

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie

ANNO X

numero 1-2

2011



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

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 X, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2011

SAGGI

- DOMENICO D'ARIENZO, *La strada che porta a Ferrara: dalle origini del poema cavalleresco in Italia ai "romanzi" di Boiardo e Ariosto* pag. 5
- ROBERTO D'AVASCIO, *L'occhio e l'incesto: la perturbante negoziazione del tragico nel teatro di John Ford* » 39
- ANGELO FÀVARO, *Per un'estetica teatrale di Ugo Foscolo: quale antico sulla scena moderna?* » 60
- ANTONIA MARCHIANÒ, *Lomonaco: la Repubblica Napoletana del 1799 come laboratorio politico della libertà d'Italia* » 80
- ANGELO CARDILLO, *Garibaldi romanziere* » 93
- ANDREA CARROZZINI, *Carducci, Pascoli, d'Annunzio e il mito tragico di Elisabetta d'Austria* » 123
- ASSUMPTA CAMPS, *La traduzione poetica: a proposito di Giovanni Pascoli in catalano* » 137
- PASQUALE TUSCANO, *Felice Mastroianni moderno interprete delle favole antiche* » 154
- SRECKO JURISIC, *La dimensione teatrale dei racconti di Andrea Camilleri* » 169

INTERVENTI

- NUNZIA ACANFORA, *Il calcio nella società sudafricana: voci dalle riviste* » 189

NOTE E RASSEGNE

- MARZIA MINUTELLI, «Dove il dolore c'è / ma non si vede». *Per la quarta raccolta poetica di Elena Salibra (La svista)* » 201
- RENATO AYMONE, *Una poesia diagnostica* » 212
- FRANCO VITELLI, *Valore storico e radici antropologiche della poesia di Rocco Vincenzo Scotellaro* » 218

| | |
|--|-------|
| GIORGIO MOBILI, <i>Il tempo ritrovato in Controfigura di Luigi Fontanella</i> | » 224 |
| ANGELO FÀVARO, <i>Riconoscere le menzogne per vivere: gli archetipi, i miti e la letteratura in un volume di Alberto Granese</i> | » 230 |
| GABRIELLA CARRANO, <i>Clepsydra di Andrea Carrano</i> | » 237 |

RECENSIONI

| | |
|--|-------|
| N. Acanfora, A. Castellitti, A. Cimini, M. Cimini, A. D'Ambrosio, D. D'Arienzo, M. I. de Santis, L. Faggion, L. Grillo Laino, D. Iannaco, A. Napoli, P. Onesti, A. Pontis, A. Presutti, I. Prosenč Šegula, M. Sabbatino, G. Savarese, G. Scarsi, L. Torraca, F. Tuscano. | » 249 |
|--|-------|

| | |
|-----------------------|-------|
| LIBRI RICEVUTI | » 317 |
|-----------------------|-------|

LA STRADA CHE PORTA A FERRARA: DALLE ORIGINI DEL POEMA
CAVALLERESCO IN ITALIA AI “ROMANZI” DI BOIARDO E ARIOSTO

In principio fu un passo del *De Vulgari Eloquentia*, in cui Dante parla di «Arturi regis ambages pulcerrime».¹

Sono scorsi, e come, i proverbiali fiumi d'inchiostro su quelle «ambages pulcerrime», ben strane tra le mani di chi condanna Francesca e Paolo all'Inferno, senza alcuna possibilità di remissione, proprio perché vittime di quelle storie. Siano quel che siano: fantasie, bellissime favole, errori bellissimi, avventure: l'improvvisa “irruzione” del superlativo in una frase molto sobria e “tecnica”, indica anzitutto la lucida capacità dantesca di saper cogliere l'estrema disponibilità dei lettori d'ogni epoca a lasciarsi avvincere

¹ “Allegat [...] pro se lingua «oil» quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum, suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gesti bus compilata et Arturi regis ambages pulcerrime et quamplures alie ystorie ac doctrine.” “La lingua d'«oil» reca in suo pro che per il suo più facile e dilettevol vulgare, tutto quanto è stato o tradotto o trovato in vulgare prosa le appartiene: cioè, i libri delle gesta dei Troiani e dei Romani e le bellissime favole del re Artù, e molte altre istorie e dottrine.” D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di N. Maggi, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di N. Maggi, *Divina Commedia*, a cura di G. Fallani, in *Tutte le opere*, introduzione di I. Borzi, commenti a cura di G. Fallani, N. Maggi e S. Zennaro, Roma, Newton Compton, 1993; *DVE*, I, x, 2, pp. 1029-1030, corsivi miei.

Dante, qui, sta intessendo il famoso discorso sulla tripartizione dell'idioma volgare in lingua d'oil, d'oc, e nella terza, «[que] Latinorum est»: «[quella] che appartiene agli Italicci», che ha la supremazia sulle altre, perché più vicina grammaticalmente alla “matrice”. Occorre, comunque, tener ben presente che il fiorentino è pur sempre l'autore onnivoro che, in un momento fondamentale della sua *Commedia*, nel mezzo dell'incontro con l'avo Cacciaguida in *Paradiso*, non si perita di paragonare il riso di Beatrice a quello di colei «[...] che tossio/al primo fallo scritto di Ginevra» (*Pd.*, XVI, vv. 14-15); a quello cioè della Dama di Malehaut che, nello stesso romanzo evocato nel canto di Francesca, non vista, tossì per far capire a Ginevra e Lancillotto, durante il loro primo incontro, di essere presente e di aver compreso il loro segreto.

dalle vicende dei cavalieri della Tavola Rotonda e delle loro dame e, di conseguenza, la capacità, posseduta in gran copia dalla materia arturiana, di catturare “pericolosamente” l’attenzione di chi ci si accosta. Spicca in primo piano la pagina scritta, il libro: la lettura appartata e silenziosa che travia anche le migliori volontà, attraverso la modalità dell’identificazione con i personaggi letterari.²

In seguito, poi, quella letteratura che anche i papi, come si vedrà, si erano sentiti di proibire, era divenuta di facile accesso per un pubblico sempre più ampio: è il tempo della *Elegia di Madonna Fiammetta*, in cui la protagonista, che, ricordiamolo, è sposata con un altro uomo, prova a consolarsi per la partenza dell’amato Panfilo da quella Napoli angioina permeata di nostalgie cavalleresche – così influente sulla formazione intellettuale di Giovanni Boccaccio –, radunando le sue ancelle, «e raccontava e faceva raccontare storie diverse»; poi, se queste storie non sortiscono l’effetto di distrarla, s’immerge «in libri diversi ricercando l’altrui miserie». Ma è anche il tempo della vedova del lamentosissimo spirito del *Corbaccio*, che non prega più e invece legge «i romanzi franceschi e le canzoni latine [...] di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d’Isotta e le loro prodeze e i loro amori», per trovarne esempi da imitare con i suoi numerosi amanti.³

² «Non ci soffermeremo a lungo su una complicazione che si è recentemente imposta all’attenzione: mi riferisco alla dimostrazione da parte di Paul Saenger che già nel Medioevo si erano sviluppate abitudini di lettura silenziosa. È chiaro ormai che Marshall McLuhan e gli studiosi da cui egli attingeva hanno esagerato il carattere orale degli scambi medievali ed hanno erroneamente attribuito alla stampa la responsabilità di aver introdotto abitudini di scansione muta che si erano già sviluppate tra alcuni gruppi colti nell’età degli amanuensi». E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L’invenzione della stampa e la nascita dell’età moderna*, tit. orig., *The printing devolution in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; ed. ital. a cura di G. Arganese, Bologna, Il Mulino, 1995; Ediz. speciale per *Il Giornale*, Milano, 2006, pp. 125-126.

³ G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*, a cura di F. Erbani, Milano, Garzanti, 1988; nella collana *I grandi classici della letteratura italiana*, Milano, Fabbri Editori, 2001, pp. 66 (*Elegia di Madonna Fiammetta*, III, 11), 278 (*Corbaccio*).

I “romanzi franceschi” sono, naturalmente, i romanzi dei cicli cavallereschi scritti in lingua d’oil fra la fine del XII e poi per tutto il XIII secolo, mentre le “canzoni latine” sono i cantari medievali, scritti in volgare in ottava rima: subito dopo, infatti, Boccaccio ne cita due: la “canzone dello indovinello” e quella di “Florio e di Biancifiore”, cantare che fu fonte dello stesso autore per il *Filocolo*. Se l’*Elegia* viene composta fra il 1343 e il 1344, il *Corbaccio* dovrebbe porsi, approssimativamente, fra il 1365 e il 1366, con un possibile arretramento al 1363 (Cfr. G. PADOAN, *Sulla datazione del Corbaccio*, «Lettere italiane», XV, 1963, pp. 1-27): tra i due testi, dunque, la grande avventura, da porsi tra il 1349 e il 1351, del *Decameron*; anzi, come recita il titolo: «[...] Il libro chiamato Decameron cognominato

Tutto un “vulgo errante”, insomma, “intossicato” da un mondo letterario in prosa che nulla più ha a che vedere con i grandi “romanzieri” del secolo XII: Chrétien de Troyes in primis, che scavò dall’interno quella

Prencipe Galeotto nel quale si contengono cento novelle in dieci dí dette da sette donne e da tre giovani uomini» (Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di R. Marrone, Roma, Newton Compton, 1995, p. 13). Un libro dunque il cui potere di “mediazione” con il lettore è tanto forte, da assumere il nome stesso di quello che fu l’indispensabile tramite fra Lancillotto e Ginevra, evocato dalle celebri parole di Francesca nel canto V dell’*Inferno* dantesco («Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse», v. 137). Eppure, quando tra l’Ottobre del 1373 e il Gennaio del 1374, il comune di Firenze gli affidò l’incarico di divulgare la *Commedia* del “suo” Dante al popolo, riunito nella chiesa di Santo Stefano in Badia, Giovanni Boccaccio, tra mille polemiche da parte dei dotti, che lo accusavano di prostituire il Sommo poeta e le Muse, accostandoli al “vulgo indegno” (per i “problemi” di Boccaccio, che non solo accettò le accuse, ma in alcuni sonetti sparò a zero sul pubblico che accorreva a frotte a sentirlo, tanto da far pensare ad alcuni critici che le sue “lecturae Dantis” siano state sospese per le pressioni che riceveva, cfr. G. PETRONIO, *L’autore e il suo pubblico, Appunti per uno studio su Dante e il pubblico*, saggio originariamente apparso in *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Napoli, Edizioni Studio Tesi, 1981, pp. 14-15), volle prendersi delle licenze che investirono anche il canto di Francesca e il libro letto dai due amanti. Ne sortirono le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, arrestatesi a causa delle cattive condizioni di salute del Certaldese, come è noto, al canto XVII dell’*Inferno*. Come dice Giorgio Padoan: «Ogni canto contiene un’esposizione letterale e un’esposizione allegorica, condotta per lo più senza un’aderenza sistematica al testo e assecondando un gusto narrativo ovviamente a lui molto congeniale». (G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Vol. VI, Milano, Mondadori, 1965) Boccaccio, cioè, al limitare dei suoi giorni, e nel riprendere in mano il testo poetico più importante della sua vita, volle esplorare le potenzialità narrative di alcuni episodi già notissimi appena cinquant’anni dopo la morte di Dante. Quello di Francesca e Paolo, in particolare, rappresentava un’occasione troppo invitante per lui, soprattutto in forza della concisione dell’episodio, cioè di quella che è la memoria propriamente amorosa di Francesca, così come rivissuta criticamente da Dante “auctor”, che nell’economia del canto V occupa appena cinquantasette versi (dal verso 88 al 142, cui vanno aggiunti i tre versi iniziali del canto VI, troppo spesso dimenticati). Ebbene: premesso che l’*Esposizione allegorica* è una vera e propria “geremiade” sui cattivi costumi moderni che conducono i giovani alla lussuria, quando nell’*Esposizione letterale* del canto si dà a commentare i versi 97-99 («Siede la terra dove nata fui/su la marina dove ’l Po discende/per aver pace co’ seguaci sui»), quelli con cui Francesca si presenta al pellegrino, l’autore del *Ninfaie Fiesolano* crea una bellissima e agile “novelletta” che intende spiegare come i due cognati si siano conosciuti e dunque innamorati. L’inganno della damigella, la bellezza di Paolo a paragone del fratello Gianciotto, l’equivoco della giovane su chi, tra i due fratelli, dovrà sposare che si risolve amaramente solo il giorno delle nozze: parole che tanta fortuna avranno tra i posteri, determinando tracce indelebili anche in critici di gran vaglia, che le crederanno frutto di una conoscenza dei fatti se non diretta, quantomeno fededegna e invece, naturalmente, del tutto prive di fondamento. Una reinvenzione dell’episodio luttuoso che, però, non comprende la lettura del libro “galeotto” come momento

congerie di adulteri e amori fatui, ponendosi il problema, col grimaldello d'una amara ironia, dei rischi che la rigida struttura sociale in cui viveva, correva al traino di quelle letture.⁴

decisivo dell'innamoramento e che anzi, la rimette in discussione in modo velatamente critico: «[...] Fatto poi artificialmente il contratto delle sponsalizie e andatone la donna a Rimini, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al di delle noze levare da lato a sè Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. *Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, chè io non credo che l'autore sapesse che così fosse*». Quando però arriva il momento di “esporre” le parole di Dante a proposito della lettura appartata («Soli eravamo e senza alcun sospetto»), tra mille ellissi descrittive sui “romanzi franceschi”, Boccaccio non può fare a meno di dire alcune cose fondamentali, per la comprensione della sua lettura dell'episodio adulterino: egli asserisce infatti che quanto di Lancialotto raccontano quei romanzi è stato composto «più a beneplacito che secondo la verità», vale a dire in un modo del tutto arbitrario e non certo basato su una supposta verità: ribadisce, cioè, che le vicende amorose colà tratteggiate sono “impossibili” e provare ad imitarle è deleterio; nello scrivere quel verso, continua, Dante intende «tre cose, ciascuna per se medesima potente ad indurre disonestamente adoperare un uomo e una femina che insieme sieno: cioè leggere gli amori d'alcuni, l'esser soli e l'esser senza sospetto d'alcuno impedimento» (corsivo mio). E Galeotto, infine? «[...] Così vuol questa donna dire che quello libro, il quale leggevano Polo ed ella, quello officio adoperasse tra lor due che adoperò Galeotto tra Lancialotto e la reina Ginevra; e quel medesimo dice essere stato colui che lo scrisse, per ciò che, se scritto non l'avesse, non ne potrebbe esser seguito quello che ne seguì». Per tutte le citazioni dalle *Esposizioni*, vedi G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, Roma, Biblioteca Italiana, Università degli Studi «La Sapienza», 2005; tratto da *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di P. Proccaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999, Canto V, *Esposizione letterale*, corsivi miei.

⁴ «Quando il poeta cominciò a scrivere, verso il 1160, la letteratura francese attraversava un periodo di rinascita: già da una quindicina di anni fioriva il genere del romanzo che rispecchiava sia un mutamento sociale sopravvenuto nella classe nobiliare, sia un nuovo modo di intendere il ruolo della donna, sia anche un complesso amalgama di eleganza, raffinatezza e psicologia dell'amore riassunto nei termini “cortese” e “cortesia”. [...] Il movimento trobadorico [*scil. sorto nelle regioni di lingua d'oc, tra cui la Provenza e l'Aquitania*] aveva presto infiltrato il Nord di lingua d'oïl [*scil. in cui già da tempo si era affermato il genere epico della chanson de geste che esaltava le imprese di Carlo Magno e dei suoi paladini*] della sua ideologia dell'amore, secondo cui ogni eroe “deve” amare e dedicare ogni proprio intento a una dama. Ma l'amore, per essere perfetto, cioè perché sia “fine amor”, deve essere vissuto da lontano, e dalla lontananza rafforzato; deve essere incompatibile con l'unione coniugale, e più simile all'omaggio feudale che il vassallo porge al signore che alla comunione di due spiriti e di due corpi. La dama sarà dunque già impegnata, di condizione superiore a quella dell'“ami” e, anche se non necessariamente casta, inattingibile se non con il cuore e con il pensiero, e degna di ogni onore in quanto moralmente e fisicamente perfetta. [...] L'incontro della tradizione eroica della Francia del Nord con

La parola finale, allora, non poteva che spettare a Francesco Petrarca, gran moralizzatore ben al di là delle apparenze letterarie: l'autorità che intese porre la pietra tombale sulla letteratura cavalleresca, provando a mettere fine ad una esperienza che sembrava ormai consolidata e quasi ipostatizzata.

“Vulgo errante”, appunto, definì il poeta la pletora di lettori delle storie arturiane, materializzatasi nella sua visione del capitolo III del *Triumphus Cupidinis*, geniale lettura allegorica della ormai evidente commistione tra realtà e finzione.

Aggiogati al carro d'Amore, tra Francesca e Paolo, e occorre sottolineare la presenza dei due personaggi danteschi, in uno scrittore che aveva detto

quella lirica della Provenza, del “fine amor” con la materia di Bretagna e con i racconti celti che bardi, menestrelli e giullari narravano tra le due sponde del Canale della Manica, si realizzò nell'ambiente di Eleonora di Aquitania, nipote di quel Guglielmo IX che era stato il primo trovatore, moglie di Luigi VII di Francia e poi di Enrico II Plantageneto, e madre di Maria e Alice, andate spose a due tra i più grandi signori di Francia, i conti di Champagne e di Blois [Chrétien ebbe difficoltà, da uomo del Nord, presso la corte “provenzale” di Eleonora, ma non presso quella di Enrico I di Champagne, in cui arrivò nel 1162, due anni prima del matrimonio tra il conte e Maria, figlia di Eleonora, n.d.a.]. [...] Il poeta scelse di incentrare i soggetti sulla materia di Bretagna, di far vivere la propria ispirazione, dimostrare le proprie tesi e affermare la sua personale visione del mondo cavalleresco e dei rapporti tra i sessi attraverso i personaggi e i motivi che affondavano le proprie radici nel sostrato celtico della Bretagna insulare e continentale. [...] Forse Chrétien non fu, strettamente parlando, un caposcuola; pure esercitò una vasta e duratura influenza sulla letteratura successiva, fu riconosciuto già dai contemporanei come un maestro di lingua e di stile [...]. Eppure, gli eroi di Chrétien divennero simbolo di tutto quanto aborrisce alla sua coscienza etica: egli aveva ironizzato, nel *Lancelot*, sull'amore cortese ridicolizzandone gli eroi, e Lancillotto fu assunto a prototipo del perfetto “ami” e perfetto cavaliere; aveva scritto, con *Cligès*, un anti-Tristano, e fu Tristano e non Cligès a divenire l'amante per eccellenza; aveva esaltato l'amore coniugale e la maturazione della coppia all'interno di esso come la sola via per raggiungere un ideale cavalleresco aperto alla generosità verso il prossimo e alla gioia di offrire agli altri, e proprio due adulteri, Lancillotto e Tristano, divennero i referenti per ogni storia d'amore successiva. Certo, sulla nostra sensibilità pesa ancora il Romanticismo, che esaltò l'amore-passione sull'amore coniugale, ma già da prima gli epigoni di Chrétien non avevano tratto da lui alcuna lezione morale». (C. de TROYES, *Romanzi*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, 5 voll., Milano, Mondadori, 1983, undicesima ristampa, 1997, pp.VI-IX).

Chretien è tutto, tranne che un reazionario. Egli non avversa la lettura, si pensi alla deliziosa scena, nell'*Yvain*, in cui una fanciulla sedicenne, figlia di un cavaliere, legge in giardino ai propri genitori, e il contesto parla quanto mai da solo, un “romanz”, bensì il cattivo uso che ne fa una società immatura e, a suo parere, non ancora capace di porsi alla giusta distanza dagli argomenti più scottanti, in primis quelli amorosi.

all'amico Boccaccio di non ricordare quasi la lettura di Dante, da cui solo poteva averli tratti, visto l'oblio chissà quanto preterintenzionale sulla vicenda degli altri scrittori contemporanei; tra "la coppia d'Arimino", dunque:

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancillotto, Tristano e gli altri erranti,
ove conven che 'l vulgo errante agogni.
Vedi Ginevra, Isolda, e l'altre amanti,
[...] che 'nseme
vanno facendo dolorosi pianti.⁵

Ecco dunque avanzare i "duo cognati", per dirla ancora con Dante, nei fondamentali e pochissimo noti primi tre versi del canto VI dell'*Inferno*, ricordati quali lettori della finzione romanzesca che ha prodotto tanti fittizi Lancillotti e Tristani e, conseguentemente, Ginevre e Isotte; non certo di quella in distici di ottonari, votata alla oralità e dunque alla recitazione pubblica, bensì l'altra, delle grandi compilazioni francesi in prosa: le "prose di romanzi" del canto XXVI del *Purgatorio*, costruito con cui ancora l'autore della *Commedia* aveva dimostrato di aver compreso appieno la fondamentale differenza tra due moduli espressivi ormai opposti.

Ma sotto la cenere, nei decenni a venire, degradati magari a letteratura di consumo, covarono decine e decine di rifacimenti, logorati in brevissimo tempo dalla loro uscita proprio dall'uso e riuso che se ne faceva.

Nasce la stampa a caratteri mobili, s'allarga decisamente la comunità di lettori, come testimoniano gli ampliamenti delle biblioteche "cittadine" italiane: è il tempo degli "enchiridia", testi latini e volgari privi di commento e di piccolo formato; del corsivo aldino, che rende più leggibili

⁵ F. PETRARCA, *Trionfi*, tit. orig., *Triumphs*, introduzione e note di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1995; nella collana *I grandi classici della letteratura italiana*, Milano, Fabbri Editori, 1997, *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 79-84, pp. 45-46.

Più avanti, nel capitolo IV, Petrarca, compiangendo l'amico Tommaso Caloria, morto prematuramente, dirà: «Ben è 'l viver mortal, che si n'aggrada, /sogno d'infermi e fola di romanzi». *Ivi*, *Triumphus Cupidinis*, IV, vv. 65-66, p. 55.

Per inciso, quando Torquato Tasso darà inizio alla *Gerusalemme Liberata*, si ricorderà di seppellire definitivamente tutta quella congerie di storie legate alle "favole antiche", utilizzando proprio le parole di Petrarca: «Son qui gli avventurieri, invitti eroi, /terror dell'Asia e folgori di Marte. /Taccia Argo i Mini e taccia Artù que' suoi/erranti, che di sogni empion le carte; /ch'ogni antica memoria appo costoro/perde: or qual duce fia degno di loro?». T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, 2 voll., Bari, Laterza, 1961, prima edizione «Universale», 1967; Tomo I, canto I, ottava LIII, vv. 3-8, pp. 21-22, corsivo mio.

e chiare le parole; dei manoscritti da bisaccia del popolo incolto, libretti di non più d'una decina di carte e di scadente qualità, il cui contenuto era legato ai filoni tradizionali: contrasti, vite di santi, storie edificanti e, appunto, stralci di quei poemi cavallereschi.⁶

Quando Boiardo s'accinse all'ennesima ripresa della materia antica, in modo molto accorto volle rimuovere i nomi ormai pesantemente invecchiati dei cavalieri e delle dame di Artù, confinandoli in sporadici accenni e in tre ottave consecutive del suo poema, e, soprattutto, "abiurò" le prose che l'avevano condotta fino a lui; volle anzi riprendere l'ottava, il caratteristico metro dell'epica carolingia, il più adatto alla lettura, col suo andamento argomentativo legato alla rima alternata dei primi sei versi, sciolto nella clausola a rima baciata che, allo stesso tempo, esaurisce l'informazione precedente e introduce la seguente.

Questo si vedrà più oltre. Ora importa rimarcare che fu Petrarca a sancire l'oblio, lungo quasi un secolo, della materia cavalleresca; e ancora alla sua autorità va ascritta la "dimenticanza" cinquecentesca di un'opera tanto importante come l'*Innamoramento d'Orlando*, senza la cui comparsa il

⁶ Cfr. A. STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 35.

«Per quello che riguarda la stampa, tutto ne preparava anticipatamente la fortuna. A partire dal secolo XII il numero dei lettori era aumentato considerevolmente, nelle università occidentali, e anche fuori. Un'avida clientela aveva provocato lo sviluppo di laboratori di copisti, moltiplicando le copie corrette al punto da causare la ricerca di procedimenti rapidi, come la riproduzione mediante calchi delle miniature, almeno per quel che riguarda il fondo dei disegni. [...] Copia o reinvenzione che sia, la stampa a caratteri mobili [...] corse il mondo. Come i cannonieri alla ricerca d'ingaggio, artigiani stampatori viaggiavano all'avventura con un materiale di fortuna, fermandosi quando si prestava l'occasione in un posto o nell'altro, pronti a ripartire per accettare l'accoglienza di un nuovo mecenate. Il primo libro stampato a Parigi è del 1471, a Lione del 1473, [...] a Venezia del 1470, a Napoli del 1471 [...]. Più di 110 città europee sono conosciute nel 1480 per le officine dei loro stampatori. Fra il 1480 e il 1500 il procedimento raggiunge la Spagna, prolifera in Germania e in Italia, arriva nei paesi scandinavi. Nel 1550 in Europa 236 città hanno la loro officina di stampa. Un calcolo dà per i cosiddetti incunaboli – ossia i libri anteriori al 1550 – una tiratura globale di 20 milioni di esemplari. L'Europa ha forse allora 70 milioni di abitanti. Nel Cinquecento il movimento si fa più rapido [...]. Per ogni edizione si può calcolare in media una tiratura di un migliaio di esemplari, ossia, per 140000, 200000 edizioni un totale di 140, 200 milioni di libri. Ora, l'Europa, quando il secolo si chiude, non conta più di un centinaio di milioni di abitanti, fino e compresi i confini moscoviti».

F. BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVIII)*, tit. orig., *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV-XVIII siècle)*, Paris, Colin, 1979; trad. it. di Corrado Vivanti, 2 voll., Tomo I, *Le strutture del quotidiano*, tit. orig., *Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 368-370.

Furioso non sarebbe stato lo stesso, e così la leggenda di Ferrara, altrimenti a rischio di divenire “nera”, come quella di altre corti d'Italia, meno fortunate dal punto di vista letterario.

Non sembri ozioso questo insistito riferimento al cantore di Laura, perché quanto egli affermò a proposito della letteratura cavalleresca e le ripercussioni polemiche che se ne ebbero in ambito umanistico-rinascimentale, sono il segno tangibile di quanto possa fare l'autorevolezza dei “padri nobili” delle nostre lettere, sempre pronta a mutare in autoritarismo nelle mani dei loro ossequienti sacerdoti. Ad uscirne pesantemente compromessa sarà la fortuna critica di Boiardo, autore sì d'un testo sicuramente meno valido dell'inattaccabile *Furioso*, è giusto affermarlo con forza, ma sul quale sembrano addensarsi anche le contumelie che non si potevano destinare al secondo Orlando a causa della sua grandezza. Al punto che, dal 1544, data dell'ultima edizione del testo originale, per inciso anno di nascita di Torquato Tasso, fino al 1830, i versi boiardeschi saranno completamente sostituiti dal rifacimento del poema ad opera di Francesco Berni, ripulito delle parti considerate, da chi?, di mediocre fattura; né mai seppe valorizzarli il secolo barocco, che pure avrebbe dovuto saperne cogliere gli spunti fortemente “estrosi”.

Un'ipoteca impossibile da pagare, per il testo dello scandinese, fino ai nostri giorni; al punto che Carlo Dionisotti additerà la vicenda come paradigmatica dell'atteggiamento quasi persecutorio che la critica assume nei confronti di alcuni autori del passato, soprattutto quelli cronologicamente e poeticamente vicini a creatori più grandi di loro.⁷

Fatto sta che il “contagio” innescato dalle quelle letture illecite si

⁷ «Sarebbe difficile trovare altro poeta nostro, così genuino, secondo che a noi oggi sembra, così sano, semplice e vigoroso, ai danni del quale si siano più lungamente e apertamente dispiegate l'ignoranza e la noncuranza, la prepotenza e l'insolenza dei presunti lettori e studiosi e critici, insomma di noi stessi, membri della confraternita, che non possiamo certo illuderci di essere costituzionalmente migliori dei nostri predecessori, e che pertanto, sebbene innocenti, senza che ci costi fatica, nei confronti del Boiardo, certo dobbiamo ritenerci potenzialmente colpevoli, in modo analogo, nei confronti di altri». C. DIONISOTTI, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, p. 221.

È lo stesso fenomeno che permeerà d'aristotelismo, vero o presunto l'età della Controriforma: e Tasso, che pure lo Stagirita l'aveva letto e ben sapeva individuare le esasperazioni dei “traduttori dei traduttori” più influenti, si costringerà ad arrovellarsi il cervello per rientrare negli angusti ambiti della cultura ufficiale, mentre chi proprio non riuscirà ad accettare quella vera e propria imposizione accademica, sarà tagliato fuori dalle storie letterarie coeve, come in una fotografia ufficiale del regime stalinista. Ancora una volta,

propagò effettivamente in tutti gli strati sociali, tra Trecento e Quattrocento.

Nel 1391, Francesco Gonzaga fa decapitare sua moglie, Agnese dei Visconti di Milano, per sciogliere con un atto drastico l'alternativa alleanza con la famiglia meneghina, che ne soffocava le aspirazioni politiche. Fu l'adulterio, però, la causa ufficiale del gesto: Agnese, si dice, è solita incontrare il suo amante nella "camera Lanzaloti", un ambiente affrescato con storie che vedevano protagonista il cavaliere che aveva tradito la fiducia di Artù: un altro, impossibile tentativo di trasformare la vita reale nelle "ambages" dei libri francesi, proprio come aveva fatto la Francesca di Dante che, per descrivere la sua passione, mentre usa le parole del *Roman de Tristan*, reifica

l'unico dei nostri tre autori ad uscire indenne dalla "moda" letteraria del momento fu Ludovico Ariosto. Vuoi perché la questione della lingua che s'impone nel primo Cinquecento solamente lambiva considerazioni filosofiche e morali massimaliste, inerendo soprattutto alla lettura della contemporaneità e configurandosi così come una polemica primariamente "politica"; ma vuoi anche per la innata sagacia di Ludovico: che seppe scegliersi le amicizie giuste; che ebbe l'umiltà, lui tanto consapevole del suo valore, d'approntare di persona una revisione completa del suo poema, senza per questo sottostare acriticamente ai dettami bembeschi, usciti stravincitori dall'agone. Ludovico che, infine, volle rendersi protagonista di quel momento storico, mai subendo le contrapposizioni tra l'una, l'altra e l'altra parte ancora; e invece, dalla sua "nicchia", conciliando le patenti divergenze e sfumando gli estremismi. Non ultimi i suoi, come evidenzia il prologo in versi della *Cassaria*, la sua commedia del 1508, in cui si mostra ostile al volgare frammisto al latino, secondo una posizione sin troppo conservatrice per non apparire di maniera: «[...] È ver che né volgar prosa né rima/ha paragon con prose antique o versi,/né pari è l'eloquenza a quella prima;/ma l'ingegni non son però diversi/da quel che fur, che ancor per quello Artista/fansi, per cui nel tempo indietro fersi./La vulgar lingua, di latino mista,/è barbara e mal culta; ma con giochi/si può far una fabula men trista». L. ARIOSTO, *La Cassaria*, in *Teatro italiano antico. La commedia del XVI secolo*, a cura di M. Calore e G. Vecchi, Bologna, Arnoldo Forni Editore, 1976, Ristampa anastatica, *Prologo*, p. I.

Ma si veda anche, per un altro verso, il finale del prologo de *Il Negromante*, nella riscrittura del 1528, dove Ariosto mostra la sua preoccupazione per l'impossibilità di eliminare i dialettismi dei personaggi nonostante il lungo viaggio da Cremona a Roma della commedia: «[*Scil. La città di Cremona*] questa nuova Comedia/diceva haver avuta dal medesimo/autor, da chi Ferrara hebbe i Soppositi/ma se non vi parra d'udire il proprio/e consueto idioma del suo popolo,/havete da pensar, ch'alcun vocabolo/passando udi a Bologna, dove è 'l studio:/il qual gli piacque; e lo tenne a memoria./A Firenze, e a Siena poi diede opera,/e per tutta Toscana a l'elegantia/quanto più puote, ma in sì breve termine/tanto appresso non ha; che la pronontia/lombarda possa totalmente ascondere./Hor, se la sua Comedia con silentio/udirete; vi spera dar materia,/quanta vi desse Ferrara, da ridere». L. ARIOSTO, *Il Negromante. Comedia di Messer Lodouico Ariosto*, in Vinegia per Nicola d'Aristotile detto Zoppino (*sic*), MDXXXV, p. 4 (*tranne che nel titolo, rispetto al testo di partenza, le «u» e le «v» sono state citate secondo la moderna ortografia italiana*).

quella parte dei romanzi di Lancillotto che, in alcuni codici, si chiamava effettivamente *Il Galeotto*, come dimostrato già da Pio Rajna.⁸

Essere avvolti dagli affreschi dei palazzi signorili e sfiorare le perfette miniature di quei codici d'Oltralpe soddisfaceva un'esigenza impellente di immedesimazione perfetta in una idealità cavalleresca e romanzesca "di ritorno".

Proprio a Ferrara, nel 1425, Ugo, figlio ventenne del marchese Niccolò, è fatto decapitare dal padre assieme alla sua amante Laura Malatesta, detta

È certo che i rapporti tra Ariosto e Bembo, due autentici intellettuali capiscuola, furono sempre cordiali, se non proprio amichevoli. Nella sesta delle sue sette *Satire*, scritta tra il 1524 e il 1525 e dedicata proprio al futuro cardinale, dopo la revisione linguistica del *Furioso*, Ludovico chiede al veneziano di trovargli un precettore di greco per il figlio Virginio, uno che possa essere "umanista" di vita specchiata, termine che peraltro era entrato nella lingua italiana da pochissimi anni. Bembo compare, inoltre, nell'*Orlando Furioso* già a partire dall'edizione del 1516, per giungere a tre occorrenze nel testo del 1532: XXXVII, 8; XLII, 86; XLVI, 15. L'ultimo caso, in particolare, è inserito in quello che ci piace chiamare il "catalogo degli amici": una rassegna delle nobildonne conosciute, dei suoi dotti contemporanei, degli amici veri e propri e dei maestri avuti nel corso della vita, "genere" di cui Ariosto fu maestro insuperabile. Sul lido allegorico della fine del poema, ad attendere il poeta ci sono proprio tutti, pronti a congratularsi per la compiuta impresa; tra gli altri, oltre a Bembo, il padre di uno dei protagonisti della nostra storia, ancora di là a nascere: «Là Bernardo Capel, là veggio Pietro/Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro,/levato fuor del volgar uso tetro,/qual esser dee, ci ha col suo esempio mostro./Guasparro Obizi è quel che gli vien dietro,/ch'ammira e osserva il sì ben speso inchiostro./Io veggio il Fracastorio, il Bevazano,/Trifon Gabriele, e il Tasso più lontano». L. ARIOSTO, *Satire*, prefazione di E. Cavazzoni, note di G. Davico Bonino, Milano, BUR, 2009, *Satira VI, A Messer Pietro Bembo*, pp. 98-112; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, testo C. Debenedetti e C. Segre, Bologna, 1960, Torino, Einaudi, 1966-1992, Tomo II, pp. 1097, 1256, 1386. Vale la pena ricordare, infine, una famosa lettera che Machiavelli indirizzò a Luigi Alamanni nel 1517, all'indomani dunque dell'uscita del primo *Furioso*, di cui le storie della letteratura solitamente riportano solo la parte in cui il Segretario fiorentino esalta la bellezza dell'opera: «Io ho letto a questi di *Orlando Furioso* dello Ariosto; e veramente el poema è bello tutto, e in di molti luoghi è mirabile». Fin qua, tutto bene; solo che il grande Niccolò s'è accorto di una mancanza, che vorrebbe far presente al poeta ferrarese: «Se si truova costì, raccomandatemi a lui, e ditegli che io mi dolgo solo che, avendo ricordato tanti poeti, che m'abbi lasciato indreto come un cazzo [...]». Viste le due edizioni successive, però, il "sobrio" richiamo non sortì l'effetto sperato. Cfr. *Ivi*, p. 1387n.

⁸ *Enciclopedia Dantesca*, Ediz. Spec. per la Biblioteca Treccani, Istituto della Enciclopedia Italiana; Roma-Milano, Mondadori, 1970-1976, 1984, 2005; voce: *Romanzi arturiani*, a cura di D. Delcorno Branca, pp. 82-84; voce: *Romanzi cortesi*, a cura di A. Viscardi, pp. 84-87. Cfr. anche A. DEL MONTE, *Tristano. Introduzione, Testi, Traduzioni*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1952.

Parisina, terza moglie del genitore; ed è di quest'anno, una lettera famosa di Giovanni Aurispa, a Niccolò d'Ancona in cui l'erudito si diffonde sulla recente tragica morte di Tirinella Capece, giovane poetessa "litteras docta" andata in sposa quindicenne al troppo più adulto Pietro di Capua, che l'umanista siciliano immagina mentre legge "le favole di Tristano e Lancillotto", in attesa del suo amante Alvise Dandolo: e Aurispa, in quel momento lontano da Ferrara, in cambio di questa storia, chiede maggiori informazioni sul delitto di Niccolò III all'amico marchigiano.⁹

Ma, insomma, come erano arrivati questi romanzi tanto pericolosi nelle corti di Milano, Mantova, Ferrara? È esistita una vera e propria catena di trasmissione che li ha condotti fin là?

Si è soliti dire che il poema cavalleresco ferrarese si sia trovato alla confluenza d'una lunga tradizione che aveva visto progressivamente avvicinarsi materia arturiana, che offre l'elemento avventuroso, amoroso, romanzesco, arricchendosi via via di "prestiti" classici nella discesa dalla Francia settentrionale, bretone, che ne aveva visto la nascita, alle regioni meridionali occitaniche e provenzali, e ciclo carolingio, al cui interno sempre più cresceva l'importanza di storie esotiche, mano a mano che penetrava, nella seconda metà del secolo XII, nel sempre più raffinato mondo cortese che l'aveva affrancato dalla recitazione e dalla assonanza, nobilitandolo con la scrittura e con la più elegante rima. Non a caso, il più importante lascito della *chanson de geste* al poema cavalleresco rimane proprio l'uso dell'ottava; temprato, e altresì consolidato in ambito popolare, dalla produzione dei cantari, poemetti di vario argomento, religioso, storico, fantastico e avventuroso, che avranno gran fortuna in Toscana, divenendo, come si vedrà, la vera fonte di ispirazione per la declinazione locale del poema quattrocentesco.

Prima ancora dei cantari, in un periodo in cui più sfumata è la differenza tra prosa e poesia, la letteratura di Francia, considerata nel suo complesso, si diffonde in tanta parte dell'Italia settentrionale in lingua originale.

Mentre la scuola lirica siciliana dava l'avvio alla nostrana letteratura in volgare, con caratteristiche strutturali e tematiche precipue, chierici e giullari diffondevano nelle corti del Nord la poesia provenzale, di cui si faranno maggiori portavoce Rambertino Buvaelli bolognese e il tanto celebrato da Dante, Sordello da Goito.

⁹ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, introduzione a *Tavola Ritonda*, a cura di E. Trevi, Milano, Fabbri, 1999; nella collana *I grandi classici della letteratura italiana*, Milano, Fabbri Editori, 2001, p. 58.

Era accaduto che la “crociata” contro gli Albigesi, bandita nel 1209, ma protrattasi almeno fino al 1229, predicata da quell’Innocenzo III che nel suggerire a Domenico di Guzman di volgere il suo “ordo praedicatorum”, il suo ordine domenicano, contro gli eretici francesi, accenna alle pessime letture tenute nelle corti del Sud, specchio della eccessiva liberalità dei costumi sotto cui si celava l’eresia catara, aveva spinto tanti trovatori presso i Savoia, i Malaspina, gli Este.¹⁰

Fin dal secolo XII, e ancor più nel XIII, dunque, anche la materia di Bretagna si diffonde in Italia; diviene anzi la letteratura per eccellenza degli ambienti aristocratici.

Il crocevia italiano di questo decisivo passaggio dalla prima presa di contatto alla piena diffusione fu Pisa, all’epoca centro egemone di cultura volgare e latina che diramava i suoi commerci in tutto il Mediterraneo, ben prima di Firenze. E il primo grande divulgatore della materia arturiana fu proprio quel Rustichello che, conosciuto un oscuro viaggiatore veneziano in un carcere genovese, dopo la sconfitta pisana della Meloria che sancì la fine del predominio della città toscana sui mari, ne raccolse le memorie di viaggio nel *Divisament dou Monde*, il *Milione*, ricorrendo ad una lingua francese non immune da forme lessicali e sintattiche italianizzanti, molto simile a quella utilizzata per i suoi volgarizzamenti

In precedenza, attorno al 1270, Rustichello e altri, riproduttori sì di manoscritti ma anche volgarizzatori ed elaboratori autonomi, avevano già approntato numerose compilazioni che invasero l’Europa: dall’Inghilterra di Edoardo I, che voleva storie della *Tavola Ritonda*, alle corti del Nord

¹⁰ «[Scil. Papa Innocenzo III] Nel 1209 indice una crociata contro gli «eretici» della Francia meridionale. Si tratta dei catari e dato che sono particolarmente numerosi nella città di Albi, la crociata è detta degli Albigesi. La “guerra santa” contro gli Albigesi finisce nel 1229. Le cronache parlano di distruzioni, massacri, roghi e più di cinquecentomila morti. Una delle più fiorenti civiltà dell’Occidente cristiano viene completamente distrutta. Le armate del Nord della Francia, sotto la guida del re Luigi IX, conquistano le fiorenti e ricche campagne del Sud ed estendono fino al Mediterraneo il regno di Francia». V. SABBADINI, *Gli eretici sul lago: storia dei catari bagnolesi*, Mantova, Edizioni Noma-Psichico, 2003, p. 84.

Quella dei trovatori fu una tradizione durevole presso la corte estense, a partire dal provenzale Aimeric de Pegulhan, che visse là per molti anni e, tra gli altri, anche il bolognese Rambertino Buvaelli, morto nel 1221, fu legato ai ferraresi. Ancora un secolo dopo, al tempo di Obizzo II o Azzo VIII, Ferrarino da Ferrara, “magister” e “giullar” attestato in città nel 1310 e che viveva ancora a Padova nel 1330, «sapeva poetare in provenzale meglio di chiunque in Lombardia e sapeva la lingua provenzale meglio di tutti». Cfr. M. LIBORIO, *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 68-69.

Italia, segnatamente venete, che privilegiavano i cavalieri della *Tavola Vecchia* riuniti attorno a Uter Pendragon, padre di Artù; con una significativa, maggiore attenzione ai valori guerrieri e all'eroismo dei comportamenti, a scapito del magico e dell'amoroso: all'inseguimento, dunque, di una moralità di pretta marca "civile", più adatta ai comuni italiani così come andavano formandosi.¹¹

La vicenda di Rustichello da Pisa e degli anonimi suoi epigoni induce, peraltro, ad una piana riflessione.

Non di soli maestri vivono le storie della letteratura, ma anche di artigiani grandi e piccoli che sono la risonanza di fondo della continuità letteraria; la retta tracciata in verticale che ne determina l'andamento e l'andatura, inserendola nella più vasta storia della cultura. E inoltre, sia detto sottovoce: se pure, idealisticamente, considerassimo il "genio" un classico privo di determinanti appigli temporali, chi altri, se non il grande artigiano con la sua produzione "media", determina il gusto, lo spirito, l'idea stessa che del suo tempo, ad una lettura più profonda, trae la posterità?

Esasperando l'assunto: non è nella *Commedia*, nell'*Orlando Furioso*, nella *Gerusalemme Liberata*, che si rinviene il comune sentire e la temperie culturale d'un'epoca, ma nelle opere minori, nei volgarizzamenti, nei rifacimenti e nei plagii stessi delle opere più grandi e, dal secolo XVI in poi, dal modo di diffusione dei testi a stampa.

Sul finire del secolo XIII, intanto, l'enorme diffusione di manoscritti, tutti rigorosamente anonimi e tutti più o meno simili per forma e contenuto, e dunque, in qualche modo, sempre più "familiari", sommata all'avanzante decadenza pisana, può far agevolmente parlare, insieme, di letteratura pisano-veneta, per quanto concerne la produzione materiale, e franco-veneta per il contenuto e lo strumento linguistico utilizzato, comunque francese mescolato ad italianismi; solo che, adesso, i compilatori locali immettono sempre più spesso idiotismi veneti e ladino-veneti, ben comprensibili anche da persone poco colte, dai cui ranghi spesso provenivano essi stessi.

Eppure, la *chanson de geste* non era morta; cristallizzata, anzi, dal duraturo favore popolare, andò anch'essa nel "calderone" franco-veneto, dando vita, col trascorrere del tempo e la sempre maggiore padronanza degli autori, ad una letteratura cavalleresca originale.

La consapevole e vieppiù matura autoreferenzialità dei più accorti tra

¹¹ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, cit., pp. 15-16.

coloro che potevano ormai definirsi “autori” veneti, congiunta ad una dignità di lingua capace di leggere, nelle ultime propaggini del Trecento, la *Commedia*, il *Canzoniere*, il *Decameron*, come innesti nobili e “stranieri” di elementi toscani su una pianta già robusta: queste due istanze comportarono una dialettica instabile ma vivissima, che è il prodromo della preminenza veneta, di Treviso, Venezia, della Ferrara ariosteica e della Padova di Bembo, sulla letteratura italiana del Cinquecento.

A titoli classici come *Tavola Ritonda*, *Tristano*, *Chanson de Roland*, s'unirono *Rinaldo* e *Aspromonte*, perché adesso, nel magmatico secolo XIV, gli eroi dei due cicli venivano sempre più spesso fatti nascere in Italia, a costo di complicatissime genealogie che, come si vedrà, saranno ancora considerate valide un secolo dopo; ma anche *Huon d'Auvergne*, *Karleto*, sull'infanzia e l'adolescenza di Carlo Magno, senza dimenticare *Geste Francor*, testi così chiamati dall'impagabile Pio Rajna, che li raccolse per la prima volta insieme: questa fu la parte più nota della produzione franco-veneta.

Tre altri romanzi, poi, assumeranno grande importanza per gli sviluppi del genere, con ripercussioni evidenti sul poema boiardo: *Entrée d'Espagne*, *Prise de Pampelune*, in gran parte originali, e *Spagna*, in cui si riunivano stralci della *Entrée* e della *Chanson de Roland*; attribuito da alcuni al fiorentino Sostegno di Zanobi, e più noto come “cantare”, attraverso la conferma dell'uso metrico dell'ottava, ebbe gran successo soprattutto in ambito toscano, nonostante la dedica a Borso, che sembra indicare i domini estensi come sua privilegiata area di diffusione.

Prise de Pampelune di Niccolò da Verona, invece, appartiene a tutti gli effetti al ciclo franco-veneto, ed è un esempio felice di commistione carolingio-bretone in cui si narrano le imprese eroiche di Orlando e dei paladini di Francia in Spagna, sulla scorta della *Cronaca Apocrifa di Turpino*; ecco dunque far la sua ricomparsa lo storico arcivescovo di Reims cui s'attribuiva la *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, divenuto ormai personaggio proverbiale utile ad assicurare la veridicità della storia che s'andava a narrare: come ben sapranno Boiardo e Ariosto, ma a quel punto in una dimensione nemmeno più ironica, bensì addirittura caricaturale, volta a una sorridente condivisione di conoscenze pseudo-storiche con i signori Estensi.

Più interessante ancora risulta l'*Entrée d'Espagne*, scritto attorno al 1320 da un ignoto padovano che, in quanto alle scelte lessicali, opera una felice sintesi tra francese e tradizione autoctona, oscillando sapientemente tra gusto “basso” e aristocratico.

La storia narrata, dal suo canto, presenta risvolti davvero moderni, canalizzati nella creazione di un nuovo Orlando, ben diverso da quello della

tradizione; ma questo avviene comunque per gradi, dall'iniziale turgore morale del paladino all'esplosione dei sensi nella seconda parte del poema: e tutto a partire da una inconsapevole reminiscenza omerica.

Trattato bruscamente da Carlo, Orlando lascia l'esercito francese, come da copione impegnato in Spagna, e va in Oriente; presto dimenticatosi della moglie, Alda la Bella, il paladino s'innamora di una saracena e per lei inizia a combattere, senza più obblighi morali, ma solo in forza dell'iniziale spinta passionale.

Siamo dunque ad un momento importante d'una nuova tradizione letteraria che, a questo punto, dà ben conto dello sfondo letterario da cui poi sortiranno l'*Innamoramento di Orlando* e l'*Orlando Furioso*.¹²

Dalle corti al popolo e da questo ancora al "milieu" aristocratico: questo il percorso, a tratti accidentato, di una forma letteraria che, senza esserselo prefisso all'origine, è divenuta una delle più "democratiche" e aperte a disparati influssi provenienti dal basso e dall'alto.

Viene in mente l'esperienza narrata dal letterato padovano della fine del Duecento Lovato de' Lovati. Passeggiando per le strade di Treviso, egli si ferma presso il palco di un cantore, in mezzo alla folla che lo ascolta; l'uomo sta raccontando certe "gesta" in versi francesi, naturalmente adattandoli come meglio può, senza porsi troppi problemi di fedeltà al suo copione né, tantomeno, di cura dell'espressione.

Il fatto era che la gente stava divertendosi moltissimo, pur capendo molto poco: quello che veniva salvaguardato integro, nella trasmissione dei fatti cavallereschi e amorosi, era lo spirito della narrazione avventurosa e, soprattutto, la sua inesauribile novità.¹³

Nel Quattrocento, dopo i fondamentali interventi delle Tre Corone toscane, venne di nuovo il turno dei Signori, delle grandi dinastie della "Padania": i Gonzaga a Mantova, i Visconti e poi gli Sforza a Milano, gli Este a Ferrara, col loro imponente apparato di cortigiani-funzionari impegnato a ricercare il maggior numero possibile di poemi francesi, attra-

¹² Cfr. M. PAZZAGLIA, *Letteratura italiana*, 3 voll., Tomo I, Bologna, Zanichelli, 1979, seconda edizione, 1985, pp. 73-74; 263-266; 425-426 e G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, 2 voll., Tomo I, Milano, Einaudi Scuola, 1992, pp. 47-48.

Per una panoramica completa sulla situazione francese ed europea a quest'altezza temporale, cfr. K. D. UTTI, *Letteratura Europea. Epica e romanzo cavalleresco in Europa: dalle origini alla Commedia di Dante*, trad. it. di Teresa Sorace Maresca, Milano, Jaca Book, 1993; ma anche, *Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, Bologna, Il Mulino, 1988, Introduzione di Maria Luisa Meneghetti, pp. 7-85.

¹³ E. MANDRUZZATO, *Il piacere della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1996, p. 7.

verso onerosi acquisti e prestiti “interbibliotecari” *ante litteram*. Ne danno testimonianza i documenti dell’epoca, che certificano altresì la capacità dei nobili di leggere quelle lunghe narrazioni nella loro lingua originale, a differenza del pubblico popolare che abbisognava dei volgarizzamenti.

In questo secolo, secondo la stessa dinamica sociale che aveva visto nascere, in epoca medievale, i “plots” cavallereschi, la cultura signorile proietta, sulle avventure dei poemi, tutte le proprie esigenze di carattere dinastico; perché la figura romanzesca descrive, simbolicamente, gli anni oscuri che vedono l’inizio dell’ascesa di quelle famiglie tanto potenti nel loro fulgore odierno; anni sospesi in una realtà artatamente storica: non troppo vicina da poter essere ricordata, ma nemmeno troppo lontana per non far scattare un meccanismo identificativo.¹⁴

In questo modo, poco per volta, la memoria delle origini subisce una vigorosa modificazione, all’esterno e all’interno delle mura dei palazzi aviti e, soprattutto, nell’immaginario stesso dei protagonisti di questo processo.

A livello inconscio, cioè, continuava ad essere fondamentale nell’eser-

¹⁴ Per molti aspetti, questa delle signorie padane è una visione di stampo volutamente “medievale”: «È innegabile che esiste una differenza fondamentale tra visione medievale e moderna dell’antichità. [...] Oggi è dato quasi per scontato che la capacità di vedere il passato da una distanza fissa può essere isolata come elemento peculiare del pensiero rinascimentale – elemento che lega la rinascita italiana a sviluppi successivi e la separa da quelli precedenti. Nonostante l’enorme successo che suscita, ritengo che tale interpretazione sia discutibile. [...] Fu necessario almeno un secolo di stampa prima che fossero classificate le mappe multiformi e le cronologie aggrovigliate ereditate dai documenti manoscritti, rielaborati i dati e sviluppati sistemi più uniformi per organizzare il materiale. Prima di allora non esisteva una struttura di riferimento spazio-temporale fissa che fosse comune agli uomini di cultura. Con questo non voglio negare che gli studiosi del Quattrocento abbiano manifestato una crescente antipatia per l’anacronismo. Si distingueva tra stile gotico e antico, latino medievale e ciceroniano, istituzioni repubblicane e imperiali, la Roma degli antichi Cesari e quella dei papa medievali. Ma la discriminazione avveniva in un contesto spazio-temporale amorfo, ancora fundamentalmente diverso da quello moderno. All’interno di questo contesto, alcune parti del passato potevano sembrare molto vicine, mentre altre potevano essere situate a grande distanza. [...] Panofsky considera tipico della mente medievale il ritenere l’antichità classica “troppo energicamente presente” e al contempo “troppo remota” per essere concepita come fenomeno storico. [...] Queste sue affermazioni mi sembrano valide anche per la mente degli umanisti del Quattrocento e per quella di molti studiosi del Cinquecento». E. L. EISENSTEIN, *Le rivoluzioni del libro. L’invenzione della stampa e la nascita dell’età moderna*, cit., pp. 160-162.

