVII, vv. 139-142)

Il risveglio di Dante, come abbiamo appena visto, coincide con le tenebre che fuggono da ogni lato, ma prima di lui si sono già svegliati “i gran maestri” sotto la cui protezione Dante ha dormito.

E proprio questa lapidaria definizione di Virgilio e Stazio (“i gran maestri”) ci può portare ad un’ulteriore riflessione. È un caso che in due dei tre notturni del *Purgatorio* Dante e Virgilio abbiano come compagni Sordello e Stazio, due poeti, l’uno poeta della Roma classica e l’altro poeta appartenente a quella nuova poesia che con diversi nomi andava sorgendo in Europa nel duecento? O Dante ci ha voluto consegnare due momenti particolari in cui dentro il suo viaggio, e proprio nell’occasione della notte, egli potesse affidarci la sua idea di poesia, la sua idea dei rapporti che debbono stabilirsi tra poeti, sganciati dalla contemporaneità e proiettati nella dimensione della memoria? Leggiamo la sequenza dell’agnizione tra Virgilio e Sordello:

*«Io son Virgilio; e per null’altro rio
lo ciel perdei che per non aver fe’».*
Così rispuose allora il duca mio.

*Qual è colui che cosa innanzi a sé
sùbita vede, ond’ei si maraviglia,
che crede e non, dicendo “Ella è... non è”,*

*tal parve quelli; e poi chinò le ciglia,
e umilmente ritornò ver lui,
e abbracciò là 've il minor s'appiglia.*

*“O gloria de' Latin,” disse “per cui
mostrò ciò che potea la lingua nostra,
o pregio eterno del loco ond'io fui,*

*qual merito o qual grazia mi ti mostra?
(Canto VII, vv. 7-19)*

“O gloria dei Latin”, dice Sordello e in quel *gloria* c'è il riconoscimento di un maestro, autore di un'opera memorabile, un'opera che ha esperito tutte le possibilità espressive della lingua latina. Un modello quindi che nessun poeta nuovo può disattendere. E Sordello che così era stato presentato da Dante:

*... O anima lombarda,
come ti stavi altera e disdegnosa,
e nel mover de gli occhi onesta e tarda!*

*Ella non ci diceva alcuna cosa,
ma lasciavane gir, solo sguardando
a guisa di lion quando si posa.
(Canto VI, vv. 61-66)*

quando sa che Virgilio gli è davanti non lo abbraccia più al collo, ma umilmente alle ginocchia in segno di riverenza.

Analogamente e forse con maggior intensità e calore Stazio confessa la sua devozione a Virgilio nel canto XXI:

*Stazio la gente ancor di là mi noma:
cantai di Tebe e poi del grande Achille,
ma caddi in via con la seconda soma.*

*Al mio ardor fur seme le faville,
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille:*

*de l'Eneida, dico, la qual mamma
fummi, e fummi nutrice poetando:*

sanz'essa non fermai peso di dramma.

*E per esser vivuto di là quando
visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uscir di bando.
(Canto XXI, vv. 91-103)*

L'ammirazione e la devozione sono palesi nelle parole di Stazio. Un'ammirazione e una devozione che lo porterebbero addirittura a rimandare di un anno la liberazione dalle pene del Purgatorio se gli fosse stato consentito di poter vivere al tempo del suo Virgilio.

Una ammirazione che si palesa nel prosieguo del canto quando Stazio sa finalmente che il suo Virgilio gli è davanti e allora anche lui come Sordello si china ad abbracciare i piedi del "gran maestro":

*Già s'inclinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: "Frate,
non far, ché tu se' ombra ed ombra vedi."*

*Ed ei surgendo: "Or puoi la quantitate
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
quand'io dismento nostra vanitate,*

*trattando l'ombre come cosa salda."
(Canto XXI, vv. 130-136)*

In questo modo, nel riconoscimento dell'autorità dei maestri, Dante vede la poesia come una sorta di catena, un'idea di poesia che viene da lui riproposta programmaticamente nel primo canto del *Paradiso*:

*Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda.
(Canto I, vv. 34-36)*

La *favilla* della poesia appunto, che porta alla catena della poesia. E in questa catena ogni anello è un "gran maestro". E allora immettere Sordello e Stazio per tanti canti e nelle sequenze notturne, in queste pause, come abbiamo detto catastematiche e cinetiche insieme, potrebbe risultare un

valore sotterraneo aggiunto. Dante infatti nel XXVII canto finalmente, alle soglie del Paradiso, può dormire protetto dai suoi poeti, dai “gran maestri” che gli sono stati guida, quei “gran maestri” che gli danno con il loro insegnamento la possibilità di dire il suo viaggio straordinario. Sono essi infatti che gli hanno insegnato ad usare lo strumento più alto per entrare nel cuore: la poesia. E allora l’ultima notte trascorsa sotto le stelle dai tre poeti comunica definitivamente la pacificazione dello spirito:

*Tali eravam noi tutti e tre allotta,
io come capra ed ei come pastori,
fasciati quinci e quindi d’alta grotta.*
(CantoXXVII, vv. 85-87)

Una bolla ancora. Un nido per Dante, e questa volta perfetto.

RODOLFO DI BIASIO

RISCRITTURE GOLDONIANE: L'ORIGINALITÀ DEI LIBRETTI 'SERI'

Lo stile mio, che mi renderà singolare al mondo, consiste in una forza di dire vibrato, ampolloso, sonoro, pieno di metafore, di sentenze, di similitudini, colle quali ora m'innalzo alle stelle, ora vo terra terra rendendo il suolo. Non mi rendo schiavo della dura legge dell'unità. Unisco il tragico e il comico insieme; e quando scrivo in versi, m'abbandono interamente al furore poetico, senza ascoltare la natura che con soverchi scrupoli viene da altri obbedita. Io credo averlo seguito assai bene. Ho impiegato tutto il mio studio nella fluidità del metro, nella vibrazione della rima, e vedrete con quale artificio abbia studiato a tessere i primi versi per far risaltare i secondi.¹

In questa prefazione a *I malcontenti* è definita l'identità dell'arte teatrale di Carlo Goldoni, che non attiene soltanto alla commedia, ma anche all'opera 'seria', quantunque ancora poco indagata nella originalità delle sue riscritture.

Interessante si rivela infatti la «pendolarità fra “spiccare” e “commuovere”»² dell'orditura poetica, in cui la qualità e l'efficacia scenica della parola scaturisce dalla creazione di una *fabula motoria* piuttosto che *stataria*: un melodramma semplice, privo della complicatezza della favola, di azioni troppo lente o recitativi troppo lunghi, che si dispiega su un giusto equilibrio fra arie e recitativi, caratteristiche essenziali per un nuovo stile, unico e inimitabile nel rendere anche le contaminazioni, il dialogo sciolto e spontaneo, nel far emergere in modo chiaro e distinto dalla singola scena o dal movimento dei personaggi il significato narrativo e psicologico.

Goldoni reinventa dunque il linguaggio drammaturgico, conferendo al testo una suggestiva connotazione espressiva fra “lepidezza” e tragicità,

¹ C. GOLDONI, *I malcontenti*, Venezia, Zatta, 1789 (Atto II, Scena II).

² P. VESCOVO, *Lo specchio e la lente*, in AA.VV., *Carlo Goldoni (1793-1993)*, Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 388 e sgg.

dipingendo «gli uomini quali dovrebbero essere»,³ rinnovando il «puro ed elegante stile» metastasiano, i «suoi fluidi ed armoniosi versi», la «chiarezza ammirabile dei sentimenti», la «commovente energia nel linguaggio delle passioni», i «ritratti, i quadri, le ridenti descrizioni, la dolce morale, la filosofia insinuante, l'analisi del cuore umano, le sue cognizioni sparse senza profusione, ed applicate con arte».⁴

Del «tragico incantatore» adotta grazia e leggerezza, ma precisa subito la sua autonomia di poeta e librettista, lavorando sulla eticità del personaggio per «scandagliar le passioni, argomentare sulla condotta degli uomini, penetrare nel cuore umano».⁵

Non è un caso del resto se l'intento di accostarsi al poeta cesareo si contestualizzi proprio nell'arco cronologico: 1734-1756, in cui si concentra la più cospicua produzione di libretti o rifacimenti di opere serie come: *Cesare in Egitto* (1735), *Griselda*⁶ (1735), *La generosità politica* (1736), *L'o-*

³ P. METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica di Aristotele*, Venezia, Zatta, 1788, p. 282 (cap. XXV, t. XVI).

⁴ C. GOLDONI, *Memorie*, introduzione di L. Lunari, traduzione e note di P. Bianconi, Milano, BUR, 1997, p. 202 (cap. XLI).

⁵ C. GOLDONI, *Memorie italiane*, a cura di E. Ajello, Napoli, Liguori, 2012, t. IV, p. 128 (d'ora in avanti: *M.I.*); C. GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di R. Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 111 (d'ora in avanti: *E.N.M.I.*).

⁶ Marco Bizzarini osserva: «La versione della *Griselda* riadattata dal Gigli costituì [...] un modello quasi imprescindibile per i successivi revisori del dramma zeniano, Goldoni incluso. [...] Rimane da chiarire in che modo la revisione Gigli, vecchia ormai più di trent'anni, sia finita sulle scrivanie di Vivaldi e Goldoni. L'ipotesi più plausibile è che Michele Grimani, proprietario dei teatri San Samuele e San Giovanni Grisostomo, abbia fornito ai due autori un esemplare della *Griselda* rappresentata al San Samuele nel 1720 con musiche di Giuseppe Orlandini: anche quest'ultimo libretto, infatti, è più vicino alla versione Gigli del 1703 che non a quella zeniana del 1701. È quasi certo che Goldoni ebbe davanti agli occhi tale libretto poiché nella versione musicata da Orlandini il personaggio di Costanza si trasforma in Oronta, e se è vero che nell'opera di Vivaldi quel personaggio mantiene il nome originale, d'altra parte il ruolo di Oronta ricompare nella tragicommedia in endecasillabi sciolti *Griselda* scritta dallo stesso Goldoni per l'attrice Cecilia Rutti Collucci, rappresentata al teatro San Samuele nell'autunno dello stesso anno 1735» (M. BIZZARINI, *Goldoni, Vivaldi e la tradizione librettistica della Griselda di Zeno*, «Problemi di Critica Goldoniana», XVI, numero speciale, Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi, t. III, 2009, pp. 352-353). Sull'opera interviene anche Bodo Guthmüller: «Goldoni scrive una tragicommedia che non è certamente un capolavoro, ma mostra di essere di molto superiore al libretto. L'autore vede il proprio contributo soprattutto nell'introduzione della figura di Artrando e degli elementi arcadici anticortesi a questa collegati. L'innovazione più interessante sembra tuttavia essere la rielaborazione del personaggio di Griselda e dei

limpiade (1738), *Demofonte* (1738), *Farnace* (1739), *Adriano in Siria* (1740), *Ottone* (1740), *Candace* (1740), *Gustavo primo re di Svezia* (1740), *Oronte re de' Sciti* (1740), *Tigrane* (1741), *Statira* (1741, 1756) e *Germondo* (1776), testi molto eterogenei,⁷ ognuno con una vicenda autonoma, rivisitati per far emergere, in quel dramma che egli stesso considerava imperfetto, le novità tematico-stilistiche, la varietà vera dei caratteri, espungendone ogni parvenza eroica e mitica.

Si comprende in tal modo l'obiettivo del drammaturgo, volto a smascherare, ad esempio, la figura del tiranno, per ridicolizzarne il potere politico, rompendo «l'equilibrio metastasiano, tutto basato sull'eroismo non tragico delle virtù, per rimettere in circolazione le variabili più estreme delle potenzialità di commedia e tragedia».⁸

Dopo la rappresentazione al Teatro di San Giovanni Grisostomo, nell'autunno del 1735, di *Cesare in Egitto*, l'unico fra i drammi seri, attribuiti all'avvocato *in toto* o in parte, che presenti un soggetto basato sulla storia romana. Il *De bello civili* dello stesso Cesare e la *Pharsalia* di Lucano potrebbero aver offerto lo spunto a Giacomo Francesco Bussani, autore del libretto originale,⁹ Goldoni rivede «*La generosità politica* che va in scena con la musica nuova di Giovanni Francesco Maria Marchi» nel 1736 al Teatro di San Samuele.¹⁰

suoi rapporti con Gualtiero e Ottone. Nella tragicommedia la tendenza a eroicizzare i tratti che caratterizzano il personaggio di Griselda, la sua valorosa fermezza, l'amore e la fedeltà imperturbabili che sottopone a una "pubblica prova", la volontà decisa a non lasciarsi privare dei suoi sentimenti e della sua lealtà, a difenderli con la parola e con l'azione vengono evidenziati maggiormente rispetto al libretto: l'autore a volte si accosta ad Apostolo Zeno che nei suoi libretti, secondo il giudizio di Goldoni, imita la *vigueur* di Corneille (*Mémoires*, p. 188)» (B. GUTHMÜLLER, «*Mi invogliai sempre più a rinnovar la Griselda*». *Dal libretto alla tragicommedia*, «Studi Goldoniani», 3, 2014, pp. 19-20. Cfr. C. GOLDONI, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1950).

⁷ *La Griselda*: M.I., pp. 56, 282n, 283 e n, 289 e n, 295, 327n; E.N.M.I., pp. 247, 252, 442; *Memorie*, p. 184.

Gustavo Primo Re di Svezia: M.I., pp. 311, 318 e n, 319n; E.N.M.I., pp. 265, 272; *Memorie*, pp. 201-203.

Oronte re de' Sciti: M.I., pp. 318 e n, 319 e n; E.N.M.I., p. 273; *Memorie*, p. 207.

Statira: M.I., p. 342n.

⁸ FVAZZOLER, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, in AA.VV., *Forme del melodrammatico: parole e musica (1700-1800)*, a cura di B. Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, p. 134.

⁹ Geminiano Giacomelli comporrà la musica. Cfr. *Introduzione a C. GOLDONI, Drammi seri per musica*, a cura di S. Urbani, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 22-23.

¹⁰ Così riferisce il «Diario ordinario», periodico del 1716, ivi, p. 27.

L'edizione, tratta dal Pisistrato di Domenico Lalli, risulta più innovativa nell'assunto argomentativo e ideologico: se «nel testo di Lalli il tiranno è minacciato soltanto da Pericle, in Goldoni viene tradito sia da Pericle, sia da Oronte, rivali in amore e desiderosi di eliminarsi a vicenda, nel tentativo di ottenere il favore di Nicia che, per l'ostinato e fermo desiderio di vendetta, ricorda la Cornelia di *Cesare in Egitto* e forse la Vitellia della *Clemenza* metastasiana [...]».¹¹

Da considerare anche «la seducente “generosità politica” di Pisistrato» che «mette in crisi ogni tentativo di rivalsa, come si legge nell'*Argomento*, e “disarma” i personaggi, tormentati dai rimorsi in un'Atene che “riserba/desio di libertà” (I.I). Insomma si avverte una tensione fra amore e dovere che ovviamente si conclude col catartico lieto fine».¹²

Tutto è molto elaborato, tortuoso, con abbondanza di figure retoriche che portano all'eccesso, alla caricatura. La protagonista femminile, desiderosa di vendetta per la morte del padre, spinge il suo amante a uccidere l'assassino che, dall'alto della sua veste di imperatore (tiranno in Goldoni) è mosso da clemenza, quasi come *deus ex machina*, placa ogni divergenza, perdonando tutti in un inevitabile lieto fine.

Emerge tuttavia una sostanziale differenza: in Metastasio, Vitellia ha un'alta considerazione di se stessa, pronta a raggiungere il suo scopo senza tener conto dei sentimenti che Sesto prova nei suoi confronti. Anzi, fin dalla prima scena, si scopre che è stata l'amante dell'imperatore Tito e che questi abbia preferito Berenice, “una barbara”, “un'esule”, mortificandola e provocando in lei non solo il desiderio di vendetta per il padre ma anche un forte sentimento di gelosia negato in tutti i modi.

In Goldoni invece Nicia appare inizialmente più dolce, più preoccupata per la sorte di Pericle, il quale, al contrario di Sesto, non cerca di farla ravvedere: «Pensaci meglio, oh cara, / pensaci meglio. Ah non togliamo a Tito / la sua delizia al mondo, il padre a Roma, / l'amico a noi» ma le promette sicura vendetta: «Il popolo d'Atene facilmente disposi al gran cimento. Il nemico cadrà» e ancora: «Tutti uniti il mio cenno son pronti ad eseguire».

Nicia e Vitellia hanno quindi un obiettivo comune: vendicare il proprio padre, ma, almeno nelle prime scene, Nicia usa le “armi” della dolcezza, mostrandosi piena di preoccupazione per Pericle e per Oronte, l'uno disposto a morire, consapevole che la sua morte avrebbe un tono di mestizia

¹¹ Ivi, p. 29.

¹² *Ibidem*.

se dovesse servire a rivalersi dei torti fatti alla donna amata; l'altro trova le sue motivazioni solo nel sapere che Nicia potrebbe amarlo: «Parto ma dimmi che m'ami almeno. Questa speranza vigor mi dà. Ma senza questa già vengo meno e mia costanza valor non ha».

Il drammaturgo sorprende, trasformando completamente il personaggio regale: da un sovrano simbolo di virtù ad un tiranno generoso più umano, caratteristiche queste distintive del commediografo.

Se, in Metastasio, Tito è più comprensibile, quasi prevedibile, conosciuto sin dall'inizio come un eroe, un uomo giusto e per questo grande e magnanimo, il Pisistrato goldoniano al contrario stupisce tutti, proponendo la divisione del suo impero con quelli che lui stesso definisce suoi "figli" o mostrandosi realmente debole, spaventato, rivelando i suoi sentimenti a Nicia: «Pericle un maggior dono / a te già destinai. Tu sai che adoro / in Nicia il mio tesoro. / Invaghito di lei te pure io vedo. / Onde vinco me stesso e te la cedo».

Non quindi un dramma politico, eroico e tragico, ma tipicamente sentimentale, che talvolta rasenta il patetico (a mio avviso volutamente), quando l'autore si dilunga nelle scene, tendendo ad umanizzare i personaggi afflitti dalle pene d'amore, efficacemente inseriti nell'*Olimpiade* (rappresentata al San Giovanni Grisostomo nel 1738 con la musica di Pergolesi).¹³

Si prenda in esame non tanto la rielaborazione del recitativo e dei versi, che restano pressoché gli stessi, quanto l'intervento dell'autore sulla metrica e sulla riduzione di gran parte delle scene, puntando a far risaltare la "doglia" e la "pena" del cor, come in altre interessanti revisioni: la prima strofa dell'aria di Tamiri in *Farnace* di Antonio Maria Lucchini,¹⁴ variato da Goldoni nell'autunno del 1739 per il San Giovanni Grisostomo, alcuni brani di *Ottone*,¹⁵ composto da Antonio Salvi, e l'aria che Niceta canta in apertura dell'atto secondo di *Candace*,¹⁶ libretto di Francesco Silvani e Domenico Lalli, riscritture orchestrate su una maggiore coerenza e una minore forzatura nell'azione (si vedano i monologhi e le arie meglio collegati tra loro e i personaggi più rilevanti dal punto di vista psicologico).

Un assetto che si ritrova anche in *Gustavo primo re di Svezia*, *Oronte re de' Sciti* e *Statira*, rispettivamente del dicembre 1740 e del maggio 1741.

¹³ Cfr. Introduzione a C. GOLDONI, *Drammi seri per musica*, cit., pp. 30-31.

¹⁴ Musica di Rinaldo di Capua. Ivi, pp. 33-35.

¹⁵ Musica del napoletano Gennaro d'Alessandro. Il libretto è «offerto da Domenico Lalli a Federico Cristiano, futuro elettore di Sassonia», «vero esemplare d'un principe» e «lucido specchio d'un vero re», come si precisa nella Dedicata del dramma, «esaltando la virtù, la magnanimità e la grandezza». Ivi, pp. 35-36.

¹⁶ Musica di Giovanni Battista Lampugnani. Ivi, pp. 38-43.

Particolarmente ingegnose si rivelano però le prime due, in cui Galuppi, componendone la musica, seppe interpretare meglio di ogni altro l'animo e il pensiero di Goldoni, dando maggior spazio ai concertati che divengono delle vere e proprie scene dialogiche, permettendogli di essere altrettanto vario nella partitura, l'unica peraltro sopravvissuta fra i drammi seri scritti per intero da Goldoni. Una varietà che è espressa nel libretto attraverso l'intonazione di brevi sezioni musicali, differenziandosi sia nel tono, sia nel tempo, sia nell'andamento melodico connotato da un velo di comicità, tanto da potervi già intravedere i prodromi della fortunata Commedia.

I personaggi, che dovrebbero essere presentati come degli eroi "intoccabili", appaiono nelle loro debolezze, vittime di amori non corrisposti per scelta o per condizione. Essi non guardano all'onore, al dovere, ma sono disposti a tutto, pur di raggiungere il loro scopo. Ergilda, ad esempio, nel *Gustavo primo re di Svezia* (Atto I, Scena IV, vv. 102-107) non avrà scrupolo nel chiedere ad Argeno di uccidere Learco, qualora questi volesse preferire la sua rivale: «Fa' ch'ei ceda Dorisbe, e in premio ad esso (Guarda dove per te giunge il mio affetto!) offrighi la mia destra ed il mio letto. Ma se a sì grand'offerta resiste audace, allora usa l'ardir: vibra la spada e mora».

[...] la perplessità del personaggio regale e la sua incapacità ad effettuare la difficile scelta della consorte, non è determinata dal conflitto psicologico tra passione e dovere, tra sentimento privato ed obblighi etici – che caratterizza invece il modello del «sovrano ideale» e del «principe virtuoso», diffuso nel secolo XVIII dai drammi di Zeno e di Metastasio, combattuto tra le inclinazioni personali e le leggi morali, pronto però a sacrificare i suoi sentimenti per il bene dello stato, – ma è una conseguenza della fondamentale inadeguatezza del protagonista goldoniano – qui più evidente che altrove – a sostenere il ruolo di «eroe tragico».¹⁷

Da considerare anche la rivalità fra Ergilda e Dorisbe, che preannuncia quella tra Eugenia e Clorinda nella commedia *Gli Innamorati*,¹⁸ dove il tema dominante è appunto la gelosia e dove l'amore non è concepito come l'affetto tra due giovani, ma come un vero e proprio tormento espresso con arte nei versi del *Gustavo*, di cui «i pezzi chiusi aderiscono al contesto, s'inseriscono efficacemente nell'azione, senza interromperla brutalmente a favore dell'esibizione solistica del cantante».¹⁹

¹⁷ M. INGROSSO, *Note goldoniane: il noviziato artistico del librettista "serio"* (siba2.unile.it/ese/issues/25°/583/filvi15p389-400pdf), p. 394.

¹⁸ Commedia in tre atti messa in scena al Teatro San Luca nel 1759.

¹⁹ Cfr. *Introduzione a C. GOLDONI, Drammi seri per musica*, cit., p. 49.

Si osservi il «descrittivismo sotteso al significato verbale delle arie. Per esempio il brano patetico di Learco, *Se il tuo bel volto io miro*, sarà un *Larghetto* con lunghi melismi che ripetono “ardo e sospiro”, “sospiro ed ardo”. Nel pezzo di Ergilda adirata e sola in scena, *Delle perfide stelle spietate*, il trambusto è reso efficacemente dalle figurazioni musicali che sottolineano lo “strepito guerrier” con quartine incalzanti di crome e semicrome alternate, mentre il furore si sfoga con frequenti salti d’ottava».²⁰

Di qui il valore dell’espressione musicale, in cui si iscrive l’altro dramma *Oronte re de’ Sciti*, dedicato al duca di Palma, don Giovanni Giuseppe Maria Tomasi, figlio del principe di Lampedusa. L’opera «ebbe un successo brillantissimo. La musica del *Buranello* era divina, le decorazioni di *Jolli* superbe, e gli attori eccellenti: del libro non se ne parlava punto, ma l’autore delle parole non godeva meno degli altri del buon esito di tal grazioso spettacolo».²¹

Paradossalmente, nel «grazioso spettacolo» (come lo definisce Goldoni), Oronte rappresenta il nemico, il tiranno dal quale salvarsi. La sua figura lascia quasi interdetti. Persino Pisistrato (protagonista de *La generosità politica*) appariva magnanimo e clemente. Invaghito di Artalice e interessato al regno della Dacia, non ha scrupoli nell’eliminare il padre e il fratello.

È evidente che siamo ben lontani dai sentimenti nobili, tipici del dramma metastasiano. Oronte non è costretto a nessuna scelta, non è combattuto fra amore per la donna prediletta e quello per la patria, non a caso rivelerà a Tarpace «O sarà mia Artalice o questo regno distruggerò» (Atto I, Scena I, vv. 1-2).

Nonostante la sua durezza, si rivela tuttavia bisognoso di conferme, così come lo sono tutti i personaggi apparentemente forti del dramma,²² mentre, dal punto di vista stilistico, alcune rime sono poste, a mio avviso, volutamente alla fine, quasi a voler ingentilire il verso. «E solo vaga d’opporci al suo *signore*, l’arbitrio al mio voler, la pace al *cuore*» (Atto I, Scena I, vv. 3-4); «Disegna forse in questo punto *istesso* la facil via di rimirati *oppresso*» (vv. 24-26); «Sol per piacerle, sino ad un certo *segno*, disposto ho il core a simular lo *sdegno*» (vv. 34-36).

²⁰ Ivi, p. 53.

²¹ C. GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 207 (cap. XLII).

²² Anche se «con quest’opera Goldoni si sentì evidentemente impegnato anche a fornire una “storia” in cui risaltasse maggiormente la dimensione tragica» (F. VAZZOLER, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, cit., p. 135), con la guerra a fare da sfondo, introducendovi l’antierocità e la comicità dei sentimenti (M. INGROSSO, *Note goldoniane: il noviziato artistico del librettista “serio”*, cit., p. 395).

In altri casi, quando la rima si trova all'interno della stessa battuta, essa viene intervallata da brevissime esclamazioni o interrogativi, così da vivacizzare il ritmo e l'attenzione dello spettatore «Eh, no *Tarpace* non giugnerà / *Perché?* / *Perché* a quest'ora forse non vive più. Conosci *Orcane* duce antico e *sagace?*» (vv. 38-40), oppure per far combinare la battuta precedente con quella successiva come ad esempio nel dialogo fra *Oronte* e *Tarpace* in cui conclude dicendo «... se alla mia fede premio sperar mi *lice*» e il tiranno riprende «S'io felice sarò, sarai *felice*» (vv. 62-63).

Un'invenzione e sperimentazione librettistica, cominciata con gli intermezzi degli anni '30, determinante per l'evoluzione dell'opera buffa in direzione comico-sentimentale. Si rivelano interessanti le contaminazioni, interpolazioni e varianti; i motivi iconologico-simbolici; la varietà dei caratteri; le analogie e differenze con altri importanti modelli letterari quali il *Torrismondo* del Tasso e la *Fedra* di Racine; il registro esotico-orientale di alcune edizioni; lo sviluppo dell'intreccio e la sua maggiore coesione; il ruolo dei personaggi, come precisano la revisione della *Statira* del 1756, il *Tigrane* (perfino il giovane Gluck lo musicò nel 1743) e il *Germondo*.²³

Possiamo dunque concludere che i libretti 'seri' non sono un genere minore, ma hanno contribuito alla riforma del genere comico, rinnovando il linguaggio dall'aulico al quotidiano e rendendo l'azione visibile e verisimile.

CARLO SANTOLI

²³ «Una “nuova opera seria” adattata da Tomaso Traetta messa in scena cinque volte di seguito tra gennaio e febbraio del 1776, e *Vittorina*, una “nuova opera comica” proposta da Piccinni, che venne interpretata solo due volte, nel dicembre dello stesso anno [...]» (R. COWGILL, 'Germondo' e 'Vittorina': genere, politiche teatrali e ricezione dei libretti di Goldoni nella Londra del 1770, «Problemi di critica goldoniana», 14, 2007, p. 233).

LE MACCHINE DEL TEMPO IN LETTERATURA:
PROUST E GENETTE LEGGONO NERVAL E FLAUBERT

1. *L'imperetto tra memoria e immaginazione in Gérard De Nerval*

Tornai a casa, e non potei trovar riposo. Immerso in una semisonnolenza, rivivevo nel ricordo tutta la mia giovinezza. Quello stato, in cui l'anima resiste ancora alle combinazioni bizzarre del sogno, consente spesso di vedere affollarsi in qualche minuto le scene più pregnanti di un lungo periodo di vita. Vedevo un castello dei tempi di Enrico IV con i suoi tetti a punta ricoperti d'ardesia, la facciata rossastra dagli angoli dentati di pietre ingiallite, un grande spazio verde incorniciato d'olmi e di tigli, di cui il sole calante fendeva il fogliame con i suoi sprazzi accesi. Fanciulle danzavano in tondo sul prato cantando vecchie arie apprese dalle madri, in un francese così naturalmente puro, che ci si sentiva davvero in quella terra antica del Valois dove, per mille e più anni, ha pulsato il cuore della Francia.

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovanetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei. – sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza e il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto. – La bella doveva cantare per avere diritto a rientrar nella danza. Ci sedemmo attorno a lei, e subito, con una voce penetrante e fresca, leggermente velata, come quella delle figlie di quel paese brumoso, ella cantò una di quelle romanze antiche piene di melanconia e d'amore, che raccontano sempre le sventure di una principessa rinchiusa in una torre per volere d'un padre che la punisce per aver amato. La melodia terminava a ogni stanza con quei tremuli trilli a cui san dar rilievo le voci

adolescenti, quando imitano con un fremito modulato la voce trepida delle loro antenate. Via via ch'ella cantava, l'ombra discendeva dai grandi alberi, e il chiarore della luna nascente cadeva su di lei sola, isolata nel nostro cerchio assorto. Tacque, e nessuno osò rompere il silenzio. Il prato era coperto di vaghi vapori, che si addensavano tessendo fiocchi candidi sui culmini dell'erba. Pensavamo d'essere in paradiso. – Infine mi alzai, correndo alle aiuole del castello, dove c'erano dei lauri coltivati in grandi vasi di maiolica, dipinti in chiaroscuro. Ne riportai due rami, che furono intrecciati a corona e legati con un nastro. Posai sul capo di Adrienne quell'ornamento, le cui foglie lucenti splendevano sui suoi capelli biondi ai raggi pallidi della luna. Assomigliava alla Beatrice di Dante che sorride al poeta errante al margine della dimora dei beati. Adrienne si alzò. Levandosi nella sua figura slanciata, ci fece un saluto pieno di grazia, e rientrò correndo nel castello. – Era, ci fu detto, la nipote d'uno dei discendenti d'una famiglia legata agli antichi re di Francia; il sangue dei Valois scorreva nelle sue vene.¹

Il brano che abbiamo selezionato, tratto da *Sylvie* di Gérard de Nerval, ci permette di chiarire l'obiettivo che intendiamo perseguire in queste pagine: proporre alcune riflessioni sul valore e le funzioni dei tempi passati – particolarmente sull'imperfetto indicativo – in ambito letterario, prendendo come riferimento autori quali Nerval, limitatamente a *Sylvie*, con richiami a Proust e Flaubert, filtrati dagli studi di Genette.²

Eco, che come lui stesso dice, ha studiato per anni il testo di Gérard de Nerval e lo ha anche tradotto,³ osserva che in *Sylvie* non si esce mai

¹ Tutte le citazioni di *Sylvie* riportate in queste pagine, salvo diversa indicazione, fanno riferimento all'edizione del 1999 per Einaudi. La prima edizione, *Sylvie. Souvenirs du Valois*, apparso in «La Revue des Deux Mondes» (XXIII, 3) è del 15 luglio 1853. La seconda edizione, in volume, *Les filles du feu*, è del 1854.

In particolare pp. 13-17.

² G. GENETTE, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966 [trad. it. *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, 1988]; Id., *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 [trad. it. *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972].

³ Per ciò che riguarda la traduzione e la *Rilettura* di “*Sylvie*” si veda: U. ECO, *Rilettura di Sylvie*, in G. DE NERVAL, *Les Filles du Feu*, Paris, Giraud, 1854 [trad. it. di U. ECO, *Sylvie. Ricordi del Valois*, Torino, Einaudi, 1999], pp. 93-165. Le osservazioni che seguono sono costruite soprattutto sulla scorta di U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979; Id., *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 [trad. it. *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, Milano, Bompiani, 1995]; Id., *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge, Harvard University Press, 1994 [trad. it. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994].

dalla realtà e dalla metafora del teatro. Infatti fin dall'incipit «Je sortais d'un théâtre», questo tema sarà costantemente presente in tutto lo svilupparsi del racconto. E teatrali, per vari motivi, sono alcune delle scene più belle del testo. Come quella che qui abbiamo riportato e che narra del ballo sul prato con Adrienne.

Prima di entrare, tuttavia, in modo tecnico nella discussione sul testo, diamo qualche rapido ragguaglio sulla storia. Il narratore (Je, che Eco propone di chiamare, in analogia con Gérard de Nerval, Je-rard, autore modello, diverso da Labrunie, autore empirico, cioè reale), è innamorato di un'attrice e non sa se potrà (potrebbe) essere ricambiato. Un giorno, uscito dal teatro e recatosi in un circolo dove si riuniva con gli amici, vede in una pagina di giornale una notizia – *Festa provinciale dei fiori a Loisy* – che gli ricorda la sua giovinezza. Torna a casa e nel dormiveglia inizia a ricordare. Gli tornano alla mente soprattutto due giovinette, Adrienne, «alta, bionda, aggraziata», «il sangue dei Valois scorreva nelle sue vene» e poi Sylvie, una fanciulla di campagna, viva e fresca, dagli occhi neri e «dalla carnagione abbronzata» di cui allora era invaghito fino al momento in cui non compare sulla scena – appunto – Adrienne. Ed è proprio questa figura «trionfante – miraggio di gloria e bellezza –» che resterà nel cuore e nella mente di Gérard ad accompagnare la fatica dei suoi studi. Dopo alcune ore passate senza dormire egli decide di prendere una carrozza e di tornare nei luoghi dei suoi ricordi. Da queste due lunghe analesi (la prima a casa, disteso sul letto e la seconda in viaggio mentre raggiunge i luoghi reali dell'infanzia) si dipana tutta la storia.

Si diceva poco fa della presenza costante del teatro nel testo: è il luogo dove il protagonista si reca ogni sera, inoltre egli ama un'attrice vista sul palcoscenico, e infine teatrali sono le scene, gli eventi che costituiscono il racconto. Il primo degli elementi teatrali di cui Nerval si serve anche in questo episodio (il secondo capitolo) è senz'altro quello della tecnica di illuminazione della scena: il sole al tramonto con la sua luce accesa passa attraverso le foglie degli alberi che costruiscono la quinta; Adrienne canta e il cerchio luminoso della luna, come un riflettore, inquadra solo lei, mentre più in ombra, un secondo cerchio di spettatori, la ascolta in silenzio. E infine il salto finale di lei che, uscendo dal cerchio, si congeda dal pubblico salutandolo con grazia, per ritornare al suo castello. La figura del cerchio (come scena, come tecnica e come lessico – ronda, danza, tondo, circolo, giro, cerchio, aiuola, corona –) che si connette a quella del teatro, sembra essere ricorrente e sembra dare al lettore una sponda interessante per l'interpretazione: il cerchio del palcoscenico, i cerchi della

danza delle fanciulle sul prato, quello di Adrienne illuminata dalla luna, quello costruito dal pubblico, gli anelli d'oro dei capelli di lei, il cerchio del sole al tramonto che filtra tra gli alberi e che lascia poi spazio alla luna, e infine la corona intrecciata con i due rami di alloro che Gérard corre a prendere per Adrienne e dispone sul capo della giovinetta. Questo cerchio di alloro, come i fiori che si offrono alle attrici, offre l'opportunità di ampliare l'isotopia del teatro e collegarla a quella del *bouquet*: «il tema dell'offerta floreale attraversa tutto il racconto, fiori vengono offerti a Iside, ad Adrienne, a Sylvie, a Aurelie, alla zia, e per sopramercato appare a un certo punto persino un *bouquet de pins*».⁴

Non dobbiamo dimenticare che Nerval è uomo di teatro, ne consegue che gli episodi appena descritti sono dotati di una forte energia visiva, e costruiti in modo tale che il lettore possa vederli, non solo leggerli. È come se nel testo qua e là si aprissero degli squarci luminosi cui il lettore si trova sorprendentemente di fronte durante lo svolgersi della narrazione che è però dominata dai ricordi e rivestita di nebbia: si tratta dell'«effetto nebbia», di cui parla Eco, ottenuto soprattutto grazie all'uso del tempo imperfetto dell'indicativo che colloca le descrizioni in un'atmosfera di sospensione rispetto ai fatti realmente accaduti.

L'imperfetto, nelle lingue che lo posseggono,⁵ può assumere diversi valori tra cui quello durativo – che sta ad indicare lo svolgersi di un'azione nel passato, senza tuttavia collocarla in un momento preciso, sfumandone dunque sia l'inizio che la conclusione – e quello iterativo – che segnala azioni che si ripetono nel passato.⁶ In *Sylvie*, come tiene a sottolineare Eco,⁷ possiamo trovare sia il durativo che l'iterativo, a volte contemporaneamente: ad esempio l'azione contenuta nella frase d'attacco del testo, «Je sortais d'un théâtre», se ci viene presentata mentre stava accadendo, dunque nella sua durata, contiene anche, e lo vedremo come lettori del testo nel corso delle pagine, la ripetitività. Il protagonista era solito infatti andare a teatro, e quindi anche uscirne, tutte le sere. Ora se da un lato

⁴ U. ECO, *Rilettura di Sylvie*, cit., p. 148.

⁵ Sulle diverse tecniche usate in inglese per tradurre questo inizio di Nerval costruito con l'imperfetto si rimanda a Eco (ivi, p. 126n.).

⁶ K. KATERINOV, *La grammatica didattica e l'uso dei moderni sussidi glottotecnici*, in «Quaderni di metodologia dell'insegnamento dell'italiano a stranieri», 18, 1989, pp. 1-31; Id., *L'italiano L2 in Italia e nel mondo*, in *Esempi di multilinguismo in Europa. Inglese lingua franca e italiano lingua straniera. La contrastività nella codificazione linguistica*, XV Incontro del Centro Linguistico, Università Bocconi, 25 novembre 2006, a cura di C. Preite, L.T. Soliman, S. Vecchiato, Milano, Egea, 2007, pp. 53-75.

⁷ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 15.

l'imperfetto comporta per sua natura una certa ambiguità (non abbiamo dati sull'inizio e la conclusione dell'azione, che appare come incompleta, sospesa), in *Sylvie* a ciò si unisce spesso anche il valore dell'abitudine. La miscela dei due valori produce appunto quella atmosfera di sospensione in cui si trova a fluttuare il lettore di *Sylvie* che è costretto a tornare più volte alle pagine precedenti per orientarsi tra passato e presente. L'effetto nebbia costruisce un altro strato significativo, in aggiunta ai due già individuati, che rende più interessante l'imperfetto di Nerval, quello del sogno, della vaghezza, della impossibilità di collocare le azioni in un tempo reale: non dimentichiamo che il testo si basa sui ricordi di Gérard, rievocati in due momenti successivi, a casa nel dormiveglia (si tratta del brano che abbiamo scelto come inizio di questa pagine – «immerso in una semisonnolenza», «quello stato, in cui l'anima resiste ancora alle combinazioni bizzarre del sogno») – e poi nel viaggio notturno mentre torna nei luoghi dell'infanzia. Scriveva Proust a proposito di questa indeterminatezza dell'imperfetto, in relazione a Flaubert:

Confesso che certi impieghi dell'imperfetto indicativo – di questo tempo crudele che ci presenta la vita come qualcosa d'effimero e insieme di passivo, che al momento stesso in cui rievoca le nostre azioni le marchia d'illusione, le annienta nel passato senza lasciarci, come il passato remoto, la consolazione dell'attività – è restato per me una fonte inesauribile di misteriosa tristezza.⁸

Così ogni volta che il narratore (e il lettore) escono da un teatro (reale o metaforico) entrano in un altro; l'intero racconto è costituito da un rincorrersi di palcoscenici, anche se il testo non va letto come una "opposizione netta" fra teatro e realtà, infatti come sottolinea Eco, «quella che il racconto mette in questione (e di qui un altro effetto nebbia) non è l'opposizione tra illusione e realtà, ma la frattura che attraversa i due universi, e li confonde».⁹ L'imperfetto così, come una macchina da presa testuale, costruisce progressivamente le scene dotandole di un tono onirico («Via via ch'ella cantava, l'ombra discendeva dai grandi alberi, e il chiarore della

⁸ M. PROUST, *Journées de lecture*, in *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919 [trad. it. *Giornate di lettura*, in *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di P. Serini, Torino, Einaudi, 1958], p. 112n.

La traduzione che qui riportiamo è però quella di Eco del 1999 (*Rilettura di Sylvie*, cit., p. 126) anche perché nella versione italiana per Einaudi (1958) sorprendentemente "imperfetto" viene reso con "passato prossimo".

⁹ U. ECO, *Rilettura di Sylvie*, cit., pp. 114-115.

luna nascente cadeva su di lei sola, isolata nel nostro cerchio assorto»), e di una atmosfera che ci chiede di perderci nel testo e girovagare in esso nei continui dislivelli temporali, salti all'indietro, nei ricordi, nelle illusioni, nella giovinezza – «questo racconto è [...], non dimenticatelo il sogno di un sogno» – con ritorni al momento attuale, in cui si approda, non direi tanto alla realtà, quanto piuttosto al momento della rievocazione:

Quel che dunque abbiamo qui è uno dei quadri d'un colore irreal, che non vediamo nella realtà, che le stesse parole rievocano, ma che vediamo talvolta in sogno o che vengono evocati dalla musica. Talvolta, nel momento di assopirci, li vediamo, e vorremmo fissarne e definirne l'incanto. Allora ci si ridesta, non li si scorge più, ci si abbandona e, prima d'essere riusciti a fissarli, ci si riaddormenta, come se l'intelligenza non fosse autorizzata a fissarli. Gli stessi esseri che si trovano in quei quadri sono sogni.¹⁰

2. Il contrasto imperfetto/perfetto

Il tempo imperfetto, disseminato lungo tutto il racconto di Nerval, in modo abbondante e strategicamente calcolato – notiamo con Eco¹¹ che il primo capitolo contiene in soli cinque paragrafi cinquantatré imperfetti su sessanta forme verbali – è contrastato tuttavia, qua e là, dall'uso, meno frequente, dei tempi perfetti, sostanzialmente il passato remoto e, più raro, il passato prossimo. Il caso sicuramente più eclatante è contenuto nella frase conclusiva del racconto: «Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint S***, vers 1832». Se dunque l'*incipit* ci aveva immerso in un percorso di genere fiabesco («Je sortais d'un théâtre») dove il tempo è sospeso (è interessante ricordare a questo proposito che nel terzo capitolo Gérard si attarda – dodici righe di testo – in una minuziosa descrizione di un orologio a pendolo che tuttavia non funziona, e ciò a conferma del fatto che in *Sylvie* il senso del tempo è volutamente disgregato, frantumato, rarefatto), la conclusione è affidata ad una data precisa, l'unica presente nel racconto, e ad un tempo passato, il passato prossimo, altrettanto preciso, che contrasta la vaporizzazione creata dall'imperfetto, ed è invece in grado di coagulare e concretizzare l'informazione in esso contenuta. Con ciò non intendiamo dire che nel procedere della narrazione manchino dei marcatori temporali, anzi, ma che essi appaiono sotto forma di indizi,

¹⁰ M. PROUST, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1927, pp. 177-178; Id., *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 32.

¹¹ U. ECO, *Rilettura di Sylvie*, cit., p. 127.

accenni, allusioni, spesso confusi: troviamo «erano trascorsi alcuni anni», «una mattina», si dice «passano i mesi», «due mesi dopo», oppure «l'estate seguente», e ancora «un giorno» e così via. Come si può notare essi non portano con sé alcuna indicazione temporale sicura (servono forse a fare un po' di chiarezza momentanea, come a dare respiro al lettore). Tranne l'ultima frase del testo che invece ci informa della morte di Adrienne.

Perché allora, ci chiediamo (con Eco),¹² Nerval decide di posizionare proprio alla fine un segmento temporale così forte e sorprendente? Noi crediamo, in ciò incoraggiati da Proust, per dare un appiglio al lettore a cui l'autore nel corso delle pagine ha chiesto di tornare indietro più volte per orientarsi in questa serie continua di sbalzi temporali in cui i ricordi sono stati incassettati tra imperfetti e perfetti; e per dare ancora una volta al lettore l'opportunità, ripartendo dalla conclusione, di ripercorrere il cammino inverso a quello compiuto da Gérard e tornare al «Je sortais d'un théâtre». Così, a causa di un prepotente passato prossimo l'illusione di Gérard svanisce per sempre, ma non il nostro "incanto".

Certo l'asse imperfetto/perfetto, traducibile in quello della vaghezza/chiarità, in questo caso strategicamente collocato a sottolineare il contrasto tra l'inizio e la conclusione del racconto, si manifesta anche in altri passaggi testuali ed è qui che trova spazio anche il passato remoto: «Lasciavo vagare lo sguardo sul giornale che avevo tra le mani, e vi lessi queste due righe: "Festa provinciale dei fiori. – Domani gli arcieri di Senlis debbono rendere il Bouquet a quelli di Loisy"».¹³ E continua: «Queste semplici parole mi risvegliarono una nuova serie di impressioni: era un ricordo della provincia a lungo dimenticata, un'eco lontana delle feste innocenti della giovinezza».¹⁴

L'azione durativa indicata dall'imperfetto – «lasciavo vagare lo sguardo sul giornale» – viene bruscamente interrotta dall'occhio che si sofferma, e si concentra, attratto dalle informazioni: «lessi queste due righe». L'operazione compiuta con i tempi passati da Nerval, anche in questo frammento appena riportato è originale, ardita, perché affida alla coordinazione («lasciavo vagare e lessi»), il contrasto espresso dalle due azioni, lì dove ci aspetteremmo forse una costruzione ipotattica; ma è ancora una volta Proust a spiegarci la scelta sintattica e stilistica quando afferma, a proposito di Nerval, che la sua forma di eccessivo soggettivismo si traduce in «tendenza, per così dire, ad attribuire maggior importanza a un sogno, a un ricordo, alla qualità individuale di una sensazione piuttosto che a quel

¹² Ivi, p. 48.

¹³ Ivi, p. 11.

¹⁴ *Ibidem*.

che questa sensazione presenta di comune a tutti, di percepibile a tutti, la realtà». ¹⁵ E allora la frattura che investe il *continuum* dell'imperfetto è sì espressa al passato remoto, ma da qui poi cominciano a fluire i ricordi che si incanalano nelle brume del passato. Da questa contrapposizione emerge tuttavia chiaro il valore del perfetto che esprime un'azione finita, conclusa, e «fa sí che la realtà non sia né misteriosa né assurda, ma chiara, quasi familiare» e «[...] grazie ad esso, il verbo esprime un atto chiuso, definito, sostantivato; il Racconto ha un nome, sfugge al pericolo di un linguaggio indeterminato». ¹⁶

Il saggio di Barthes *La scrittura del romanzo* aiuta a mettere a fuoco la natura profonda del passato remoto e lo facciamo ancora proponendo le sue parole:

[...] il passato remoto è precisamente quel segno di operazione mediante il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro, senza densità, né volume o estensione, la cui sola funzione è quella di congiungere il più rapidamente possibile una causa e un fine. Quando lo storico afferma che il duca di Guisa morì il 23 dicembre 1588, o quando il romanziere racconta che la marchesa uscì alle cinque, queste azioni emergono da un passato senza spessore; libere dalla concitazione dell'esistenza, esse hanno la stabilità e il contorno di un'algebra, sono un ricordo, ma un ricordo utile, il cui interesse ha molto più valore che non la sua durata. ¹⁷

E aggiunge:

Il suo ruolo (*del passato remoto*) è di riportare la realtà a un punto, e di astrarre dalla molteplicità dei tempi vissuti e sovrapposti un atto verbale puro, libero dalle radici esistenziali dell'esperienza e orientato verso un legame logico con altre azioni, altri processi, un movimento generale

¹⁵ Il tema del soggettivismo che qui abbiamo impiegato per chiarire la presenza impegnativa dell'imperfetto nell'opera di Nerval, tecnica di cui egli si serve per rievocare il tempo perduto, è nelle pagine di Proust soprattutto utilizzato per contrastare vigorosamente una lettura dell'opera che la definisce «un epigono del Settecento», «una pittura ingenua e delicata della vita francese idealizzata»: «Se mai ci fu uno scrittore agli antipodi dei chiari e facili acquerelli, il quale abbia cercato di definirsi laboriosamente a se medesimo, di cogliere, di chiarire certe sfumature ambigue, certe leggi profonde o certe impressioni pressoché inafferrabili dell'animo umano, esso fu Gérard de Nerval in *Sylvie*» (M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 33).

¹⁶ R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 (1972) [trad. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982], p. 24, 25.

¹⁷ Ivi, p. 24.

dell'universo: esso mira a mantenere una gerarchia nell'impero dei fatti.¹⁸

3. L'imperfetto in Flaubert

Se da un lato l'imperfetto può rappresentare il tempo della vaghezza e del ricordo (in Nerval ne abbiamo uno straordinario esempio), e questo suo valore emerge tanto più se visto in contrapposizione con i tempi perfetti,¹⁹ dall'altro esso può essere considerato come il tempo del "testimone oculare",²⁰ per la sua capacità di riportare sotto i nostri occhi azioni, eventi, che si sono svolti nel passato. Quindi se fino ad ora abbiamo parlato di imperfetto durativo e iterativo, vorremmo ora aggiungere qualche nota sul suo valore più propriamente descrittivo, prendendo l'avvio da un saggio di Proust su Flaubert, *A proposito dello stile di Flaubert*²¹ e da uno di Genette, *Silenzi di Flaubert*.²²

Si procedeva al passo perché il suolo era selciato di grandi pietre; c'erano per terra ai lati della strada fiori a mazzi, e donne in corpetto rosso li offrivano ai viaggiatori. Si sentivano suonare campane, muli nitrire, insieme ai sussurri di chitarre e fruscii di fontane che, vaporando, rinfrescavano mucchi di frutta disposti a piramide a piè di statue pallide, sorridenti sotto gli zampilli d'acqua. Poi arrivavano una sera in un villaggio di pescatori, ove delle reti brune si asciugavano al vento lungo la scogliera, davanti alle capanne. Là essi sarebbero andati a vivere.²³

La pagina tratta da *Madame Bovary* dà spazio all'immaginazione di Emma, che pensando di poter lasciare Yonville insieme al suo amante, sogna, di notte, ad occhi aperti nella sua stanza accanto al marito che dorme, la sua nuova futura vita. L'intero brano, ma anche la pagina da cui è tratto, è costruita all'imperfetto che, qui, di stile indiretto corrisponde ad un indicativo presente e «sottolinea l'intensità di un'immaginazione per la quale tutto è dato come realizzato».²⁴ Anche quando Emma lascia i suoi viaggi di fantasia e torna (è costretta a tornare) alla realtà nessuna frattura temporale segna questo passaggio narrativo. Il risultato ottenuto è che i rumori interni della stanza si mescolano in un unico percorso con gli altri del sogno: «[...] ogni cosa *fluttuava* su quell'orizzonte

¹⁸ Ivi, pp. 23-24.

¹⁹ K. KATERINOV, *L'italiano L2 in Italia e nel mondo*, cit., p. 67.

²⁰ L. R. PALMER, *The Latin Language*, London, Faber&Faber, 1954 [trad. it. *La lingua latina*, Torino, Einaudi, 1977], p. 370.

²¹ M. PROUST, *Chroniques*, cit., pp. 262-276.

²² G. GENETTE, *Figures*, cit., pp. 203-222.

²³ G. FLAUBERT, *Oeuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 640; G. GENETTE, *Figures*, cit., p. 203.

²⁴ G. GENETTE, *Figures*, cit., p. 204.

infinito, armonioso, azzurrino, carico di sole. Ma la piccina *tossiva* nella culla, oppure Bovary *nussava* più forte [...]».²⁵

L'altro aspetto dell'imperfetto flaubertiano che rafforza la potenza descrittiva data dal flusso indistinto tra fantasia e realtà è la sua capacità di rendere vive e visivamente percepibili "le fantasticherie" di Madame Bovary (è suggestiva l'espressione con cui Flaubert segna queste fantasie: «mentre al suo fianco Charles si assopiva Emma si svegliava in altri sogni»). In questo caso il visivo ottenuto grazie all'abbondante presenza di particolari "materiali" – piramidi di frutta, il vaporare delle fontane, le reti brune – è affiancato energicamente anche dagli altri canali sensoriali, come l'udito («[...] si sentivano suonare campane, muli nitrire, insieme ai sussurri di chitarre e fruscii di fontane [...]»), il tatto («[...] fruscii di fontane che, vaporando, rinfrescavano mucchi di frutta; delle reti brune si asciugavano al vento lungo la scogliera [...]»), e ciò conferisce alla descrizione un maggior effetto di realtà.

La polisensorialità pervade, ad esempio, anche una scena che ritrae Emma e Charles prima del matrimonio: «Si erano già salutati, non parlavano più [...]. L'ombrellino di seta cangiante, attraversato dal sole, illuminava di mobili riflessi la pelle bianca del suo volto. Là sotto essa sorrideva al tepore dell'aria e si sentivano le gocce d'acqua a una a una cadere sulla seta ben tesa».²⁶

Non si può non notare come nelle descrizioni di Flaubert, differentemente da quelle di Nerval, in cui la macchina da presa dell'imperfetto si fa strada nei ricordi avvolgendo le immagini con una patina nebbiosa e immergendo il lettore in una atmosfera di sospensione,²⁷ la scena venga, qui, rappresentata attraverso una quantità di particolari lucidamente

²⁵ Ci sembra opportuno riportare a proposito dell'intenzionalità con cui Flaubert ha costruito, affidandolo in gran parte all'imperfetto indicativo, l'effetto di continuità tra il viaggio fantastico di Emma e l'altro viaggio, quello della vita reale, una precisazione di Genette. Nella versione che precede quella definitiva del romanzo, stabilita sui manoscritti di Rouen (Pommier-Leleu, Paris, Corti, 1949) il brano sopra citato riportava: «ma la piccina *improvvisamente* tossiva nella culla». L'eliminazione di quell'*improvvisamente* – sostiene Genette – ha senza dubbio reso in modo più chiaro e forte la linea di continuità (voluta) che unisce le due serie di percezioni visive (G. GENETTE, *Figures*, cit., p. 207).

²⁶ G. FLAUBERT, *Oeuvres complètes*, cit., p. 580; G. GENETTE, *Figures*, cit., pp. 215-216.

²⁷ Non è che in Nerval manchino i particolari o che le descrizioni, tanto di paesaggi, che di oggetti e di persone, siano imprecisi, è piuttosto che il lettore non riesce a collocarli in un tempo definito. I passati delle due analessi intorno a cui si snoda il racconto si confondono (e molta responsabilità, come si è visto, spetta all'imperfetto); inoltre è lo stesso Gérard a dirci «Nel rievocare questi dettagli, ecco che mi domando se sono reali, o se li abbia sognati» (U. ECO, *Rilettura di Sylvie*, cit., p. 47).

individuati ed elencati. Del resto questa attenzione alla percezione visiva sembra essere un segno costante negli scritti di Flaubert. Come ricorda Genette²⁸ anche nell'*Éducation sentimentale* possiamo imbatterci in un tale genere di descrizioni, ad esempio con Frédéric che però, diversamente da Emma, è un “lucido sognatore”. Così scrive su di lui Flaubert annunciando la precisione dei dettagli:

Tutto il viaggio gli ritornò in mente in modo così nitido che egli scopriva ora nuovi frammenti, particolari più intimi; sotto l'ultima balza dell'abito [si tratta di Madame Arnoux] il suo piedino sporgeva in un aderente stivaletto di seta marrone; la tenda di rigatino formava un ampio baldacchino sopra la sua testa e le nappine rosse della frangia tremolavano alla brezza perennemente.²⁹

La realtà presentata dallo sguardo soggettivo di Frédéric assume un carattere oggettivo: lo stivaletto, così come le nappine rosse, noi siamo in grado di vederle e sentirle come reali. Detto in altri termini la presenza dei dettagli, descritti, o meglio, mostrati, con la stessa precisione di contorni, forme, colori degli elementi di un dipinto, sembrerebbero contrastare con il punto di vista soggettivo attraverso cui i personaggi costruiscono il loro mondo fantastico (Emma) o ricordano (Frédéric), e da cui ci aspetteremmo quindi evocazioni (più) vaghe, sospese, inafferrabili.

In genere nel linguaggio cinematografico il ricordo difficilmente assume forme imprecise o sfumate: il *flash-back*, la “sequenza-ricordo”, che si riconnette con ciò che si è verificato in precedenza rispetto al momento in cui si narra, non comporta per lo spettatore una diminuzione del senso di realtà. La presenza indiscutibile dell'immagine, sostiene Genette,³⁰ contrasta con l'idea della rappresentazione soggettiva: se vediamo un albero sullo schermo, esso non può essere un ricordo o ancora meno un fantasma di un albero. Certo Genette non si è posto, e non avrebbe potuto, il problema della riproduzione virtuale dell'immagine, e ciò forse non avrebbe spostato la sua posizione. In ogni caso ci sembra molto interessante il paragone che lo studioso stabilisce fra il linguaggio cinematografico e lo stile di Flaubert, il quale, anch'esso refrattario “all'interiorizzazione”, utilizza attraverso lo schermo della rappresentazione verbale, giocando su una pluralità di canali sensoriali, la presenza materiale:

Abbiamo un bell'essere avvertiti e sollecitati da Flaubert, noi quello

²⁸ G. GENETTE, *Figures*, cit., pp. 205-206.

²⁹ Ivi, p. 207.

³⁰ Ivi, p. 208

stivaletto di seta marrone, quelle nappine rosse perennemente tremolanti alla brezza, non possiamo, al pari di Frédéric, sentirli come fatti di memoria: per noi sono oggetti presenti e attuali – ed è per questa ragione che il brano non gioca nella lettura come un ricordo, ma come un vero *flash-back*. Così i viaggi immaginari di Emma non sono né più né meno immaginari della sua vita reale a Yonville l'Abbaye: Emma scende dalla gondola o dall'amaca e si ritrova nella sua stanza ove la lampada sfrigola nello scodellino d'olio.³¹

Naturalmente l'attore di questa costruzione visiva, che favorisce l'ipotiposi, cioè quel meccanismo retorico tramite cui la parola riesce a mettere sotto gli occhi la scena come se la vedessimo,³² è il tempo imperfetto che guarda e riproduce la realtà nel suo farsi, rendendo così i fatti passati attuali e presenti.

L'attualizzazione è spesso resa ancora più evidente dall'uso combinato di imperfetto e presente, quando l'imperfetto scivola nel presente. Eccone un esempio tratto dall'*Éducation sentimentale* nella descrizione che Frédéric fa della casa di Rosannette: «Era una casa bassa, a un solo piano, con un giardino pieno di bossi enormi e una doppia fila di castagni che *salivano* fino alla sommità delle colline dove *si scopre* il mare».³³ O ancora, sempre dall'*Éducation sentimentale*: «[Le rocce] *andavano* moltiplicandosi e *finivano* con il riempire tutto il paesaggio [...] simili alle rovine irriconoscibili e mostruose di qualche città scomparsa. Ma la furia stessa del loro caotico disordine *fa* piuttosto pensare a vulcani, a diluvi, a grandi cataclismi ignoti».³⁴

Risulta evidente dai due esempi come la funzione del presente indicativo non solo rafforzi quella dell'imperfetto che “fa vedere”, e proietti il lettore in una dimensione visiva tanto da trasformarlo in spettatore della scena: lo spettacolo del mare, così come quello delle rocce e dei vulcani è davanti ai nostri occhi e, ora, lo percepiamo insieme a Frédéric. Ma allo stesso tempo, risulta altrettanto evidente, come il presente renda “più durevole” la scena, che acquista così anche un valore universale: «il passaggio al presente è in un certo senso il passaggio all'infinito».³⁵

Se ci spostiamo sul piano narrativo, mettendo temporaneamente da parte il piano grammaticale, per verificare le osservazioni fatte a proposito delle funzioni dell'imperfetto (funzione descrittiva che tende a evin-

³¹ *Ibidem*.

³² U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 87.

³³ G. FLAUBERT, *Oeuvres complètes*, cit., p. 160; M. PROUST, *Chroniques*, cit., p. 199; G. GENETTE, *Figures*, cit., p. 208.

³⁴ G. FLAUBERT, *Oeuvres complètes*, cit., p. 127; G. GENETTE, *Figures*, cit., p. 217.

I corsivi nei due brani citati sono nostri.

³⁵ M. PROUST, *Chroniques*, cit., p. 199; G. GENETTE, *Figures*, cit., p. 217.

denziare i particolari e a materializzare sensorialmente gli elementi della scena, e conseguente funzione di attualizzazione) ciò che si riscontra è un rallentamento dell'azione, che sembra svincolarsi dalla pressione esercitata dal procedere degli episodi e dell'intreccio. Proust ha sottolineato come il Flaubert dell'*Éducation sentimentale* liberi i mezzi narrativi dal loro «carattere attivo e documentaristico»: «li sbarazza dal parassitismo degli episodi e delle scorie dell'intreccio. Per primo li mette in musica».³⁶

Del resto non tutto è scatto nel racconto, non tutto è dovuto agli “in quel momento”, “ad un tratto”, “all'improvviso”: Flaubert, come si è visto, elimina «improvvisamente» dai sogni ad occhi aperti di Emma Bovary costruendo un ponte fra le due serie di percezioni visive (reali e immaginarie) e Nerval neutralizza i passaggi temporali introducendo in *Sylvie* un orologio che descrive a lungo (quasi una pagina) e nei minimi particolari, ma che solleva totalmente dalla sua funzione, quella di segnare il passare del tempo.³⁷

Questo per dire che nel racconto esistono anche le distensioni, i rallentamenti, i quali forniscono una cornice contestualizzante all'azione. Eco³⁸ parla a questo proposito di “indugi narrativi” che permettono al lettore di prendere fiato e di fare le proprie previsioni (*passeggiate inferenziali*) sullo sviluppo della storia. Ma in Flaubert c'è qualcosa di diverso dalla dilatazione descrittiva, almeno quella che, rispondendo a richieste di ordine drammatico, incrementa l'efficacia narrativa con il giusto dosaggio di suspense e tiene intrappolato il lettore. Nella sua abbondanza di particolari c'è, come ricorda Genette, una precisa volontà di rimandare l'azione: «Debbo fare una narrazione; orbene il racconto è una cosa che mi riesce oltremodo fastidiosa».³⁹ La sua attenzione all'accessorio, a scapito dell'essenziale, mostra – si direbbe – una tendenza al rifiuto della funzione narrativa, quasi una volontà (non del tutto consapevole stando a Genette) di “sromantizzazione” del romanzo:

Egli stesso trovava *L'éducation sentimentale* esteticamente mancata, per difetto d'azione, di prospettiva, di costruzione. Non vedeva che questo libro era il primo a operare quella *sdrammatizzazione*, si vorrebbe quasi potere dire *sromantizzazione* del romanzo da cui sarebbe partita tutta la letteratura moderna, o piuttosto egli sentiva come difetto quella che è per noi la qualità maggiore. Da *Madame Bovary* a *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert non ha mai smesso di scrivere romanzi, pur rifiutando – senza saperlo, ma con tutto se stesso – le esigenze del discorso romanzesco.⁴⁰

³⁶ M. PROUST, *Chroniques*, cit., pp. 205-206.

³⁷ U. ECO, *Rilettura di Sylvie*, cit., p. 21.

³⁸ Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 61-90.

³⁹ G. FLAUBERT, *Préface à la vie de l'écrivain*, Paris, Editions du Seuil, 1963, p. 72.

⁴⁰ G. GENETTE, *Figures*, cit., pp. 221-222.

4. *Per concludere*

Seguendo i percorsi tracciati in letteratura dall'imperfetto indicativo siamo entrati (orientati da Proust e da Genette) in due territori diversi: quello appartenente a Nerval e quello appartenente a Flaubert, quello del ricordo e quello dell'immaginazione. Entrambi i protagonisti, "Jerard" e Emma, costruiscono, il primo nel dormiveglia e l'altra ad occhi aperti (svegliandosi in altri sogni), pezzi di esistenza in cui memoria e fantasticheria, passato e futuro si inseguono, e, come si è visto, si confondono. Il viaggio di "Jerard" verso il passato, infatti, guidato dai ricordi della giovinezza è, senza dubbio, anche il viaggio verso la realtà, verso Sylvie, che esiste veramente e che egli intende ritrovare. I viaggi immaginari di Emma, che la lucidità dei particolari rende concretamente vivi e reali, confluiscono nei rumori della quotidianità: il russare del marito o il tossire della bambina.

L'imperfetto si configura così come il tempo di un passato dove sogno e realtà si incontrano e si compenetrano, il tempo di un racconto in cui ci si può soffermare sull'inutile a scapito dell'essenziale, dove la descrizione sembra assorbire al suo interno la narrazione, e il tempo, infine, che annuncia un aspetto importante della modernità letteraria (iniziata con Flaubert?): la ricerca di altre occasioni narrative che superino le pressanti (azzardiamo) complicità dell'intreccio.

GIOVANNA ZAGANELLI

Note e Rassegne

GLI ALBIGESI DI GIUSEPPE LA FARINA TRA STORIA, ROMANZE-
SCO E IMPEGNO ANTICLERICALE
NELLA NUOVA EDIZIONE DI ELLA IMBALZANO

È il 1179 quando, durante il terzo Concilio Lateranense, convocato da Alessandro III a Roma, nel ventisettesimo canone, vengono anatemizzati i catari e si esorta alla crociata contro gli albigesi, intrapresa solo più tardi (1209) per volere di Innocenzo III, nell'intento di estirpare il catarismo dalla Linguadoca. Il movimento ereticale si era sviluppato nel territorio europeo tra il XII e il XIV secolo facendo proprio il dettame del vescovo Novaziano, eletto antipapa nel 251 e inglobando successivamente gli albigesi (dal nome della città francese di Albi). In un primo momento si cercò di arginare il movimento utilizzando e manipolando i principi del credo: predicare, vivere in povertà, umiltà e carità ed è dal grembo di siffatto fenomeno che nacque l'ordine di San Domenico. Appurata l'inefficacia degli interventi non violenti, Innocenzo III bandì la prima crociata di cristiani contro cristiani a cui seguì, per volere di papa Gregorio IX, l'istituzione del Tribunale dell'Inquisizione tramite il quale, dopo circa settant'anni, si estirpò il catarismo dal sud della Francia.¹

Il messinese Giuseppe La Farina, repubblicano, uomo politico di spicco, subì la fascinazione della vicenda e trasferì il fatto storico, la crociata contro gli albigesi, nell'imperante temperie romantica e risorgimentale, dando alle stampe il romanzo storico *Gli Albigesi*.² La prima edizione

¹ Sui catari, sui loro riti e sulla crociata cfr.: *La cena segreta. Trattati e rituali catari*, a cura di F. Zambon, Milano, Adelphi, 1997; M. MASON, "Eretgia". *La crociata contro gli Albigesi tra storia, epica e la lirica trobadorica*, San Marino, Il Cerchio, 2014; D. DOMENICO, *Il tempo interrotto. Breve storia dei catari in Occidente*, Bari, Palomar, 2009.

² La Farina, tra l'altro direttore dello «Spettatore Zancleo», fu favorevole ai moti del 1837 a seguito dei quali esulò in Toscana, dove tornò nel 1841. Proseguì i suoi studi storici e pubblicò *l'Italia nei suoi monumenti, ricordanze e costumi* (1842); *Studi storici sul sec. XIII* (1842), *Storia d'Italia narrata al popolo italiano* (1846-54), di evidente intonazione neoghibellina. A Firenze diresse il giornale «L'Alba», tra i primi d'ispirazione democratico-sociale e, allo scoppio della rivoluzione, nel 1848, ritornò in Sicilia. Eletto

uscì nel 1855, a Genova, presso lo Stabilimento Tipografico Ponthenier e constava di un volume di sei libri, ognuno dei quali dotato di un indice, una *Conclusion*e, con l'appendice di *Documenti e note* e una *Cronologia*; una successiva ristampa si ebbe, sempre a Genova, nel 1875, presso il Regio Stabilimento Lavagnino; quest'edizione presentava una divisione in due libri, in cui la parte documentaria fu sostituita da un corposo corredo di illustrazioni «rispondenti a un retaggio romantico che ribadisce la parentela, nel potere evocativo, fra parola e immagine».

Ella Imbalzano, autrice di numerosi saggi sul romanzo storico ottocentesco e non solo, ha curato la fondamentale ristampa della poderosa opera lafariniana, assicurando alla stessa un ruolo fondamentale all'interno del dibattito sul romanzo storico italiano ed europeo.³ L'oceanica narrazione infatti rappresenta uno snodo fondamentale da più punti di vista, è un momento di raccordo, di incontro tra lo svolgimento diacronico del fatto storico, l'idea romantica della Storia e del romanzesco, l'anticlericalismo, l'impegno etico. L'asse storico è la trama essenziale sulla quale s'innestano gli addentellati di matrice letteraria e storico-politici tipicamente ottocenteschi.

Nella *Nota al testo* la Imbalzato chiarisce alcuni punti salienti in merito all'imponente lavoro di revisione da lei magistralmente effettuato sul testo che, se da una parte non ha intaccato l'*usus scribendi* dell'autore, dall'altra ha prediletto l'adattamento a «una ratio di scorrevolezza e di essenziale sistematicità grafica»: gli accenti sono stati normalizzati, si è regolarizzata

deputato alla camera dei Comuni, fece parte della missione incaricata di offrire la corona di Sicilia al duca di Genova. Dopo la rivoluzione, esulò in Francia, dove scrisse una *Istoria documentata della rivoluzione siciliana* (1850-51) e una *Storia d'Italia dal 1815 al 1850* (1851-52). Tornato in Italia, fondò a Torino la «Rivista contemporanea» e scrisse *Gli Albigesi*. Nel 1856 il repubblicano La Farina aderì alla monarchia, divenendo fidato collaboratore di Cavour, la cui politica appoggiò efficacemente presso l'opinione pubblica con la «Società nazionale», fondata nel 1856. Superata la crisi determinata dalle dimissioni di Cavour dopo Villafranca, La Farina riorganizzò la Società nazionale scioltasi nel 1859, e nel 1860 si recò in Sicilia, con l'incarico di affrettarne l'annessione al Piemonte dove incontrò la fiera opposizione di Garibaldi che lo espulse. Tornò in Sicilia qualche mese dopo, ma la violenta ostilità delle fazioni autonomista e repubblicana lo costrinse di nuovo a lasciare l'isola. Deputato dal 1860, passò all'opposizione dopo la morte di Cavour. Ella Imbalzano riporta una corposo nota con una fondamentale bibliografia sia sull'attività politica sia letteraria le cui tappe fondamentali sono: il profilo biografico curato da A. Checco nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 2004, pp. 52-56; G. RESTA, *Giuseppe La Farina scrittore*, in *Atti del Convegno di Studi su Giuseppe La Farina* (Messina 21-22 maggio 1987), Patti, Pungitopo 1989, pp. 126-127, 147, 162-163.