Se questo sembra essere, alla luce degli studi sociali più approfonditi, l’atteggiamento dei grandi intellettuali del periodo, possiamo ritenere altrettanto valida l’interpretazione se la riferiamo ai signori italiani, che s’apprestavano a fare i primi conti con l’ingresso nella modernità delle rispettive famiglie.

cizio del potere, anche nel pieno dell'Umanesimo delle grandi città del Nord Italia, liberarsi dalla costrizione mentale che imponeva il ricordo sinistramente familiare di quando, per poter amministrare i territori via via conquistati, si era stati violenti e sanguinari.¹⁵

Allora ogni poema, vecchio o nuovo che fosse, diveniva “proprietà” di una corte e solo di essa, a partire, rispettivamente, dalla maggiore frequentazione che se n'era avuta e dalla genealogia che vi veniva inserita; lungi dall'essere solo un raffinato gioco intellettuale, che pure seppe essere, si è detto ad esempio di Turpino e si dirà del mito del “buono libro”, il poema cavalleresco ferrarese, a più illustre esempio, divenne, tra le mani di Boiardo, Ariosto e del giovane Tasso, autore dell'agile *Rinaldo*, poemetto in dodici canti che gli permise la prima presa di contatto diretta con gli Este, un “instrumentum regni” di non poco conto. Solo il Tasso maturo, che pure non si sottrasse alla “legge” dell'encomio, osservati attorno a sé i mutamenti epocali che stavano avvenendo, proverà ad abbattere quei confini fisici e mentali tanto radicati, evidenziando sin dal primo canto della *Gerusalemme Liberata* un'unità paneuropea opposta a popoli stranieri ben definiti, molto differenti degli indistinti “pagani” dei poemi precedenti.¹⁶

E gli Este ebbero proprio una gran passione per la letteratura cavalleresca, se il rampollo prediletto della dinastia si chiamò Leonello, come il cugino di Lancillotto nella *Vulgata* scritta fra il 1215 e il 1225, non mancando altresì una Bradamante e una Marfisa nel loro albero genealogico.¹⁷

¹⁵ Cfr. J. E. RUIZ DOMENEC, *La memoria dei feudali*, tit. orig., *La memoria de los feudales*, Barcelona, Argot, 1984; trad. it. di Alessandra Riccio, Napoli, Guida, 1993; F. CUOMO, *Storia ed epopea della cavalleria*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 42-59.

¹⁶ È “il buon popol di Cristo” che deve riprendere la “grande [...] preda” al “fero Trace”: già dalla quinta ottava del primo canto, cioè, Tasso disegna i contorni di un'epopea che, dai tempi della crociata del 1096, arriva all'età moderna, alla Costantinopoli occupata dai Turchi nel 1453, e poi all'assalto di Otranto, alla battaglia di Lepanto e a mille altri episodi, che erano ormai entrati nell'immaginario collettivo di generazioni di europei. La stessa chiamata alle armi, invocata dal “capitano” Goffredo di Buglione, ispirato a sua volta dall'arcangelo Gabriele, dà la stura al poeta per un elenco che inizia con un appello retorico alla Mente, alla maniera di Dante nel secondo canto dell'*Inferno*, a che egli possa ricordare “ogni duce ed ogni schiera”: vengono dunque popoli, nazioni, non più casate; i Franchi, i Normanni, i vescovi feudatari d'Orange e di Puy, i Piccardi e i “Cernutes”; l'antenato degli Este Guelfo, ma come signore della Carinzia, della Svevia e della Rezia, i Fiamminghi e gli Olandesi; quelli di Fiandra e gli Inglesi. Tancredi comanda i ranghi dell'esercito di Cristo che vengono dall'Italia, partiti dalla terra di Campania e, infine, scorre una lunga serie di “duci” minori, dalle più disparate provenienze. Cfr. T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, cit., Tomo I, canto I, ottave I- LXV, pp. 3-26, *passim*.

¹⁷ Marfisa e Bradamante, la prima nata nel 1554, la seconda nel '59, nacquero da

E Filippo Maria Visconti, come tramanda Pier Candido Decembrio nella *Vita* del Signore milanese, si diletta grandemente dei “libri francesi”, con le loro “stupefacenti menzogne”, espressione che quasi sembra un’estensiva traduzione delle dantesche «ambages pulcerrime». ¹⁸

E la corte dei Gonzaga, legatissima agli Estensi, organizzò una biblioteca fornitissima di manoscritti francesi, soprattutto grazie alla cura di Ludovico che, da colto antiquario, continuò a raccogliarli anche quando l’avvento della stampa ne travolse immediatamente la produzione, rendendoli splendidi oggetti da collezione. Proprio Ludovico, tra il 1447 e il 1448, aveva commissionato a Pisanello un ciclo di affreschi ispirati ad un episodio di *Lancelot*, la vittoria in un torneo di Bohort, altro cugino del protagonista, che legava una leggenda ben nota ai destini della casata, adesso nelle sue salde mani di gran condottiero. D’altro canto, l’episodio luttuoso del 1391 aveva visto protagonista la prima moglie di Francesco, non la seconda, sua nonna Margherita Malatesta... ¹⁹

A Ferrara, dunque, a fianco della cultura ufficiale, rappresentata nel futuro ducato dall’umanesimo guariniano, resisteva una tradizione, nota

Francesco d’Este e da una sua amante, ed erano dunque nipoti abiatiche di Alfonso I e di Lucrezia Borgia. Riconosciute dal cugino Alfonso II, poterono vivere serenamente a Ferrara; Marfisa, in particolare, che fu l’unica della famiglia d’Este a rimanere in città quando questa passò in mano al papa sul finire del secolo, si vide assegnare dal padre Francesco l’edificio ancor oggi noto come la “Palazzina di Marfisa” dove, da grande amante della cultura, fino alla morte, avvenuta nel 1608, ospitò spesso esponenti d’ogni arte, mostrando una particolare predilezione per Torquato Tasso, che non mancò di ricordarla assieme a Bradamante, giocando sull’origine “guerriera” dei loro nomi, nelle *Stanze* aggiunte nel 1587 al *Floridante* del padre Bernardo, filiazione dell’*Amadigi* iniziata nel 1563 ma lasciata incompiuta dal maggiore dei Tasso.

«Chi può tacer de la gentil Marfisa,/d’Amor nemica e d’onestà guerrera,/che del proprio valor fia armata in guisa/che d’averne le spoglie ei già dispera?/e chi de la sorella, onde conquisa/esser potrebbe alma spietata e fiera,/se giungeranno a quegli onor perfetti/onde par ch’illustrarsi Italia aspetti?». B. e T. TASSO, *Floridante*, edizione critica a cura di V. Corsano, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, Canto X, [LI], p. 206.

¹⁸ Pier Candido Decembrio non lesinò, in quel testo, di ironizzare sui vizi e le debolezze di Filippo Maria, di cui pure era stato segretario, morto nel 1447 senza lasciare eredi. Nel frattempo, dopo l’effimera parentesi, durata tre anni, dell’Aurea Repubblica Ambrosiana, Francesco Sforza, che era stato capitano al soldo del Visconti, divenne duca di Milano col nome di Francesco I. Decembrio provò ad ingraziarselo con una *Vita Francisci Sfortiae*, scritta e pubblicata tra il 1461 e il 1462, che riuscì a garantirgli una certa simpatia a corte. Cfr. G. IANZITI, *Humanistic Historiography under the Sforzas. Politics and Propaganda in Fifteenth-Century Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 71-77.

¹⁹ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, cit., pp. 29-30.

a tutti ma in qualche modo “occulta”, legata da un lato al gusto e alle esigenze dinastiche degli Este, dall’altro alla “macchina produttiva” padano-veneta, che continuava a sfornare testi su testi, rappresentando una delle voci industriali più prestigiose del libro mastro cittadino.

Perché alla base dell’*Innamoramento di Orlando* di Matteo Maria Boiardo, e delle successive realizzazioni “romanzesche”, c’è tutta una impresa collettiva che ha contribuito in maniera decisiva a dare forma e sostanza al suo poema. Mentre in Inghilterra, ad esempio, nello stesso arco di tempo, Thomas Malory erige, con *La Morte di Re Artù*, pubblicato postumo nel 1485, uno splendido monumento in prosa, antiquato per l’argomento ma strutturalmente moderno, e tale anche per le influenze politiche di cui fu ammantato,²⁰ il conte di Scandiano media genialmente tra il repertorio

²⁰ «[Scil. Il 31 Luglio 1485: ma si deve tener conto che in Inghilterra, fino al 1752, il calendario presentava un ritardo di undici giorni rispetto a quello in vigore nel continente] Nell’Abbazia di Westminster, l’editore William Caxton aveva terminato di stampare un lungo “romance”, o racconto idealizzato in prosa, *Le Morte Darthur* (*La Morte di Artù*), scritto da Sir Thomas Malory (morto nel 1471). Una settimana dopo Enrico Tudor approdava nel porto gallese di Milford Haven: aveva così inizio la convergenza tra arte e potere. [...] Quindici giorni dopo, il 22 agosto, sul campo di battaglia di Bosworth, questo primo Tudor arturiano sconfiggeva Riccardo III, conquistando la corona. A Londra, in quello stesso tempo, nelle copie di *Le Morte Darthur*, i primi lettori di Malory potevano leggere che in molte parti d’Inghilterra si riteneva che Re Artù, dato per ucciso a Salisbury, non era morto, “bensì, in altro luogo era stato trasportato, per volere di Gesù Nostro Signore. [...] E di nuovo tornerà, e conquisterà la santa croce. [...] E molti dicono che sulla sua tomba questo verso è scritto: Hic iacet Arthurus Rex quondam Rexque futurus”. [...] Sotto la spinta della teologia della Riforma [scil. attuata da Enrico VIII nel 1534], la promessa d’un principe immortale, certezza secolare, si mutò in mistero religioso e di Stato. La condizione essenziale perché questo potesse compiersi era il lavoro realizzato da Malory in *Morte Darthur*. Egli aveva raccolto una varietà di storie arturiane in inglese e francese, in prosa e versi, in poesia allitterativa e non allitterativa. Aveva tradotto, curato, completato, riassunto, rimodellato i suoi originali, dando forma all’intero coro di voci medievali che narravano, in frammenti e in lingue diverse, la materia di Britannia. Proprio mentre egli era intento a quest’opera, intorno al 1470, l’autorità dell’aristocrazia medievale si andava sgretolando definitivamente, soccombendo alla follia della Guerra delle due Rose. Mentre Malory rimetteva insieme un ciclo arturiano tutto nuovo, le vicende della nazione e la sua estenuazione resero possibile la presa del potere da parte dei Tudor, e le pacificazioni susseguenti. A partire dal 1485, quindici anni dopo la morte di Malory, l’unità delle storie narrate in *Morte Darthur*, così come raccolte da Caxton, rappresentò l’immagine artistica del modo in cui Enrico Tudor, divenuto Enrico VII, aveva realizzato l’unità dello Stato, sedando le dispute tra fazioni e famiglie aristocratiche d’Inghilterra e Galles. E proprio come il libro a stampa di Caxton aveva sostituito il manoscritto medievale, ampliando d’un sol colpo il pubblico dei lettori, così Enrico

narrativo e linguistico recatogli dal passato e il disincanto tipico dello spirito rinascimentale italiano. Che pure non ebbe una sola declinazione: se ci si attiene al mero punto di vista diacronico, infatti, l'*Innamoramento di Orlando* fu preceduto, oltreché dall'*Altobello* del 1476, considerato il più antico poema cavalleresco a stampa, dal *Morgante* di Luigi Pulci, ultimato già nel 1470, ma a stampa nel 1478 e integrato poi nell' '81 a Firenze e nell' '83 a Venezia; testo che, per troppe storie della letteratura, ha già molto del romanzo cavalleresco "moderno".

Ma il *Morgante* sapientemente vira verso il comico, non conservando, delle storie francesi, che alcuni episodi, qualche caratterizzazione, comunque esasperata, e l'uso dell'ottava; essendo, piuttosto, figlio dei cantari trecenteschi italiani, che abbiamo visto divenire altra cosa dalla letteratura franco-veneta, questa sì depositaria del materiale stilistico e contenutistico d'Oltralpe.

Da qui volle partire Luigi Pulci; dalla presa che i poemetti continuavano ad avere sul "popolino", ironizzando, anche attraverso l'utilizzo di una lingua fintamente popolare, su tutti quei fatti ingenuamente fiabeschi e ormai involontariamente comici che i cantambanchi propalavano nelle piazze.

La sua fu la risposta in chiave parodica di tutta la società borghese e mercantile di Firenze a quella neomedievale di Ferrara; disincantata, che non significa distaccata, e comunque ancora tenace assertrice dei valori morali ed eroici dell'epoca cavalleresca.²¹

avrebbe concepito forme radicalmente nuove, irradianti dal centro, per l'amministrazione reale. Tutto concorreva a determinare, con la pubblicazione di *Morte Darthur*, la fine d'una pluralità di storie, proprio come Enrico avrebbe posto fine alle lotte intestine tra i baroni inglesi. Eppure, per quanto enorme e centripeto fosse il lavoro realizzato da Malory – incentrando sul re le gesta dei cavalieri Tristano e Parsifal e la ricerca del Graal – esso non poté sopravvivere immutato durante il secolo Tudor. *Morte Darthur* apparteneva essenzialmente al passato, era una sintesi che nulla poteva esprimere sulla continuità dei principi e della nazione». (*Storia della Letteratura Inglese*, a cura di P. Rogers, tit. orig., *The Oxford Illustrated History of English Literature*, Oxford, University Press, 1987; ed. italiana a cura di P. Faini, trad. it. di Paola Faini e Carla Maggiori, 2 voll., Tomo I, Roma, Lucarini Editore, 1990; *Dalle origini al Romanticismo, Letteratura Tudor 1485-1603*, di John Pitcher, trad. it. di Paola Faini, pp. 65-67).

²¹ «[*Scil. Luigi Pulci*] Fiorentino, nato nell'agosto del 1432 da famiglia nobile ma rovinata, fu scrivano di un Francesco Castellani, che dopo il 1460 lo introdusse nell'ambiente mediceo. In rapporti piuttosto intimi con Lorenzo, cominciò nel 1461 a comporre il suo capolavoro, il *Morgante*, dapprima concepito, su istanza della pia Lucrezia Tornabuoni, madre del Magnifico, come opera d'edificazione, anche se l'estro anticonformista del poeta gli prese presto la mano, facendone un capolavoro d'irriverenza. La sua situazione economica fu presto travolta dal fallimento del banco del fratello Luca, che gli lasciò la

Omaggio di stampo feudale fu dunque quello del conte Boiardo al duca Ercole, perché da signore “d’altri tempi” questi si comportò con lui, sia nel bene che nel male; sempre soggetto, il poeta di Scandiano, non tanto alla umoralità del momento, che l’Este seppe tenere a freno, ma al vantaggio, duraturo il più possibile, che le scelte di Ercole recavano al destino della casata, cui tutti dovevano sottomettersi.

In questo senso, nonostante l’autore di *Pastoralia* e *Amorum Libri Tres* avesse già dimostrato di non essere un uomo “unius libri”, è ormai certo che Ercole moltissimo s’aspettasse dalla sua nuova opera.

A partire dal 1476, dunque, e sicuramente fino al 1483, Matteo Maria attese alla composizione delle sue ottave, continuamente pungolato da Ercole che, da subito, dimostrò enorme interesse per il lavoro che il suo poeta andava sviluppando.

Durante questi sette anni, molti avvenimenti s’incrociano con la vicenda personale dello scandianese, continuamente accelerando e rallentando la stesura di quel testo tanto atteso; avvenimenti che contribuirono a conferire ai versi di Boiardo quel caratteristico “tirato via” che, tra le mani del

famiglia da mantenere: bandito da Firenze nel 1465-1466, vi tornò per intercessione di Lorenzo, che se ne servì in occasionali missioni diplomatiche, senza peraltro dargli mai un vero incarico stabile. Tentò fortuna con altre professioni [*scil. mercante e capitano di ventura*], senza interrompere i contatti con la corte medicea, nonostante la difficoltà rappresentata dai suoi interessi eterodossi e per la magia, che furono alla base della violenta polemica del ’74-’75 con Matteo Franco [*scil. altro poeta fiorentino della cerchia medicea*], e che provocarono una *Confessione* d’ortodossia in terza rima nel 1483. Tra il 1478 e il 1483 aveva pubblicato il *Morgante*: visse, negli ultimi anni, in Italia settentrionale al seguito di Roberto Sanseverino, e morì a Padova nel 1484. Il Pulci si conquistò un posto nella storia letteraria italiana soprattutto per la torrenziale ed estrosissima inventiva del *Morgante*, che da sfrenata parodia dei cantari cavallereschi assurse, man mano che procedeva la composizione, a capolavoro dello spirito comico del secolo [...]. (*Poesia italiana, il Duecento, il Trecento, il Quattrocento*, a cura di P. Cudini e C. Oliva, 4 voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978, 1993, p. 640).

Il *Morgante* apparve in una prima edizione in ventitré canti nel 1482 e in una seconda, ampliata a ventotto, nel 1483, da cui forse, derivò l’aggettivo *Maggiore* che da allora accompagnò il nome del protagonista eponimo, gigante ghiottone e bonario che si accompagna prima a Margutte, mezzo gigante geniale e beffardo e poi ad Astarotte, diavolo simpatico e intelligente, che, a tratti, diviene l’alter ego dell’autore stesso, soprattutto quando prende a parlare di problematiche religiose. Le invocazioni a Dio all’inizio di ogni cantare, come il poeta chiama scientemente le partizioni della sua opera, ma soprattutto la lunghezza abnorme d’essi sono un indice della *mise en abîme* dei fluviali cantari della tradizione orale, che si ingrossavano man mano con l’aggiunta di nuovi episodi e nuovi personaggi, per poi dividersi in tanti rivoli che davano vita ad altre e diverse narrazioni: si pensi, per esempio, al XXV, composto da trecentotrentadue (!) ottave.

poeta, assurge a tratti a vera e propria cifra poetica: eppure, far decantare una storia e cominciarne un'altra, magari appena accennata in precedenza, una prassi narrativa che Ludovico Ariosto porterà al massimo regime con ben più alta capacità rispetto al conte, è certo frutto di contingenze esterne e aspettative sempre più frenetiche, che spesso Boiardo sembra suggerire malvolentieri.

Se si prova a ricostruire questa *tranche de vie*, magari con l'ausilio dell'epistolario del conte di Scandiano, ci si rende presto conto che il nostro autore era uso nascondere i suoi reali sentimenti, o quantomeno a dissimularli, sia in tempi sereni che malcerti. Occorre, peraltro, tener presente che questo è un momento storico in cui comincia a farsi strada l'idea che le lettere private possano comunque essere rese pubbliche da un momento all'altro, e dunque gli intellettuali più perspicaci tendono ad interiorizzare una *medietas* anodina che miri a non coinvolgerli più di tanto nelle vicende politiche, anche quando queste li toccano personalmente.

Boiardo sente ormai da tempo di far parte della "casta" intellettuale ferrarese, che possiede una coscienza petrarchista non solo quando si tratta di far rime; sa, cioè, che tutto quanto scritto è, all'istante, pubblico: anzi, proprio dalla crescita di visibilità deriva il maggiore o minore successo personale. Non fanno eccezione le scritture private, dallo scandinese sorvegliatissime, soprattutto quando la vita presso il palazzo di Ercole, dove egli scelse di stare all'indomani del fallito attentato ai suoi danni, coi suoi striscianti veleni, diveniva difficilissima, compresa peraltro tra due fondamentali avvenimenti politici che riguardano l'intera Penisola.

Nel 1478, anzitutto, si sgretola la Lega Italica che Borso d'Este, nel 1452, aveva fattivamente contribuito a creare con tutti i grandi stati italiani, allo scopo di mantenere gli equilibri politici faticosamente raggiunti nella prima metà del secolo.

Mentre Ercole I era comandante in capo della Lega, era accaduto che la congiura dei Pazzi in Firenze, tramata da papa Sisto IV, avesse in un primo tempo avvicinato il pontefice e il suocero dell'estense, Ferrante, re di Napoli, portandoli allo scontro con gli altri componenti: Firenze, Milano, Mantova, Ferrara e Venezia, con quest'ultima rimasta comunque in posizione defilata.

Grazie a Lorenzo de' Medici, scampato all'attentato, lo strappo sembrò ricucirsi; ma, pochi anni dopo, si arrivò alla cosiddetta "guerra di Ferrara", 1482-1484, scatenata proprio da Venezia. Interessata alle saline del Polesine, che appartenevano al ducato, la Serenissima subito trovò in Sisto IV un alleato fortemente interessato ad ampliare i possedimenti di Imola e Forlì

detenuti dal nipote Girolamo Riario, anche a costo di infrangere l'incerta e ondivaga alleanza con gli estensi.

La Lega, formata a questo punto da Firenze, Milano, Mantova, di nuovo Napoli e Ferrara stessa, scese in campo e rintuzzò i primi attacchi al territorio ducale. Il papa, prudentemente, si ritirò e anzi, sottobanco, propose aiuti alla Lega stessa, in cambio di un congruo ingaggio per il solito nipote. Eppure la situazione per Ferrara non cambiò, essendosi trovata, pur adeguatamente supportata, di fronte ad un nemico troppo potente e tenace, tanto da volere addirittura un allargamento delle operazioni belliche.

Si dovette, perciò, arrivare alla pace di Bagnolo del 1484, che sanciva per Ercole la perdita di Rovigo e del Polesine; il duca però salvaguardava indenni gli antichi confini del ducato, la sua città e la sua corte.

Nonostante questa crisi, Ercole trovò sempre il tempo per seguire da vicino le sorti dell'*Innamoramento d'Orlando*, tanto da non volere Boiardo sui campi di battaglia, trattenendolo anzi nei confini del ducato in forza anche delle sue capacità amministrative, sicuramente più valide di quelle militari, mai fino ad allora messe alla prova.

Il poeta ripagò l'attenzione con le *Pastorale*, il femminile plurale in -i non si era ancora imposto, ancora dieci egloghe, come le virgiliane *Bucoliche*, scritte tra il 1482 e l'inizio del 1484; in terzine dantesche, questi componimenti rappresentano l'appoggio incondizionato ad Ercole, malato di gotta, aiutato nella cura del governo dall'energica Eleonora, che di questa dedizione sarà amaramente ripagata in seguito, e alle prese con una epidemia di peste che contribuiva ad affamare la popolazione.

Mai come allora, sembrò che "Sua Celsitudine", titolo onorifico usato dai cortigiani nella corrispondenza con i nobili d'ogni casata, stesse per perdere tutto, nonostante gli alleati rimastigli; che pure hanno la loro menzione, come Alfonso di Calabria nella decima e ultima egloga. Divise equamente tra cinque componimenti d'argomento lirico-amoroso, di fattura ben diversa dal *Canzoniere*, molto più manierata e distratta, e cinque d'argomento politico, le *Pastorale* identificano una volta per tutte lo stato ferrarese con la persona di Ercole e ridefiniscono il tema encomiastico, che il poeta stava clamorosamente trascurando nel poema maggiore.²²

²² Le cinque egloghe "politiche" (I, II, IV, VIII, X) sono incentrate, come detto, sulle vicende della guerra con Venezia, che ha invaso il ducato proprio mentre Ercole, unico «[...] riparo a tanta furia» è gravemente ammalato. Forse la sorte cambierà, magari grazie all'aiuto di una «incredibil luce», l'arrivo dell'alleato Alfonso di Calabria con i rinforzi. Sarà, infatti, solo con l'egloga X, che un canto di giubilo per lo scampato pericolo, innalzato direttamente al fratello della duchessa, scioglierà le pesanti allegorie che con-

Ma sono anni di grandi cambiamenti anche nella vita privata di Matteo Maria.

Nel 1479, sposa infatti Taddea dei Gonzaga di Novellara; un matrimonio che soddisfaceva pienamente la politica estense, tendente a concentrare nelle mani di poche famiglie fidate le terre del ducato; matrimonio fortunato, però, che garantì al conte la serenità che gli serviva per superare un periodo tanto oberato di impegni; matrimonio, infine, contratto con una danna tanto solida da supportare il marito nell'amministrazione delle città di cui diventerà governatore:

Havendo io inteso certa discordia [...] io voglio et son contento che tu faci dui altri Massari[...] Et anche mia moglie ti dirà oltra di questo a bocha quanto se haverà a fare;²³

e tanto intelligente da sopportare l'ultimo saluto amoroso che egli fa, senza alcuna possibilità d'equivoco, all'antica fiamma Antonia Caprara dalle pagine dell'*Innamoramento*, come da inveterata e fastidiosa prassi, al gusto contemporaneo, di tanti poeti del passato:

Luce de gli occhi miei, spirito del core,
per cui cantar suolea sì dolcemente
rime leggiadre e bei versi d'amore,
spirami aiuto alla istoria presente.
Tu sola al canto mio facesti onore,
quando di te parlai primeramente,
perché a qualunche che di te ragiona,
Amor la voce e l'intelletto dona.²⁴

Boiardo, intanto, aveva ottenuto di poter tornare a Scandiano per meglio attendere alla composizione del poema, spostandosi a Ferrara appena

traddistinguono quest'opera; e il titolo parlerà da solo: *Ne l'ultima parla lo auttore e canta Orfeo il panegirico de lo incomparabile Signor Duca de Calabria*. Cfr. *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Vol. III, *Il Quattrocento*, Parte II, *Dal latino al volgare*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 669-672.

²³ M. M. BOIARDO, *Lettere*, in *Opere*, a cura di P. V. Mengaldo, Bari, Laterza, 1962; *lettera LXXXV, Al Podestà di Scandiano, 18/06/1491*, p. 238.

²⁴ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, 2 voll., Milano, Garzanti, 1978-1986; nella collana *I grandi classici della letteratura italiana*, Milano, Fabbri Editori, 2001, Tomo I, canto II, ottava IV, pp. 603-604. Lo scandianese si riferisce ad *Amorum libri tres*, in cui la presenza di Antonia marca lo sviluppo e la rapida fine della storia d'amore.

l'anno seguente, nel 1480, ma solo perché Ercole lo ha nominato capitano di Modena, ovvero governatore, carica che ricoprirà fino al 1483, quando, finalmente, l'*Innamoramento d'Orlando*, seppur nei sessanta canti dei primi due libri, e dunque evidentemente non concluso, è pronto per le stampe reggiane di Pietro Giovanni di San Lorenzo.

Nei tre anni che vanno dal 1476 al 1479 si pongono dunque, tradizionalmente, l'inizio della stesura e il celere incedere del primo libro dell'*Innamoramento*, in larga parte dovuti, come sembra ormai certo, al duca Ercole, che forse addirittura innescò l'ordigno letterario e certamente ne seguì, passo passo, le vicende, comprese quelle editoriali, più volte orientando gli stessi argomenti di cui il poema trattava.

Non manca tuttavia chi, tra gli studiosi, sposta indietro almeno di cinque anni l'ideazione del testo, ponendola al crepuscolo dell'età di Borso, morto nell'estate del 1471.

Antonia Tissoni Benvenuti, in particolare, ritiene che l'intero primo libro sia da ascrivere al quinquennio 1471-1476, sulla base delle contiguità, tematiche e spesso testuali, con la coeva produzione cavalleresca: dalla *Spagna* al *Rinaldo* in ottave; dall'*Attila* di Niccolò da Càsola, in cui il tema encomiastico fa diretto riferimento al leggendario Accarino d'Este alle prese con gli Unni, a *Fortebraccio* e all'*Aspromonte*, non però nella versione di Francesco da Barberino; ma certo questi innegabili riferimenti non escludono un recupero a distanza di anni da parte dello scandinese.²⁵

Nell'analisi dei possibili riferimenti è comunque difficile districarsi: si pensi, infatti, all'esplicito riferimento, che si ritrova nell'*Orlando boiardo* a I, XXVIII, 5, alla trama di un *Innamoramento de Re Carlo Magno* uscito a Venezia per la prima volta nel 1481.²⁶

²⁵ Cfr. M. M. BOIARDO, *L'Innamoramento de Orlando*, in *Opere*, ediz. critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, in *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol. XVIII, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999, Introduzione, *passim*.

²⁶ In questa ottava, Orlando rinfaccia a Rinaldo il rapimento della principessa pagana Belisandra («Belisandra robbasti in Barbaria, / quando gli andasti come mercadante».); della bellissima donna si era innamorato lo stesso Carlo Magno nel testo suddetto, ma la sua tarda età lo aveva reso facile bersaglio di lazzi comici. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, cit.; I, XXVIII, 5, vv. 1-2, p. 510.

Nella stessa pagina, in nota, Giuseppe Anceschi ricorda come, del travestimento da mercante di Rinaldo, stavolta accompagnato dal cugino, si parli soprattutto nel *Romanzo di don Roldan* e nel *Romanzo di don Reynoldos*, due ballate spagnole; e che proprio Rinaldo era l'eroe prediletto di don Chisciotte. Cervantes, nel celebre sesto capitolo della prima parte del *Don Chisciotte*, fa bruciare dal curato e dal barbiere quasi tutti i libri

Un momento storico certo, per l'ispirazione del poema, rimane senz'altro la pubblicazione in Ferrara della *Teseida* di Giovanni Boccaccio, nel 1475, da cui Boiardo si sentì confermato nell'uso dell'ottava, ricavandone, inoltre, la *mise en abîme* di alcune modalità dei cantari e la tecnica dell'*entrelacement* d'antica memoria "arturiana" che caratterizzano il suo *Innamoramento d'Orlando*²⁷.

Ed è forse giunto il momento di motivare l'opzione per questo titolo, in luogo del ben più noto *Orlando Innamorato*. Si tenga anzitutto presente che quello degli *Innamoramenti* era da tempo divenuto un genere letterario definito; instabile era la tipografia antica, che stravolgeva a piacimento i titoli delle opere così come enunciati dagli autori, quando andavano in stampa.

dell'hidalgo, salvando dal rogo, assieme a ben poco altro, l'*Amadis* e l'*Orlando Furioso*. A proposito di quest'ultimo, il curato risponderà al barbiere, che gli chiedeva notizie di uno *Specchio di fatti di cavalieri*: «Conosco già sua signoria. [...] Costi c'è il signor Rinaldo di Montalbano con i suoi amici e sozi, più ladri di Caco, e i dodici Pari, col veridico storico Turpino. Davvero che sarei per condannarli soltanto ad esilio perpetuo, se non altro perché contengono parte dell'invenzione del celebre Matteo Boiardo, dove tessé pur la sua tela il cristiano poeta Ludovico Ariosto, al quale, se qui lo trovo che parla lingua diversa dalla sua, non serberò alcun rispetto; ma se parla però nella sua, lo porterò in palmo di mano». M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia*, 2 voll., traduzione di Alfredo Giannini, pubblicata dall'editore Sansoni di Firenze (sic), Tomo I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, p. 39.

²⁷ «[*Scil. Nel 1475*] Era stata pubblicata in Ferrara la *Teseida* di Boccaccio, un poemetto in ottave di impianto virgiliano in cui il nucleo sentimentale finisce per prevalere sul desiderio di rinnovare l'epica antica. È assai probabile che ciò non sia stato senza influsso sulle intenzioni di Boiardo, data la stretta vicinanza temporale dei due fatti e numerosi riferimenti esteriori da più d'un critico sottolineati». M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, cit., Tomo I, p. VIII.

Come si può evincere, Giuseppe Anceschi opta con decisione per il 1476, come data iniziale per la stesura dell'*Innamoramento*.

La *Teseida* fu scritta con ogni probabilità tra il 1339 e il 1340, ponendosi quindi come l'ultima opera del periodo napoletano di Boccaccio. Di sicuro, una delle sue più ambiziose, perché nelle intenzioni del Certaldese il suo poemetto in ottave avrebbe dovuto essere il primo poema epico "italiano", tenendo fermi come sicuri modelli l'*Eneide* di Virgilio e la *Tebaide* di Stazio, superando d'un balzo i rifacimenti medievali dei poemi dell'antichità classica, come il *Roman de Troie* o il *Roman d'Eneas*. L'esperienza amorosa, però, presto prevale sulla materia epica, che ha sullo sfondo le guerre di Teseo, re di Atene, contro le Amazzoni e contro Tebe, e la vicenda più importante ha come protagonisti due prigionieri tebani, grandi amici, Arcita e Palemone, innamorati della cognata di Teseo, Emilia, che sposerà, infine, proprio Palemone. Cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Roncaglia, Bari, Laterza, 1941.

Esistevano, dunque, *Innamoramenti* di *Milone e Berta*, genitori di Orlando, di *Falconetto e Dusilena*, di *Tiburtino e Formetta*; di *Lucrezia ed Eurialo*, di *Rinaldo*, e tantissimi di *Carlo Magno*, tra cui quello ben conosciuto da Boiardo.

La testimonianza più autorevole che induce a preferire decisamente questa versione, appartiene però alla mano dell'autore stesso che, nell'unico riferimento alla sua attività poetica, uno scambio epistolare del 1491 con Isabella d'Este, signora di Mantova, che chiedeva notizie del terzo libro del poema, faticoso per Boiardo a venire alla luce, «quella parte del *Innamoramento d'Orlando* che novamente aveti composta», risponde:

Ho visto quanto me scrive la Ex(cellenti)a Vostra per il desiderio che lei ha de vedere quello ch'io ho composto del *Innamoramento de Orlando* ecc.²⁸

Nella dedica ad Ercole, in effetti, il poeta scrive “El primo libro de Orlando Inamorato”, esordio che ripete testualmente anche all'inizio del secondo e del terzo libro, ma subito specifica che esso contiene “le diverse aventure e le cagione di esso innamoramento”.

Se tutti i contemporanei useranno proprio *Innamoramento* per riferirsi al suo poema, già nella prima metà del Cinquecento questo titolo sarà destinato ad essere dimenticato, e per secoli, a seguito di due fattori: la volontà sempre più impetuosa di lettori e tipografi di distaccarsi, anche nominalmente, da un genere andato screditandosi sin dal crepuscolo del Quattrocento e, soprattutto, il forzoso ed economicamente fruttuoso parallelo col seguito ariostesco.

Ad affossare definitivamente il titolo originale ci penseranno poi i rifacimenti cinquecenteschi; il più conosciuto dei quali, realizzato da Francesco Berni, andato in stampa nel 1541, postumo peraltro al poligrafo pistoiese, in un periodo storico che vedeva più forte levarsi il vento avverso alla letteratura cavalleresca precedente l'opera di Ludovico

²⁸ E, nella stessa epistola, il poeta continua: «Al che dico ch'io non me ritrovo haverne composto più che quello ch'io havea quando la S(ignoria) Vostra fu qua [...]. Se a quella pare volere vedere quello, pregola me advisi, che subito lo farò transcrivere et ge lo remetterò, et me rincresce per suo contento non havere seguitato l'opera, che è restato per altre occupazione». M. M. BOIARDO, *Lettere*, cit.; lettera LXXXVI, *Alla Marchesa Isabella Gonzaga in Mantova, Reggio, 8 Agosto 1491*, p. 238, corsivo mio.

Per la corrispondenza con Isabella d'Este, vedi anche: A. TISSONI BENVENUTI, *Il terzo libro, ovvero El fin del Innamoramento d'Orlando*, in *Tipografie e romanzi in val Padana fra Quattro e Cinquecento*, Ferrara, Giornate di studio 11-13 Febbraio, 1988, a cura di R. Brusciagli e A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992, pp. 29-41.

Ariosto, stravolgerà la lingua padana usata da Boiardo e molte parti del testo, tra cui la fondamentale dichiarazione poetica del canto XVIII del secondo libro.

Come detto, tanto potente fu l'involuzione della fortuna boiardesca che, dato alle stampe per l'ultima volta nel Febbraio del 1544, il testo di mano dello scandinese riapparirà nella sua veste originaria solo nel 1830²⁹.

Ma esistono anche considerazioni poetiche a spingere alla scelta del titolo da noi ritenuto originale, che pone l'accento sul farsi dell'inusitato sentimento amoroso del paladino, sin dal primo canto del poema desideroso d'essere soggiogato dalla leggiadra e diafana epifania d'Angelica.

Il titolo invalso in seguito, dall'alto del suo potente ossimoro, fatalmente sposta l'attenzione sull'aggettivo in forma participiale, che induce il lettore a considerare quel guerriero da subito preda consapevole dell'amore per la fanciulla misteriosa venuta da Oriente, laddove invece egli non sa comprenderlo, se non come istinto della passione: che è la vera molla che spinge lui, le "teste coronate" e tutti i paladini riuniti nel giorno della Pentecoste da Carlo, anch'egli non insensibile al fascino muliebre, a dimenticare obblighi e decoro e "debito amore" nei riguardi delle mogli per inseguire la giovane, tra gli sprezzanti commenti degli ospiti pagani convenuti a palazzo, che non sanno ammettere a se stessi d'essere rimasti altrettanto fulminati da Angelica.

All'inseguimento d'amore, Orlando sa solo dare morte, attraversando numerose vicende spesso addirittura risibili in cui mostra tutta la sua imperizia amatoria a giovani donne disponibili che egli sdegnosamente rifiuta, sovrapponendo e confondendo il suo martellante desiderio a quella virtù superiore che lo ha reso il paladino più grande di tutti.

²⁹ Nel *Rifacimento* Berni, ben poco interessato a dichiarazioni di "poetica", passate, è il caso di dirlo, in cavalleria, sostituì alle tre ottave iniziali del canto, un proemio in cui spiega come l'eccessivo amore di sé vieti l'approfondita conoscenza della propria vita interiore.

Neil Harris, grandissimo studioso del periodo e segnatamente delle "sfortune" critiche boiardesche, tende ad attenuare l'affermazione secondo cui fu il *Rifacimento* a sostituire il testo originale. Secondo la sua analisi fu invece il *Rimaneggiamento*, ad opera di Lodovico Domenichi, a soppiantare l'uno e l'altro; questo è certamente vero per il presente dei due poligrafici: fatto sta, però, che quando nel 1830 l'erudito reggiano Antonio Panizzi, in esilio a Londra, rispolverò il testo del suo illustre conterraneo dandolo nuovamente alle stampe, il forzato confronto fu instaurato con le numerose ristampe del testo bernesco andatesi imponendo nel corso dei tre secoli successivi alla sua comparsa. Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, cit., Tomo I, p. XXII; ma anche: N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, 2 voll., Modena, Franco Cosimo Panini, 1988-1991, Tomo II, pp. 96-97.

Nel corso della sua ricerca, ad esempio, combatte valorosamente con il pagano Agricane nel duello forse più famoso del poema;³⁰ la cortesia e i tremendi colpi tra i due grandi rivali si sprecano, ma anche in questo caso la motivazione che spinge entrambi si svela essere il possesso fisico di Angelica.

Orlando giungerà allora all'inevitabile catarsi finale di un probabile duello col possente Rodamonte, che però mai avverrà; perché, mentre nella finzione letteraria "sorse un terremoto", la calata in Italia dei "Galli" di Carlo VIII nel 1494, tolse drammaticamente energia e ispirazione al poeta di Scandiano, che di lì a poco terminerà i suoi giorni.

La vera "sfortuna" d'Orlando è d'essere fortissimo e motivatissimo; se così non fosse, uscirebbe sconfitto dalla prima tenzone voluta da Argalia, il fratello d'Angelica, tornando nel suo mondo incantato, in cui lo stesso nome della moglie, Alda la Bella, è cristallizzato per sempre.³¹

Una moglie che egli proprio non ama, però; perché quando si trova di fronte il nemico più potente mai affrontato, l'amore o quello che egli tale crede, di natura e fattura affatto diversa dai consueti, non solo non sa affrontarlo, ma nemmeno accostarglisi, dal momento che misconosce la sua grande alleata, la sensualità, posseduta in sommo grado solo dalle donne "estrose" del poema: straniere, popolane o nobili; guerriere, "cantastorie" o protagoniste delle sette novelle di matrice classica inserite di tanto in tanto nella trama; paradossalmente solo in parte da Angelica, ma pienamente da Tisbina, Leodilla, Fiordelisa, Doristella e Bradamante stessa, quando smette la corazza da combattente.

Una virtù, la sensualità, che certo non può vantare il corteo di suore laiche in cui Boiardo, per volontà d'affrancamento, ha trasformato le nobili dame della corte di Carlo, da mistiche tigri reali che erano state per la tradizione letteraria cavalleresca.

Se si tien conto di questa pregressa analisi dei sentimenti di Orlando in-amore, e la si pone accanto alle pagine in cui Ariosto descrive le progressive fasi della sua follia, forse gli inevitabili sorrisi che sempre accompagnano lo svellere alberi come finocchi, potrebbero finalmente

³⁰ M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, cit.; I, XVIII, 29-55; XIX, 1-17, Tomo I, pp. 346-359.

³¹ Cfr. *Ivi*, I, I, 55-58, pp. 19-20.

Mentre si appronta il sorteggio che deciderà quale paladino andrà per primo a fronteggiare Argalia, Orlando "de victoria sta sicuro e tuto": dittologia sinonimica basata sul forte latinismo. Purtroppo per lui, il "fanciullino" che estrae da un'urna d'oro le striscioline di carta con i nomi dei cavalieri, farà a tempo a trovarne trenta, prima del suo!

smorzarsi, non certo spegnersi, perché ciò andrebbe palesemente contro gli intendimenti dei due poeti, aprendo la strada ad una interpretazione più ampia dell'evoluzione psicologica del paladino: da carattere a personaggio unidimensionale, fino a giungere a figura già modernamente problematica. Perché nell'*Orlando Furioso*, la pazzia del paladino comincia a delinearsi *in absentia*, già dal canto XIX: quando, cioè, Angelica prende a curare Medoro, reduce dallo scontro con gli uomini di Zerbino, con l'arte "di chirurgia", che aveva già mostrato di conoscere nell'*Innamoramento* («[...] lei cognosce l'erbe et ogni cosa/qual se apertenga a febre medicare» I, XIV, 28, vv. 3-4); d'altronde, in tanti romanzi di cavalleria, compaiono donzelle istruite nell'arte di medicare, parte importante dell'educazione loro impartita. Man mano che le ferite del leggiadro fante si sanano, le piaghe amorose di Angelica si fanno più serie, tanto da indurla a concedersi con gioia a quello che ormai ritiene il suo compagno; dimentica dei grandi cavalieri che la stanno inseguendo, a questo punto vuole solo tornare in Oriente in compagnia di Medoro.

Il giusto dono per chi ha ospitato i due giovani, in quell'idillio durato più di un mese, sarà un bellissimo bracciale donatole da Orlando, che l'aveva avuto da Ziliante, secondo un'invenzione del poeta che richiama, ampliandolo, un episodio dell'*Innamoramento* (II, XIII, 4-7): oggetto che mai aveva avuto un valore se non venale per la principessa del Catai, ma adesso neanche ha più senso, se non come ricompensa per i gentili pastori. I due amanti lasciano quindi la Francia e volgono verso la Spagna, che s'apre ospitale, dinanzi a loro: eppure, una piccola spia allarmante s'accende all'improvviso. All'ottava XLII, mentre il lettore sta interrogandosi su quanto tempo sia trascorso, essi incontrano uno strano essere, "un uom pazzo" che s'involtoia nel fango e, senza apparente motivo, si scaglia contro di loro: incredibile dictu, quello è Orlando.

Questo, però, lo sapremo solo al canto XXIX, perché il poeta comincia bruscamente a parlare di Marfisa. Quattro canti dopo, nel fondamentale XXIII, trovano spiegazione tutte le ottave che avevano indugiato a descrivere l'amore di Angelica e Medoro in ogni sua declinazione; le lunghe digressioni, gli insistiti riferimenti alle incisioni sugli alberi, lungi dall'essere semplice ornamento arcadico, si dimostrano fondamentali e propedeutici appigli per la progressiva presa d'atto di Orlando; versi all'apparenza descrittivi che divengono funzione: il presente che si sommerge nel passato e riemerge trascolorandosi nel futuro. Qui si dimostra, nella massima dilatazione che Ariosto concede ad un episodio, dieci canti, che il gioco del "mentre" mantiene in modo ferreo la consecutio logica del racconto,

eppure permette in ogni momento il recupero di larghi tratti della storia lasciati in apparenza decantare.

Questa sicurezza narrativa non può che consolidare l'idea di uno scrittore prodigioso, che è veramente la divinità del suo mondo letterario monoteista: che tutto vede e tutto dispone. Angelica e Medoro hanno, dunque, incontrato il loro futuro. Sono arrivati alla soglia della pagina scritta: un ulteriore passo avanti, e ne sarebbero saltati fuori. Nel prendere a parlare di Marfisa, Ariosto li ha "salvati", condannandoli però alla dolce catena, che è pure narrativa, del destino approntato per loro. Il futuro dei due giovani diventa così, al contempo, il recente passato di noi lettori, in questo strano mondo dal tempo sospeso che è il poema di Messer Ludovico. Nessuno ne avrà comunque contezza per almeno altri quattro canti; chi sa più di tutti, forza del paradosso, è proprio lo strano essere sporco di fango incontrato sulla spiaggia spagnola, dimentico del mondo circostante, persino di due giovani che lo stanno a guardare inquieti presagendo sventure, cause prime essi della somma sventura che è toccata a lui, immemore delle passate glorie ottenute in ragione sì della sua forza e della prodezza, ma soprattutto della sua saviezza.

Abbandonati alla bellezza, alla "mollezza", di ottave che descrivevano il tentativo di lasciare finalmente la Francia, stranieri in terra straniera entrambi, e tramite la Spagna trovare un trampolino per il Catai; e ancor prima, all'idillio pastorale di Angelica e Medoro, all'apparenza parentetico e privo di appigli con la trama del poema, ma a questo punto, anche il più ingenuo dei lettori non può che chiedersi: cos'è più "trama"? Cos'è più "intreccio"? veniamo aggrediti dall'immagine inquietante d'un mostro "cagnazzo" che grufola come un porco nel "loto". La verità comincerà a venire a galla, come detto, a partire dal canto XXIII, quando l'attenzione si distoglie, viaggia altrove, per giungere a compimento nel XXIX, tra le ottave cinquantasette e sessantacinque, quando Angelica, per sfuggire a Orlando, metterà in bocca l'anello che rende invisibili datole da Ruggiero e, piuttosto indecorosamente, a gambe all'aria, scomparirà dalla vista del paladino.

Ma la spiegazione del mistero è sempre stata davanti ai nostri occhi; il poeta non ha barato, il patto narrativo è salvo: perché durante la breve descrizione del viaggio di Angelica e Medoro verso la Spagna, appena due ottave, la quaranta e la quarantuno, il mondo ha continuato a muoversi; nel tempo in cui venivano incisi i nomi sugli alberi pretendendo che non irrompesse in quell'*hortus conclusus*, il mondo non s'è arrestato attonito. E il paladino più grande di tutti, scordati i suoi doveri e la dignità che da essi

discende, ha continuato a girare sulla giostra del suo sentimento vieppiù folle. Tanti piccoli segnali gli avevano scavato i primi solchi attraverso il cuore; mai se n'è dato per inteso Orlando: le malelingue, gli pseudonimi... Ma il bracciale: quello che credeva il "don contraignant" cui aveva affidato tutto se stesso! E l'orribile villano, ma il lettore lo conosce ben cortese, che continua a parlargli, parlargli, parlargli d'Angelica avvinta dai lacci d'amore.

Rimasto solo, Orlando può finalmente sfogarsi piangendo. Il pensiero terribile finalmente gli giunge netto: nello stesso letto in cui sta cercando requie, di sicuro hanno giaciuto Angelica e il suo amante; tutto è perduto, ormai, bisogna andar via, lanciarsi nel bosco, abbandonandosi al fido Bri-gliadoro. Per giorni e giorni non gli riesce altro che piangere, fuggendo i luoghi abitati, meravigliandosi per quelle lacrime che neanche credeva di avere dentro: la testa come una fontana, come Ghismonda nella novella del *Decameron* dell'imprescindibile Boccaccio. La "sintomatologia" della follia non meraviglia il lettore, passato attraverso l'implosione lenta, silenziosa e assurdamente misurata del paladino: meraviglia piuttosto lui, che aveva fatto finta di niente, fino a quel terribile momento. Allora parla a se stesso, cercando una ragione, anzitutto per quella reazione inusitata, inconsulta; l'umore secreto dai miei occhi, egli dice, non è più lacrima, ma essenza vitale che m'abbandona. I sospiri degli esseri umani, poi, talvolta si acquietano, ma non questi miei, che sembrano alito di vento prodotto da Amore con le sue ali: nulla, cioè, hanno d'umano.

Il processo di trasformazione, di autocoscienza "mostruosa" si sta compiendo: a breve, Orlando sarà a tutti gli effetti "alieno" al consorzio umano. La sua è una dolorosa consapevolezza che muta un'anima in entità dimidiata; non sono più chi ero un tempo, neanche più mi riconosco, sono solo l'ombra di Orlando: a tutti gli effetti, siamo in piena schizofrenia. Dopo aver orientato la sua furia sugli elementi naturali, personificazione ed eterno racconto dell'amore d'Angelica e Medoro, la stanchezza prevale infine, e lo paralizza letteralmente per tre giorni, trascorsi senza dormire. Esser fuori di sé comporta, a questo punto, la spoliatura della propria identità, rappresentata iconicamente dall'armatura, ma anche dalle stesse vesti, che Orlando arriva a stracciarsi: è il segnale della "gran follia, sì orrenda" (XXIII, CXXXIII, v. 7). Ogni brandello come "spàragma" rituale, che ha pur sempre una ricaduta sull'intreccio, perché saranno proprio quei segnali abbandonati nel bosco ad indirizzare Zerbino, che ne farà un trofeo di postuma *pietas*. Tutto quanto accaduto finora, è solo sprazzo, preparazione.

Ogni facoltà si offusca, per fortuna neanche più ricorda di aver pos-

seduto una spada, e che spada! D'altronde, di nessun'arma ha bisogno, se prende a sradicare gli alberi come fuscilli, se, nel canto successivo, perché neanche Ariosto riesce più a contenere la sua follia, smembra un povero pastore che gli si fa incontro, utilizzandone una gamba come arma contro i suoi compagni, che non possono impedirgli, nessuno potrebbe, l'andare "di qua, di là, di su, di giù", fino a che "un giorno a un ponte arriva": il resto è stato detto.³²

Di questo Orlando ariostesco, che non è più il personaggio di Boiardo, ancora sospeso come i suoi sentimenti, sempre "sul punto di...", ma che comunque gli è fortemente debitore, si potrà allora dire quello che Hegel affermò sul romanzo medievale, contenitore in cui, a proposito del sempre instabile concetto della periodizzazione storica, impropriamente mise anche le esperienze di Boiardo e Ariosto; questo Orlando, cioè, è insieme "nicht mehr", non più il carattere statico della tradizione, e "noch nicht", non ancora conscio dei suoi moti psicologici, ben più impetuosi di quanto lo circonda, che l'hanno spinto oltre la soglia della follia.³³

Torniamo, però, al proemio del poema di Boiardo. S'è accennato alla funzione che da secoli svolgeva la "verace cronica", da cui Boiardo ha "tradutto" la sua opera, "de Turpino, arcivescovo remense", secondo la tradizione letteraria morto nell'agguato dei baschi alla retroguardia di Carlo a Roncisvalle del 778 e comunque capace di tramandarne la storia (!).

Nel momento in cui s'affacciava, in pieno Medioevo, l'idea della prospettiva storica, occorreva richiamarsi ad oggetti più o meno reali che testimoniassero d'un passato fededeigno: reificare, cioè, le aspirazioni e i desideri di un collegamento diretto con epoche e figure viste inevitabilmente come più nobili e più pure.

In letteratura, questa dinamica culturale si servì del tema del testo anteriore che convalida gli argomenti dei "nuovi" libri: è il caso, ad esempio della *Historia regum Britanniae*, che Goffredo di Monmouth dice d'aver ricavato "quemdam britannici sermonis librum vetustissimum".

Quando poi il gioco si fa più scoperto, al crepuscolo del Medioevo, proprio quando si riscoprivano codici e autori realmente esistiti, le attestazioni d'antichità delle cronache assumono sfumature vieppiù ironiche; gli estensori mirano ormai ad esagerarne la vetustà, sancito che ormai diventa chiaro a tutti che quelle "autorità" mai sono esistite, o comunque non

³² Per le citazioni dal poema, cfr. L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, cit., canti XIX, XXIII, XXIV, XXIX, *passim*.