³ La studiosa ripropone il testo secondo la prima edizione uscita a Genova nel 1855.

la gestione della punteggiatura, si è mantenuto l'eclettismo del testo. Il volume riporta la divisione del romanzo in sei libri, la *Conclusione*, *Documenti e note* e la *Cronologia*.

Nell'illuminante *Introduzione* la curatrice chiarisce, fin dalle prime battute, la posizione di rilievo rivestita dall'opera all'interno del dibattito ottocentesco sul romanzo storico, evidenziandone il legame con la problematica manzoniana circa il rapporto tra Storia e invenzione e l'osservanza del vero (di cui la studiosa fornisce una corposa bibliografia). L'invenzione romanzata, in un momento che assurge a dichiarazione poetica e che la curatrice sottolinea, secondo il messinese ci deve essere solo

«dove tace la storia», non inventare « giammai in contraddizione colla verità istorica », ma desumere i fatti pubblici « da' cronisti contemporanei o poco discosti di tempo e dagli storici più auterovoli » e « senza farne opera di maggior mole del medesimo romanzo », e dare equa collocazione alla vita « privata ». ⁴

La commistione tra il sentimento e il pensiero, tra il cuore, le pulsioni, l'irrazionale e il raziocinio si esplica, in territorio insulare, nel concetto di « cormentalismo » giustamente sottolineato dalla Imbalzano quale matrice del sentire lafariniano che permea il romanzo dalle cui pagine trasuda tale miscela, « sintesi che solleva l'impegno logico a trasfigurazione creativa », ed è tramite tale commistione che è vivo l'apporto di una corrente di pensiero che dal circoscritto sentire insulare s'innesta nel flusso della cultura nazionale; è « l'impasto di Storia e fiction che muove la macchina narrativa ». ⁵ *Gli Albigesi* sono la miscela perfetta dell'ideale storico, della « verosimiglianza » con l'intento etico, con il messaggio morale, aspetto quest'ultimo particolarmente caro al Nostro che trova eco, come si evidenzierà a breve, nella sottesa polemica contro la decisione della Chiesa di indire la crociata.

La Farina rivendica al romanzo storico italiano non solo l'autonomia rispetto a quello inglese ma ne afferma anche il primato di genere sottolineando sia l'importanza dell'opera boccacciana sia il fondamentale contributo di alcune opere cinquecentesche. A proposito della narrativa scottiana infatti, di cui riconosce l'importanza, il Nostro vi riscontra

la manipolazione di personaggi « veri », senza dare alcun giudizio sulla

⁴ E. IMBALZANO, *Introduzione*, in G. LA FARINA, *Gli Albigesi*, a cura di E. Imbalzano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, p.VIII-IX.

⁵ Ivi, p. X.

verosimiglianza delle psicologie dei personaggi inventati; e nei romanzi esemplati su quelli scottiani ravvisa similarità di *forma*, ma diversità di *essenza*.⁶

Pertanto il romanzo di Scott pur raccontando fatti desunti dalla Storia non ne rispetta la natura, la “scientificità”, spogliando gli stessi della propria essenza e manipolandoli, trasformando gli accadimenti in materia romanzata.⁷

Per quanto concerne i rapporti con Manzoni La Farina rivendica una maggiore aderenza alla Storia e, nell'intento di infondere al proprio romanzo un maggiore rigore scientifico, analizza e riporta fonti di cui cura una rassegna che pone in appendice e di cui effettua una ripartizione «denotativa del loro impiego» in ogni capitolo del romanzo, metodologia di cui la Imbalzato sottolinea una «sistematicità non aliena da certo didascalismo» lontano dal libero riferimento documentario de *I promessi sposi*.⁸ Nel romanzo dunque la concisione propria della cronaca storica s'intreccia con l'intensità del sentire umano in un incalzante esposizione di eventi inframmezzati dagli interventi gnomici di sapore manzoniano; non alieno dall'andatura narrativa il tentativo di coinvolgere il lettore con un linguaggio colloquiale che ne comunichi il trasporto ideologico. L'incedere conversevole veicola il messaggio didascalico che, come mette in luce la curatrice, «diviene vaglio della Storia e diagnosi» nella *Conclusione* del romanzo:

Vi sono de' grandi delitti, che la storia può, se non lodare, scusare, e son quelli che nascono dagli errori degli uomini, dalle false credenze, da' pregiudizi del secolo. Non è nuovo lo spettacolo di uomini di buona fede, che commettono delle massime crudeltà credendo compiere un loro dovere, e che co' sofismi della mente vincono gli umani istinti del cuore. In questo caso lo storico maledice all'errore, ma compatisce agli uomini, e può ben profferire le sante parole: «Signore perdonateli, perché e' non sanno quel che si fanno». Non è però così nella guerra della Linguadoca. Non dico io già che non vi fossero uomini di buona fede, che credessero sinceramente spiare

⁶ Ivi, p. XII.

⁷ La Farina contribuisce in veste di recensore alla discussione sulle idee romantiche tramite le riviste messinesi ed è proprio tramite tale attività che riesce ad assicurarsi un posto considerevole nella «dimensione nazionale». Di tutto ciò la curatrice mette in luce i momenti salienti in una corposa nota a p. XIII.

⁸ La Farina utilizza le cronache più autorevoli del Duecento, usa fonti locali ed ecclesiastiche, vd. Ivi, p. XVII.

i loro peccati e guadagnarsi la gloria del paradiso, mettendo a ferro e a fuoco quel creduto soggiorno della eresia; ma tali non furon di certo gl'incitatori, i capi, i guidatori di quell'impresa. Papa Innocenzo conobbe il male che si faceva, vide bene come col manto della religione si tentasse coprire la mondana ambizione; lo vide sì che ne fece acerbi rimproveri al Monforte e a' legati, che volle riparare alle commesse ingiustizie; ma e' si soffermò spaurito e non osò mettere in pericolo la sua autorità, quando si accorse che i vescovi eran disposti a resistergli, quando si sentì apertamente accusare di abbandonare i campioni della chiesa e di parteggiare per gli eretici. Egli fu quindi scientemente colpevole.⁹

L'analisi dei fatti storici, talvolta cruenti per volere umano, si affianca al giudizio morale che diviene portatore di un messaggio etico tramite l'esplicita polemica contro Innocenzo III che «conobbe il male» e che indisse l'ingiusta crociata.¹⁰ Di contro l'autore sottolinea l'atteggiamento corretto di alcuni prelati che preservano la purezza dell'autentico sentimento religioso, l'integrità della moralità. Gli albighesi sono depositari di valori dimenticati da una componente importante della Chiesa. Gli umili conservano intatta la loro eticità, sono immuni dal vortice storico della corruzione perché esclusi dai giochi di potere a causa della loro condizione sociale di marginalità. La vena polemica antiecclesiale diventa evidente nel momento in cui l'autore concede ampio respiro ai racconti puntigliosi di efferatezze compiute da taluni prelati e specularmente racconta della compostezza degli albighesi che preservano la loro dignità fino al momento del martirio. Il clero, invece, forte della propria loquela, della capacità affabulatoria, cerca di intimorire e asservire il popolo e lo stesso san Domenico dimostra tale capacità. Il santo è presente nella narrazione sia tramite la testimonianza dantesca che storica e, se da una parte viene colpevolizzato per atteggiamenti «ispirati a una terribilità biblica», dall'altra appare «un tenue impasto espressivo di affiorante reminiscenza dantesca». I potenti, coloro che segnano le tappe della Storia condizionandone il corso, sono la testimonianza del fatto che l'evoluzione diacronica spinge tutti verso una naturale violenza, fermo restante il primato rivestito dal clero, concretizzazione dell'ingiustizia. La fluviale narrazione dunque si muove su un doppio binario: condanna generica della Storia e battaglia

⁹ G. LA FARINA, *Conclusioni*, in Id., *Gli Albighesi*, cit., p. 701.

¹⁰ Ciascuno dei sei libri si caratterizza per la presenza delle rubriche, tipiche delle cronache medievali nell'intento di assicurare «verità» e «coerenza storica» e trasmettere un giudizio morale; vd. E. Imbalzato, *Introduzione*, in G. LA FARINA, *Gli albighesi*, cit., p. LXIX.

anticlericale; il romanzo, infatti, «si distingue per l'esemplarità dei vizi e di virtù». Su alcuni personaggi aleggia la condanna etica per la loro incapacità di reagire, di liberarsi dai gangli negativi della Storia, su altri pesa la condanna per aver scelto deliberatamente il male.

La Farina però non si limita alla *pars destruens*, il suo intento non è solo quello di mettere in luce la sfaccettatura negativa del credo religioso, inficiato alla base da taluni prelati e intravede nel Caso, «divina e imponderabile presenza», una via alternativa che, alla stregua di una forza superiore, ingloba anche la Provvidenza. Secondo la Imbalzano credere nell'imponderabilità del Caso avvicina il Nostro alla componente misterica che ne *Gli Albigesi* si traduce in sentimento di paura verso una cieca casualità, talvolta intransigente, in percezione dell'Ignoto che giudica l'agire umano.

A tal proposito la curatrice concede ampio respiro alla costruzione del personaggio Agnese di Béziers, vedova per colpa degli intrighi del clero, foriera di valori fondamentali, quali l'amore e l'importanza della famiglia e tramite la quale emerge l'influsso del romanzo d'appendice ottocentesco. Sottolinea, però, la studiosa che, nonostante la presenza di taluni elementi per i quali l'opera potrebbe innestarsi nel flusso della letteratura di consumo, essa non corrisponde alla definizione che dà di tale genere Giuseppe Petronio in *Dieci tesi sulla letteratura di consumo e sulla letteratura di massa* (1979):

l'opera non si colloca, infatti, nella zona paludosa del romanzo «diventato lettura corrente e distrattiva», proprio perché dall'armamentario fantastico non trae meri spunti di evasione, ma elementi per la focalizzazione dei temi etici in cui La Farina fa consistere la sua poetica di vita; né risulta «fenomeno di banalizzazione e mercificazione», funzionale alle richieste di un particolare pubblico desideroso di «altra» letteratura, ma risponde a quel principio di "popolarità" nel quale si incanala lo spirito più nobile del Romanticismo.¹¹

Un principio di "popolarità" dunque che si concretizza nel prevalente messaggio morale, che si vuole trasmettere ai propri lettori tramite la valorizzazione di ideali fondanti e che non si concede ad una lettura d'intrattenimento, disinteressata, avulsa da altri contesti. Alcune peculiarità di tale genere sono senz'altro presenti nel romanzo ma non ne minano la forza etica; in parecchi punti del racconto, sapientemente sottolineati dalla Imbalzano, l'elemento fantastico riscontrabile nel predetto genere, il

¹¹ Ivi, p. XLIII.

romanzesco, s'intreccia con la Storia sfumando i toni aspri della polemica sottesa. A tal proposito vengono analizzati i quadri naturali, i paesaggi che contibuiscono a diluire, in toni talvolta fiabeschi, l'ideologia dell'autore e che rispecchiano una posa iconica tipicamente romantica: descrizioni di occupazioni mondane, castelli arroccati, paesaggi notturni. A differenza però di quanto si riscontra in altri romanzi storici del Romanticismo i paesaggi rivestono un ruolo marginale nella narrazione lafariniana a cospetto dell'agire umano: l'uomo è il centro propulsore, l'artefice, il responsabile dell'avvicendamento storico; la natura diventa sfondo, non mitiga le azioni. Nel vortice della Storia talvolta è il mistero a imporre il proprio ruolo rendendo, ancor di più, il paesaggio ausiliario, tramite vicende di travestimenti, di rilevazioni, situazioni tipiche del romanzo d'appendice. Il motivo del mistero inoltre richiama un'altra influenza fondamentale riscontrabile nel romanzo: il gotico. A differenza di quanto si riscontra ne *I promessi sposi*, infatti, nell'opera lafariniana emerge una considerevole presenza di elementi gotici riscontrati e messi in luce dalla Imbalzato: «l'orrido caratteristico», il «pittorresco magico», «atmosfere tenebrose di un Medioevo di maniera».

Lo stile narrativo del romanzo, si caratterizza per una notevole commistione di registri, di stili, rendendo lo stesso notevolmente composito, eteroclitico: ci sono istanze auliche e arcaizzanti che emergono da uno stile fortemente influenzato dal romanzo d'appendice, lessemi colloquiali e toscanismi:

Tale ibridismo assume ne *Gli Albigesi* vistosi aspetti, e trova pure (di certo, in sintonia con un terreno in cui non inaridiscono ancora le istanze romantiche) una specie di omologazione attraverso le maglie di regionalismi autorizzati da una tradizione scritta, o dall'uso orale anche nelle sue manifestazioni medio-colte.¹²

La struttura del periodo risente notevolmente dei moduli classici quando i personaggi appartengono alle sfere alte della società, viceversa diventa più semplice, lineare, quando i protagonisti sono i personaggi del popolo.

L'eclettismo linguistico realizzato da La Farina lo avvicina alla tipicità del romanzo storico e, con le dovute differenze, alla prosa della prima metà del secolo, i cui capisaldi sono rappresentati dallo *Zibaldone* e dalle *Operette morali* e rivela la "sedimentazione letteraria" presente nel romanzo. Molteplici sono infatti gli echi letterari che sollecitano il Nostro e su

¹² Ivi, p. C.

cui si sofferma la Imbalzato: l'*Ortis*, svariati romanzi risorgimentali da cui estrae la venatura lirica, l'intento morale e, per lo stesso motivo, Dante.¹³ Tutto ciò ha un riverbero nella sintassi che talvolta presenta picchi classicheggianti tendenti alla resa teatrale, quasi tragica e in cui le ripetizioni contribuiscono ad aumentare il *pathos*, il coinvolgimento sentimentale; talaltra prevale la componente ironica e comica, la sintassi si distende creando una vicinanza maggiore tra autore e lettore nell'intento di avvicinare la cultura al popolo e non renderla sterile, pura erudizione ma educativa; il fine è il connubio tra fedeltà storica e trasporto ideologico tramite la realizzazione di un'avvolgente colloquialità.

Aldilà della macchina narrativa complessa, dell'ordito linguistico-stilistico poliedrico e sfaccettato, delle innumerevoli influenze letterarie, il *fil rouge* del romanzo è quello portato alla luce dalla curatrice e che costituisce la cifra distintiva di un racconto accantonato per troppo tempo a cui la preziosa edizione della Imbalzano assicurerà la giusta attenzione:

Ma *Gli Albigesi* resta, nondimeno, una grande epopea tragica e, nelle segrete intenzioni dell'autore, uno strumento di battaglia: smussato, di fatto, della sua potenziale forza d'urto sulla realtà dell'epoca sia dall'accanito sbarbaramento, in Italia, della censura, che dall'oblio in cui molto plausibilmente lo lasciò cadere La Farina stesso in seguito alla quasi immediata adesione (nel '56) al programma cavouriano, e ai timori, da essi derivanti, per l'irriducibile ispirazione anticlericale del racconto. Che rimane paradigmatico, nel panorama letterario del Risorgimento, per l'eloquente messaggio politico oltre che per l'articolata compagine della scrittura vigile e risentita.¹⁴

SANDRA CELENTANO

¹³ La presenza foscoliana emerge anche per quanto riguarda il culto della tomba quale fulcro del ricordo e foriera di valori etici imprescindibili. Altre suggestioni letterarie messe in luce dalla Imbalzano emergono dalle immagini classiche di derivazione tassiana e dagli echi ariosteschi.

¹⁴ Ivi, p. CXXVII.

SU UN'ANTOLOGIA BILINGUE DELLA DIASPORA ITALIANA *

Il pregio di questa ponderosa e necessaria antologia è quello di aver finalmente raccolto la poesia degli italiani sparsi nel mondo. Una vera e propria diaspora di milioni di connazionali costretti a scegliere la via dell'esodo in cerca di un angolo di mondo e di cielo. Tuttavia un sordo silenzio li ha accompagnati nella loro fuga e troppo poco spazio si è dato nel Novecento al fenomeno dell'emigrazione di massa. Da qualche decennio, in seguito ai flussi migratori che stanno investendo l'Italia, si è acceso un riflettore su questa pagina importante della nostra storia nazionale. Fondamentale è stato il contributo di Francesco Durante, il quale sostiene da anni l'importanza delle opere letterarie, anche di quelle semiculte, prodotte dall'esperienza migratoria, in quanto autentiche manifestazioni di un vissuto drammatico e traumatico.

L'intento di unificare queste esperienze in un unico testo nasce dalla considerazione che gli emigranti sono stati eroi che hanno accettato di attraversare enormi distanze, affrontando spesso con il coraggio della disperazione "the same earthly adventure" in cerca di lavoro in terre straniere, dove hanno creato "fragments of recent history, cathedrals, skyscrapers, schools": versi che rappresentano un inno al lavoro di milioni di connazionali che contribuendo alla costruzione materiale dei paesi di adozione li hanno resi propri. (*Emigranti* di Raffaele Scappatura)

Gli studi sulle comunità etniche di origine italiana sparse ovunque nel mondo, dall'Europa alle Americhe, fino all'Australia, dimostrano che esse, pur vivendo in variegati contesti multiculturali e multi-etnici, sono riuscite a ristabilire i legami con le proprie radici, dando vita ad una letteratura ricca, appassionata e coinvolgente. In particolare, le poesie raccolte in *Poets of the Italian Diaspora* sono l'espressione del bisogno di mantenere viva la propria identità culturale e nazionale attraverso la parola scritta. Questa antologia è il frutto di un lavoro pionieristico e rappresenta una pietra miliare negli studi di italianistica aprendo la strada ad uno studio interdisciplinare e

* *Poets of the Italian Diaspora. A bilingual Anthology*, edited by Luigi Bonaffini and Joseph Perricone, New York, Fordham University Press, 2014.

interculturale sulla produzione artistica dei nostri connazionali all'estero e promuovendo un senso di comunità a livello globale. I versi in essa raccolti ci consentono di muoverci da una poesia all'altra, da una lingua all'altra come se viaggiassimo di luogo in luogo, come se fossimo *translated*, ossia continuamente trasferiti dal territorio intimo e personale della nostra casa in mondi stranieri.

L'antologia raccoglie testi di ottanta scrittori che vivono in Argentina, in Australia, in Belgio, in Brasile, in Canada, in Croazia e Slovenia, in Francia, in Germania, in Svizzera, negli Stati Uniti, in Venezuela. Tutte le poesie sono scritte in italiano e in inglese e grazie all'attraversamento continuo da una frontiera espressiva all'altra esse si arricchiscono e si completano. Tutte sono espressioni delle stesse speranze e degli stessi rancori: un miscuglio di nostalgia, inganno e sogno. Il protagonista è spesso un io errabondo, sempre in viaggio, alla ricerca di una ricomposizione del proprio sé. Un viaggio che si propone di esplorare tanto luoghi nuovi quanto quelli di provenienza, perché proprio grazie alla consapevolezza del noto si affronta meglio l'ignoto.

La lingua italiana qui è intesa come risorsa residuale di identità. Poesia e linguaggio sono tutt'uno. La realtà incontrata dall'emigrante è quasi sempre spiazzante, radicalmente diversa da quella lasciata a cominciare proprio dalla lingua oscura e sconosciuta che esprime un modo di vivere e di pensare assai differente dai vecchi paradigmi di riferimento. Spesso la rabbia culturale dell'emigrante si trasforma in una rabbia linguistica che contiene anche una rabbia esistenziale e di conseguenza questi versi esprimono una forma di sfogo e al contempo di protezione. La parola lirica scandisce e ordina esperienze e sentimenti, illuminazioni occasionali, nomi, sensazioni e ricordi che riaffiorano pallidamente. Si avverte il richiamo delle origini e la consapevolezza della minaccia di una perdita irreparabile e inevitabile della propria identità di partenza; tuttavia grazie alla forza e alla pregnanza della parola poetica si può recuperare quanto sembrava perduto e unificare presente e passato. La nuova identità dell'emigrante comincia a modificarsi non appena il nome di battesimo italiano viene storpiato dalla nuova lingua. (*La città celeste* di Fontanella)

Questo progetto rappresenta una propaggine e un'estensione degli studi italoamericani, essi stessi relativamente nuovi, affermatasi come disciplina accademica accreditata soltanto nell'ultimo ventennio del secolo scorso. È stato necessario sorpassare il binomio *high and low culture*: era troppo profondo il divario esistente tra i programmi accademici di letteratura italiana all'estero basati su autori noti e canonici e i testi

sull'emigrazione prodotti dagli emigrati o dagli italoamericani di prima e seconda generazione che sentivano il bisogno di dare voce alla loro esperienza migratoria. Troppo spesso sono stati guardati con distanza se non disprezzo dalla maggioranza perché raccontavano il proprio vissuto di "trapiantati", utilizzando la lingua madre, che a volte era il dialetto, ed evocando nostalgicamente mondi rurali così lontani dai moderni scenari urbani. La poesia dialettale invece evoca il mito della comunità intima e omogenea, della sfera privata che si oppone a quella pubblica e stabilisce una relazione diretta con il mondo delle proprie origini. In realtà, il Novecento, secolo della modernità, è contraddistinto dalla convivenza di più tradizioni letterarie e presenta un panorama sicuramente frastagliato e policentrico per cui è impossibile seguire solo i discorsi sulla linea egemone del codice lirico e narrativo.

Il *gap* tra gli studi italiani e gli studi italoamericani sembrava inizialmente insormontabile. Le cose sono cambiate grazie a vari studiosi, come Donna Gabaccia, che prima in ambito storico-sociale poi in ambito letterario e artistico, ha studiato il fenomeno dell'emigrazione italiana sia negli Stati Uniti che nel resto del mondo. Nella stessa direzione hanno lavorato studiosi e scrittori, come Helen Barolini, Robert Viscusi, Daniela Gioseffi, Edwidge Giunta, Fred Gardaphé, Antony Tamburri, Paolo Giordano, Peter Caravetta, Mary Jo Bona. Grazie a loro, e ai curatori di questa antologia, gli studi italoamericani si sono inseriti a pieno titolo nel panorama della letteratura nazionale americana. L'italianità che essi vogliono promuovere e preservare è un costrutto socioculturale che caratterizza tutti coloro che hanno origini italiane, che direttamente o indirettamente hanno ereditato un bagaglio di conoscenze che li accompagna in un contesto nuovo (per quelli di prima generazione) e in un contesto noto ma diverso dal *background* familiare (per quelli di seconda o terza generazione). È l'interazione tra vecchio e nuovo, rami e radici che definisce la cultura *hyphenated* e la rende così ricca e risonante.

Ora questo testo vuole andare oltre e far sentire la voce di tutti gli italiani sparsi nel mondo, accomunati non soltanto dalle stesse origini ma dagli stessi sentimenti. Non importa dove queste poesie siano state scritte perché i suoni, gli odori, il cibo, i paesaggi, le abitudini, i ricordi dei paesi d'origine le accomunano tutte, costituendo il *trait d'union* di questi versi. Gli studi italoamericani hanno dimostrato come i paradigmi culturali si possano fondere insieme creandone di nuovi; ed è proprio questa la grande sfida di *Poets of the Italian Diaspora*: costituire dei paradigmi in grado di accomunare le opere degli italiani a livello globale. Il crescente avvicinarsi

alla nostra cultura in tutti questi paesi è dimostrato anche dall'amplificato interesse verso lo studio della lingua italiana.

Sante di Matteo, prendendo a prestito immagini retoriche della nostra memoria letteraria, afferma che l'emigrante è riuscito nell'impresa di oltrepassare le colonne d'Ercole, dove aveva fallito l'Ulisse di Dante, e ha acquisito metaforicamente quel secondo occhio che manca al Ciclope, confinato nella sua isola. L'emigrante, grazie al suo viaggio e all'incontro/scontro con l'altro, ha affinato quella percezione profonda che consente di vedere oltre la superficie delle cose, per comprendere cause, effetti, conseguenze, differenze o alternative. Leggere è una forma di migrazione, un'attività mentale che ci trasporta in un'altra realtà. Il viaggio attraverso la diaspora italiana fornito da questa corposa raccolta consente ai lettori di ripetere il viaggio di Ulisse, con poesie che evocano in modo nostalgicamente nuovo la terra perduta, insieme a poesie che presentano sia lo spaesamento drammatico dell'incontro con nuovi ambienti sia la novità, la sorpresa e l'apprezzamento per condizioni di vita migliori e più complete. L'esperienza ci permette di vedere allo stereoscopio, immagini e figure retoriche che accostano fino a sovrapporre il punto di partenza con il punto di arrivo: il vecchio e il familiare con il nuovo e il diverso, il tradizionale con l'esotico, nel processo di re-invenzione della propria identità.

Attraverso questi versi, da un lato gettiamo lo sguardo verso orizzonti lontani diventando stranieri in terre straniere, dall'altro riflettiamo sulle radici sociali e culturali delle nostre origini, condividendole con altri italiani "diasporici", tutti in qualche modo ancora e per sempre *paesani*. L'esperienza forte dell'emigrazione per i sentimenti profondi e contrastanti che scatena nell'individuo è quasi naturalmente portata ad avere una relazione speciale con la sensibilità poetica ed è garanzia di autenticità, avvertendo queste voci il desiderio di esprimere una verità essenziale. Grazie alla poesia i conflitti dell'animo passano attraverso il filtro della letteratura che li purifica, fissando in forme chiare ed equilibrate il dissidio interiore. L'io «soggettivo» travalica in un io «universale», generando un sentimento di tipo corale. Molti di questi poeti gestiscono felicemente e in maniera originale la materia autobiografica legata a un vissuto intenso. Vengono continuamente rimescolati i piani della realtà e dell'immaginario, tra volontà di fusione e inevitabile ambiguità.

La componente nostalgica in questi scritti è inevitabile, la maggior parte di essi è caratterizzata da pensieri e sentimenti che costituiscono la vita interiore dell'emigrante. La profonda distanza nel tempo e nello

spazio che lo separa dalla terra natia produce il desiderio di contemplare retrospettivamente luoghi, persone e cose, ricordi di gioventù e affetti andati. Inevitabili, poi, i confronti tra le due terre: quella lasciata e quella incontrata. Emerge a volte lo sguardo critico del poeta che riflette sulle condizioni politiche e sociali del paese d'origine che hanno permesso e generato la diaspora, e quindi anche riflessioni sulla violenza e sulle ingiustizie presenti tanto nel paese di partenza quanto in quello d'arrivo. In definitiva, il costante e sempre mutevole confronto tra due mondi e due culture rappresenta un tentativo di "demythologize" (demitologizzare) e "remythologize" (remitologizzare) passato e presente alla luce di nuove esperienze. Per altri invece c'è amarezza e risentimento perché il sogno non si è trasformato in realtà, e la nostalgia scatena un senso di non appartenenza tanto al passato quanto al presente, un vagare metafisico che non potrà mai essere interamente risolto.

Numerose e significative le riflessioni sul paesaggio naturale. Boschi e deserti australiani, venezuelani e brasiliani presentano un ambiente così nuovo e diverso per l'emigrante che generano prolifiche metafore utili nel processo di ri-definizione di nuove vite. La stessa inversione delle stagioni è materia florida per l'immaginario poetico.

Molti di questi poeti nascono il più delle volte come lavoratori, lustrascarpe, giardinieri, muratori, cantastorie i cui versi sembrano seguire i ritmi musicali del tango argentino o di altre musicalità esotiche. A volte, nella risonanza epica e corale di tali scritti, si avverte il bisogno di affermare la propria dignità, spesso calpestata. Nel paesaggio sociale poi si intravedono barriere insormontabili tra gli emigranti e i popoli ospitanti. Si avvertono sentimenti contrastanti in una società che vuole dimostrarsi aperta all'altro ma che in fondo molto spesso discrimina. Le riflessioni e le conclusioni cui giungono i poeti sono ovviamente differenti: c'è chi propone un inno alla fratellanza tra uomini di razze diverse.

Molto spesso sentimenti legati all'emigrazione lasciano lo spazio a riflessioni di più ampio respiro, che esplorano le relazioni umane su larga scala, affrontando con rara sensibilità la solitudine, la disperazione, l'incomunicabilità nella società contemporanea, abitata da identità ibride. La poesia degli espatriati inventa mondi nuovi ma allo stesso tempo reinventa quelli antichi, usando la memoria con ossessiva selezione. Leggere questi testi ci consente di notare come si è modificata e trasformata un'identità italiana in un'identità altra, assistendo ad un processo di transizione, evoluzione, trasformazione. Questi versi rappresentano il tentativo di segnare una tappa decisiva della propria identità prima che si

sciogla fondendosi in qualcosa di nuovo. La migrazione e le esperienze di vita più generali sono viste come aspetti collegati alla ricerca individuale di senso nel vuoto oceanico dell'esistenza moderna, in cui i confini sono labili, tutto è fluido transitorio e frammentario. La mancanza di senso trova una efficace risposta e una potente arma di difesa proprio nel passato e nella memoria collettiva.

Peter Caravetta sostiene che la lingua diviene la patria dei poeti, una lingua che risulta essere essa stessa sradicata ed errante, quindi nomade, strana per la comunità antica e straniera per la comunità presente. La poesia di molti di questi poeti è sempre in movimento e vive una pluralità di vite. Ed è proprio dalla modernità che la pluralità di vite in continuo transito è diventata la costante dell'immaginario collettivo. L'emigrazione come fatto storico che ha caratterizzato la società otto-novecentesca provoca riflessioni che dalla nostalgia verso le terre d'origine si estendono al disorientamento, allo sradicamento e allo spaesamento che sembrano accompagnare e caratterizzare universalmente l'uomo che abita e vive la modernità.

Questa mobilità e labilità di confini si riversa inevitabilmente nei testi ibridi di alcuni poeti. Da qui la discorsività nella poesia di Fontanella che cerca di dare un tono narrativo ai suoi testi poetici. Esemplificativo il fatto che lo scrittore scriva i suoi versi di viaggio quando è in viaggio, in luoghi di transito, extraterritoriali, come gli aerei. Una scelta funzionale alla convinzione profonda che uno scrittore non debba parlare del tempo ma nel tempo ed essere capace di andare oltre esso. Il viaggio nella sua opera è centrale. Egli stesso sostiene che la sua formazione classica e essenzialmente europea con gli anni ha risentito della letteratura mobile "on the road" della Beat Generation.

Una lezione straordinaria di convivenza multietnica e di rispetto del proprio *background* culturale ci viene dagli italiani che vivono in Istria e a Fiume. Si tratta di una comunità che, benché molto esigua, ha mostrato di essere, e di avere un'abilità di sopravvivenza, di sopportazione e di adattamento al contesto politico e sociale che negli anni è radicalmente cambiato. I rappresentanti più moderni amano le sperimentazioni e sono convinti che la poesia che racconta di sé produca una sinergia intellettuale indispensabile per la formazione della spiritualità collettiva. La cultura del mondo contemporaneo deve essere pluralistica: aperta al nuovo ma anche custode delle proprie radici e del proprio retaggio culturale. Nel suo nomadismo, come scrive Sebastiano Martelli, l'emigrante dimostra che si possono avere più radici, che più luoghi e più paesi possono entrare

nel proprio vissuto senza conflitti e senza lacerazioni. Spesso il confronto incrociato fra la nuova realtà ipertecnologica e il vecchio mondo arcaico-rurale non è semplicemente un'operazione nostalgica quanto la ricerca di direzione e di senso per contrastare i ritmi accelerati della modernità, affermando la necessità di un rallentamento che viene offerto dal recupero dei tempi andati e rivisitati attraverso la memoria. Molto spesso i versi di queste poesie trascendono qualsiasi elemento transitorio di spazio e tempo e, accarezzati dal vento della parola lirica, diventano luoghi dell'animo eterni e rassicuranti.

LUCIA CRISTINA TIRRI

LE FORME PLURIME DELLA *RÉVERIE* DEL PASSATO:
GLI ANNI PICCOLI DI ENZO MOSCATO

Le forme plurime della *rêverie* del passato, dell'autobiografia e dei generi contigui del diario, *del journal intime* o anche del romanzo autobiografico, come per Goldoni, Montaigne, Musil, Proust o Calvino, si contaminano in questo testo di Moscato che inscena il viaggio interiore, *à rebours*, come il titolo del primo racconto de *Gli Anni Piccoli*, nel ricordo dell'infanzia nella sua Napoli.¹

Come in un *bildungsroman* rovesciato Moscato rappresenta, con la sua particolarissima cifra stilistica, la sua strana formazione fatta soprattutto di vagabondaggi, o «illegittime evasioni dalla scuola», e rievoca, con una sottile malìa regressiva, le tappe di un apprendistato eslege di un «alunno delle pietre. Cresciuto ed allevato non dalla luce o dall'acqua o dal pane, ma dai 'bàsoli', dai sanpietrini, dalle schegge di roccia – indifferenti e saggi – che pavimentano le strade e rivestono le mura di questo luogo».²

Ebbene, proprio la “pietra” diventa, per la frequenza con cui questa immagine ricorre nel testo, il corrispettivo analogico con cui Moscato traduce il senso di un “èpos degradato”, la pietra (un'isotopia ricorrente soprattutto nell'epilogo), che in fondo è anche ciò che resta di una città ferita a morte dalla guerra, in cui l'autore intravede «un futuro che, curiosamente, ossimoricamente, nasceva abbarbicato alle pietre, ai mattoni, ai 'vàsoli', alle superstiti colonne e scalini, di ciò che si era costruito nei secoli dei secoli precedenti».³

¹ Autore, attore, regista e *chansonnier*, Enzo Moscato si è imposto sulla scena nazionale e internazionale per la grande creatività di invenzioni sceniche e linguistiche della sua scrittura, votata all'interferenza tra stili e registri formali differenti, che spaziano dai drammi e dalle commedie, ai monologhi, agli atti unici lirici, alle rapsodie e ai melologhi. Un'accurata presentazione della sua biografia artistica e della sua produzione è consultabile nel minisito a lui dedicato nel sito web *Teatro Napoletano* (www.teatro.unisa.it), ideato e diretto da Antonia Lezza.

² Cfr. E. MOSCATO, *Gli Anni Piccoli*, prefazione di Enrico Fiore, postfazione di Pasquale Scialò, Napoli, Guida, 2011, p. 102.

³ Ivi, p. 97.

Aldilà della metafora continuata della pietra, sembra reiterarsi in queste pagine con una certa frequenza un altro *tòpos* che attraversa costantemente anche il teatro di Moscato, ovvero il tema dell'invisibile:

In un paese mediterraneo, si sa, la neve è non solo novità, stupore, gioia, incanto, bellezza, candore, eclisse o nascondimento del brutto, ma Utopia, anche. Perché non essendo possibile vederla mai – o solo per fulminei istanti, inafferrabili – è come il Desiderio, il Teatro, la Poesia, l'Impossibilità.

Una sottaciuta, ma sempre vivissima, interiormente – Illusione / Speranza.

Negli ultimi tempi, poi, ho finito per legarla, pensando a Napoli, riflettendo su Napoli, anche all'idea dell'Invisibilità.

L'Invisibilità di una certa Napoli – quella Napoli che, sono sicuro, c'è, esiste, eppure mai, o quasi mai, si vede. Purtroppo.

È l'invisibile, non percepita Napoli di oggi, che predomina nella mia scrittura, non quella che possiamo ricavare (e che ci risulta comodo ricavare!) dal cosiddetto 'concreto'. Che è, poi, sempre, la bieca, ingenerosa cronaca al minuto dei Crimini e i Delitti di Quaggiù.

Le mie storie (o de-storie), quelle soprattutto che ho dedicato al Teatro, alla ra- o dera-ppresentazione scenica, non passano esattamente per la percezione visibile, fenomenica, del 'concreto' di cui sopra.

Direi, piuttosto, che avanzano dal 'sottosuolo', impercepito dai sensi; dagli infiniti strati sovrapposti, di terreno e rovine, che abbiamo sotto i piedi, quando ci mettiamo a camminare per le strade di quest' inefabile 'città porosa'.⁴

Ancora, intimamente correlato all'immagine-allegoria della "rovina" è poi soprattutto il tema del "frammento", che si ripete, come in una *ring-komposition*, ad apertura e in chiusura di questo testo, (tema peraltro fondamentale per le sue complesse implicazioni simboliche, anche considerando la sua "ossessiva" presenza nel teatro di Moscato).

In particolare, in quest'«autobiografia 'in minimis'» (come l'autore stesso la definisce), il recupero analettico delle immagini e dei ricordi della sua infanzia si configura come *quête* inesauribile, come una ricerca dedalea, in cui «non solo la pagina risulta essere un frammento, ma persino il ricordo medesimo si scheggia». ⁵ La dimensione del frammento pervade quindi anche la sostanza stessa della scrittura, scrittura che si presenta volutamente disgregata, plurivoca, decisamente sperimentale e si manifesta, come dichia-

⁴ Ivi, pp. 99-100.

⁵ Ivi, p. 30.

ra Moscato in sede paratestuale, come un coacervo di «Memo-frammenti e Bio-proiezioni dall'interiore/esteriore 'Contea di N.'». ⁶

Il ricordo del passato viene ripreso analetticamente nel racconto sotto forma di brevi e improvvise epifanie: più che il racconto dell'infanzia, nel senso che la tradizione ha dato a questo termine, presupponendo un esordio, uno sviluppo e un epilogo di un intreccio, l'autore ci presenta infatti le «immaginazioni-visioni-deliri, su di essa». ⁷ E proprio perché è la sostanza del rimosso e del sogno che appare qui come l'impulso che domina nel processo di rievocazione (in cui l'autore appare quasi etero-diretto), il racconto infrange e dilata l'*ordo naturalis* dei fatti, restituendo così al lettore la cronologia relativa alla nascita del protagonista soltanto nell'epilogo:

Potrei dire di essere nato all'inizio della fine dello Splendore.

E di avere in gran parte vissuto nella fine dell'inizio della Decadenza.

Non è un gioco di parole.

Se si confrontano i numeri ci comprendiamo benissimo.

Nel 1947, 48, o 49 Napoli bruciava gelidamente - voglio dire senz'accorgersene: semplicemente scambiando certo tipo di fiamme per altre fiamme - degli ultimi bagliori del suo anarchico, ma più volte magnifico passato.

I residui - ma ancora vigorosi - fuochi, che s'alzavano dalle rovine della guerra appena finita, non venivano percepiti per quello che già erano: inizi, avvisaglie, vedette, dei nuovi incendi, dei nuovi roghi, che stavano lambendo dovunque - con invisibile, forse, ma strenua violenza, indomito rigore - anche ciò che si era miracolosamente salvato dai ripetuti, micidiali, bombardamenti.

E che, nel suo stare in piedi, nel suo resistere alla devastazione della città, messa in campo dagli Alleati prima, dai Tedeschi poi, era simbolo, in qualche modo, di speranza e di futuro. ⁸

Non solo, ma la vocazione al frammento, alla de-costruzione, se non addirittura alla deriva di matrice deriddiana, viene qui assunta da Moscato come un *modus operandi*, che impronta di sé tutta la sua opera:

Se per 'quotidiano' s'intende la realtà, io, con questa, è risaputo, non ho avuto che rapporti imperfetti, scissi, sfuggenti, frammentari, saltuari.

Come potevo, dunque, tenerne una fedele registrazione?

Solo il frammento, l'occasionalità, lo sprazzo di memoria o di riflessione della vita vissuta, potrebbe attagliarsi a questo mio rapporto atipico con essa.

⁶ Ivi, p. 13.

⁷ Ivi, p. 24.

⁸ Ivi, p. 97.

E tale, a ben guardare, si configura tutta la mia scrittura di ‘lavoro’:
drammaturgico, poetico, critico, narrativo.

Forse il mio vero e proprio diario è stato questo.

Inutile, pertanto, darne o fabbricarne un doppione.⁹

Dunque una costruzione (o piuttosto una “de-costruzione”) del racconto autobiografico in cui il ricordo viene frammentato, scomposto sulla pagina, così come scomposta appare la struttura stessa del testo, che appare di fatto sottoposto a un rilevante processo di scomposizione, per l’infrazione dei tradizionali procedimenti formali, per l’adozione di particolarissime tecniche di montaggio (le stesse, del resto, della sua drammaturgia) e, più in generale, per l’alterazione della *fabula*.

Non solo, ne *Gli Anni Piccoli* si contaminano le forme della prosa con pensieri scritti in forma versi, quasi melopee, che sfruttano le potenzialità iconiche dello spazio bianco, come se fossero pause di silenzio, che si impongono all’ascolto con un’evidenza quasi teatrale, secondo una strategia stilistica costante nella scrittura ibrida e “ossimorica” di Moscato.¹⁰

In questa particolare partitura polifonica, si mescidano quindi materiali tra i più disparati: la diegesi pura, in cui si intrecciano cronaca e *fiction*, il racconto *noir*, con veri e propri momenti di *suspense*, che appare tra l’altro contaminato dalle forme del *cunto* di matrice orale, o ancora frammenti di versi, descrizioni, lettere e citazioni colte. In particolare i riferimenti intertestuali vengono filtrati dalla memoria “poetica” dell’autore (“poetica” proprio nel senso etimologico di “fare, manipolare”), che li assorbe e li trasforma nella trama narrativa, ri-plasmandoli e investendoli di nuove accezioni.

I riferimenti impliciti o espliciti alle sue letture, da Jung a Zaratustra, o a Junger, da Pascal a Sarte, Lacan, Artaud e Nietzsche, si intrecciano, in una complessa testura citazionale, a riprese o calchi di motti e modi dire prettamente vernacolari, espressioni di quell’oralità che permea le strutture profonde della scrittura di Moscato, in quanto emanazioni verbali dell’inconfondibile *humus* culturale napoletano, in cui è immerso e da cui la sua scrittura trae continuamente ispirazione, protesa com’è nella ricerca di un linguaggio originario, che si nutre della “memoria”, come da un avantesto mitico e primigenio. Ancora, concorrono a costruire una fitta rete intertestuale, frammenti e riprese di descrizioni, citazioni e ri-montaggi di ampie scene o anche di singoli elementi descrittivi, che trovano il loro nucleo genetico negli altri testi di Moscato. Si pensi solo al riferimento alla genesi

⁹ Ivi, pp. 27-28.

¹⁰ Cfr. E. MOSCATO, *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007.

della raccolta di racconti *Occhi gettati*, la sua opera narrativa d'esordio, o alle relazioni intertestuali tra *Orfani veleni* e il mito di Pulcinella, tragicomico ossimoro di «bella» morte.¹¹ Per questo Moscato parla di:

agglutinazioni, tematiche e formali, che sembrano tradire la vocazione, ma, forse, è meglio dire: l'inclinazione mia costitutiva, a de-narrare, a de-costruire, a sfaldare, scialando, l'ibrida materia che ospito nel cuore e nella testa.¹²

Tale polimorfia si riflette anche nella titolografia dei sette racconti della raccolta: *À Rebours*, *Stabant Pùeri in illis...*, *I Filoni*, *Giallo per Svista*, *À Rebours II*, *Stille Nacht*, *Blutige Nacht...*, *In Exitu*.

In questi racconti appaiono come in rilievo singoli episodi o scene in cui prevale un forte descrittivismo iperrealistico: si pensi per esempio alla descrizione analitica della malattia infantile, di cui si ricostruisce non già la rappresentazione del fatto quanto, piuttosto, il suo macabro ricordo, frammentato e scomposto che la memoria evoca sulla pagina; le visite nei Grandi Magazzini, la strada, il Natale, la scuola, i Bagni Eldorado alle spalle di Castel dell'Ovo.

Animano poi queste storie personaggi, che ricordano quelli della Ortese, “poveri e semplici”, personaggi, che in realtà appaiono come tragiche e umoristiche *dramatis personae*, a cui Moscato impone una forte trasfigurazione metaforica, deformandone i contorni.

La memoria, dunque, ricomponne in figure allegoriche ambienti e personaggi della vita dell'autore: il compagno delle elementari, Ignatiello Di Franzo e lo strano personaggio, protagonista di un micro-racconto, che reca l'ambiguo intertitolo di *Never Know*.

L'uomo «divenuto muto e disperato a causa dei terrori della guerra, dei non ancora dimenticati e continui bombardamenti sulla città»,¹³ appare come una misteriosa presenza ctonia e quasi come una creatura psicopompa, che trapassa dal mondo reale e visibile alla profondità del fondaco, da cui riemerge ciclicamente tre volte al giorno, lasciando poi una testimonianza scritta del suo “passaggio”, un segno ambiguo che nessuno può decifrare.

Fitte poi appaiono le presenze femminili, a partire dalla madre e dalla seconda madre, Zì Concettella, fino alle grottesche figure delle sorelle Musciacco. Nella storia della scomparsa delle sorelle, nel racconto *Giallo per Svista*, come in una favola di Basile, Moscato ritrova in parte la genesi

¹¹ Cfr. *ivi*, p.121 ed E. Moscato, *Gli Anni Piccoli*, cit., pp. 90-91.

¹² Cfr. E. MOSCATO, *Gli Anni Piccoli*, cit., p.31.

¹³ *Ivi*, p. 45.

del suo teatro e soprattutto dell'opera *Occhi gettati*. A tal proposito, viene in mente un saggio di W. Benjamin, *Logge*,¹⁴ in cui il "ricordo" dell'infanzia riaffiora "nel ruolo del veggente che predice il futuro". Così in questo racconto visionario, profetiche diventano le improvvise epifanie de «ll'uocchie jettate delle due disgraziatissime Musciacco».¹⁵

L'incanto della scoperta del particolare macabro, rappresentato attraverso una prospettiva *d'en bas*, dal punto di vista del narratore che filtra il racconto sempre attraverso l'angolo prospettico di se stesso (bambino che osserva), viene rivissuto dunque come regressione onirica della scoperta dei germi del suo teatro, in cui domina da sempre quella che potremmo definire come una vera e propria allegoria dello sguardo sulla dimensione dell'umano, colta nelle sue manifestazioni tragiche e umoristiche.

La ricerca conoscitiva, del lontano e del rimosso del suo passato si presenta sin dall'inizio come una ricerca delle sue radici, per cui la lezione di Jung assume un valore interpretativo (non a caso Moscato qui ne parla come uno dei suoi più importanti «spiriti guida»)¹⁶ Napoli, che qui appare sempre lontano dal bozzettismo della tradizione, viene ricordata in particolare come emblema di un patrimonio antropologico, con i suoi miti, i suoi riti e il suo idioma, a cui Moscato vuole rimanere ostinatamente attaccato.

Nella descrizione della città, precisissima appare la toponomastica dei luoghi; via Speranzella, la piazza del Gesù Nuovo erano le mete dei suoi pellegrinaggi, quando marinava la scuola, gettandosi in quello che definisce come:

il ventre, il famigerato "cuorp" 'e Napule": Via Capitelli, Via Croce, Calata Trinità Maggiore, le quali, a loro volta, misteriose, come fossero, appunto, grandi canali sanguigni, tracciate e pompate da una "esse" di folla, di linfa, d'ammuina - cuore potente di suoni e d'umori - danno origine ad un garbuglio microscopico di vicarielli e straduzzelle, chiazze e chiazette, cupe, oscure e lubriche, a monte e a valle dello slargo, macchia umana, del Gesù: capillari innumerevoli, ma nessuno uguale all'altro: via San Sebastiano, via di Santa Chiara, Largo Banchi Nuovi, piazzetta dell'Ecce Homo, vico Foglie, vico Candelora, giù, giù, fino all'imbocco dei cosiddetti Gradini santa Barbara, che, una volta discesi, portano a tutt'altra parte, alla Borsa, all'antico Palazzo Ammennola, all'Università, al Rettifilo, senza però che sembri 'veramente' tutt'un'altra parte, tanto sono simili a quelli dei luoghi che hai disceso l'aria e l'umore che vi ritrovi.¹⁷

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Ultima redazione, 1938, Torino, Einaudi, 2001, p. 28.

¹⁵ Cfr. E. MOSCATO, *Gli Anni Piccoli*, cit., p. 83.

¹⁶ Ivi, p. 28.

¹⁷ Ivi, pp. 59-60.

In queste vie, in cui Moscato da ragazzo si disperdeva, per l'inquietudine e l'ansia di libertà che sin da allora caratterizzavano la sua indole, riscopre un'incessante miniera di allegorie, di ambigue metafore, di sovrasensi e allusioni, evocati dalle voci gridate e segrete nella Napoli degli anni Cinquanta, una città non ancora sfiorata dal progresso, per questo ancora autentica, prima che il consumismo e l'irrealtà della sottocultura di massa iniziassero a rodere come un tarlo dal di dentro le sue tradizioni.

Nella città entra, infine, la Grande Storia, con le ferite che si porta dietro la guerra, contaminandosi con la piccola storia dei quartieri, che Moscato definisce come una «*specie di città nella città, di paese dentro il paese*»;¹⁸ qui arriva la guerra e l'Olocausto, che Moscato ricorda, attraverso due testi che hanno lasciato un segno nella sua formazione, il *Diario* di Anna Frank e *La Storia* di Elsa Morante.

In questi racconti Moscato punta a indagare il rimosso, l'occulto, l'implicito. Nel realismo lirico delle sue storie, tutto assume però, malgrado la guerra, come un irresistibile senso di arcana positività. Il suo cammino verso la maturità appare sempre segnato dalla "figura" dominante dell'ossimoro, in cui, come nel suo teatro, si intrecciano l'apollineo e il dionisiaco. Si pensi per esempio, a come viene ricordato il Natale, «assassino con tutti i sentimenti»;¹⁹ l'omicidio tra due ambulanti travestiti da Babbo Natale a cui assistono come testimoni muti i bambini diventa il macabro meccanismo che toglie la maschera a un rito, e al contempo la messa in scena di una "sceneggiata". Lo stesso *frame* si ripete nell'immagine della solarità dei Bagni Eldorado, deformata dalla tragedia della morte del bambino annegato, segno di tutto il sommerso, il rimosso che approda alla coscienza della scrittura che si fa confessione e diario intimo.²⁰

E siamo alla lingua. Come sul piano delle strutture e del vario materiale che qui confluisce, dalle descrizioni alle pagine di diario, al melologo, dall'elegia del ricordo alla *suspense* del racconto *noir*, così anche sul piano dei linguaggi Moscato tende a comporre una certa armonia delle dissonanze, a produrre un mirabile impasto di lingue, attraverso un uso che non appare mai neutro dello strumento verbale. Come nelle sue *pièce* teatrali, riesce a fondere in una perfetta amalgama, attraverso una vocazione di

¹⁸ Ivi, p. 25.

¹⁹ Ivi, p. 40.

²⁰ In una pagina di cronaca, il giornalista Antonio Tricomi ricorda questo tragico racconto di Moscato ambientato nei Bagni dell'epoca laurina, commentando il dramma di un tredicenne morto annegato nelle stesse circostanze. A. TRICOMI, *Come al Lido Eldorado. La stessa scena 50 anni fa al Borgo Marinari nel racconto di Enzo Moscato*, «la Repubblica - Napoli», 30 luglio 2014.

chiaratamente pluristilistica, un italiano basico, con i suoi effetti di parlato con un lessico che attinge da poli formali e alti della lingua come il latino (si pensi solo ai titoli dei racconti). Ricorre poi a lessici speciali, come quelli della filosofia («il corpo e la mente, la *res extensa* e la *res cogitans*»),²¹ che si contaminano anche con i gerghi, attraversando infine anche lingue molto distanti tra loro (anche dal punto di vista diacronico) come il latino appunto e l'inglese. Nonostante non sia destinata alla recitazione, questa prosa conserva della lingua del teatro tutta la sua corposità e soprattutto la sua fonicità: si pensi a come Moscato va a collocare strategicamente alcune precise e inconfondibili voci dialettali (peraltro riportandole in corsivo), o anche a come sfrutta tutta quell'espressività originalissima dei proverbi napoletani. La sua lingua per questo non appare mai monocorde, né monocroma: è capace di oscillare, con una grande escursione tra i diversi registri adottati, da parole di più alta frequenza del vocabolario di base o anche attinte dal lessico familiare all'aggettivazione trimebre, segno di una ricercatezza letteraria che appartiene alla *koinè* della tradizione letteraria; numerose sono infatti le strutture trimebri: *così tranquillo, luccicante, ameno* (p. 108); *quest'arzigògolo, quest'aporia, questo 'buco nell'acqua' del senso* (p. 112); o anche le dittologie sinonimiche, anche se con minor frequenza, *quella placida e materna distesa d'acque azzurre* (p. 109).

È una scrittura sicuramente votata alla contaminazione, all'interferenza di idiomi lontani, e che fagocita nelle sue strutture tutto il bello e il "brutto" (si pensi a quanto scriveva in proposito Rucello) della lingua.²² In maniera eccessivamente riduttiva questo originalissimo impasto di lingue e linguaggi è stato spesso assimilato alla linea della drammaturgia napoletana; ma in realtà la lingua di Moscato (ora anche della prosa) non sembra catalogabile sotto nessuna di queste facili e rassicuranti etichette. Questo perché se Napoli rappresenta in prima istanza la radice e la vocazione di questa scrittura, a un'attenta analisi il suo vernacolo rappresenta solo una delle possibili soluzioni, in cui questa ricchissima lingua si può declinare. Forse come la tradizione del teatro antico che ha origini campane, la lingua di Moscato può definirsi come una lingua "satura", proprio perché il suo segno stilistico è dato, costruito dalla ridondanza, dall'alterazione degli stili, dall'iterazione, dalla deformazione. L'i-

²¹ Ivi, p. 23.

²² «Questo linguaggio [l'italiano] così appiattito, così brutto, è quanto di più sgradevole mi è dato subire acusticamente... La repulsione che mi ispira è pari solo alla irresistibile attrazione che mi porta a coglierlo, ad annotarlo, a memorizzarlo per poi riciclarlo in un'ambiguità di sentimenti che ancora devo riuscire a decifrare». Cfr. A. RUCCELLO, *Perché faccio il regista*, «Sipario», marzo-aprile 1987, 466, p. 78.

bridismo, il magma verbale che la connotano attraversa piuttosto quella linea che Pasolini indicava come plurilinguismo di marca gaddiana.

Questo stile “ngrifato”, come lo definisce lo stesso Moscato, questo stile mescolato, che sfrutta *ad libitum* i diversi strati e sonda tutte le varietà della lingua (sul piano diastratico, diafasico e diacronico) sono frutto di un procedimento inventivo originalissimo, dato dalla continua aggregazione e agglutinazione di diversi stili e sistemi linguistici, dalla deformazione, come si è detto, e soprattutto dall'accostamento di parole e suoni diversi, di cui Moscato sfrutta al massimo la polisemia per estrarne tutti i possibili significati, proprio dall'ambiguo accostamento dei significanti. Non solo, il suo è uno stile ricco anche per le continue citazioni che diventano come pezzi di reminescenze, che appaiono deformate però sulla pagina e riadattate. Sa scegliere sempre con estrema cura nella selezione delle parole quelle dotate di una musicalità suadente, di una grande sonorità, data anche la sua grande sensibilità musicale. Le componenti ritmiche risultano così esaltate al massimo attraverso la tendenza all'analogia fonica, o alla prassi iterativa dell'assonanza, la consonanza e la rima. Unendo parole disparate ma di sonorità simile, come in questo esempio:

[...] Fu lì in quel cicaleccio ansante, reiterato, stornellante, che mi usciva dai polmoni, da minimo sciamano, da 'petit psychotique', e con cui cercavo di tirarmi appresso tutti verso il luogo del mio ritrovamento criminale, che son da reperire i prodromi, di un pregnante spettacolo avvenire: “Occhi Gettati”, appunto, salito alla ribalta nel millenovecentottantasei.²³

esse finiscono con l'appartenersi e col caricarsi della semanticità delle altre, attraverso una trama di allitterazioni stabili. E ancora di questa lingua va rimarcata la carica fortemente allusiva ed evocativa delle parole della sua lingua madre, il dialetto napoletano, che diventano pregnanti, piene di accezioni simboliche:

[...] del mio quasi orfanale aspetto fisico, o anche, chissà? dei miei lampanti quanto enigmatici vagabondaggi dalla scuola, per le vie della città, oltre che, forse, perché toccata dai miei “sperùti”, avidi sguardi rivolti ai libri, da quel mio evidentissimo desiderio di toccare e sfogliare.²⁴

In questo senso, la dialettalità diventa essenziale anche musicalmente alla sua prosa, come al suo teatro.

CARMELA LUCIA

²³ Ivi, p. 83.

²⁴ Ivi, p. 67.

IL MEDIOEVO CONTEMPORANEO DI GIULIO ANGIONI

È sempre più articolata negli orientamenti contemporanei del romanzo l'interpretazione implicita di un Medioevo, al di là delle sue complesse e inesauribili identità storiografiche, assunto come immagine trasgressiva e soggettiva, come se per paradosso di lontananza proprio la nostra epoca potesse comprendere e introiettare con naturalezza le punte, le miserie, le risorse di una presumibile "medievalità".

Insomma, ne risulterebbe in parte un'epoca reinterpretata secondo la necessaria manipolazione dell'interprete attuale, e una storia in parte scollata dalla cornice agiografica e storiografica degli esperti. Forse la scelta dell'ambientazione in un Medioevo che si alimenta delle contraddizioni, delle idee, della grande area di rivolgimenti fra Occidente e Oriente, vorrebbe dar senso al desiderio di una narrazione che, mentre si muove sullo scenario di memorie come indicazione di origini, proprio allora si interroga sulle circostanze dei destini ultimi. Il dato comune, capace di tenere insieme romanzi davvero fra loro differenti, è la scelta di una lingua speciale che permetta di forzare una sorta di abitudine al presente, al vissuto attuale, alla velocità e alla mescolanza di codici delle nostre lingue impoverite, e nel far ciò imporre un lingua fuori dalla lingua, con delle potenzialità maggiori acquisite sul piano della scrittura narrativa. E allora questo minimo comun denominatore avvicina romanzi in sé dissimili fra loro per struttura e per genere. Penso, ad esempio, alla storia parallelamente etica e psicologica in *Il cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino; all'avventura come continua matassa da sbrogliare, raminga e maccheronica, tragica e divertita in *Il pataffio* (1978) di Luigi Malerba; alla riflessività inventiva di fonti "vere" o presupposte come autentiche, e di generi contaminati in *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco; compresa *La palude definitiva*, il romanzo postumo (1991) di Giorgio Manganelli, inoltratosi nel percorso interiore, chissà medievale, ossessivo e di un pensiero che arriva a coincidere con il viaggio allucinato nel paesaggio, e in coabitazione con un'attesa divenuta possibilità di rappresentazione

del niente. Sono tutte storie accomunate dall'essere "fuori dal mondo", vissute in isole e isolamenti di varia natura; e sono tutte storie provenienti dal centro dell'impulso narrativo, che sembrano dire che la memoria funzionerebbe, potrebbe avere valore, potrebbe farsi storia davvero, solo se fosse utile al presente, moneta non fuori corso ma spendibile al di qua delle differenze imposte dalle divaricazioni del tempo e delle civiltà.

Probabilmente proprio per le stesse ragioni il romanzo *Sulla faccia della terra* (2015)¹ di Giulio Angioni parte da una precisa scelta del discorso e della narrazione, che identificano l'aspetto della materia narrata come possibile conseguenza di quella "medievalità", di cui parlavo, ma a patto di farci scoprire nuovamente tutto ciò che il romanzo contemporaneo può opporre alla cartolina illustrata della finzione storica del best-seller, alle presuntuose ricostruzioni sia letterarie che cinematografiche.

La *chance* del romanzo viene insomma giocata dalla parte di una rilettura sperimentale della tradizione, per cui la storia incrocia la memoria del passato al passato della memoria, riconsiderando la grandezza da *Commedia* dantesca delle piccole vicende testimoniate in una ricerca che, come avviene nel romanzo di Angioni, parte da un inferno in terra, incontra l'oasi di un paradiso della mente e del fare, e fa infine i conti con lo spietato giudizio punitivo per chi è sfuggito alle regole dell'obbedienza, alla logica della legge come forza in atto, in cerca o di rifugio in un nuovo silenzio o di trasmettere traccia scritta di sé. Sicché le minime vicende crescono nella mente del lettore come esemplari di un destino che accomuna l'antico progenitore agli antieroi del presente. La *chance* del romanzo contemporaneo contro le forme della mediocrità mass-mediatica e da circo tecnologico è ancora quella di continuare a mostrare che la letteratura fa la Storia, non viceversa e non per imitazione. Ho parlato, dunque, di singolarità del discorso e della narrazione. Vediamo in che senso. *Sulla faccia della terra* ha una scrittura di frasi brevi, spezzate, una successione di asindeti, che nell'insieme cadenzano un ritmo, una musica, un colore, addirittura una durata versale: si trova qui la voce possibile e, in questo, "autentica" del Medioevo contemporaneo, perché è scelta di un linguaggio creativo (ricco di neologismi, calchi sardi, abbrivi espressivi), un timbro evocativo, e insieme possibilità di creare sospensioni, accenni, allusività, percorsi analogici, e inviti al lettore perché arrivi da sé a completare immagini consistenti, stimolato, e direi anche sedotto, dalla linea poetico-narrativa del testo. Il non detto, si sa, funziona intelligentemente

¹ G. ANGIONI, *Sulla faccia della terra*, Milano-Nuoro, Feltrinelli-Il Maestrale, 2015.

più del suo contrario, e il non visto seduce più di ciò che è tutto sotto gli occhi.

La vicenda raccontata da Giulio Angioni ha una data d'avvio, che è quella dell'estate del 1258, anno della contesa violenta fra genovesi e pisani, della guerra vinta da questi ultimi in terra sarda, a Castel di Castro, tutt'intorno alla nostra Cagliari, e soprattutto la flagellazione di Santa Gianna, già in mano ai genovesi, rasa al suolo e, si dice, addirittura ricoperta di sale dai conquistatori. Il narratore della storia inizialmente è uno, si chiama Mannai Murenu, garzone del vinaio di Seui, e racconta in prima persona la storia esemplare accadutagli settant'anni prima, all'epoca dei suoi diciassette anni (dunque, il conto è presto fatto, siamo nel 1328: lontano da qui Dante è morto da 7 anni, e Petrarca ne ha 24).

Un narratore certo longevo a cui, a voler essere pignoli, dovremmo rimproverare le scarse informazioni concesse riguardo alla trasmissione della sua memoria, che sembrerebbe a prima vista non scritta ma orale, e rivolta ad un ascoltatore occasionale («Torna domani. Così di punto in bianco si fa notte che siamo ancora qui cercando d'iniziare»),² o nata a beneficio di coloro che, sopravvissuti, con lui hanno condiviso la feconda avventura della fuga in quella che chiama l'Isola Nostra, protetta dallo Stagno, nascosta e inaccessibile perché rifugio di lebbrosi, al tempo in cui la lebbra è ritenuta un castigo di Dio, e non malattia (va da sé, malattia da cui si può anche guarire). Peraltro, e certo c'era da aspettarselo, alla memoria, al ricordo breve, alla scrittura, al racconto, è dedicata autoriflessivamente grande attenzione nel romanzo, come è rimarcato sin dalle prime battute del libro, che lasciano ipotizzare un narratore capace di amalgamare e integrare la memoria in generale o il ricordo specifico con la dimensione a più livelli del racconto orale. La situazione che sto descrivendo parte da due rapide enunciazioni: «Certe cose riesci a vivere solo se le dimentichi. Altre riesci a vivere solo se le ricordi»³ (battuta che ricorda alla lontana il capitolo agostiniano sulla memoria della dimenticanza nelle *Confessioni*). A ciò aggiungiamo tutta l'ironia a doppio senso contenuta nell'espressione «Morto che parla», titolo del terzo capitolo e chiave per tutto il libro, ovvero tendente a indicare la sopravvivenza di Mannai e di Paulinu, l'altro scampato al massacro dei pisani, che si ritrovano sotto le macerie e sotto corpi esanimi e sanguinanti, a far finta di essere morti. O anche ci fa supporre che il maggiore narratore della nostra storia, lo stesso Mannai, è come

² Ivi, p. 10.

³ Ivi, p. 11.

un morto che parla, pervenuto da un tempo e un luogo lontanissimi se il testo dei suoi ricordi supera le macerie, supera la vita al tempo dell'Isola dei lebbrosi, supera la vecchiaia e la probabile morte imminente del personaggio, per arrivare fino al lettore postumo, a noi contemporanei. Ogni narratore è un morto che parla attraverso la vita del racconto nel senso di una felice contraddizione dell'inesauribile deriva narrativa affidata a chi ascolta, a chi riceve, a chi legge al di là di tutto. E ancora: per i personaggi di Angioni raccontarsi vuol dire dare consistenza alle azioni, motivarle, farle esistere al di là dell'evento in sé. La piccola comunità che si forma in embrione dall'incontro fra i due sopravvissuti si ritrova e cresce via via, in una sorta di cammino della civiltà da primitiva a classica, eleggendo prima di tutto uno spazio privilegiato, l'Isola che fu già dei lebbrosi, poi da essi abbandonata e resa deserta per la cattura dei lebbrosi stessi lanciati dalle catapulte pisane contro i nemici. Il gruppo dei sopravvissuti si riconosce comunità, dapprima di undici compagni e un cane, in quanto impara a raccontarsi, e affida ai conversari comuni la storia di ciascuno, con ampia narrazione personale, o a schegge e brandelli. La comunità poi ampliata, e progressivamente identificata in essenziali riferimenti ai personaggi subentrati che restano sullo sfondo, appena abbozzati rispetto al gran disegno del nucleo originario, raggiunge con il tempo le 30 presenze, poi 60, infine oltre 123 compagni, quelli in gran parte trucidati dalla soldataglia del conte Ugolino Della Gherardesca, proprio quello di Dante, e dal fuoco della Compagnia della Buona Morte a conclusione delle cronache sull'Isola. Il tono incantatorio del ritmo narrativo si svolge a filo continuo, costante sia nelle piccole "conquiste" sull'Isola sia nelle disavventure fuori di essa, in modo da collegare i differenti livelli che scandiscono il tempo dell'azione e anche le caratteristiche del discorso del e sul personaggio.

Cuore della narrazione è la trasmissione dei racconti e delle esperienze, che testimoni e ascoltatori pretendono il più possibile fedeli a dati attendibili. Significativamente Akì, la giovane orientale divenuta sposa di Mannai, al tempo dei resoconti in vecchiaia assume il ruolo di lettrice esigente, preoccupata di sottoporre la materia narrata al vaglio degli altri sopravvissuti alla fuga dall'Isola, fra cui l'amica Vera de Tori, divenuta la sposa di Paulinu, nel momento in cui spunta addirittura il riferimento *hapax* a un *mastro notaio dei ricordi*,⁴ segno dunque che il racconto non è solo orale ma viene affidato al registro della scrittura. Annotiamo a questo punto tre passaggi narrativi: dai personaggi alla memoria di Mannai, da

Mannai al mastro di ricordi che trascrive le testimonianze; e in parallelo l'inserimento, ai lati opposti dell'intreccio, delle due storie autonome rispettivamente di Akì e di Vera, forse direttamente dettate al mastro dei ricordi, eludendo così la mediazione del narratore principale (il dubbio si impone perché su questo punto il testo è reticente).

L'esigenza e la preoccupazione di Akì fanno da correttivo ad una clamorosa imprecisione iniziale del narratore, vantatosi d'essere esclusivo depositario del racconto («dicevo di essere il solo superstite della gente dell'Isola Nostra»),⁵ e per questo passibile di rimprovero:

Non parlo per Vera de Tori, che per tua norma e regola, Mannai Murenu, ti ricordo che è anche lei reduce ancora viva della gente dell'Isola Nostra. E io gliel'ho già detto che qualcuno sta raccogliendo le nostre memorie di quei tempi. Sicché un giorno o l'altro, o viene lei da noi o andiamo noi da lei, con questo nostro mastro notaio dei ricordi. E dirà la sua storia da par suo. Poco ma sicuro.⁶

La prolessi non mente perché anzi giustifica due infrazioni alla continuità diegetica del testo, le due intromissioni ed esautorazioni del e nel ruolo del narratore principale (Mannai) rispettivamente da parte della stessa Akì, testimone non a beneficio della comunità ma a nostro beneficio di lettori postumi dell'affascinante *grande racconto*, come dice il titolo del capitolo, e da parte della su citata Vera che, dichiarandosi smemorata, sul finale del nostro libro immette nel suo *grande racconto* un resoconto parziale della propria vicenda personale, dichiarate ripetizioni sui membri della piccola comunità, e soprattutto l'epilogo della storia del suo Paulinu da Fraus (il toponimo di città inesistente caro all'opera di Angioni), perseguitato, torturato e nuovamente schiavizzato dall'Inquisitore e dall'autorità episcopale.

Il filo della memoria e del racconto è legato a stretto nodo con il valore della scrittura e, con essa, della trasmissione del sapere, punto di forza del Medioevo contemporaneo di Angioni. Sintomaticamente Paulinu è il servo scrivano dello scrittorio di Santa Maria di Cluso, che sa "fare" i libri e che con la lettura si affranca idealmente dalla sua condizione di nato servo (praticamente vi riesce attraverso il rocambolesco salvataggio di un buon Episcopo che lo proteggerà, anche se per il successore ritornerà alla condizione di schiavo, con figli e moglie che rinuncia all'originario status di donna libera); sintomaticamente Baruch, il grande sapiente ebreo poliglotta che sa scrivere libri e che morirà sull'Isola, invita sempre

⁵ Ivi, p. 46.