³³ Per una efficace ricostruzione delle pagine che Hegel dedica, a partire dall'*Estetica*, al romanzo cavalleresco, cfr. *Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, cit., p. 11.

sono poi tanto antiche: si va allora dal “fondamento di tutti gli altri libri”, al “buono libro”, alla “fontana di tutti i libri e romanzi che si leggano”.³⁴

È chiaro che, alla fine del Quattrocento, parlare di “verace cronica” calata “nel tempo de il re Carlo Imperatore”, ambientata circa quindici anni dopo la guerra che impegnò l’esercito di Carlo ad Aspramonte,³⁵ ben conosciuta dagli avidi lettori della corte estense, corrisponde all’incirca ad una moderna citazione; che attesta, però, la volontà dell’autore di far comprendere a tutti, da subito, che egli sta per far propria un certo tipo di letteratura cavalleresca: quella che privilegia il tema amoroso, avventuroso e magico.

Nel caso di Turpino, poi, Boiardo sa di poter contare sul suo nome non solo come cronista, ma come testimone diretto e personaggio, seppur secondario, della storia. Al ventunesimo canto del primo libro, ad esempio, prima usa il venerabile nome per confermare che sì, un gran colpo di Ranaldo ad Orlando fece cadere a terra tutti gli uccelli del cielo; subito dopo, però, aggiunge che Turpino fu tra i primi, del campo di Carlo, a giungere alla fonte magica presso cui stava svolgendosi il duello che vedeva in palio – e come sbagliarsi? – Angelica.

Si potrebbe a questo punto inferire che gli stessi canoni dinastici, all’occhio vigile di letterati e popolo destituiti d’ogni fondamento, avrebbero potuto subire la stessa distorsione interpretativa, divenendo fonte di ironia piuttosto che celebrazione encomiastica; ancora una volta, in conclusione: tutti erano consci dell’impossibilità, se non dell’assurdità logica, di certe derivazioni genealogiche ma, allo stesso modo, in una letteratura avviata sempre più al “consumo”, anche dell’importanza fondamentale che assumeva il “possesso”, da parte di una corte, di un cantore in grado di maneggiare abilmente quella scottante materia, in momenti politici tanto delicati come quelli che ciclicamente si vivevano in Italia, soprattutto all’atto di successione alla guida delle potentissime città-Stato: un cantore in grado, cioè, di levare la voce più in alto di altri poeti d’altre corti, più armonicamente, più “nobilmente”, non certo più verosimilmente.

³⁴ Cfr. E. TREVI, *La «Tavola Ritonda» e la leggenda di Tristano in Italia*, cit., pp. 11-12.

³⁵ Ma questo lo sapremo solo a II, I, 14-16 dell’*Innamoramento*: cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, cit.; Tomo II, pp. 547-548.

L'OCCHIO E L'INCESTO:
LA PERTURBANTE NEGOZIAZIONE DEL TRAGICO
NEL TEATRO DI JOHN FORD

1. Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento ha affrontato con coraggio la problematica dell'incesto, come si può ricavare dalla produzione drammatica di questo periodo che "includes a number of plays about incest", ma *'Tis Pity She's a Whore* di John Ford, opera pubblicata nel 1633, è il solo dramma «where the subject is followed right through, where the incest is consummated almost before the very eyes of the spectators»,¹ poichè non solo «is the incest plot the play's major action, but the incest itself is nuclear, completely witting, and, during the play's rising action, completely reciprocal».² L'occhio e l'incesto sono due termini che nel dramma sviluppano una relazione complessa, sproporzionata ed eccessiva. In quanto relazione innaturale, perversa e mostruosa, l'incesto è ovviamente bandito dall'episteme religiosa e culturale della modernità seicentesca, erede della tradizione teologica dei Padri della Chiesa: se per San Tommaso l'incesto produce solo mostruosità nel sovrapporre la lussuria umana alla copulazione animale e nel condurre l'uomo verso il crimine, per Sant'Agostino l'atto incestuoso è carico d'orrore.³

Ford elabora un dramma la cui trama ruota vorticosamente attorno ad una relazione esplicitamente incestuosa tra Giovanni ed Annabella, fratelli protagonisti della tragedia, ponendo di fatto l'orrore dell'incesto davanti all'occhio dello spettatore:

¹ R. MARIENSTRAS, *New Perspectives on the Shakespearean World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 186.

² L. E. BUELER, *The Structural Uses of Incest in English Renaissance Drama*, «Renaissance Drama», New Series, XV, 1984, p. 139.

³ Cfr. T. D'AQUINO, *Compendio alla Summa Teologica*, Bologna, EDS, 1989, e A. D'IPPONA, *La Città di Dio*, Milano, Rusconi, 1990.

Ford's choice of incest as a theme around which to build his greatest play was not itself arbitrary. From it he obtained an intensification of his grasp of the spiritual roots of jealousy that nothing else could have given him.⁴

L'incesto, dunque, come scelta deliberatamente scandalosa, si presenta come tematica scenica difficile, che deve farsi "the vehicle of his tragedy",⁵ per liberare sulla scena il profondo senso tragico fordiano alla vista del pubblico:

Without being baroquely overdrawn, the world of the play is made to act (in its negations of beauty) as a foil to the desperate choices of Giovanni and his sister. This is not, of course, because Ford approves of incest, but it is done to put the unthinkable within access of thought.⁶

L'*impensabile* idea dell'incesto si riverbera nella sua *irrepresentabile* messa in scena, offrendosi come visione estrema, eccessiva e oscena. La sete di conoscenza di Giovanni, per il quale conoscere è innanzitutto vedere *dentro*, si specchia nel desiderio dell'occhio del pubblico. Jean Starobinski ha scritto che "ciò che è nascosto, l'occulto, affascina" a tal punto che "nella simulazione e nell'assenza, una forza strana costringe la mente a volgersi verso l'inaccessibile e a sacrificare per la sua conquista tutto quanto essa possiede".⁷ L'ombra della cosa sembra suscitare il desiderio della cosa stessa e lo sguardo si volge proprio verso ciò che è nascosto, ciò che non è visibile, ciò che è avvolto da un alone di mistero:

Il nascosto è l'altra faccia di una presenza. Il potere dell'assenza, qualora tentassimo di descriverlo, ci riconduce al potere che detengono, in maniera abbastanza diseguale, certi oggetti reali, i quali designano, dietro di loro, uno spazio magico, sono l'indizio di qualcosa che non sono.⁸

Giovanni vede crescere il desiderio per la sorella proprio perché il suo sguardo si dirige contemporaneamente verso l'assenza del corpo di lei e verso la possibilità di violare il suo spazio magico, la sua fisicità angelica e

⁴ R. J. KAUFMANN, *Ford's Tragic Perspective*, in *Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism*, a cura di R. J. Kaufmann, New York, Oxford University Press, 1961, p. 370.

⁵ *Ivi*, p. 371.

⁶ *Ivi*, p. 366.

⁷ J. STAROBINSKI, *L'occhio Vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

⁸ *Ivi*, p. 6.

prorompente, la sua *interiorità*. Tuttavia il suo sguardo, «non trovando nella cosa visibile l'impiego di tutte le sue energie, va oltre e si perde in uno spazio nullo, verso un aldilà senza ritorno»,⁹ dal momento che strappare il petto di Annabella, cavandone il cuore e mostrandolo ai partecipanti al banchetto finale, non ha fatto apparire sulla scena altro che il vuoto semantico di quel gesto e di quel cuore. Vedere e far vedere, come strappare e penetrare, significano spalancare il baratro del senso come quello dei sensi:

Di tutti i sensi, la vista è il senso che più manifestamente è dominato dall'impazienza. Una velleità magica, mai pienamente efficace, mai scoraggiata, accompagna ognuna delle nostre occhiate: afferrare, spogliare, pietrificare, penetrare. Affascinare, vale a dire far brillare il fuoco dell'occulto in una pupilla immobile.¹⁰

L'animo di Giovanni è straziato da un'agonia violentissima perché le sue pupille sono in fiamme: «The love of thee, my sister, and the view / of thy immortal beauty have untuned / all harmony both of my rest and life» (I, III, 69-71). L'estasi della visione della bellezza della sorella scuote il suo animo, ma soprattutto i suoi sensi:

View well her face, and in that little round
You may observe a world of variety;
For colour, lips; for sweet perfumes, her breath;
For jewels, eyes; for threads of purest gold,
Hair; for delicious choice of flowers, cheeks;
Wonder in every portion of that form.¹¹
(II, V, 49-54)

Gli occhi di Giovanni si fissano sul viso, sulle labbra, sugli occhi, sui capelli, sulle guance di Annabella: la geografia di questo corpo femminile è la mappa del suo desiderio, il luogo della sua pulsione d'amore: «Vedere apre tutto lo spazio al desiderio, ma vedere non basta al desiderio. Lo spazio visibile rende conto a un tempo della mia potenza di scoprire e della mia

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ Tutte le citazioni di *'Tis Pity She's a Whore* e le successive di *The Broken Heart* sono tratte da J. FORD, *Five Plays*, a cura di Havelock Ellis, London, Ernst Benn Limited-The Mermaid Series, 1960. Il testo di Ellis (1888, ristampato nel 1960) si basa sull'edizione *standard* dell'opera di Ford, curata da William Gifford in *Dramatic Works* (1827), la quale si è basata, a sua volta, direttamente sulle pubblicazioni *in-quarto* del Seicento.

impotenza di raggiungere». ¹² Starobinski coglie le spinte ed i limiti della visione, come quella di Giovanni davanti alla sorella – «vedere è un atto mortale» ¹³ – o come quella del pubblico carolino davanti ad una scabrosa storia di sesso incestuoso – «il nostro sguardo è tratto dal vuoto vertiginoso che si forma nell'oggetto che affascina». ¹⁴ Vista, visione, sguardo: tutti termini che rendono l'esperienza teatrale un gioco dell'occhio che vuole oltrepassare la propria sensibilità, le proprie funzioni, i propri limiti:

Lo sguardo, che assicura alla nostra coscienza un'uscita fuori dal luogo che occupa il nostro corpo, costituisce, nel senso più rigoroso del termine, un *eccesso*. ¹⁵

La concupiscenza dell'occhio, l'eccesso di visibilità, è stato spesso condannato con severità dai Padri della Chiesa, che hanno letto nella vista il senso più fallibile e quindi più peccaminosamente colpevole. Il desiderio di vedere – il possesso e la conoscenza che derivano dall'occhio – è facilmente disponibile «per la curiosità frivola, per la distrazione vana, per gli spettacoli crudeli». ¹⁶ Ford rappresenta una scena crudele nella misura in cui la sua crudeltà teatrale consiste nell'estremo rigore con cui l'occhio penetra i segni teatrali, si confronta con l'invisibilità che nascondono, fino alle estreme conseguenze. ¹⁷ Ford accetta i rischi del teatro proponendo una *performance* dell'*eccesso* – tematico, linguistico, semiotico – che si manifesta innanzitutto come visione della parola che si fa emblema senza mai «trasgredire la legge profonda dello sguardo, che non accetta di limitarsi a ciò che gli è offerto di primo acchitto: occorre conoscere tutto il tragitto del suo *eccesso*, sapere per quale passione esso oltrepassa i propri limiti e si espone all'acceccamento». ¹⁸

Questo eccesso visivo diventa accecamento non in tutta la drammaturgia fordiana, ma soltanto in *'Tis Pity She's a Whore* dal momento che Putana, la vecchia nutrice di Annabella, perde la vista ad opera della vendetta di Vasques, spasimante e poi marito tradito dalla temeraria fanciulla:

¹² J. STAROBINSKI, *L'Occhio Vivente*, cit., pp. 8-9.

¹³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

¹⁵ *Ivi*, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. *'Tis Pity She's a Whore: a critical guide*, a cura di Lisa Hopkins, Londra, Continuum Renaissance Drama, 2010.

¹⁸ J. STAROBINSKI, *L'Occhio Vivente*, cit., p. 12.

Come, sirs, take me
this old damnable hag, gag her instantly, and put out her
eyes, quickly, quickly!

(IV, III, 230-232)

Nella drammaturgia precedente Ford ha messo a dura prova lo sguardo del suo pubblico attraverso la forte violenza rituale di scene presenti tanto in *Love's Sacrifice* quanto in *The Broken Heart*, ma non è arrivato alla negazione della visione.¹⁹ In *'Tis Pity She's a Whore* l'eccesso della visione prende in Putana la forma dell'accecamento perché lo sguardo – quello dei personaggi, come quello del pubblico – si dirige verso l'immagine mostruosa di una relazione sessuale tra fratello e sorella e l'occhio indirizza il suo desiderio verso un corpo incestuoso – il corpo di Annabella, interpretabile anche come metafora della depravazione morale del teatro. L'eccesso della vista di Giovanni incontra l'eccesso del corpo di Annabella:

L'alto volo di Giovanni s'inabissa, e si sublima, nel corpo della sorella. [...] A differenza di Giovanni che ha una amletica evanescenza di corpo, una diafanità di gesti per cui un attore è costretto a coglierlo nel momento culminante della sua apparizione finale col cuore di lei impugnato, Annabella è sempre corpo visibile, eccitato, voluttuosamente violabile. [...] C'è un eccesso in Annabella che l'avvolge e la fa splendere. L'eccesso della vittima, e ne costituisce la regalità.²⁰

La regalità del corpo di Annabella arriva dunque a superare quella della sublime danza di Calanta, protagonista di *The Broken Heart* o quella del

¹⁹ La produzione di John Ford comprende tre tragedie, quattro tragicommedie e un dramma storico, tuttavia le notizie pervenuteci sono incomplete. È noto che *The Lover's Melancholy*, tragicommedia licenziata per la messa in scena il 24 novembre 1628 e rappresentata nello stesso anno dalla compagnia dei King's Servants al Blackfriars ed al Globe Theatre, probabilmente subito dopo avere ottenuto la licenza, è stata poi pubblicata l'anno seguente per il successo della rappresentazione teatrale, ma per quanto riguarda le altre opere si conoscono soltanto le date di pubblicazione dei testi (*The Broken Heart*, *'Tis Pity She's a Whore* e *Love's Sacrifice* nel 1633, *Perkin Warbeck* nel 1634, *The Fancies Chaste and Noble* nel 1638, *The Lady's Trial* nel 1639 e *The Queen* nel 1653) ed, in certi casi, quelle relative alle licenze concesse dal *Master of Revels* per la messa in scena (*The Lady's Trial* il 3 maggio 1638), ma purtroppo le date di composizione delle opere teatrali di Ford sono soltanto ipotetiche.

²⁰ V. PAPETTI, *Lo Strano Sole di John Ford*, in *Gli Amici per Nando*, a cura di L. Curti e L. Di Michele, Napoli, I.U.O., 1998, pp. 242-243.

corpo glorioso in ceppi e prossimo alla forca di Perkin Warbeck, perché la sua regalità è rozza e sacra allo stesso tempo.²¹ Questa regalità teatrale, doppiamente mostruosa perché Annabella non è solo un corpo incestuoso ma anche gravido,²² è lo scandalo della visione scenica; è infatti allo stesso tempo immagine insostenibile per lo sguardo e catalizzatore assoluto della vista del pubblico:

Incest, to the spectators' titillation, no doubt, but also to their edification, is society's anti-image. The play can come to rest only by breaking that image.²³

Il corpo incestuoso di Annabella, scandaloso corpo teatrale – da squarciare, chiudere, sopprimere – in quanto rappresentazione dell'ir-rappresentabile, è il luogo dello sguardo e della visione a partire soprattutto dalla sua gravidanza, eccesso di desiderio e di adulterio ma anche eccesso di forma:

Confession is needed for the church and law to assign meaning to an individual body in its social context, as the mere body in front of an audience is not self-explanatory. Even a pregnant body does not tell all its own secrets and incest is undiscoverable from external evidence.²⁴

Se il corpo di Annabella è perturbante perché rappresenta una fisicità peccaminosa *in fieri*, un corpo che prende forma teatrale davanti al pubblico del teatro stesso, va anche detto che la sua *pericolosità* drammatica consiste da una parte nell'essere senza senso, semanticamente inaccettabile perché non spiega la sua forma, e dall'altra nel rappresentare un mistero perché senza confessione. Senza la confessione che Annabella rifiuta sprezzantemente a Soranzo il significato ultimo della sua sessualità incestuosa, della forma della sua fisicità scenica, rimane nascosto:

²¹ A proposito della relazione tra accettazione sociale dell'incesto e classe sociale che emerge da *'Tis Pity She's a Whore* cfr. L. HOPKINS, *Incest and Class: "'Tis Pity She's a Whore" and the Borgias*, in *Incest and Literary Imagination*, a cura di Elizabeth Barnes, Gainesville, University Press of Florida, 2002, pp. 94-113.

²² Cfr. C. DEFAYE, *Annabella's Unborn Baby: the Heart in the Womb in "'Tis Pity She's a Whore"*, «Cahiers Elisabethains», 15, 1979, pp. 35-42.

²³ L. E. BUELER, *The Structural Uses of Incest in English Renaissance Drama*, cit., p. 145.

²⁴ S. J. WISEMAN, *"'Tis Pity She's a Whore": Representing the Incestuous Body*, in *Renaissance Body: The Human Figure in English Culture*, a cura di L. Gent e N. Llewellyn, London, Reaktion Books, 1990, p. 184.

In case of fornication and bastardy, illegal sexual conduct is revealed physically in the pregnancy of the woman. The symbolic *meaning* of bastardy, however, like incest, was only made by the woman's confession [...].²⁵

L'incesto è un crimine estremo e confuso perché trasgredisce senza rivelare, è violazione doppia della legge del padre, è iscrizione scenica sul corpo della donna di una significazione pericolante e in bilico:

Unlike the confession of paternity in the case of bastardy when the naming of the father clarifies a situation and enables the child to be socially placed, the naming of the father in the case of incest multiplies familiar and social connections in incompatible ways. Incest and the child of a an incestuous relationship have too many, contradictory meanings.²⁶

Giovanni, strappando il cuore alla sorella, nella scena finale dell'opera, per mostrare al suo pubblico il vuoto semantico che tende ad esaurire quel segno teatrale nella sua *performance* ostensiva, scava in un corpo incestuoso che identifica come una miniera per aprirne scenicamente la contraddizione semantica, la sconnessione tra significante e significato, tra gesto e parola. Jacques Derrida ha scavato proprio questo solco linguistico tra il segno e la sua interpretazione semantica:

Perché la significazione "segno" è sempre stata compresa e determinata, nel suo senso, come segno-di, significante che rinvia ad un significato, significante che differisce dal suo significato. Se si cancella la differenza radicale tra significante e significato, è il termine stesso di significante che bisognerebbe abbandonare come concetto metafisico.²⁷

Il segno teatrale di Ford – il cuore sul pugnale, il corpo di Annabella, lo sguardo di Giovanni – sembra rappresentare questa divaricazione scenica tra «sensibile e intellegibile»,²⁸ a partire dalla messa in scena dell'incesto *osceno*, proprio come lo stesso Derrida parte dagli studi antropologici di Claude Lévi-Strauss sull'incesto per teorizzare un cortocircuito di confini e di senso tra natura e cultura:²⁹

²⁵ *Ivi*, p. 185.

²⁶ *Ivi*, p. 186.

²⁷ J. DERRIDA, *La Scrittura e la Differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 362.

²⁸ *Ivi*, pp. 362-363.

²⁹ Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Le Strutture Elementari della Parentela*, Milano, Feltrinelli, 1972.

Ora, fin dalle prime pagine delle *Strutture*, Lévi-Strauss, che ha cominciato a dar credito a questi concetti, s'imbatte in ciò che egli definisce uno *scandalo*, vale a dire in qualcosa che non tollera più l'opposizione natura/cultura così accettata e che sembra esigere *nello stesso tempo* i predicati della natura e quelli della cultura. Questo scandalo è la *proibizione dell'incesto*. La proibizione dell'incesto: in tal senso potrebbe essere definita naturale; – ma essa è anche una proibizione, un sistema di norme e di interdetti – e in tal senso dovrebbe essere definita culturale.³⁰

Nell'estetica teatrale barocca di *'Tis Pity She's a Whore* il corpo martoriato di Annabella rappresenta, in quanto luogo scenico dell'incesto, allo stesso tempo l'assoluta purezza semiotica dell'immagine teatrale e la confusa contaminazione del senso. La messa in scena del corpo di Annabella diventa dunque un'apertura epistemologica verso un vuoto – semantico e scenico, ma forse semantico proprio in quanto scenico – che mostra l'invisibile, l'impensabile, l'irrappresentabile:

Perché, dal momento che la proibizione dell'incesto non si lascia più pensare dentro l'opposizione natura/cultura, non si può più affermare che sia un fatto scandaloso [...]; è ciò che sfugge a quei concetti e certamente li precede e probabilmente come loro condizione di possibilità. Si potrebbe forse dire che l'intera concettualità filosofica che fa sistema con l'opposizione natura/cultura è fatta per lasciare nell'impensato ciò che la rende possibile, cioè l'origine della proibizione dell'incesto.³¹

La natura emblematica del teatro di Ford mette in scena la vista ossessiva ed eccessiva di Giovanni, il pugnale con il cuore infilzato ed il corpo incestuoso di Annabella come segni teatrali che esprimono una scena crudele e scandalosa; questa scena cerca di pensare l'*impensato* e di elaborare scenicamente l'irrappresentabile, poiché tali segni teatrali si realizzano nella *performance* in quanto apertura (del senso), fuga (dalla strettoia linguistica tra significante e significato), eccesso (semantico).

2. In *The Broken Heart* Bassano, marito che Pentea è stata costretta a sposare dal fratello Itocle, *vede* il pericolo dell'incesto tra fratello e sorella perché egli stesso è stato esplicitamente escluso da un loro incontro privato:

³⁰ J. DERRIDA, *La Scrittura e la Differenza*, cit., pp. 364–365.

³¹ *Ivi*, p. 365.

Alone! alone! what means that word "alone"?
Why might not I be there?—hum!—he's her brother.
Brothers and sisters are but flesh and blood,
And this same whoreson court-ease is temptation
To a rebellion in the veins [...]

(II,II,117-121)

L'occhio di Bassano potrebbe essere letto nella prospettiva del puritanesimo inglese seicentesco, ossessionato dall'orrore di una visione che nasce nella sua mente e che cerca di proiettare sulla realtà esterna. Bassano cerca infatti di spiare la stanza dove i fratelli sono rinchiusi e, non riuscendo a percepire alcun rumore, si fida assolutamente della sua *visione*, penetrando nella stanza e accusando Itocle di essere «one that franks his lust / in swine-security of bestial incest» (III, III, 117-118). Bassano, dunque, afferma di vedere un incesto, assente nel dramma, ma che rappresenta una prefigurazione di quello che accadrà poi in *'Tis Pity She's a Whore*. Già prima di sollevare un polverone scenico con queste sue illazioni, Bassano aveva tuttavia dimostrato di volersi difendere dal potere di seduzione del corpo femminile, che agisce innanzitutto attraverso la vista:

I'll have that window next the street damned up;
It gives too full a prospect to temptation,
And courts a gazer's glances: there's a lust
Committed by the eye, that sweats and travails,
Plots, wakes, contrives, till the deformèd bear-whelp,
Adultery, be licked into the act,
The very act: that light shall be damned up;
D'ye hear, sir?

(II, I, 1-8)

Murare la finestra significa occludere la visione, negare all'occhio il potere di esercitare la sua lussuria, interrompere il collegamento tra corpo e vista. L'atto di murare la finestra della stanza abitata da Pentea potrebbe considerarsi come una metafora della chiusura dei teatri, probabilmente considerati dal puritano Bassano come luoghi di corruzione e malaffare: vedere è infatti contaminarsi.

Salviano, discepolo di Sant'Agostino, ha scritto che mentre in generale il peccato insozza chi lo compie, il teatro invece contamina anche coloro che vi partecipano da semplici spettatori attraverso l'udito e la vista: chi infatti assiste ad un omicidio può disapprovarlo, mentre chi va a vedere

spettacoli teatrali condivide la stessa oscenità e la stessa colpa degli attori.³² Alle stesse conclusioni estetiche e morali perviene il movimento puritano in Inghilterra alla fine del Cinquecento, quando vengono costruiti i primi teatri pubblici permanenti, vengono formate le prime compagnie di attori professionisti e la gestione dell'attività teatrale passa sotto il controllo e la protezione della corona inglese.³³ L'iconoclastia puritana ha ripreso molte delle sue obiezioni contro il teatro dal bagaglio teologico dei Padri della Chiesa:

The patristic charge of idolatry was one the Puritans could passionately revive, since it expressed so vividly their own hatred of one of the most retrograde features of traditional religion.³⁴

L'attacco puritano al teatro si è espresso dalla fine del Cinquecento fino alla chiusura dei teatri nel 1642 attraverso una serie di violentissimi *pamphlet*, che hanno indirizzato la loro polemica contro l'idolatria, contro la debolezza dell'occhio davanti allo scandalo della visione teatrale, contro la corruzione prodotta nell'uomo dalla natura diabolica delle immagini: John Northbrooke ha accusato il teatro di essere fonte di peccaminosa prodigalità di tempo e di danaro, fino a far svuotare le chiese a vantaggio di *playhouses* piene di gente; Thomas White ha raffigurato l'azione del teatro come il contagio della peste; Stephen Gosson ha accusato l'incolta *mimesis* popolare del teatro di non poeticità, definendola come il luogo della prostituzione e dell'idolatria nei confronti del diavolo; Philip Stubbes ha identificato il teatro come il luogo corrotto di tutti vizi sociali e John Field, infine, ha elaborato una sovrapposizione tra il teatro e Satana.³⁵

La polemica antiteatrale si inasprisce ulteriormente negli anni Trenta del Seicento perché, in un momento di grave frizione politica tra la mo-

³² Cfr. S. MARSILENSIS, *Il Governo di Dio*, Roma, Città Nuova, 1994.

³³ Cfr. R. D'AVASCIO, *Silenzi e cerimonie: estetica barocca tra Perkin Warbeck e The Lover's Melancholy di John Ford*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIV, gennaio-marzo 2011, pp. 1-24.

³⁴ J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1981, p. 88.

³⁵ Cfr. John Northbrooke, *Spiritus est Vicarius Christ in Terra* (1577), Thomas White, *A Sermon Preched at Pawles Cross on Sunday the thirde of November 1577 in the Time of the Plague* (1577), Stephen Gosson, *The School of Abuse* (1579) e *Plays confuted in Five Actions* (1582), Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses* (1583), John Field, *A Godly Exhortation, by the Occasion of the late Judgement of God, shewed at Paris-garden, the thirteenth day of Ianuarie* (1583).

narchia stuardiana e il Parlamento, si completa il percorso di assimilazione del teatro alla politica culturale della corona. I puritani, nemici di Carlo I, vedono nel teatro non solo una ramificazione ideologica dell'assolutismo politico del re, ma un agente pericoloso perché socialmente disgregatore e moralmente produttore di caos:

Clearly, the whole complex of theater, dance, music, gorgeous attire, luxurious diet, cosmetics, feminine seductiveness, feminine sexuality, transvestism, etc., aroused a painful anxiety in the foes of the stage, perhaps not only because it symbolized irrational forces threatening chaos, but because it represents a deeply disturbing temptation, which could only be dealt with by being disowned and converted into a passionate moral outrage.³⁶

I puritani in quanto tali non erano contrari all'istituzione monarchica, tanto meno avevano sempre rifiutato la funzione pedagogica del teatro, che avevano utilizzato per la propria propaganda religiosa fino alla metà del Cinquecento. Tuttavia, gli anni Trenta del Seicento sono un momento di cesura storica, che riguarda anche la storia del teatro inglese e che vede il proprio punto culminante nella pubblicazione di *Histrionomastix* nel 1633 e nel processo e nella violenta condanna a carico del suo autore, l'avvocato William Prynne. L'attacco puritano al teatro culmina quindi con le polemiche suscitate da questa «gargantuan encyclopedia of antitheatrical lore which scourges every form of theater in the most ferocious term, in a style of paralyzing repetitiveness from which everything resembling nuance has been rigidly excluded».³⁷

Il volume di oltre mille pagine, al quale Prynne ha dedicato nove anni di ricerca, aveva avuto la sua ispirazione nel «traumatico ricordo di quattro 'wicked plays', ai quali aveva assistito da giovane per il perverso allettamento di alcuni compagni. Poiché di teatro non aveva visto o letto altro, probabilmente fu la contorta angoscia di questo trascorso giovanile» che lo aveva spinto a «raccolgere, a partire dal 1624, e da ogni possibile fonte, tutti i passi che concordassero con la sua personale repulsione per gli spettacoli teatrali».³⁸ Prynne elabora la sua invettiva puritana contro la *mimesis* teatrale in una macchinosa struttura argomentativa divisa in

³⁶ J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 115.

³⁷ *Ivi*, p. 83.

³⁸ P. SPINUCCI, *Teatro Elisabettiano Teatro di Stato: La Polemica dei Puritani Inglese contro il Teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973, p. 236.

due *tragedie*, tredici *atti* ed un centinaio di *scene*, cercando di allineare il suo pensiero radicale con la tradizione classica e cristiana e chiamando a raccolta contro la diabolica immagine teatrale tutti i Padri della Chiesa, come anche autori classici quali Ovidio.

Nel suo catalogo degli orrori gli spettatori teatrali sono definiti «Adulterers, Adulteresses, Whore-monsters, Whores, Bawdes, Panders, Ruffians, Roarers, Drunkards, Prodigals, Cheaters, idle, infamous, base, prophane, and godless persons, who hate all grace, all goodness, and make a mock of piety»³⁹ perché il loro andare a teatro costituisce un ingresso nel *regnum diaboli* dominato dall'anarchia della seduzione e degli istinti sessuali. Quando Prynne vuole dimostrare che il teatro è appunto una invenzione del demonio sviluppa la sua argomentazione, secondo un ridondante e continuo processo retorico sillogistico:

Maggiore: Tutto ciò che ha avuto diretta origine dal Diavolo, è peccaminoso, pernicioso e maligno.

Minore: Ma il dramma ha avuto diretta origine da Satana.

Conclusione: Ergo, tutte le opere di teatro sono intrinsecamente peccaminose, perniciose e maligne.⁴⁰

In quanto manifestazione sensibile del maligno, l'arte teatrale è naturalmente falsa e ipocrita, è travestimento, trasformazione e alterazione ingannevole dell'identità umana, per cui recitare è imbrogliare il prossimo e l'attore diffonde in questo modo una peste sociale. Nella battaglia politica che si combatteva attorno all'esistenza del teatro attraverso spettacoli, sermoni e *pamphlet*, coloro che vedevano una soluzione moralizzatrice nella soppressione degli spettacoli – la classe borghese e mercantile della *City* londinese – furono entusiasti del furibondo attacco lanciato da Prynne, ma la risposta della fazione avversa – la monarchia, la corte, la nobiltà – non si fece attendere: l'audace autore dell'*Histriomastix* fu, infatti, presto processato e condannato sicché la sua guancia fu marchiata a fuoco dalle lettere S. L.⁴¹ e «dovette pagare una multa enorme, fu espulso dalla professione,

³⁹ Citato in J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., pp. 86-87.

⁴⁰ Citato in P. SPINUCCI, *Teatro Elisabettiano Teatro di Stato: La Polemica dei Puritani Inglesi contro il Teatro nei secc. XVI e XVII*, cit., p. 239.

⁴¹ Cfr. C. RICE, *Ungodly Delights*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 148. L'autore riferisce che per la legge inglese che lo aveva condannato le lettere incise sul suo viso, S. L., significavano "Seditious Libeller", mentre per i puritani che lo avevano sostenuto quelle iniziali indicavano "Sion's Lawyer"; Prynne invece avrebbe interpretato quelle

privato del suo grado accademico, gli vennero mozzate le orecchie e fu condannato all'ergastolo». ⁴² Tutto questo non per avere attaccato il teatro, ma per avere accennato ad attrici francesi come «notorious whores», ⁴³ che si erano esibite al Blackfriars, sotto la protezione della regina Enrichetta Maria, in uno spettacolo definito «whorish attempt» ⁴⁴ e giudicato come ignominia della nazione inglese, in un periodo in cui la stessa regina si era esibita nel dramma pastorale *The Shepherd's Paradise* di Montague.

L'insistenza della parola “whore” nelle violente accuse di Prynne sembra gettare la donna, la monarchia e il teatro in un unico calderone diabolico, soprattutto se tutto ciò si incrocia con la speculare insistenza che Ford dà a quella stessa parola, inserendola nel titolo del suo lavoro più popolare. Il 1633 sembra un crocevia temporale di impulsi culturali diversi che tendono a convergere e a scontrarsi: se per il microcosmo culturale inglese è l'anno in cui la pubblicazione di tre tragedie fordiane, tra cui *'Tis Pity She's a Whore*, ha il suo contrappunto nella pubblicazione dell'*Histriomastix* di Prynne, è per il macrocosmo europeo l'anno in cui il rafforzamento dell'anglicanesimo britannico ha il suo contrappunto religioso nella dura repressione controriformista sul continente, per cui la nomina di William Laud in qualità di arcivescovo di Canterbury fa da controcena all'abiura di Galileo Galilei davanti al Sant'Uffizio. L'anno 1633 presenta la particolarità misteriosa di accostare da una parte con estrema violenza l'arte del teatro alla pratica della prostituzione, facendo rimbalzare ripetutamente la parola “puttana” tra palcoscenici carolini e sermoni puritani nemici del teatro; dall'altra facendo dialogare il telescopio che Galilei punta verso il cielo per *vedere e conoscere* la verità (come nell'opera di Bertolt Brecht del 1938 dedicata al grande scienziato) con una scena teatrale inglese carica di orrore perché piena di incesti. ⁴⁵

'Tis Pity She's a Whore sembra, dunque, contenere tutti questi discorsi ed articularli scenicamente: l'incesto, la complessa relazione vedere/conoscere, il

lettere come “Stigmata Laudis” poiché era stato, con i suoi trattati teologici, uno dei più fieri avversari del compromesso anglicano e dell'arminianesimo di William Laud.

⁴² C. VICENTINI, *Introduzione all'edizione italiana*, in O. G. BROCKETT, *Storia del Teatro*, Venezia, Marsilio, 1987, p. XI.

⁴³ Citato in C. RICE, *Ungodly Delights*, cit., p. 150.

⁴⁴ Citato in P. SPINUCCI, *Teatro Elisabettiano Teatro di Stato: La Polemica dei Puritani Inglesi contro il Teatro nei sec. XVI e XVII*, cit., p. 252.

⁴⁵ L. E. BUELER, *The Structural Uses of Incest in English Renaissance Drama*, cit., pp. 117-118. L'autrice ha notato come nel triennio 1632-1634 siano ben cinque i drammi che mettono in scena relazioni incestuose, di cui tre nel solo 1633.

rapporto tra corpo femminile e teatro. Quest'ultimo aspetto va infine analizzato alla luce della Riforma Protestante, inserendo la violenza iconoclasta puritana nella stretta relazione che lega "the *religious* dimension of erotic love and the *erotic* dimension of religion in the seventeenth century".⁴⁶ L'iconoclastia puritana, che arriva a far chiudere i teatri nel 1642, sopprimendo lo spettacolo come arte del diavolo capace di incantare i sensi ed in particolare l'occhio degli spettatori, combatte la sua lotta contro le immagini a partire da quelle religiose. L'arte sacra – come il teatro sacro e rituale di Ford – sembra avere poteri magici e incantatori, sembra possedere una carica attrattiva che i sensi dell'uomo non possono resistere:

Fearing the power of images to enchant, intoxicate, and bewitch, many iconoclasts repudiate what threatens to enthrall them. Their urgent sense that the beautiful must be eradicated because it cannot be resisted manifests an intensified, not a diminished, pleasure in the visible and beautiful, a pleasure too seductive to be either contained, as in the medieval asceticism, or transcended, as in the medieval mysticism.⁴⁷

I puritani hanno certamente colto l'aspetto sensuale, e quindi seducente, delle immagini sacre, che spesso rappresentano soggetti femminili, e hanno polemizzato contro la rappresentazione della Vergine Maria, di Maria Maddalena o di altre donne sante perché queste immagini rappresenterebbero "the female body in such a way as to arouse carnal desire":⁴⁸ quindi corpi artefatti ed artificiali, corpi truccati e dipinti, corpi che attraggono lo sguardo e stimolano i sensi, corpi teatrali, corpi prostituiti, corpi di puttane. L'oscenità di questi corpi consiste soprattutto nella loro estrema visibilità:

Fearful that images drew the devout away from a God who they insist is invisible, Protestant in effect bewhore images. [...] Although they tend to focus on sacred images of holy women, the Reformers thus systematically gender all sacred images – including images of Christ's body and the cross – female.⁴⁹

Tutte le immagini sono femminilizzate dai protestanti nella misura in cui esprimono una fisicità carnale, che seduce, inganna ed allontana dalla

⁴⁶ H. DIEHL, *Bewhored Images and Imagined Whores: Iconophobia and Gynophobia in Stuart Love Tragedies*, «English Literary Renaissance», vol. 26, 1996, p. 113.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 114-115.

⁴⁸ *Ivi*, p. 115.

⁴⁹ *Ivi*, p. 116.

semplice spiritualità invisibile di Dio. Anche il teatro diventa un corpo femminile, minaccioso perché incantatorio, e quindi da reprimere, bandire o distruggere con violenza:

Indeed, when they destroy the sacred images of the Roman Church, the iconoclasts seem to engage in a symbolic kind of killing: they decapitate, dismember, torture, disfigure, and even crucify these images. Although the Reformers frequently accuse Roman Catholics of believing that images “live and breathe”, they thus act out just such as belief, finding it necessary to “kill” what threatens to seduce them.⁵⁰

Gli iconoclasti puritani inglesi uccidono letteralmente l'immagine con una violenza sacrificale e rituale: facendo a pezzi questi corpi femminili/teatrali tentano di liberarli dall'immagine che li rappresenta, caratterizzato da “the fallen world and its illusory surface, the sinful body and its dangerous desire, the corrupt imagination and its falsifying fantasies”.⁵¹

Giovanni ammette di adorare la sorella come una dea e di non riuscire a resistere alla sua bellezza e al suo fascino, come Fernando in *Love's Sacrifice* per poco non sviene davanti alla perfezione del quadro che rappresenta la sua amata Bianca: Annabella e Bianca sono corpi perfetti, anime sante, opere d'arte e, in quanto tali, corpi caratterizzati da artificio, finzione e teatralità. Pentea, personaggio chiave di *The Broken Heart*, si muove proprio in questa contraddizione nel considerarsi allo stesso tempo una vergine (che non può concedersi al suo amato) e una prostituta (sposata con un uomo che disprezza):

At the heart of this anxiety is the Reformers' radical disruption of the Roman Catholic categories of virgin and whore, and the Protestant-induced fear that the virgin is a whore.⁵²

Nelle tragedie di Ford il corpo femminile oscilla costantemente tra queste categorie sessuali. Se la fisicità scenica di Pentea, Annabella e Bianca diventa ricettacolo di corruzione a tal punto da classificarle come “whore”, “strumpet” e “harlot”, allora questi personaggi femminili “undergo an

⁵⁰ *Ivi*, p. 118.

⁵¹ *Ivi*, p. 119.

⁵² *Ivi*, p. 126.

equally radical reassessment of their value”, per cui “their beauty, earlier praised as holy, blessed, santly, divine, and chaste, is ultimately declared to be duplicitous, superficial, untrustworthy, and dangerous”.⁵³

La drammaturgia tragica di Ford respira inevitabilmente l'aria del suo tempo e “participate in Protestant culture's suppression of the feminine”⁵⁴ nella misura in cui la messa in scena della violenza sul seduttivo corpo femminile sembra necessaria a purificare la società. Quindi la rappresentazione del femminile, in una cultura riformata in senso protestante, diventa dunque un corpo mostruoso – un corpo incestuoso – in quanto teatrale. I protagonisti maschili dei drammi di Ford vivono in quest'orizzonte ideologico in cui la rappresentazione del corpo femminile si articola nella sua soppressione: Annabella, Pentea, Bianca sono tutte “eroticized and aestheticized, proclaimed to be whores, and renounced or killed by male lovers”.⁵⁵

Tuttavia rompere le immagini attraverso una soppressione scenica del corpo della donna implica la messa in discussione del teatro stesso perché, se il corpo incestuoso di Annabella si esplicita in “theatricality, spectacle, and artifice”, idolatria e teatro si specchiano nella seduzione femminile, nell'occhio che guarda quel corpo e nel desiderio che suscita l'immaginazione:

Because it is a product of the human imagination, and one that traffics in erotic narratives, magical rituals, and dazzling spectacles, the theater of early modern England is looked upon with suspicion by some of the more ardent Reformers.⁵⁶

Se gli iconoclasti puritani attaccano, dunque, il teatro lo fanno perché vi leggono un fortissimo potere erotico, una stregoneria capace di incantare, una diabolica seduzione carica di piacere, femminilizzando l'essenza scenica del teatro. La soppressione del femminile implica quindi ideologicamente la chiusura i teatri e le fiamme dei roghi delle streghe del periodo si confondono con quelle che avvolgevano le immagini sacre.⁵⁷ *'Tis Pity She's a Whore* termina proprio con un ordine del Cardinale che va in questa direzione:

⁵³ *Ivi*, pp. 126-127.

⁵⁴ *Ivi*, p. 128.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 129.

⁵⁷ Cfr. I. P. COULIANO, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1989, p. 191.

Peace!—First this woman, chief in these effects,
My sentence is, that forthwith she be ta'en
Out of the city, for example's sake,
There to be burnt to ashes.

(V,VI,138-141)

La critica non è sicura dell'identità della donna a cui si riferisce la feroce condanna del Cardinale, un corpo assente dalla scena, perché potrebbe trattarsi del corpo morto di Annabella, uccisa dal fratello che le ha strappato il cuore, oppure quello vivo ma accecato di Putana,⁵⁸ ma la risoluzione di questo enigma scenico resta ininfluyente, dal momento che il messaggio ideologico risulta estremamente chiaro: ridurre in cenere il corpo della donna, azzerarne l'immagine e impedirne la visione. Pochi anni dopo la violenza iconoclasta e antiteatrale dei puritani riuscirà, infatti, a chiudere i teatri, *accecando* lo sguardo del pubblico attraverso la riduzione in cenere della dialettica tra desiderio ed immaginazione.

3. Se il 1633 è un anno carico di suggestioni teatrali, esattamente trecento anni dopo, nel 1933, Antonin Artaud scrive il suo manifesto del *teatro della crudeltà*, intendendo per crudeltà una pratica teatrale “fatta né di sadismo, né di sangue, almeno non in modo esclusivo”.⁵⁹ Artaud arriva a definire questa crudeltà come “rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta”, una volontà totale che è innanzitutto “rigido controllo” e “sottomissione alla necessità”.⁶⁰ Anche se non è spietata carneficina, tuttavia la crudeltà artaudiana si tinge sempre del “colore del sangue”⁶¹ e deve essere “sanguinosa se necessario”⁶² perché soltanto “attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti”.⁶³

Il rigore, la necessità, il controllo da una parte, la forza del colore rosso, la ferocia del sangue, la sensibilità della pelle dall'altro. All'interno de *Il Teatro e la Peste*, il saggio più famoso contenuto ne *Il Teatro e il suo Doppio*, Artaud volge il suo sguardo all'Inghilterra del Seicento, sconvolta da violenti scontri

⁵⁸ Cfr. L. HOPKINS, *Introduction*, in J. FORD, *'Tis Pity she's a Whore*, a cura di L. Hopkins, London, Nick Hern Books, 2003, p. X.

⁵⁹ A. ARTAUD, *Lettere sulla crudeltà*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 216.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 216-217.

⁶¹ *Ivi*, p. 217.

⁶² A. ARTAUD, *Il teatro della crudeltà: secondo manifesto*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 236.

⁶³ A. ARTAUD, *Il teatro e la crudeltà*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 214.

religiosi e da una vita teatrale particolarmente intensa, per interessarsi a John Ford, drammaturgo poco noto ma rappresentativo di quella stagione teatrale, in cui vede un modello per il suo teatro della crudeltà:

A chi cerca un esempio di libertà assoluta nella rivolta, *Peccato che sia una sguadrina* di Ford offre questo poetico esempio legato all'immagine del pericolo assoluto. E quando crediamo di essere giunti al parossismo dell'orrore, del sangue, della beffa alle leggi, della poesia che definitivamente consacra la rivolta, siamo costretti ad andare ancora più lontano, in una vertigine che nulla può più arrestare.⁶⁴

Libertà, rivolta, pericolo, poesia – parole che Artaud tende ad associare e a fondere per esaltare la lotta assoluta intrapresa da Giovanni ed Annabella, la loro apologia dell'incesto, la passione convulsa che li tiene stretti, vedendo nella loro storia un'affermazione criminale ed eroica allo stesso tempo:

Vendetta per vendetta, delitto per delitto. Quando li crediamo minacciati, braccati, perduti, e quando siamo pronti a compiangerci come vittime, si rivelano capaci di restituire al destino minaccia a minaccia e colpo a colpo. Passiamo con loro di eccesso in eccesso, di rivendicazione in rivendicazione.⁶⁵

Artaud ha trovato in Ford quella rivolta assoluta che doveva dare forma e contenuto alla sua estetica teatrale crudele. La violenza rituale diventa una *performance* del sacrificio che rompe le forme della propria rappresentazione per dischiudere magicamente una dimensione spirituale, fatta della luce di uno strano sole. Se nella prima scena del dramma il frate mette sull'avviso Giovanni di non indagare sulla natura del sole in quanto dissertazione vana, quest'ultimo si spinge molto oltre arrivando a trasformare la sua luce, volgendola verso l'oscurità:

Be dark, bright sun,
And make this mid-day night, that thy rays
May not behold a deed will turn their splendour
More sooty than the poets feign their Styx!
(V, V, 81-84)

⁶⁴ A. ARTAUD, *Il teatro e la peste*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 147.

⁶⁵ *Ibidem*.

Questa luce nera che avvolge il dramma in una tetra atmosfera di delitto, violenza, incesto e tradimenti ha affascinato l'immaginazione teatrale di Artaud, che ha colto la nerezza assoluta della crudeltà teatrale come della vita:

Si può dunque dire che ogni vera libertà è nera e si identifica immancabilmente con la libertà sessuale, anch'essa nera senza che se ne sappia bene il perché. Da un pezzo infatti l'Eros platonico, il senso genetico, la libertà di vita, sono scomparsi sotto il cupo rivestimento della *Libido*, nella quale si identifica tutto ciò che di sporco, di infamante e di abietto è nel fatto di vivere, di precipitarsi con naturale e impuro vigore, con una forza continuamente rinnovata, verso la vita.⁶⁶

Il teatro di Ford visto da Artaud si presenta come l'azione della peste, che apre la strada al conflitto più violento, liberando situazioni, sensibilità, forze e possibilità; se tuttavia "queste possibilità e queste forze sono nere, la colpa non è della peste o del teatro, ma della vita",⁶⁷ sulla quale Artaud intende agire attraverso una terapia teatrale violenta, traumatizzante, eccessiva:

Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito. Come la peste, è il momento del male, il trionfo delle forze oscure, che una forza ancora più profonda alimenta sino all'estinzione.⁶⁸

La metafora della peste è presente in *'Tis Pity She's a Whore*⁶⁹ proprio nella misura in cui è una malattia che sembra colpire lo spirito attraverso il corpo. Il teatro deve far scoppiare senza pietà accessi collettivi, deve avvelenare i sensi passando attraverso la carne, deve fare emergere la latenza crudele dello spettatore per poterlo, infine, purificare:

Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a un'operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire

⁶⁶ *Ivi*, p. 149.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, p. 148.

⁶⁹ Cfr. I, I, 74-75, IV, III, 8 e IV, III, 61.

per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro. [...] Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare.⁷⁰

Questa scena teatrale deve torturare lo spettatore per provocare il lui una reazione, deve aggredirlo e non lasciargli via di fuga: il pubblico deve affrontare la propria tenebra, rilasciando il mostruoso che vive al proprio interno. Il teatro della crudeltà deve provocare urla infernali perché partecipare a questo rito teatrale significa scendere negli inferi della propria anima. Se il teatro è come la peste, la sua azione si svolge in un luogo terribile come l'inferno descritto da frate Bonaventura:

There is a place, –
 List, daughter!, – in a black and hollow vault,
 Where day is never seen; there shines no sun,
 But flaming horror of consuming fires,
 A lightless sulphur, choked with smoky fogs
 Of an infected darkness: in this place
 Dwell many thousand thousand sundry sorts
 Of never-dying death: there damnèd souls
 Roar without pity [...]

(III,VI, 8-16)

Le grida dell'inferno controriformista riecheggiano nel teatro della crudeltà; quest'ultimo si propone di toccare i sensi più profondi per colpirli, scuoterli e violentarli attraverso la magia rituale di una messa in scena che libera l'inconscio represso per organizzarlo nello spazio scenico, diventando poesia della scena:

Le impressionanti apparizioni di mostri, le orge di eroi e dèi, le plastiche rivelazioni di forze, gli esplosivi interventi di una poesia e di un umorismo intesi a sconvolgere e polverizzare le apparenze, secondo il principio anarchico e analogico di ogni poesia autentica, troveranno infatti la vera magia solo in un'atmosfera di suggestione ipnotica, dove lo spirito viene toccato mediante una pressione diretta sui sensi.⁷¹

L'insistenza di Artaud sul fatto che l'azione teatrale sia una terapia vitalistica che agisce innanzitutto sui sensi si specchia in parte nell'ana-

⁷⁰ A. ARTAUD, *Il Teatro Alfred Jarry*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 7.

⁷¹ A. ARTAUD, *Il teatro della crudeltà: secondo manifesto*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., pp. 238-239.

lisi estetica fatta dai Padri della Chiesa e dai puritani inglesi. Non a caso Artaud cita proprio Sant'Agostino che nella *Città di Dio* aveva paragonato l'azione mortifera della peste, che uccide senza distruggere organi, all'azione psicologica e sociale del teatro che "senza uccidere, provoca le alterazioni più misteriose non soltanto nello spirito di un individuo, ma in quello di un'intera collettività".⁷² Il pericolo che la teologia cristiana ha storicamente rilevato nella *mimesis* teatrale era proprio quella stregoneria diabolica che lo spettacolo metteva in atto influenzando la sensibilità del pubblico; Artaud segue l'analisi estetica elaborata dai teorici dall'iconoclastia teatrale cristiana per ribaltarla a vantaggio dello stesso teatro: il teatro è certamente una pestilenza, una febbre, un delirio, un contagio pericoloso che si trasforma in incantesimo scenico.

Artaud si rivolge a Ford perché la sua storia di morte, sangue ed incesto rappresenta una peste che mostra "un disastro sociale così completo" e "un tale disordine organico" capaci di indicare "la presenza di uno stato che è anche una forza assoluta, e dove si ritrovano al vivo tutte le potenze della natura".⁷³ *'Tis Pity She's a Whore* è un dramma che si spinge fino all'estremo, che libera i conflitti che covano nella società e che restituisce al pubblico attraverso "incredibili immagini che danno diritto di cittadinanza e di esistenza ad atti per loro natura ostili alla vita delle società".⁷⁴ Le immagini emblematiche di Ford, segni puri come i geroglifici, rappresentano quindi la visione eroica e difficile dell'invisibile, il significante che eccede la significazione, la violenta affermazione di una tremenda ed ineluttabile *necessità*.

⁷² A. ARTAUD, *Il teatro e la peste*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 144.

⁷³ *Ivi*, pp. 145-146.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 146.

PER UN'ESTETICA TEATRALE DI UGO FOSCOLO:
 QUALE ANTICO SULLA SCENA MODERNA?