⁶ Ivi, p. 57.

i compagni d'avventura a lasciare traccia del loro esistere, e per questo guida tutti i membri approdati all'Isola affinché imparino «a dirsi», a raccontarsi correttamente, senza scantonare in particolari superflui, quando «cercano di tirare qualche filo, di rimettere insieme qualche pezzo, di fare un inventario per ricominciare»;⁷ altrettanto sintomaticamente persino il povero e buon cane Dolceacqua, morto per un'imprudenza, servirà la causa della scrittura, giacché materialmente dal suo corpo si ricaverà della pergamena come «tabernacolo di cose spirituali».⁸ Per questo motivo, al momento della narrazione settant'anni dopo gli eventi vissuti sull'Isola, Mannai attribuisce proprio al saggio Baruch, che nella comunità è colui che più caldamente stimola le confessioni autobiografiche dei membri rifugiati, il ruolo di *maestro di memoria*, propedeutico anticipatore sia del mastro notaio dei ricordi sia della funzione del grande narratore della storia nella sua interezza:

Maestro di memoria, arca di ricordi, certo Baruch non sbagliava quando diceva che o siamo memoria o non siamo per niente. Non sbagliava, se è vero che mai gli occhi umani sono tanto chiaroveggenti, anche al passato, come quando si stanno chiudendo per sempre, diceva.⁹

Per conseguenza dell'invito alla necessità di raccontarsi per continuare ad esistere, si innesca l'esigenza di dare spazio alle differenti tipologie di racconto, anche le meno evidenti, che nell'insieme formano un mosaico di interventi di maggiore o minore portata, non sempre affidate al discorso diretto e talvolta neanche alla parola. Esse possono essere desunte con particolare abilità dal narratore attraverso l'osservazione: ad esempio, dal comportamento dei personaggi meno loquaci (come nel caso dei tre soldati tedeschi che parlano male il sardo), dalle competenze dei più ingegnosi (il caso di Teraponto, fabbro bizantino espertissimo e creativo), persino dai silenzi (poi ceduti alla parola di Tidoreddu, sempre con il suo grande Libro del comando sotto l'ascella, gesto che emblemizza la sua storia personale), o dalla manualità (di Peppe e Jubanne Càralu, sediai). Il mosaico si forma con storie individuali, immersioni nel passato, momenti di anamnesi, rapide o prolungate descrizioni, che, a proporli tutti sotto lente diacronica, mostrano in modo corale e coerente l'immagine di terribilità del Medioevo (ma la nostra epoca è meno terribile e crudele?). Questo insieme polifonico e polimorfico di voci deve essere gestito riorganizzando

⁷ Ivi, p. 110.

⁸ Ivi, p. 120.

⁹ Ivi, p. 47.

e ordinando gli interventi diretti o indiretti che siano, compito discreto e sostanziale del narratore che crea uno spazio continuo di giornate ed eventi, cercando di non confonderne la cronologia. Si capisce bene, allora, perché la tormentata Vera all'interno del suo intenso monologo (senza altro conforto testuale lo supponiamo dettato direttamente al mastro di ricordi) avverte dei rischi che corre come testimone («La mia memoria è un libro di fogli sparsi al vento», «Se ben ricordo. E non confondo i tempi e le persone, Dio non voglia le buone con le cattive»)¹⁰ L'ordine del racconto non può ignorare il dubbio e l'instabilità della memoria, e come testo da tramandare deve rendere conto anche di questo, sicché la responsabilità della voce narrante prioritaria nel testo deve abituarsi ad un'etica della narrazione, rispettando anche in modo metanarrativo le eventuali mancanze, i vuoti, le reticenze, le cose non dette e indicibili (si noti, ad esempio, che nelle confessioni il linguaggio allusivo di Angioni, indiretto e sfumato, gli consente di parlare di avvenimenti cruenti con grande delicatezza, evitando di sfruttarne l'immedesimazione drammatica o realistica). Ciò serve, attraverso i racconti personali, tanto a rafforzare la reciproca conoscenza nella comunità plurilingue, mista per civiltà e religioni nell'Isola, quanto a continuare a tenere insieme le parti di un destino comune, come se il racconto fosse una paziente ricucitura. Ripete appunto Akì nel proprio doloroso monologo ciò che ha già detto Mannai: «Ci sono cose che riesci a vivere solo se le dimentichi, e altre che riesci a vivere solo se le ricordi», e per far ciò occorre materialmente e anche metaforicamente prendere ago, ditale e filo di refe francese: «Per rammendare i vostri vestiti logori, strappati, bruciacchiati. Per rammendare la vita di noi tutti».¹¹

Perché il rammendo riesca bene, ricucendo gli sberci e gli strappi inevitabili, se a tutti gli altri personaggi è concesso di aprire parentesi e aprirsi in parte al passato, per il narratore principale, che è Mannai Murenu, è d'obbligo riorganizzare il flusso degli eventi collettivi e suoi personali, ponendoli in relazione fra essi mediante i tre livelli differenti del tempo del racconto. Il primo è il tempo degli avvenimenti nell'Isola (qui il narratore riassume da sé o mette fra virgolette il discorso diretto là dove fa intervenire i compagni d'avventura); il secondo è il tempo delle esperienze precedenti gli avvenimenti stessi, che formano il curriculum del personaggio; e il terzo è il tempo del narratore anziano nel momento in cui inquadra se stesso e i suoi presunti interlocutori, fase quest'ultima

¹⁰ Ivi, p. 134.

¹¹ Ivi, p. 47.

che naturalmente dà avvio e conclusione all'intreccio di *Sulla faccia della terra*. Per questo motivo a noi lettori sono necessari gli inserti metanarrativi che insistono sul fatto che ognuno sa di potersi raccontare sì, ma fino a un certo punto. Quando ascoltiamo la storia di Paulinu dalla sua diretta testimonianza, lo stesso soggetto narrativo chiede licenza di poter tacere ciò che non gli riesce di portare a livello di parola («“No, non ce la faccio,” si lamenta»), di modo che parte dell'intreccio risulta costituita dalle omissioni del personaggio narrante, sia per il fondo di tragicità che non riesce a rimuovere e costringere a livello verbale sia per la scoperta della propria inadeguatezza al saper raccontare.

Nella supervisione riepilogativa di quanto sta accadendo nello spontaneo esperimento della reciproca conoscenza attraverso l'esposizione delle avventure personali, tocca al sapiente eremita Baruch imporre dapprima una verità che di lì a poco sarà costretto a compendiare con l'altro aspetto complementare ed egualmente vero dell'enunciazione. Dunque, incalza Baruch per convincere Paulinu a dar voce a se stesso: «“Noi siamo per noi ciò che riusciamo a raccontare di noi stessi. E per gli altri siamo ciò che loro raccontano di noi”». ¹² La difficile massima, innanzi alla quale addirittura Paulinu non «trova più il bandolo né la matassa», induce a pensare alla necessità del raccontarsi in prima persona rispetto al “difetto” di altri che pretendono di raccontarci. Qui il punto non sta nel fatto di raccontarsi in modo veridico, ma nell'accettare la doppia versione del narrare che, comunque, da qualsiasi parte venga tentato, porta a condividere un patto finzionale, più accettabile forse se corretto dal diretto interessato. C'è in gioco anche la non naturalezza del racconto per la voce dell'uomo, e anche i differenti ostacoli, compreso quello della dolorosa rievocazione, che la coscienza incontra nel momento in cui deve farsi discorso per l'ascoltatore. Fra tanti dubbi, titubanze, incertezze e perplessità del personaggio costretto a darsi voce, Baruch deve ammettere l'altra verità, complementare alla precedente, imposta questa volta dall'istanza del personaggio (nella fattispecie il recalcitrante e tormentato Paulinu), ovvero «che noi siamo per noi stessi ciò che riusciamo a raccontare degli altri, e che almeno un po' siamo per gli altri ciò che degli altri riusciamo a raccontare». ¹³ E in questa seconda ipotesi si fa strada una prerogativa tanto del narratore dentro la storia quanto del narratore che ha il potere del racconto in tutto il libro, tanto del personaggio romanzesco quanto di quel fantasma che il lettore contemporaneo avverte

¹² Ivi, p. 72.

¹³ Ivi, p. 74.

come raccontatore delle storie altrui, che è nella sua più generale identità lo scrittore, colui che firma il libro con il proprio nome.

Perché qui insisto sulle modalità narrative di un intreccio non lineare, anziché scendere nel vivo dei temi motivanti la vita del personaggio e le esperienze comuni? Perché Angioni ha elaborato un romanzo che contiene al suo interno una vera e propria filigrana di senso. La costruzione di questo romanzo porta la mente del lettore in uno straordinario percorso etico che da un lato condanna il manifestarsi della Storia architettata per cancellare la consistenza di singoli individui, materialmente frantumata nel minaccioso marchingegno, dall'altro privilegia la macchina del racconto come risarcimento per ogni singolo destino.

Il fascino del romanzo di Angioni consiste anche nel mostrare il gioco dei differimenti, rendendolo materia di discorso per i personaggi attraverso la serie di inserti metanarrativi a cui ho già accennato. Valga per tutti un brano esemplare che riguarda i nuovi arrivati nell'Isola e la necessità di accogliere, insieme a loro, i rispettivi racconti, non a caso ben governati da Baruch e Paulinu, interlocutori e registi della comunione diegetica, della catarsi liberatoria, offerte a chi aggiunge il proprio capitolo alla storia dell'Isola. Brano esemplare anche perché, come il lettore di oggi non mancherà di rilevare, la sinossi congiunge in poche battute allusioni comprensive di sentenze popolari e fatti personali non specificati, piacere e reticenza nel raccontarsi, conoscenza di un vissuto proprio e difficoltà di tradurlo correttamente in racconto, ma mantenendo quel "resto" irriducibile a livello di trasmissione del senso:

Quando riprendono a dirsi, il giorno o giorni dopo, cercano di tirare qualche filo, di rimettere insieme qualche pezzo, di fare un inventario per ricominciare. E noi lo conosciamo bene tutto questo, noi veterani sull'Isola Nostra, questo cercare una stabilità, ritrovare rapporti, qualche misericordia e compassione, qualche affetto. Ma è difficile. Se ci sono parole, non hanno ancora coerenza di discorso. La durezza di tutto non si fa scalfire. Landa dura da dissodare.

E a poco a poco, ecco la voglia di un recupero, prima di tutto di se stessi. Ecco le donne che riescono meglio a darsi al racconto. Si lasciano andare, dicono e ridicono in modi e da punti di vista disparati, mischiano allora con adesso, il sogno pauroso e la realtà, in una matassa inestricabile, senza mai un bandolo, una qualche certezza di vero, se non quello corporale di aggrapparsi ai figli, se ci sono. E ripetono, ripetono, ripetono la crudeltà della guerra e della pace che non c'è. Se Baruch o Paulinu non le istradano, vanno per le solite vie della malora, del mondo che va fondo,

del nostro re giudice che è troppo buono, e a far del bene a Genova o a Pisa si ricava solo male, perché gli uomini mai si contentano e se dà una mano subito qualcuno vuole il braccio, e per tenere insieme il mondo ci vuole il polso fermo e la frusta perché il giusto companatico mai soddisfa le voglie dei cialtroni che mordono la mano che li nutre, e dal mare a noi non ci verrà mai bene. Sono quasi sempre le donne più dei maschi a trovare salvezza nell'agire, nel correre ai ripari, nel fidarsi di noi che abbiamo esperienza di stare qui e ora, sull'Isola Nostra.¹⁴

Pur non entrando, per la prospettiva scelta in questa mia lettura, nello specifico delle avventure e delle esperienze dei personaggi del romanzo, vorrei ritornare ora alla funzione dell'Isola nello Stagno (diacronicamente direi cagliaritano) come luogo tipico e ideale per la fuga e il rifugio, luogo medievale sia metaforico che letterale per ritrovare se stessi salvandosi dalla furia della Storia, che sia guerra, lebbra, peste o altro, e spazio più o meno protetto nel quale si reinventa l'esistenza, cioè luogo del romanzo di formazione e di una formazione che rimpiazza, completa o corregge tutto ciò che la precede dal punto di vista della parabola dei singoli personaggi.

L'Isola di cui parla Angioni è la possibilità fuori dal mondo, un originario territorio che protegge dalla vita, dalla Storia, dal resto della geografia reale, e che allo stesso tempo porta alla condivisione di una vita relazionale, alla comprensione della diversità come della coerenza, all'invenzione di un nuovo modo di esistere. Del resto, la stessa Isola dei lebbrosi, trovata disabitata e pronta ad essere ripopolata, è un piccolo eden originario da coltivare e curare perché dia sostentamento, ed è un dono delle dicerie che lo indicano come luogo infetto, della perdizione, del demonio (le dicerie che salvano all'inizio, e alla fine producono i pregiudizi dell'Inquisizione che travolge e distrugge quel mondo), astutamente protetto dai nuovi abitanti che si fingono lebbrosi e che alimentano, da lontano, l'immagine del pericolo e della perversione per chiunque voglia curiosare con cattive intenzioni nell'Isola. Significativamente solo a quelli che sapranno superare le inibizioni, accettare il rischio e condividere la pacificazione libera e paritaria, sarà concesso di aggiungersi ai «viandanti dello stagno». Fra le descrizioni che ne restituiscono l'immagine, quella di Vera all'interno del suo personale racconto ne traccia i caratteri salienti insieme alla forte nostalgia per quella parte di sé perduta:

Ah, l'Isola Nostra benedetta. Dicevano che ci abitavano solo il male, la tentazione, gli ultimi pagani, dicevano. Invece era un buon posto per restare, dopo la rovina di Santa Gia, nello Stagno salato, in una vita

lenta, circondati da velami di canne, invisibili a qualsiasi nemico, una zolla di terra, casa di pesci e di frutti di terra e di mare.¹⁵

Con la magnifica sinossi del ritmo incantatorio della scrittura di Angioni è detto tutto in poche battute. Il seguito del disegno di Vera si trovava già nel discorso dell'ormai anziana Akì a Mannai Murenu, che allarga il fascino dell'esperienza vissuta portandola al confine tra l'ideale e l'etico, e ammette la responsabilità appannaggio del narratore principale:

Oggi capisco che hai ragione. Perché è una grande cosa che tu osi e ti sforzi di raccontare cose come queste, storie come questa. Dimostri che c'è gente che vuole ancora un mondo dove si può essere aiutati a vivere, ed essere riconosciuti e persino essere anche amati per quello che si è, tutti quanti. Un mondo che non c'è, ma guai a smettere di cercare di farlo esistere, da qualche parte.¹⁶

Prova, dunque, che l'Isola non è solo un luogo ma un'idea o, forse meglio, un tempo del ritorno. Nell'ultimo capitolo del racconto di Mannai Murenu l'Isola nello Stagno ad ogni nuova visita dell'anziano sopravvissuto è guardata con una sorta di lente bifocale, per cui è possibile vedere in essa sia ciò che realmente è cambiato o sparito definitivamente sia ciò che viene nuovamente immaginato grazie alla memoria; è Isola che, dunque, si mostra sempre nella sua doppia vita di ordine e confusione, costanza e cambiamento, mondo privato e terra della memoria:

Eppure ciò che conta non è altrove, è qui, in forma che resiste alle parole. Ma lo vengo a cercare. Mi sta lì in salamoia per il resto della vita, come una verità mai detta perché non c'è mai l'occasione giusta. E ne vivo ancora.¹⁷

È come se tutto tornasse nella magia della mancanza e della presenza di quel luogo che, a chiusura del proprio racconto, in Mannai produce la percezione di una nuova conquista del pensiero: accettare soprattutto nella dimensione del presente l'Isola dell'esperienza e del ricordo, l'Isola-tutto, l'Isola-memoria, l'Isola-racconto, come luogo «che muta ogni momento, come tutto, qui sulla faccia della terra»;¹⁸ e ricordare d'essere «diventati in poco tempo sapienti in differenze, in provenienze, in riconoscimenti di altri modi di stare al mondo».¹⁹

LUIGI TASSONI

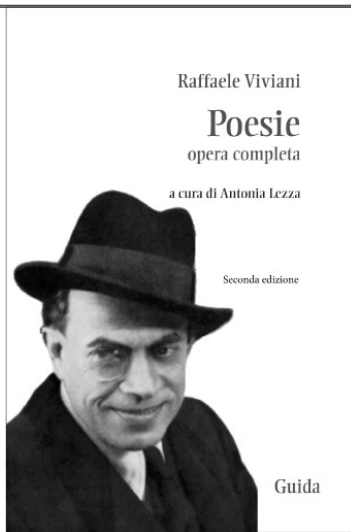
¹⁵ Ivi, p. 138.

¹⁶ Ivi, pp. 56-57.

¹⁷ Ivi, p. 155.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 124.



Una considerazione più adeguata di questi versi in dialetto napoletano si può avere analizzando l'intreccio strettissimo fra scrittura poetica, teatralità implicita che la sorregge, recitazione sulla scena. Alcuni studiosi l'hanno sostenuto; e ora, in base a puntuali riscontri, Antonia Lezza: a lei si devono introduzione, note-glossario, ulteriori apparati del volume [...]. Finalmente l'opera completa [...]. ENZO GOLINO, «Il Venerdì di Repubblica» 2 luglio 2010

La curatrice Antonia Lezza [...], autorevole studiosa di teatro, non solo napoletano, e di Viviani in particolare; oltre ad avergli dedicato diversi contributi critici e convegni è co-curatrice, insieme con Guido Davico Bonino e Pasquale Scialò,

di un'imponente edizione in sei volumi dei suoi testi teatrali (Raffaele Viviani, *Teatro*, Guida Editori, 1987 sgg.), pubblicati opportunamente con le relative musiche. Questa scelta di unire testi e partiture, va sottolineato, è fondamentale presupposto anche della presente edizione.

Per molti autori, infatti, teatro e poesia sono aspetti complementari di uno stesso talento creativo (lo stesso Eduardo De Filippo, ricorda Antonia Lezza, traeva vantaggio dall'alternare la stesura di drammi e componimenti poetici e recitava spesso questi ultimi a fine spettacolo).

MARTINA TREU, «Testo a fronte», n. 44, 2011

È quanto mai opportuna, dunque, la pubblicazione del volume *Poesie. Opera completa*, amorevolmente curato da Antonia Lezza, che comprende l'integrale in versi dell'artista partenopeo, che ebbe due sole raccolte di poesie pubblicate prima della sua scomparsa nel 1950 [...].

GIOVANNI VACCA, «Alias» 13 novembre 2010

Quello che contraddistingue la poesia di Viviani è la forte presenza del dialogo, elemento che fa assimilare le liriche alle "pièces" teatrali. È questa, senz'alcun dubbio, la riflessione decisiva proposta da Antonia Lezza nell'ampia e densa introduzione al volume, *Poesie*, appena pubblicato da Guida e comprendente l'intera opera in versi di Don Raffaele.

ENRICO FIORE, «Il Mattino» 16 dicembre 2010

Il lungo e ininterrotto lavoro di sistemazione critica e filologica della vasta produzione drammaturgica e poetica di Raffaele Viviani (1888-1950), iniziato e condotto da Antonia Lezza a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, si può dire che sia giunto ormai alla sua conclusione con l'edizione dell'intera opera poetica dello scrittore dialettale napoletano, che segue la pubblicazione in sei volumi (Napoli, Guida, 1987-1992) dei testi teatrali.

ROSA TROIANO, «Critica letteraria», n.3, 2011

Recensioni

GIULIA DELL'AQUILA, *Il «severissimo censore»*. Paolo Beni tra antichi e moderni, Stony Brook, NY, Forum Italicum, 2013.

La produzione critica di Paolo Beni si snoda attraverso diverse fasi elaborative, in un confronto costante, che assume tratti di aperta polemica letteraria, con le contemporanee teorie linguistiche, letterarie e retoriche dell'*Accademia della Crusca* ed inserendosi nel vivo dibattito sulla *querelle des Ancients et des Modernes*.

L'autrice analizza con precisione, inserendo ogni opera nel contesto storico che riassume le principali tendenze culturali degli anni cui si fa riferimento, le opere di carattere critico-letterario di Beni: il volume, infatti, si articola in cinque capitoli (L'intervento sul *Pastor fido*; La difesa della *Liberata*; Poeti antichi e moderni; La storiografia di Villani e Guicciardini; La novella antica e moderna: Boccaccio e Girardi) che illustrano ed analizzano le principali tesi di carattere linguistico e letterario sostenute dall'autore. A questi seguirà un'appendice, «a completamento» del profilo del Beni, che contiene un'introduzione alle *Rime varie*, stampate nel 1614 a Padova per un totale di ventisette componimenti (cinque canzoni, nove sonetti, due odi, otto madrigali, due sestine e un dialogo).

La studiosa ha ragionato su scritti

diversi dell'autore a partire dall'opera *Cavalcanti ovvero la difesa dell'Anticrusca* del 1614, in cui si rievocava la figura dell'oppositore dei Medici Bartolomeo Cavalcanti, che riprendeva le tesi di un'opera di appena due anni prima, *L'Anticrusca*, elaborata all'indomani della prima edizione del *Vocabolario* della prestigiosa accademia.

A seguire la breve nota biografica, in cui si ripercorrono le fasi più importanti della vita dell'autore, dalla frequentazione del Tasso presso l'Accademia degli Animosi di Padova, alla sua permanenza dal 1681 al 1596 nella Compagnia di Gesù, saranno valutate diverse questioni: anzitutto, come si legge nel primo capitolo, i discorsi in difesa del *Pastor fido* di Guarini, la tragicommedia pastorale composta negli anni Ottanta del XVI secolo. È appunto in questa 'difesa', dal titolo *Risposta alle considerazioni o Dubbi dell'Eccellentissimo signor Malacreta*, pubblicata nel 1600, che verrà utilizzata, per la prima volta in ambito letterario, la comparazione, caratteristica fondante dello stile del Beni critico: l'autore, schierandosi in difesa della favola di Guarini, dimostra «una tendenza modernista aperta alle sperimentazioni», che si lega, per comunanza di tematiche e impianto teorico, alla sua coeva *Disputatio*, in cui il Beni motiverà le ragioni della sua preferenza per la prosa nei generi teatrali, in luogo del verso tradizionale.

Nel secondo capitolo verranno ampiamente analizzate le motivazioni beniane in difesa della *Liberata* di Tasso, facendo particolare riferimento alla *Comparazione di Homero, Virgilio e Torquato* (1607) e alla sua seconda edizione, composta di dieci 'discorsi' laddove nella prima se ne contavano sette, del 1608, in cui, in aggiunta, il Beni si propone di mostrare la superiorità del poema ariostesco rispetto ai modelli omerici. In questo testo, spiega l'autrice, il Beni ricorre sia al *dialogo* – con l'intenzione non solo di ripresa del modello classico in voga in età umanistica e fino alle *Prose* di Bembo, ma anche d'inserirsi nell'ampio dibattito iniziato da Tasso stesso con i suoi revisori – che al modulo della comparazione (da confrontare con le comparazioni del Castelvetro tra Omero e Virgilio, o quella del Tasso tra Omero, Virgilio e Tasso, fino al Tesauro che *sub specie argutiae* confronterà letteratura latina e letteratura italiana). Il terzo capitolo è specificamente dedicato alla *querelle des Ancients e des Modernes*, a partire dall'opera dedicata a Cosimo II, cioè il *Cavalcanti*, in cui in apertura il Beni dichiara di voler difendere dalle calunnie della Crusca «il più gentile e degno scrittore ch'avesse mai l'italiana lingua», cioè Petrarca, ingiustamente posposto a Dante dagli accademici. Petrarca è spesso paragonato a Tasso, mentre Dante viene sistematicamente criticato dal punto di vista linguistico, di cui l'autore rileva spesso «commistioni e impurità», ma anche contenutistico e di genere. Inoltre, anche in risposta all'*Orazione in lode della fiorentina favella* del Salviati

del 1564, il Beni accusa gli accademici di aver sovrastimato il Trecento, preferendo Dante a Omero e Virgilio, e Boccaccio a Demostene e Cicerone. Ancora accuse verso un altro autore trecentesco, stavolta di un'opera di carattere storiografico, sono rivolte dal Beni a Giovanni Villani, anch'egli incluso nel *Vocabolario* del 1612: nel quarto capitolo, infatti la studiosa spiega come l'autore del *Cavalcanti* si richiamasse, a sostegno delle proprie tesi, a Guicciardini e all'*auctoritas* di Tassoni.

L'ultimo capitolo è dedicato ad un confronto tra la prosa novellistica di Boccaccio e Giraldo Cinzio: rifacendosi anche in questo caso ad alcune considerazioni di Tassoni, il Beni in realtà non valuta con la giusta misura il merito riconosciuto (naturalmente nella tradizione più recente, poiché, come si sa, le teorie retoriche di Cavalcanti si richiamavano soprattutto ad autori classici) a Boccaccio nella *Retorica* del Cavalcanti, e anzi, si fa piuttosto interprete di un acceso antiboccaccismo, preferendogli l'autore senese Claudio Tolomei (non a caso assente nell'edizione del *Vocabolario* del 1612 ed incluso solo nella successiva, del 1623), ma soprattutto Giraldo Cinzio, autore degli *Ecatommiti*, opera edita nel 1595. Verranno comparate, infatti, la novella della donna di Guascogna di Boccaccio (*Decameron*, I, 10) e quella della cortigiana padovana Melina di Giraldo Cinzio (*Ecatommiti*, Introduzione, X). Stupisce (ma l'autrice ne fornisce un'interpretazione) l'assenza come termine di paragone, in opposizione al Boccaccio, di un

autore come il Firenzuola che nei suoi *Ragionamenti* aveva tentato una sintesi tra la tradizione boccacciana e quella bembiana,

Lo studio di Giulia Dell'Aquila fornisce, dunque, una chiara e documentata argomentazione delle principali questioni e polemiche letterarie operate dal Beni all'inizio del Seicento, offrendo occasioni di approfondimento e interpretazione del dato letterario, attraverso riferimenti chiari ed esaustivi non solo alla figura dell'autore, ma anche alle contemporanee questioni linguistiche e letterarie.

Chiara Rosato

FRANCESCO GIORDANO, *Domenico Tempio, cantore della Libertà*, Catania, Edizioni Akkuaria, 2011.

Volumentto di poco meno di 150 pagine, misure 13x19x1. Copertina di un bel blu cangiante misto a un po' di bianco che sfuma nello stesso blu raffigurante un Domenico Tempio ritratto in una posizione a metà tra frontale e di profilo: naso importante, occhi penetranti e labbra serrate, essi conferiscono un'aria seria all'individuo e danno al lettore la sensazione di uno sguardo arguto e attento, ma disincantato, sulla realtà, capace di andare ben oltre le apparenze e di cogliere l'essenza delle cose. Nell'insieme, una bella copertina.

Il testo si compone di due parti, precedute da una brevissima *Nota introduttiva*, dove l'Autore, partendo da una citazione, rivela il proprio intento: è quello di "interpretare" l'opera di Domenico Tempio (Catania, 1750-1821).

La prima parte, intitolata *Poeta della Libertà, Aedo della Modernità*, si compone di tre sezioni. Nella prima di esse, l'Autore ricorda: che il poeta è tuttora noto solo per una parte della sua produzione, quella dai tratti pornografici – senz'altro la minore per numero, ma da sempre *pivot* di un ampio *corpus* letterario, tuttora abbastanza ignorato, che va ben oltre per forma poetica, genere e temi –; che nel secondo Novecento degli studi critici importanti – il rimando è a Camilleri, a Di Maria, a Cali, a Musumarra, a Cicciò, a Raya, a Di Grado – hanno evidenziato l'impegno civile del poeta in direzione della fustigazione di una società e di una umanità, entrambe municipali, ipocrite e decadenti; che fu lettore dei *philosophes*; che fu amico di aristocratici e intellettuali. Giordano, inoltre, presenta un breve quadro storico-culturale della Catania del tempo. Nonostante le maglie paralizzanti del sistema feudale, la città etnea si mostrava dotata di un certo attivismo: in fase di ricostruzione dopo il terremoto del 1693, essa vedeva una qualche vitalità di pensiero da parte di alcuni personaggi di varia estrazione e, anche, i sotterranei movimenti di stampo rivoluzionario e massone. A tale proposito, l'Autore acclara un Tempio quale membro della Massoneria: al di là della mancanza di testimonianze documentali, del resto erano in vigore i divieti di Bernardo Tanucci e di Re Ferdinando IV contro le società segrete, prove ne sono la vicinanza del poeta ai principi Biscari (il mecenate Ignazio, *in primis*, e successivamente il figlio Vincenzo), notoriamente "fratelli", e a Monsi-

gnor Salvatore Ventimiglia, religioso “illuminato” e massone; gli aiuti che, divenuto indigente per degli eventi sfortunati, ricevette da nobili e amici, rientrando ciò nel quadro dei “doveri” fra gli affiliati; certi specifici simbolismi che Giordano coglie nel *corpus*.

Nella seconda sezione, l’Autore ricorda alcuni fatti della vita di Tempio. Inoltre, presenta una lunga citazione tratta dalla biografia, quella più degna di affidamento fra le pochissime scritte, di Agatino Longo del 1835.

Infine, nella terza e ultima sezione, oltre a veloci integrazioni al quadro storico-culturale delineato brevemente nella prima, Giordano sostiene che il poeta etneo fu cantore della borghesia, la cui coscienza cercò di risvegliare. Inoltre, riporta due citazioni: una è tratta da una lettera scritta dal pedagogista Giovanni A. De Cosmi a don Francesco Strano, amico intimo del poeta, mentre l’altra va riferita all’abate Francesco Ferrara – la prima costituisce una lode, la seconda è una manifesta e vigorosa critica che fa perno, *ça va sans dire*, sulla produzione pornografica –. Giordano, inoltre, valuta il fatto che il poeta rimarrà noto per le sue poesie, chiaramente quelle oscene, e non per i suoi lavori più pregnanti, fra i quali, in particolare, il poema *La Carestia*. Ancora, l’Autore evidenzia l’intento educatore di Tempio, che con i suoi testi volle “mostrare la via” e spingere i suoi concittadini verso la Ragione e la Virtù. Infine, Giordano, dopo aver citato due passi di una significativa favola, *La Libertà*, ribadisce l’autore etneo quale uomo schietto e sincero.

La seconda parte del volumetto,

intitolata *Antologia di Poesie Siciliane di Domenico Tempio*, senza traduzioni in italiano e improntata al gusto personale quale unico criterio per la scelta dei testi inseriti, si compone, a sua volta, di altre tre sezioni: nella prima di esse, intitolata *Poemetti*, si riscontrano i titoli *Lu veru Piaciri*, *La Maldicenza sconfitta*, *Ditirammu secunnu* – di tali componimenti si leggono lunghi passi – *A Tudda*, *La Filosofia* e *L’Abbunanza*.

Nella seconda sezione, intitolata *Apologhi*, è inserita una selezione delle favole tempiane – nove su un totale di venti –. Si tratta, in particolare, dei seguenti testi: *La vecchia e lu pulici*, *La pignata, la cucchiara e lu piattu*, *Lu seccu a la festa*, *La petra e la quartara*, *Lu citrolu e la cocuzza di natari*, *La Faccitosta*, *Lu seccu e lu scravagghiu*, *La Libreria* e *La Libertà*. In quanto “apologhi” sono testi contenenti un insegnamento esposto chiaramente dal poeta catanese.

Nella terza sezione, infine, intitolata *Poesie erotiche*, sono presenti cinque scritti – alcuni, però, non proprio tempiani data l’assenza nei manoscritti e la mancanza di una pronunzia dei filologi, per quanto una vecchia e ben assestata “tradizione” sia a stampa sia orale li attribuisca a Tempio –. In particolare, si tratta di: *Lu cazzu grossu*, *La prima sira*, *La minata di li Dèi*, *La futtuta all’inglisa* e *La monica dispirata*.

Chiudono il volumetto una non ampia bibliografia tempiana, una breve nota bio-bibliografica di Giordano e una “Appendice Documentaria”, che riproduce, con fotografie in bianco e nero, singole pagine dei manoscritti e alcuni dei componimenti di Tempio, oltre al suo atto di morte.

Perché leggere il volumetto che

qui si recensisce? L'Autore contribuisce a scrollare dalla figura del poeta i non pochi cm di polvere che si sono accumulati su di lui con lo scorrere del tempo e, dunque, a trarlo di nuovo dall'oblio, da quella situazione di "oscurità" in cui da sempre versa. Ciò sia quale uomo, sia come scrittore, di cui presenta una (limitata per evidenti motivi) serie di composizioni che vanno oltre le "solite" trite e ritrite poesie pornografiche, peraltro presenti in quantità ridotta. Soprattutto, l'Autore getta velocemente una luce su un aspetto finora essenzialmente trascurato, tranne pochissime eccezioni piuttosto *en passant*: l'appartenenza massonica del poeta. È questo l'aspetto nuovo e, altresì, il maggior pregio di *Domenico Tempio, cantore della Libertà*. Inoltre, già a partire dal titolo, Giordano presenta l'autore catanese quale "cantore della Libertà" – si noti l'iniziale della parola: una delle maiuscole in voga nel XVIII secolo, assieme a Felicità, Ragione, Natura, Virtù –, quella dal pregiudizio, dal vizio, dal sistema feudale. Era la Libertà «intelligente e temperata», come scrive l'Autore, cui egli anelava.

Secondo motivo di attrattiva è costituito dall'aspetto strettamente linguistico: scritto in un italiano a volte desueto, con prestiti linguistici ed elementi colti, il volumetto suscita a tratti spiazzamento, ma, proprio per questo, crea un sottile piacere alla lettura.

Alcuni rilievi vanno fatti in merito al testo qui recensito. Il primo: Giordano sostiene che rimane memoria diffusa del poeta nella letteratura nazionale. In verità, Tempio è da sempre abbastanza tralasciato e la scarsa

presenza nei manuali di storia letteraria vale a smentire l'affermazione. Se, poi, l'espressione "nazionale" va riferita al concetto di "Nazione" sicula in voga nel Settecento e anche oltre – l'Autore qui non chiarisce –, l'asserzione risulta corretta. Il secondo rilievo, a sua volta, fa riferimento all'affermazione secondo la quale l'autore etneo fu cantore della borghesia. In realtà, da come si può capire da versi partecipati e carichi di sdegno, "oggetto" di riferimento fu principalmente il popolo e, specularmente, gli aristocratici. Semmai, la nascente borghesia può essere vista come destinataria di riflesso. Infine, il terzo rilievo concerne la composizione dal titolo *La monica dispirata*: nel volumetto essa è presentata in versione a 25 quartine, quella generalmente nota al grande pubblico, ma nei manoscritti è presente solo una versione a 4 quartine senza una fine precisa posta a fine pagina. La paternità del componimento presentato dall'Autore resta, pertanto, incerta. Egli, tuttavia, ha il pregio di averlo riproposto comprensivo della prima quartina, quella che, tranne una sola eccezione, è stata finora inspiegabilmente sempre elisa in tutte le precedenti pubblicazioni.

Infine, un'affermazione richiede un chiarimento. Giordano scrive che Tempio non fu «tentennante». L'espressione va riferita a una certa incoerenza che è stata intravista in lui in considerazione della contestuale adesione ai principi Biscari – leggasi: *l'establishment* – e al popolo. Da un lato, dunque, il poeta partecipò pienamente e denunciò le sofferenze dei poveri, dall'altro ebbe frequentazioni con l'aristocrazia. Se ciò

è incontestabile, vero è anche il fatto, e l'Autore lo spiega meglio pagine dopo, che complici di tale atteggiamento furono una opportuna "cortigianeria" non solo connessa con lo stato di bisogno che flagellò Tempio per buona parte della sua vita e l'affiliazione ideologica. In realtà, l'autore catanese andrebbe meglio definito come "plebeo" in tutti i sensi e, quanto all'accusa di conformismo, occorre considerare piuttosto il "sinuoso" sistema in cui egli si mosse, di cui forse noi moderni non riusciamo a cogliere fino in fondo le implicazioni.

In conclusione, si consiglia la lettura del testo di Francesco Giordano agli studiosi e ai profani: i primi troveranno qualche elemento di novità, degli spunti di riflessione e possibili intuizioni per approfondimenti di stampo non solo letterario; i secondi, a loro volta, soprattutto se detrattori, potranno guadagnare una conoscenza "diversa" di Tempio imperniata su qualche aspetto finora abbastanza tralasciato, sicuramente non disgiunta da moti di meraviglia per lo scarseggiante rimando al *refrain* di scrittore "sporcaccione". È lo stantio *cliché* che da sempre costituisce la grave ipoteca a carico dell'arte del poeta catanese e su cui l'Autore, pur rievocando, non punta.

Chiel Monzone

VALERIA GIANNANTONIO, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 2011.

Sembra inutile ribadirlo, eppure gli studi critici continuano a dimostrare quanto sia difficile ridurre la fisiono-

nia letteraria di Gabriele D'Annunzio a una sola linea interpretativa. Si rischierebbe, inevitabilmente, di sottovalutarne altre, ricche di risvolti esegetici. Lo ribadisce Valeria Giannantonio nell'*Introduzione* al suo *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio* (Napoli, Liguori, 2011), dove si evidenzia appunto come «un ulteriore approfondimento su aspetti specifici della produzione del vate riesce, ancora, a fagocitare energie e nuove proposte interpretative». Il volume, che raccoglie saggi precedentemente apparsi e organicamente strutturati intorno alla figura del letterato, consta di 8 capitoli, a cui si affianca un'*Appendice* con una lettera di Edoardo Scarfoglio del 27 settembre 1906 e un articolo di Alberto Cappelletti sul teatro potenziale di Gabriele D'Annunzio. L'ordito, lungo il quale si dipana la trama del volume, è tracciato dalla Giannantonio nella citata *Introduzione*, dove sono segnalate le linee guida dell'intera ricerca. Si sottolinea, in tal senso, quanto D'Annunzio sia proiettato verso il futuro. Attraverso le sue opere si recide, in maniera netta, il cordone ombelicale con la tradizione naturalistica ottocentesca e si inaugura una forma d'espressione, la quale avvicina il suo teatro a quello, tipicamente novecentesco, dell'inespresso. È un aspetto importante, che però non può imbrigliare il Vate in una maschera estetica predefinita: «Evidentemente la ricerca di una matrice umanamente unitaria dell'opera dannunziana inevitabilmente si scontra con la diversificazione delle manifestazioni esistenziali e delle poetiche via via ac-

colte dal vate». Fondamentale – sottolinea la Studiosa – l'incontro con la *Nascita della Tragedia* di Nietzsche. Tale incontro accende una riflessione personale: si mette sotto esame il proprio percorso culturale di impronta erudita e naturalistica e lo si corrobora di fragilità emotive e di percorsi esistenziali propri. In questo incontro si fa spazio il mito, il quale si sovrappone alla storia personale: «D'Annunzio procede – dichiara la Giannantonio –, o verso una dissacrazione del mito stesso nelle forme della decadenza (*Città morta*, *Fiaccola sotto il moggio*, *Francesca da Rimini*, *Più che l'amore*, *La Nave*), oppure lo viene accostando a un procedimento di riscrittura, che evoca tensioni memoriali, nell'evanescenza delle forme e della rimembranza».

Risulta cruciale, ai fini di questo discorso, l'analisi condotta nel cap. I (*Metafora e metamorfosi del tempo ne La città morta*), dove si analizza il reale valore del mito all'interno dell'opera dannunziana. Al centro della riflessione è la tragedia *Città morta*, composta negli anni Novanta del Novecento. Ha inizio, con tale opera, un teatro che consta di suggestioni e che vive scisso lungo la diade di natura e arte. La Giannantonio sottolinea che «per un autore come D'Annunzio, votato alla restituzione di un'immagine eccezionale di se stesso e al paludamento retorico dell'estetismo letterario, il mito assai spesso coincide, come si sa, con la letteratura, nel travestimento mitopoietico di pose e atteggiamenti tronfi e di maniera, che evocano il fondo di un'insoddisfazione e di un'inquietudine latenti in un esisten-

zialismo, o meglio in un decadentismo, *fin de siècle*». Insomma, in tale ottica, il superomismo dannunziano diviene coniugabile con l'esistenziale e inquieta (o, più semplicemente, novecentesca) modernità. È un discorso che continua nel cap. II (*Per una reinterpretazione critica della Francesca da Rimini*), dove l'attenzione è incentrata appunto su un'altra famosa opera teatrale, la *Francesca da Rimini*, messa in scena nel 1901 ed edita l'anno successivo. L'opera si muove lungo un doppio binario. Da un lato abbiamo l'esaltazione del tema amoroso strettamente connesso con quello funebre e, dall'altro, la ricostruzione di un Medioevo sanguinario. Si prospetta, dunque, un delicato equilibrio tra l'illimitato fuoco creativo nella costruzione dei personaggi e la volontà di attenersi a una precisa e vasta bibliografia sulla vicenda e i suoi luoghi. La storia di Francesca costringe D'Annunzio a un ambiguo percorso, che prosegue instabile tra storia e mito e che prevede anche l'avvicinamento a Dante. Il Vate fa «una lettura mitografica del Medioevo, età di potenti e laceranti passioni, che per l'identificazione della Romagna dantesca con la Toscana dell'esilio dannunziano, costituì insomma, nella *Francesca*, l'elemento di satura dell'esemplarità storica con un moto personale di affetti e di vita». Il cap. III (*Alle fonti del classicismo: per una lettura autobiografica del mito in Maia*) segna il passaggio dall'analisi delle opere teatrali all'analisi della produzione poetica. Cambia il centro della riflessione, ma non la linea portante del volume, dal momento che anche con quest'o-

pera ci troviamo di fronte a «un filo sottile che lega il classicismo di *Maia* all'autobiografismo dannunziano, non tanto e non solo nei presupposti ideologici di un pensiero in fervida evoluzione, quanto nella maturazione esistenziale di un individuo, che affida invero alla scrittura i termini precisi di un dissidio interiore». È un capitolo denso, nel quale è necessario evidenziare i rapporti con Nietzsche, con la cultura francese e quella italiana (Carducci e Pascoli su tutti) e, ancora, il rapporto con la cultura greca e, in generale, con il mondo classico. *Maia* determinò la svolta superomistica, grazie alla quale il passato, sia esso greco che romano, divenne esemplare per la modernità vissuta da D'Annunzio stesso. Con il cap. IV (*La riscrittura dell'antico e dell'Abruzzo nella Fiaccola* sotto il moggio) si ritorna al teatro e, in particolar modo, alla *Fiaccola* del 1905. Risulta fondamentale, in tal caso, l'ambientazione abruzzese e le interpretazioni che si sono alternate nella lettura dello scritto, divise tra un'accentuazione del suo lato lirico e una del suo lato narrativo. La Gianantonio lega la genesi dell'opera ancora una volta alla scoperta di Nietzsche e sottolinea l'importanza, all'interno del testo e della produzione dannunziana di tale periodo, della figura di Angelo Conti. Il 5 marzo 1889 Conti, personaggio che torna più volte all'interno del volume, pubblicò su «Flegrea» un articolo intitolato *Il teatro futuro*, nel quale sottolineava l'importanza per tutte le età di rinascimento della riappropriazione dello spirito moderno della Grecia antica.

D'Annunzio era indicato come l'iniziatore di questa "riellenizzazione", soprattutto in ambito teatrale. Insomma, fin dai suoi esordi, il teatro del Vate fu subito considerato come apripista di una nuova drammaturgia, nella quale il mito finiva per attualizzarsi. Le puntualizzazioni risultano, però, anche in questo caso fondamentali: «il legame che la *Fiaccola* intrattiene con le moderne idee di riforma del teatro non vanno interpretati alla luce di una esteriore adesione ad alcuni principi fondanti della poetica contemporanea, ma devono essere opportunamente inquadrati in intimi convincimenti». Con il protagonista della tragedia *Più che l'amore*, Corrado Brando, siamo ancora una volta di fronte a un eroe solitario, inquieto, il quale non disdegna però l'attivismo, la frenesia dionisiaca. L'opera ottenne un clamoroso insuccesso alla sua prima rappresentazione al teatro Costanzi di Roma il 29 ottobre 1906. Siamo al cap. V (*Corrado Brando e la storia: la dimensione tragica e il sentimento lirico*) e ritornano, in tal caso, le categorie precedentemente citate di tragedia e lirica, le quali furono esplicitamente invocate da D'Annunzio nella *Premessa* dell'opera indirizzata a Vincenzo Morello. A Corrado si affianca la figura femminile, Maria. È un personaggio immerso in un destino di solitudine e amarezza, il quale non accetta passivamente il proprio destino ed è, per questo, destinato a scomparire abbastanza presto, lasciando spazio al duello psicologico (e tutto maschile) tra Corrado e Virgilio. Il ritorno al successo arriva con la *Fiaccola sotto il moggio* e con *La Nave*,

quest'ultima al centro del cap. VI (*La Nave: il ritorno al successo nella mediazione del dramma tragico*) con le due rappresentazioni del 1908 e del 1938. Il dissidio messo in atto è, adesso, tra cristianesimo e paganesimo: «D'Annunzio, in questa tragedia, trafuse l'eccezione violenta della *Città morta*, della *Francesca*, della *Fiaccola*, alimentando un clima di tenebre sottratte alla luce della fede e di azioni meritevoli, convertendo il superomismo in sentimento pagano del vivere, entro una furia vendicatrice che trasforma i personaggi in assassini e in artefici del male e della sofferenza altrui». Nell'analisi del *Libro segreto* (e siamo al cap. VII: *Invenzione e fabula nel Libro segreto*) la Giannantonio evidenzia come il recupero autobiografico operato da D'Annunzio sia strettamente legato al pensiero della morte. Ripercorrere le tappe di un'intera vita significa, inevitabilmente, manifestare la propria tensione verso la fine di essa. La memoria rappresenta, in quest'ottica, l'unica certezza da opporre all'angoscia interiore, all'incerto di ciò che è dentro di noi. La celerità e la velocità del montaggio scrittoria del *Libro segreto* determinano la sua specificità letteraria: un diario-confessione, dove l'artificio retorico è immediato e serve a risemantizzare i segni della vita passata. A chiudere il volume è il cap. VIII (*Il Te-neo te Africa e il mito della romanità*), dedicato a un'opera di D'Annunzio meno frequentata dal punto di vista bibliografico, la quale mette in risalto le ambizioni nazionalistiche e imperialistiche del Nostro. Ci troviamo di fronte a un discorso che si lega stretta-

mente al mito della romanità e, in generale, a quello dell'antichità classica. C'è sicuramente una frattura tra la Roma mitizzata dei libri e quella reale, che pure dovette suggestionare l'Abruzzese (basti considerare le sue cronache mondane soprattutto per «*La Tribuna*»). Si ripropone il problema di coniugare l'attivismo politico, declinato nei modi nazionalistici e imperialistici, con l'estetismo dalla marcata letterarietà. Da questo punto di vista, è possibile notare come «la storia della vita di D'Annunzio può essere raccontata nell'avvicendamento di impegno e ritiro spirituale, avendo l'autore immaginato una nuova tipologia di esiliato, quella dell'uomo vittima della sua stessa storia personale, ma proiettato nel dinamismo di un'eccentricità tanto più evidente, in quanto rivendicata nella stessa oscillazione del protagonismo storico-politico».

Si condensa così, attraverso un'importante indicazione di lettura, l'essenza del volume, il quale punta l'attenzione su un aspetto fondamentale della scrittura dannunziana. Si fa viva, grazie all'analisi delle opere teatrali e poetiche, l'immagine di un autore privo di certezze e artefice di se stesso, il quale – come dichiarato dalla Giannantonio nell'*Introduzione* – seppe interpretare la «crisi dell'uomo moderno, camuffato nella sfida alla morte e nell'imperitura fama di se stesso, ben oltre le coordinate della creazione personale del proprio personaggio».

Vincenzo Caputo
ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario*

italiano, Lecce, Milella, 2013.

Gli undici studi raccolti in questo volume, che comprende anche un' *Appendice*, dal titolo, *La poesia italiana del Novecento secondo Giacomo Debenedetti*, sono accomunati da un duplice *leitmotiv* che conferisce organicità e unità al libro: l'origine meridionale degli scrittori qui presi in rassegna (poeti e prosatori italiani del Novecento) e il rapporto (diretto o indiretto) che essi stabilirono con l'Europa. Organicità e unità sempre sorrette da acutezza d'indagine e rigore scientifico-metodologico, evidenti qui più che altrove e alla base delle convincenti proposte ermeneutiche dell'autore. Queste caratteristiche emergono, ad esempio, nei saggi riguardanti Girolamo Comi e Vittorio Bodini, della cui opera Giannone è certamente uno dei massimi esperti.

Il terzo saggio, intitolato *Girolamo Comi e Arturo Onofri: la «Parola-Verbo»*, e il quarto, *Un poeta e il suo interprete: il sodalizio Comi-Bocelli*, mettono in luce aspetti fondamentali ai fini di una più attenta e organica riformulazione dell'opera poetica comiana, la cui analisi finora appare mancante, se non proprio monca, del pur essenziale approfondimento relativo ai sodalizi Comi-Onofri, ricostruito a partire dall'immediato primo dopoguerra, e Comi-Bocelli, basato «sull'estrema franchezza e libertà di giudizi da parte di entrambi», come risulta dalle preziose informazioni che Giannone ricava dall'esame del rapporto epistolare tra i due. Particolarmente incisivo è l'affondo operato dallo studioso a proposito

dell'importanza del legame con Onofri per la comprensione di tutta la poesia di Comi, in specie con riferimento alle somiglianze-differenze che, nella produzione dei due poeti, assume la «Parola-Verbo», consustanza di immanente e trascendente.

Il quinto e sesto intervento, per quanto composti in anni distanti e in occasioni diverse, appaiono saldamente coesi e sostenuti dalle specifiche e indiscutibili competenze storico-filologiche del critico. Nel primo dei due, il breve ma denso *Quasimodo e il Sud*, Giannone documenta l'articolata centralità del motivo della terra d'origine nell'arco dell'intera produzione di Salvatore Quasimodo, da *Acque e terre* (1930) a *Dare e avere* (1966), sottolineando come tale motivo «assume connotazioni diverse, a seconda dei vari periodi, in rapporto alle particolari scelte ideologiche e di poetica dell'autore». Ciò che, tuttavia, non pone mai in essere, secondo lo studioso, il merito che spetta al poeta siciliano di «aver inserito il Sud nella geografia lirica italiana fin dagli anni Trenta, dando il via a una linea importante della poesia del Novecento che comprende anche i nomi del campano Alfonso Gatto, dei lucani Leonardo Sinisgalli e Rocco Scotellaro, dei pugliesi Raffaele Carrieri e Vittorio Bodini».

Quest'ultimo, come è lucidamente chiarito nel sesto saggio, intitolato *Quasimodo, Bodini e l'ermetismo meridionale*, nella rivista «L'esperienza poetica», opera una netta distinzione all'interno dell'ermetismo tra il gruppo dei poeti «che accettano il linguaggio poetico della triade Campana-Ungaretti-

Montale [...] e un secondo gruppo caratterizzato da una superfetazione culturale e da un ritorno all'estetismo verbale». Le differenze, viepiù accentuate, avevano prodotto, secondo Bodini, un evidente e probabilmente insanabile iato poetico-geografico: una linea fiorentina e una meridionale, della quale facevano parte Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, De Libero e altri. La conclusione del secondo conflitto mondiale aveva sancito, agli occhi dello scrittore salentino, il definitivo tramonto dell'esperienza ermetica e aveva dato l'abbrivo a un nuovo modo di intendere e praticare la poesia. Tale convincimento, però, collideva frontalmente con la «teoria letteraria delle generazioni», elaborata da Oreste Macrì, rispetto alla quale tanto Bodini quanto Quasimodo manifestarono polemica avversione. Essi, infatti, come tanti altri scrittori e poeti – ciò è ampiamente e lucidamente dimostrato da Giannone – avvertirono l'indifferibile necessità di vivificare la poesia con urgenze e istanze rivenienti dalla magmatica temperie sociale e civile del dopoguerra e la innervarono e innervarono nell'ambito di un «territorio vergine nella geografia lirica italiana: il Mezzogiorno, anzi il Sud».

Quel Sud costantemente presente e vivo in tutta la produzione poetica bodiniana, fin dalla prima raccolta, *La luna dei Borboni* (1952); quel Sud – sottolinea acutamente l'autore – «non convenzionale o di maniera, ma che è un insieme di realtà e fantasia, di storia e di mito, di presenza e di memoria»; quel Sud 'ritrovato' lontano da casa: in Spagna, terra alla quale Bodini

rivolge l'attenzione, cogliendone la dimensione più intima ma tanto vicina e simile alla realtà della sua terra. Siffatte tematiche vengono ampiamente sviluppate nei saggi otto («Una poesia pagata con la vita»: *Lorca nell'interpretazione di Vittorio Bodini*) e nove (*Bodini narratore: i racconti e le prose di argomento salentino*); ma, per comprenderle nella loro intierezza, sarebbe quanto mai utile leggere le prose 'spagnole' dello stesso Bodini, raccolte nel *Corriere spagnolo (1947-1954)* e pubblicate per le cure di Giannone (Lecce, Piero Manni, 1987; II ed. Nardò, Besa, 2013). Allora sì che si avrebbe più chiara ed evidente la 'trasfigurazione' del Sud – e ciò può valere pure per Sinisgalli e Scotellaro (ai quali vengono dedicati il saggio sette, intitolato «*Fabbricarsi un'anima*»: *le prose di memoria e d'invenzione di Leonardo Sinisgalli*, e il saggio dieci, *Profilo di Rocco Scotellaro*) – in simbolo assoluto: non semplice cronotopo ma valore universale, senza spazio e senza tempo, correlativo di una condizione umana che si inverte attraverso l'arte della parola, bisognosa proprio per questo di un continuo progresso verso nuove 'vie': una 'terza via' della poesia, appunto, la cui ricerca vede accomunati – come è ben documentato nell'undicesimo contributo – *Scotellaro e Bodini: per una 'terza via' della poesia*.

Davvero persuasivi risultano gli studi nei quali Giannone pone in rilievo aspetti finora poco noti o non adeguatamente indagati dell'attività letteraria di alcuni autori. Basti pensare ai due saggi d'apertura del volume: nel secondo, intitolato *Da «La Tavola Rotonda» alla «Rivista d'Italia»*: Michele Saponaro

redattore (attraverso le lettere), viene approfondito un aspetto meno noto ma non poco significativo dello scrittore di San Cesario di Lecce (1885-1959), quello riguardante il suo appassionato impegno come operatore culturale e, nel caso specifico, redattore-capo del periodico napoletano «La Tavola Rotonda» (14 agosto 1908-28 febbraio 1909) e, in seguito, della milanese «Rivista d'Italia», «ben più duraturo e impegnativo» (gennaio 1928-luglio 1920), che egli vivificò sollecitando e ottenendo la collaborazione di alcuni tra gli intellettuali più prestigiosi dell'epoca. Il tutto ricostruito dal critico alla luce di nuovi e interessantissimi documenti, soprattutto delle numerose lettere presenti nell'archivio Saponaro, oggi conservato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento.

Nel saggio d'apertura, *La poesia di Cesare Giulio Viola e il crepuscolarismo romano*, l'autore riesce efficacemente a decostruire la monolitica vulgata del Viola commediografo *tout court*, per ricostruire però, con documentate e convincenti argomentazioni, la poliedrica personalità dello scrittore tarantino alla luce di un puntuale e approfondito esame della sua produzione poetica.

Nella raccolta *L'altro volto che ride* (1909) emerge l'esigenza di rinnovamento nei confronti della lirica tradizionale, magari da realizzarsi tramite un «gran rogo», da cui scaturirà un «nôvo canto», secondo l'auspicio espresso nel *Rogo*, primo dei dieci 'poemi' che compongono questo libro. E ciò, come è ben evidenziato da Giannone, pure

dal punto di vista metrico-stilistico e simbolico-allegorico. Il polimetrico impianto e talune suggestioni tematiche, che rinviano a motivi dannunziani, ci accompagnano al successivo 'poema', *La maschera*, nel quale viene ampiamente sviluppato «il motivo, di carattere antipositivistico, della inconoscibilità del reale», intimamente connesso con «i temi leopardiani della vanità della vita umana e della natura 'matrigna', nonché quelli pascoliani del dolore dell'esser nati e del mistero insondabile dell'universo»: il tema della *vanitas vanitatum* che, però, in Viola, più di quanto non avvenga in Leopardi, rivela nella virile accettazione del proprio destino una solida teleologia di fondo.

Insomma, con uno stile sostenuto, che, però, come nelle abituali scelte del critico, non indugia in superflui tecnicismi a tutto vantaggio di soluzioni di sobria chiarezza, il bel volume di Giannone amplia e, per così dire, dissoda il campo dell'indagine, suggerendo nuove riflessioni e aprendo inedite piste di ricerca alla luce di recenti acquisizioni, finora non adeguatamente considerate e prospettate.

Fabio D'Astore

ANTONIO PIETROPAOLI, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2014.

A distanza di appena un anno da *Le strutture dell'anti-poesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa*, pubblicato da Guida nel 2013 nella collana "Strumenti e ricerche", Antonio Pietropaoli scende nuova-

mente in campo, con lo stesso editore, proponendo una raccolta di nove saggi (di cui tre inediti), riuniti nel volume *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*. La tentazione di mettere a confronto le due sillogi, di procedere con una sorta di lettura incrociata, per rintracciare, pagina dopo pagina, i possibili elementi di continuità (o discontinuità) tra le due miscellanee, è forte e in parte giustificata. Entrambe le raccolte, infatti, sembrano nate dal bisogno da parte dello studioso di “fare il punto”, ovvero di dare una sistemazione coerente e organica alla propria produzione saggistica, vasta e articolata, sviluppatasi nell’arco di più di un trentennio. Una legittima esigenza di “bilancio” del proprio esercizio critico che si è tradotta nell’allestimento di due opere per certi versi complementari, ma affatto autonome, sia per quanto riguarda i percorsi critici disegnati, che per quanto concerne la scelta degli autori e delle opere oggetto di indagine.

Qualche somiglianza tra le due raccolte possiamo trovarla se guardiamo all’organizzazione e distribuzione dei materiali e ai principi compositivi che sorreggono i due volumi. Ne *Le strutture dell’anti-poesia*, i saggi sono tenuti insieme da un’idea forte, una “basilare ipotesi storiografica”, come si legge nella *Premessa*, che fa da collante e conferisce alla raccolta unità e compattezza: gli anni Sessanta intesi come forte momento di crisi (delle ideologie e delle forme) e al contempo punto di fusione tra esperienze poetiche disparate ma accomunate dal rifiuto del “grande stile”; un’ipotesi

confermata dalle indagini condotte sui percorsi esistenziali e formali di cinque autori emblematici che, dopo i Sessanta, effettivamente svoltano verso l’«anti-poesia», adottando modalità poetiche «sghembe» e «fuori canone», «anti-retoriche e anti-classiche».

Nella seconda raccolta Pietropaoli omette la premessa, ma ugualmente consente al lettore di rintracciare subito la chiave di lettura, il filo rosso che tiene uniti i “pezzi”, nel primo saggio *De versibus liberis disputandum est*, che funge, palesemente, da corposa introduzione al volume. In questo scritto – che è anche il più “antico”, essendo apparso in «Poetiche» nel 1999, e quindi «integrato con qualche necessaria aggiunta bibliografica» (*Nota*) – Pietropaoli inaugura una sorta di dialogo a distanza con Mengaldo e Giovannetti (punti di riferimento ineludibili per chiunque intenda occuparsi di questioni metriche novecentesche) e, partendo dalle loro definizioni tipologiche di metrica libera (quella arcinota, «restrittiva», di Mengaldo e l’altra, fin troppo ampia e inclusiva, di Giovannetti), espone la propria idea di verso libero, fondato essenzialmente su due principi costitutivi: «istanza di libertà», sul piano ideologico e filosofico, e «ricerca di dismisura», sul piano propriamente tecnico. Chiarita al lettore la propria posizione, Pietropaoli può quindi procedere, nelle tre sezioni di cui si compone il volume (*Metrica e poetica, Tre letture, Retorica e semantica*), con disamine e verifiche minuziose condotte sui testi, rilevando di volta in volta le opzioni metriche e le scelte retoriche compiute dai singoli poeti, oscillanti tra versi lunghi, «sovra-men-

surali» e versicoli «in punta di lingua», tra «versi-frase» piegati «ad esigenze prevalentemente prosastiche-colloquiali» e versi minuscoli, costruiti con il «minimo spreco di parole», che spesso rivelano un bisogno di stasi, di pausa concettuale o, al contrario, un'esigenza di massima concentrazione semantica.

Le indagini vertono su un buon numero di poeti del Novecento (Soffici, Pavese, D'Annunzio, Corazzini, Sereni, Gatto, Sinisgalli, Giudici) che riflettono nella loro prassi versificatoria le contraddizioni e le incertezze del tempo in cui vivono, una condizione di crisi e di disorientamento che, come è stato detto, condurrà molti autori, dopo il «trauma» degli anni Sessanta, a compiere scelte «anti-poetiche». Anche in quest'ultima silloge lo sguardo del critico non si distoglie mai dal contesto storico-sociale che fa da sfondo alle vicende poetiche individuali; è evidente che la crisi del linguaggio poetico tradizionale è diretta conseguenza della crisi del «mondo del pre-stabilito»: «è appunto una realtà sfuggente, centrifuga e anomica, a generare l'entropia del verso libero».

Tuttavia, l'attenzione di Pietropaoli, in quest'ultimo volume, è soprattutto rivolta ai *testi*; il suo sguardo è appuntato sui significanti, sulle forme, sulle scelte metriche e retoriche compiute dagli autori, sui loro versi «liberi» o «liberati». E ciò in quanto è ben radicata nello studioso la «convinzione che nelle forme poetiche, ancor prima e più che nei motivi e temi, i poeti imprimono la loro visione del mondo e il loro rapporto con la realtà» (quarta di copertina). Le forme, insomma, sono «sostanza e significato», sono il

sintomo concreto e tangibile del tipo di relazione che il poeta intrattiene con se stesso, con gli altri, con la realtà, con la tradizione. «Alla svolta del secolo» – leggiamo nel *De versibus* – «[...] la “religione” delle regole precostituite, valide per tutti, entra definitivamente in crisi. Di conseguenza le forme “sacre” della tradizione letteraria, in poesia come in prosa, mostrano la corda [...], da qui la necessità di strumenti «più flessibili e sofisticati» come «il verso libero e il monologo interiore, e poi le parole in libertà e il flusso di coscienza».

Il metodo critico di Pietropaoli, il suo *modus operandi* consolidatosi negli anni e assolutamente riconoscibile, si fonda proprio sulla speciale attitudine del critico a lavorare ostinatamente sulle “forme”, con una meticolosità e una precisione “chirurgica” che solo chi conosce bene i “ferri del mestiere” può mettere in campo in modo convincente. A ciò si aggiunga la *verve* affabulatoria (e la lieve ironia) con la quale il critico cattura, quasi avviluppa, il lettore e lo accompagna all'interno di percorsi critici complessi, a volte decisamente impervi, senza mai fargli accusare la “fatica”. Addirittura in chi legge può sfuggire un sorriso liberatorio se, dopo aver seguito nella massima concentrazione le disamine dell'autore, ad un tratto gli capita di imbattersi in alcune brillanti definizioni, sovente ad alto tasso metaforico, che conferiscono un *surplus* di chiarezza, ma anche di levità, al discorso. Diamo qualche assaggio: nell'*excursus Sulla metrica (e sulla poetica) di 'Lavorare stanca'* l'autore analizza col consueto puntiglio “artigianale” il verso lungo pavesiano, il suo

«canto spiegato, a voce ferma e chiara» e lo riconduce alla «ritmica del decasillabo anapestico, il tipo cosiddetto manzoniano», un verso all'interno del quale il poeta può articolare liberamente il proprio pensiero, ma al contempo vincolato dalla reiterazione ossessiva («monotona») del piede anapestico: una particolare condizione che fa delle poesie di questa raccolta «l'unico caso noto nella poesia italiana di [...] metrica a libertà vigilata». Quando poi, a partire dagli anni Quaranta, dinanzi a nuove pulsioni e scoperte, Pavese diventa sempre «più allusivo, simbolico, analogico» («Il poeta si è sciolto») e il suo verso lunghissimo comincia a scricchiolare, Pietropaoli così descrive lo strenuo tentativo di Pavese di difendere la tanto ricercata «stabilità» metrico-ritmica: «il verso dello scoglio (della "realtà" e del noto) contrapposto ai versi dell'onda (del "desiderio" e dell'ignoto), quelli che verranno, così contaminati dai ricordi dannunziani e dalle coeve sirene simbolistiche». Altre «illuminanti» definizioni le troviamo nel saggio sulla «*Vischiosità semantica*» nella poesia di Gatto. Qui, per meglio definire le caratteristiche dell'impervia scrittura del poeta salernitano, così volutamente ostica e «imbozzolata», Pietropaoli parla di un «furioso corpo a corpo con le parole», ingaggiato da un autore che «si contorce e s'incarta», non riuscendo ad emergere dal gorgo di parole che egli stesso ha creato. Nelle *Spigolature sinisgalliane*, invece, il critico tira in ballo «un Govoni ridotto all'osso, alle frattaglie della vita» per meglio chiarire l'ultima evoluzione, in senso frammentario ed epigram-

matico, della versificazione del poeta lucano, dopo la stagione «ermetica» degli esordi (ma Sinisgalli «sembra aver subito più che alimentato la temperie ermetica») e quella degli anni Quaranta, di *Vidi le Muse* e *Nuovi campi Elisi*, in cui il poeta dà vita a «grandi affreschi di epica meridionale e contadina». Altre suggestioni e, soprattutto, altre persuasive ipotesi critiche il lettore potrà rintracciarle nel saggio sulle *Simultaneità* di Soffici (che sperimenta la «dismisura» in tutte le sue possibili declinazioni), nelle «tre letture» della seconda sezione (il *Meriggio* dannunziano, la *Desolazione* di Corazzini e la *Visita in fabbrica* di Sereni) e nel *Profilo di Giudici* che chiude il volume.

Alessandra Ottieri

DALILA COLUCCI, *Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime poesie di Goffredo Parise*, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2011.

«Ancora una volta, a Parise sarebbe capitato di tirare oltre il punto di resistenza il filo della lingua. E lui che aveva sempre scritto in prosa, anche questa seconda volta si trasformò nel grande poeta che avrebbe potuto essere, ma raramente si curò di essere».

A quale «seconda volta» fa riferimento Emanuele Trevi nell'introduzione alla pubblicazione integrale de *I movimenti remoti*, il primo romanzo dello scrittore vicentino, scritto nel '48 «a mano, su una settantina di fogli numerati, in una mansarda presa in affitto a Vicenza» e da tutti – compreso lo stesso Parise – ritenuto disperso o

distrutto, fino al fortuito ritrovamento e alla pubblicazione presso Fandango nel 2007?

Se, appunto, «le ultime battute di questo boogie metafisico che sono *I movimenti remoti* si spengono quando l'esplorazione dell'inesplorabile è arrivata al limite», la seconda volta dello speleologo Parise dentro le cavità della poesia cade a pochi mesi dalla sua morte, quando, tra il 30 marzo e il 21 maggio del 1986, detterà a Omaira Rorato e Giosetta Fioroni una trentina di poesie che sono rimaste inedite o circolanti in fogli sciolti tra le mani di studiosi e amici fino a quando, nel '98, Silvio Perrella le ha raccolte presso Rizzoli nel volumetto *Poesie*.

«Questo ciclo è una delle vette assolute della poesia del Novecento», scrive entusiasticamente Trevi. Una adesione generosa, quella del saggista e narratore romano, che però non trova altre sponde critiche di rilievo, le poesie di Parise essendo considerate dai più alla stregua di esperimenti coi quali dire in versi ciò che il narratore dei *Sillabari* aveva così brillantemente espresso con la prosa.

È un atteggiamento critico che, con varie gradazioni, si rintraccia un po' in tutti i più accurati lettori di Parise, da Andrea Zanzotto - che in un breve scritto dedicato al *Parise poeta* e pubblicato nel marzo '89 su «Leggere» parla di un «tentativo di afferrare qualcosa a ridosso del silenzio» - fino a Cesare Garboli, il primo critico citato in apertura di studio da Dalila Colucci, dottoranda della Scuola Normale di Pisa, in *Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime poesie di Goffredo Parise* (Cosmo

Iannone editore).

Laddove il saggista toscano parla di «segni in un codice poetico un po' vecchiotto nella lingua del Novecento» affermando che Parise nulla di sé avesse assegnato a quei segni dettati in un letto d'ospedale, prima di morire, quando non si curava più né di sé stesso né di altro e mentre «le parole derisorie e oscene scendono giù insieme al cuore trafitto dalla freccia», ricevendo dall'autrice un giudizio - forse un po' ingeneroso - di «inadeguatezza» e di «etichetta non lusinghiera», il dettagliato studio della Colucci prova a mettere ordine nelle principali questioni filologiche e in quelle della ricezione delle trenta poesie di Parise, insistendo in modo particolare sulla forte componente autobiografica e sulle pratiche intertestuali e cripto-interstestuali che fondano la lingua poetica di Parise.

La riflessione da parte dell'autore vicentino sul senso della poesia e dell'essere *poeti* o, come preferiva dire Parise, dell'essere *artisti*, attraversa lo studio della Colucci, che fa spesso riferimento agli scritti saggistici dell'autore, ai suoi giudizi su autori amati e ammirati, come il maestro Comisso o Montale.

Sono due i principali fili conduttori della ricerca della studiosa, laddove prova a tracciare la storia del canzoniere «incompreso» dell'autore, cioè la memoria e la lingua: la prima, vera «cronologia dell'anima», legata al motivo del viaggio, tema fondamentale che tornerà anche a conclusione del lungo studio, la seconda, invece, analizzata ed identificata soprattutto come «disarmonia linguistica» considerata

dalla Colucci “sempre intenzionale”, nonché rivelatrice di un’aspirazione non esplicita ad una forma-canzoniere.

Dopo aver attraversato brevemente la vicenda editoriale piuttosto frammentaria della produzione in versi di Parise (a partire dalle quattro poesie pubblicate per la prima volta nell’agosto del 1986 da Garboli su «Paragone», giungendo poi alla prima edizione completa delle trenta poesie curata per Rizzoli da Silvio Perrella nel 1998 - di cui la studiosa evidenzia il pregio di una sistemazione cronologica, ma anche difetti legati alla non sempre corretta trascrizione degli idiografi e alla mancata presentazione di un apparato di varianti - fino alla recentissima riapparizione nel 2001 di due poesie, *Orsù Jack* e *Petote*, in «Il Caffè illustrato», nell’ambito dell’ampio *Dossier Parise*), la studiosa procede analizzando i singoli componimenti.

Se Perrella, «almeno da un punto di vista tecnico» precisa la Colucci, sostiene che Parise non sia stato vero e proprio poeta ma avesse piuttosto un’attenzione ed una capacità di vedere che lo avvicinava ai modi compositivi del fare poesia, la studiosa, richiamandosi a Berardinelli e alla sua riflessione sulla letteratura (e sulla poesia) e su come sappia e possa restituire le nostre stesse esperienze di vissuto, considera Parise-poeta e la sua oscurità formale «l’altra faccia di un’autenticità espressiva che implica un destinatario che sia una sorta di doppio dell’Autore».