Se Ugo Foscolo non scrisse mai un trattato di estetica teatrale (egli compose quattro tragedie,¹ di cui tre realmente e variamente messe in scena), tuttavia appare ricerca non peregrina ricostruire, seppure in modo frammentario e

¹ Le tragedie composte da Ugo Foscolo sono: *Edippo*, *Tieste*, *Ajace*, *Edipo*, solo in forma di note *Ricciarda*, oggi pubblicate nella prestigiosa e insuperata edizione critica dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. II, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bézola, Firenze, Le Monnier, 1961. Se l'*editio princeps* del *Tieste* vide la luce, pochi mesi dopo la messa in scena a Venezia, il 4 gennaio 1797, al teatro Sant'Angelo, nel X tomo del *Teatro moderno applaudito*; la *Ricciarda* fu pubblicata a cura di Ugo Foscolo, a Londra, nel 1820, dopo essere stata portata sulle scene a Bologna, il 17 dicembre, 1813, replicata variamente a Padova, Venezia, Brescia, Parma con numerosi tagli e adeguamenti di volta in volta effettuati dal poeta in persona o dalla censura o dagli attori stessi; invece l'*Ajace*, dopo essere stato portato in scena al Teatro la Scala di Milano, il 9 dicembre 1811, fu ritirato dalle scene a causa della censura e pubblicato postumo, l'anno successivo alla morte del poeta, da uno dei suoi più acerrimi detrattori: l'abate Urbano Lampredi, per i tipi del Borel; l'*Edippo* corrisponde alla tragedia rinvenuta fra le carte, lasciate dal Foscolo all'amico Silvio Pellico, dal chiarissimo prof. Mario Scotti nel 1978, che ne fu curatore nel 1979 dell'edizione a stampa dapprima sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana», L'«*Edippo tragedia di Wigberto Rivalta*» (*un inedito giovanile di Ugo Foscolo?*), in cui si è voluto riconoscere l'*Edippo* noto e citato sin dal piano di studi del 1796, ove il poeta dice: «Edippo=recitabile, ma non da istamparsi» (in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. VI, p. 8). Infine è stato rinvenuto un abbozzo di tragedia in prosa, conservato presso la Biblioteca Labronica di Livorno, in cui si leggono i primi tre atti di un *Edippo*, databile, con buona probabilità paleografica, al 1811-1812, in *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bézola, vol. II, cit., p. 227. La tragedia è in forma poco più che schematica, preceduta da alcuni appunti in italiano e francese. Due sono i saggi storici di primo Novecento che aprono il discorso sulla produzione teatrale foscoliana: F. VIGLIONE, *Sul teatro di Ugo Foscolo*, Pisa, fratelli Nistri, 1904; E. FLORI, *Il Teatro di Ugo Foscolo con un'Appendice sul pensiero filosofico foscoliano*, Bologna, Zanichelli (1907) 1925. Si veda anche l'ottima sintesi inerente alle tragedie in M.A. TERZOLI, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 21-22; 101-126. Di

lacunoso (così come frammentaria e lacunosa risulta almeno un terzo della produzione foscoliana), e non con sistematiche dichiarazioni, ricorrendo ai numerosi documenti, non ancora completamente vagliati a tal fine, una teoria e pratica² della messa in scena teatrale del testo spettacolare tragico,³ cioè un'estetica tra innovazione sperimentale⁴ e tradizione consapevole.⁵ Se si considera che «tutta l'opera e la vita stessa di Foscolo possono del resto essere viste sotto il segno dell'incompiutezza dello stesso io»,⁶ si sopporterà allora la rivendicazione dello statuto dell'incompiutezza, nella fase di più lancinante transizione della modernità,⁷ anche di un pensiero inquieto e in fervente elaborazione, e da qui opportunamente si può dare avvio ad una speculazione ancora intentata sull'estetica teatrale del poeta *zacinzio*.

È lecito, in modo funzionale al presente contesto, ribadire che in principio fu il τέχνη ᾠητορικὴ aristotelico che per la prima volta trattò «dell'arte poetica in sé e delle sue forme, quale capacità possiede in virtù di ciascuna, e in che modo essa deve costruirsi i racconti se vuole che l'opera di poesia riesca bene, e ancora di quanti e quali elementi è costituita; inoltre [...] di tutte le altre questioni che appartengono alla medesima indagine»:⁸

grande interesse per un'ampia e completa panoramica inerente all'attività intellettuale e di scrittura di Ugo Foscolo il volume di A. GRANESE, *Ugo Foscolo. Fra le folgori e la notte*, Salerno, Edisud Salerno, 2004 e in particolare sull'attività teatrale del poeta pp. 209-227.

² Si rifletta ancora oggi, come al tempo di Foscolo, sul fatto che: «Ogni esecuzione di un'opera letteraria destinata alla rappresentazione [...] è il prodotto di una concretizzazione che tuttavia, in ragione del suo carattere ambiguo (si tratta di ricezione e di produzione allo stesso tempo), conserva in linea di principio l'aspetto generico del testo, perché questo aspetto non si risolve che nella ricezione da parte del pubblico». W. D. STEMPEL, *Aspetti generici della ricezione*, in *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, p. 189.

³ Si assuma la definizione di 'testo spettacolare' secondo la formulazione ormai comunemente accolta di M. DE MARINIS, *Semiotica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 9-23, già precisamente esposta dallo stesso in *Lo spettacolo come testo*, «Versus», XXI-XXII, 1978-1979, pp. 60-104.

⁴ Di «non occasionalità della sperimentazione teatrale foscoliana» parla E. CATALANO, *Le trame occulte*, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2002, p. 93. Si può altresì opportunamente rileggere il saggio di F. FIDO, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in Id., *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 11 e sgg.

⁵ *Tra innovazione e tradizione* è il titolo della prima sezione, divisa in due capitoli: *Foscolo e il sentimento dei tempi nuovi* e *Un classicismo impegnato*, che apre il volume di G. NICOLETTI, *Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 15-20.

⁶ G. FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010, p. 43.

⁷ Si pensi, per offrire un solo esempio, all'immagine di universale efficacia dei due secoli «l'un contro l'altro armato» ne *Il cinque maggio* di Alessandro Manzoni.

⁸ ARISTOTELE, *Dell'Arte Poetica*, a cura di C. Gallavotti, Milano, Mondadori - Lorenzo

da tale ripartizione per la prima volta nella tradizione occidentale, sebbene nel medesimo ambito, si distinsero la *poetica in sé* e le sue *forme*. A partire da quel testo, procedendo nel corso del dibattito storico-letterario e artistico occidentale, si sono differenziate la poetica e l'estetica.⁹ Si assumano, per una piena comprensione della ricerca in atto, la poetica nell'accezione ristretta del complesso delle singole riflessioni teoriche su ciascuna opera (letteraria o artistica) che l'autore dell'opera stessa formula, dichiara e esterna sul significato della propria creazione,¹⁰ una teoria esplicativa e cosciente del proprio lavoro; con il sostantivo estetica, invece, nonostante la ricchezza e vaghezza semantica e filosofica, si intenda, qui, la teorizzazione delle regole compositive di un'opera che si offre ad una fruizione complessa e completa, con una visione fenomenologica del prodotto artistico, e attraverso la formulazione di apparati categoriali, percepibili distintamente (*aisthesis*) sia da chi li propone sia da chi ne fruisce. E accogliendo l'indicazione di Umberto Eco si può ribadire e tenere presente che la *Poetica* di Aristotele «rappresenta la prima apparizione di una estetica della ricezione».¹¹ Quando si tratta di estetica teatrale si vuole intendere, nel presente contesto, una teoria della scrittura del testo drammatico e della sua messa in scena, ovvero una cura della parte compositiva, non semplicemente rispetto ai contenuti testuali, ma anche e soprattutto circa la forma che la tragedia, nella fattispecie secondo Foscolo, deve prendere, e dunque della prassi performativa, inerente a tutto il complesso di varianti della messa in scena (regia, attori, scenografia, luci, costumi, etc.).

Valla, 1976, p. 3 [1447] [8]: «περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἴην τινα δύνανται ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους [10] εἰ μέλλει καλῶς ἔξιν ἢ ποιήσας, ἔτι δὲ ἐκπόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου».

⁹ R. BARTHES, *La retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 19-22: «Non è forse aristotelica l'intera retorica [...]? Probabilmente sì: tutti gli elementi didattici che alimentano i manuali classici vengono da Aristotele [...]. Aristotele ha scritto due trattati che riguardano i fatti di discorso, ma questi due trattati sono distinti: la *τέχνη ρητορικὴ* tratta d'un'arte della comunicazione quotidiana, del discorso in pubblico: la *τέχνη ποιητικὴ* tratta d'un'arte dell'evocazione immaginaria; nel primo caso si tratta di regolare la progressione del discorso di idea in idea, nel secondo caso la progressione dell'opera di immagine in immagine [...]» p.19.

¹⁰ Come ha scritto Walter Binni la poetica è «l'attiva coscienza che il poeta ha, e conquista, della sua forza poetica (essa stessa in continuo *ferri*) e del suo impiego costruttivo nella prefigurazione e nell'attuazione delle opere cui tende, come atto di coscienza attiva e operativa dell'agire poetico, della sua peculiarità e delle sue generali implicazioni» in W. BINNI, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, p. 13.

¹¹ U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2004, p. 260.

Che Foscolo fosse uomo non ignaro del teatro è ormai indubitabile e non solo per il noto *Piano di studi* del 1796,¹² in cui leggiamo con quale e quanta competenza, dividendo per generi letterari, chiaramente distinti sul margine sinistro del foglio, il poeta avesse posto in ordine cronologico i «Tragici», dei quali non è detto se avesse intenzione di studiare o se avesse già studiate le opere, quando cita i nomi di «Sofocle. Shakespeare. Voltaire. Alfieri».¹³ Se la 'lista' è evidentemente incompleta, tuttavia dimostra con luminosa evidenza i 'gusti' e il canone su cui il poeta volle formarsi: agli estremi troviamo Sofocle e Alfieri.¹⁴ Non si devono, inoltre, tacere né le numerose serate trascorse a teatro nel corso della sua vita,¹⁵ che documentano un'attenzione e una frequentazione se non professionale tuttavia costante del poeta dei *Sepolcri*, né i testi dichiaratamente riguardanti lo spazio, la prassi della scrittura teatrale, la performance spettacolare: si pensi, *par exemple*, al breve manifesto *Per la istituzione d'un teatro civico* (1797), alla lettera inviata al Pellico sulla *Laodamia*, e a tutti i riferimenti costanti e agli accenni reperibili all'interno del suo monumentale e voluminoso epistolario, all'articolo pubblicato nel «Giornale del Lario» *Sul nuovo teatro di Como* (23 agosto 1813), e, dopo essere stato dal 31 agosto 1811 fino al 1814 revisore delle traduzioni dei testi teatrali,¹⁶ infine, al saggio *Della nuova scuola drammatica in Italia* (1826), composto un solo anno prima della morte. «L'attenzione degli studiosi si è volta soprattutto a cogliere il momento più squisitamente letterario, per così dire poetico [appunto], dell'esperienza drammaturgica foscoliana, riscontrando in essa il riflesso della tormentata vicenda biografica

¹² Documento indispensabile come è stato più volte riconosciuto sin dal Carrer, che per primo ne diede notizia, e da tutti coloro che si sono occupati della formazione culturale e letteraria giovanile del poeta. U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. VI, Firenze, Le Monnier, 1976, pp. 3-9.

¹³ *Ivi*, p. 5.

¹⁴ Si veda per completezza e per l'illuminante prospettiva V. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, in particolare il capitolo XVI *La figura dell'Alfieri*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 191-207.

¹⁵ Si rileggano, fra i molti documenti, a mo' d'esempio, le intense e appassionate lettere del *Carteggio con Antonietta Fagnani Arese* (1801-1803) ove gli appuntamenti a teatro sono frequenti, in U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. I, a cura di P. Carli, *Edizione Nazionale delle Opere*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 209-414.

¹⁶ P. BOSISIO, *La rappresentazione dell'«Ajace» e la tecnica teatrale foscoliana*, «Belfagor», XXXV, 2, 1980, pp. 139-156, p. 142. Pagine irrinunciabili per esemplificare e mostrare la scrittura drammatica foscoliana e inserirla nel contesto più ampio dei dibattiti fra Settecento e Ottocento, ha scritto B. ALFONZETTI, *I finali drammatici da Tasso a Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 91-108.

dell'autore ovvero la germinazione di idee, sentimenti e stati d'animo»,¹⁷ si ravvisa allora necessario, anche e proprio in grazia dello studio di Paolo Bosio, documentare e valutare tecnicamente le qualità estetiche delle teorie *in fieri* e della prassi drammaturgica foscoliana.¹⁸

Nel comunicare in forma epistolare al Cesarotti, il 30 novembre 1795, a soli 17 anni, il Foscolo esprimeva entusiasticamente:

[...] Ardii scrivere una tragedia sopra un soggetto che fu già toccato da Crébillon e dal gran Voltaire. Sì; scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto. Qual ei siasi vedrassi frappoco dagli intendenti sulla scena cui l'affido. S'essi non l'accetteranno fra le lor favorite, basteranmi le lagrime e il terror degli ignari, che sono i principali oggetti dei miei versi. Certo ch'io non avrei avventurato la mia fatica e il mio nome, se Crébillon [*Atrée et Thyeste*, 1707] fosse meno intricato, e il grand'Autore del *Maometto* [*Pélopides*, 1772] più terribile, e più deciso. [...] Trattanto io spero che voi non crederete ad un tratto, come tant'altri, che chi è giovane e che canta dell'odi, non possa accingersi a scrivere de' poemi filosofici e delle tragedie.¹⁹

Sin dalle parole appassionate di questo giovanissimo indirizzate ad un *magister* severo e comprensivo, in una Venezia non molto lontana dai fermenti napoleonici che l'avrebbero ridotta alla resa il 12 maggio 1797, apprendiamo di un "ardire senza fine": Niccolò si mette alla prova con il genere letterario più complesso e di difficile trattamento, il genere sublime per antonomasia nella partizione dei generi teatrali, secondo la celebre *rota vergilii*, e vi possiamo cogliere *in nuce*, ma distintamente, una prima dichiarazione di estetica teatrale, non del tutto autonoma dal modello alfieriano, "sebbene mediato e controcorrente",²⁰ ma efficace e in linea con la poetica foscoliana. Se è vero che sin da quegli anni «il modello dell'astigiano fermenti nel laboratorio tragico del poeta diciassettenne»,²¹ è comunque al Cesarotti antifieriano che si rivolge. Quattro attori sol-

¹⁷ P. BOSIO, *La rappresentazione dell'«Ajace» e la tecnica teatrale foscoliana*, cit., p. 139.

¹⁸ La sintesi del presente saggio è di necessità decretata dalla sua destinazione editoriale in rivista, ci si riserva tuttavia di estendere le osservazioni e la documentazione con l'ampiezza e la distensione che l'argomento e la materia richiedono in una futura pubblicazione in volume.

¹⁹ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 19.

²⁰ Insuperato il saggio di G. NICOLETTI, *Alfierismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, «Annali Alfieriani del Centro di Studi Alfieriani», Asti - Casa d'Alfieri, 1985, pp. 172-183.

²¹ *Ivi*, p. 172.

tanto che agiscono nel corso di cinque atti, l'argomento scelto, anche se trattato da Crebillon e da Voltaire, è classicissimo, risalente al mito tragico per antonomasia, da cui discendono l'antefatto dell'*Iliade* e la trilogia eschilea.²² Dalla lettura del testo, versificato in endecasillabi sciolti, appaiono perfettamente rispettate le unità pseudo-aristoteliche. Al giovane Foscolo basterà (non è poco) che il pubblico, incolto, destinatario del suo lavoro, versi lagrime e provi terrore, perché l'oggetto dei suoi versi è proprio nelle lagrime e nel terrore: l'intreccio della tragedia non deve essere eccessivamente complicato, ma tale da coinvolgere, durante la messa in scena, il pubblico attraverso il ricorso al terribile, ovvero a ciò che possa suscitare decisamente spavento, ma non orrore. Foscolo, quasi a scusarsi di aver trattato un tema già affrontato da autori francesi amati dal Cesarotti, comunica a colui che aveva pubblicato il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*²³ i difetti dei suoi predecessori francesi, che evidentemente ritiene di aver corretto con la sua opera. Insieme alla poetica, è un'estetica²⁴ che Foscolo enuncia quando opera scelte che dalla composizione e struttura del testo drammatico si rifrangono sulla scena teatrale. Il giovane poeta e drammaturgo ne tace, ma numerosi sono i debiti linguistici e stilistici nei confronti del criticato Metastasio, che dimostrò abilità impareggiabile nella scrittura per le scene. Nel complesso le scelte drammaturgiche non dovettero dispiacere al pubblico a teatro se il *Tieste* foscoliano, messo in scena la sera del 4 gennaio 1797, al Sant'Angelo, e replicato per dieci giorni, riscosse un grande successo di pubblico e di critica. Di ciò Foscolo informò il Cesarotti, in una lettera dei primi di febbraio, con tali parole: «Mio Padre – Si vide il *Tieste*; si tacque, si pianse. Ecco l'elogio che faccio al Foscolo di diciott'anni. [...] nel *Tieste*, benché di stile istudiatto, di purissima semplicità, e di sommo calore, non avvi né lo stile vero, né il semplice nobile, né la passione ben maneggiata e dipinta».²⁵ Sebbene riconosca alla tragedia alcune qualità, tuttavia ritiene che sia priva di talune peculiarità, fondanti

²² C. DONI, *Il mito greco nelle tragedie di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1997.

²³ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire [...] con alcuni ragionamenti del traduttore*, Venezia, Pasquali, 1762. Foscolo certamente conosceva da tempo lo scritto del maestro, e ne condensa alcune riflessioni, ma non fa mistero di ammirare l'Opera dell'Alfieri, più della drammaturgia francese.

²⁴ Per una formulazione dell'estetica artistica di Ugo Foscolo necessaria si ravvisa la conoscenza del saggio di R. COTRONE, *Ugo Foscolo: pensare il «bello» - La natura, la mimesi e le arti*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2008², di cui irrinunciabili per la piena formulazione del presente studio sono apparse le pp. 33-51.

²⁵ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. I, a cura di P. Carli, cit., pp. 39-40.

il genere tragico: ovvero lo “stile vero”, “il semplice nobile” e “la passione ben maneggiata e dipinta”: la sua tragedia è priva di uno stile elevato, tale che si addica al genere letterario in cui ha scelto di esprimersi, di una nobiltà semplicemente ed immediatamente rilevabile dalle parole e dalle azioni dei personaggi e dall’intreccio; infine, quanto provano e subiscono i personaggi non è adeguatamente reso con gli strumenti della scrittura e della messa in scena teatrale. Il poeta dichiara, con la malcelata autocritica esposta al Cesarotti, la discrasia insanabile che frattura il godimento della ricezione a teatro dalla intenzione autoriale (tanto estetica quanto poetica): è patente, a partire dalla prima prova drammaturgica, che Foscolo avverte l’impossibilità di stabilire una piena e tangibile coincidenza fra quel che il pubblico, che applaude il *Tieste*, comprenda e recepisca della tragedia, e la propria percezione testuale e della messa in scena. Non è possibile dire quanto Foscolo prendesse parte alle prove e suggerisse al capocomico. Indicativi, a tal proposito, alcuni rilievi di Dionisotti: «Il Foscolo si stabilì a Venezia nel 1793, a quindici anni. Nel 1794 già scriveva poesie a gran forza, [...] nel 1797 gli riusciva di far rappresentare [...] il *Tieste* con trionfale successo. [...] Indi balzano ai nostri occhi le immagini di quel tribuno diciannovenne, che non era nato per scrivere tragedie, ma che certo aveva ... l’estro, da ultimo il vizio, dell’attore».²⁶ Il giovane Niccolò non sarà rimasto indifferente e si sarà interessato alla sua prima opera tragica e alla vita in scena di quella tragedia, definita opportunamente «capolavoro alla rovescia».²⁷ Probabilmente, a rileggere uno scritto successivo di qualche tempo, ciò di cui poeticamente ed esteticamente è carente il *Tieste*, la cui dedica al “Tragico d’Italia” (Vittorio Alfieri) è una dichiarazione essenziale di poetica e di estetica tragica, anche e soprattutto per tutto quanto vi è contenuto, è proprio l’elemento paideutico. Ovvero non basta portare sulla scena qualcosa che susciti terrore, né sono sufficienti le lagrime, che il testo spettacolare, con il contributo degli attori della compagnia di Giuseppe Pellandì e della scenografia, possa provocare negli spettatori, come era avvenuto per il *Tieste*. Come dirà, con piglio giacobino e repubblicano,²⁸ in quello stesso 1797, ormai Venezia arresasi a Napoleone, rivolgendosi ai Cittadini e alle Cittadine: «Il mezzo che si offre [cioè la scrittura teatrale]

²⁶ C. DIONISOTTI, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 36.

²⁷ *Ivi*, p. 43.

²⁸ A tal proposito ottimo e documentato il lavoro di P. BOSISIO, *Tra ribellione e utopia. L’esperienza teatrale nell’Italia delle repubbliche napoleoniche*, Roma, Bulzoni, 1990, soprattutto pp. 101-212.

combina la onesta occupazione nelle ore di ozio, la virtuosa emulazione ed il soccorso alla povertà. Esiteremo, forse, o Cittadini e Cittadine, di prestarsi a questi oggetti? Si propone un Teatro Civico. Ci dedicheremo alla declamazione, alla musica ed a comporre per istruire il Popolo, lasciando al nostro genio se avremo aggravio alcuno».²⁹ La tragedia per istruire il popolo Foscolo la annunciò spesso, ma non la scrisse mai, mai la mise in scena: il *Timocrate*, «Tragedia di Libertà» su cui disse lavorava «da molti mesi [...], onde serva all'istruzione e al diletto del popolo»,³⁰ rimase solo un progetto annunciato.

Il documento che meglio, e più d'ogni altro, vale a configurare materia di discussione, sia per il destinatario sia per il momento biografico a cui risale, è la lettera al Pellico del 23 febbraio 1813: all'amico, che Foscolo considera con affetto³¹ e tratta con tenerissima fratellanza,³² indirizza consigli di scrittura drammatica e pareri sulla tragedia, che prendendo le mosse dall'analisi di un tentativo di scrittura tragica di Pellico pervengono a definire quasi una *summa* dell'estetica drammaturgica foscoliana. La lettera viene composta con lo scopo precipuo di offrire un parere sulla tragedia *Laodamia*. Da Milano, il 26 dicembre, il Pellico³³ aveva inviato il testo manoscritto al Foscolo, che si trovava a Firenze, ma il poeta lo ricevette soltanto il 12 febbraio. Non inopportuno rammentare che le parole di Ugo Foscolo sulla tragedia rivolte all'amico potevano giovare dell'esperienza che il poeta aveva effettuato con la scrittura e la messa in scena della sua tragedia *Ajace*, e certamente della rilettura dell'*Opera* di Alfieri, rinnovata dalla frequentazione, in quel torno di tempo, con la contessa Luisa Stolberg d'Albany.³⁴ Da un esame puramente illustrativo del codice teatrale foscolia-

²⁹ U. FOSCOLO, *Per la istituzione d'un teatro civico*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, vol. VI, a cura di G. Gambarin, cit., p. 719.

³⁰ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. I, a cura di P. Carli, cit., p. 70, lettera 41 del 14 agosto 1798, indirizzata alla Società del Teatro Patriottico di Milano.

³¹ Si rileggano le commosse parole presenti nella lettera al Grassi, la prima volta che il Pellico è nominato, in U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. II, a cura di P. Carli, cit., p. 435.

³² Le lettere indirizzate a Silvio Pellico, contenute nel quarto volume dell'*Epistolario* nell'*Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, quelle del periodo fiorentino, sono un documento inoppugnabile dell'affetto e dell'amicizia fra i due intellettuali in anni difficili e in una situazione politica complessa.

³³ Silvio Pellico non pubblicò mai la tragedia in vita, essa apparve soltanto molti anni dopo la morte ad opera di I. RINIERI, *Della vita e delle opere de Silvio Pellico: da lettere e documenti inediti*, voll. III, Torino, R. Streglio, 1901, pp. 55 e sgg.

³⁴ Si consulti la bella edizione delle lettere L. M. C. E. STOLBERG-ALBANY, *Lettere inedite di Luigia Stolberg, contessa d'Albany, a Ugo Foscolo, e dell'abate Luigi di Breme alla contessa*

no e precisamente condotto sul testo dell'*Ajace*, a descriverne struttura e articolazione, la tragedia ci si presenta di 'forma' ancora genericamente e meditatamente alfieriana.³⁵ E quel che evidentemente va segnalato, per l'argomento trattato, è che Ugo Foscolo fu regista o più esattamente *metteur en scene* dell'*Ajace*, ne studiò i costumi per gli attori, e compose gli elementi necessari alla scenografia,³⁶ infine preparò e impostò nella recitazione, non senza una immane fatica, i suoi eroi tragici. Dalla lettura delle didascalie dell'*Ajace* prima e della *Ricciarda* poi ricaviamo una inconfondibile perizia teatrale e riguardante il testo spettacolare nelle sue varie articolazioni, e un'attenzione precipua a quanto il pubblico avrebbe fruito complessivamente dalla platea e dai palchi. Per quanto l'*Ajace* non sia propriamente tragedia di semplice ed efficace rappresentazione scenica, e che possa incontrare il favore di un pubblico vario, vi si potrebbe riconoscere lo statuto di vero e proprio esperimento transgenerico foscoliano: l'autore mostra di aver sviluppato una propria estetica della messa in scena di un testo drammatico, ma soprattutto quali siano le qualità che deve possedere, per essere compreso e fruito dal vario pubblico che affolla i teatri. E in tale direzione guida il giovane amico. Dopo aver apprezzato la prima scena della *Laodamia* come «prospettiva di un bellissimo edificio», che lo ha commosso fino alle lacrime, provocando un perfetto *movere* nel Foscolo lettore,

d'Albany, a cura di C. Antona Traversi e D. Bianchini, Firenze, E. Molino, 1887. Utile: C. PELLEGRINI, *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951, pp. 180-189, in particolare a p. 186 si rievoca l'omaggio dell'edizione Didot delle *Tragedie* di Alfieri effettuato dalla Contessa al Foscolo il 10 ottobre 1812, e il biglietto della nobildonna che accompagnava il dono, oggi conservato presso la biblioteca Marucelliana di Firenze. Interessante M. TESTI, *Tra speranza e paura: i conti con il 1789: gli scrittori italiani e la Rivoluzione francese*, Ravenna, Pozzi, 2009, in particolare il capitolo su Ugo Foscolo in cui si affrontano alcuni importanti temi del suo dialogo con la Contessa, pp. 130-137.

³⁵ U. FOSCOLO, *Tragedie e poesie minori*, vol. II, a cura di G. Bézzola, cit., *Ajace*, pp. 61-138. La tragedia è divisa in 5 atti (I, 5 scene; II, 11 scene; III, 5 scene; IV, 8 scene; V, 7 scene, l'ultima scena funge da epilogo), per complessivi 1902 endecasillabi sciolti, con sei personaggi, che si alternano in scena (Agamennone, Ulisse, Ajace, Teucro, Calcante, Tecmessa, Araldo, come comparse mute le Donzelle Frigie ed i Guerrieri Achei). Sono rispettate le tre unità pseudo-aristoteliche: l'azione, unica, ma con numerose digressioni nel mito iliadico, si svolge nell'arco delle ventiquattro ore di un solo giorno, non vi sono cambi di scena.

³⁶ Si veda E. FLORI, *Il Teatro di Ugo Foscolo con un'Appendice sul pensiero filosofico foscoliano*, Bologna, Zanichelli, (1907) 1925, p. 144. E per i costumi le lettere di Foscolo, fra cui quella ricevuta da Paolo Belli Blanes, U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. III, a cura di P. Carli, cit., p. 523.

ma che non avrebbe probabilmente sortito la medesima reazione sul Foscolo spettatore, prosegue affermando che offrirà all'amico un «giudizio – e schiettissimo, perché [è] amico dell'arte, e [del Pellico], e della verità di cui [si] pasc[e] e addolcisc[e] ogni amarezza». ³⁷ In primo luogo il poeta chiarisce che la «tragedia è un'azione operata da uomini i quali denno dalla madre natura avere sortiti caratteri forti d'anima», persone/personaggi con tali caratteri, prosegue, possono essere desunti dal drammaturgo (dal poeta) da due fonti apparentemente opposte: da un lato dall'esperienza della vita quotidiana, dalla realtà dunque, e d'altro canto dalle “storie”, ovvero dai miti e/o dalla storia. Foscolo parla di uomini e non specificatamente di eroi, e di storie, senza definire se intenda gli intrecci del mito o le vicende storiche, ma quel che emerge chiaramente è che gli uomini, che agiscono nella tragedia, devono possedere, per natura, un carattere forte e che lo scrittore drammatico, per rendere un tale carattere, deve sapientemente mescolare la realtà quotidiana, gli elementi realisticamente intesi della vita, con la vicenda della tragedia. La forza propulsiva dei caratteri riesce più vera se l'autore drammatico la coglie dall'osservazione della realtà. Ma specifica Foscolo, attraverso un'ardita similitudine, che il poeta non può semplicemente osservare nella realtà ‘del mondo’ i caratteri e descriverli, deve invece comportarsi «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 a quelle figure: con che si viene a conseguire il nuovo, il mirabile, e il sublime». ³⁸ L'autore, una volta che ha trovato e sbizzato i caratteri, dovrà fare in modo che costoro risultino comprensibili agli spettatori a teatro, e per far sì che il pubblico reputi tali personaggi veri-verosimili è necessario che le passioni che li animano non appaiano immediate e immotivate ma “covate da gran tempo”. Determinante al fine di definire la base di un'estetica teatrale foscoliana è il ricorso a tre elementi che avevano animato il dibattito sull'estetica teatrale tragica nel corso del Settecento e nei primi anni dell'Ottocento: si era differentemente concesso spazio alla novità a teatro e alla meraviglia fin dalla fine del Seicento, per giungere a progettare la “perfetta tragedia”, ³⁹ e Muratori avvia quel dibattito dall'inizio del

³⁷ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., pp. 214-226. A Silvio Pellico, Firenze 23 febbraio 1813.

³⁸ *Ivi*, p. 215.

³⁹ F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1960, p. CXIII. N. MANGINI, *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento: studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979. Sempre essenziale per i problemi di estetica teatrale il volume M. APOLLONIO, *Storia del*

secolo con il suo trattato *Della Perfetta Poesia italiana* (Modena 1706)⁴⁰ in molti lo proseguiranno fino all'*Opera* dell'Alfieri, che «aveva proclamato la necessità d'affidare ai poeti le sorti della drammaturgia, o addirittura della storia; e da Monti a Foscolo, da Manzoni a Pellico a Niccolini, i poeti si presentano alla prova ad uno ad uno, a turno, quasi in un'accademia poetica, dove tema costante del concorso sia: idea della perfetta tragedia»⁴¹ (e fra costoro coloro che mettono in scena le proprie opere all'idea uniscono anche la pratica teatrale). Quel che sembra potersi inferire dalle parole di Ugo Foscolo è proprio un nuovo paradigma estetico che superi la dominante del nuovo o del mirabile o del sublime, al fine di contemplare nella tragedia l'intrecciarsi ponderato di tutti e tre i principi, senza i quali non si può ritenere compiuta alcuna opera d'arte. «Finalmente, dati questi caratteri e queste passioni, l'autore deve nel breve spazio dal principio alla fine della sua azione far nascere tali accidenti che, quantunque naturalissimi e quasi minimi, ridestino quelle antiche passioni, le facciano operare fortemente in que' forti caratteri, e scioglano pietosamente e terribilmente l'azione»: ⁴² l'intreccio tragico appare affidato completamente ai caratteri degli eroi o dei personaggi e alle loro passioni, in modo che nel corso dell'azione drammatica si giunga allo scioglimento suscitando pietà e terrore negli spettatori. Il vocabolario è ancora aristotelico, ma l'impianto estetico è molto più complesso. In sintesi la proposta di Foscolo si condensa in una teoria, che va poi messa alla prova del testo spettacolare, e comprende: 1. il «*mirabile* né' caratteri», che quanto più appassiona gli spettatori tanto più riesce a coinvolgerli, un «*mirabile* più credibile e più atto a percuoterci, perché dipende non da fatti di fortuna, ma dagli individui dell'umana natura»; ⁴³ 2. il «*vero* delle passioni» che, per l'immediatezza con cui si riconosce, induce gli spettatori al *movere* prima che al ragionare; 3. «il *semplice* dell'azione, perché quanto l'azione è complessa tanto è meno credibile». ⁴⁴ Con una sistematica progressione il poeta che si fa drammaturgo enuncia una teoria

teatro italiano dal Medioevo al Novecento, voll. II, Milano, BUR, 2003, in particolare nel vol. II, il capitolo *I teorici della tragedia*, e seguenti, pp. 350-365. Documentato e opportuno per il dibattito estetico sul teatro fra Settecento e Ottocento è il recente volume P. MECELLI, *La scena di prigione nell'opera italiana fra Settecento e Ottocento*, Monaco, GRIN Verlag, 2011.

⁴⁰ Si consulti: *Dal Muratori al Cesarotti*, tomo IV, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1960.

⁴¹ M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano dal Medioevo al Novecento*, cit., vol. II, p. 479.

⁴² U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., p. 215.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 216.

epocale ed originale: tutto quel che l'autore drammatico progetta e inserisce nel suo testo non può prescindere da una duplice fruizione: quella della lettura, per cui è valido quanto propone, e quella dello spettacolo messo in scena a teatro, ove «le azioni piene di avvenimenti stranissimi piacciono sempre al popolo; ma al lettore non mai»;⁴⁵ lo scrittore, lo spettatore, il lettore cooperano ciascuno a proprio modo alla vita del testo spettacolare. Egli, proprio con l'*Ajace*, aveva sperimentato un'azione eccessivamente complicata, e personaggi i cui caratteri non erano così *mirabili*, o straordinariamente eroici e appassionati, come avrebbero dovuto, in quanto poco tragici in sé, almeno secondo il sentimento popolare e degli spettatori a teatro, certo è che appaiono ai lettori odierni molto epici nei versi e nell'*actio*. La teoria così come Foscolo la formula necessita di un soggetto a cui applicarla: dal soggetto – o argomento – deriverà il «seme dell'azione de' caratteri e delle passioni».⁴⁶ I caratteri agiranno sulla scena, grazie al soggetto prescelto, in una «discordia armonica».⁴⁷ E porta ad esempio ancora il suo *Ajace*: nella tragedia i caratteri dei vari personaggi sono «discordi in parte e in parte consonanti tra loro, finché si giunge agli estremi che sono in tutto e per tutto discordi».⁴⁸ Il Foscolo rimprovera moderatamente all'amico che avendo scelto di trattare una tragedia d'amore non occupi con il solo sentimento-evento dell'amore tutta l'azione: «nella tua tragedia molte cose si fanno [...] così l'anima del lettore si distrae dalla divina passione di Laodamia».⁴⁹ Il poeta rimarca l'importanza della distinzione che il testo drammatico comporta per la differente fruizione alla lettura e nella messa in scena, e quanto ciò possa inficiare e tradire la volontà autoriale e l'orizzonte d'attesa dello spettatore, rifacendosi ad un'esperienza personale, scrive: «ricordami d'aver assistito all'Ottavia di Alfieri ch'io aveva letta e riletta con somma pietà e meraviglia; ma vedendo vivi e parlanti Nerone, Tigellino e Poppea scellerati mostruosi accaniti contro l'innocente figlia di Claudio, sono fuggito al terz'atto compreso di ribrezzo noioso e nauseante, quasi vedessi un bambino sbranato vivo da un tigre».⁵⁰ Infine, dopo aver analizzato i singoli personaggi della *Laodamia*, Foscolo conclude icasticamente: «da questi caratteri adunque, e prescindendo da' loro difetti, deriva che la tua tragedia è una lotta di scelleratissimi avveduti e forti, contro i

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 219.

⁵⁰ *Ivi*, p. 220.

virtuosissimi incauti e deboli: e quindi da una parte ispira orrore e non terrore, e dall'altra pietà senza nobile ammirazione degli sventurati: il che t'è avvenuto perché il contrasto de' caratteri non è graduato né armonico».⁵¹ È doveroso ribadire e mettere in piena luce, dopo tutto quanto detto fin qui, che per Foscolo l'essenziale della messa in scena del testo drammatico risiede nella ricezione: se lo scopo della tragedia è suscitare aristotelicamente la pietà e il terrore, nel primo caso la pietà senza l'ammirazione è sentimento dimidiato, nel caso del terrore questo non va confuso con l'orrore.⁵² Per «il progresso dell'azione», e qui è d'obbligo il ricorso ad Alfieri e ai tragici greci, come si vedrà poi nelle *regulae* compositive utilizzate per la *Ricciarda*, esso per Foscolo consiste «negli accidenti naturalissimi e minimi, che riecitando le passioni de' personaggi le infiammano»,⁵³ e così si giunge alla catastrofe dall'esplosione di quelle stesse passioni. L'orditura e lo stile vengono analizzati dal poeta con precisione, e conclude pessimisticamente: «Questo sia detto sullo *stile* tragico e poetico assolutamente, il quale tu sai io credo doversi fare alto e confinante quasi col lirico: - ma anche le ottime e perfette cose non giovano in tutti i tempi, e sono simili alla virtù ammirata freddamente spesso da chi può ravvisarla, e non creduta da molti, o almeno stimata disutile. Così è detto dello stile delle tragedie che si vogliono far intendere al pubblico: le bellezze dello stile ci perdonano, le cose alte non si intendono, le sublimi paiono esagerate ed oscure».⁵⁴ Quel che l'autore drammatico ritiene stilisticamente essenziale per la perfetta tragedia non sempre coincide con il gusto del pubblico a teatro. Foscolo si congeda dall'amico affermando: «dopo queste severe censure dico: che la tragedia mostra un'anima alta, un cuore ardente, un'immaginazione abbondante ed ingegno insomma che fa sperare moltissimo, appunto perché sbaglia per troppo vigore e per ardite imprudenze»,⁵⁵ ma lui non la rappresenterebbe a teatro, se non dopo un buon lavoro di adeguamento alla scena e alla fruizione del pubblico, che è un giudice "terribile".

⁵¹ *Ivi*, p. 221.

⁵² Opportuna la consultazione del volume di B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989. Sul problema estetico del conflitto fra terrore e orrore nel teatro tragico precedente l'esperienza foscoliana utile anche E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 30-46. Per una prospettiva odierna del problema tragico del terrore e della pietà, feconda la lettura di P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1991, pp. 77-81.

⁵³ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., p. 221.

⁵⁴ *Ivi*, p. 224.

⁵⁵ *Ivi*, p. 224.

Quel che Foscolo⁵⁶ aveva scritto al Pellico derivava dalla personale esperienza con il teatro e con la messa in scena, con il pubblico, in un'interazione estetica non sempre facilmente dominabile, dal momento che la vera funzione dell'arte tragica deve risiedere sì nel fatto d'arte, ma anche nella sua sostanziale funzione vichianamente⁵⁷ paideutica e civile. La preoccupazione prima e ultima, nella lettera al Pellico, appare per Foscolo una preoccupazione di natura estetica strettamente connessa al problema, serio e fortemente avvertito dal poeta, della ricezione da parte del pubblico: il testo spettacolare nasce per la scena ed è sulla scena che deve vivere e trovare la propria compiutezza in una cooperazione necessaria fra tutte le componenti che contribuiscono alla piena realizzazione dell'opera, e fra queste una non minore o di minore importanza è propriamente determinata dal pubblico. Il pubblico decreta con la lettura e con la fruizione il successo o l'insuccesso non solo del testo spettacolare, ma anche del suo autore. E in quella lettera confluisce una riflessione che Foscolo stava effettuando per la composizione di una sua nuova tragedia, il cui primo annuncio è in una lettera del 14 settembre 1812, ma l'ultima stesura per la messa in scena è del 29 maggio 1813:⁵⁸ *Ricciarda*.⁵⁹ Di notevole interesse sono gli appunti

⁵⁶ Complessivamente nel ragionamento del Foscolo, così come esposto nella lettera al Pellico, pare potersi individuare ben tessuta la lezione di Antonio Conti: A. CONTI, *Dissertazione sopra la Ragion poetica del Gravina*, in *Prose e poesie*, Venezia, Pasquali, 1756, 2 voll., in particolare vol. II, pp. CLXIII-IV; vol. I, CXLVIII. Numerosi sono i riscontri di una lettura e conoscenza completa dell'opera di Conti effettuata dal Foscolo nel corso della sua permanenza a Venezia e poi a Milano, si veda, fra molti, un solo esempio: L. CARRER, *Vita di Ugo Foscolo*, a cura di C. Mariani, Bergamo, Moretti e Vitali edizioni, 1995, pp. 121-145; 311, n. 186. Sul Conti si consulti il bel volume G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Padova, Il poligrafo, 2009.

⁵⁷ Si ricorra all'insostituibile saggio V. MASIELLO, *Foscolo e Vico. Le fondazioni foscoliane della coscienza tragica*, in *Atti dei Convegni Foscoliani* (Milano febbraio 1979), vol. II, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1988, pp. 435-455.

⁵⁸ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. III, a cura di P. Carli, cit., pp. 148 ss. - pp. 267 ss. Non ci si soffermerà ad analizzare la breve tragedia *Ricciarda* che è pienamente alfieriana, nel rispetto ancora delle tre unità pseudo-aristoteliche e con numerosi prestiti linguistici nella versificazione desunti da Petrarca; dalla storia del Medioevo, a cui Foscolo si stava appassionando fin dal 1811, è tratto l'argomento dell'angosciante vicenda salernitana di una trentennale lotta fra Guelfo e Averardo, fratelli, e della storia d'amore impossibile fra i loro rispettivi figli Ricciarda e Guido.

⁵⁹ Molto suggestiva e non priva di interesse estetico e poetico l'intuizione critica di Alberto Granese, a seguito degli studi di W. BINNI, *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Milano, PBE, 1982, che ritiene la *Ricciarda* tragedia con la quale Foscolo tenta di «liberarsi da

contenuti ne le *Istruzioni per gli attori*.⁶⁰ Foscolo non solo compone la tragedia, la pone al vaglio di esperti, si veda ad esempio la lettera alla contessa d'Albany,⁶¹ e poi della censura milanese, ma al momento della messa in scena bolognese, volendo ancora una volta curare egli personalmente la regia e i costumi, si preoccupa seriamente di come gli attori debbano recitare, forte dell'esperienza attoriale dell'*Ajace*, in cui si era trovato a dover istruire dei comici⁶² per farli divenire faticosamente eroi tragici: «Così infermo e bisognoso di quiete, vado sclamando e agitandomi per domare i comici, e farli diventare eroi: ed arrabbio spesso»⁶³ scrive, e successivamente rivolgendosi al Fabbrichesi,⁶⁴ capocomico, lo esorta a far attenzione ai singoli attori e alle singole parti della *Ricciarda*. Se aveva “diretto la prima recita” dell'*Ajace* di necessità, come aveva detto alla famiglia,⁶⁵ così provvede a dare un'impostazione di recitazione e registica propriamente foscoliana anche alla prima della *Ricciarda*, fondata su una propria convinzione estetica precisa: la tragedia deve arrivare a colpire il pubblico suscitando il terrore e la pietà, in una sorta di necessaria empatia con i personaggi eroici che agiscono in scena. Tutto contribuisce a tal scopo: la scenografia, gli accessori, i costumi e evidentemente più di tutto le capacità attoriali. È nella dislessica percezione della messa in scena che “piacque” al pubblico, ma “spiacque” al poeta⁶⁶, cioè in una sorta di incomponibile divaricazione che risiede la

un magma profondo di sentimenti, di decantarli, sul piano linguistico-stilistico, per non sentirsene minacciato, quando contemporaneamente, componeva i luminosi frammenti fiorentini delle Grazie», in *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, cit., p. 227.

⁶⁰ In U. FOSCOLO, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bèzzola, cit., pp. 215-225. Foscolo approntò queste indicazioni per gli attori, proprio perché non poté personalmente essere presente a Bologna, a sorvegliare e preparare gli attori, che dal 12 settembre, la tragedia andò in scena per la prima volta al Teatro del Corso, la sera del 17 settembre.

⁶¹ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., pp. 268-269.

⁶² U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. III, a cura di P. Carli, cit., in particolare la lettera di Blanes in cui si dice esplicitamente che vuole il copione dell'*Ajace*: «ond'io possa apprendere perfettamente a memoria la mia, per quindi essere in istato di bene rappresentarla sotto la tua direzione», p. 523.

⁶³ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. III, a cura di P. Carli, cit., la lettera ad Andrea Mustoxidi, venerdì 29 novembre, 1811, p. 543.

⁶⁴ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., pp. 280-281.

⁶⁵ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. III, a cura di P. Carli, cit., p. 497.

⁶⁶ «La Tragedia fu pessimamente recitata... Guelfo avrebbe fatto eccellentemente se non avesse voluto far troppo, Ricciarda pareva una ragazza sentimentale, anziché una principessa innamorata altamente; piacque nondimeno al pubblico; a me spiacque moltissimo. Averardo fu sostenuto ragionevolmente. Ma Guido fu recitato in modo ch'io stesso che lo aveva meditato e scritto e riletto non intendeva ciò che quel disgraziato

consapevolezza drammaturgica di Foscolo. Il pubblico non è in sintonia con l'autore, che non riesce attraverso l'opera e l'azione di tutti coloro e di tutto ciò che contribuisce al testo spettacolare a conseguire il proprio fine comunicativo. Dunque non si dà vera e compiuta ricezione spettacolare se non c'è coincidenza fra le intenzioni estetiche del drammaturgo e la percezione-fruizione degli spettatori. E allora «tutti gli avvertimenti sul vestiario, la scena e l'azione»⁶⁷ uniti alle didascalie presenti nei testi tragici non risultano comunque sufficienti a provocare quella interazione estetica spettacolare fra autore-attori-pubblico, che per Foscolo si pone come condizione essenziale della sua drammaturgia.⁶⁸

L'estetica teatrale di Ugo Foscolo, sia per quanto attiene alla fruizione attraverso la lettura di tragedie e attraverso la partecipazione agli spettacoli, sia rispetto all'influenza diretta esercitata dall'atmosfera normativa in ambito teatrale, formulata nel corso dell'attività politica delle Repubbliche Napoleoniche,⁶⁹ e alle istanze della cultura di primo Ottocento, è fondata su un'esperienza che non trascende i contenuti culturali epocali, evocati a coniugare la tensione storico-politica all'equilibrio di ascendenza winkelmaniana-canoviana, attraverso la plastica intelligenza, la passione e l'impeto incontenibili dell'autore. E ciò si può rilevare ulteriormente dalla lettura di un testo di critica architettonica quale è l'articolo *Sul nuovo teatro di Como*⁷⁰ (1813), in cui, fra gli altri rilievi, il Foscolo sottolinea la necessità di adeguare tutto lo spazio interno del teatro «agli spettacoli dei nostri giorni», e analizzando acutamente il progetto dell'architetto nota che non è stato possibile realizzare esattamente quanto è sulla carta, per varie ragioni, infine, dopo pertinenti analisi, osserva che:

fantoccio vestito in scena da Eroe volesse dire»: U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., pp. 349-350.

⁶⁷ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., pp. 318-320.

⁶⁸ Non si può concordare con quanto sostiene E. FACCIOLO, *Introduzione*, in *Teatro italiano*, vol. V, *La tragedia dell'Ottocento*, tomo I, Torino, Einaudi, 1981, pp. XVII-XIX, fin dal suo inserire le tragedie di Foscolo fra la *Letteratura tragica dell'età neoclassica* e per le affermazioni che non si possono discutere in questa sede, ma dalle quali si evince una sorta di frenetico velleitarismo del poeta, più che la necessità del ricorso alla scrittura drammatica per esprimere compiutamente le istanze della propria poetica.

⁶⁹ Sulla normativa teatrale dell'epoca prezioso il documentato lavoro P. BOSISIO, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990.

⁷⁰ U. FOSCOLO, *Sul nuovo teatro di Como*, in *Prose politiche e letteraria dal 1811 al 1816*, vol. VIII, a cura di L. Fassò, *Edizione Nazionale delle Opere*, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 367-371.

Se si fossero poste le colonne doriche dell'altezza richiesta dall'architetto, si sarebbe non solamente provveduto alla solidità, ma si vedrebbe ampliata la grandezza delle porte, necessaria appunto a quel luogo che serve di sfondo al teatro, e donde si avrebbe agevolmente potuto dar maggiore altezza al palco scenico; altezza utilissima specialmente agli spettacoli de' nostri giorni, e che si desidera in quasi tutti i teatri. Quanto all'interno [...] credo non si possa bastantemente lodare l'architetto della proporzione della curva del teatro, per la quale non vi è palchetto da cui non si possa veder tutta la scena. Inoltre egli si è emancipato dall'abuso perpetuo de' palchetti in proscenio; i quali [...] rompono l'illusione, e lasciano sovente vedere una finta principessa che recita da innamorata accanto a una dama che nel palchetto del proscenio fa veramente all'amore col suo cicisbeo.⁷¹

L'attenzione di Ugo Foscolo, che si firma Didimo Chierico, è non solo volta alla parte esterna, ma anche all'interno, e in particolar modo, ancora coerentemente con la propria estetica, alla fruizione del pubblico, che deve poter assistere allo spettacolo completamente e senza 'impedimenti' o distrazioni dall'illusione scenica. Si è citato dall'articolo per ribadire, se ce ne fosse ancora necessità, una perizia estetica posseduta da Foscolo sempre funzionale alla ricezione spettacolare e che tiene presenti le innovazioni della sua contemporaneità. Nonostante tre, sulle quattro tragedie a noi variamente giunte, trattino argomento classico, antico, tuttavia l'autore non è fedele all'antico in quanto tale, ma semplicemente perché appare più funzionale alla comunicazione della propria poetica teatrale al maggior numero di spettatori, così quando non si ritiene più persuaso dal soggetto classico, egli con piena consapevolezza sperimentale si rivolge al Medioevo e ad una tragedia d'amore quale è la *Ricciarda*. E a provare ciò, oltre tutto, valga anche la lingua poetica prescelta e usata. Se l'*Ajace* non fu data alle stampe a cura dello stesso Foscolo, perché evidentemente tradiva vistosamente le stesse indicazioni estetiche che l'autore aveva offerto al Pellico, invece la *Ricciarda*, con grande successo di lettori, fu pubblicata a Londra nel 1820.

Può quanto detto lasciare credere che Foscolo aderisca in qualche modo alla scuola drammaturgica romantica, iniziata da August W. Scheghel con le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (1809-'11) cioè le *Lezioni sull'arte e la letteratura drammatica*? Si accolga una risposta negativa. È con un testo che non erreremmo a considerare un vero e proprio articolo di

critica teatrale, *Della nuova scuola drammatica in Italia*,⁷² infine, con tanta energia e lucidità composto,⁷³ che Foscolo nuovamente dimostra di possedere una visione estetica raffinatissima e propria del testo spettacolare: egli dalla lettura dell'edizione manzoniana delle tragedie (Firenze, Molini, 1825) ritiene che il poeta deve essere poeta e «guardarsi dall'accompagnare i lavori della sua immaginazione con discussioni di teorie e regole dell'arte poetica»⁷⁴ che lo renderebbero soltanto pedante; e in secondo luogo «in quanto alle illustrazioni storiche ogni autore di tragedia che professa la fede e la diligenza ne' fatti, e giustifica ad uno ad uno i materiali su cui fonda il suo lavoro, non giova per nulla alla storia e nuoce alla poesia».⁷⁵ Procedo non tessendo semplicemente una teoria della verisimiglianza e dell'uso delle fonti storiche, ma proponendo una visione estetica del testo spettacolare tragico – in scena o alla lettura – in cui determinante appare l'illusione di realtà (nel mito così come nella storia), che il drammaturgo dovrebbe riuscire a generare attraverso il suo testo.⁷⁶ Non si può rendere pienamente e credibilmente 'storico' un testo tragico a partire dalla considerazione che il «discorso [cioè la recitazione] in versi è implicita, e nondimeno manifestissima concessione [...] che i loro discorsi [cioè dei personaggi in scena] sono invenzioni [...] e ne viene per direttissima, inevitabile, evidentissima conseguenza che tutto è finzione».⁷⁷ una finzione

⁷² U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Opere*, a cura di E. Bottasso, Torino, UTET, 1962, vol. II, pp. 847-889, da cui si cita per comodità.

⁷³ Cesare Foligno, curatore della pubblicazione del testo nell'XI volume dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Saggi di letteratura italiana* (2 tomi), Firenze, Le Monnier, 1958, tomo I, pp. LXXXIX-XCVII, tomo II, pp. 559-618, propone la suggestiva idea che Foscolo volesse scrivere un breve trattato, almeno da quanto si ricava dalla mole di materiale che il poeta raccolse e dai numerosi appunti, ma poi si risolse a buttare giù un articolo, comunque incompleto. «Foscolo intorno a questo lavoro spese più cure che non usasse almeno negli ultimi suoi anni; che dunque attribuì importanza al suo lavoro e l'ebbe caro»: così Foligno, p. XCII.

⁷⁴ U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, cit., p. 851.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Non è questo il luogo per riprendere le osservazioni del Fubini, su cui sarebbe ancora importante riflettere e la cui comprensione piena aprirebbe numerosi filoni di studio, tuttavia non si vuole passare sotto silenzio una affermazione, funzionale al discorso intrapreso dal critico, secondo la quale: «Nello scritto foscoliano *Della nuova scuola drammatica in Italia* vi è l'espressione di un'esigenza non appagata, anzi nemmeno sentita dal primo Romanticismo italiano: incapace a dare una teoria sua dell'arte, il Foscolo appare perspicace nel notare alcune deficienze nel pensiero degli italiani del tempo suo». M. FUBINI, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 278.