La principale necessità ermeneutica è, dunque, per la Colucci, nella decifrazione degli enigmi di Parise attraverso una solida conoscenza della

sua restante produzione, di prosatore e di saggista: perciò viene perseguito programmaticamente lo spoglio “tenace” dei suoi scritti, spesso rivelatori di altre letture, dalle *Mille e una notte* a Hemingway, da Lautrèamont a Shakespeare, ma anche citazioni da Lewis, Schnitzler, Kerouac e Majakovskij. Tra gli esempi forniti dalla Colucci, poi, di pratiche di auto-citazione vi sono, tra i vari esempi, “l’ometto del tostato Brasil” come riferimento a *Il ragazzo morto e le comete*; o ancora il vento di Capri che “sventazza” dalla voce *Estate dei Sillabari*.

Naturalmente, i primissimi indizi di sperimentazione lirica e di richiamo alla figura del viaggiatore, che è *alter ego* del defunto (o, meglio, chiuso vivo nella tomba) protagonista che rievoca attimi lontanissimi della propria vita, si rintracciano nel prosimetro *I movimenti remoti*, scritto dal diciottenne Parise e pubblicato postumo da Trevi, in cui compaiono otto liriche a conclusione del testo. Zanzotto, nell’importante saggio poco prima citato, aveva compreso la forte compenetrazione tra prosa e poesia in Parise, già, appunto dal suo esordio e giungendo fino alle “mininarrazioni sospese” dei *Sillabari*: segnali, cioè, di un interesse molto antico di Parise per la poesia.

Per Parise, “poeta” era il maestro Comisso, e lo si capisce dal fitto epistolario, ma anche, come segnale la studiosa, dai raccontini *Gioventù* e *Poesia (Sillabario n. 2)*. In quest’ultimo testo, infatti, l’autore descrive l’emozione provata da Comisso nel vedere l’illustrazione di una rivista in cui due giovani, appoggiati ad una motoretta,

si guardano e parlano, alle loro spalle il mare: Comisso osserva con attenzione incomprensibile agli altri e con grande commozione un particolare del braccio del ragazzo, un chiarore di pelle come di qualcuno che ha tolto l'orologio dopo molto tempo. La poesia, cioè, considerata atto rivelatorio, modo magico di avvertire "i profondi significati dell'esistenza", come evidenzia la Colucci: lampi negli occhi di giapponese di Comisso, scintille, cioè la stessa terminologia fatta di folgorazioni, a ben guardare, che ritorna nelle poesie di Parise, piene di "istanti, gocce, brillii", sorprendentemente simile a Montale, negli attimi di verità privilegio della poesia, come aveva evidenziato Domenico Scarpa (*Into his blood, Into his mood. Parise tra Darwin e Montale*), soprattutto in riferimento alla loro comune idea di tempo e di storia. Così lo sguardo del poeta, e dunque anche di Montale, definito *creatura marina* - nel saggio a lui dedicato in occasione del Nobel assegnatogli - da Parise, ostrica che schiude i propri occhi, le perle, può rivelare il senso nascosto della vita.

Sull'idea di lingua poetica, poi, la Colucci fa riferimento alla rubrica *Parise risponde* tenuta sul «Corriere della Sera» tra il 1974 e il 1975, e alla concezione parisiense di lingua chiara, cristallina, opposta a quella corrente antidemocratica, dittatoriale, politicamente strumentalizzata. L'oscurità indicata come caratteristica delle poesie di Montale dai critici è, per la Colucci, reinvenzione del linguaggio: si pensi al "talassa", o al "tiede ventum", appellativo assegnato da Parise, come suggerisce Giosetta Fioroni, alle correnti fredde

delle Tofane; ma anche neologismi come "ciotoli", "grifanti", "venenio".

Lo studio della Colucci è articolato in 22 lunghi capitoli, ciascuno seguito dalla riproduzione dei corrispondenti idiografi, in modo da comprendere - anche visivamente - gli interventi correttori e le variazioni di mano dell'autore. Tra le trenta poesie riprodotte, possono esserne indicate alcune a titolo di esempio di metodo: interessante la trattazione e l'analisi della poesia *Petote*, nel IV capitolo, dedicata, come è evidente, all'ultimo cane di Parise, un fox terrier a pelo liscio protagonista di molte illustrazioni della Fioroni. Proprio in apertura, noteremo il riferimento a lady Duff Thysden, il modello di Brett Ashley di *Fiesta* di Hemingway, lo *status symbol* femminile della *lost generation*, e alla sua "controfigura / Coppelia", che è richiamato al titolo di un balletto pantomimico rappresentato a Parigi nel maggio del 1870, basato sul racconto di Hoffmann *Der Sandmann* del 1815, la cui protagonista si chiama appunto Coppelia. Secondo la Colucci "controfigura" è termine adoperato da Parise nel suo senso etimologico di "figura oppositiva", opposta perciò alla lady Duff che apre la poesia: Coppelia era infatti una bambola, inanimata, del tutto agli antipodi del personaggio di Hemingway. L'ultima delle tre figure femminili è, infine, "un'Oca italiana": Oca, come suggerisce la Fioroni, è il nome della madre del cagnolino *Petote*, il quale possedeva un *pedigree* "di tutto rispetto", nato per la caccia e per le grandi campagne inglesi e al quale, per semplice gioco della sorte,

«toccarono / pochi metri quadri / per afferrare al polpaccio / o mordere alla caviglia»: Petote, insomma, come Parise, che forse suo malgrado, suggerisce l'autrice, «sa di essere comunque parte dell'atmosfera culturale italiana del secondo Novecento, che ha smarrito oserei dire geneticamente l'aura di grandezza un tempo propria degli scrittori per vocazione».

Un ulteriore esempio di analisi dell'autrice è quello al XV capitolo, laddove nel testo *Non più formica eri*, viene evidenziato il riferimento ad alcune "parole-spia" che rimandano al dossier di Parise sulla guerra del Vietnam (ora in *Guerre politiche*): bambù, betel, napalm; ma anche agli articoli sul Biafra e alla terribile guerra di secessione, pubblicati sul «Corriere della Sera» (agosto 1968). Infatti, il riferimento alle terribili condizioni di denutrizione di tantissimi bambini nigeriani è contenuto, osserva la studiosa, nelle prime due strofe, in cui è fortissimo il tema della fame («non più formica eri / con la tua larva al seno / all'ombra di tre canne di bambù / Da un orifizio di betel / succhiavi tre chicchi di Riso / e di altri tre imboccavi la larva»).

Il XX capitolo è dedicato all'analisi della poesia *Trecentomila o muori*, in cui sono particolarmente chiari i richiami al ritratto della madre dell'autore contenuti in *Paura* (*Sillabario n. 2*) e in *Arsenico*, il cui titolo è manifesta ripresa dell'Arsenio (doppio del poeta) degli *Ossi di seppia* montaliani e del suo *delirio d'immobilità*.

Soprattutto questo ultimo, particolarissimo ed inconsueto testo, accompagnato da toni durissimi di cinismo, derisione e insofferenza, rappresenta la

vita come terribile «gioco d'azzardo con una scabrosa digressione uterina». Ancora una volta è l'autobiografia la chiave di lettura della poesia: la studiosa evidenzia, tra le altre cose, il difficile rapporto che Parise aveva con la madre ed è forse anche per questo motivo che l'autore in un certo senso "sconfessi" l'opera, in una sorta di «ansia giustificatoria», poiché tocca «una materia così profonda e radicata nella psiche di Parise che l'ironia, il sarcasmo e il cinismo ostentati nelle sue pagine celano a stento un urlo di dolore», commenta l'autrice.

D'altronde Parise stesso, come la Colucci ha evidenziato e ripetuto nel suo studio, affermava e forse invitava a leggere le sue opere partendo dall'autobiografia, come leggiamo nell'intervista introduttiva al volume uscito nel 1972, *Parise*, di Claudio Altarocca: «[...] la mia vita e la mia opera sono la stessa cosa. Ora, le cose già scritte stanno nei libri, quelle da scrivere, alcune non le ricordo più e lascio che affiorino alla memoria piano piano e casualmente, senza stimolarle e disturbarle, come qualcosa che deve nascere e che è ancora in germe. Allora le raccolgo molto teneramente, un po' madre, un po' ostetrica, e piano piano, con molto desiderio di vederle vivere, le nutro per giorni e mesi, finché vivono e strillano con una tale vitalità che finiscono sulla carta, dove auguro loro una lunga esistenza».

Chiara Rosato

VALERIO CAPRARA, PASQUALE SABBATINO, GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO (a cura di), *Le vie di Troisi sono infinite*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.

Il volume, nel quale confluiscono gli interventi discussi in occasione del convegno interdisciplinare *Le vie di Troisi sono infinite* (tenutosi a San Giorgio a Cremano in ricorrenza del 59° compleanno del compianto Troisi), traccia un primo bilancio storico-critico della poliedrica produzione artistica dell'attore, al fine di sottolinearne l'importanza nell'ambito della storia culturale novecentesca.

La portata internazionale del suo genio è segnalata dal folto numero dei ritratti che di lui ci forniscono scrittori e artisti del tempo, tra i quali si segnalano Raffaele La Capria, Erri De Luca, Mario Martone, Diego De Silva e Dario Fo. Mediante la loro scrittura, Pasquale Sabbatino disegna una «galleria racconto» che consente al «visitatore-lettore» di maturare «la consapevolezza di trovarsi dinanzi a una sola immagine», quale quella di un giovane che giunse a inaugurare una nuova stagione teatrale, facendosi interprete dei dubbi esistenziali della sua generazione e della sua città, Napoli, senza cedere ai blandi stereotipi in cui questa era stata intrappolata. Il medesimo orientamento si palesa anche nella sua produzione cinematografica, in particolare con *Ricomincio da tre* e *Scusate il ritardo*, dove il linguaggio, la scelta dei personaggi e il ritmo narrativo mostrano, precisa Valerio La Capria, come «Troisi sia potuto restare se stesso anche nell'aspro e talvolta irrisolto rapporto con lo specifico filmico».

Il giovane artista sangiorgese aveva iniziato la sua avventura teatrale al fianco di Enzo Decaro e Lello Arena, con *La Smorfia*, che dunque si configura come

il punto di partenza obbligatorio per approcciarsi a tutta la sua attività artistica. *La Smorfia* costituisce una vera e propria fenomenologia scrittoria, in quanto vi si riconoscono tanti piccoli atti unici autonomi, la cui cifra comune è data dal dialogo che, come ha sottolineato Giuseppina Scognamiglio, cerca costantemente «l'intesa totale col pubblico» nella «necessità spasmodica di renderlo partecipe». Nel curare la pubblicazione di questi sketch, Fabrizio Coscia testimonia di essersi presto reso conto «di quanto premeditata e rigorosa fosse l'improvvisazione nella dinamica drammaturgica della *Smorfia*». Un'improvvisazione che vedeva sovente protagonista lo stesso Troisi, che fin da qui, come illustra Vincenzo Caputo facendo riferimento a *Napoli, Il Pazzo e Dio*, venne assumendo un ruolo di primo piano, rivolgendosi a un interlocutore «estremamente lontano nello spazio e nel tempo».

Originali sono le soluzioni linguistiche che Troisi adottò al teatro e al cinema. Un linguaggio definito da Nicola De Blasi come un «parlato costruito», piuttosto che inventato, un dialetto moderno nel quale «non c'è alcuna caratteristica morfologica, sintattica o fonetica che potesse apparire stravagante, anomala, incomprensibile a un napoletano del suo tempo». A riguardo anche Patricia Bianchi asserisce che «i film di Troisi ci offrono l'immagine dinamica di uno spaccato linguistico generazionale, che ci consente di rilevare, in prospettiva diacronica, la persistenza e il cambiamento degli usi del dialetto».

Giuseppe Borrone indaga, invece, il ruolo che il paesaggio ha assunto nella cinematografia troisiana in quanto

questo diviene emblematico del rapporto che l'artista intrattenne con la sua città, «dall'insofferenza per una Napoli prigioniera di cliché» all'ammirazione per la sua bellezza paesistica, di cui è rappresentativa la Capri de *Il Postino*.

E proprio il *Postino* consacrò Troisi alla ribalta internazionale, consentendogli – puntualizza Claudia Verardi – di «rilanciare e soprattutto ricollocare la rappresentazione della cultura napoletana nell'immaginario mondiale». L'interesse internazionale per tutta la cinematografia troisiana, come conseguenza al successo del *Postino*, è attestata anche da Armando Rotondi, che ricostruisce la fortuna critica dell'attore, facendo riferimento ai numerosi articoli lui concernenti apparsi sulla stampa estera, nello specifico quella statunitense, francese, spagnola e cilena.

L'ampio affresco sulla poliedrica produzione dell'artista di San Giorgio a Cremano si conclude con le testimonianze di Anna Pavignano, Enzo Decaro e Renato Scarpa, gli amici che ebbero modo di lavorare e relazionarsi personalmente con lui. I loro ricordi ci insegnano un'ulteriore immagine di Troisi, quella più intima, la cui caratteristica è la semplicità: un artista intuitivo, brioso, diretto, senza filtri e mezze misure, che, nonostante i cinquantanove anni compiuti, nella memoria di ciascuno resta eternamente giovane.

Sara Laudiero

STEFANO CARRAI, *Il tempo che non muore*, con una nota di Luigi Surdich, Novara, Interlinea, 2012.

Il tempo che non muore, esordio poetico di Stefano Carrai, rappresenta

un importante snodo dialettico della poesia contemporanea: da una parte, il poeta presenta al lettore una silloge che rifiuta categoricamente le tanto conclamate (e sempre più ricercate) forme a canzoniere (di impronta petrarchesca), che hanno caratterizzato la tradizione letteraria italiana dell'ultimo secolo (e anche di quello appena cominciato), riportando all'interno di una dimensione ora individuale, ora universale, forme autonome dell'esistenza, frammenti della vita quotidiana slegati dal punto di vista macrotestuale, ma uniti dal sopravvalore della memoria che Carrai affida al Tempo che regola la fenomenologia degli eventi privati; dall'altra, la centralità etico-conoscitiva e il primato ontologico della voce che dice io rispetto agli oggetti e agli esseri-del-mondo inseriscono *Il tempo che non muore* in quella tendenza (o necessità) della poesia degli ultimi decenni a recuperare e fortificare l'identità del soggetto, creando, per dirla con Mazzoni, un sistema iper-soggettivo e iper-lirico, sebbene le *personae* che accompagnano Carrai in questo viaggio nel tempo della memoria siano dotate di precise coordinate ontologiche, riconducibili a conoscenti, parenti e amici. In questo senso, la poesia si nutre del valore intersoggettivo della comunicazione tra l'io e gli altri, grazie alla quale la figura trascendentale che domina il tessuto poetico del libro può rievocare le schegge del proprio passato e i residui del presente, proiettandoli nella «grande ala del tempo» dell'*Angelus novus*, che, come ricorda Luigi Surdich, «afferma un ruolo della poesia come necessario esercizio di salvezza quanto

consegnato alla consumazione, all'entropia del "tempo che non muore", alla perdita».

Diviso in sei sezioni, il libro di Carrai trasporta su di un piano meta-temporale la propria monade, rompendo i rigidi confini della Storia per immergersi nell'eternità della memoria, secondo la lezione di Sereni, a cui Carrai si richiama apertamente nella poesia *Aria*, il cui esergo («la subdola fedeltà delle cose: / capaci di resistere oltre una vita d'uomo») è tratta da *Il muro*, uno dei testi fondanti la poetica degli *Strumenti umani*. Questo meccanismo, che costituisce l'architrave dell'intera silloge (come recita l'epigrafe del libro, «il Tempo, lo sai, è una vana / cosa che muore e non muore»), ritorna programmaticamente in due testi chiave che attuano compiutamente il recupero della memoria, della trama (extra)diegetica del *Tempo che non muore*: *Veduta di montagna* e *Cercando un gate*.

Il verso (franto) che chiude il primo testo, «Omnia / mutantur et nihil interit», è tratto da un famosissimo passo del quindicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio: «tutto si muta e niente muore», come si legge nella bellissima traduzione di Guido Paduano. Mentre Carrai interrompe il dettato poetico, lasciando al lettore il compito di proseguire lungo la linea appena segnata, il poeta latino paragona la natura errante dell'anima che «occupa qualunque corpo» e che «non perisce in nessun tempo» al «tempo stesso» che «scorre con moto incessante come un fiume»: tempo e storia, accesi dalla dialettica tra particolare e universale, tra l'infinitamente piccolo e l'infinita-

mente grande, assumono piena forma e sostanza nel corpo dell'uomo immerso nel fiume della memoria, l'unico luogo deputato dove l'io può recuperare i contorni di salvezza per mezzo della poesia. Similmente, *Cercando un gate*, lirica conclusiva e punto di arrivo del libro, riprende ed espande il tema del tempo memoriale in un non-luogo qual è l'aeroporto, dove l'io (ri)scopre il valore consolatorio del «tempo che non muore» e che «ci rimane» grazie alla presenza della moglie, il cui «sorriso / dolcemente felino» sembra suggerire lungo il «nastro trasportatore» la palinogenesi del soggetto e il conseguente superamento della dimensione monadica dell'esistenza.

Attorno a questo comune denominatore (il tempo memoriale come forma di rinascita e rigenerazione dello spirito dell'uomo e della comunità dei lettori) nasce, si articola e si sviluppa la poesia di Carrai, che deve essere considerata come un prisma individuale da cui si dipartono i raggi, i frammenti del tempo, che l'io raccoglie attraverso il dialogo con i morti, come accade, ad esempio, nella prima sezione, *Foglio matricolare*, dove il poeta si rivolge a un interlocutore assente (il padre), o con la famiglia, nel *Taccuino familiare*, quinta partitura della silloge, dove il dialogismo privato è scandito dall'epifania della madre (e anche del padre, in *Agir watch*) e dalle parole rivolte dal poeta alle figlie Livia e Claudia.

La ripresa di questi *strumenti umani*, ravvisabile anche nei versi dedicati ad Andrea De Lapi (*Aria*), a Gianfranco Folena (*Ritorno a Bressanone*), Renzo Gherardini (*A ricordo di Renzo*) e a Giu-

seppe D'Avanzo (*A ricordo di Peppe*), crea non solo un legame metastorico tra il mondo dei vivi e quello dei morti, ma anche una corrispondenza lineare (ma non sempre pacifica) tra il tempo e la durata, tra la Storia e il momento epifanico dell'io: lasciando parlare la memoria, Carrai, scrive Surdich, «restituisce in immagine quella che è una componente irremovibile e universale» della coscienza dell'uomo, in modo tale che l'esperienza del padre nel campo di prigionia in Albania e l'inquietudine che attraversa il poeta dopo aver toccato le maniglie (fasciste) di Villa Feltrinelli a Gargnano si fondano in un unico movimento armonico, «quello dell'immanenza costante e decisiva del tempo, che è insieme evocazione, ricordo, presente vissuto, proiezione». Sicché, se la poesia riuscirà a cogliere il valore metastorico del tempo memoriale, allora l'io potrà finalmente recuperare «situazioni figure, presenze care» e potrà «laicamente, nell'atto del congedo e nel persistere dell'adesione alla memoria, non caricarsi» più «della colpa di chi resta» e «non dire per sempre addio».

Alberto Comparini

VALERIA GIANNANTONIO, *Il tempo che non dura*, Pescara, Lanieri Editori, 2013.

Ce n'è voluto di coraggio da parte di Valeria Giannantonio, lasciare, seppure momentaneamente – crediamo – il fortino sicuro e tranquillo della critica letteraria, per avventurarsi da sola, si fa per dire, nel bosco della poe-

sia, terreno scivoloso e pieno d'insidie, almeno da quello che ci ha fatto vedere già nella sua prima fatica, *Il canto del silenzio*, e che continua a farci notare ancora in questa sua nuova raccolta dal titolo *Il tempo che non dura*, edita dalla Lanieri Editori di Pescara. Si tratta di una novantina di liriche brevi, da ascrivere tutte al genere epigrammatico, per via di una tendenza propria della sua autrice a definire, incidere, tratteggiare, più che a descrivere, celebrare, evocare. Non avviene mai che la poetessa, di ritorno dall'esistenza alla vita consumata negli spazi della mente, si abbandoni alla sua contemplazione. Ne registra, al contrario, quel poco che della vita vi ritrova: frammenti, scampoli e brevi brandelli, di cui appena, a stento, riesce a ricucirli in un puzzle. Sono tentati abbracci alla vita che la sfugge, *Non ho mani / per stringere / il tuo corpo / avviluppato nel silenzio*, tanto che par di rivedere o risentire Dante: *Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, / e tante mi tornai con esse al petto*. Sono spigoli di luce, barlumi di speranza, trucioli di vita, sogni antichi / di gioie consumate / in un addio... Un campo di rovine, insomma, questi versi della Giannantonio, attraverso i quali, Umberto Russo – nella prefazione – cerca di farsi strada in compagnia di parole d'ordine, che lui chiama *mots-clé*, parole-chiave che ritornano più volte nelle liriche del testo, quali: solitudine, silenzio, illusione. Qui, dove la forbice della dissociazione fra esistenza e vita s'è ulteriormente allargata rispetto alla precedente raccolta, la poetessa sembra perdere di colpo l'ispirazione romantica della prima ora, per concentrarsi unicamente su *lacerti di silenzio*,

visto che ora il canto si è come arreso, per lasciare spazio a una poesia muta, afasica si direbbe, fatta di sorrisi che si spengono *a un'onda di vento*, mentre della mente, ormai, lei può ascoltare solo *gli echi e i sussurri* in una *terra di nessuno* e dipingere *il buio* (che) *incombe / in un'ansia di mistero... quando le luci lampeggiano / nell'inesorabilità / di una morte annunciata*. Eccola insistere, scrivendo che *la parola / è una sinfonia incompiuta / di anime senza suono*, fino a scoprirsi *essere fragile / del sillabare di inquietudine, / essere arcano di sentimenti / nascosti*. Dire che la poetessa abbia appeso la sua cetra ai salici, è come ammettere che Valeria Giannantonio ha per ora smesso di cantare secondo i dettami della poesia lirica tradizionale, perché *il tempo* (che) *non dura / che l'attimo di un istante* non consente alla sua poesia, che nel frattempo ha rinunciato al verso e alla parola per rifugiarsi nelle lettere che la compongono, di distendersi a contemplare l'oggetto che descrive. Accade così, che la poetessa, usando la parola dal punto di vista del suo significante, può solo balbettare, e in un modo che sembrerebbe rimandare a Carmelo Bene, a quella sua rivoluzione teatrale che egli così giustificava: «Oggi si riscrive perché non si può scrivere. Io riscivo perché non sono Eva e tanto meno Adamo. Riscivo soprattutto perché lo sento, e mi sento inattuale. Riscivo perché mi vergogno di appartenere al mio tempo. È la sospensione della tragedia o meglio la tragedia in sospensione». La stessa cosa ci pare che si possa dire della Giannantonio, a proposito dei suoi versi, e cioè, che anch'essi siano

la sospensione della poesia o meglio la poesia in sospensione, soprattutto quando scrive: *Ascolto le parole / nell'alito della notte / bisbiglianti le note / di un canto di dolore*. Tutt'altro, allora, che ricordo, canto, evocazione, diletto o recupero della purezza primigenia, il suo canto poetico poggia ormai sulla percezione di suoni che non sono più la cifra corrispondente della sua condizione esistenziale: *aspetto il giorno / tra i fruscii di un suono / che eccita la fantasia, / la gioia di essere nati / e il tedio della morte, / che il tempo che non dura / scalfisce tra le / ombre della sera*. E quando lei scrive: *Non c'è realtà / nella vita che vivo, c'è da crederle*, dal momento che la sua poesia è costretta a esibirsi in così brevi spazi, incapaci di articolare il discorso sempre succubo del significante. Se poi si tiene anche conto che la sua è poesia di ritorni – dall'esistenza alla vita, si diceva – allora ben si comprende perché, per la poetessa, sia così caro il prezzo da pagare: più degli stessi “personaggi” in Pirandello, nei quali esistenza e vita se le sono date di santa ragione; ma mentre in loro era la vita che voleva esistere, qui, in Valeria, è l'esistenza che vuole vivere; e non meno di Kafka, quando asserisce che «la logica non può resistere a un uomo che vuole vivere», o di Kavafis, quando invita il “suo” Ulisse a non affrettare i passi, il giorno in cui si metterà in viaggio verso Itaca, ma a rallentarli, in modo che solo da vecchio metta piede sull'isola. Una lirica in sospensione, si diceva, questa che la Giannantonio cerca ora di trarre in salvo, facendola passare per la cruna letterale delle parole, convinta che, se anche *la poesia è*

un'illusione, / forse la più dolce di un cuore / che sanguina e palpita / all'unisono con l'universo, essa è ugualmente capace di creare momenti di incanto e di fascino, che non sono vani per l'anima, ma l'aiutano a ritrovare la pace a lungo anelata e sognata. Antilirica, ma non per questo passata tra le file del realismo, la lirica della Giannantonio è pure antiesistenziale e antiesistenzialista a un tempo, cioè contro ogni pretesa di esistenza che vada a scapito della vita stessa e contro atteggiamenti passivi ripiegati sul dolore metafisico. Bene ha visto, allora, Umberto Russo, sempre nella prefazione, a individuare nella poesia di Valeria una forte componente di classicità e di speranza, l'intimo germe di creatività di un mondo, questa volta finalmente stabile, in contrapposizione *al tempo che non dura*.

Giuseppe Leone

MENA DE LUCA, *Canzoniere di diverse stagioni*, Firenze, Edizioni Tassinari, 2011.

Prima che fosse dato alle stampe questo libro di versi – pubblicato, presso le stesse edizioni, insieme ad un breve studio comparatistico avente per argomento alcune pagine di Carducci e di Montale – il nome di Filomena De Luca (1961) era legato soltanto a *Cantar d'amore, cantar da "Amore": Leopardi e Petrarca* (in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Siena, vol. XII, 1991), un saggio nel quale riprendeva una tematica già approfondita nella sua tesi di laurea: un esordio nelle patrie lettere, dunque, piuttosto tardivo, anche per vicende

personali dell'autrice, spesso drammatiche, che hanno avuto una incidenza tutt'altro che marginale nella sua vita. Il volume è diviso in due sezioni: *Prime stanze* (dove sono raccolti versi nati fra il 1983 e il 1989) e, la più ampia, *Primavera di sangue: nuove conversazioni* (1996-2002).

«Poetare: pensiero leggero / leggero, lieve sulle cose, / greve sul cuore; grave / nella parola: come sasso»: più che nella breve nota introduttiva dell'editore, l'immagine di una consapevole soglia che apre all'organismo vivo del libro (a voler menzionare il vecchio Genette) andrà ricercata proprio in questi versi, datati 22 settembre 2002 e collocati fuori dalle due sezioni appena citate, nei quali è come racchiuso per frammenti il ritmo segreto del discorso poetico. La voce che vive nel testo quasi per suscitare l'ascolto, che parla di volti e di oggetti, di sentimenti e di storie appartenenti a stagioni lontane, colpisce il lettore per una innata freschezza e per la sua leggerezza, appunto, anche quando le cose su cui lo sguardo si ferma hanno la durezza del sasso, il dolore quasi indicibile del dramma.

Costruiti con notevole perizia metrica, i versi di questo breve canzoniere sembrano a volte nascondere in sé una musica segreta, che all'improvviso può emergere e vivere, ad esempio, nel ritmo di una cantilena: «Tu eri bella, oh santa primavera! / Cantavi tutto il giorno ed io ero sera; / mi sorridesti, e poi senza parlare / volesti regalarmi un fiore e il mare» (*La rosa della primavera*). Spazio adorato nel quale trova ospitalità un linguaggio pieno

di ardite metafore e di immagini spesso criptiche, insieme ad una intensa memoria letteraria di testi e degli autori più amati, il discorso poetico della De Luca descrive personaggi e frammenti di un vissuto già consumato per sempre, fra illusioni e dolore. Ritornano così a vivere, sotto altro cielo e di una vita più intensa e memorabile, i volti di coloro che hanno lasciato tracce più o meno importanti in una tormentata esistenza. Innanzitutto, la madre, con il peso insopportabile di rimpianti e rimorsi che la sua ombra quasi diffonde nell'aria: «Ho voglia di tornare / nel ventre caldo / che un tempo mi accolse, / madre. / I tuoi occhi / che tutto riscalda-no, / ancora mi parlano / dell'antica nostra amicizia» (*Poesie alla madre*, I); «Mia madre è proprio seccata / d'avere una figlia poeta / cui insegnare a vivere ancora: / lei, a settant'anni suonati. / C'è tanto da fare, oh tanto, / con questa bambina distratta / da sogni, da nuvole e versi / e dalle sue crisi rituali» (*Canzone a mia madre*). E poi gli amici («Amici, mondo degli assenti, / fratelli della mia infanzia e / dell'adolescenza gentile: / ad uno ad uno, e poi l'uno per l'altro, / ho ricordato il vostro nome / e avete avuto una tomba / di sangue nel cuore, / e poi una culla nuova / in questa terra / su cui ho pianto e piango» (*Le parole degli amici lontani*), gli amori spesso evocati con parole che danno al lettore l'illusione di abbandonarsi al ritmo, a perdute atmosfere dell'antica lirica greca («L'amante mia diletta, il mio tormento, / la meta che prolunga al mio vagabondare. / Questo è per voi,

mie amate, mie sorelle, / luoghi di una speranza ch'è mai nata, / custodi del mio sogno, fide ancelle, / che avete in cuore la mia rosa ingrata» (*Invito*), con apparizioni improvvise talvolta di figure del mito, come le sirene, ad esempio («Ma le sirene sì: quante sorelle / s'affacciano dall'onda, e lieti nomi / vanno gridando! Pie, le accarez-zate, / che una carezza sola spinge ai baci, / e poi l'intero mai» (*Un lungo e vano e stanco lacrimare*, II).

E ritornano pure momenti dolorosi (la malattia, gli ospedali) che la mente non può cancellare, ma che aprono squarci di riflessione sul senso della vita, e della propria vita: «Il tuo dolore / si tocca ormai, terribile e distante; / il mio sul corpo e nelle strade, / ed ora in un reparto dove il bianco / è altro da quello delle attese. / C'è profumo di senilità» (*Reparto di psichiatria*); «Si perde la poesia, si perde l'arte, / si perde il canto come il suo concerto, / e la ferita inferta è solo tale / da curarla in reparto d'ospedale» (*Giorni d'ospedale*).

Emilio Giordano

ENZO MOSCATO, *Tempo che fu di Scioscia*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2014.

Tempo che fu di Scioscia è una raccolta di brevi racconti aventi come denominatore comune lo sfondo storico-sociale delle Quattro giornate di Napoli (settembre 1943). Pur essendo spesso materia di dibattiti della storiografia ufficiale, questo evento storico non è stato trattato sempre in modo organico nella letteratura, ma affrontato solo da

alcuni narratori italiani e stranieri senza diventare mai motivo ispiratore di un romanzo. Anche Moscato non ha scelto la forma del romanzo ma, a differenza di altri, ha focalizzato pienamente la questione riportandone in luce la relativa complessità. *Tempo che fu di Scioscia* è un insieme di piccole microstorie che si dipanano in una Napoli buia e al contempo lucente di quei giorni. In questo senso la sua “*narrazione dell’epica*”, ovvero il genere della prosa, rifiuta ogni retorica dell’ufficialità per attenersi ad un’originale forma di estraniamento in quanto ogni episodio declina in modo totalmente *intimo* la Storia. Come si legge in alcuni versi posti all’inizio del libro, *non il centro ma la periferia*, stavolta il dato storiografico è assoggettato a vite marginali e insignificanti che l’immaginazione (intesa alla maniera di Le Goff) sostituisce alle gesta ufficiali approntate sui libri di storia. Non a caso l’ultimo racconto intitolato *L’Incredibile* svela apertamente lo sguardo dell’autore che arriva allo scabroso, eccentrico ed irregolare caso di onanismo, ennesima declinazione di un eros distorto dal disordine della guerra, pratica qui grottescamente divenuta causa di salvezza per 700 rifugiati nell’ossimorico *antierismo eroico*. Proprio la scrittura allora diviene esigenza di una trasfigurazione stilistica del dato storico che in Moscato perde ogni pretesa ufficiale ed integrale per acquisire una natura assolutamente letteraria e diacronica. Ad ogni racconto è ancorata difatti una citazione di scrittori e poeti che hanno segnato la formazione dell’autore e che ineriscono alla singola storia. Ne è un esempio *Carraturo* la cui vicenda è accostata a *La morte della*

bellezza di Patroni Griffi ma privata del tutto della carica erotica, tanto che del bacio fra il protagonista ed un soldato tedesco resta solo un sentimento di solidarietà nella morte. Le citazioni di opere letterarie contribuiscono a fare delle microstorie figure-emblema di quel tempo vissuto, mitico (ecco, il senso del titolo del libro), posto *ad una distanza siderale* col presente anche da un punto di vista etico. Le ultime pagine, infatti, raccolgono le parole di un testimone delle Quattro Giornate, parole che non sottendono soltanto una distanza temporale ma soprattutto sociale e morale; i tedeschi sono stati gli ultimi baluardi che hanno fatto emergere nei partenopei lo spirito di coraggio ed abnegazione. Dopo oltre settant’anni il nostro senso civico è sopito, intorpidito e perciò vige un’immoralità ancor più infida dei tempi bellici. Se dunque da un lato la *distanza siderale* è quell’*altrove* del racconto in cui ricostruire la materia narrata con spunti della propria storia, con quell’oralità inesauribile che è fondamento di chi come Moscato ha le radici nei Quartieri Spagnoli, dall’altro rivela una visione pessimista circa l’involutione morale della città. Tali concetti sono ampiamente confermati dalla scelta linguistica; occorre analizzare la scrittura sui due livelli sintattico e lessicale. La struttura dei periodi – preminentemente paratattica – resta difatti affidata alla lingua italiana mentre espressioni e modi di dire dialettali costituiscono singoli lessemi. Si ha così una lingua ad intermittenza in cui sono presenti variante diatopica e diacronica, e che presta particolar attenzione ad un concetto (verbo, sostantivo, aggettivo)

che nella sua accezione dialettale rivela sfumature differenti o in alcuni casi ne esprime persino uno tipicamente partenopeo che non trova esatta traduzione in italiano. In questo modo chiunque può accostarsi facilmente alla lettura, e calarsi nell'immediato nei singoli racconti senza che ci sia bisogno di alcun preambolo ideologico. Un linguaggio diretto, essenziale e forse cinico è il veicolo con il quale Moscato rappresenta in modo originale questa pagina di storia partenopea e nazionale del tutto sganciata dalla concezione vinti e vincitori, oppressi ed oppressori.

Quel che si evince da queste picco-

le storie è invece l'esistenza di una *zona grigia* nella quale non esiste un netto confine fra occupati e occupanti. In *Mata-Hari* ad esempio viene descritta la condanna a morte di una donna sospetta spia dei tedeschi che in realtà tale non è, tanto che l'oppressa popolazione diviene spietato assassino di un'innocente. Entrambe le parti sono mescolate in questi racconti, microcosmo ai margini della storiografia, rese materia di voci narranti non ufficiali (un esempio per tutti è *Tizzano*) espressione delle radici stesse dell'autore, identità primordiale ed incancellabile.