⁷⁷ U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, cit., p. 851.

tanto insostenibile, a rileggere quanto si è detto per la lettera al Pellico sulla *Laodamia*, in quanto non bisogna ingannare il pubblico dei lettori o a teatro, volendo dissimulare con le giustificazioni documentarie storiche qualcosa di differente dalla finzione, ma è necessario invece coinvolgerlo e appassionarlo con la poesia. Foscolo enuncia la poetica tragica di un'intera vita in una dichiarazione estetica precisa e inappuntabile: «il secreto in qualunque lavoro della immaginazione sta tutto nell'incorporare e identificare la realtà e la finzione, in guisa che l'una non predomini sopra l'altra, e che non possano mai dividersi, né analizzarsi, né facilmente distinguersi l'una dall'altra»: ⁷⁸ in tanto è vero il ragionamento, in quanto è da riferirsi alla scrittura teatrale tragica e alla messa in scena dell'opera, che scaturisce propriamente dal patto teatrale fra spettatori-attori-regista/drammaturgo per cui realtà e finzione vengono incorporate inscindibilmente. E lo aveva già coerentemente esposto nella *Lettera al Pellico sulla Laodamia* rivelando la vera fonte del tragico e in quali reperti risieda una tragedia ben composta: «Or quando le passioni sono vere e caldissime, pigliando discordia e armonia dalla qualità de' caratteri, ne nasce quel misto per cui, ove l'azione sia ben tessuta, e la poesia bene scritta, si può veramente dire che una Tragedia è la più bell'opera dell'umano ingegno». ⁷⁹ Indica il Foscolo, nell'articolo sulla *nuova scuola drammatica in Italia*, che i caratteri dei personaggi devono essere nobilmente eroici e perciò le loro azioni seguire e conseguire all'eroismo. ⁸⁰ E passa a considerare Shakespeare come modello di chi riesce a trattare argomenti storici ma da poeta dunque emancipandosi dalla Storia e dai cavillosi storicismi. ⁸¹

Anche nel delineare un'estetica tragica foscoliana si potrebbe riferire quanto Binni estendeva alla sua poetica *tout court*. ⁸²

L'estetica tragica di Ugo Foscolo consiste, dunque, in una percezione completa del testo spettacolare dalla duplice prospettiva del poeta e della propria poetica e da quella dello spettatore travolto dall'illusione teatrale,

⁷⁸ *Ivi*, p. 864.

⁷⁹ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., p. 217.

⁸⁰ U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, cit., p. 864.

⁸¹ *Ivi*, p. 874.

⁸² Foscolo «dalla lucida e pessimistica comprensione della realtà [...] trae impulso ad un incessante e storicamente commisurato intervento per allargare i limiti e gli spazi riprendendo e superando i modi contestativi dell'Alfieri e precedendo il pessimismo energetico leopardiano in una linea della nostra cultura e letteratura che si pone come alternativa alle tendenze moderate e cattolico-spiritualiste». W. BINNI, *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, cit., p. 303.

ma in grado di comprendere pienamente e sinceramente sentire l'intenzione poetica autoriale, o di fraintenderla, a seconda di come viene caricato il complesso congegno della messa in scena. Se di drammaturgia militante ha parlato Giuseppe Nicoletti⁸³ persuasivamente, per l'*Ajace*, certo con differente modulazione e con diversa intensità, si potrebbe riferire l'aggettivo a tutta la produzione tragica del poeta, ma anche e soprattutto alla sua attenzione estetica sia nella fase compositiva del testo spettacolare sia nella fase di messa in scena dello stesso. Se l'*Ajace*, sebbene «grecamente e magnificamente scritto»,⁸⁴ era stato proibito dalle scene a causa della censura, la *Ricciarda* (Murray, 1820), tragedia della passione d'amore e della lotta fratricida (Eteocle e Polinice sembrano affrontarsi nei due fratelli Guelfo e Averardo), invece era stata ritirata prima che andasse in scena a Milano, alla fine del 1813, per volontà dello stesso Foscolo, che ancora una volta ottemperava ai propri principi estetici di comprensione-ricezione del testo spettacolare da parte del pubblico e sosteneva, scrivendone alla Magiotti: «Ho [...] ritirata la mia *Ricciarda*; non è paese né tempo da tragedie».⁸⁵

Il testo drammatico, nei caratteri dei personaggi, “viene alla luce” dal nesso inscindibile fra osservazione della realtà e modelli d'eroismo paradigmatici, in una continua tensione ambivalente di «discordia armonica», per trovare sulla scena empaticamente l'illusione collaborativa «senza la quale non esisterebbe arte veruna d'immaginazione e molto meno poesia drammatica», illusione che «non acquista potere magico irresistibile, se non allorché la verità e la finzione ritrovandosi faccia a faccia e in contatto, non solo perdono la loro naturale tendenza a cozzare fra loro, ma s'aiutano scambievolmente a riunirsi e confondersi e parere una cosa sola».⁸⁶

⁸³ G. NICOLETTI, *Foscolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 205–209.

⁸⁴ «Fa' di poter leggere il mio *Ajace* grecamente e magnificamente scritto: non dico eloquentemente, perch'io non posso, se non dopo molto tempo, discernere come mi abbia aiutato l'ingegno; ma è certo che vi è tutta l'anima mia, e liberamente espressa per quanto, anzi più di quanto comportano i tempi. E l'*Ajace* fu proibito». U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., p. 63.

⁸⁵ U. FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, cit., p. 441.

⁸⁶ U. FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, cit., p. 871, come le precedenti.

LOMONACO: LA REPUBBLICA NAPOLETANA DEL 1799
COME LABORATORIO POLITICO DELLA LIBERTÀ D'ITALIA

Nella ricostruzione dei fatti storici della Repubblica Napoletana il *Rapporto al cittadino Carnot* di Francesco Lomonaco è sempre rimasto un po' all'ombra del *Saggio sulla rivoluzione di Napoli* di Vincenzo Cuoco e spesso pubblicato come sua appendice; va riconosciuto, invece, al breve *pamphlet* dell'esule lucano una sua specificità e identità, che lo rendono autonomo dal più celebre *Saggio*. Nel corso dei tragici eventi del 1799, Lomonaco, insieme con altri intellettuali meridionali, Francesco Saverio Salfi, Matteo Angelo Galdi e Cuoco, riesce a fuggire da Napoli e a trovare asilo in Francia; fin dall'ottobre '99, da Marsiglia, dov'era sbarcato, si trasferisce a Parigi, fruendo del sussidio elargito dal governo francese agli esuli tramite una commissione presieduta da Cesare Paribelli e Francescantonio Ciaja.¹ L'anno successivo, rientrato in Italia, a Milano, capitale della seconda Repubblica Cisalpina, ricostituita dopo la vittoria di Napoleone a Marengo (14 giugno 1800), dà alle stampe il suo *Rapporto al cittadino Carnot*.² Le pagine del *Rapporto*, come recita il titolo completo, narrano non

¹ Su Lomonaco vd. *Per Francesco Lomonaco*, Napoli, Conte, 1975; *Francesco Lomonaco. Un giacobino del Sud*, a cura di P. Borraro, Atti del II Convegno Nazionale di Storiografia lucana (Montalbano Jonico, Matera, 10-14 settembre 1970), Galatina, Congedo, 1976; N. CAMPAGNA, *Un ideologo italiano: Francesco Lomonaco*, Milano, Marzorati, 1989; F. LOMONACO, *Lomonaco e la tradizione illuministica in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1989; T. RUSSO, *L'utopia e la morte nel pensiero di Francesco Lomonaco*, Matera, Basilicata Editrice, 1993; *Costruire la nazione. Francesco Lomonaco e il suo tempo*, Catalogo della mostra documentaria, a cura di A. De Francesco e R. Pitella, Montalbano Jonico, Dofra, 2000.

² Il titolo completo è *Rapporto fatto da Francesco Lomonaco patriota napoletano al cittadino Carnot ministro della guerra sulle segrete cagioni e sui principali avvenimenti della catastrofe napoletana, sul carattere e sulla condotta del re, della regina di Sicilia e del famoso Acton*. Uscì nell'aprile 1800; la seconda edizione fu pubblicata dopo la battaglia di Marengo. Si farà riferimento a F. LOMONACO, *Rapporto al cittadino Carnot. Dall'illusione alla denuncia: la ri-*

solo il tumultuoso susseguirsi delle drammatiche vicende, ma soprattutto la *catastrofe* della Repubblica Napoletana, suscitando subito vivo interesse tra gli intellettuali, amici dello stesso Lomonaco e animatori dell'ambiente culturale milanese nel periodo napoleonico.

L'attenzione rivolta agli avvenimenti napoletani, in modo particolare da parte del giovane Manzoni e di Foscolo, era strettamente legata ai progetti politici di quegli anni, in quanto la Repubblica Napoletana e la stessa Cisalpina potevano rappresentare un esempio da estendere in tutta l'Italia. Manzoni, in una sua opera giovanile, *Del trionfo della libertà*, trae ispirazione proprio dal *Rapporto al cittadino Carnot*³ e dedica al suo autore il sonetto, *Come al divo Alighier l'ingrata Flora*, composto nel 1082, in occasione della pubblicazione della *Vita di Dante*, la prima delle *Vite degli eccellenti italiani*. Il poeta lombardo sottolinea la comune condizione di esuli di Dante e di Lomonaco: *Come il divo Alighier l'ingrata flora / Errar fea per civil rabbia sanguigna / [...] Esule egregio narri, e tu pur ora / Duro esempio ne dai*. Grazie al suo intervento presso Vincenzo Monti, il lucano riuscì a ottenere l'insegnamento di storia e geografia nella Scuola militare di Pavia, migliorando così le precarie condizioni economiche, in cui versava nonostante il successo ottenuto dalle sue opere. *L'esule egregio* verrà ricordato, molti anni dopo il suo suicidio, avvenuto a Pavia (1 settembre 1810), con un articolo uscito sul «Corriere della Sera» (12-13 ottobre 1836), dove proprio Manzoni rievoca gli ultimi momenti che ne precedettero la morte, in particolare lo stato d'animo: «Negli ultimi tempi era divenuto triste e quasi e insocievole. Morì filosoficamente». Ancora più stretti furono i rapporti d'amicizia con Foscolo, di cui Lomonaco era anche medico personale, tanto che, per lungo tempo, si è sostenuto che nell'opera incompiuta, *Sesto tomo dell'io*, il poeta avesse voluto adombrare nella figura di Diogene proprio l'esule meridionale.⁴ Gli eventi napoletani

voluzione napoletana del 1799, a cura di G. G. Libertazzi, Venosa, Osanna, 1990, sarà citato: *Rapporto* e numero di pagina.

³ Cfr. A. MANZONI, *Del trionfo della libertà*, in Id., *Tutte le poesie 1797-1872*, a cura di G. Lonardi, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 69-99. Sui rapporti tra Lomonaco e Manzoni, vd. R. SIRRI, *Il seme degli esuli napoletani nelle opere giovanili del Manzoni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

⁴ U. FOSCOLO, *Il sesto tomo dell'io*, edizione critica e commento a cura di V. Di Benedetto, Torino, Einaudi, 1991; per i rapporti tra i due intellettuali, cfr. M. FUBINI, *Ortis e Didimo*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 87-136; G. PAPARELLI, *Francesco Lomonaco e i suoi rapporti con Ugo Foscolo*, in *Francesco Lomonaco. Un giacobino del Sud*, cit., pp. 23-77. Per quanto riguarda il confronto tra Lomonaco e il personaggio di Diogene, vd., oltre ai lavori di Fubini e Paparelli, le argomentazioni di segno opposto del Di Benedetto, che non intravede nel

del 1799 impressionarono tanto il poeta ellenico-veneziano che, l'anno successivo, iniziò a scrivere i *Commentarii della Storia di Napoli*, di cui rimane solo il secondo libro; molti anni dopo, quando anch'egli vivrà la condizione dell'esilio in Inghilterra, tornerà a occuparsene nuovamente nell'*Account*, pubblicato sul «New Montly Magazine» all'inizio del 1821.⁵

Il *Rapporto al cittadino Carnot* ebbe ampia risonanza anche per la suggestiva e coinvolgente scrittura con cui Lomonaco aveva consegnato alla memoria e, quindi, alla storia la catastrofica caduta della Repubblica, ricordando le vittime che «giuridicamente sono state immolate dalla tirannia nella sola città di Napoli». ⁶ La sua concitata narrazione è resoconto e testimonianza di una vicenda vissuta personalmente, resa ancora più struggente per la sconfitta subita e il gran numero di patrioti morti, di cui fornisce il commosso necrologio, suddividendolo in base alle cariche pubbliche.⁷ Un pensiero è rivolto anche ai suoi compagni di sventura, sfuggiti con lui alla strage:

Compagni! Voi che divideste i pericoli della patria e che ora siete a parte dell'infelice ma glorioso esilio, voi potete ricordarvi dell'abbattimento e della desolazione che in quell'epoca agghiacciò i cuori di tutti noi. Voi che [...] non cessate di rinnovare sull'altare della virtù il giuramento della futura rivendicazione; voi vi potete sovvenire come la crisi fatale versò a piene mani nella tazza de' nostri piaceri le amare angosce, che minacciavano gettarci nel regno della morte!...⁸

Già nella *Prefazione* vibra la commozione dell'esule nel rievocare quei momenti intensi e infelici: «[...] vengo alla narrazione degli orrori, de' tratti di ferocia, e delle altre fatali vicende, le quali ancor desolano la regione più

vecchio saggio l'esule meridionale, ma Parini (commento al *Sesto tomo*, pp. 96 ss., 274-278); cfr. anche V. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1900, pp. 177-178.

⁵ U. FOSCOLO, *Commentarii della Storia di Napoli*, in Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, vol. VI dell'*Edizione Nazionale delle Opere*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, pp. 173-192; Id., *An Account of the Revolution of Naples during the years 1798, 1799* (trad. it. *La Rivoluzione di Napoli negli anni 1798, 99*), in *Prose politiche e apogetiche (1817-1827)*, a cura di G. Gambarin, vol. XIII dell'*Edizione Nazionale delle Opere*, cit., 1964, II, pp. 3-78.

⁶ *Rapporto*, pp. 56-57.

⁷ «Commissione Esecutiva», «Commissione Legislativa», «Ex-rappresentanti, Generali ed ufficiali», «Impiegati civili ed altri patrioti», alcuni nomi vengono accompagnati da una breve nota dello stesso autore (ivi, pp. 57-62).

⁸ *Ivi*, p. 50.

bella della terra [...] Quante volta la penna mi è caduta dalle mani! Quante volte il pensiero è stato insanguinato dalle immagini tragiche e nere, che interrompono il sonno della mia ragione, hanno atterrito la fantasia!». Nel ricordare gli episodi tragici di quei pochi mesi vissuti dalla Repubblica Napoletana Lomonaco si lascia trasportare da una forte partecipazione emotiva, con accenti di vibrante denuncia: «L'ipocrita tirannia è riuscita a spargere il lievito della discordia e della guerra civile, e ad armare i cittadini l'un contro l'altro. Ha procurato di ergere un muro di separazione tra gli esseri più cari, i quali univa l'amicizia e la parentela».⁹ Lo stesso ardore con cui condanna la guerra fratricida si riscontra anche nei paragoni dei protagonisti degli eventi storici napoletani con eroi del mondo antico, aspetto tuttavia comune alla cultura italiana ed europea del XVIII secolo: i repubblicani sono definiti «gli Ercoli della Rivoluzione» o «i trecento Spartani», l'ammiraglio Caracciolo «il Duilio della Rivoluzione napoletana», Mario Pagano «tranquillo come Epitteto», Domenico Cirillo «un Catone [...] in mezzo alla feccia di Romolo», Méjan il «piccolo Verre» o «infame Clodio», il cardinale Ruffo «il nuovo Pietro l'Eremita», Maria Carolina «la moderna Teodora», Acton il «vile Seiano»; infine, re Ferdinando IV: «Fondete la sensualità di Sardanapalo, la ferocia di Mesenzio, l'imbecillità di Claudio, la viltà di Vitellio, la perfidia di Ferdinando il Cattolico [...] e voi vedrete Ferdinando Capeto».¹⁰

Nel *Rapporto*, accanto agli eventi storici, è narrata con viva commo- zione la tragedia civile del Mezzogiorno d'Italia, anche se gli episodi più cruenti avvennero a Napoli, divenuta «un letto di cadaveri»: il «figliolo cadere esangue a' piedi del genitore»; «la moglie prima violentata spirare tra le braccia del marito»;¹¹ «inutilmente il padre cerca sapere se il pegno il più caro delle sue affezioni ancora respiri. La sposa, errando nella regione de' sogni, invano cerca l'oggetto de' suoi amori [...] Il fratello e l'amico ignorano la sorte del fratello e dell'amico, che o son morti o spasmiano in mezzo ai tormenti».¹² Tale violenza trova un'eco anche in Manzoni: *E*

⁹ *Ivi*, p. 66. Poco prima Lomonaco si era soffermato a descrivere lo stretto rapporto tra la tirannia e la superstizione: «La tirannia, non contenta di aver fatto piovere da sé sola tante calamità sopra quella nazione, per moltiplicarne il numero ha chiesto aiuto alla sua sorella, la superstizione, la quale con un cenno sconturba ed agita l'universo». La tirannia e la superstizione, quest'ultima definita *cruda*, sono riprese nel canto I *Del trionfo della libertà* di Manzoni, vd. i vv. 101-114.

¹⁰ In ordine di citazione: *ivi*, pp. 49, 48, 93, 94, 95, 43, 87, 69, 67-68.

¹¹ *Ivi*, p. 46.

¹² *Ivi*, p. 65.

*invano le spose al violato ostello, / Di lacrime bagnando il sen discinto, / Fean con la debil man vano puntello.*¹³ Per sfuggire alla carneficina, molti «si diedero alla morte [...] Si videro i padri ammazzare i figli, per non conservare loro un'esistenza penosa e miserabile. Altri si gettò nel mare, volendo divenire piuttosto preda de' pesci, che de' carnivori satelliti di Carolina».¹⁴ Nel rievocare questi episodi Lomonaco rivolge dure accuse anche agli ecclesiastici, colpevoli di aver trasformato il dogma dell'immortalità in un mercato: «L'idea dell'immortalità dell'anima, [...] divenne un dogma che rese della Chiesa un mercato, in cui si tassava il prezzo dell'ingresso negli elisi».¹⁵ Le chiavi del regno dei cieli, divenute oggetto di scambio, ritornano anche nel canto II *Del trionfo della libertà: le venali chiavi* (v. 116).¹⁶

Le maggiori persecuzioni sono riservate ai repubblicani, i quali, una volta identificati, subivano prima atroci torture e poi venivano lasciati morire: «Ad un repubblicano conosciuto si strappava il cuore, le unghie, gli si cavavano gli occhi, gli si mutilavano le membra, e così a poco a poco gli si toglieva l'esistenza».¹⁷ Alcuni di essi, amici dello stesso Lomonaco, sono richiamati in una lunga nota del *Rapporto*, nella quale l'autore li consegna alla memoria dei posteri per essersi distinti con il loro impegno civico: «Non appartengono alle circostanze, ma alla posterità. La loro esistenza non è stato un atomo impercettibile nell'oceano de' secoli, ella ha lasciato delle tracce profonde, che resteranno nell'urto del tempo e delle convulsioni cosmiche».¹⁸

Dal punto di vista politico, all'interno di questo quadro drammatico, emergono i personaggi storici su cui l'esule lucano esprime dei giudizi icastici e significativi: è evidente che la sua concezione ideologica è ispirata non solo all'ardore patriottico, ma anche a un forte senso etico. Di conseguenza, li distingue radicalmente in figure negative e positive, a seconda del loro rapporto con la rivoluzione e la repubblica giacobina realizzata a Na-

¹³ A. MANZONI, *Del trionfo della libertà*, cit., canto III (vv. 175-177), p. 90.

¹⁴ *Rapporto*, p. 45.

¹⁵ *Ivi*, p. 81.

¹⁶ A. MANZONI, *Del trionfo della libertà*, cit., canto II, p. 80.

¹⁷ *Rapporto*, p. 46.

¹⁸ Cfr. *ivi*, nota 8, pp. 93-100. Lomonaco – secondo Libertazzi – ha introdotto «nella storia della cultura letteraria italiana la componente di un nuovo uso della memoria, intesa per un verso come necessario strumento narrativo e per l'altro come atto di militanza politica, unito alla necessità di una testimonianza che non vanificasse il sacrificio di un'esperienza» (*ivi*, p. 21). Il *Rapporto* è, dunque, un «testo complesso e ricchissimo», come giustamente sostiene A. M. RAO in *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Prefazione di G. Galasso, Napoli, Guida, 1992, pp. 425-441: a p. 433.

poli. Il punto più basso, per quanto concerne gli eroi negativi, è raggiunto dai giudici del tribunale borbonico, che si comportarono non solo come veri e propri membri dell'apparato poliziesco, ma anche da attivisti dello spionaggio e della delazione: Vincenzo Guidobaldi e Vincenzo Speciale; quest'ultimo, maniacale funzionario, con azioni di vera e propria crudeltà ed efferatezza nei confronti dei patrioti napoletani.¹⁹

Oltre al re Ferdinando, tacciato d'imbelle,²⁰ e alla regina Maria Carolina d'Asburgo, che aveva svolto un ruolo di primo piano nella repressione, accusata da Lomonaco anche di aver fatto allontanare dalla corte napoletana un ministro illuminato come Bernardo Tanucci, gli attacchi più duri sono riservati agli inglesi, che consentirono la strage, perpetrata dalle masse fanatiche al servizio del cardinale Ruffo. L'autore definisce gli inglesi «vili isolani», perché avevano avallato la violazione più clamorosa del diritto delle genti; né viene risparmiato Horatio Nelson, chiamato «crudele pirata», il cui comportamento abominevole e infame rimarrà nella memoria dei posteri.

Sulla vile azione politica di Nelson ritornerà Foscolo nell'*Account of the Revolution of Naples* (1821), in cui, pur avendolo esaltato nei *Sepolcri* come il «prode» vincitore di Napoleone nelle grandi battaglie navali, stigmatizza il suo tradimento nei confronti dei patrioti napoletani come una «macchia» indelebile sull'onore dell'Inghilterra.²¹ Questa vicenda fu al centro di un vivace dibattito politico anche tra gli stessi Inglesi, tanto che uno degli ammiragli della flotta britannica, James Edward Foote, criticò aspramente il

¹⁹ Vincenzo Guidobaldi e Vincenzo Speciale sono presentati da Lomonaco come i «principali organi del tribunale di sangue»; segue poi una dettagliata descrizione di tutte le atrocità di cui i due si erano macchiati (vd. la nota 10 delle *Annotazioni al Rapporto*, pp. 101-102).

²⁰ Su Ferdinando IV anche nella prima Cisalpina circolavano commenti sarcastici, tanto che Vincenzo Monti, nell'*Inno per l'anniversario della caduta dell'ultimo re di Francia*, cantato al Teatro alla Scala di Milano, il 21 gennaio 1799, con i suoi decasillabi lo stigmatizza come *vile: re insolente, re stolto, re crudo*, non degno di essere ucciso nemmeno dal pugnale di Bruto.

²¹ Nell'*Account* Foscolo mette in evidenza che la sconfitta della Repubblica Napoletana era dovuta all'assoluta pretesa degli Stati più potenti di mutare gli assetti interni di quelli più deboli. Con questa politica furono consenzienti anche gli Inglesi, complici negli assetti europei del legittimismo reazionario. In particolare, la condotta di Nelson, fu dovuta non tanto a una sua arbitraria scelta, quanto invece ai rigidi condizionamenti della Ragion di Stato e del diritto di intervento delle nazioni più forti. La *Real Politik* del governo britannico in quel periodo poneva il Mediterraneo al centro dei suoi interessi mercantili.

comportamento di Nelson.²² Accanto alla figura negativa del comandante inglese si trova il colonnello francese Joseph Méjan, accusato di aver consegnato ai controrivoluzionari la roccaforte di Castel Sant'Elmo: Méjan è, infatti, l'antieroe, colui che «scavò la tomba della libertà napoletana».²³

Il momento più catastrofico fu il misconoscimento dei patti di capitolazione: il *Rapporto* ne riporta in maniera articolata i punti principali, tra cui quello che consentiva alle guarnigioni degli sconfitti di uscire dalle fortezze assediate con gli onori delle armi, mentre le loro persone e le rispettive proprietà sarebbero state rispettate e garantite, concedendo a chi lo desiderasse di prendere la via dell'esilio.²⁴ Lomonaco con grande senso di equilibrio politico non solo racconta come questi patti non furono rispettati, ma ne evidenzia anche le sottili ragioni giuridiche: infatti, mentre per il cardinale Ruffo ai repubblicani doveva essere riconosciuto uno *status* di contropotere, che giustificava la stipula di un trattato di resa, dal re erano ritenuti sudditi ribelli e, in quanto tali, andavano giustiziati. Il fatto che il sovrano aveva rifiutato di negoziare con i patrioti napoletani rappresentava una chiara violazione del diritto delle genti, ritenuto

²² In particolare su Nelson, oltre alla *Vindication* di Edward James Foote, cfr. R. SOUTHEY, *The life of Oratio Nelson* [1813], London, 1906, pp. 134-151. «La rivoluzione napoletana del 1799 si colloca, dunque, secondo il giudizio reso da Foscolo, all'origine di un radicale mutamento del sistema delle relazioni internazionali, sul crinale decisivo [...] del diritto dei popoli, laddove, cioè, prende le mosse un principio di intervento che si generalizza a Vienna con la nascita della Santa Alleanza. Napoli fa, così da tragico laboratorio di un inedito diritto che alcuni Stati (i più potenti) si arrogano di mutare volontà e assetti di altri Stati (i più deboli)» (L. MASCILLI MIGLIORINI, *Postfazione* a U. FOSCOLO, *Scritti sulla Repubblica napoletana*, Napoli, La Città del Sole, 1999, pp. 106-107).

²³ L'accusa di Lomonaco nei confronti di Méjan si trova in apertura del *Rapporto*, p. 41. Scrive Libertazzi nell'*Introduzione* che Méjan, una volta «ritornato in patria, fu sottoposto a un processo inquisitorio e accusato di aver venduto agli inglesi i patrioti napoletani [...] scampato alla condanna più per una serie di circostanze favorevoli, fra cui la morte dello Championnet, che per la veridicità delle sue contraccuse [...] radiato comunque dall'esercito e successivamente riammesso, ne fu poi espulso in via definitiva nel 1813 per concussione» (*ivi*, p. 28).

²⁴ Il trattato di capitolazione era strutturato in dieci articoli; si riportano gli articoli III, IV, V, in cui si indicano le sorti dei patrioti: «Le guarnigioni usciranno con gli onori di guerra, armi, bagagli, tamburo battente, bandiera spiegata, miccia accesa, e ciascuna con due pezzi di artiglieria; esse deporranno le armi sul lido»; «Le persone e le proprietà mobili ed immobili di tutti gl'individui componenti le due guarnigioni saranno rispettate e garantite»; «Tutti gli suddetti individui potranno scegliere d'imbarcarsi sopra i bastimenti parlamentari, che saranno loro presentati per condursi a Tolone, o di restare in Napoli senza essere inquietati né essi, né le loro famiglie», *ivi*, p. 91.

fondamentale da Rousseau nel *Contratto sociale*.²⁵ La violazione del diritto delle genti scatenò non solo la crudeltà controrivoluzionaria, ma impose l'applicazione di pene durissime, che venivano scontate nelle terribili carceri napoletane, tanto rigide da superare, secondo Lomonaco, gli orrori della Bastiglia di Parigi.

Accanto ai personaggi negativi spiccano le nobili figure degli intellettuali, votati al martirio, allievi di Antonio Genovesi, ammiratori di Giambattista Vico, amici di Gaetano Filangieri, commemorato dai repubblicani come "genio tutelare" della rivoluzione napoletana, secondo la cronaca del tempo nel «Monitore napoletano» del 18 maggio e 1° giugno 1799.²⁶ Un ricordo va anche a due eroici combattenti: l'ammiraglio Francesco Caracciolo e il nobile Ettore Carafa, inviato a domare le insorgenze nella Puglia. Tuttavia l'esule lucano si sofferma particolarmente su alcune personalità del mondo politico napoletano, da lui ritenute i veri artefici della Repubblica; primo tra tutti, Mario Pagano, uno dei maggiori esperti di criminologia e soprattutto di diritto costituzionale, su cui esprime un giudizio che, anche nei confronti di Cuoco, mostra di avere con estrema lucidità esattamente compreso il suo reale valore, dai costituzionalisti moderni riconosciuto.

La costituzione che Pagano ha dato alla Repubblica Napoletana è un autentico capolavoro, perché riesce a evitare i difetti delle altre costituzioni

²⁵ «Una nazione che o sola, o coll'aiuto di un'altra potenza si solleva contro il suo oppressore, contro colui che, lungi di essere il magistrato, n'è il despota, non è ribelle. Essa al contrario usa il principale de' suoi diritti, ch'è quello di riagire contro la violenza. Tal è l'indole del contratto sociale» (*ivi*, p. 92). Un'opera di G. Bonnot De Mably, *Dei diritti e dei doveri del cittadino*, in cui si esponevano le idee di Rousseau, era uscita ben tre volte in lingua italiana, durante la Repubblica napoletana, a cura di Francesco Lomonaco, Luigi Serio e Francesco Astore: cfr. F. MAZZANTI PEPE, *Mably e le traduzioni italiane di epoca giacobina*, in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 225-237.

²⁶ Lomonaco, concludendo le *Vite degli eccellenti italiani* (1802) proprio con il profilo di Gaetano Filangieri, scrive che la morte prematura del grande giurista napoletano aveva fatto «un grande danno alla filosofia, poiché egli meditava un nuovo sistema di storia»; solo la figura morale e politica di Filangieri avrebbe potuto evitare «la catastrofe» del 1799, impedendo gli eccidi e la fuga dei suoi compatrioti con le conseguenti «amarezze dell'esilio» (F. LOMONACO, *Vite degli eccellenti italiani*, Lugano, Ruggia, 1836, ristampa anastatica in Id., *Opere*, Matera, BMG, 1974, VIII, pp. 353-354). Cfr. sulla *Vita di Gaetano Filangieri*, S. MARTELLI, *Lomonaco e l'illuminismo meridionale*, in *Per Francesco Lomonaco*, cit., pp. 69-91, ripreso poi con il titolo *Francesco Lomonaco un intellettuale della diaspora*, in Id., *La floridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Salerno, Laveglia, 1996, pp. 159-181.

e ad armonizzarne tutti i vantaggi; infatti, secondo il perspicuo giudizio di Lomonaco, fu il vero “cervello motore” del nuovo Stato. Ispirandosi allo “spirito” delle leggi di Montesquieu, Pagano propone, tra il potere esecutivo e quello legislativo, per evitare soprusi e arbitri, un terzo potere, che dà equilibrio alla macchina politica e diventa la vera “sentinella” della Libertà. La costituzione di Pagano è degna di appartenere, sempre secondo il parere di Lomonaco, a tutte le repubbliche moderne.²⁷

Insieme con Pagano, altro grande martire fu il medico Domenico Cirillo, esperto di botanica e di chimica; ma un pensiero commosso, da parte del lucano, va al suo precettore, il sacerdote Francesco Conforti, che nella Repubblica ricoprì la carica importante di ministro degli interni. Di Conforti è elogiato non solo il suo coraggio civico nell’opposizione al dispotismo, ma anche la sua opera di revisore di libri, che permise di far penetrare in Napoli produzioni culturali di buon livello. L’altro ricordo molto intenso è per Vincenzio Russo, principe del foro napoletano, autore di una riforma che attaccava gli interessi privati, per evitare la sproporzione dei beni e dare una più solida base sociale alla Repubblica. Se Pagano, Cirillo, Conforti, Russo, Eleonora Pimentel Fonseca furono i patrioti e i martiri della Repubblica, dal punto di vista strettamente militare un elogio altissimo è tributato al vero eroe della rivoluzione napoletana, il generale Jean-Étienne Championnet, definito “bravo e valoroso”, le cui gesta militari sono degne di memoria:

Tu fosti costretto a partire, ma la tua memoria, i tratti della tua clemenza restarono impressi negli animi riconoscenti di tutt’i figli di Partenope. Tu fosti soggetto ai ceppi, ma la Gloria, sdegnata, percorse

²⁷ Il *Progetto di Costituzione della Repubblica Napolitana* è anonimo, ma unanimemente attribuito a Pagano, che invece firma il *Rapporto del Comitato di Legislazione del Governo provvisorio*: sia nel *Rapporto* che nel *Progetto* (in particolare nel titolo X) Pagano dà grande rilievo all’educazione del cittadino, all’istruzione pubblica e all’istituzione dei teatri repubblicani. Sulla sua attività legislativa cfr. G. SOLARI, *Studi su Francesco Mario Pagano*, Torino, Giappichelli, 1963, pp. 255-335. Il Solari chiarisce anche il pensiero di Pagano nei confronti degli altri membri del Comitato di legislazione e nei confronti dei “liberatori” francesi: il suo lavoro legislativo era «compenetrato con la vita e la cultura napoletana di quest’epoca: esso si radicava in una lunga tradizione di studi e di riforme legislative» (*ivi*, p. 258); quindi, non subì passivamente le influenze delle costituzioni repubblicane francesi del 1793 e del 1795, né si ispirò a un’astratta utopia, come ha sostenuto una consolidata storiografia, a cominciare dai suoi conterranei Galanti e Cuoco (cfr. *ivi*, p. 262). Per quanto riguarda Cuoco, va presa in considerazione, invece che la seconda edizione (1806) del *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, la prima (1801), scritta subito dopo la tragedia del 1799 (cfr. l’edizione critica con il testo della prima redazione e l’apparato delle varianti della seconda, a cura di Antonino De Francesco, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 1998).

la terra, e sollevò l'opinione di tutt'i popoli contro i tuoi persecutori. Tu sei morto; ma l'urna dove riposa la tua cenere sacra sarà bagnata di lacrime finché vi sarà ambra di libertà in mezzo alle associazioni umane; il tuo nome vivrà fino a quando non si vedranno annichilite le virtù, la giustizia e la verità.²⁸

Lomonaco ne esalta anche le capacità politiche, riportando per intero il testo del suo proclama al popolo napoletano. Championnet, da vero figlio della Rivoluzione francese, invita i cittadini partenopei a riprendersi i loro diritti da tempo usurpati, fondando sui principi dell'uguaglianza un governo libero e repubblicano; per la propria sicurezza devono organizzare milizie nazionali, non più servirsi di armi straniere; costruire municipalità e magistrature popolari.²⁹

Championnet fu ingiustamente calunniato e morì giovanissimo, mentre stava progettando di conquistare anche la Sicilia. Come Lomonaco, anche Foscolo sentì il fascino di questo valoroso guerriero, e a lui dedicherà *Il discorso su la Italia*, in cui con grande passione politica, gli chiede che, dopo aver concesso la libertà a Roma e a Napoli, dovrà darla a tutta l'Italia.³⁰ Punto di riferimento per Lomonaco, come per Foscolo, al di là del giovane generale, è tuttavia Napoleone Bonaparte; il *Rapporto* si conclude non solo con il ricordo dell'imatura morte di Championnet, ma anche con l'appello a Bonaparte, chiamato "nostro concittadino" per ricordarne il sangue italiano: solo con il suo genio militare sarebbe stata conquistata l'indipendenza nazionale. Le pagine del *Rapporto* sono, quindi, un "colpo d'occhio" sull'Italia: secondo la concezione politica di Lomonaco, infatti, siccome il territorio napoletano per estensione e fertilità costituiva un importante punto strategico, dalla libertà di Napoli doveva iniziare la libertà d'Italia.

²⁸ *Rapporto*, p. 77.

²⁹ «[...] organizzate legioni, create municipalità, che sono le prime magistrature popolari; abbiate guardie nazionali, alzatevi per mantenere i vostri diritti. I destini dell'Italia debbono adempersi, e voi ancora siete chiamati a godere i benefici del governo repubblicano», *ivi*, p. 74.

³⁰ All'inizio di ottobre 1799, nel *Discorso su la Italia*, Foscolo invita il generale Championnet, reputato «gran Capitano e quindi più magnanimo nell'avversa che nella seconda fortuna», a dichiarare «la indipendenza d'Italia», facendo in modo che la libertà sia «incominciata dal popolo, protetta dalla forza nazionale» e convertendo «tutti i cittadini in soldati»: solo allora si sarebbe manifestato in tutta la sua forza il «grande carattere degli italiani» (U. FOSCOLO, *Discorso su la Italia*, in Id., *Scritti letterari e politici 1796-1808*, cit., pp. 158-162, *passim*).

La Repubblica Napoletana tragicamente caduta rimane per l'esule un laboratorio politico di primaria importanza; di qui l'appello al cittadino Carnot, ministro della guerra di Napoleone, per proporre, attraverso l'esperienza di Napoli, la possibilità di instaurare la libertà nelle regioni meridionali come punto di partenza per estenderla all'intera penisola. L'Italia, infatti, bagnata da tre mari, circondata da monti inaccessibili, è destinata dalla natura a formare una sola potenza: l'unità nazionale è indispensabile ai suoi abitanti, perché hanno la stessa lingua, le medesime passioni, gli stessi caratteri e opinioni religiose:

L'Italia non essendo divisa né per mezzo di grossi fiumi, né da gran montagne, godendo la stessa bellezza di cielo, presso a poco la stessa fertilità di suolo, racchiudendo in sé tutte le umane risorse, bagnata dal Mediterraneo, dall'Ionio, dall'Adriatico, e separata dagli altri popoli da una catena di monti inaccessibili, sembra che dalla natura sia destinata a formare una sola potenza. I suoi abitanti, che parlano la stessa lingua, che hanno la medesima tinta di passione e di carattere, che godono di un egual germe di sviluppo morale e di fisica energia, che non sono separati né da interessi, né da opinioni religiosi, sono fatti per essere i membri della stessa famiglia.³¹

Punto centrale, questo, comune a tutti i patrioti italiani, su cui ritornerà Foscolo nella lettera da Ventimiglia, quando Jacopo Ortis, dinanzi alle Alpi innevate, giunto ai confini d'Italia, ne rivendica la libertà e ne mette a nudo il triste servaggio.³² Così pure, anni dopo, in *Marzo 1821*, Manzoni riprenderà lo stesso concetto unitario formulato da Lomonaco: *Una d'arme, di lingua, d'altare, / Di memorie, di sangue e di cor* (vv. 31-32).³³ Nel *Colpo d'occhio sull'Italia* è anche un attacco durissimo al potere temporale dei pontefici di Roma, al loro dispotismo reazionario, che di fatti impediva, data la collocazione geografica dello Stato del Vaticano, l'unità della

³¹ *Rapporto*, p. 79.

³² Jacopo Ortis, nella lettera da Ventimiglia, 19 e 20 febbraio 1799, sullo sfondo di una natura «solitaria e minacciosa», lì dove «si vedono imposte su le cervici dell'Alpi altre Alpi di neve che si immergono nel Cielo», medita sull'ingiusta sorte toccata alla patria, a cui, proprio perché priva di interna unità («nulla ti manca se non la forza della concordia»), altri popoli hanno con la loro sete di sopraffazione tolto l'indipendenza: «i tuoi confini, o Italia, son questi: ma sono tuttodi sormontati d'ogni parte dalla pertinace avarizia delle nazioni» (U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 434).

³³ A. MANZONI, *Marzo 1821*, in Id., *Tutte le poesie 1797-1872*, cit., p. 198.

nazione. La formazione culturale di Lomonaco, di matrice illuministica e giacobina, con evidenti influssi massonici, è al fondo delle sue accuse alla Chiesa di fanatismo e di impostura, con una dura requisitoria, in cui sono ricordati i diritti dell'uomo, la libertà e le leggi di natura calpestati nei secoli attraverso il rogo di Giordano Bruno e la prigione di Galilei.

Il rimedio al dispotismo del papa e del re, l'antidoto alle divisioni e alle lotte civili non poteva che essere una rivoluzione vera, che Lomonaco definisce «attiva». Questa rivoluzione non era quindi “passiva”, vale a dire importata dalla Francia in Italia e utopisticamente attuata in un contesto storico diverso, ma concreta fondatrice di uno spirito nazionale, attraverso l'educazione, l'amore della virtù e della patria e soprattutto attraverso un'eguaglianza che doveva consentire l'indipendenza dalla “protezione” degli stranieri e quindi anche dagli stessi “liberatori” francesi:

Il regno della libertà non poteva ergersi sul solo rovescio del trono. Fondare la morale, creare lo spirito nazionale, estirpare gli abusi, i cattivi abiti e gli errori per mezzo della educazione, combattere il lusso e la corruzione con ispargere i semi dell'amor della virtù e della patria, animar l'agricoltura, fare scomparire la sproporzione de' beni, accendere un fuoco marziale nella massa del popolo, agguerrendolo, custodire il palladio dell'indipendenza sotto l'egida delle forze nazionali, senza addormentarsi in seno della protezione dello straniero, era appunto fare una rivoluzione, ed una rivoluzione attiva.³⁴

Di conseguenza, Lomonaco si inserisce nel solco della concezione unitaria italiana, che annovera tra i suoi sostenitori un altro esule meridionale a Milano, Matteo Angelo Galdi, il quale con il suo scritto, *Sulla necessità di stabilire una repubblica in Italia*, aveva, fin dal 1796, tracciato le basi del processo unitario come via all'indipendenza nazionale.³⁵ Indipendenza

³⁴ *Rapporto*, p. 99.

³⁵ Cfr. ora M. A. GALDI, *Necessità di stabilire una repubblica in Italia*, a cura di V. Cecchetti, Roma, Editrice Salerno, 1994. Questa dissertazione di Galdi fu pubblicata nel 1796, poco tempo prima dell'uscita del bando di concorso sul tema: *Quale dei governi liberi meglio convenga alla felicità d'Italia* (27 settembre 1796). Secondo C. ZAGHI (*L'Italia giacobina*, Torino, UTET, 1989, pp. 133-159), Galdi fu «uno dei più convinti assertori dell'unità della penisola e con lui molti profughi meridionali che a Milano avevano trovato una seconda patria. Solo un'Italia unita poteva permettere loro di ritornare in patria» (ivi, p. 149). Su Galdi cfr. P. FRASCANI, *Matteo Galdi: analisi di una trasformazione ideologica durante il periodo rivoluzionario-napoleonico in Italia*, in «Rassegna storica del Risorgimento», 1972, pp. 207-234. Galdi è anche importante per aver fondato a

e unità erano possibili solamente in un quadro di equilibrio europeo: le conclusioni del *Rapporto*, infatti, insistono su una confederazione di liberi stati europei, a cui dovrà dare anche il suo apporto quello che egli chiama «il popolo futuro d'Italia». Realizzandosi questa idea, gli Italiani potranno avere una nazione, e quindi acquistare uno spirito di nazionalità, potranno avere una patria, e quindi godere della libertà, potranno avere forza e orgoglio pubblico, e quindi liberarsi dal giogo degli stranieri:

Popolo futuro d'Italia! A te io dedico questo mio travaglio qualunque si sia; giacché a te è riserbato di compiere la grand'opera. L'esperienza de' tempi scorsi, le lezioni dell'infelicità de' tuoi avi, le cure de' tuoi più cari interessi, i lumi sempre crescenti della filosofia e della ragione, che ti faranno sentire il ridicolo e l'odio de' re selvaggi, la memoria di essere stato il proprio paese spesso esposto alle conquiste, ma non mai soggetto, dandoti il sentimento delle tue forze, ti spronerà a rovesciare le barriere che la mano del delitto ha innalzate, ed a solennizzare la gran festa del patto della confederazione, la quale fisserà l'era della tua grandezza.³⁶

La “visione” di Lomonaco, per idea unitaria, lucidità politica, consapevolezza della geopolitica europea, e non solo per la passione e l'intelligenza dell'esule, peraltro ammirate da Foscolo e da Manzoni, va considerata in maniera non subordinata alla concezione di Cuoco. Se, infatti, Fausto Nicolini, nella sua edizione laterziana del 1913, pose il *Saggio* di Cuoco in primo piano, «seguito» dal *Rapporto*, collocato quasi sullo sfondo, qualche anno prima, nel 1911, la regione che gli diede i natali, commemorando l'esule egregio a mezzo secolo dall'unità d'Italia, ne rivalutò giustamente il pensiero politico; di qui l'esigenza che l'opera più sofferta di questo “giacobino del Sud” venga ricordata come uno dei fondamentali contributi al Risorgimento d'Italia.

Milano il «Giornale de' patrioti d'Italia», che va dal 20 gennaio al 27 novembre 1797 con ben 143 numeri.

³⁶ *Rapporto*, p. 85.

GARIBALDI ROMANZIERE¹

Dopo Mentana Garibaldi si ritira a Caprera dove nonostante la presenza di Francesca Armosino che lo accudisce con dedizione e la nascita di Clelia e di Rosa, la vita per lui scorre lenta e non priva di malanni e di amarezze. In un clima di isolamento e di soffusa sfiducia, nascono numerosi romanzi e più tardi altrettanti scritti in versi.² Max Gallo analizza quel clima:

¹ È l'ultimo dei miei interventi su "Garibaldi scrittore" scritti in più di un'occasione per i 150 anni della Repubblica. Rinvio a: *Per il Poema autobiografico di Giuseppe Garibaldi*, «Forum Italicum», XLIV, 2010, 2, pp. 504-513; *Anita, Anita del mio cuore*, relazione tenuta al V Congresso della Società Italiana delle Storiche (Napoli 28-30 gennaio 2010), i cui Atti sono in corso di pubblicazione; *"Anita! La madre dei miei figli"* (*Per Anita Garibaldi*), «Sinestesia», IX, 2011, in corso di stampa; *Garibaldi poeta*, «Moderna», XIII, 2011, in corso di pubblicazione. Anche per queste mie "incursioni garibaldine" ho un debito di riconoscenza nei confronti dell'amico e collega Sebastiano Martelli, attuale Direttore del DIPSUM dell'Università degli Studi di Salerno, la cui munificenza nel concedermi mezzi per le trasferte mi ha consentito di portare a termine le ricerche.

² Si veda il mio *Garibaldi scrittore*, in *G. Garibaldi: 1805-1882. Storia Letteratura Immagine*. Atti della giornata di studio tenuta a S. Maria C.V. il 29 maggio 1982, Città di S. Maria Capua Vetere, 1983, pp. 83-112 al quale vanno aggiunti: O. CALABRESE, *Garibaldi tra Ivanhoe e Sandokan*, Milano, Electa, 1982, i capp. *Garibaldi romanziere. La letteratura*, pp. 24-32 e *Garibaldi Romanziere. La vita*, pp. 34-52; F. PORTINARI, *San Giuseppe Garibaldi*, «Alfabeta», IV, 36, maggio 1982, pp. 21-22; M. MILANI, *Garibaldi romanziere*, in *Garibaldi cento anni dopo*. Atti del Convegno di studi garibaldini, Bergamo 5-7 marzo 1982, a cura di A. Benini e P. C. Masini, Firenze, Le Monnier, 1983, pp. 84-103; A. PIROMALLI, *Garibaldi e i suoi scritti*, in *Garibaldi generale della libertà*. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 29-31 maggio 1982), Roma, Ministero della Difesa, 1984, pp. 616-634; L. JANNUZZI, *Giuseppe Garibaldi autore di romanzi storici*, «Critica letteraria», XVII, 1989, fasc. III, n. 64, pp. 449-457; D. L. MASSAGRANDE, *Una disavventura editoriale di Garibaldi. Lettere di Giuseppe Garibaldi nell'Archivio Marcora delle Raccolte Storiche del comune di Milano*, «Il Risorgimento», XLII, 1, 1990, pp. 161-168; M. MARTINENGO, *Garibaldi narratore. Vicende*

[...] Garibaldi soffre per l'isolamento, per la dolorosa sensazione d'esser tenuto in disparte, lontano dall'attualità, lui che era stato l'artefice di eventi che avevano fatto scalpore. Non capisce perché lo si critichi e lo si contesti... L'immagine che ha di sé – ed è sempre stato realmente generoso e disinteressato – si palesa, quasi suo malgrado, nei romanzi che comincia a scrivere. Durante quei mesi sbiaditi in cui cessa ogni attività ed è egli oppresso dalla noia perché fa sempre le stesse cose tutti i giorni, Garibaldi decide di scrivere. Prende esempio da Alexandre Dumas?... La scelta del romanzo come mezzo per fare fortuna significa pure che il desiderio di gloria, vivo in Garibaldi per tutta la vita, arde tuttora in lui. Raccontarsi tramite una finzione è un mezzo come un altro per narrare la propria vita, esprimere i propri pensieri, mettersi in mostra e, grazie a questo, ottenere i mezzi per vivere. È la prova lampante del narcisismo di Garibaldi. Per lui scrivere è un altro modo per farsi 'leggere', 'amare'. E anche un modo di combattere.³

È acquisito da tempo che Garibaldi fosse portato ad usare più «la spada che la penna»,⁴ considerazione legata anche al prevalente giudizio dei

editoriali e stato attuale dei manoscritti, «Il Risorgimento», XLVIII, 1, 1996, pp. 89-112; S. MAGLIANI, *Nuove prospettive di studio: gli inediti di Garibaldi recuperati dalla storiografia nel decennio 1982-1992*, in *Giuseppe Garibaldi a dieci anni dal centenario della morte. Bilancio storiografico* (Roma, 26 novembre 1992). Atti del Convegno, a cura di G. Massa e R. Ugolini, Quaderni storiografici n.18, Roma, 1999, pp. 44-83; F. PADULA, *Garibaldi romanziere e memorialista*, Firenze, Atheneum, 2008; M. BIONDI, *L'uomo che fece l'impresa. Garibaldi e il garibaldinismo*, in *La tradizione della patria, I, Letteratura e Risorgimento da Vittorio Alfieri a Ferdinando Martini*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 173-266; P. ORVIETO, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Roma, Salerno Editrice, 2011. A queste indicazioni bibliografiche è da affiancare il poderoso saggio sui molteplici aspetti del rapporto società, cultura, letteratura, arti figurative scritto da A. M. BANTI, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti, nelle immagini*, Bari, Laterza, 2010 dove sono trattate tematiche intrecciate in vario modo al mio intervento. I molti episodi storici raccontati nei romanzi, andrebbero riscontrati almeno su E. FABIETTI, *Garibaldi. L'anima e la vita*, Milano, Mondadori, 1930; G. HIRUNDY, *Vita di Giuseppe Garibaldi*, traduzione di M. Fabietti. Introduzione di E. Fabietti, Edizioni "A. Barion" della Casa per edizioni popolari. S.A., Sesto San Giovanni, 1935.V; J. RIDLEY, *Garibaldi*, traduzione di M. Milani, Milano, Mondadori, 1975; A. SCIROCCO, *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*, Bari, Laterza, 2004; L. RIALI, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, traduzione di D. Scaffei, Bari, Laterza, 2007.

³ *Garibaldi. La forza di un destino*, Milano, Rusconi, 1982, p. 399, poi Milano, Bompiani, 2010. Sostanzialmente dello stesso avviso è M. MILANI, *Giuseppe Garibaldi. Biografia critica*, Milano, Mursia, 1982, pp. 474 ss. alla cui ricca bibliografia rinvio per ulteriori approfondimenti delle tematiche trattate nel presente lavoro.

⁴ *Meglio la spada che la penna* è il titolo di un articolo di Umberto Eco, «L'Espresso», 50, 20 dicembre 1981, p. 112.

critici che ha finito per condizionare impietose valutazioni a danno della diretta testimonianza di fatti realmente accaduti e raccontati nell'intreccio di verità storica e poco dissimulata verosimiglianza.⁵ Vero è che Garibaldi si professa intenditore di cose che riguardano la storia,⁶ mentre confessa i limiti di scrittore per quanto attiene al genere letterario,⁷ sul quale Gustavo Sacerdote formula un severo giudizio:

E, realmente, falliti come romanzi, questi tre volumi [Sacerdote non aveva notizia di *Manlio*] hanno importanza come documento storico ed autobiografico. Non solo Garibaldi narra in essi le sue principali gesta a Roma, in Sicilia ed a Napoli, ma versa in essi a piene mani tutti i suoi sentimenti, i suoi pensieri, svolgendo le proprie idee intorno ai più urgenti problemi politici, religiosi e sociali. Ad ogni piè sospinto noi vediamo quindi comparire la figura dell'autore, che ammonisce, che sermoneggia, che teorizza, che esalta, che impreca. Ma allora il romanziere spesso si muta in uomo di parte, il racconto diventa polemica; e se tali digressioni giovano a farci sempre meglio conoscere il pensiero di Garibaldi, non accrescono certamente il valore artistico dell'opera. Da quei romanzi, però, la grande personalità di Garibaldi esce come illuminata da luce sublime per un altro motivo...⁸

⁵ Cfr. D. MAC SMITH, *Garibaldi. Una grande vita in breve*, Bari, Laterza, 1970, p. 170, poi Milano, Mondadori, 1994 e F. TEMPESTI, *Garibaldi scrittore*, «Italianistica», II, 1973, 3, pp. 550-56.

⁶ «Quando si raggiungono i quattordici lustri, che si visitarono le cinque parti del mondo e che in certe facende si fu anche in parte integrante, uno potrebbe forse scrivere un po' di storia contemporanea. Tengo però: esser la storia tanto difficile da narrarsi che, ad onta di essere stato testimonia di molti fatti che credo faranno parte del presente racconto, io non ardisco di assumere il titolo di storico». G. GARIBALDI, *Manlio. Romanzo contemporaneo*, a cura di M. G. Miotto, Napoli, Guida, 1982, p. 3.

⁷ «Dovendo far la descrizione del banchetto, io... inizierò con una richiesta di perdono a chi ha pazienza di leggermi. Perdono che non sarà difficile di concedermi a chi consideri esser io tagliato per tutt'altro che per far da letterato» (*Manlio*, cit., p. 83).

⁸ G. SACERDOTE, *La vita di Giuseppe Garibaldi*, Milano, Rizzoli, 1933 e soprattutto il cap. XLI, *Garibaldi scrittore*, pp. 930-936, dove l'autore continua parlando della miseria che angustiava il generale la quale era tra i motivi per cui Garibaldi aveva preso a scrivere i romanzi; certamente di ciò «l'Italia avrebbe dovuto coprirsi il volto di vergogna» (*ivi*). Carlo Dossi esclude ogni recupero degli scritti in prosa di Garibaldi: «Chi più sente, meglio descrive, dicono. Non è vero. L'entusiasmo artistico è affatto indipendente dal morale, o almeno non si manifesta nel medesimo tempo. Ecco, ad es. Garibaldi. Nessuno più di lui ha il cuore caldissimo di patrio amore, e di odio per ogni forma di tirannia – eppure, nessuno peggio di lui espresse letterariamente questi suoi sensi fortissimi. La sua mano abituata alla spada, non sa guidare la penna, per lui troppo leggera. Non è più l'epoca dei

Allo stesso modo si esprime Omar Calabrese:

I romanzi di Garibaldi (val la pena darne un giudizio sommario: francamente bruttini) sono romanzi storici nel senso più canonico del termine... Garibaldi compie un'operazione al tempo stessa ingenua e commerciale;

la prima

consiste nel fatto che Garibaldi non è un romanziere di professione, e non è neppure un letterato di vasta cultura. Il modello del romanzo storico lui lo assume in modo pieno; totale, privo di dubbi o riletture: ma l'unica storia che gli è veramente disponibile come sfondo per un'avventura è la sua propria vicenda personale...;

la seconda ragione

è commerciale... [perché] Garibaldi ha bisogno di soldi. E, avendo piena coscienza che l'unica cosa da vendere che gli appartenga è la storia delle sue avventure di Eroe, ambienta appunto i suoi romanzi nella cornice delle sue imprese...⁹

Altrettanto negativo è il giudizio di Gallo:

Questi romanzi goffi, scritti per il successo, non ne ebbero affatto, nonostante la fama di Garibaldi. Le situazioni rievocate erano eccessive, i personaggi troppo numerosi e spesso caricaturali, lo stile ingenuo, da romanziere dilettante che crede di raggiungere la verità sottolineando i propri sentimenti, facendo seguire da punti esclamativi i suoi giudizi e i suoi ritratti o mettendo in rilievo la sua indignazione... Garibaldi era un generale e non un autore di libri. I suoi libri non si vendevano, e Garibaldi ebbe difficoltà a trovare un editore.¹⁰

Smentiscono, tuttavia, l'insuccesso editoriale dei testi le ripetute edizioni a breve distanza e le traduzioni in più lingue. Concordo, invece, con il giudizio di Milani, cauto ed aderente alla realtà:

Senofonti e dei Cesari. "Cantoni il volontario" e la "Clelia", senza contare le epistole, si direbbero scritti per render ridicoli i più nobili affetti. Sono libri cui torna ad onore – il cesso». C. Dossi, *Note azzurre*. Testo, prefazione, note e indici analitici a cura di D. Isella, Milano, Adelphi Edizioni, 1988², n. 4205, p. 504.

⁹ *Garibaldi tra Ivanhoe e Sandokan*, cit., p. 28.

¹⁰ *Garibaldi. La forza di un destino*, cit., p. 400.

Il valore dei romanzi, senza pregi letterari, ed oggi di non facile lettura, è proprio in questo: essi integrano le *Memorie* fornendo qua e là particolari di questo o di quell'episodio, dalle campagne americane a quella del 1867, e rivelando lo stato d'animo di Garibaldi di fronte ad essi.¹¹

D'altro canto, il Generale stesso spiega che cosa lo abbia indotto a scrivere:

1. Ricordare all'Italia tutti quei valorosi che lasciarono la vita sui campi di battaglia per essa. Perché se molti sono conosciuti, e forse i più cospicui, molti tuttavia sono ignorati. A ciò mi accinsi come dovere sacro.

2. Trattenermi colla gioventù Italiana sui fatti da lei compiuti e sul debito sacrosanto di compiere il resto accennando colla coscienza del vero le turpitudini ed i tradimenti dei governi e dei preti.

3. Infine campare un pò anche col mio guadagno.

Ecco i motivi che mi spinsero a farla da letterato, in una lacuna lasciata dalle circostanze; in cui ho creduto meglio far niente, che far male.

Ne' miei scritti, quasi esclusivamente parlerò dei morti. Dei vivi meno che mi sia possibile, attenendomi al vecchio adagio: gli uomini si giudicano bene dopo morti.

Stanco della realtà della vita, io stesso ho creduto bene di adottare il genere, romanzo storico.

Di ciò che appartiene alla storia, credo essere stato interprete fedele, almeno quanto sia possibile d'esserlo poiché particolarmente negli avvenimenti di guerra, si sa, quanto sia difficile il poterli narrare con esattezza.

Circa alla parte romantica, se non fosse adorna della storica, in cui mi credo competente, e dal merito di svelare i vizi e le nefandezze del pretismo, io non avrei tediato il pubblico, nel secolo in cui scrivono romanzi i Manzoni, i Guerrazzi ed i Victor Hugo.¹²

¹¹ *Garibaldi romanziero*, cit., p. 488.

¹² Prefazione a *Clelia. Il governo dei Preti*, a cura di A. A. Mola, Torino, MEB, 1973, p. 19; lo stesso testo, con qualche variante e con il titolo *Prefazione ai miei romanzi storici*, datato 'Caprera 15 dicembre 1869', fa da premessa a *Cantoni il volontario, romanzo storico di Giuseppe Garibaldi*, Milano, Politti, 1870, ora Milano, Kaos, 2006. Sul punto 2 va segnalato da parte di Garibaldi un costante riferimento ai giovani: da una parte l'eroe con la sua saggezza ed esperienza, dall'altra i destinatari dei suoi messaggi che spesse volte suonano come ammonizioni: «Ridotto qui a consigliare i giovani, che guidavo una volta, io non

Critici moderni quali Biondi ed Orvieto hanno approfondito di recente attraverso attente indagini gli intrecci storici che sottendono agli scritti garibaldini, adottando e suggerendo metodi di lettura per una valutazione degli scritti stessi al di là di strette ermeneutiche adatte a testi di tradizione canonica.¹³

★ ★ ★

La prima opera scritta da Garibaldi fu *Clelia. Il governo dei preti*;¹⁴ uscì per la prima volta in lingua inglese;¹⁵ in Italia ebbe tre edizioni presso i fratelli Rechiedei a Milano. Il romanzo fu iniziato probabilmente nel '68, dopo Mentana, quando il ricordo dei fatti era ancora vivo e per questo ha il merito di contribuire alla conoscenza di quanto accadde nel 1866.

Uno scultore romano, Manlio, viene a torto rinchiuso nelle carceri del Quirinale; la figlia Clelia, legata sentimentalmente ad Attilio, capo

cesserò di ammonirli sulla necessità di *costanza*, sia nel durare alle fatiche e disagi nelle guerre che purtroppo dovranno fare ancora; sia nelle giornate di pugna grandi o piccole». G. GARIBALDI, *I Mille*, a cura della Reale Commissione, Bologna, Cappelli, 1933, p. 41.

¹³ In un recentissimo saggio Massimo Onofri demitizza l'agiografia letteraria e quella delle arti figurative sul personaggio Garibaldi: *L'epopea infranta. Retorica e antiretorica per Garibaldi*, Milano, Medusa, 2011, su cui si veda A. BERARDINELLI, *Garibaldi, icona dai mille volti*, «Corriere della Sera», 28 agosto 2011.

¹⁴ È il titolo dell'edizione moderna alla quale mi riferisco (a cura di Mola, cit.). Sul titolo del romanzo si generò un po' di confusione chiarita, poi, dagli editori della prima edizione italiana i quali scrivono nella premessa «Il titolo del presente lavoro, secondo le prime idee del Generale Garibaldi, doveva essere *Clelia ovvero il governo dei preti*, ma sul manoscritto non ve n'era *tracciato* alcuno. L'originale italiano passò in Inghilterra, dove noi lo abbiamo acquistato; e colà il titolo principale sotto cui si stava pubblicando la traduzione, era *Il governo del monaco (The rule of the Monck)* e noi l'abbiamo seguito. Quando non eravamo più in tempo per rimediare, ci accorgemmo che *Il governo dei preti* era titolo più acconcio e meglio in armonia colle idee del Generale, ne scrivemmo a lui stesso ed egli si contentò di rispondere: 'A Londra qualche prete senza dubbio ha creduto meglio intitolarlo *Il Governo del monaco*' e siccome comprendeva che non c'era più riparo essendo il libro in corso di stampa, non aggiunse altro. Noi, per riparare quant'è possibile all'equivoco, abbiamo premesso il primo dei due titoli originari *Clelia* al titolo della traduzione inglese; e di più facciamo ammenda dell'errore come fosse nostro, confessandolo. Gli editori *Fratelli Rechiedei*, Milano 1870».

¹⁵ A Londra, presso Cassel, grazie all'interessamento di Jessie White, dove fu ristampato quattro volte. Negli Stati Uniti ebbe tre edizioni; cinque in Francia, due in Germania; fu tradotto in lingua ceca, olandese, russa, portoghese, ungherese, svedese, serbo-croata. Per queste notizie cfr. M. MILANI, cit., p. 489.

di un gruppo di patrioti che tramano per annettere Roma al resto dell'Italia, si reca in Vaticano per aiutare il padre, ma qui cade nella rete tesa dal cardinale Procopio che da tempo la tiene d'occhio. Giulia, una inglese amata da Muzio, anch'egli patriota, riesce a salvare Clelia e a far evadere Manlio. Nel corso di una manifestazione celebrativa della cacciata dello straniero da Viterbo nel '49, Attilio ed i suoi sono sfidati a duello da alcuni ufficiali francesi e quindi riconosciuti da un commissario delle guarnigioni del Papa. Da qui l'assalto al castello da parte di soldatesche romane che subiscono gravi perdite. I nostri eroi preferiscono raggiungere Venezia per ricongiungersi con il Solitario (Garibaldi) e sferrare un attacco contro Roma. A questo punto si inserisce la narrazione dell'episodio dei fratelli Cairoli a Villa Gloria. Attilio ed i suoi compagni resistono per giorni all'assedio delle truppe ed alla fine soccombono eroicamente mentre le donne riescono a riparare in Inghilterra.

Al suo apparire – considerato l'intreccio narrativo – il testo non costituì una novità; e non lo era né per il feroce anticlericalismo dell'autore già noto in ambienti laici e non, né per le situazioni narrate corrispondenti ad un tipo di racconto sperimentato da Lewis nel *Monaco* e probabilmente anche da Sade nella *Justine*.¹⁶ Garibaldi ne era consapevole e chiariva i suoi intenti in una lettera a David Levi del 14 marzo 1870:

Come benissimo avete interpretato lo scritto non è uno sfogo di letteratura, o di idealità romanantica. ma l'emanazione di un'anima che sente le miserie e le vergogne del suo paese.¹⁷

Che poi «nell'opera non si esce dai confini della sublimazione della cronaca autobiografica» in quanto il «Solitario... come molti altri personaggi del romanzo sono protagonisti reali della 'storia patria'»,¹⁸ nulla toglie o aggiunge alla giustificazione del testo al di là delle argomentazioni che lo sorreggono.

¹⁶ Cfr. CALABRESE, cit., p. 30.

¹⁷ Lettera nella prefazione a *I Mille*, cit., p. XII.

¹⁸ A. A. MOLA, *Nota introduttiva a Clelia*, cit., pp. 14-15: «L'opera, per impianto, intreccio, densità di riferimenti storici, sviluppo di digressioni ideologiche e parapolitiche, iterazioni di formule (spesso nella forma d'invettiva) può essere assunta come un 'volgarizzamento' del garibaldinismo. Più ancora: come un 'manifesto'. E ci consente di cogliere tutt'intera la tensione che precedette nel 1870 (data della prima edizione italiana dell'opera) le caute manovre politiche approntate all'irruzione delle truppe italiane per la breccia di Porta Pia».

Coevo è *Cantoni il volontario*, scritto nel 1869 e pubblicato da Politti a Milano;¹⁹ la struttura narrativa è simile a quella del romanzo precedente.

Sullo sfondo di fatti storici, si intrecciano torbide passioni ed oscure manovre da parte di preti senza scrupoli; di contro, la forza d'animo di due giovani patrioti che si amano e vivono il loro amore anche in funzione della causa politica alla quale entrambi si sono votati per libera scelta. Il giovane Cantoni, «coraggioso volontario di Forlì», ama Ida felicemente riamato; nonostante la giovanissima età Ida è una promessa per la causa dei patrioti. Ma il perverso gesuita Gaudenzio ha oscure mire sulla giovane e la fa rapire. Rinchiusa in un carcere romano, Ida è liberata da Cantoni e si unisce, con il suo uomo, ai patrioti che combattono numerose battaglie per la causa nazionale. Entrambi sono feriti, ma non a morte. Riappare la sinistra figura di Gaudenzio che profitta del suo ministero per avere ragione di Ida, ma ancora una volta all'ultimo momento i suoi piani sono sventati ed il Male che si nasconde dietro il gesuita non ha ragione di trionfare. Infine i due protagonisti vengono colpiti a morte nel corso di un furioso combattimento a Mentana.

Il terzo romanzo è *I Mille*, scritto tra il '70 ed il '72 e pubblicato nel '74;²⁰ dei tre²¹ fu scelto dalla Commissione preposta all'edizione delle opere di Garibaldi e pertanto fu ripubblicato dall'editore Cappelli di Bologna.²² In evidente polemica con i mazziniani²³ sono narrate le vicende della

¹⁹ Mi riferisco a questa edizione nelle citazioni. L'opera fu ristampata dallo stesso editore nel 1873; nel 1870 era uscita a Ginevra e a Lipsia; a Ginevra fu subito ristampata. Cfr. M. MILANI, cit., p. 489. Si veda la recensione di G. RAYA, «Biologia culturale», VI, 1971, 2, pp. 88-89.

²⁰ Torino. Camilla e Bertolero editori; seguiranno altre quattro edizioni fino al 1877 (M. MILANI, cit., p. 489). Nella primavera del 1875 uscì presso Barthier a Parigi una traduzione in francese (cfr. *Prefazione a I Mille*, cit., p. XIV) a cui, secondo Milani (cit., p. 489), si affiancarono traduzioni in ceco e due edizioni in portoghese.

²¹ «... è forse il peggiore – scrive Calabrese – ma fu quello più celebre fra i contemporanei sia per il titolo sia per le polemiche suscitate dalle vicende scabrose e dal tono fortemente anticlericale» (cit., p. 28).

²² A questa edizione si riferiscono le citazioni.

²³ In uno scritto datato Caprera, 3 aprile 1870, *Ai miei concittadini due parole di storia* (ora in G. GARIBALDI, *Memorie*, a cura di U. A. Grimaldi, Verona, Bertani, 1972, pp. 545-558), Garibaldi parla di Mazzini con lo stesso tono acceso che si registra in *Alla gioventù italiana* premessa a *I Mille*, cit., pp. 2-8. Riferimenti polemici anche in *Cantoni*, cit., pp. 199 e ss. e in *Manlio*, cit., pp. 222 e ss. «Ciocchè non era naturale, che non doveva essere e che mi repugna scrivendolo, si è l'opposizione a noi fatta dal dottrinarismo, dagli uomini

celebre spedizione sulle quali si innesta una torbida storia di passioni e di intrecci imprevedibili.

Il fatto storico è noto; quello inventato narra di un alto prelato, monsignor Corvo, che prende di mira la solita bellissima fanciulla, Marzia, la quale, in compagnia di un'amica, si imbarca al seguito della spedizione da Quarto alla volta di Marsala. Nonostante fossero entrambe opportunamente travestite, le due donne sono riconosciute al primo scontro con i nemici. Viene loro affidato il compito di recarsi a Palermo, ma arrestate dalla polizia, vengono rinchiusi nel carcere di Castellammare. Quando i Borboni capitolano, tutti i prigionieri politici riacquistano la libertà. Marzia è fatta rapire da Monsignor Corvo con la complicità di una nobildonna romana, Virginia, e portata a Roma col padre Elia dove è rinchiusa in convento. La contessa N, presa da rimorso per quanto ha fatto per amore di monsignor Corvo, informa trecento patrioti del nascondiglio di Marzia: il monastero è assalito, la fanciulla, liberata, si ricongiunge ai Mille che intanto combattono nel Sannio; con loro c'è anche la contessa Virginia N. Entrambe le donne restano gravemente ferite nel corso di uno scontro con i Borboni e prima che la contessa muoia, il colpo di scena: sono madre e figlia. Elia infatti riconosce in Virginia la signora che molti anni addietro gli aveva affidate la piccola Marzia nata da una relazione col monsignore. Sullo sfondo di una trama così densa, ma francamente scontata nei colpi di scena, gli avvenimenti storici e gli eventi vissuti dai Mille si intrecciano con quelli dei personaggi del romanzo.

Anche per quest'opera Garibaldi chiarisce perplessità ed intenti:

Io mai avrò la presunzione di credere i miei *Mille* lavoro finito. Preso, lasciato, ripreso, le tante volte non potevo pretender a tanto, poi la prolissità degli eventi, l'indebolimento della memoria dovuto a tante cause ed infine la ben mediocre capacità letteraria; hanno riempito codesto lavoro di lacune e dimenticanze. La linea di demarcazione del merito individuale, ho cercato di trarla con tutta l'imparzialità di cui mi sento capace. Ma chi è il narratore di fatti che somigliano a quelli del '60, che possa pretendere all'esattezza?²⁴

che oggi ancora sono tenuti quali archimandriti della democrazia Italiana. Essi hanno del merito, non glielo contesto, e se al merito incontestabile avessero potuto aggiungere la capacità di far l'Italia da soli, costituirla senza la cooperazione d'altri, essi sarebbero senza dubbio i sommi dei Sommi». *I Mille*, cit., p. 138.

²⁴ Introduzione a *I Mille*, cit., pp. 10-11. Qui si ritrovano espresse le motivazioni che avevano spinto l'autore a scrivere i romanzi già espresse nelle due prefazioni a *Clelia* e a *Cantoni*.

Simile agli altri nella struttura narrativa è *Manlio*, romanzo inedito fino al 1982.²⁵ L'ultima parte sembra essere il frutto di più rifacimenti. Infatti, «la grafia, nitida nelle prime pagine, diventa poi incerta e tremolante, in alcuni punti quasi indecifrabile»,²⁶ il che induce a ritenere che l'opera sia stata scritta – diversamente dalle altre – in un arco di tempo abbastanza lungo e verso gli ultimi anni della vita del suo autore.²⁷

Manlio a cinque anni al seguito dello zio Vero nel 1874, si imbarca sulla «Libertà» alla volta dell'America latina. Pirati, avventure di mare e di terra, venti contrari, burrasche da far tremare i più incalliti marinari, contrastano il cammino della nave; i protagonisti della spedizione si ritrovano alle prese con mille avventure e pericoli. Giungono finalmente a Montevideo, dopo un naufragio, e qui Manlio cresce in una vita dura e lontano dalle mollezze della civiltà occidentale. Iniziano all'età di diciotto anni i viaggi verso l'interno: Amazzonia, Rio della Plata, Mato Grosso, Brasile. Nel corso di queste spedizioni si intrecciano alle avventure del viaggio amori infuocati di fanciulle del luogo per il giovane che racchiude in sé tutti gli attributi del «bello ideale dell'uomo». A quasi trent'anni Manlio ritorna in Italia con la moglie; sbarca a Genova, ma è arrestato a seguito di accuse infondate. Riesce a fuggire; ripara in Corsica, poi a Caprera ed infine in Sardegna. Da qui sferra un attacco alla marina austriaca e rende l'Italia padrona dell'Adriatico.

²⁵ Il manoscritto, ritenuto autografo dalla curatrice moderna del volume, è presso l'Archivio del Museo di Storia del Risorgimento di Roma. M. MILANI, cit., p. 489, scrive che Vallecchi ne aveva annunciato la pubblicazione nel 1948. In nota avverte che Clelia Garibaldi aveva consegnato il Manoscritto a Mussolini per la pubblicazione nell'Edizione Nazionale, ma ciò non avvenne (*ivi*, p. 595, n. 6). All'annuncio dell'uscita di questo romanzo Marziano Guglielminetti rese un'intervista a Felice Piemontese, *Manlio, mio bel brigante*, «Panorama», XX, 832, 29 marzo 1982, pp. 113-117, dove, tra l'altro, si legge: «Un libro scritto male, spesso tirato via alla buona, ma ricco di interessi, soprattutto da un punto di vista ideologico e politico, utilissimo per capire il Garibaldi degli ultimi anni... L'autore di *Manlio* ha ormai spostato la sua attenzione verso tutte le forme di eversione sociale, di protesta, anarchiche e presocialiste che si manifestavano in Italia».

²⁶ *Manlio*, cit., p. 379, *Nota sul testo*.

²⁷ «È veramente molta presunzione di voler scrivere nel '76 fatti che dovrebbero accadere soltanto dopo vent'anni. È nel giugno del 1876 che scrivo, mese in cui succede nella capitale ottomana una di quelle catastrofi... Alludo alla caduta e morte del sultano Abdul Aziz, morto, dicono, per suicidio ma che sembra aver finito per violenza» (*Manlio*, cit., p. 205). E più avanti: «Vecchio e decrepito, io non trovo più che malanni nella vita e, quasi quasi, non vi son più allettato dall'esistenza dei miei cari d'una volta, giacché più avanzo nella vecchiaia più si manifesta in cotesti miei cari un senso d'indifferenza che somiglia al disprezzo...» (*Ivi*, p. 318).

In una rapida rassegna di scritti garibaldini non può mancare un cenno alle *Memorie*, le cui diverse stesure ed edizioni offrono materia di discussione e confronto all'editore ed al lettore moderno. Furono tradotte da Theodore Dwight e pubblicate a New York nel 1859;²⁸ seguì l'edizione parziale di Francesco Carrano a Torino nel 1860;²⁹ nello stesso anno a cura di Dumas senior uscì un'edizione in francese data alle stampe in più luoghi;³⁰ Elpis Melena (Esperance von Schwartz) ne pubblicò un'edizione in tedesco nel 1861 ad Amburgo.³¹ Tra il '71 e il '72 il generale rivide le *Memorie* ma tale riedizione uscì postuma nel 1888.³²

Il rapporto che lega i romanzi alle *Memorie* è indicato dallo stesso Garibaldi:

E qui, io devo una confessione al lettore: io scrissi bene o male sotto forma romantica una campagna ch'io potevo esibire puramente storica, e che spero narrata nelle mie memorie senza involto romantico, essa potrà bene, alla storia, servir di materiale.³³

Tre i momenti rivissuti e narrati: a) le imprese uruguayane e il 1848-'49 italiano; b) gli anni 1859-'61; c) il 1866. Il termine 'rivissuti' qui vuole indicare che non si tratta di una vera e propria autobiografia, ma di una rievocazione delle imprese basata sui fatti più importanti che le

²⁸ *The life of gen. I Garibaldi written by himself with sketches of his companions in arms*, New York, A.S. Barnes and Burr, 1859.

²⁹ *I cacciatori delle Alpi comandati dal generale Garibaldi nella guerra del 1859 in Italia*. Racconto popolare, Torino, UTET, 1860. A p. 3 e ss. l'autore scrive: «Per buona sorte però mi è capitato di avere un brano delle memorie della sua vita, ch'egli medesimo nel 1849, dopo la caduta di Roma, pregato e ripregato da suoi amici carissimi, cominciò a scrivere. [...] Il brano delle Memorie che ho io. E del quale il Garibaldi mi ha permesso di fare l'uso che stimassi migliore, arriva fino ai primi suoi fatti in Montevideo [...]».

³⁰ *Memoires de Garibaldi traduits sur le manuscrit original par Alexandre Dumas*, Paris, M. Levy freres; J. L. Borgeaud, Lausanne, 1860; Renou et Mauld, Paris, 1860.

³¹ *Garibaldi's Denkwürdigkeiten: nac handschriftlichen Aufzeichnungen desselben un nach autentischen quellen von Elpis Melena*, Hoffman und Campe, Hamburg, 1861. Per ulteriori notizie cfr. M. MILANI, cit., pp. 484 e ss.

³² È quella sulla quale si fonda l'edizione nazionale: *Le Memorie di Garibaldi nella redazione definitiva del 1872*, cit.; la stesura precedente è raccolta ne *Le Memorie di Garibaldi in una redazione anteriore alla definitiva*, III volume degli *Scritti*, Bologna, Cappelli, 1932. Edizioni moderne: a cura di U. A. Grimaldi, cit.; di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1975; nel 1982 l'editore Giunti ha riproposto l'edizione Bàrbera del 1920 con prefazione di Giovanni Spadolini (reprint).

³³ *I Mille*, cit., *Introduzione*, p. 10.

caratterizzarono. Gli echi della patria che combatte contro lo straniero giungono all'autore quando si trova sul Rio della Plata; accorre in Italia per porsi al servizio della causa della libertà al fianco dei piemontesi, ma presto si trova nelle reti della diplomazia che non si conciliano col suo essere uomo d'azione. Da qui gli strali contro governanti, uomini politici e di partito, i mazziniani, e dopo il 1859, persino contro Cavour accusato di avere ostacolato la spedizione dei Mille. Pagine infuocate sono dedicate alla difesa della Repubblica romana ed alla battaglia del '59; pagine piene di commozione si leggono quando Garibaldi rievoca la caduta dei compagni d'armi o quando parla di Anita e di sua madre.³⁴

★ ★ ★

Giovan Battista Cuneo, appassionato biografo di Garibaldi, indica le coordinate lungo le quali si snodano gli scritti del Generale:

Tutta la vita di Garibaldi è un continuo e non infecondo sacrificio alla libertà e alla patria. Nei suoi atti d'uomo privato, come in quelli d'uomo pubblico, ne' lieti convegni degli amici, come nelle serie e gravi adunanze, uno fu sempre l'oggetto ch'ebbe in mira, uno l'argomento dei suoi pensieri e de' suoi discorsi: PATRIA e UNITÀ. Le sublimi aspirazioni della forte anima sua costantemente s'elevarono a quell'altissimo

³⁴ Sostanzialmente positivo è il giudizio di Sacerdote sulle *Memorie*: «Quanto al valore delle 'Memorie', Garibaldi non è in esse il filosofo della storia che si diffonda sulle cause e sugli effetti degli eventi. Egli narra semplicemente quel che ha visto, quel che ha operato; e la sua prosa, concisa, semplice, è spesso d'una grande efficacia, d'una eloquenza che ha la sua sorgente nell'anima e nelle cose: quell'eloquenza che gli fece poi scrivere dei proclami, sotto i quali potrebbe porre il proprio nome qualsiasi dei nostri grandi prosatori. Talora, è vero, sbaglia nomi e date... In genere, però, è storico esatto, obiettivo: anzi, troppo obiettivo, giacché molto spesso lascia in noi come un senso di rammarico, come un doloroso vuoto, perché sorvola troppo rapidamente su tutto ciò che riguarda la sua persona. Invece, si diffonde a lungo quando parla dell'eroismo dei suoi compagni d'armi; e allora scrive pagine superbe... Ma con altre digressioni solleva se stesso e noi ad alta poesia, quando lo commuove qualche spettacolo naturale, o quando scuote l'anima sua l'affetto per Roma, per l'Italia, per l'umanità sofferente, per la madre, che gli appare morta in sogno. Allora lo storico diventa poeta; e Garibaldi prosatore ci dà pagine di poesia, di gran lunga superiori a molte pagine della sua poesia in versi» (cit., p. 934). Generalmente anche i giudizi dei moderni sono più benevoli verso le *Memorie* rispetto ai romanzi; si veda al riguardo quanto scrive Milani (cit., p. 488): «In realtà, Garibaldi è scrittore verso soltanto nelle *Memorie*, dove attinge a grande efficacia narrativa e dove alcune descrizioni di battaglie, di paesaggi, di scene di mare davvero impressionano e possono reggere al confronto con quelle di autentici scrittori». G. SACERDOTE, *La vita di Giuseppe Garibaldi*, cit., pp. 932-933.

concetto... Al pensiero tenne sempre dietro l'azione. Convinto che la libertà, come il pane, dev'essere acquistata col sudore della propria fronte, egli vuol combattere solo co' i suoi le italiane battaglie. Lo schiavo *ognor fremente*, e in continua lotta virilmente sostenuta è per lui la più sublime protesta dell'uomo conscio della propria dignità; quegli che infingardo o fiaccamente operando invoca, e accetta sollievo dalla carità altrui lo muove a sdegno e disprezzo. Uomo dell'Umanità, ei vagheggia nell'avvenire la fratellanza dei popoli. Educato fin dai primi suoi anni ai principi delle libertà popolari e convinto che a raggiungere l'altezza de' suoi destini l'Italia deve in un futuro più o meno lontano essere *una*, ogni suo pensiero e ogni suo atto concernente alla PATRIA, fu sempre diretto a quelle due mire; ma conscio egualmente che anzi tutto denno gl'Italiani acquistarsi l'indipendenza, egli, come tutti i suoi fratelli di fede politica, è pronto, messa a parte ogni individuale convinzione, a far sua la bandiera di colui, che offrendo maggior probabilità di riuscita, entrerà in campo irrevocabilmente deciso a cacciare oltr'alpe l'austriaco. Senza alterigia, come senz'umiltà, tratta con egual rispetto chiunque; il semplice soldato come ogn'altro ha sempre libero accesso a lui; pari all'ultimo de' suoi nel cibo, nel vestire e nelle privazioni della vita militare, si distingue soltanto per l'aspetto decoroso e la reverenza che nessuno sa negargli.³⁵

Il riscontro di tali considerazioni è nei *Mille*, dove l'autore riferisce un sogno: è sul Campidoglio ad assistere al sorgere del sole. L'Italia ha finalmente un governo - non importa se repubblicano o non - e la giustizia trionfa fra il popolo che circola liberamente dopo aver eletto un capo, un uomo «savio ed energico» che amministra senza leggi scritte, stando in mezzo ai cittadini e con accanto un solo segretario. Non vi sono eserciti, giacché la gente è impegnata solo nel lavoro; circolano pochi uomini armati per «far ubbidire le deliberazioni del savio». In un grande falò bruciano articoli di leggi, imposte, privilegi.

Dal Capitolino io avevo assistito ad uno dei più solenni spettacoli della natura: il levar del sole, all'aspetto venerando di un vero reggitore di popoli, sedente sull'antica sedia Curula, nel centro del Foro Romano e dispensando la vera giustizia, non quella del privilegio e del carnefice, come la intendono i moderni Soloni.³⁶

³⁵ Cito da G. B. CUNEO, *Biografia di Giuseppe Garibaldi*, Presentazione di G. Spadolini, Milano, Mursia, 1974, pp. 74-75.

³⁶ *I Mille*, cit., p. 398.

Assorto nel pensiero della vecchia gloria romana,³⁷ vede una folla abbattere i simulacri delle false glorie recenti ed innalzare al loro posto una sorta di piramide nella quale sono le ossa dei martiri del Risorgimento. Persino la natura è coinvolta in una forza rinnovatrice: al posto delle paludi pontine si scorgono fertili campi pronti ad essere arati e coltivati; la campagna è solcata da una fitta rete ferroviaria; anche i preti, operosi come non mai, ispirano simpatia. I lavoratori non si distolgono un attimo dalla

³⁷ Solo in un passato remoto Garibaldi vede realizzati certi ideali di vita; alla grandezza di Roma repubblicana egli contrappone l'immagine della Roma dei suoi tempi e l'animo gli si riempie di tristezza nel pensare che quella stessa città è stata la patria di Cesare e di Silla, uomini che egli ritiene tra i più grandi del mondo. E da Roma poi il discorso si fa più ampio, fino a coinvolgere, col tono dell'ammonizione, i grandi della nostra storia: «Considerando però che non repugnano i nostri odierni vicini di trattarci come gente da nulla, *che non si batte, terra di morti, espressione geografica, gente da portar avanti col calcio del fucile, etc., etc.*, in legittima difesa ci permetteranno di ricordare che su questa terra nacquero gli uomini chiamati Manlio, Scipione, Marcello, Mario, Silla, Cesare, Napoleone etc., etc., e di accennare al grandissimo catalogo degli uomini sommi della scienza, che cominciano da Archimede a Volta, della poesia ed arti, da Dante a Michelangelo a Raffaello, a Canova etc., etc. Servano questi gloriosi ricordi ad innalzare la fronte dei depressi e malmenati nostri concittadini e di vituperio ai miserabili governanti, che potrebbero fare un eden di questa terra privilegiata ed invece la rinantengono nella miseria e nell'abiezione...» (*Manlio*, cit., p. 272). Ed altrove: «Italia! *terra dei morti*, secondo uno di quei grandi che vengono nominati tali, perchè nacquero tra generazioni di piccoli. Italia, dico, depressa oggi, umiliata, e detto in onor del vero, anche disprezzata, conta dei fatti che nessun popolo della terra uguaglia. 1° Giunio Bruto, condannando a morte i proprii figli perchè creduti implicati in una congiura contro lo Stato. 2° Manlio, dittatore, facendo decapitare in sua presenza il valoroso suo figlio vincitore d'un gigante latino che aveva sfidato a pugna singolare i migliori dell'Esercito Romano, perchè aveva trasgredito il divieto di non uscire dalle fila. Questi due fatti d'insuperabile disciplina sono forse la chiave di quella severissima disciplina romana che condusse le Legioni in tutto l'orbe conosciuto, e di cui si trovò un saggio sotto le ceneri di Pompei, d'un legionario che coll'arma al piede lasciò coprire dalle ceneri senza muoversi. 3° E i Vespri? Un popolo che conta i Vespri ne' suoi annali, può durar poco nel servaggio». *I Mille*, cit., p. 42. Contrastano con queste glorie del passato, le miserie del presente: «E ben diceva il grande Astigiano! Nella storia dei popoli nessuno certamente può vantare tanto genio, tanta grandezza, e nello stesso tempo tanta abiezione e tanti misfatti come questo pezzo della superficie del globo tanto favorito dalla natura. A canto della Roma antica, la più splendida, la più stupenda parte della storia umana, la Roma moderna!...quell'amalgama informe pestilenziale di menzogne, di prostituzione, di servaggio, di degradazione umana! A canto delle grandissime figure degli Archimedi, dei Camilli, dei Galilei, degli Alfieri, il miserabile spettacolo di buffoni negromanti e d'un popolo in preda alle più vili superstizioni, sempre venduto e sempre prostrato ai piedi dei neri trafficatori della sua libertà e dell'onore suo, e per ciò sempre disprezzato, sempre servo e sempre vile!» (*Cantoni*, cit., pp. 38-39).

loro occupazione e non meditano vendetta contro coloro che li hanno oppressi in mille modi. Ad un tratto, la voce del Savio, «potente come quella del tuono, usciva dal Foro, ristabiliva la calma in un momento»:³⁸

«Ite ai vostri lavori!» Tuonava la favella del Savio. «Ai tiranni ed ai preti conveniva la vendetta e la strage, essendo la loro potenza edificata sulla violenza e sulla menzogna; a voi, uomini liberi, umanitari e che avete il culto del Vero, conviene la tolleranza e solo con essa potrete raggiungere la sublime meta di affratellare i popoli tutti della terra».³⁹

Questo sogno che chiude il romanzo rappresenta l'ideale di vita di Garibaldi riflesso negli scritti, nei quali ad episodi storici si intrecciano fatti d'armi, intrighi amorosi, lacerti autobiografici che talvolta spezzano tono e ritmo del racconto che diventa ora colloquiale, pacato, commosso, ora acceso e furente. Ovunque è l'ira contro i preti ritenuti i maggiori responsabili dei mali dell'Italia:⁴⁰

Male e bene. Ecco i due principi che signoreggiano l'umana famiglia. Ho collocato il Male prima perché lo credo superiore al Bene

³⁸ *I Mille*, cit., p. 404.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «E un sasso che distingue l'ossa dei valorosi ufficiali delle legioni Italiane di Montevideo, che solcarono l'Oceano per venir a tingere del loro nobile sangue le zolle della terra maledetta! Oh si! Maledetta fosti, terra di Roma, dal giorno in cui diventasti il covile delle volpi e dei coccodrilli, dal giorno in cui con nera sottana furono scaraventati dalla mano di Lucifero, in una tempesta di maledizione universale, per vendicare l'umanità soggiogata, afflitta, contaminata dai superbi e corrotti dominatori del mondo! Sì, solo i preti potevan essere un castigo adeguato a tanta nequizia! Solo i preti colla pestifera loro bava potevano avvelenare, deturpare il grandissimo popolo, e subissarlo in quella cloaca di prostituzione e d'infamia, a cui non arrivò nessuno dei popoli della terra! Sì, solo i preti potevano sorridere, tripudiare, farsi belli per la sventura della loro terra natia, colla menzogna, colla corruzione ed il vassallaggio allo straniero! Solo i preti!» (*Cantoni*, cit., pp. 68-69). Del gesuita Gaudenzio recatosi con altri masnadieri nella casa della fruttivendola Teresa per rapire Ida, Garibaldi scrive: «Tale è l'impudenza di questa razza scellerata di vipere, e tale è l'infernale malizia con cui sanno maestrevolmente coprire col manto dell'ipocrisia ogni orribile delitto, compiendo in faccia al mondo le loro lascivie, le loro nefandezze, nascoste da un pretesto di tendenze al bene, alla moralità, e consacrate dal nome dell'onnipotente, che questi sacrileghi deturpano e prostituiscono incessantemente! Tali questi ministri di Satana. Attizzavano i roghi, vi precipitavano migliaja d'innocenti, ed ascendevano poi il pulpito, ove proclamavano al mondo la loro pietà religiosa, e gli atti atroci che avevan commesso per la maggior gloria di Dio! E ci sarà ancora una donna italiana che vada a prostrarsi ai piedi di questi velenosi nemici del genere umano!» (*Cantoni*, cit., pp. 93-94).

nel mondo. E veramente, quantunque favorito dalla natura e dalla fortuna, io conto più Male che Bene nella mia vita. E che sarà di tanti sventurati, che contano dal nato cieco al tormentato per tutta la vita dai bisogni e dalle miserie che mai ha potuto superare? E sono tanti! Male e Bene. Uomo dabbene così raro, eppure ve ne sono in tutti i paesi, che hanno cercato la felicità dei loro simili anche a pregiudizio della propria. L'uomo che si lancia nell'onda o nella mischia delle battaglie per salvare la vita del compagno o di chiunque stia pericolando. Eppure vi sono quegli esseri privilegiati! Oh, se tutti fossero capaci di assaporar la gentil voluttà d'esser pii!⁴¹

I preti sono sempre dalla parte del male, a braccetto con principi ingordi che affliggono il popolo con leggi ingiuste;⁴² con governanti privi di forza morale e di capacità;⁴³ con uomini senza scrupoli,⁴⁴ presi dal desiderio sfre-

⁴¹ *Manlio*, cit., p. 244.

⁴² Si veda quanto egli afferma sui governi: «I Governi sono generalmente cattivi, perché d'origine pessima e per lo più ladra: essi, con poche eccezioni, hanno le radici del loro albero genealogico nel letamajo della violenza e del delitto... A' tempi nostri (1870)... benché i bravi si chiamino *pubbliche sicurezze* e i Signori Re o Imperatori, credo si stia in peggiori condizioni... Ciò non succede soltanto nelle monarchie dispotiche, più o meno mascherate da liberali, ma spesso anche nelle Repubbliche, ove gli intriganti s'innalzano sovente ai primi posti dello Stato, ingannando tutto il mondo con ipocrisie e dissimulazioni... E sovente pure nelle immense Società popolarie succede lo stesso inconveniente d'archimandriti immeritevoli... Il principio Repubblicano ha certamente fatto dei progressi in questi ultimi tempi, e non si deve disperare di vederlo prevalere finalmente... Parlate di Repubblica... vi sono subito i Socialisti, i Comunisti, gli agraristi ecc., che spaventano il mondo e ritardano i risultati del vostro lavoro. Parlate del Vero e della ragione... e compariscono gli atei, i materialisti a menomare le vittorie del buon senso... (*I Mille*, cit., pp. 60-61). Sullo stesso tema, si vedano anche le pp. 52-53 sulla «dittatura onesta e temporaria», p. 70.

⁴³ «Non v'è peggior circostanza nella vita di quella dell'irrisoluzione, massime quando essa è generata dal dovere o dal timore d'infrangere le leggi dell'onestà» (*Manlio*, cit., p. 155).

⁴⁴ Anche a proposito dei delitti più efferati e delle nefandezze di certi uomini che non meritano di essere considerati tali, Il pensiero di Garibaldi va ai preti: «Si ritrae dalle statistiche che Roma è la città ove nascono in maggior numero i figli naturali. E degli infanticidi quale è la cifra che danno le statistiche?... Nel 1849, al tempo del governo degli uomini, io ho assistito a delle ricerche nei penetrali di quelle bolgie che si chiamano conventi e in ogni convento non mancavano mai gl'istromenti di tortura e l'ossario dei bambini. Cosa era quel nascosto cimitero di creature appena nate o non nate ancora? Un senso d'orrore rivolta ogni anima che non sia di prete dinanzi a tale spettacolo. Il prete invece impostore, cresciuto alla menzogna e all'ipocrisia, deridendo la credulità degli stupidi, è naturalmente propenso a satollare tanto il ventre come la lussuria. E come potrebbe egli contentare gli appetiti del corpaccio se non facendo scomparire i frutti della seduzione o della violenza?» (*Clelia*, cit., p. 33).

nato di affermarsi a tutti i costi. Dall'altra parte si collocano gli eroi: uomini e donne, giovani e belli, forti, sani fuori e dentro;⁴⁵ uomini che del lavoro fanno la loro ragione di vita;⁴⁶ patrioti che combattono senza ricompensa, spinti solo dall'ideale della patria. I giovani protagonisti dei romanzi si amano, si aiutano a vicenda, contrastano uniti le forze del male; a volte vincono e a volte perdono, senza un grido, senza un lamento, pronti a dare la vita alla causa della libertà. I loro ideali sani e sacrosanti sono traditi da quei governi che hanno a cuore non l'interesse della collettività ma le prerogative di pochi eletti.⁴⁷

⁴⁵ «Bello come l'Apollo di Fidia, come Milone di Crotona robusto, Cantoni, il coraggioso volontario di Forlì, destava l'ammirazione universale degli uomini quando alla testa dei suoi militi assaltava il nemico d'Italia, e quella delle donne, – e le donne sì che sanno apprezzare il bello e valoroso uomo... Tale era Cantoni, figlio prediletto delle Romagne, il volontario Cantoni, volontario e non soldato; egli serviva l'Italia, e solo l'Italia, o la causa dei popoli. oppressi; egli serviva l'Italia Nazione non i suoi reggitori, più o meno tiranni, più o meno costituiti allo straniero» (*Cantoni*, cit., pp. 7-8): «... il mio Manlio è il bello ideale dell'uomo, come piace a voi graziose e gentili lettrici. E voi, sì che lo sapete conoscere il bello nel nostro sesso... Avete mai veduto nel Museo di Roma l'Apollo di Fidia, il centurione di Prassitele, la virile bellezza infine? Tale è il mio eroe» (*Manlio*, cit., pp. 3-4). «O donna! Creatura privilegiata, riverita, adorata dall'uomo di cuore – sovente manomessa dal codardo. Angelo della vita! – L'uomo nella sua presunzione ideò Dio colle proprie forme: eppure l'Onnipotente dovrebbe avere la sembianza d'una donna, s'egli potesse aver forme. Se lo spirito deve comandare alla materia – l'intelligenza alla forza brutale – l'uomo all'elefante – la donna dovrebbe dirigere la famiglia umana». *Cantoni*, cit., p. 30.

⁴⁶ «Dopo la privazione si assaporarono veramente i cibi. – E che gusto hanno essi al palato del potente che nuota nell'abbondanza e nella lussuria, e che tanto abbisogna di stimolanti per inghiottire quelle vivande, forse frutto di mala vita e di prostituzione? L'abitudine costante di pietanze delicate a profusione ed il poco esercizio rendono le vivande insipide e disgustanti. L'uomo del lavoro invece, dopo aver faticato delle ore, assapora deliziosamente un tozzo di pane, – e quanto eccellente trova un bicchiere di vino se può averlo! – e se no, egli gradisce pure un gran sorso d'acqua per dissetarsi, e torna canterellando al suo lavoro». *Cantoni*, cit., pp. 22-23.

⁴⁷ Garibaldi professa indignazione contro coloro che, in nome di una millantata idea dell'ordine e delle regole, reprimono ogni aspettativa di vita e di progresso: «Ammiratore della rigida, non uguagliata da nessun popolo della terra, antica disciplina romana, io sono quindi amante dell'ordine, cioè vorrei vedere i popoli prosperi, liberi, felici ed i loro reggitori, occupati non d'altro che del loro benessere, garanzie sicure queste della quiete pubblica. Non reggitori simili agli odierni d'Italia, speculando sulle miserie della nazione, rovinandola per soddisfare depravati capricci, non più tollerati dalla società moderna e per impinguare numerosa caterva di satelliti che loro fan corona. Sì! Ordine vogliam noi, uomini della libertà, e del progresso, cioè Repubblicani. Ordine! Ordine! E chi lo disturba quest'ordine che l'umanità richiede, siete voi, persecutori delle genti!

Non che l'uomo, però, sappia fare solo il male:

Io sono di natura tutt'altro che pessimista e quindi credente nel miglioramento umano sotto tutte le forme e se l'umanità non migliora con sensibile progresso la maggior colpa l'hanno i governi. Coi buoni trattamenti e le carezze si dominano, si addomesticano le belve e se ne migliora l'indole feroce;⁴⁸

anzi, accade di tanto in tanto di vedere gente educata al rispetto reciproco, come i ravennati che nel 1848 offrirono un encomiabile esempio di civiltà:

Ravenna presentava una fisionomia eccezionale: poca era la gente che si incontrava per le strade.. I poveri che, com'è naturale, non trovavano lavoro, erano soccorsi d'ogni bisognevole cosa dai ricchi, e questi non sdegnavano d'accogliere alla loro mensa il figlio del povero. Stupendo spettacolo, ed esempio da imitarsi dovunque in Italia se si vorrà veramente raggiungere la meta d'una ricostruzione nazionale!...⁴⁹

Altrove l'autore ribadisce l'importanza della solidarietà:

Se v'è un fatto ch'io invidio e che merita veramente la gratitudine universale, è certamente quello di salvar la vita al suo simile. L'uomo trovasi allora concentrato nella sua natura benefica e prova quella sublime voluttà che tutti i piaceri della vita non possono sicuramente uguagliare. Io vorrei che i grandi della terra e tutta la caterva parassitica si trovassero una volta sola in simile circostanze, sono certo ch'essi sarebbero meno tristi e più sensibili ai patimenti umani.⁵⁰

Perturbatori della condizione normale dei popoli, voi!, per gozzovigliare alle spese altrui e far infelici le nazioni, che speravano da voi un governo umano e riparatore. Sì! Voi potenti per astuzia e per l'imbecillità altrui, millantate ordine, colla coscienza di mentire, rovesciando, distruggendo ogni più sacra cosa; e facendo della famiglia umana una caterva di sventurati e di spie! L'ordine che voi volete è la quiete; quella quiete che brama l'assassino nel godimento della roba depredata». *I Mille*, cit., pp.52-53.

⁴⁸ *Clelia*, cit., p. 146. «Cosa volete sperare da un popolo ridotto alla miseria dalle vostre esazioni, dalle vostre imposte, dalle vostre tasse? Egli sa che queste tasse, imposte e esazioni, non sono, come voi dite, per la difesa dello Stato e per mantenere l'onore nazionale, ma per ingrassarvi e ingrassare la sterminata caterva di parassiti, qualunque sia la loro denominazione, parassiti che sono pel popolo quel che gli insetti per il corpo, i vermi pel cadavere, atti soltanto ad immiserirlo e divorarlo». *Ibidem*.

⁴⁹ *Cantoni*, cit., pp. 64-65.

⁵⁰ *Manlio*, cit., p. 77; e sull'amicizia: «Com'è bella però l'amicizia disinteressata, quella dote delle anime predilette! L'affetto per l'affetto! Non quel culto che prestano le anime servili alla potenza, alla ricchezza!» (*ivi*, p. 227).

Auspica, inoltre, qualche segnale volto a sperare in un miglioramento delle condizioni di vita degli uomini:

Oggi i Lincoln del secolo decimonono hanno infranto nella polvere quell'avanzo di barbarie, quella vergognosa prerogativa d'indegni padroni ed hanno provato colla liberazione di milioni d'uomini, che davanti a Dio, poco importa il privilegio d'esser nato bianco, nero o azzurro.⁵¹

Garibaldi condanna la guerra in quanto strumento di morte e quindi negazione della civiltà e del progresso:

La guerra è vergognosa cosa per una società che si chiama civile, e non si comprende perché gli uomini devano reciprocamente uccidersi per intendersi,⁵²

rendendo i popoli inetti a qualsiasi reazione:

Si! io ho veduto! e cosa? – mi fa ribrezzo il narrarlo: moltitudini plaudenti all'eccidio dei pochi prodi che morivan per esse. Eserciti italiani, che impassibili spettatori assistevano al duello a morte, impegnato tra due eserciti stranieri da una parte, e pochi valorosi italiani dall'altra, su terra italiana! – Governi! Ah qui, mi converrebbe bagnare la penna nel fango, per scrivere tante turpitudini, umiliazioni e tradimenti!⁵³

L'uomo in guerra mette in mostra tutta la sua ferocia:

Comunque io preferirei trovarmi in qualunque delle più dispiacevoli circostanze della vita, piuttosto che in una città presa d'assalto, e fra i motivi d'abborrimento della guerra cotesto è certamente uno tra i principali. L'uomo diventa bestia in simile circostanza; su d'un campo di battaglia egli impiega tutta la sua forza, i suoi stratagemmi,

⁵¹ *Cantoni*, cit., p. 217. Anche da un punto di vista strettamente politico Garibaldi intravede, pur se con le dovute cautele dettate dalla consapevolezza dei limiti della natura umana, segnali che inducono a sperare tempi migliori: «Il principio Repubblicano ha certamente fatto dei progressi in questi ultimi tempi, e non si deve disperare di vederlo prevalere finalmente. Ma ciò che succede nelle piccole società, succede pure dovunque nella grande società umana, ove similmente l'intrigo e le esagerazioni fanno inciampare ad ogni passo cotesto bello andamento del progresso umano». *I Mille*, cit., p. 62.

⁵² *Ivi*, pp. 181-182. «Fortuna che alcun rampollo della stirpe antica, germoglia sempre dal seno di questa vecchia matrona, per ricordare ch'essa fu terra di Grandi!». *Cantoni*, cit., p. 16.

⁵³ *Ivi*, p. 289.

tutta la somma di malizia di cui è capace, e che non è poca, per ferire, distruggere, annientare il suo simile, ma è l'uomo-belva contro la belva-uomo, l'uno cade bagnato, affogato nel proprio sangue, oppure le sue membra sono frantumate come i ramoscelli dell'arbusto schiacciato dalla valanga alpina, e l'uccisore, superbo millantatore, vanta la sua vittoria, la divulga ai quattro venti ed il sacerdote del Dio delle battaglie la santifica nel tempio con un *tedeum*.⁵⁴

Il campo di battaglia che abbiám descritto trovavasi, nella notte che seguì la pugna, coperto di morenti, di morti, di feriti men gravi, di cavalli nello stesso stato, di pezzi smontati o rotti e di gran quantità d'armi minute abbandonate e di rottami delle stesse. Passato il delirio entusiastico della battaglia, in cui l'uomo somigliante alla belva si compiace della distruzione dell'uomo, giunge l'aura fresca della notte ... Ed i morenti e i feriti gravi, più sensibili delle loro ferite, si lagnano e chiedono un sorso d'acqua fresca per spegnere la sete infuocata che li distrugge. O voi perpetratori di macelli umani, che fomentate colle sonore e magne parole di razza, di patria, di onor nazionale, scendete per un momento dai vostri troni dorati da dove per un capriccio avete sguinzagliato il povero abitatore delle campagne, che avete trasformato in bravo tanto feroce come la iena dei vostri serragli, venite a vederlo negli ultimi rantoli della sua vita, chiedente un sorso d'acqua che nessuno può sporgerli, perché i suoi vicini come lui immobili, come lui impotenti e lagnanti per le membra fracassate,⁵⁵

ed anche per questo sono auspicabili

i tempi in cui quel macello d'uomini che si chiama guerra sarà impossibile; e qualunque discussione nata tra le genti sarà accomodata da un arbitrato internazionale.⁵⁶

⁵⁴ *Manlio*, cit., p. 94.

⁵⁵ *Ivi*, p. 217.