Ester Formato

LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *A Mario Marti nei suoi operosi cent'anni*, Bologna, Forni Editore, 2014.
- AA.VV., *Alle origini di Minerva trionfante. L'Unità d'Italia vista da San Leucio. I siti reali borbonici, Caserta e Terra di Lavoro nel processo di unificazione nazionale*, a cura di G. Angelini, G. Cirillo, G. M. Piccinelli, Premessa di Aurelio Musi, Roma, Ministero per i Beni Culturali-Direzione Generale per gli Archivi, 2013.
- AA.VV., *Fieri di essere italiani. 150 anni dell'Unità d'Italia*, Isernia, Amministrazione Provinciale, 2013.
- AA.VV., *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica del tragico*, Atti del convegno di studi, Università di Salerno (15-16 novembre 2012), Introduzione a cura di Rosa Giulio, Napoli, Liguori, 2013.
- AA.VV., *Le variazioni nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*, Atti dell'XI Congresso SILFI-Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010), 2 voll., a cura di P. Bianchi, N. De Blasi, C. De Caprio, F. Montuori, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.
- AA.VV., *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, Atti della giornata di studio (Padova, 9 novembre 2007), a cura di L. Borsetto, N. Nedjeljka, Z. Niži, Università degli Studi di Padova-Università di Zadar, 2014.
- AA.VV., *Pax pace peace. Memorie e testimonianze*, Battipaglia, Laveglia e Carlone-Rotary International Distretto 2100 Italia, 2013.
- AA.VV., *Per Giudici*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013.
- AA.VV., *Plutarco: Lingua e Retorica*, Atti del XII Convegno della International Plutarch Society-Sezione italiana, Napoli, M. D'Auria Editore, 2014.
- AA.VV., *Rapporto Italiani nel Mondo 2013*, Roma, Fondazione Migrantes-Todi, Editrice Tau, 2013.
- AA.VV., *Umanesimo del management attraverso gli occhi dell'altro*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2013.
- ADRIANO DOMENICO, *Bambina mattina* (poesie), Formia, Ghenomena Edizioni, 2013.
- AJELLO EPIFANIO, *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*, Napoli, Liguori, 2013.
- ALBANO PAOLO, *I pesci non sanno l'acqua. Scritti vaganti*, Rionero in Vulture (PZ), Cadice Editore, 2013.
- ALFONZETTI BEATRICE, BELLUCCI NOVELLA (a cura di), *I Maestri e la memoria*, Roma, Bulzoni, 2014.

- ALFONZETTI BEATRICE, TATTI MARIASILVIA (a cura di), *La Repubblica Romana del 1849: la storia il teatro la letteratura*, Roma, Bulzoni, 2013.
- ALFONZETTI BEATRICE, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794)*, nuova edizione, Milano, Franco Angeli, 2013.
- AMATO MASSIMILIANO, RAVVEDUTO MARCELLO, *Riformismo mancato. Società, consumi e politica nell'Italia del miracolo*, Prefazione di Giovanni Cerchia, Roma, Castelveccchi, 2014.
- ANGERIANO GIROLAMO, *Erotopaegnon, Ecloghe, De Principum Miseria*, a cura di Antonio D'Antuono e Stanislao Scapati, Ariano Irpino, Associazione Circoli Culturali "P. Ciccone", 2003.
- «ANTEREM», 87, II semestre 2013.
- «ANTEREM», 88, I semestre 2014.
- «ANTEREM», 89, II semestre 2014.
- ARATO FRANCO, *I turbamenti della nazione arcobaleno. Diario sudafricano*, Genova, Il Canneto Editore, 2013.
- BÀINO MARIANO, *In (nessuna) Patagonia*, Napoli, Ad est dell'equatore, 2014.
- BARONTI GIANCARLO, *Storie funeste, Prudenza Anconitana e Marzia Basile, Francesco Novati e Benedetto Croce*, Perugia, Morlacchi Editore, 2013.
- BARRETT OSBORNE LINDA, BATTAGLIA PAOLO (a cura di), *Trovare l'America. Storia illustrata degli italo-americani nelle collezioni della Library of Congress*, Modena-Washington, Anniversary Books-Library of Congress, 2013.
- BELLUCCI MARISA, *Maria De Cardona contessa di Avellino. Una nobildonna italo-spagnola nella Napoli del Cinquecento*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2014.
- BERISSO MARCO, LORETO ANTONIO (a cura di), *Antologia di poeti liguri e lombardi*, Nocera Inferiore, Oèdipus Edizioni, 2013.
- BIANCHI PATRICIA, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *La zona grigia. Storie per la legalità. La rappresentazione della camorra. Lingua, letteratura, teatro, cinema, storia*, Napoli, ESI, 2009.
- BISCHI GIAN ITALO, CURCIO LILIANA, NASTASI PIETRO (a cura di), *Civiltà del Miracolo*, Milano, EGEA, 2014.
- BONAFFINI LUIGI, PERRICONE JOSEPH (edited by), *Poets of the Italian Diaspora. A Bilingual Anthology*, New York, Fordham University Press, 2014.
- BONICHI MATINA, *The End. La solitudine dello spettatore*, Prefazione di Carlo Lizzani, Atripalda (AV), Mephite, 2012.
- BORDONARO TOMMASO, *La spartenza*, a cura di Santo Lombino, Prefazione di Goffredo Fofi, Marsala-Palermo, Navarra Editore, 2013.
- BRANCACCIO GIOVANNI, MUSI AURELIO (a cura di), *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*, Milano, Guerini e Associati, 2014.
- CAFISSE MARIA CRISTINA, *L'umanesimo vichiano nell'estetica di Francesco De Sanctis e nella filosofia di Pietro Siciliani*, Napoli, ESI, 2014.
- CALOGERO LORENZO, *Avaro nel tuo pensiero*, a cura di Mario Sechi e Caterina Verbaro, Roma, Donzelli, 2014.

- CANNETO SALVATORE, *Il turco, l'assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni, 2012.
- CANTORE RENATO, *Il castello sull'Hudson. Charles Paterno e il sogno americano*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.
- CAPRARA VALERIO, SABBATINO PASQUALE, SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA (a cura di), *Le vie di Troisi sono infinite*, Napoli, ESI, 2012.
- CAPRILE MARIA TERESA, DE NICOLA FRANCESCO, *Gli scrittori italiani e la Grande Guerra*, Formia, Ghenomena, 2014.
- CARANDENTE ALESSANDRO (a cura di), *Secondo Tempo. Libro quarantanovesimo*, Napoli, Marcus Edizioni, 2014.
- CARANDENTE ALESSANDRO (a cura di), *Secondo Tempo. Libro cinquantesimo*, Napoli, Marcus Edizioni, 2014.
- CARACCILO EMANUELE, *Cronache futuriste (1932-1935). Cinema, teatro, letteratura, arti figurative*, a cura di Salvatore Iorio, prefazione di Pasquale Iaccio, Atripalda (AV), Mephite, 2012.
- CARLANGEO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo*, Avellino, Edizioni di Sinestesie, 2013.
- CASTELLI MICHELE, *La presenza dei Molisani in Venezuela*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2013.
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Scritture e immagini. Interventi tra letteratura e cinema*, Bari, Progedit, 2013.
- CERVIGNI DINO S. (ed. by), *Boccaccio's «Decameron»: Rewriting the Christian Middle Ages*, «Annali d'Italianistica», vol. 31, 2013.
- CIALLELLA VINCENZO, *Psicanalisi pecoreccia* (commedia in tre atti), Roma, Edizioni Libreria Croce, 2014.
- CIANI MARIA GRAZIA, *Il volo di Ulisse, Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2014.
- CIARLEGLIO MARIA NATALINA, *I Feudi nel Contado di Molise*, Campobasso, IRESMO-Palladino Editore, 2013.
- CIPPARRONE CARLO, *Il poeta è un clandestino* (poesie), Martinsicuro (Te), Di Felice Edizioni, 2013.
- CIRILLO GIUSEPPE, *Virtù cavalleresca e antichità di lignaggio. La Real Camera di S. Chiara e le nobiltà del Regno di Napoli nell'età moderna*, Prefazione di Aurelio Musi, Roma, Ministero per i Beni Culturali-Direzione Generale per gli Archivi, 2012.
- COCCO ENZO, *Le vie della felicità in Voltaire*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013.
- COLAPIETRA RAFFAELE, *Scritti di storia irpina e meridionale*, a cura di Francesco Barra, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2013.
- CONOCCHIA MASSIMO, *Voglia di emergere (dalla Calabria al Nord e ritorno)*, prefazione di Pasquale Tuscano, Soveria Mannelli(CZ), Calabria Letteraria Editrice, 2014.
- CORSI PIETRO, YANCEY JANNA M., *La figlia del corvo. Raven's Daughter*, traduzione di Marcella De Meglio, Martinsicuro, Di Felice Edizioni, 2014.

- «CRITICA LETTERARIA», 162, fasc. 1, 2014.
- «CRITICA LETTERARIA», 161, fasc. 4, 2013.
- CUCCARO TONINO, *Inedito galloitalico. Dialetto, parlanti e civiltà contadina in Basilicata*, Regione Basilicata-Città di Tito, 2013.
- DA PONTE LORENZO, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, Edizione critica a cura di Laura Paolino, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2013.
- D'AMARO S., MARINO P., MIMMO D., NIRO R., PRESUTTO M., RITROVATO S., TEDESCO G., VESCERA R., *I fuggiaschi. Racconti di narratori dauni*, Prefazione di Franco Arminio, Bari, Stilo Editrice, 2013.
- D'AMBROSIO DANILÒ, *Dieta mediterranea. Armonia, benessere, sostenibilità*, Presentazione di Claudio Tubili, Salerno, Casa Editrice NSMS-La Nuova Scuola Medica Salernitana, 2013.
- D'ANGELO GIUSEPPE, *Pan & Cambur. La immigrazione italiana in Venezuela*, Bogotá, Editorial Planeta, 2013.
- D'ANTUONO ANTONIO, SCAPATI STANISLAO, *Note su Girolamo Angeriano e l'ecloga «Daphnis et Germanus»*, Presentazione di Domenico De Filippis, Ariano Irpino, Associazione Amici del Museo, 2014.
- D'AYALA MARIANO, *Il Pantheon dei martiri del 1799*, a cura di Antonella Orefice, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2012.
- DE BARROS MANOEL, *Il libro sul nulla*, Introduzione, traduzione e cura di Giorgio Sica, Salerno/Milano, Oèdipus, 2014.
- DE BENEDETTIS GIANFRANCO (a cura di), *Monte Vairano. L'edificio B e la Cisterna*, Campobasso, IRESMO-Palladino Editore, 2013.
- DE BIASE OTTAVIANO, *“I leoni del Monte Terminio”. Dalla Rivoluzione napoletana del 1799 ai moti carbonari del 1820-21. Processi, faide politiche, vicende amministrative*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2013.
- DE FILIPPIS DOMENICO (a cura di), *La Capitanata nel Rinascimento. Aspetti letterari e spazi geografici*, Bari, Adriatica, 2013.
- DE MARCHIS GIORGIO (a cura di), *Fernando Pessoa/Antonio Tabucchi*, «Trivio» (n. 1, 2013), Oèdipus Edizioni, 2013.
- DE SANTIS MARCO IGNAZIO, *Dal santuario*, Prefazione di Neuro Bonifazi, Arezzo, Edizioni Helicon, 2014.
- DELL'AQUILA GIULIA, *Il «severissimo censore». Paolo Beni tra antichi e moderni*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2013.
- DELL'AQUILA GIULIA, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2014.
- DELLI QUADRI ROSA MARIA, *Innocenti all'estero. Inglese e Americani a Napoli e nel Mediterraneo (1800-1850)*, Napoli, ESI, 2012.
- DELLI QUADRI ROSA MARIA, *Nel Sud romantico. Diplomatici e viaggiatori inglesi alla scoperta del Mezzogiorno borbonico*, Napoli, Guida, 2012.
- DE ROSA ORNELLA, VERRASTRO DONATO (a cura di), *Gioco e società*, Bologna, Il Mulino, 2014.

- DI BENEDETTO ARNALDO, *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013.
- DI BENEDETTO ARNALDO, PERDICHIZZI VINCENZA, *Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- DI BIASIO RODOLFO, *Patmos*, Formia, Ghenomena Edizioni, 2013.
- DIDDI CRISTIANO, RIZZI DANIELA (a cura di), *Paralleli: studi di letteratura e cultura russa. Per Antonella D'Amelia*, Dipartimento di Studi Umanistici - Università di Salerno, 2014.
- DI MARZO DONATO - FORTUNATO GIUSTINO, *Carteggio 1891-1910*, a cura di Vincenzo Barra, Avellino, Il Terebinto, 2014.
- DI NARDO FRANCESCO, *L'internamento civile a Mercogliano (1937-1945). Documenti e ricordi*, Avellino, Il Terebinto, 2014.
- DI PALO DOMENICO, *L'età della pietra. Storie operaie*, Roma, Bastogi Libri, 2013.
- DI PALO DOMENICO, *Versicula. Antologia personale di rime e versi sciolti (1955-2014)*, Prefazione di Gaetano Bucci, Roma, Bastogi Libri, 2014.
- DURANTE FRANCESCO, *Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. La scena di Little Italy*, Napoli, Pironti, 2013.
- ELIA RAFFAELE, *L'algoritmo del ragno*, Quattro tavole inedite di Mimmo Castellano, Nota critica di Francesco Vitelli, Palo del Colle (BA), Edizioni alla Macchia, 2014.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 3, 2013.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 1, 2014.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 2, 2014.
- FANELLI ANTONIO, FRATEJACCI ALESSANDRA, HEINS FRANK, *Molisani in Germania. Ricerca sugli emigrati "invisibili"*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2013.
- FERRACIN ANTONIO, VENIER MATTEO (a cura di), «*Stupore era a udire dire*». *Itinerari didattici, letture e musica per l'opera di Giovanni Boccaccio*, Udine, Forum, 2014.
- FERRACIN ANTONIO, VENIER MATTEO (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014.
- FIANDACA GIOVANNI, LUPO SALVATORE, *La mafia non ha vinto. Il labirinto della trattativa*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- FIGLIUOLO BRUNO, PILONE ROSARIA, *Codice Diplomatico Molisano (964-1349)*, Campobasso, IRESMO-Palladino Editore, 2013.
- FISSORE GIORGIA, *La follia della ragione*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2014.
- FOGAZZARO ANTONIO, *Piccolo mondo antico*, a cura di Tiziana Piras, Venezia, Marsilio, 2014.
- FORNER FABIO, *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*, Verona, Edizioni QuiEdit, 2012.
- «FORUM ITALICUM», vol. 47, n. 3, novembre 2013.
- «FORUM ITALICUM», vol. 48, n. 3, novembre 2014.
- FRANZINA EMILIO, *La storia (quasi vera) del milite ignoto*, Roma, Donzelli, 2014.
- FRESCANI ELIO, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Napoli, Libuori, 2014.

- FUOCO FRANCESCO, *Saggi economici*, a cura e con introduzione di Rosario Patalano, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2013.
- GENTILE LORUSSO DANTE, MASCIA GIOVANNI, *Tra Oratino e Arcadia. Giorgio Gizzarone, poeta del Seicento*, Campobasso, Regia Edizioni, 2012.
- GIACHERY EMERICO, *Per Montale*, Roma, Aracne, 2013.
- GIANNANTONIO VALERIA, *Il canto delle muse. Lo sviluppo della tradizione culturale italiana nell'Ottocento*, Roma, Aracne, 2012.
- GIANNANTONIO VALERIA (a cura di), *Le aree regionali del Barocco*, Napoli, Loffredo, 2013.
- GIANNONE ANTONIO LUCIO, *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013.
- GIANNONE ANTONIO LUCIO, D'ASTORE FABIO (a cura di), *Sigismondo Castromediano: il patriota, lo scrittore, il promotore di cultura*, Atti del Convegno nazionale di studi, Cavallino di Lecce (30 novembre-1 dicembre 2012), Galatina, Congedo Editore, 2014.
- GIGANTE CLAUDIO, *La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio*, Firenze, Cesati, 2013.
- GIGLIO RAFFAELE, *Ut Pictura Poësis. Scritti su poeti e pittori: Salvatore Di Giacomo e altri*, Napoli, Phoebus, 2013.
- GIONTA PASQUALE, *Guisa di ninfa*, Formia, Ghenomena, 2013.
- GIORDANO EMILIO, *Una storia tante vite. Circolo sociale "Carlo Alberto" Padula*, Lagonegro, Grafiche Zaccara, 2014.
- GIORDANO EMILIO, ORIOLO GENNARO (a cura di), *La grande magia. Mondo e Oltremondo nella narrativa di Giuseppe Occhiato*, Roma, Edizioni Studium, 2014.
- GOZZI CARLO, *La donna vendicativa*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Venezia, Marsilio, 2013.
- «GRADIVA», n. 43-44, Spring Fall 2013.
- «GRADIVA», n. 46, Fall 2014.
- IERMANO TONI, *Esploratori delle Nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*, 2ª edizione, Napoli, Liguori, 2013.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 141, luglio-dicembre 2013.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 142, gennaio-giugno 2014 [*Diari italiani del Novecento*, a cura di Antonio Castronuovo]
- «INVERBIS. LINGUE LETTERATURE CULTURE», Rivista del Dipartimento di Scienze Umanistiche - Università degli Studi di Palermo, III, 1, 2013.
- ITALIA PAOLA, PINOTTI GIORGIO (a cura di), *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, Roma, Bulzoni, 2014.
- JAMROZIK ELZBIETA, SORNOWSKI ROMAN (a cura di), *Percorsi linguistici tra Italia e Polonia. Studi di linguistica italiana offerti a Stanislaw Widlak*, Firenze, Cesati Editore, 2014.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol.VIII, n. 1, Spring 2013.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol.VIII, n. 2, Fall 2013.

- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», vol. IX, n. 1-2, Spring-Fall 2014.
- LAGAZZI PAOLO, *Forme della leggerezza. Avventure tra i libri e il mondo*, Milano, Archinto, 2010.
- LERI CLARA, «*La voce dello Spiro*». *Salmi in Italia tra Cinque e Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- LERI CLARA, «*Luce di Dio*». *Santi e figure bibliche nella letteratura del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- LEVI CARLO, *Paura della libertà*, a cura di Paolo Saggese, Regione Basilicata-Comune di Aliano, 2014.
- LEVI PRIMO, *Il superstite. Poesie scelte. Ocalaly. Nybór Wierszy*, traduzione di Jaroslaw Mikolajewski, Cracovia-Budapest, Austeria Editore, 2014.
- «*Libro d'amore*» attribuibile a Giovanni Boccaccio. *Volgarizzamento del «De Amore» di Andrea Cappellano*, edizione critica a cura di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.
- «L'IMMAGINAZIONE», 278, novembre-dicembre 2013.
- «L'IMMAGINAZIONE», 279, gennaio-febbraio 2014.
- «L'IMMAGINAZIONE», 283, settembre-ottobre 2014.
- LOCATELLI GOFFREDO, *Il deputato dei 27 voti. La storia vera e mai scritta di Giovanni Amendola*, Milano, Mursia, 2014.
- LOMONACO FABRIZIO (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Fausto Nicolini*, presentazione di Fulvio Tessitore, Napoli, Liguori, 2013.
- LOPS MARINA, RAO ELEONORA (a cura di), *Gender/Genre. Saggi in onore di Maria Teresa Chialant*, Napoli, Liguori, 2014.
- «LO STATO DELLE COSE», quarta serie, 1 (19), 2013.
- «LO STATO DELLE COSE». *Pensiero critico e scritture*, quarta serie 2 (20), 2013.
- LUBELLO SERGIO (a cura di), *Lezioni d'italiano. Riflessioni sulla lingua del nuovo millennio*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- «LYCEUM», 46, dicembre 2013.
- «LYCEUM», 47, maggio 2014.
- «LYCEUM», 48, dicembre 2014.
- MALAGNINI FRANCESCA, *Una reinterpretazione figurativa del «Teseida»: i disegni del codice napoletano*, in «Studi su Boccaccio», vol. XL, 2012, pp. 187-272.
- MANGIAGALLI LUIGI, *Impressioni di viaggio e discorsi. Per i novant'anni della fondazione dell'Università degli Studi di Milano*, a cura di Luca Clerici, Ginevra-Milano, Skira, 2014.
- MANZI ANDREA, *L'orma che scavo* (poesie), Postfazione di Elio Pecora, Salerno, Oèdipus, 2013.
- MARAZZI FEDERICO (a cura di), *La Cripta dell'Abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, Campobasso, IRESMO-Volturnia Edizioni, 2013.
- MARRA CLAUDIO, *La casa degli immigrati. Famiglie, reti, trasformazioni sociali*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- MARRA CLAUDIO, «... Vi sono sempre vicino». *Lettere di cilentani emigrati al di là dell'oceano*, Todi, Tau Editrice, 2013.

- MARTELLI SEBASTIANO, GRILLO ROSA (a cura di), *La parola e la sua rappresentazione*, Firenze, Cesati, 2014.
- MAZZONI LUCA, *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi*, Verona, Edizioni QuiEdit, 2012.
- MEDAGLIA FRANCESCA, *Il ritmo dei tempi in Antonio Contiliano*, Roma, Edizioni Empiria, 2014.
- MEDAGLIA FRANCESCA, *La scrittura a quattro mani*, Lecce, Pensa Multimedia, 2014.
- MELOSI LAURA, *A perenne memoria. L'epigrafia italiana nell'Ottocento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011.
- «MERIDIANA», 77, 2013 [Aa.Vv., *In nome del popolo sovrano*].
- «MERIDIANA», 78, 2013 [Aa.Vv., *Unificazione e Mezzogiorno*].
- MERISI MASSIMILIANO, *Un divino piacere. Politica e storia nel Vico di Rocco Montano*, Pordenone, Centro Culturale "Augusto Del Noce", 2012.
- MEROLA LUIGI (a cura di), *Storie di ragazzi tra legalità e camorra. Narrativa, testimonianze e teatro*, Napoli, Guida, 2014.
- MILLO DIANA OLGA (a cura di), *La guerra e le bambine. Sedici nonne raccontano*, Napoli, ESI, 2014.
- MOCHI GIOVANNA (a cura di), *La grande famiglia. Un romanzo di 12 autori*, Venezia, Marsilio, 2014.
- MONTANILE MILENA, *L'avventura della ragion. Lingua, intellettuali e pubblico tra riforme e rivoluzione*, Salerno, EDISUD, 2014.
- MONTANO ANIELLO, *Le radici presocratiche del pensiero di Giordano Bruno*, Prefazione di Michele Ciliberto, Marigliano, Libreria Editrice Redenzione, 2013.
- MONTANO ANIELLO, *Methodos. Aspetti dei metodi e dei processi cognitivi nella Grecia Antica*, Napoli, Loffredo, 2014.
- MONTESANO GIOVANNI, *La tragica fine di Isabella Morra. La rovinosa decadenza della terra di Favole*, Matera, Edizioni Magister, 2014.
- MONTFLEURY ANTOINE-JACOB, *Trasibulo. Tragicommedia*, a cura di Hervé-Thomas Campangne, traduzione di Giancarlo Peris, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2013.
- MORELLI DOMENICO, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il '40 e Filippo Palizzi*, a cura di Vincenzo Caputo, Napoli, ESI, 2012.
- NUZZO ENRICO, *Metafore e luoghi della filosofia. Scritti teorici e storiografici*, a cura di M. Cambi, C. Cantillo, C. Colangelo, F. Piro, Premessa di Fulvio Tessitore, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- OLDONI MASSIMO (a cura di), *Chronicon Vulturense del Monaco Giovanni scritto intorno al 1130*, traduzione di Luisa De Luca Roberti, con un saggio di Federico Marazzi, Campobasso, IRESMO-Volturnia Edizioni, 2013.
- ONESTI POMPEO, *L'arciere di Nelson Mandela*, Salerno, la Fenice, 2013.
- ORDINE NUCCIO, *L'utilità dell'inutile*, con un saggio di Abraham Flexner, Milano, Bompiani, 2013.
- PALISI IDA, CORBISIERO FABIO, DE BLASI NICOLA (a cura di), *Vocabolario sociale*, Napoli, Gesco edizioni, 2014.

- PAOLINO LAURA, *Lorenzo Da Ponte editore di Giambattista Casti. Primi appunti sull'edizione londinese del 1803 de «Gli animali parlanti»*, estr. da «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIV, 1-2, 2011.
- PAOLINO LAURA, *Lorenzo Da Ponte libraio a Londra*, estr. da «La Bibliofilia», CXV, 2013, 2, pp. 311-326.
- PAOLINO LAURA, «*voi, mio caro amico, non siete solo poeta, ma prosatore insigne*». *Thomas James Mathias e Lorenzo Da Ponte nel cantiere anglo-americano delle «Memorie»*, estr. da *Quaderni di italianistica 2013*, Università de Lausanne-Faculté des lettres-Section d'Italien, Pisa, Edizioni ETS, 2013.
- PAOLINO LAURA, *Dodici donne honestamente lasse (Rvf 225)*, estr. da *Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Padova, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 2014, pp. 453-495.
- PAOLINO LAURA, *Il dilleggio dei padri. Note di lettura per «Figlio mio diletto, in faccia laude» di Guittone d'Arezzo*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVII, 2, 2014, pp. 23-49.
- PARISI ROBERTO, ZILLI ILARIA (a cura di), *Il patrimonio industriale in Molise. Itinerari di un censimento in corso*, Narni (TR), CRACE, 2012.
- «PERIFERIA», gennaio-aprile 2013.
- «PERIFERIA», n. 2-3, 2013.
- PIERANGELI FABIO, VILLANI PAOLA (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli. In memoriam di Carmine Di Biase*, Roma, Edizioni Studium, 2014.
- PIETROPAOLI ANTONIO, *Le strutture dell'anti-poesia. Saggi su Sanguineti Pasolini Montale Arbasino Villa*, Napoli, Guida, 2013.
- PIETROPAOLI ANTONIO, *Cartastraccia* (poesie), Postfazione di Paolo Giovannetti, Salerno/Milano, Oèdipus, 2014.
- PIETROPAOLI ANTONIO, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2014.
- PIRILLO NESTORE (a cura di), *Utopie e patologie della libertà. Snodi*, Presentazione di Cecilia Albarella, Napoli, Liguori, 2014.
- PISCOPO UGO, *Gramsci, chi?* (dramma in cinque quadri), Prefazione di Rino Mele, Salerno, Plectica, 2013.
- PISTILLO AMELIA, *Il Museo Civico G. Barone: Vetri e bronzi*, Campobasso IRESMO-Palladino Editore, 2013.
- PONTIGGIA GIANCARLO, *Lo stadio di Nemea. Discorsi sulla poesia*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013.
- PONZINI GIUSEPPE (a cura di), *Rapporto IRPPS CRR sullo stato sociale in Italia. Welfare e politiche per l'immigrazione. Il decennio della svolta*, Napoli, Liguori, 2012.
- PONZIO AUGUSTO (a cura di), *Figure e forme del narrare. Incontri e prospettive*, Lecce, Milella, 2014.
- «QUADERNI DI ANTROPOLOGIA E SCIENZE UMANE», n. 2, dicembre 2013.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», n. 16, marzo 2014.

- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», n. 15, settembre 2013.
- QUASIMODO SALVATORE, *Colloqui «Tempo» 1964-1968*, a cura e con un saggio di Carlangelo Mauro, Introduzione di Giuseppe Rando, Nola, L'Arca e L'Arco, 2012.
- QUASIMODO SALVATORE, *Il falso e il vero verde. «Le Ore» 1960-1964*, a cura e con introduzione di Carlangelo Mauro, prefazione di Giuseppe Rando, Roma, SCE, 2014.
- RAGONE ENZO, *Poesie dell'amore migratore*, Prefazione di Achille Bonito Oliva, disegni di Enzo Cucchi, Roma, Avagliano Editore, 2006.
- RAMBERTI ALESSANDRO (a cura di), *Creare mondi*, Rimini, Fara Editore, 2011.
- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 61, giugno 2014.
- «RASSEGNA STORICA SALERNITANA», 60, dicembre 2013.
- RICCIARDI FERDINANDO, *Saggi per una storia di Salza Irpina e della famiglia Capozzi*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2013.
- RIDOLFI PIERLUIGI (a cura di), *Canti e poesie per un'Italia Unita dal 1821 al 1861*, Prefazione di Carlo Azeglio Ciampi, Roma, Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei, 2011.
- RIDOLFI PIERLUIGI (a cura di), *L'Unità d'Italia dalle pagine della Gazzetta Ufficiale*, Prefazione di Carlo Azeglio Ciampi, Roma, Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei, 2011.
- RIDOLFI PIERLUIGI (a cura di), *Canti e poesie della Grande Guerra*, Prefazione di Carlo Azeglio Ciampi, Roma, Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei, 2014.
- «RINASCIMENTO MERIDIONALE», V, 2014.
- ROSSI VALENTINA (a cura di), *Il matrimonio. Dalla tradizione al neofolklore. La cerimonialità*, Atti del XII Incontro, Museo delle tradizioni popolari di Canepina (29 novembre-1 dicembre 2013), Viterbo, Union Printing Edizioni, 2014.
- SABBATINO PASQUALE, IERMANO TONI (a cura di), *La Nuova Scienza come rinascita dell'identità nazionale. La «Storia della letteratura italiana» di Francesco De Sanctis (1870-2010)*, Napoli, ESI, 2012.
- SABBATINO PASQUALE, STRIANO APOLLONIA (a cura di), *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti*, Napoli, ESI, 2012.
- SACCHETTI ROBERTO (a cura di), *Antologia. Pagine della letteratura italiana. Corso triennale multimediale*, 3 voll., Ripalimosani, Arti Grafiche La Regione, 2015.
- SALSANO ROBERTO, *Tra scrittura e riscrittura. Saggi e note su Alfieri tragico*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2014.
- SANGERMANO GERARDO, *Scritti «Amalfitani». Vent'anni di studi su Amalfi medievale e il suo territorio*, a cura di Maria Galante e Amalia Galdi, Battipaglia (Sa), Laveglia & Carlone, 2014.
- SANTAGATA MARCO, *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*, Milano, Mondadori, 2014.
- SANTOLI CARLO (a cura di), *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia «Le martyre de*

- Saint Sébastien*» e «*La Pisanelle*», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- SAVORGNAN DI BRAZZÀ FABIANA (a cura di), «... la più istruttiva, e la più squisita delle conversazioni». *I carteggi di Lavinia Floro Dragoni (1780-1811)*, Venezia, Marsilio, 2013.
- SCARPETTA EDUARDO, *Nu zio ciuccio e nu nepote scemo*, a cura di Giovanni Maddaloni, Grumo Nevano (Na), Associazione Marchese editore, 2014.
- «SCHOLA SALERNITANA», *Annali*, XVII-XVIII, 2012-2013.
- SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Gli Scarpetta e i De Filippo una famiglia d'artisti*, Napoli, ESI, 2014.
- SENATORE FRANCESCO, STORTI FRANCESCO, *Poteri, relazioni, guerra nel Regno di Ferrante D'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", Clío Press, 2011.
- SICA GIORGIO, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida, 2012.
- SICA GIORGIO, *Versi di mare e d'orto*, postfazione di Paolo Lagazzi, Salerno-Milano, Oèdipus edizioni, 2013.
- SICA GIORGIO, *Una catena tra Oriente e Occidente. Octavio Paz, la poesia giapponese e il «Renga» di Parigi*, Salerno/Milano, Oèdipus, 2014.
- SICCA LUIGI MARIA, ZAN LUCA (a cura di), *Management Arti Culture*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2014.
- SOLLAZZO ANGELO, *Alla ricerca della sinistra perduta*, Roma, 2014.
- SORRENTINO PIERO, VIRGILIO MASSIMILIANO (a cura di), *Scrittori fantasma. Bartleby, D. B. Caulfield e gli altri interpretati da sei narratori italiani*, Roma, Lit Edizioni, 2013.
- SPAGNUOLO ANTONIO, *Come un solfeggio* (poesie), Napoli, Kairòs Edizioni, 2012.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 26, n. 2, 2013.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 27, n. 1, 2014.
- «TAGS», trimestrale di territorio arte e genialità Salerno e Provincia, n. 3, luglio 2013.
- TAVAZZI VALERIA G.A., *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Prefazione di Piermario Vescovo, Roma, Bulzoni, 2010.
- TOLAINI FRANCESCA, LUPA MARIA TERESA (a cura di), *L'italiano come risorsa per il Sistema Italia. Idee e strategie per il futuro*, Atti del seminario organizzato dal Consorzio interuniversitario ICON (Roma, Palazzo San Macuto, 17 giugno 2014), Pisa, Consorzio ICON, 2014.
- TONELLI NATASCIA (a cura di), *Per una letteratura delle competenze*, Torino, Loescher, 2013.
- «TRIVIO», rivista di poesia, prosa, critica, n. 1, 2013.
- TROIANI LUIGI (a cura di), *Fratelli d'Italia. 150 anni di cultura, lavoro, emigrazione*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2012.

- TROMBETTA VINCENZO, *Il Rinascimento meridionale nell'editoria napoletana dell'Ottocento*, Pisa-Roma, Serra Editrice, 2014.
- TUSCANO PASQUALE, *Alla ricerca del tempo felice. Saggi sull'attività letteraria calabrese tra Sei e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2014.
- TUSIANI JOSEPH, *L'arte della traduzione poetica. Antologia e due saggi*, a cura di Cosma Siani, Roma, Edizioni Cofine, 2014.
- TYLER ROYALL, *Il prigioniero algerino*, a cura di Michele Bottalico, Ferrara, Edizioni Kolibrus, 2014.
- ULVIONI PAOLO, «Battagliar con la penna»: le «Osservazioni letterarie» di Scipione Maffei, Verona, Edizioni QuiEdit, 2014.
- UNGARETTI GIUSEPPE, *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di Silvia Zoppi Garampì, Milano, Oscar Mondadori, 2013.
- UNGARETTI GIUSEPPE, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco De Nicola, Milano, Archinto, 2015.
- VALERIANI GAETANO, *Porta Capuana. Vocabolario d'uso napoletano-toscano. Regole del napoletano*, a cura di Patricia Bianchi, con una premessa di Nicola De Blasi, Nevano (Na), Associazione Marchese editore, 2014.
- VECOLI RUDOLF J., DURANTE FRANCESCO, *Oh Capitano! La vita favolosa di Celso Cesare Moreno in quattro continenti, 1831-1901*, Venezia, Marsilio, 2014.
- VERRASTRO VALERIA (a cura di), *Il venerabile convento di Santo Antonio nella terra del Tito. Viaggio alla scoperta di un antico luogo della fede*, Rionero in Vulture (PZ), Calice Editori, 2013.
- VIDAL DE CASTELNAUDARY ARNAUT, *Las aventuras de mosenher Guillem de la Barra*, a cura di Sabrina Galano, Roma, Carocci, 2014.
- VINCELLI ANTONIO, *Unità di pesi e misure agrarie nei 136 paesi del Molise e monete nel Regno delle Due Sicilie*, Campobasso, Enzo Nocera Editor, 2013.
- VOLPE PAOLA, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2014.
- ZAGO NUNZIO, TRAINA GIUSEPPE (a cura di), *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2014.
- ZAGO NUNZIO, *Dante e Boccaccio*, Leonforte (EN), Euno Edizioni, 2013.
- ZILLI ILARIA, *Le economie dell'acqua. Risorse idriche e sviluppo nel Molise moderno (secc. XVIII-XIX)*, Bari, Cacucci, 2012.
- ZITO EUGENIO, VALERIO PAOLO (a cura di), *Genere: femminielli. Esplorazioni antropologiche e psicologiche*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2013.

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.