⁵⁶ *Ivi*, p. 240. Ma perché possano sperare in un futuro migliore, gli italiani devono guardare al loro passato ed in esso trovare la forza di reagire alla mancanza di libertà, al servaggio opprimente che impedisce qualsiasi progettualità: «Considerando però che non repugnano i nostri odierni vicini di trattarci come gente da nulla, *che non si batte, terra di morti, espressione geografica, gente da portar avanti col calcio del fucile. etc., etc.*, in legittima difesa mi permetteranno di ricordare che su questa terra nacquero gli uomini chiamati Manlio, Scipione, Marcello, Mario, Silla, Cesare, Napoleone, etc., etc., e di accennare al grandissimo catalogo degli uomini sommi della scienza, che cominciano da Archimede a Volta, della poesia ed arti, da Dante a Michel Angelo a Raffaello, a Canova etc., etc. Servano questi gloriosi ricordi ad innalzare la fronte dei depressi e malmenati nostri

Ma la guerra ha i suoi esiti con vincitori e vinti; per quest'ultimi Garibaldi invoca il rispetto e la pietà:

Miserabile spettacolo! Noi trovammo i cadaveri dei soldati borbonici, per le vie, divorati da cani!!! Eran pure cadaveri d'Italiani che, se educati alla vita dei liberi, avrebbero servito efficacemente la causa del loro oppresso paese; ed invece come frutto dell'odio suscitato dai loro perversi padroni, essi finivano straziati e mutilati dai loro propri fratelli con tale rabbia da far inorridire le jene;⁵⁷

come per quel pesce spada caduto nella rete dei pescatori siciliani, anch'egli vittima dell'egoismo dell'uomo:

Cessa i tuoi palpiti, le tue impazienze, la tua sete di sangue d'un nemico che non ha altro torto oltre quello d'aver le sue carni gradite al palato dell'animale uomo; altro delitto fuor di quello di appartenere a razza men volpina, o men maliziosa, giacché egli di te è più forte, guai s'egli si attentasse di difendersi. La tua barca, la tua vita e quella de' tuoi compagni andrebbero in un fascio...⁵⁸

E che dire della tortura quale ulteriore diniego di civiltà?

Conoscete voi la tortura? Sapete voi italiani che dai preti fu torturato Galileo? il più grande degli italiani? e chi se non i preti poteva istituire la tortura? Ci voleva l'animo d'un arcivescovo, per condannare a morire di fame in carcere murato Ugolino con quattro figli! Sì! la tortura! Dacché nella famiglia umana, vi furono uomini che svestrono le forme umane per farsi impostori, cioè preti, dacché vi furono preti nel mondo, vi furono torture... In molti paesi, come

conciatadini e di vituperio ai miserabili governanti, che potrebbero fare un eden di questa terra privilegiata ed invece la mantengono nella miseria e nell'abbiezione. Serva pure agl'Italiani, che per esser degni di questa gran patria, essi devono esser colti, emancipati dal morbo prete, e forti, belli, valorosi, d'anima e di corpo». *Cantoni*, cit., p. 272.

⁵⁷ *I Mille*, cit., p. 43.

⁵⁸ *Ivi*, p. 128. Il rispetto per la vita in genere viene ribadito anche altrove: «L'arte del macellajo è disprezzata e veramente quell'imbrattarsi di sangue d'altra creatura e sminuzzarne le carni ripugna, ha del selvaggio, e per indurito che sia il cuore dell'uomo egli non può fare a meno di risentirne. Io per esempio, mi sarei volentieri conformato alla vita dei pittagorici e più crescon gli anni, più aumenta in me la ripugnanza degli eccidi animali e, devo confessarlo, cacciatore una volta, io soffro oggi nel vedere anche un uccello ferito» (*Clelia*, cit., p. 117).

l'America, l'Inghilterra, la Svezia, la tortura è realmente abolita, né colà il progresso è vana parola. In Roma pure non se ne parla, è vero ... lo risparmierei ai miei lettori l'orrido quadro dei patimenti inflitti a quel prode romano straziato colla corda, attanagliato, ridotto a una massa informe, abbandonato in un canto del suo carcere segreto, spirante ed implorante la morte come un beneficio...⁵⁹

o della pena di morte che in ogni caso è un assassinio?

Assassino lo chiamarono i giornali borbonici e tale lo chiamerebbero pure altri giornali non borbonici. Assassino! E veramente io non vorrei che si uccidesse l'uomo dall'uomo, e sono contrario alla pena di morte, sotto qualunque forma...⁶⁰

La libertà, in definitiva, è un bene sommo al quale risalgono le ragioni stesse della vita: quando non c'è, la mancanza va ricercata nel costume di un regime («Ma, lo ripeto: libertà mal costume non sposa!...».⁶¹ Perché regni una vera libertà («Meglio morire che viver schiavo figlia mia!...».⁶²) occorre un governo che faccia buone leggi ed amministri la giustizia come si deve:

Libertà, come Giano, è una dea bifronte ed in ciò somiglia alle sorelle giustizia e legge. In Italia, per esempio, voi avete una caterva di servi che con aria di buona fede vi millantano la libertà, le leggi, la giustizia come benefici sacrosanti in questa nostra venturosa penisola. Ebbene, guardatemi il primo articolo della legge fondamentale dello Stato: una menzogna!

⁵⁹ *Clelia*, cit., pp. 89-90.

⁶⁰ *I Mille*, cit., p. 56.

⁶¹ *Ivi*, p. 169. Sulla corruzione del popolo, si legga quanto Garibaldi scrive in *Clelia*: «Quando si pensa alla depravazione a cui hanno condotto le genti questi due ultimi abominevoli governi d'Italia coll'oro del popolo e della reazione mondiale, è cosa da fare spavento! Dalla posta vi arrivano le lettere insignificanti dopo d'esser state aperte dalla polizia, ma nessuna di quelle che contengano ombra di politica giunge fino a voi. I segreti di famiglia e di amicizia difficilmente rimangono inviolati dalla gran calca di spie, coll'abito sacerdotale o laico, che infestano questa società corrottissima. Infine si potrebbe asserire senza pericolo di allontanarsi dal vero: che la metà del popolo vive faticosamente ed a stento pagando le intemperanze e le scelleraggini dei governi. L'altra metà è pagata grassamente dai suddetti governi per opprimere, combattere e spiare la prima. Se siano questi governi conformi alle aspirazioni nazionali verso il bene lo lascio giudicare dalle nazioni che ponno guardare pacatamente dal di fuori all'infelice condizione d'Italia (p.291).

⁶² *Cantoni*, cit., p. 208.

...

Giustizia! Dimandatene notizia al prode Colonnello Lobbia. Giustizia!... lo ho veduto un povero milite passato per le armi per aver rubato una pistola da servirsene per una causa santa. E Bandiguet (Bonaparte) acclamato dal grande popolo della Britannia, egli che rubò soltanto alcuni milioni e fece uccidere milioni d'innocenti!

...

Libertà, giustizia, leggi!... lo mi copro il volto dalla vergogna di appartenere a questa razza di micchetti, che gridano libertà colla museruola alla bocca, o colla cuffia del silenzio sul cranio.⁶³

Per questo andrebbe abolito il carcere preventivo, altro strumento al quale si fa troppo spesso ricorso per privare gli uomini della libertà; esso è un esempio di come leggi ingiuste possano essere al servizio dello strapotere di chi comanda a danno della gente onesta ed indifesa:

«Ma io sono innocente!» Che importa. «Marciate, poi proverete la vostra innocenza». «Ma ho moglie e figli che m'aspettano col salario della mia giornata per sfamarsi». Marciate! E se non bastano le gentili insinuazioni dello sgherro, vi sono pronte alcune ceppate di fucile od alcune di sciabolate. Ed abbiam veduto nei nostri tempi innocenti, molti, portati colle manette in carcere, collo specioso pretesto di Republicanesimo o Internazionalismo, e rilasciati dopo molti mesi di carcere non essendovi luogo a procedere. Intanto famiglie affamate, rovinare, ed i loro capi infermi del mal di carcere, che non li abbandona per tutto il resto della loro vita.⁶⁴

⁶³ *Ivi*, pp. 175-176. «Giustizia! santa parola, prostituita, derisa dai potenti della terra! Cristo era inchiodato sulla croce per mano della giustizia, Galileo dalla giustizia posto alla tortura. E non sono la giustizia, l'ordine, le leggi, che governano questa babilonia che si chiama Europa civile? L'Europa! ove chi fatica muore dalla fame e gli oziosi nuotano nell'abbondanza e nella lussuria, ove poche famiglie signoreggiano le Nazioni e le mantengono in un perpetuo stato di guerra colle altisonanti parole di patriottismo, lealtà, onore della bandiera, gloria militare, ove una metà del popolo è schiava e l'altra metà fa giustizia, bastonando gli schiavi quando hanno l'ardire di lamentarsi!... Sovente un po' di "giustizia-pugnale" o "giustizia-carabina" rompono la monotonia delle giustizie legali, ed allora si grida all'assassinio. Orsini assassino è decapitato, e Bonaparte che assassinò nessuno a Parigi, a Roma, al Messico, è un magnanimo! e che so io! Qui però si prepara giustizia, vera giustizia, sia essa fatta col pugnale o col cannone, mentre là in quella tana di iene sollazzano, banchettano i depredatori delle sostanze del povero, i depravatori di una nazione di venticinque milioni». *Clelia*, cit., p. 74.

⁶⁴ *Ivi*, p. 249.

Unica legge vera che elimina i soprusi dei forti sui deboli è quella naturale:

Dio paga tardi rna paga giusto. Tale massima non ha eccezioni giacché, ove il perverso non trovi un castigo umano adeguato alle sue colpe, egli per indurito che sia nel delitto, troverà sempre in fondo alla sua coscienza un vendicatore dei danni commessi.⁶⁵

L'ingiustizia che domina sovrana tra popoli oppressi, genera forme discutibili di organizzazione sociale, come quella dei briganti nei confronti dei quali Garibaldi non nasconde simpatie:

Tant'è; io sono innamorato dei briganti e se fossi una donna chi sa, che non diventassi una brigantessa. In questi tempi ove la gloria e l'onore italiano hanno avuto certi spiacevoli sfregi, dico il vero: quel pugno d'uomini chiamati briganti che per sette anni si sostiene contro un esercito numeroso altri due eserciti di carabinieri e di guardie di pubblica sicurezza e un quarto esercito di guardie nazionali ed una intera ostile popolazione; quel pugno d'uomini, dico: chiamateli come volete, sono almeno uomini di grande coraggio. E se voi signori governanti in luogo di mantenere la scellerata istituzione *prete* vi foste adoperati all'istruzione del popolo quegli stessi briganti in luogo di essere stromessi di reazione pretina sarebbero oggi nelle file nostre dandovi l'esempio del come si combatte, uno contro venticinque.⁶⁶

⁶⁵ *Manlio*, cit., p. 191.

⁶⁶ *Clelia*, cit., p. 249. In un clima di così generale degrado sociale, non deve far meraviglia se Garibaldi esclama: «...io ho simpatia dei briganti!» (*Ivi*, p. 93). Egli li sente liberi, fuorilegge non per colpa loro, ma costretti alla macchia dalla società che non è giusta: «Le mie simpatie non si stendono certo alle iene assetate di sangue che mutilano i loro prigionieri prima di trucidarli, che bruciano, devastano, distruggono per selvaggio istinto di distruzione. No! costoro mi mettono orrore! Ma quei briganti che odiano un governo scellerato, come quello dei preti, o simile, che piuttosto di sottostare ai soprusi ed alle umiliazioni a cui ogni giorno il cittadino è esposto, preferiscono la vita vagante della foresta, senza macchiarsi con furti o con omicidi, quelli là hanno la mia simpatia. Quando poi all'onesta indipendenza aggiungono l'indole coraggiosa del leone e si battono valorosamente contro chiunque cerchi di sopraffarli, allora non solo simpatia, ma ammirazione si meritano... Comunque sia, tolte le crudeltà commesse dai briganti assoldati dai preti, quella classe di gente ha mostrato in questi ultimi tempi una tenacità ed una bravura degna di miglior causa: il che prova che gli stessi uomini sospinti dall'amor di patria e ben guidati sarebbero una barriera insuperabile contro qualunque invasione straniera» (*Ivi*, pp. 93-94).

Nella condizione in cui versa la maggior parte degli uomini, la felicità, non esiste, è pura immaginazione:

... Ma che volete, la felicità esiste solo nell'immaginazione nostra e se si sfiora qualche volta, se si attinge per un momento, essa vi sfugge come l'isola d'Itaca ad Ulisse o come l'acqua nei cestì delle Danaidi assetate,⁶⁷

come è frutto di fantasia ogni credo religioso che travalichi la realtà. Garibaldi riflette sull'uomo e sul suo destino, sulla vita e sulla morte secondo le leggi che regolano i meccanismi naturali senza negare un certo mistero che aleggia nella natura stessa ed intorno ad un «Infinito Regolatore dei mondi»:

Teologia! Scienza di Dio. E chi ne sa? Chi ci può penetrare nei segreti dell'Infinito Regolatore dei mondi? Chi conoscerne l'essenza, la costituzione, la dimora? Sarà forse l'insetto uomo, brulicando sulla superficie d'uno dei minimi passeggiatori dello spazio? E cos'è la terra paragonata all'universo dello spazio, del tempo, dell'infinita materia? Un nulla! Meno del grano di sabbia nel gran deserto! Della goccia d'acqua negli oceani!⁶⁸

Contro i falsi profeti, contro i ciarlatani sono

quelli che edificano il tempio della ragione e del Vero. Tempio che posa le sue fondamenta sull'Infinito, tocca colla cupola l'Infinito, ha per luminari i fatti e l'intelligenza universale ed infine per regolatore l'Infinito⁶⁹

Ed ancora sull'Infinito:

Rosa si chiamava mia madre, il di cui spirito io credo immortale ed in corrispondenza col mio. E qui io manifesterò ancora le mie idee sull'immortalità dell'anima, il di cui culto mi nobilita. Vi sono vari

⁶⁷ *Manlio*, cit., p. 81. Sempre in *Manlio* (p. 131) ribadisce lo stesso concetto: «... la felicità sulla terra esiste nell'immaginazione umana, ma poco, è reale, e se lo è qualche volta, essa è così passeggera e fugace da non valer la pena d'esser tanto bramata e millantata tanto». La stessa frase ritorna in *Manlio*, cit., p. 266.

⁶⁸ *Ivi*, p. 35. «Comunque ripeto: accenno e non insegno, lascio alla libera coscienza del mio simile il farsi un'idea, non giusta, ch'è impossibile, ma ragionevolmente probabile, delle grandezze infinite esposte all'occhio ed all'intelligenza nostra. Grandezze di cui interprete sono la scienza, l'intelligenza e la ragione». *Manlio*, cit., p. 274.

⁶⁹ *Cantoni*, cit., p. 156.

infiniti. Il tempo, chi lo può negare infinito? Lo spazio e la materia contenuta nello spazio sono pure infiniti. Cotesti infiniti sono a portata dell'intelligenza umana ed incontestabili. Resta l'Intelligenza infinita che regola e dirige il tutto. Questa, però, non solo è meno facile di provarla, ma è presunzione per l'uomo di volerla provare e spiegare. Gettando un colpo d'occhio nello spazio e colle nozioni a noi largite dall'astronomia sull'infinità dei mondi e sulla loro armoniosa mozione sulle orbite, sembra provato l'esistenza d'un regolatore Universale, cioè d'un'Intelligenza Infinita. Ora, fra i corpi tutti mossi nello spazio, dal sole alle stelle, da queste ai pianeti e corpi minori, esiste pure come corpo infinitamente piccolo nostro, anch'esso regolato da una proporzionata intelligenza. E se questa fosse parte dell'Intelligenza Infinita? Non sarebbe più nobilitante di quelle false credenze d'Inferno, Purgatorio etc? lo accenno e non insegno. Lascio ai preti il compito d'insegnare ciocché non conoscono. Io mi limito a partecipare ai miei simili il poco insegnatomi da alcuni studi e lunga esperienza⁷⁰.

In linea con questi principi relativi alla natura del creato, Garibaldi pone una sostanziale differenza tra Dio e Chiesa:

«Io seguo la religione di Dio --- è il Solitario che parla in *Clelia* -- non la religione del prete.

Dio, padre dell'umanità intiera, vuol tutti gli uomini fratelli e felici. I preti dividono gli uomini in cento sette diverse, che reciprocamente si maledicono... Non seguo la religione del prete io perché il prete degrada Dio, ne fa un essere materiale, passionato, coi difetti stessi che offuscano questo misero insetto chiamato uomo, a cui fa mangiare Dio, lo fa digerire! e poi!... E fu veramente una scintilla divina che illuminò quei grandi nelle vie celesti, quando essi scorsero sotto l'etereo

⁷⁰ *Manlio*, cit., p. 114. Sull'Infinito e sulla immortalità dell'anima, si legga *Cantoni*: «Si vive anche sotterra Daverio. vivono i valorosi suoi compagni caduti sulla terra romana, e vivranno e saran ricordati alle genti sino alle più remote generazioni, quando il fiume della ragione, signoreggiando l'Italia, ne lavi le brutture di diciotto secoli; quella fascia azzurra, che circonda i monti è l'Infinito! E chi oserebbe trovarsi un limite? Colui che di mondi seminò l'Infinito, ne segnò l'orbite e le leggi regolatrici, n'è la mente, lo spirito, l'intelligenza, l'anima, è l'Infinito. E l'anima mia, che penetra nelle latebre dell'Infinito, non lo può definire, ma lo concepisce, e ne regge una particella materiale, infinitamente minima, è essa stessa mente, spirito, intelligenza, parte dell'Infinito? Sì! lo credo all'immortalità dell'anima, e mi compiaccio dell'idea che mia madre al mio capezzale, mio padre ed i miei cari, martiri d'una causa santa, corrispondano ancora all'affetto mio» (ed. cit., p. 178). La stessa tematica ne *I Mille*, cit., p. 341 n. Sulle origini della terra si veda *Cantoni*, cit., p. 106 ss.

padiglione roteare i mondi e ne manifestarono alle nazioni attonite i moti, le leggi e l'armonia a loro impressa dell'Onnipotente...».⁷¹

ed anche la morte, a dispetto di quanto da secoli viene predicato, va considerata «transizione della materia»⁷² e salutata come

...quel tipo vero dell'uguaglianza che distrugge inesorabilmente ogni superiorità mondana e confonde in un ammasso di putredine gli avanzi dell'imperante e del mendico!...⁷³

Solo nei rapporti d'amore⁷⁴ l'uomo riesce a vivere attimi di intensa felicità, come si legge in una pagina di *Cantoni* dove è descritta l'intensa corrispondenza di sensazioni e di sentimenti, anche in situazione drammatica, tra Ida e il suo innamorato. La donna è ferita; Cantoni l'ha tra le braccia e sente il battito del suo cuore con un «effetto irresistibile». Nell'intento di rendersi conto di che cosa avesse la sventurata fanciulla,

⁷¹ *Clelia*, cit., p. 212.

⁷² *Cantoni*, cit., p. 23; stesso concetto, *ivi*, p. 74. «La morte! Quell'idea mi sorride, e fu ben provvido chi la istituiva. – La morte! livellatrice della fortuna! Asilo sicuro della sventura! Com'è naturale il fine dell'onesto figlio del lavoro, che passa placidamente coll'anima tranquilla, dopo ave adempiuto ai suoi doveri di figlio, di padre, di cittadino! Paragonate la fine del giusto coll morte di codesti oppressori delle genti, che si chiamano Papi, Impertori, Re, e la cui vita germogliò sulla fame, sulla miseria e sulle sciagure del genere umano, e mi direte poi se non è santa l'istituzione della morte! Cadaveri! distinguetemi lo stinco del povero da quello del ricco! il teschio del mendico, dal teschio che portò corona! E che sarebbe di noi, se a capo della mensa del negromante e del tiranno non sedesse la morte? Se essa non porgesse la sua testa scarna tra le pieghe indorate dei serici arazzi del gineceo e dell'harem? La morte! questa trasformazione della materia, è anch'essa un composto di bene e di male: picchiando alla porta del potente sovente ne mitiga la ferocia... Ed il prete, la volpe del genere umano, col suo fantasma, cogli orrori delle sue pitture trasformò questo nostro popolo sì grande, quando disprezza la morte, in un masnada d'imbelli tremanti davanti all'infallibile ed inesorabile sua falce». *Cantoni*, cit., p. 24.

⁷³ *Clelia*, cit., p. 246.

⁷⁴ «AMORE è il più naturale ed il più potente degli istinti umani, è nello stesso tempo il più edificante ed il più sublime dei sentimenti quando esso trasporta l'individuo oltre il brutalismo verso l'ideale di cotesto prezioso fregio della vita. La Venere celeste fu un bel concetto dei nostri antichi e sí gentilmente cantato dai nostri grandi Petrarca e Foscolo. Esso non ha degno riscontro nelle mitologie moderne. Vi sarebbe la Vergine Maria fecondata dallo Spirito Santo, ma cotesto è un misticismo quasi materiale, giacché qui si tratta d'una vergine già maritata e che partorisce un bello e robusto maschio quale era Cristo» (*Manlio*, cit., p.116).

... sciolta la rossa camicia, egli scopriva i pomi eburnei, che con mano maestra, aveva scolpito natura, quel collo, quelle carni delicate, quel declivio di spalle che con qualche cosa di virile, avea pure tutta la squisitezza della più bella delle figlie d'Eva, oh! allora l'anima del giovane volontario nuotò in quel mare di delizie, che si solca nei primi stadi della vita, forse unicamente felice, del primo amore, ove tutto sorride, ove i godimenti sognati si presentano avvolti dall'involucro divino della speranza e dell'ideale, scevri dalle brutture di una realtà che sfuma, si dilegua, s'annienta, come il fumo di un sigaro, lasciando dietro sé lo sconforto e sovente l'indistruttibile rimorso. Poiché, che sono i godimenti della vita?». ⁷⁵

Quando Ida riapre gli occhi, gli sguardi dei due si incrociano e la donna protende le braccia verso il suo salvatore:

Cantoni inchinosi al delizioso invito; le sue labbra collaronsi della bella bocca, ed un nettare d'essenza divina si trasfuse nelle arterie dei due esseri fortunati. Sarà questo la vita? Oh sì! il resto è miseria!⁷⁶

Su questa storia a lieto fine, come su altre simili, pesa l'esperienza umana e personale di Garibaldi e Anita, compagna di mille avventure *vis a vis* con la morte. Anita⁷⁷ nel fiore degli anni moriva nelle Valli di Comacchio il 4

⁷⁵ *Cantoni*, cit., pp. 82-83. «Cantoni si sentì indissolubilmente vincolato alla bellissima creatura che gli giaceva davanti, e rimase ivi a custodirla come un tesoro. Com'era egli superbo d'averla difesa, salvata! Chi avrebbe allora osato insultare ancora quella sovrana del suo cuore? Oh! l'uomo sotto la potenza del primo amore, vale dieci. E quel sentimento, decrepito come sono, mi rispinge verso un'età, in cui anch'io mi sentiva moltiplicato, impavido a qualunque evento, ed ora davanti a me, terribile realtà! le avventure, le speranze, le glorie crollate sotto il peso degli anni e dei disinganni...». *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 84.

⁷⁷ Su Anita Garibaldi vastissima è la bibliografia che conta anche notevoli contributi latino-americani; rinvio a A. CAMPANELLA, *Giuseppe Garibaldi e la tradizione garibaldina. Una bibliografia dal 1807 al 1970*, Comitato dell'Istituto internazionale di studi garibaldini, Grand Saconnex, Ginevra, 1971 ed a S. MAGLIANI, *Garibaldi e la tradizione garibaldina. Bibliografia 1969-2002*, «Studi Garibaldini. I quaderni», Centro Internazionale di studi risorgimentali-garibaldini, nn. 3-4, ottobre 2003. Oltre ai repertori bibliografici citati, si vedano almeno G. BONNET, *Lo sbarco di Garibaldi a Magnavacca. Episodio storico del 1849*, Bologna, Società Tipografica Azzoguidi, 1887, ora anche reprint, Sala Bognese, Forni, 1981 e Comacchio, Associazione Amici del Capanno di Garibaldi, 2007; A. V. VECCHI, *Le donne di Garibaldi*, Firenze, Tipografia C. Ademollo, 1890; *La ritirata di Garibaldi da Roma nel 1849. Narrazione di Raffaele Belluzzi con documenti inediti e rari*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1899; A. BIZZONI, *Garibaldi nella sua epopea. Periodo primo, dal*

agosto del 1849; *il solitario* ne descrive gli ultimi momenti in *Clelia* con intima commozione ed accorato cordoglio:

Qui comincia una storia più dolorosa ancora. Anita, compagna inseparabile del *solitario* neppure in questo terribile estremo consentì di abbandonarlo. Invano lo sposo si affaticava a persuaderla di rimanere a San Marino: incinta, spossata, inferma, non vi fu verso di persuaderla. La coraggiosa donna non volle udire ammonizioni e rispondeva al suo diletto: ch'egli voleva abbandonarla!... Si veleggiò, il vento spirò favorevole ed all'alba dell'altro dì, quattro dei bragozzi, uno dei quali col *solitario*, Anita, Cicerovacchio e i figli, con Ugo Bassi, sbarcarono nelle foci del Po. Anita nelle braccia dell'uomo del suo cuore sbarcò

1807 al 1849, Milano, Casa Editrice Sanzogno, [19...], opera pubblicata a dispense; di particolare interesse per la presente indagine sulle ultime vicende della vita di Anita, dispense n. 61-62-63-64-65-66, in particolare il cap. XXXV della dispensa n. 61-62 [ho consultato l'esemplare della Biblioteca del Museo del Risorgimento di Bologna, segn. M IV 6]; L. PALOMBA, *Vita di Giuseppe Garibaldi*, I, Milano, Società Editoriale Milanese, 1906; P. MASTRI, *La morte di Anita Garibaldi secondo la narrazione d'una superstite*, «Il Resto Del Carlino», 9 giugno 1907; E. E. E. XIMENES, *Anita Garibaldi*, Bologna, Libreria Internazionale Treves, 1907; C. DEL SOLDATO, *Storia di Anita Garibaldi*, Pisa, Stabilimento Editoriale Vallerini, 1932.X; G. FABBRINI, *La morte di Anita e la fuga di Garibaldi attraverso la Romagna*, Milano, Bietti, 1932.X; U. BESEGGI, *Il Maggiore "Leggero" e il "trafugamento" di Garibaldi. La verità sulla morte di Anita*, Ravenna, Edizioni S.T.E.R.M., [1933-'34] Anno XII E. F.; U. BESEGGI, *1849: Garibaldi rimase solo*, Bologna, Tamari Editori, 1958; S. ALBERTI DE MAZZERI, *Le donne di Garibaldi*, Milano, Editoriale Nuova, 1981; G. GIGLIOZZI, *Anita. Una grande storia d'amore. L'avventurosa e sconosciuta biografia della prima moglie di Giuseppe Garibaldi*, Roma, Newton Compton, 1986; L. LAMI, *Garibaldi e Anita corsari*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991; I. BORIS, M. MILANI, *Anita Garibaldi. Vita e morte di Ana Maria de Jesus*, Milano, Camunia, 1995; E. GARIBALDI, *Dalle Mandriole al Gianicolo*, in *Anita Garibaldi Eroina dei Due Mondi. Relazioni Italo-Ungheresi nell'epoca risorgimentale*, «Quaderni Storiografici», 11, 1995, pp. 7-20; G. MASSA, *Il paese di Anita Garibaldi*, *ivi*, pp. 1-6; A. MENGHI SARTORIO, *Il caso Anita Garibaldi*, «Romagna Arte e Storia». Omaggio a Garibaldi, 57, 1999, pp. 59-72; L. GINZBURG, *Anita. Storia di Anita Garibaldi*, Roma, Edizioni e/o, 2005; G. VITTONATTO, *Il Capanno di Garibaldi. Culto del Risorgimento, memoria locale e cultura politica a Ravenna*, Ravenna, Longo, 2005; A. GARIBALDI JALLET, *Anita Garibaldi: oltre il mito*, «Studi Garibaldini», 6, 2006, pp. 65-80; I. GIULIANI, A. FOGLI, *Anita Garibaldi. Vita e morte*, seconda edizione, Mandriole, Edizioni Marcabò, 2007; C. MODENA, *Giuseppe e Anita Garibaldi. Una storia d'amore e di battaglie*, Roma, Editori Riuniti, 2007. Ulteriori documenti e testimonianze su Giuseppe e Anita Garibaldi e sulla relativa bibliografia si possono consultare agli indirizzi Internet <http://www.istitutostudistoricigaribaldi.it> e <http://www.ereditagaribaldi.net>. Rinvio ai miei recenti *Anita, Anita del mio cuore*, cit. e *"Anita! La madre dei miei figli"* (*Per Anita Garibaldi*), cit.

morente! Gli altri nove bragozzi si erano arresi alla squadra austriaca, che al chiarore del plenilunio, scoperti i piccoli legni, li aveva fulminati di cannonate... Anita giaceva poco lontano in un campo di frumento, e vicino a lei il *solitario* che le sorreggeva il capo... Il *solitario*, col caro peso della compagna sua, vagò addolorato tra le valli del basso Po sino a che non gli rimase che a chiuderle gli occhi e pianse sulla fredda salma di lei lacrime di disperazione.⁷⁸

CARDUCCI, PASCOLI, D'ANNUNZIO
E IL MITO TRAGICO DI ELISABETTA D'AUSTRIA¹

Il 10 settembre 1898 moriva Elisabetta di Wittelsbach,² o Sissi come veniva affettuosamente chiamata, consorte dell'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe. La triste vicenda è nota: erano le 13,45 di una giornata di sole, quando l'Imperatrice, accompagnata dalla sua dama di corte, contessa Irma Sztaray, si stava recando dall'Hotel Beau Rivage di Ginevra, sulle rive del lago Lemano, al molo per imbarcarsi sul battello "Géneve". L'imperatrice aveva avuto una nottata nervosa, trascorsa tra incubi e presagi sinistri. Le biografie riportano, infatti, che Elisabetta avesse rivelato alla contessa Sztaray di aver sognato la Dama Bianca, cioè, come si legge al celebre v. 55 di *Miramar* (1889) di Carducci, «[...] il viso bianco di Giovanna pazza», vale a dire il fantasma di Giovanna la Pazza (1479-1555), regina di Castiglia, moglie di Filippo il Bello arciduca d'Austria e madre di Carlo V, che, secondo una leggenda degli Absburgo, appare a coloro della famiglia reale che stanno per andare incontro alla morte, come nel caso dello sfortunato cognato di Elisabetta, l'imperatore del Messico Massimiliano d'Austria,

¹ Relazione tenuta al XXXII Seminario Internazionale di Studi Italo-Tedeschi: *Mito e realtà dell'impero austroungarico. Testimonianze storiche e testimonianze letterarie* (XXXII. Internationales Seminar deutsch-italienischer Studien: *Mythos und Wirklichkeit des Kaiserreichs Österreich-Ungarn. Historische und literarische Zeugnisse*), Accademia di Studi Italo-Tedeschi, Merano 27-29 aprile 2009.

² Sulla figura e sulla biografia di Elisabetta di Baviera (1837-1898), imperatrice d'Austria e regina d'Ungheria, mi limito a rinviare ai seguenti testi: E. CĂSAR C. CORTI, *Elisabeth: Die seltsame Frau*, Graz/Wien/Köln, Verlag Steria, 1934 (traduzione italiana: *L'imperatrice Elisabetta*, Milano, Mondadori, 1935); B. HAMANN, *Sissi*, traduzione italiana di G. Cuzzelli, Milano, Tea storica, 2003. Cfr. inoltre F. HERRE, *Kaiser Franz Joseph von Österreich. Sein Leben-Seine zeit*, Roen, Kiepenheuer Witsch, 1978 (traduzione italiana *Francesco Giuseppe*, Milano, Rizzoli, 1980).

fratello di Francesco Giuseppe, la cui tragica sorte è proprio rievocata dal poeta delle *Odi barbare*.

Quella stessa notte, Elisabetta aveva scritto una ultima lettera al suo sposo, che si concludeva con una frase in ungherese: «Isten veled szeretett angyalon» (“Addio, angelo mio”), quasi una inconscia profezia dell'imminente destino, che si sarebbe compiuto, difatti, quel pomeriggio del 10 settembre, alle 14.40, per mano dell'anarchico italiano Luigi Lucheni (o Luccheni, come riportano le cronache dell'epoca), il quale, giunto incontro alle due donne, colpì violentemente Elisabetta al petto. Il colpo si sarebbe rivelato fatale poco dopo, quando l'imperatrice aveva ormai compreso di essere stata ferita a morte con un rudimentale punteruolo ricavato da una sottilissima lima. Lucheni, arrestato quasi subito, chiese di essere processato a Lucerna, dove era in vigore la pena di morte. Egli intendeva, infatti, diventare un martire della causa anarchica internazionale, ma la sua richiesta non fu accolta e fu invece processato a Ginevra, per direttissima, il 16 ottobre 1898 e condannato all'ergastolo. Lucheni morrà suicida in carcere il 16 dicembre 1900. Il suo cadavere non fu mai reclamato.

La notizia dell'assassinio scosse l'Europa intera: alle voci di cordoglio e di commozione sincera di sovrani e capi di stato si unirono anche quelle di poeti, artisti e letterati. All'indomani dei funerali, avvenuti il 17 settembre (la sovrana fu sepolta nella Chiesa dei Cappuccini a Vienna, dove si trova la *Kaisergruft*, la Cripta degli Absburgo), in Italia³ Carducci compose, quasi di getto, tra il 22 e il 25 settembre, *Alle Valchirie* (pubblicata dapprima sulla «Rivista d'Italia», Roma, I, 15 ottobre 1898, quindi accolta in *Rime e ritmi*, 1899), «Per i funerali di Elisabetta Imperatrice Regina», dove l'autore idealizza un'aura di mito e di elegia al tempo stesso intorno al feretro della regina, invitando le «Bionde Valchirie» a giungere per sottrarre dal «lutto uniforme, dal piangere lento de i cherchi» (v. 3), vale a dire, con le parole di Saccenti, dal «monotono rito funebre di corte, dalle lamentose nenie di chiesa l'augusta donna, vittima del terribile fato che incombe sull'antica casa d'Absburgo, e via portino la loro sorella a Corcira»⁴, in un

³ Per le celebrazioni poetiche in Italia si vedano le note di Treves in G. CARDUCCI, *Poesie scelte*, a cura di P. Treves, Novara, De Agostini, 1968, pp. 392 ss. Più in generale si veda M. TUVERI, *Da d'Annunzio a Cioran: percorsi letterari di Elisabetta d'Austria-Ungheria*, «Rassegna dannunziana», 52, 2007.

⁴ Cfr. la bella introduzione e le esplicative note di commento del curatore in *Opere scelte di Giosue Carducci - Poesie*, a cura di M. Saccenti, I, Torino, UTET, 1993, pp. 1004-1008 (da questa edizione, che rivede e corregge il testo dell'Edizione Nazionale pubblicata dall'editore Zanichelli, sono tratte le citazioni delle poesie carducciane). Su *Alle*

luogo fuori dal tempo, dove l'aspetta Achille e dove, nella serena e placida quiete dell'isola, possa ritrovare quella pace che in vita le fu negata dalla storia, trasportata sulle melodiose modulazioni dei canti di Saffo e Heine (il «dolce accordo novo di tinnienti cetre», v. 20):

Bionde Valchirie, a voi diletta sferzar de' cavalli,
sovra i nemi natando, l'erte criniere al cielo.

Via dal lutto uniforme, dal piangere lento de i cerchi
rapite or voi, volanti, di Wittelsbach la donna.

Ahi quanto fato grava su l'alta tua casa crollante,
su la tua bianca testa quanto dolore, Absburgo!

Pace, o veglianti ne la caligin di Mantova e Arad
ombre, ed o scarmigliati fantasimi di donne!

Via, Valchirie, con voi la bionda qual voi di cavalli
agitatrice a riva più cortese! là dove

sotto Corcira bella l'azzurro Jonio sospira
con suo ritmo pensoso verso gli aranci in fiore.

Sorge la bianca luna da' monti d'Epiro ed allunga
sino a Leuca la face tremolante su 'l mare.

Ivi l'aspetta Achille. Tergete, Valchirie, tergete
dal nobil petto l'orma del pugnale villano;

e tergete da l'alma, voi pie sanatrici divine,
il sogno spaventoso, lugubre, de l'impero.

Svegliasi ne' freschi anni la pura vindelica rosa
a un dolce accordo novo di tinnienti cetre.

Valchirie si vedano almeno i seguenti studi: A. FRANZONI, *Le grandi odi storiche di Giosuè Carducci, commentate e studio storico-critico sul poeta*, Lodi, Società tipografica succ. Wilmant, 1907, pp. 387 ss.; A. TOSTI, *Nemesi carducciana: i Napoleonidi e gli Asburgo nell'opera di Giosuè Carducci*, Roma, Società libraria editrice nazionale, 1911, in particolare pp. 87 ss.; B. CROCE, *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1950, pp. 94 ss.; F. ROBECCHI, *Appunti per una lettura antologica di Giosuè Carducci*, Milano, Arcipelago, I, 1991 pp. 322 ss.; e soprattutto L. BRACCESI, *L'imperatrice trasfigurata (Carducci, Achille ed Elisabetta)*, in Id., *Poesie e memoria. Nuove proiezioni dell'antico*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1995, pp. 159-170.

Qual più soave mai, la musa di Heine risuona:
che da l'erma risponde Leucade, sospirando?

Tien la spirtale riva un'alta serena quiete
come d'elisio sotto la graziosa luna.

Le valchirie, vergini guerriere, figlie e ministre del dio Wotan (od Odino, divinità della guerra e della poesia), nella mitologia germanica, accompagnavano i corpi dei guerrieri caduti in battaglia nel paradiso di eroi e poeti, il Walhalla, che qui Carducci identifica con l'isola di Corcira (in greco antico, l'odierna Corfù). L'autore richiama la sua grande passione, comune del resto a quella della regina (e del cugino di lei Luigi XII di Baviera) per la musica di Wagner⁵, il quale proprio alle valchirie (*Die Walküre*, 1854-1856) aveva dedicato la seconda giornata della tetralogia *L'anello del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*, 1853-1874). È subito chiara la contrapposizione stabilita dall'autore tra l'idealizzazione di un mondo solare germanico, sul modello dell'arte mediterranea vagheggiata dal Nietzsche della *Gaia scienza* («hin nach einer besseren, leichteren, südlicheren, sonnenhafteren Welt»),⁶ modello al quale afferisce pure la dimensione spirituale e umana di Elisabetta, e la tetra, angosciante, realtà del rito funebre («Via dal lutto

⁵ Cfr. nelle *Odi barbare* i vv. 39-40 di *Presso l'urna* di Percy Bysshe Shelley: «o come quando Wagner possente mille anime intona / a i cantanti metalli; trema a gli umani il core». Saccenti (*Opere scelte di Giosue Carducci - Poesie*, cit., pp. 928-929) richiama qui un passo della celebre lettera di Carducci indirizzata il 14 marzo 1887 a Dafne Gargioli, dopo aver ascoltato un concerto di musiche wagneriane al conservatorio G. B. Martini di Bologna, in cui esprime tutta la sua ammirazione per il compositore tedesco, morto a Venezia appena quattro anni prima: «La morte di Isotta è, per me, superiore a tutto che ho mai sentito di musica. Che grandiosità epica straziante! che anelito, che affanno, che dolore solenne! La *Cavalcata delle Walkirie*, un fantastico superiore a ogni concepimento tecnico e insieme di un tecnicismo perfetto. Tutto questo, il gran meraviglioso. E poi il preludio dei *Maestri Cantori di Norimberga*. Tesoro musicale! Non parlo nemmeno del *Tannhäuser* ecc. [...]. Se aveste sentito quella musica stupenda, miracolosa, superiore per potenza fantastica a tutto: eseguita così perfettamente! [...] io protesto che non capisco altra musica che quella di Wagner» (cfr. G. CARDUCCI, *Lettere*, Edizione Nazionale, XIV, Bologna, Zanichelli, 1938, p. 125). Sul rapporto di Wagner con la letteratura italiana si veda: A. GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, in particolare, per Carducci, pp. 47 ss.; e inoltre L. RUSSO, *Carducci senza retorica. Dieci saggi*, Bari, Laterza, 1957², pp. 344 ss.

⁶ Cfr. *Die fröhliche Wissenschaft* ("la gaya scienza") *Von Friedrich Nietzsche*, Neue Ausgabe mit einem Anhang: *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1887, p. 131. Su questi temi e motivi, ripresi soprattutto da Dino Campana, si rinvia a G. A. CAMERINO, *Sui motivi germanici in Campana. Integrazioni e proposte*, in Id., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 31-48.

uniforme, dal piangere lento de i cherci»). Ma in controtuce traspare quello spirito che animò il giovanile *A Satana*, inneggiante alla bellezza della vita, in un'atmosfera classicheggiante e allo stesso modo solare, dove pure erano richiamate le «[...] ioniche / aure serene» illuminate e beate dalla bellezza di «[...] Venere / Anadiomene» (vv. 69-72) e le biancheggianti «spume» delle acque di Cipro (vv. 83-85), contro il fanatismo religioso (vv. 21-24: «Via l'aspersorio, / prete, e il tuo metro! / No, prete, Satana / non torna in dietro!)), che in *Alle Valchirie* ritorna col «piangere lento dei cherci». Del resto, quel giovanile inno, per l'esaltazione di alcuni temi, tra cui la libertà di pensiero e del progresso umano, mostrava pure un fondo comune ai motivi della poesia di Heine, di cui Carducci fu lettore e traduttore, che pure in *Alle Valchirie* verrà di nuovo richiamato. Non a caso il poeta ricorda, oltre al già menzionato Wagner, le più grandi passioni della regina scomparsa: l'amore viscerale per la Grecia solare e mediterranea (vv. 10-12: «[...] là dove // sotto Corcira bella l'azzurro Jonio sospira / con suo ritmo penso- so verso gli aranci in fiore»), per l'epica omerica e soprattutto l'amore per la poesia classica, rappresentata da Saffo, idealmente ricondotta a quella di Heine (vv. 21-22: «Qual più soave mai, la musa di Heine risuona: / Chi da l'erma risponde Leucade, sospirando?»).⁷ Sissi, infatti, dopo molti viaggi a Itaca, si era fatta costruire un palazzo sull'isola di Corfù, l'*Achilleion*, in stile classicheggiante, adornato di statue e dipinti che rappresentavano la bellezza umana, tra cui una raffigurazione di Achille morente e un quadro del pittore austriaco Franz Matsch, il *Trionfo di Achille*. E non è un mistero che più volte l'imperatrice avesse espresso il desiderio di essere sepolta proprio a Corfù, in riva al mare in modo che le onde spumeggianti di quel Mediterraneo che tanto aveva amato venissero a frangersi sulla sua tomba. Il rapporto con Heine, pure ammirato – come abbiamo poc'anzi accennato – da Carducci,⁸ fu un altro aspetto molto noto della biografia di Elisabetta,⁹ la quale ha pure lasciato circa cinquecento pagine di poesie manoscritte su imitazione del poeta tedesco, considerato un vero e proprio maestro.

⁷ Su tali versi L. BRACCESI, *L'imperatrice trasfigurata (Carducci, Achille ed Elisabetta)*, cit., p. 167, richiama la possibile matrice foscoliana dell'ode *All'amica risanata* (vv. 85-90: «Ebbi in quel mar la culla / etc...»).

⁸ Sul rapporto Carducci-Heine si vedano i classici studi di C. BONARDI, *Enrico Heine nell'opera di Giosue Carducci*, Sassari, Tipografia Elia Scanu, 1903 e *Heine e Carducci*, «Rivista di Letteratura tedesca», 1, 1907, pp. 178-206.

⁹ Cfr. M. TUVERI, *Heine, Elisabetta e l'ironia della terra di mezzo*, in Id., *Tabularium. Considerazioni su Elisabetta d'Austria*, Roma, Aracne, 2007, che si sofferma sui rapporti intellettuali tra Heine ed Elisabetta.

Ma, Carducci – con lo stesso tono polemico con cui aveva altre volte bersagliato gli Absburgo – non manca di richiamare ai vv. 5-8 le pesanti colpe che gravano sul casato imperiale ormai sul viale del tramonto («casa crollante»), già vittima di sventure passate, a ricordare probabilmente i lutti di famiglia: «Ahi quanto fato grava su l'alta tua casa crollante, / su la tua bianca testa quanto dolore, Absburgo! // Pace, o veglianti ne la caligin di Mantova e Arad / ombre, ed o scarmigliati fantasimi di donne!». Sugli Absburgo si è abbattuta l'implacabile nèmese della storia, che con i lutti di famiglia, non ultimo quello di Elisabetta, intende placare le vittime del dispotismo imperiale: Mantova e Arad, infatti, ricordano la durissima repressione austriaca rispettivamente dei martiri di Belfiore, cioè dei numerosi patrioti mazziniani – e delle loro donne, torturate e seviziate («scarmigliati fantasimi di donne») – condannati dal tribunale di Mantova tra il 1851 e il 1853 all'impiccagione, dopo un tentativo di insurrezione contro la dominazione austriaca, e dei caduti dell'insurrezione ungherese di Arad e Pest, soffocata anch'essa nel sangue, nel 1849, a opera del generale Julius Jacob von Haynau. Ora che Elisabetta, vittima innocente ed espiatrice, ha pagato con la vita le colpe degli Absburgo, quei morti trovino finalmente pace. Carducci, dicevamo, altre volte aveva levato la sua voce indignata contro le «austriache forche»: ricordiamo, infatti, i vv. 115-116 di *Cadore (Rime e ritmi)*, dedicata ai combattenti del 1848: «Belfiore, oscura fossa d'austriache forche, fulgente, / Belfiore, ara di màrtiri»; e i vv. 81-82 di *Nei primi giorni del MDCCCLXII (Levia gravia)*: «E d'Arad e di Mantova / Si scoverchiano orribili le tombe». Braccesi, inoltre, fra «le troppe [...] imprecazioni contro l'imperatore di Austria» di Carducci, ricorda forse la più celebre, ovvero l'epigrafe affissa a Bologna, sulla via che va dal Meloncello alla Certosa, a commemorare il sacrificio di Ugo Bassi: «Qui a dì VIII d'agosto MDCCCXLIX / Ugo Bassi / cittadino italiano e sacerdote di Cristo / cadeva / fucilato dalle milizie dell'imperatore austriaco / per sentenza / della fazione signoreggiante nel nome / del pontefice romano».¹⁰ Eppure, proprio l'ormai vecchio Francesco Giuseppe viene qui ricondotto alla sua dimensione più dolorosamente intima, ritratto, «con una nota di effettiva commozione», – scrive ancora Braccesi – «[...] nell'attimo dell'umano ripiegamento su se stesso e sulla

¹⁰ L. BRACCESI, *L'imperatrice trasfigurata (Carducci, Achille ed Elisabetta)*, cit., p. 160. L'epigrafe carducciana ora si legge in G. CARDUCCI, *Ceneri e faville. Serie prima*, Edizione Nazionale delle Opere, XXVI, Bologna, Zanichelli, 1939, p. 354. Cfr. inoltre L. RUSSO, *Carducci senza retorica*, cit., p. 201 e C. CULIERSI, P. CULIERSI, *Carducci bolognese*, Bologna, Pàtron, 2006, p. 62.

propria, inesausta, tragedia familiare». ¹¹ Troppi, infatti, i lutti che toccarono lui e la consorte Elisabetta: la fucilazione del fratello Massimiliano nel giugno del 1867 a Queretaro, in Messico, ¹² il suicidio del figlio Rodolfo a Mayerling il 30 gennaio del 1889, senza contare il suicidio, o forse omicidio, del cugino di Elisabetta, Luigi II di Baviera, nel giugno del 1886 e la scomparsa della sorella, sempre di Elisabetta, Sophie Charlotte, duchessa di Alençon, nell'incendio di Parigi che distrusse il Bazar de la Charité il 4 maggio 1897.

Ora Carducci spera che Elisabetta possa finalmente trovare la quiete nella sua Corcira, l'isola dei Feaci cantata da Omero, l'odierna Corfù, nella dimora idealizzata dell'*Achilleion*, e che si possa liberare dal «sogno spaventoso» di quell'impero verso cui ella si dimostrò sempre insofferente: ¹³ «Ivi l'aspetta Achille. Tergete, Valchirie, tergete / dal nobile petto l'orma del pugnale villano; // e tergete da l'alma, voi pie sanatrici divine, / il sogno spaventoso, lugubre, de l'impero». Allora ella riacquisterà la purezza e l'innocenza dei «freschi anni», quando, ancora principessa di Wittelsbach, era per tutti la «vindelic rosa», cioè la rosa della Baviera (la *Vindelicia* dei Romani).

Anche Gabriele d'Annunzio, scosso dalla notizia dell'uccisione dell'Imperatrice, pubblicava sul «Mattino» di Napoli del 29-30 settembre 1898 un articolo, dal titolo *La virtù del ferro*, un titolo atipico – e ne vedremo le ragioni – in cui celebrava la figura di Elisabetta. ¹⁴ È in-

¹¹ L. BRACCESI, *L'imperatrice trasfigurata* (Carducci, Achille ed Elisabetta), cit., p. 160. Sui vv. 5-6 si rimanda, inoltre, a B. CROCE, *Poesia antica e moderna*, cit., pp. 94 ss.

¹² Anche in quella circostanza Carducci fa risalire l'uccisione di Massimiliano, discendente di Carlo V, alle stragi perpetrate dagli Absburgo e dai *conquistadores* spagnoli nel Messico. In tal senso si rileggano i vv. 69-80 di *Miramar*: «Quant'è che aspetto! La ferocia bianca / strusse il regno ed i miei templi infranse; / vieni, devota vittima, o nepote / di Carlo quinto. // Non io gl'infami avoli tuoi di tabe / marcenti o arsi di regal furore; / te io voleva, io colgo te, rinato / fiore d'Absburgo; // e la grand'alma di Guatimozino / regnante sotto il padiglione del sole / ti mando inferia, o puro, o forte, o bello / Massimiliano». Su questi versi si veda il commento di Valgimigli in G. CARDUCCI, *Odi Barbare*, Testimonianze, interpretazione, commento di M. Valgimigli, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 166 sgg.

¹³ Si veda quanto osserva Treves in G. PASCOLI, *L'opera poetica scelta e annotata da Piero Treves*, Firenze, Alinari, 1980, p. 503: «Elisabetta [...] non seppe acconciarsi mai al rigido e freddo cerimoniale absburgico, detestò la *Hofburg* e Schönbrunn, e volle fuggirne o restarne assente quanto più poté [...]».

¹⁴ Lo scritto si legge ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 127-130.

teressante notare che il necrologio dannunziano fu tradotto in tedesco da Hofmannsthal e pubblicato nella rivista «Die Zukunft» il 15 ottobre dello stesso anno.¹⁵

L'articolo inizia rivendicando proprio ciò che alla sovrana era stato negato dalla «prammatica» del cerimoniale di corte, vale a dire il desiderio di essere seppellita nella sua isola:

La spoglia dell'Imperatrice Errante è discesa nella cripta fredda e nera per sempre, poiché la prammatica cerimoniale ha oppresso l'ultima parola di quella volontà sovrana che, vivente, avea saputo per sempre liberarsi. [...] Ella [...]; aveva immaginato il suo sepolcro sospeso su le acque favolose, inclinato verso le innumerevoli labbra del mare.

L'*incipit* già anticipa la sensibilità decadente dello scrittore: inneggiare alla magnificenza del mito, più che alla umana vicenda, dell'Imperatrice Errante (così detta per i suoi continui viaggi), dove anche l'aspetto del dramma storico – che pure trova posto nel componimento carducciano – viene trasfigurato oltre la sfera del reale e del sensibile:

Il ritmo che regolava la magnifica anima si mesce a quella melodia nel mondo che così a lungo ella ascoltò coricata nell'erba o nella sabbia, sotto il sole e sotto le stelle, sentendo l'immensità del suo dolore eguagliare i fiumi che scorrono e gli oceani che ondeggiavano.

In poche righe, l'autore, disegna una figura i cui tratti fondamentali ben si inquadrano nella poetica dell'estetismo dannunziano. Soprattutto per la corrispondenza tra il ritmo, che regola i movimenti dell'anima, e la musica, ovvero l'armonia che regola i processi delle cose. Un'altra definizione importante è quella del dolore immenso e sovrumano («sentendo l'immensità del suo dolore»), che giunge a eguagliare lo sterminato panorama della natura. Il dolore per i molti lutti che in vita accompagnò quasi costantemente l'Imperatrice, in d'Annunzio diventa dunque motivo di pura esaltazione e sublimazione eroica, non diversamente da quanto afferma Nietzsche: «ci sono uomini i quali all'approssimarsi del grande dolore [...] v'affisano gli occhi con maggiore fierezza, combattività e gioia; anzi è il dolore stesso a dar loro i momenti più grandi. Sono gli

¹⁵ Si veda l'interessante analisi di E. RAPONI, *Hofmannsthal e d'Annunzio*, in Id., *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*, Milano, V&P Università, 2002, in particolare alle pp. 129-153.

uomini eroici [...]»¹⁶. Sono qui, inoltre, ribaditi i caratteri peculiari di quel vitalismo panico, vale a dire l'identificazione totale tra io e natura, che appare elemento determinante in molta produzione lirica e in prosa del poeta di *Alcyone*. E si pensi ancora al binomio ritmo/musica, che è quasi una costante nelle estetiche di fine secolo, che prendono a modello l'arte e le teorie di Wagner e le idee sul linguaggio musicale di Schopenhauer e del Nietzsche soprattutto dei frammenti *Sull'essenza della musica*,¹⁷ a tale riguardo basti pensare a un testo che ebbe una influenza rilevante su d'Annunzio, cioè *La beata riva* di Angelo Conti.¹⁸

Ma, come dicevamo, è interessante comprendere i motivi del titolo: *La virtù del ferro*. Subito dopo, vediamo, d'Annunzio scrive:

Vi è nella morte tragica di Elisabetta d'Austria una perfezione che mi esalta. Sotto il colpo rapido e preciso la beltà secreta di questa vita imperiale si è rivelata subito ai nostri occhi con un rilievo straordinariamente puro, come il bronzo della statua immortale splende d'un tratto fuor della ganga spezzata dal colpo di martello brutale.

Non è questo, forse, un passo che potrebbe ben incastonarsi nell'ordito tematico e nella poetica del *Trionfo della morte*? Se, infatti, andiamo a

¹⁶ F. NIETZSCHE, *Idilli di Messina - La Gaia Scienza - Scelta di frammenti postumi 1991-1882*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Milano, Mondadori, 1979³, p. 176.

¹⁷ Si ricordi quanto appuntava nell'estate del 1861 Nietzsche, componendo alcuni abbozzi di un *Oratorio*: «Il dolore è il tono fondamentale della natura», che riprende alla lettera un motto di Justinus Kerner: «Schmerz ist der Grundton der Natur». Il filosofo, inoltre, parla di un «dolore cosmico», che corrisponderebbe a un accordo di «RE minore pieno di mistero». Cfr. S. ZACCHINI, *Al di là della musica. Friedrich Nietzsche nelle sue composizioni musicali*, prefazione di G. Penzo, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 48-55.

¹⁸ Di ulteriore interesse appare l'articolo contiano *Il ritmo nella musica* (pubblicato sul «Marzocco» del 10 settembre 1899), dove si afferma l'idea di una corrispondenza tra musica, ritmo e misterioso e segreto pulsare della vita. Lo si veda ora in appendice ad A. CONTI, *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 168-171. Sul rapporto tra d'Annunzio e le teorie estetiche musicali della *fin de siècle* mi limito a segnalare i seguenti studi: S. CELLUCCI MARCONE, *D'Annunzio e la musica*, L'Aquila, Japadre, 1972; *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, Atti del Convegno, auditorium del Vittoriale, 20-22 aprile 1982, Gardone Riviera, Fondazione del Vittoriale degli Italiani, 1982; P. SORGE, *La musica nell'opera di d'Annunzio*, Roma-Torino, ERI, 1984; G. A. CAMERINO, *Il taccuino di Stelio. Sulla poetica dannunziana del silenzio*, «Critica letteraria», XVII, fasc. III, 64, 1989, pp. 475-483 e A. R. PUPINO, *Notizie sulle «Vergini delle rocce»*, in *D'Annunzio a Napoli*, a cura di A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2004, pp. 233-265.

leggere quanto l'autore afferma subito dopo, cogliamo immediatamente il significato che d'Annunzio intende attribuire alla morte dell'Imperatrice, la cui bellezza e la cui forza d'animo paiono dispiegarsi solo ora, grazie a un pugnale sì funesto e fatale, ma dall'ineguagliabile *virtù* di aver una volta per tutte impresso nella storia il mito assoluto di un'«anima solitaria», di una esistenza superiore, in piena corrispondenza con quanto si afferma nelle pagine del romanzo, dove il “sacrificio” appare quasi “necessario” (corsivi miei):

Il Destino, che aveva rischiarato con fulmini sì grandi le sommità di quell'anima solitaria, la trattò con una mano egualmente ardente e forte *nell'ora in cui vide la necessità di staccarla in piena luce e di fissarla nella memoria degli uomini* per mezzo della schianto dell'avvenimento impreveduto.

Parve si compiesse un voto mistico. Non aveva ella invocato il colpo rapido, l'antica eutanasia che dava Artemisia lanciando uno strale invisibile contro il designato petto?

La morte giunge a essere *necessaria, invocata* e dunque desiderata, quasi un «voto mistico». Allo stesso modo, il protagonista del *Trionfo della morte*, Giorgio Aurispa, assume la suprema decisione del suicidio che coinvolgerà anche la donna amata: «Giorgio rallentò il passo. Dominato da un solo pensiero, *incalzato dalla necessità dell'atto*, egli non aveva se non una confusa coscienza di tutto il resto»,¹⁹ dove, appunto la morte colma quell'inesausta ansia di libertà che affligge l'uomo nel romanzo.

In tal senso, l'omicida Lucheni appare a d'Annunzio non altro che uno “schiavo”, che «seppe adempiere con tanta esattezza il suo mandato funebre» affidatogli dalla volontà del Destino. Lì dove Carducci aveva parlato di «pugnale villano» (v. 16), d'Annunzio parla di *virtù del ferro*: «[...] il ferro e il sangue hanno dato ai contorni della sua figura il carattere inviolabile dello stile, han fatto emergere dall'oscura sostanza vitale un segno che gli uomini forse non avrebbero riconosciuto se non fossero stati rivolti violentemente verso la morta dall'orrore e dalla pietà».

Elisabetta, inoltre, muore nel pomeriggio, quasi la sua morte sia stata un liberarsi nella luce, nella pura contemplazione dell'infinito, della vita dell'universo:

¹⁹ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, I, Milano, Mondadori, 1988, p. 1015 (corsivi miei).

Ella muore nell'ora panica, nell'ora fiammeggiante, questa creatura senza sonno che, ogni mattina, dall'alto d'una prua o d'un promontorio, salutava l'aurora con la parola d'Ifigenia: «Niente è più dolce del contemplare la luce!»²⁰

È l'ora in cui più intensa si avverte l'essenza delle cose, il palpitare della natura. Si legga un altro passo del *Trionfo della morte*:

Era un pomeriggio di settembre; e «l'odore e il pallore di qualche primavera dissepolta» erano diffusi nel cielo silente che s'incurvava sul grande chiostro armonioso.²¹

Si tratta di una famosa pagina del romanzo di pura contemplazione dell'essere nel suo continuo fluire, molto apprezzata – tra l'altro – da Hofmannsthal, in cui d'Annunzio compie pure una autocitazione di alcuni versi tratti da *Consolazione*. Su questo passo così si è espresso Raimondi: «L'idea nietzschiana e wagneriana di un'esistenza "eccezionale", di un'esaltazione dionisiaca dell'essere, rilanciava ancora l'estetismo, il culto dell'esperienza estetica come modello o maschera della vita, consacrando il valore dell'istante, la sensazione fulminea della "immedesimazione nella natura delle cose". Occorreva soltanto fermare l'atto percettivo in una presenza plastica, in un oggetto scompaginato dall'ordine definitivo dell'arte».²² Ed è proprio ciò che scrive d'Annunzio nel passo citato del suo necrologio: «nell'ora in cui vide la necessità di staccarla in piena luce e di fissarla nella memoria degli uomini». Non appare a d'Annunzio, dunque, una mera casualità la morte di Elisabetta, avvenuta anch'essa in un solare pomeriggio di settembre, dal momento che ogni elemento contribuisce a definire artisticamente i contorni di una esistenza straordinaria, fuori dalla storia e ormai immersa definitivamente nel mito:

Piena già del silenzio eterno, l'anima abbagliata dalle cose che apparivano a traverso il velo squarciato, ella segue il suo cammino, raggiunge la riva, monta su la nave, mette il piede sul ponte imperiale; e l'ancora è salpata «Navigare necesse est, vivere non necesse est». Subitamente quella nave perde ogni realtà volgare e diventa augusta;

²⁰ Il riferimento è alle ultime parole di *Ifigenia in Aulide* di Euripide: «Guardare la luce è per i mortali la cosa più dolce».

²¹ G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., p. 934.

²² Cfr. *ivi*, p. XLII.

il solco di quella carena sembra incancellabile, perché è tracciato nell'elemento del sogno e della morte.

Il motto in latino, che Plutarco attribuisce a Pompeo e che qui allude alla circostanza dell'assassinio, cioè al momento in cui Elisabetta stava per salire sul "Géneve", ritornerà in d'Annunzio in *Maia*, ovvero ai vv. 1-3 di *Alle Pleiadi e ai Fati* («Gloria al Latin che disse: "Navigare / è necessario; non è necessario / vivere"»). A lui sia gloria in tutto il Mare!), versi che ripresi quasi alla lettera ne suggelleranno anche la chiusa, a significare la centralità del tema nell'opera intera e a conferma, dunque, di come ormai Sissi, nuova ulisside, abbia subito una trasfigurazione completa nella realtà e nell'eternità del mito.

La rievocazione di Giovanni Pascoli, che ricorda la figura di Elisabetta nell'ode *Nel Carcere di Ginevra*, pubblicata per la prima volta sulla «Minerva» del 25 dicembre 1898,²³ avviene invece fuori da queste coordinate poetiche e ideologiche, vale a dire quella fortemente radicata nella storia di Carducci, e quella tesa a esaltarne il mito di d'Annunzio, come pure afferma Treves: «Conforme al suo sentire più intimo e profondo, il Pascoli ha [...] scritto, frammezzo a un coro tutto diverso e discordo [...], un'ode scarsamente 'poetica' forse [...], ma certo ben 'sua'». ²⁴ Il poeta di San Mauro, infatti, dedica l'ode non alla vittima, ma al carnefice, cioè Lucheni, il quale, nei due autori precedenti, lo ricordiamo, era stato duramente condannato (il «pugnale villano» in Carducci) oppure messo in ombra e relegato a ruolo di comprimario (lo "schiavo" in d'Annunzio, che «seppe adempiere con tanta esattezza il suo mandato funebre»).

Al dramma umano dell'anarchico italiano, di padre ignoto,²⁵ è rivolta invece la lirica pascoliana (vv. 14-20): «[...] Eri un reietto, / un solitario nella dura via; / andavi senza pane e senza tetto // e senza nome; e della legge pia / non t'accorgesti che per le catene; / e la tua patria t'intimò:

²³ Quindi inclusa nell'edizione Sandron dei *Poemetti* (1900), per poi passare definitivamente in *Odi e Inni*. In particolare, sulla lirica si veda lo studio di G. BARBERI SQUAROTTI, *In carcere a Ginevra e alla Martinica: l'ideologia di «Odi e Inni»*, Barga, Gasperetti, 1977; e inoltre gli ottimi commenti di Treves in G. PASCOLI, *L'opera poetica scelta e annotata da Piero Treves*, cit., pp. 496-508 e di Francesca Latini in *Poesie di Giovanni Pascoli - Odi e inni*, a cura di F. Latini, III, Torino Utet, 2008, pp. 144-157 (da cui sono tratte le citazioni dei versi).

²⁴ G. PASCOLI, *L'opera poetica scelta e annotata da Piero Treves*, cit., p. 497.

²⁵ Come ha affermato ancora Treves, per tratteggiare la figura di Lucheni, Pascoli ideologicamente, pur mantenendo le dovute distanze dalle troppo rigide prese di posizione dello scrittore, si ricorda a un articolo di A. ORIANI, *Il mistero dell'anarca*, ristampato nel volume XIV dell'*Opera omnia: Ombre di Occaso*, Bologna, Cappelli, 1900, pp. 31-45.

Va via! // anche tua madre, *Va!* Ti disse... [...]. Dunque un “reietto”, un diseredato, che vaga lontano dalla sua patria, «senza pane e senza tetto», incensurato e dunque innocente fino al momento dell’uccisione di Elisabetta («e della legge pia / non t’accorgesti che per le catene»). «Perché lo soffro,» – Lucheni poteva affermare – «non perché lo faccia, / conosco il male; [...].» (vv. 24–25). Egli, continua Pascoli, apparteneva a quella famiglia degli infelici e degli sventurati, che proprio nel dolore comune trovano quell’intimo legame che unisce gli uni agli altri (vv. 41–42): «Tuo focolare era il dolor del mondo, / o senza tetto! [...].»; e vv. 44–47: «[...] tu dicevi, nell’andar fatale, / vedendo il pianto in ignorate ciglia: / “Tu mi sei sacro per il pane e il sale: // ave, infelice della mia famiglia!». La colpa di Lucheni è, dunque, quella di aver voluto infrangere con la violenza questo legame, che al poeta appare “sacro” (si ricordi che in qualche misura, per le tristi vicissitudini che attraversò, anche lui si sente parte di questa “famiglia”), come il legame che unisce un padre al figlio, un fratello a una sorella (vv. 49–50): «[...] con l’arma che gocciò vermiglia / passasti il cuore d’una tua sorella!»; e ancora (vv. 51–60):

D’un’infelice!... Oh! la sua reggia? Niuna
la invidiò, che presso il fuoco spento
pure ci avesse un tremolio di cuna.

Niuna il suo trono invidiò, che il lento
figlio aspettasse, tuttavia, lunghe ore,
nell’abituato battuto dal vento.

Niuna mutato il suo pur mesto cuore
col cuore avrebbe, che tu hai trafitto;
niuna, nel mondo in cui si piange e muore;

fuor che tua madre, dopo il tuo delitto!

Sono questi pochi versi che all’interno della lirica Pascoli dedica alla figura di Elisabetta, ma essi assumono una incidenza di straordinaria intensità. Il poeta allude a come l’imperatrice non amasse molto la vita di corte («[...] ...Oh! la sua reggia? Niuna / la invidiò [...]») e soprattutto le già menzionate dimore viennesi della Hofburg e di Schönbrunn, preferendo sempre la villa dell’*Achilleion*, presso Corfù, residenza ricordata da Pascoli anche in *Addio!* (*Canti di Castelvecchio*): «[...] dentro le ulivete / del solingo Achilleo di Corfù» (vv. 11–12). Quello stesso trono, più volte macchiato

di sangue, soprattutto quello del figlio Rodolfo («[...] che il lento / figlio aspettasse [...]»), morto suicida, non destò mai l'invidia di nessuno, che potesse comprendere il grande dolore di Elisabetta. Nessuno di questi "infelici", per i quali nel mondo soltanto «si piange e muore», avrebbe mai voluto cambiare il suo cuore, pur gravato dalla sofferenza, con quello infelicissimo di Sissi. Eppure, come scrive ancora il poeta rivolgendosi a Lucheni, «Or ella ha pace, e tu non l'hai [...]» (v. 61), a ribadire l'insensatezza dell'estremo gesto e soprattutto l'inutilità di una morte che non è servita a lavare le pur gravi colpe degli Absburgo.

Ci siamo limitati a considerare questi versi, più espressamente dedicati alla figura dell'imperatrice, che, come si vede, hanno messo in luce la diversa sensibilità artistica del poeta di San Mauro. Siamo qui lontani dalla concezione carducciana della nemesi storica, come pure dalla magnifica mitizzazione dannunziana. Pascoli ha preferito evidenziare la dimensione tutta umana e raccolta della esistenza di Elisabetta, quasi a voler prendere le distanze, e al tempo stesso, a voler rivendicare una sorta di autonomia e originalità di fronte ai modelli precedenti, in piena coerenza, del resto, col messaggio della sua poesia, che per ovvie ragioni in questa sede non è possibile ricostruire, ma che già emerge da queste sintetiche osservazioni, con particolare riguardo al motivo dell'infelicità e a quello del dolore umano, che devono costituire la base dell'umana concordia e del ripudio di ogni violenza in nome di un destino comune, come meglio si evidenzia in liriche quali *I due fanciulli* e *I due orfani* (*Primi poemetti*), *Pace! (Odi e inni)*, e in prose quali *L'era nuova*.²⁶

In ogni modo, pur da diversi punti di vista, ci sembra che, nei tre poeti, la tragica vicenda di Elisabetta d'Austria, abbia destato un sentimento sinceramente commosso, eco di un più vasto cordoglio comune, anch'esso autentico e non di circostanza, che scosse alla notizia della morte di Sissi l'Europa intera, che, sebbene per un solo attimo, parve dimenticare le profonde divisioni ideologiche e politiche tra le nazioni e i gravi conflitti coloniali della fine del XIX secolo.

²⁶ Per un'approfondita analisi del componimento, in relazione alla più complessa poetica pascoliana, oltre agli studi citati in precedenza, mi sia concesso rinviare ad A. CARROZZINI, *Da "Myricae" a "Odi e Inni"*. *Percorsi testuali e tematici della poesia pascoliana*, Galatina, Congedo, 2009, pp. 238-241.

LA TRADUZIONE POETICA:
A PROPOSITO DI GIOVANNI PASCOLI IN CATALANO¹

“metter vino nuovo in una botte vecchia,
o metter vino vecchio in una botte nuova”
Renato Poggioli, *On Translation*²

I. Il “contenuto” nella traduzione poetica

Il traduttore, è chi riscrive il testo di origine, oppure un intermediario al servizio dell'autore in un'altra lingua: è “colui che parla con la voce d'un altro, e si eclissa”? È un “artista” o un “artigiano”? Cecchetti, come altri prima e dopo di lui, s'interrogava qualche anno fa su questo perpetuo dilemma, che riguarda la natura stessa della traduzione e che si trova all'origine del pensiero sulla traduzione, non solo contemporaneo. Dare una risposta a queste domande ci indicherà come il traduttore intende la sua funzione e ci aiuterà a definire com'è l'operazione traduttiva che questi intraprende.³

Il caso è particolarmente importante quando si tratta di tradurre poesia. È possibile tradurre compiutamente la poesia, o dobbiamo rinunciare dall'inizio a raggiungere un'identità impossibile e cercare, invece, una “ricomunicazione” necessariamente limitata? Che cosa si perde, in fin dei conti, in questo trasferimento necessario da una lingua/cultura a un'altra, persino in aree che hanno tradizioni culturali/linguistiche affini? E, d'altra parte, come si deve affrontare una tale traslazione: puntando sul contenuto e offrendo al lettore una traduzione in prosa, oppure riproducendo lo stile e le caratteristiche di metro e rima che presenta il testo originale, anche quando questo significa offrire un rifacimento appiattito della poesia in

¹ Questo lavoro è stato svolto nell'ambito del progetto di ricerca “*La traducción en contextos plurilingües*” (FFI2009-10896), diretto da Assumpta Camps, che si avvale del contributo economico del “Ministerio de Ciencia e Innovación” spagnolo.

² R. POGGIOLI, *On Translation*, Cambridge (Mass.), Cambridge Un. Press, 1959.

³ G. CECCHETTI, *Sull'arte della traduzione*, «Nuova Antologia», vol. 569, fasc. 2185, Gennaio-Marzo 1993, poi raccolto in *Voci di poesia*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1997, pp. 163-198.

un maggiore o minore grado? In fin dei conti, la traduzione della poesia è sempre una traduzione poetica?

A questo punto, occorre riflettere su che cosa sia veramente il “contenuto” in poesia e dove risiede. Spesso, quando il traduttore intraprende una traslazione in prosa credendo di offrire più “fedelmente” il contenuto della poesia, si costata che il più delle volte il contenuto poetico del testo originale si è perso per strada. Per dirla con Cecchetti:

se è vero dunque, com'è vero, che il contenuto risiede in quella speciale musica di lettere e di sillabe che ho chiamata amalgama di parole e che evoca infine visioni, allora una trasposizione in moduli espressivi diversi non offre un contenuto, bensì qualcosa di differente, che ha assai poco in comune col testo originale.⁴

Dinanzi alla scelta tradizionale – sulla quale si è tanto discusso – se dobbiamo tradurre “la lettera” o “lo spirito” della poesia, di solito è stato scelto lo spirito. Ma, come giustamente sosteneva Cecchetti, “la questione è mal posta, perché lo spirito e la lettera [...] sono un'unica sostanza, un'identità”, la quale non solo deve rendere il traduttore senza scegliere fra l'uno e l'altra, ma renderla, come voleva il Leopardi, così fresca com'era nella sua lingua originale.⁵ Quando il traduttore sembra seguire da vicino la lettera dell'originale, il risultato è solo apparentemente “fedele”, perché il più delle volte questi trasforma il componimento facendolo diventare un'imitazione poetica.

Fedeltà o infedeltà, traduzione o (ri)scrittura sono dicotomie frequentemente analizzate nella storia delle teorie sulla traduzione, dalle ben note definizioni delle traduzioni – appunto – poetiche nel Barocco come “les belles infidèles”. Dicotomie, d'altra parte, alle quali il pensiero critico post-strutturalista ha dato un nuovo e interessante giro interpretativo, come sappiamo. Il tema principale, tuttavia, non è solo vendicare la condizione autorale del traduttore o puntare sulla sua visibilità, ma interrogarsi sul contenuto nella traduzione poetica e come esso va trasferito: sulle difficoltà e sui limiti di quest'operazione, la sua (im)possibilità e, ciò nonostante, la sua indispensabilità.

II. Un'azzardosa ricezione

Queste e altre simili riflessioni di carattere generale sulla traduzione della poesia mi assalgono sempre quando intraprendo l'analisi delle operazioni traduttive realizzate nel passato, insieme allo studio dell'immagine di un

⁴ *Ivi*, p. 184.

⁵ *Ivi*, p. 186.

autore e di un'opera trasferiti in un'altra lingua: nel nostro caso, di un autore italiano, tradotto in catalano nell'epoca contemporanea. Di questi studi mi sono occupata da anni nell'ambito di vari progetti di ricerca. In quest'occasione, e alle porte del suo centenario, vorrei riprendere lo studio di Giovanni Pascoli, un autore che presenta una alquanto azzardosa ricezione in terre iberiche, e particolarmente in lingua catalana, e del quale mi sono occupata in altre sedi.⁶

In effetti, nonostante l'interesse per quest'autore dal secondo decennio del Novecento in poi, la traduzione catalana dell'opera poetica di Pascoli è in pratica sconosciuta al lettore fra noi fino a una data molto recente, il 2002, quando si offre un'edizione compiuta di un'antologia di poesie di Pascoli in traduzione catalana da parte di Galerada, una piccola casa editrice di un paesino vicino a Barcellona. Si tratta dell'edizione antologica delle traduzioni in catalano a cura della scrittrice di Maiorca Maria Antònia Salvà, realizzate lungo vari decenni. Il manoscritto di queste traduzioni pascoliane era già stato preparato per essere pubblicato nel 1941. Ciò nonostante, il progetto non fu realizzato per vari motivi.⁷

Nonostante il suo interesse, l'edizione del 2002 ebbe scarsissimo impatto, senz'altro per la poca entità della casa editrice che se ne occupò. Eppure offriva l'immagine più compiuta dello scrittore italiano fra noi, con traduzioni catalane nella maggior parte dei casi inedite.⁸

⁶ A. CAMPS, *(Auto)censura e alte vicende nell'azzardosa ricezione di Giovanni Pascoli in terre iberiche*, «Rivista di letteratura italiana» (in corso di stampa); Id., *Giovanni Pascoli hoy: la revisión de un clásico italiano a través de la traducción*, XIV Congreso de la SEI, Murcia (in corso di stampa).

⁷ G. PASCOLI, *Poesie*, traduzione a cura di M^a A. Salvà, Castellà del Vallès (Barcellona), Galerada, 2002.

⁸ Alcune di queste traduzioni furono diffuse nei periodi locali nel secondo e terzo decennio del secolo scorso, ma non è fino a molti anni più tardi, durante la Guerra Civile spagnola, quando il progetto fu terminato dalla Salvà, dopo essere stato ripreso e abbandonato più volte. Fra le poche poesie pubblicate in precedenza, i primi componimenti furono pubblicati su «L'Almudaina» il 31 ottobre 1912, e anche su «Sóller» il 9 ottobre 1915 e il 2 luglio 1921, entrambi periodici di Maiorca; sette altre traduzioni della Salvà furono pubblicate su «Catalunya» (n. 326, 31 gennaio 1914); una (*Cançó de nocés*) su «La Revista» del 1916 (II, XXII, p. 10), e fu più tardi ripreso su «L'Almanac de la poesia» nel 1917; ancora sette traduzioni poco dopo sulla stessa «La Revista» (V, 99, 16 novembre 1919), riprendendo quattro delle poesie pubblicate prima, con alcune varianti; una di queste traduzioni (*Amb els àngels - Con gli angeli*) apparve di nuovo su «L'Almanac de la Revista» del 1919; altre sette traduzioni si pubblicarono sul giornale di Barcellona «La Veu de Catalunya» l'8 febbraio 1920 e il 14 marzo 1920; ancora altre tre traduzioni sullo stesso giornale il 14 marzo 1920; due si pubblicarono sul «Correu de les Lletres»

Anche se quest'antologia fu progettata agli inizi degli anni Quaranta, l'interesse della Salvà per Pascoli risale al 1911-1912, come è documentato dal suo carteggio con lo scrittore, e traduttore anche lui, Miquel Ferrà.⁹ Ferrà ebbe un ruolo importantissimo, proprio da mentore, nella genesi e soprattutto nello sviluppo, dal 1916 in poi, dell'interesse della Salvà non solo per il Pascoli, ma anche per altri poeti italiani.¹⁰ Ciò nonostante, Salvà si rifiutò sempre di tradurre, per esempio, un autore come Carducci che aveva, all'epoca, forti connotazioni "rivoluzionarie" fra noi.¹¹ Fu probabilmente Josep M^a López-Picó, direttore di «La Revista» e autore particolarmente interessato alla traduzione della lirica italiana, che accolse già intorno al 1916 il progetto di un'edizione di traduzioni del Pascoli a cura della Salvà per «La Revista». Il volume di queste traduzioni, però, non arrivò mai a concretarsi. Con tutto, sappiamo, dal suo carteggio, che intorno al 1919 la Salvà contava già trentatré traduzioni di Pascoli. Proprio in quell'epoca – il 4 ottobre di quell'anno (1919) –, lo scrittore Josep Carner, strettamente collegato alla Scuola Maiorchina, della quale faceva parte la traduttrice, incitò la Salvà a continuare con la traduzione dell'opera di Pascoli invitandola a pubblicare il volume presso l'Editorial Catalana che lui dirigeva,¹² e insistendo ancora a reclamarle il manoscritto pochi mesi più tardi (febbraio 1920). L'interesse di Carner per le traduzioni

di Maiorca il 29 giugno 1921; nel 1926 apparve *Dialogo* sull'«Almanac de les Lletres»; altre traduzioni furono pubblicate su «La Nostra Terra» in novembre del 1928, e su «La Comarca di Vich» il primo febbraio 1930; e, già nel 1935, alcune traduzioni apparvero anche su «Claror» (giugno), momento in cui «La Revista» (XXI, gennaio-giugno) ristampò ancora due pubblicate in precedenza, con alcune varianti, nella sezione monografica «Catalunya-Itàlia» che era a cura di Tomàs Garcès. Va notato che tutte queste traduzioni diffuse prima della Guerra appartengono a *Myricae* e *Odi e Inni*. A proposito di questo, si veda, anche se con molta prudenza, G. GAVAGNIN, *Le versioni pascoliane di Maria Antònia Salvà: Un approccio storico e un'indagine formale*, «Quaderns d'Italia», 4-5, 1999-2000, che contiene, però, importanti imprecisioni e omissioni a proposito della storia della ricezione catalana di Pascoli.

⁹ M. GAYÀ, *Epistolari de Miquel Ferrà a M^a Antònia Salvà*, Maiorca, Ed. Moll, 1998.

¹⁰ A. CAMPS, *La traducció en el Noucentisme: Miquel Ferrà*, «Estudis de Llengua i Literatura Catalanana (en honor de J. Veny)», vol. I. Barcellona, PAM, 1997, pp. 209-220.

¹¹ A. CAMPS, *Costa i Llobera i Carducci: una mala lectura?*, «Revista de Catalunya», 73, 1989, pp. 101-103; Id., *Mi(s)tificacions literàries: el cas de Carducci a Catalunya*, in *Estudis Literaris I: La traducció*, Barcellona, PPU, 1998, pp. 155-164; Id., *Tradición y traducción: a propósito de algunas traducciones de Giosuè Carducci*, in *Italia-España en la época contemporánea. Estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, Berna, Peter Lang, 2009, pp. 31-56.

¹² A. MANENT, J. MEDINA, *Epistolari de Josep Carner*, vol. III., Barcellona, Curial, 1997, pp. 309-310.

della Salvà non sorprende affatto, e s'inquadra nel suo impegno all'epoca per la traduzione in catalano dei lirici italiani allo scopo di conferire nuovi modelli poetici alla lingua catalana. Il fatto curioso, però, è come Carner si esprime a questo riguardo:

Quan V. sigui aquí, ja podré assenyalar-li la solució i data de publicació del seu Pascoli, que és infinitamente millor que el Pascoli *propriamente dicho*.¹³

In che modo la traduzione era “meglio dell'originale”, all'avviso di Carner? Lo era dal momento che riscriveva Pascoli assimilandolo alla lingua catalana ed eliminando qualsiasi traccia moralmente dissolvente che il poeta italiano, ritenuto uno dei grandi del Decadentismo, potesse eventualmente mostrare. Il fatto è che Carner non solo allora si rifiutò di ricevere dalla Salvà gli originali pascoliani da lei copiati (lettera di Carner alla Salvà del 6 febbraio 1920), ma insistette nel sostenere che le sue traduzioni erano “un nou i millor Pascoli” (“un nuovo e migliore Pascoli”).

È ben nota la rilevanza della lirica italiana nella Scuola Maiorchina e l'interesse che mostrarono tutti quegli scrittori per modernizzare la propria tradizione lirica con modelli nuovi importati dall'Italia, seguendo l'esempio di J. Ll. Estelrich. Carducci fu uno dei modelli più importanti all'epoca (già dalla fine dell'Ottocento, e soprattutto nel primo decennio del Novecento): fondamentale nella sperimentazione sulla metrica classica in chiave moderna e, in modo particolare, rilevante per il suo recupero dell'ode.¹⁴ Le traduzioni che la Salvà compì di certe odi pascoliane vanno interpretate all'interno di questa tendenza, che si presentò con grande forza agli inizi del Novecento in ambito catalano, sulla scia degli sforzi di M. Costa i Llobera. L'opinione di Carner è molto indicativa di questa corrente, poiché rende evidente i suoi chiari tentativi d'italianizzazione della Scuola Maiorchina all'epoca e, allo stesso, l'utilizzazione di essa in chiave schiettamente ideologica agli inizi del Novecentismo.

Ciò nonostante, il progetto editoriale di Carner non fu realizzato, ancora una volta, e fu abbandonato fra la fine del 1920 e gli inizi del 1921 per motivi vari. In parte perché Carner, quando riceve il manoscritto della Salvà, non lo pubblica subito, e in parte perché la Salvà s'immette

¹³ «Quando Lei sia qui, già sarò in grado di darle la soluzione e la data di pubblicazione del suo Pascoli, che è infinitamente meglio del Pascoli *propriamente detto*» (in spagnolo nell'originale; la traduzione è nostra). *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. nota 11.

immediatamente dopo nella traduzione del Manzoni. Ci saranno poi alcuni altri tentativi, abbastanza modesti – la proposta, per esempio, di fare con queste traduzioni pascoliane un quasi “*bijou précieux*” (“un *bijou* prezioso”), che formulò Ferrà poco dopo – (lettera di Ferrà alla Salvà del 24 ottobre 1921). Tentativi ripresi nel 1923 (lettera del 27 settembre 1923) con il risultato dell’apparizione parziale di alcune sue traduzioni sui periodici che abbiamo citato in precedenza.¹⁵ Sappiamo, in più, che a metà del 1924, la Salvà contava una quarantina di traduzioni di Pascoli già pronte. Ma tutto sommato, il progetto morì intorno al 1924 e non fu ripreso fino a molti anni più tardi, negli anni Trenta, sotto l’insistenza, di nuovo, di Miquel Ferrà. La proposta dell’Editorial Moll di Maiorca fu allora di pubblicare queste poesie di Pascoli insieme agli *Inni Sacri* del Manzoni, ma la Salvà non accettò. Questo fatto lasciò il progetto di nuovo sospeso fino all’ennesima insistenza di Miquel Ferrà, che avvenne fra il 1936 e il 1937, proprio alle porte della Guerra Civile spagnola.

È interessante il fatto che, in questo nuovo contesto storico, la Salvà preparerà per il 1941 una nuova antologia pascoliana, con circa settanta componimenti, che raccoglie non solo le sue antiche e rivedute traduzioni di *Myricae* e *Odi e Inni*, insieme con altre aggiunte, ma anche molte traduzioni nuove che rinviano a una sua recentissima lettura dei *Canti di Castelvecchio*, fino allora inesistenti nelle sue versioni anteriori. E, in effetti, la Salvà non avrà un volume dei *Canti...* fino al 1941 (lettere della Salvà a Ferrà del 6 giugno 1941 e 26 luglio 1941). A proposito di questa raccolta, lei sostiene, presa dall’entusiasmo: “Em sembla que m’agraden més que les de *Myricae*”,¹⁶ per poco dopo perdere subitamente l’interesse per essa per motivi fondamentalmente morali e religiosi.¹⁷

Questo nuovo progetto traduttivo della Salvà non è solo più ampio, ma include un’immagine di Pascoli più compiuta, che comprende anche una breve introduzione sull’autore, tratta dalla notizia bio-bliografica in *Tercer curso de italiano. Letture scelte di geografia, storia e letteratura dell’Italia*, pubblicato dall’Editorial Moll di Maiorca nel 1940.¹⁸ Tutto ciò rende evidenti le

¹⁵ Cfr. nota 8.

¹⁶ “Credo che mi piacciono più di quelle [poesie] di *Myricae*”, Lettera del 6 giugno 1941 (la traduzione è nostra).

¹⁷ Sull’autocensura della Salvà a proposito delle sue traduzioni di Pascoli, cfr. anche i miei saggi (*Auto)censura e altre vicende nell’azzardosa ricezione di G. Pascoli in terre iberiche*, «Rivista di Letteratura italiana»; e *Giovanni Pascoli hoy: la revisión de un clásico italiano a través de la traducción*, XIV Congreso de la SEI (entrambi in corso di stampa).

¹⁸ Cfr. l’introduzione (“Prefaci”) del volume *Poesies*, p. 15.

umilissime fonti della traduttrice e la sua conoscenza poco approfondita dell'autore italiano.

Questo volume di traduzioni della Salvà sembra già pronto per la stampa nel 1941 con l'accordo con la casa editrice di Maiorca, Editorial Moll. Ciò nonostante, il progetto fallisce di nuovo, e questa volta sarà il colpo di grazia. Che succede? Siamo già nel dopoguerra, in un contesto di forte censura e di enormi restrizioni per l'edizione in catalano. E, in effetti, il 4 luglio 1941 arrivò il divieto di pubblicare il volume pascoliano proprio perché era una raccolta di traduzioni in catalano. E anche se è vero che ci furono altri tentativi, come quello dell'intervento del Console Generale d'Italia a Palma di Maiorca, Ferruccio Ramondino, avvenuto in settembre del 1941, o quello della casa editrice Alpha nel 1945, tutti fallirono. Solo nel 1948 si riuscì a pubblicare un'edizione speciale delle traduzioni di Pascoli per bibliofili, e nel 1950 se ne ristampò un'edizione a tiratura molto limitata, in un modo che era assolutamente abituale durante la censura del regime franchista in Spagna, particolarmente contrario alla traduzione, e alla traduzione in catalano in modo particolare.¹⁹

Proprio agli inizi degli anni Cinquanta, coincidendo con i quarant'anni della morte dell'autore, Miquel Ferrà propone di nuovo alla Salvà di riprendere le sue traduzioni pascoliane inserendole nel progetto delle sue opere complete (più tardi conosciute come *Obres Completes de 1948-1955*). Purtroppo, Pascoli restò fuori del progetto editoriale, ancora una volta, a vantaggio di *Mireio* di Mistral.

L'edizione del 2002 si propone, quindi, come una rilettura contemporanea di un classico italiano in pratica sconosciuto fra noi. Raccoglie il manoscritto delle traduzioni della Salvà nella versione del 9 maggio 1941, allestito per l'Editorial Moll di Maiorca. Sono traduzioni tratte dalla quinta edizione di *Myricae*, del 1900 (pubblicata a Liorna dal Tipografo Raffaello Giusti); dalla versione dei *Canti di Castelvecchio* pubblicata nel 1910,²⁰ e da una versione indeterminata di *Odi e Inni* (sia la prima edizione del 1906, sia probabilmente l'edizione seconda e definitiva del 1907). Comprende le

¹⁹ M^a J. GALLOFRÉ I VIRGILI, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, Barcellona, PAM, 1991.

²⁰ Corrisponde alla quinta edizione dei *Canti...* (nella quale appare in appendice il *Diario autunnale*, che però la Salvà non traduce), e non l'"ultima", come sostiene, in un errore grossolano, l'editore del volumetto *Poesies*, Miquel Edo (Cfr. *Críteris de la nostra edició*), poiché ci fu una VI edizione nel 1912, curata dall'autore e uscita postuma, e ancora una VII edizione nel 1914 curata dalla sorella Maria, con l'aggiunta di *Il compagno dei taglialegna* e *La capinera*, come ben sappiamo.

traduzioni già pubblicate sui periodici,²¹ insieme con altre più recenti, solo molto parzialmente conosciute prima.²² L'immagine che offre dell'opera di Pascoli è limitata a una scelta antologica delle prime raccolte poetiche dell'autore, che esclude i *Primi* e *Nuovi poemetti*, e gli *Inni*, così come i *Poemi conviviali*, i *Poemi del Risorgimento*, *l'Inno a Roma* e *l'Inno a Torino*, le *Poesie varie*, e tutta l'opera in latino.

Come tutte le antologie, risponde a una scelta personale e, come tale, soggettiva e discutibile. D'altra parte, l'ordine in cui si presentano le traduzioni è alterato nei confronti dell'originale (soprattutto a proposito di *Myricae*, e in minore misura delle *Odi*), rispettando il criterio adottato dalla Salvà agli inizi degli anni Quaranta. Il curatore informa che le traduzioni di *Myricae* e *Odi e Inni* sono state realizzate, nella loro grande maggioranza, nella tappa compresa fra il 1911 e il 1923, tranne alcune aggiunte posteriori, quali: *El ca (Il cane)*, *Orfe (Orfano)*, *Els dos abellots (I due fuchi)*, componimenti tutti di *Myricae*. E, ovviamente, le traduzioni "postume": *El petit somni (Il sonnellino)*, *El rossinyol i els seus rivals (L'usignolo e i suoi rivali)*, *La serventa de camp (La servetta di monte)*, e *Darrer somni (Ultimo sogno)*, e tutte le traduzioni tratte dai *Canti...*, che, come abbiamo detto sopra, corrispondono agli inizi degli anni Quaranta. Il volume del 2002 raccoglie anche queste traduzioni "postume",²³ e persino le traduzioni censurate dalla stessa traduttrice in 1942 perché le riteneva poco affini con il suo senso della morte:²⁴ *Darrer somni (Ultimo sogno)*, di *Myricae*, e *Calfred (Il brivido)*, *La teixidora (La tessitrice)* e *El poeta solitari (Il poeta solitario)* dei *Canti...* Raccoglie, allo stesso tempo, una traduzione della quale ci sono più versioni, in appendice: *El rosegó (Il rosicchiolo)*, ma curiosamente non altre, quali *Amb els àngels (Con gli angeli)*, che era stata pubblicata più volte e presenta delle varianti.

Sempre in appendice, l'edizione del 2002 include tre componimenti

²¹ Le traduzioni già pubblicate sui periodici erano: *El rosegó*, *Mort*, *Oh regineta!*, *Diàleg*, *Mitja nit*, *Un gat negre*, *Remor*, *Vàgit*, *Germana*, *Cançó d'abril*, *Auba*, *Benedició*, *Amb els àngels*, *Nit*, *Somni*, *El niu*, *Llunyana*, *Cançó de noces*, *Els lliris*, *L'eurella*, *La darrera fruita*, *El sepulcre*, e *L'aloa* (Cfr. Prefazione all'edizione di *Poesies*, cit. p. 13).

²² Molto parzialmente alcune di queste traduzioni erano già state pubblicate in B. FONT, S. CARDELL, *Maria Antònia Salvà de la Llapassa i Ripoll (1869-1958)*, in B. FONT, *Història de Lluçmajor*, vol. VIII, tomo 11, Lluçmajor, Ajuntament de Lluçmajor, 1999, pp. 419-425; e nell'antologia *De Leopardi a Ungaretti: Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*, Barcellona, Proa, 2001, pp. 171-197.

²³ D'accordo con la lettera della Salvà a Ferrà del 26 maggio 1941.

²⁴ Da quanto si può leggere in suo epistolario e nelle note del manoscritto stesso.

tradotti e mai raccolti nel progetto editoriale del 1941 allestito dalla Salvà: *El rosegó (Il rosicchiolo)* e *Al pas del tren (Il campanello)*,²⁵ di *Myrica*, e *La picassa (La picozza)*, d'*Odi e Inni*. Purtroppo l'edizione del 2002 è poco accurata per quanto riguarda la punteggiatura e soprattutto non presenta le varianti di traduzione, né offre nessuno degli elementi paratestuali del manoscritto iniziale della Salvà, neanche in nota, nonostante siano degli aspetti fondamentali per lo studioso della traduzione.

In definitiva, in quest'edizione del 2002 troviamo sessantotto traduzioni delle poesie di Pascoli, che si presentano divise in tre sezioni e un'appendice: 1) 41 componimenti tratti da *Myrica* (che l'edizione del 2002 pubblica con il sottotitolo in latino *Arbusta iuuant humilisque myrica*);²⁶ 2) 23 poemi dei *Canti...*; 3) 5 degli *Odi e Inni*, e 4) 4 componimenti raccolti in appendice.

L'antologia della Salvà comincia significativamente con *Contrast (Contrasto)*, della serie *Le gioie del poeta* (componimento V), seguito da *La parra i la col (La vite e il cavolo)*, che è il componimento VI della stessa serie. Passa in seguito a *El passat (Il passato)*, della serie *Pensieri* – che è anteriore nell'ordine della raccolta originale (componimento VIII) –, e subito dopo presenta *Convit (Convivio)*, che corrisponde al componimento VII della stessa serie, alterando, ancora una volta, l'ordine proposto da Pascoli. Da qui si passa a una serie anteriore di *Myrica*, intitolata *Dall'alba al tramonto*, e di preciso al poema *El rosegó (Il rosicchiolo)*, componimento V). L'antologia segue con *Mort (Morto)* e *Orfe (Orfano)*, componimenti III e IV della serie *Creature*, saltando i *Ricordi*. Prosegue con *El caçador (Il cacciatore)* e *El llaurer (Il lauro)*, componimenti II e III rispettivamente della serie *Le pene del poeta*, e in seguito presenta *Els dos abellots (I due fuchi)*, che è anteriore (primo componimento della stessa serie), saltando *La civetta*. Dopo le tre traduzioni tratte da *Le pene del poeta*, la Salvà passa alla seguente serie, intitolata *L'ultima passeggiata*, la quale è rappresentata da otto traduzioni: *Gallines (Galline)*, *Del torrent (Lavandare)*, *Festa llunyana (Festa lontana)*, *La via fèrria (La via ferrata)*, *Del matí ençà (Già dalla mattina)*, *Carreter (Carrettiere)*, *Oh regineta! (O reginella)*, e *El ca (Il cane)* – esse corrispondono ai componimenti III, IV, VII, VI, X, XI, XIV, e XIII, presentate in quest'ordine, con alcuni cambiamenti, come si può osservare, nei confronti del testo originale –.

²⁵ A quanto pare, la traduttrice dubitava fra due titoli diversi: *De conversa* o *Al pas del tren*.

²⁶ L'epigrafe in latino, tratto, come sappiamo, dalla IV *Bucolica* di Virgilio (più esattamente "Non omnes arbusta iuuant humilisque Myrica", cioè "Non a tutti piacciono gli arbusti e le umili tamerici"), era presente, però all'inizio dei *Canti...*, i quali, in quest'antologia, si presentano invece senza l'epigrafe.

L'antologia prosegue con *Diàleg (Dialogo)*, e passa poi alla serie *Finestra illuminata*, saltando *Nozze*, che non verrà tradotto, e *Le gioie del poeta*, che era già stato parzialmente tradotto in precedenza. Dalla serie *Finestra illuminata*, la Salvà presenta quattro poesie, rispettando questa volta l'ordine originale (componimenti I, II, IV, IX): *Mitja nit (Mezzanotte)*, *Un gat negre (Un gatto nero)*, *Remor (Un rumore)* e *Vàgit (Vàgito)*. Contrariamente, la serie *Solitudine (I-III)* e *Campane e sera* sono assenti, come lo sarà in seguito *Ida e Maria*, poiché l'antologia passa subito dopo a presentare *Germana (Sorella)*, componimento II di *Elegie*, per continuare con cinque componimenti della serie *In campagna* raccolti nel loro ordine originale (IV, VI, VII, XI, XV e XVIII): *El diumenge de Ram (La domenica dell'ulivo)*, *Cançó d'abril (Canzone d'aprile)*, *Auba (Alba)*, *El mussol (L'assiuolo)*, *Horabaixa d'octubre (Sera d'ottobre)* e *Novembre (Novembre)*. Manca qualunque riferimento sia alla serie *Primavera*, sia a *Germoglio*. La serie *Dolcezze*, invece, è rappresentata con tre poesie – raccoglie i componimenti I e II, per poi passare subito dopo all'VIII e ultimo –: *Benedició (Benedizione)*, *Amb els àngels (Con gli angeli)*, e *Nit (Notte)*. La Salvà prosegue con la serie *Tristezze*, presentando ben altri cinque componimenti (III, VI, IX, X, e XI): *Somni (Sogno)*, *El niu (Il nido)*, *El llamp (Il lampo)*, *El tro (Il tuono)* e *Llunyana (Lontana)*. In seguito, l'antologia prosegue con la serie *Alberi e fiori*, ignorando la serie *Il bacio del morto*, *La notte dei morti*, *Placido*, *Tramonti* e *Il cuore del cipresso*. Di *Alberi e fiori* l'antologia presenta solo i componimenti XI e XII: *Cançó de noces (Canzone di nozze)* e *Els lliris (I gigli)*. E conclude con *Darrer somni (Ultimo sogno)*, della serie omonima, ignorando *Colloquio* e *In cammino*.

Come si può avvertire, la scelta che fa la Salvà di *Myrica* non solo riduce notevolmente la raccolta poetica pascoliana, ma si prolunga nel tempo, come abbiamo visto, dalle prime traduzioni realizzate nel secondo decennio del Novecento fino alla stesura finale compiuta nel dopoguerra. Essa si concentra soprattutto su alcune serie, come *L'ultima passeggiata*, *Finestra illuminata*, *In campagna*, e a una certa distanza, *Tristezze*, che sono più congeniali con la produzione letteraria della Salvà e con la sua stessa nozione di poesia.

Per quanto riguarda i *Canti...*, l'antologia raccoglie ventitré poemi, come abbiamo detto sopra, si tratta dei componimenti V, VI, VIII, IX, XI, XII, XVI, XXIV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLIII, XLVIII, LV e LXIII, che corrispondono a: *The hammerless gun*, *Boira (Nebbia)*, *El calfred (Il brivido)*, *Hora de nit (L'or di notte)*, *Les caramelles (Le ciaramelle)*, *Per sempre (Per sempre!)*, *El sol i la llanterna (Il sole e la lucerna)*, *Valentí (Valentino)*, *El minyó captaire (Fanciullo mendico)*,

El petit somni (Il sonnellino), La bicicleta (La bicicletta), El retorn de les vaques (Il ritorno delle bestie), El rossinyol i els seus rivals (L'usignolo e i suoi rivali), El pinsà orbat (Il fringuello cieco), El gessamí nocturn (Il gelsomino notturno), El poeta solitari (Il poeta solitario), La rosada (La guazza), El primer cant (Primo canto), L' hora de Barga (L'ora di Barga), Entrada de fosca (L'imbrunire), Maria (Maria), La serventa de camp (La servetta di monte) e La teixidora (La tessitrice). In quest'occasione, la Salvà rispetta l'ordine dell'originale e, come si può osservare, presenta un numero abbastanza rappresentativo di traduzioni di questa raccolta poetica pascoliana, la quale va ricordato che conobbe molto tardi, poco prima di compiere la stesura finale dell'antologia.

Quanto ad *Odi e Inni* (che l'antologia del 2002 non presenta con il sottotitolo in latino "Canamus" dell'originale), la Salvà si occupò solo delle prime, ignorando i secondi, e anche questo in modo abbastanza inadeguato, poiché nel manoscritto del 1941 raccolse solo cinque dei trentaquattro componimenti, alterando, ancora una volta, l'ordine originale. Si tratta delle odi XXVI, IV, VI, V e II): *L'eurella (L'ederella), La darrera fruita (L'ultimo frutto), El vell (Il vecchio), El sepulcre (Il sepolcro) e L'alosa (La lodola)*. L'edizione del 2002 ne raccoglierà anche un'altra (ode I): *La picassa (La piccozza)* in appendice, insieme a *Al pas del tren (Il campanello)*, che corrisponde al componimento XII della serie *L'ultima passeggiata di Myrica*, e un'altra versione di *El rosegó (Il rosicchiolo)*. Chiude l'appendice, e quest'edizione dell'antologia pascoliana della Salvà, la sua traduzione di *Lament (Rimpianto)*, poema con il quale Maria, la sorella del poeta, chiuse la sua edizione dei *Canti...* (VII) apparsa postuma, nel 1914. L'inserimento di questa traduzione in quest'antologia crea confusione nel lettore, poiché non è sufficientemente indicato che l'autore dell'originale non è Pascoli, ma la sorella Maria.

Il Pascoli che interessò alla Salvà e che la studiosa offre nella stesura finale della sua antologia corrisponde, come si avverte, al Pascoli dei primi anni. È il Pascoli intimo, umile e "minore" di *Myrica*, dei *Canti di Castelvecchio* e degli *Odi e Inni*. Va osservato che si tratta, però, non della prima edizione di *Myrica*, del 1891, ma di quell'altra notevolmente accresciuta, la quale ha guadagnato già un'architettura propria come raccolta poetica, e dove si intravede il peso dei generi (il sonetto, il madrigale...), la trasformazione dei temi, l'articolazione di un vero romanzo allegorico che giunge al suo carattere definitivo con la V edizione, significativamente apparsa nel 1900, con il nuovo secolo.

Ciò nonostante, i costanti cambiamenti dell'ordine originale che la Salvà opera nella preparazione della sua antologia fanno sì che la presentazione di questa raccolta, lungamente elaborata dal Pascoli per ben nove anni, si

veda notevolmente alterata. Il risultato non rispetta il progetto poetico pascoliano e, contrariamente a quanto è stato detto dal curatore nella presentazione di questa'antologia di traduzioni,²⁷ questi cambiamenti e inversioni nell'ordine originale sono carichi d'intenzione e rilevanti per definire un'operazione traduttiva che punta chiaramente, d'una parte, a mostrare un Pascoli meno articolato, più impressionistico, dall'altra, a trasferire e ricreare in catalano non tanto il "contenuto" quanto gli aspetti più formali (metro, rima, ritmo...) della poesia pascoliana. Qualunque antologia, e in maggior misura le antologie di opere poetiche in traduzione, suppone una lettura personale del curatore: conferisce significato all'originale, sia nella scelta che questi opera sul *corpus*, inserendo alcuni componimenti e scartandone altri, sia nell'ordinamento con il quale presenta l'opera in versi dell'autore. E queste alterazioni nei confronti dell'ordine originale sono ancora più rilevanti quando constatiamo che la Salvà ha proceduto ben diversamente nei confronti dei *Canti*...

Com'è stato detto, l'interesse della Salvà passò da *Myricae* a *Odi e Inni* (i quali conobbe probabilmente nella seconda e definitiva edizione di 1907), prima di approdare ai *Canti*... Di quella raccolta, dedicata originariamente "Alla Giovine Italia", la Salvà si occupò solo di alcune odi, sulla scia dell'interesse per l'ode come forma poetica che era comune negli scrittori della Scuola Maiorchina nei primi decenni del Novecento (seguendo l'esempio di Costa e Llobera). Questa scelta ci conferma, ancora una volta, l'interesse prioritario della traduttrice per gli aspetti formali della traduzione delle poesie pascoliane: le giustapposizioni metriche, la creazione di ritmi nuovi, il rincontro con una lettura moderna della tradizione lirica classica, rivolta a una tematica umile e schiettamente myricea, molto affine alla sua stessa produzione letteraria.

E in effetti, non è "la Giovine Italia", né la coralità degli *Inni* quello che la Salvà presenterà nelle sue traduzioni, ma un esempio di ricreazione dell'ode in chiave moderna, contemporanea e polemicamente contraria a quella carducciana (tanto in voga nella Catalogna dopo il 1906), che offre in più il vantaggio di non presentare nessun problema sul piano ideologico nel contesto catalano degli inizi del Novecento.

Per quanto riguarda i *Canti*..., anche se la prima edizione risale al 1903 (ed è, quindi, contemporanea dell'*Alcyone* di D'Annunzio), il curatore dell'edizione del 2002 insiste sul fatto che la Salvà adoperò la V edizione della raccolta, pubblicata nel 1910.²⁸ Ciò nonostante, sappiamo che lei

²⁷ Cfr. "Prefaci", in G. PASCOLI, *Poesies*, cit. p. 31.

²⁸ Quest'è l'opinione di M. Edo, che non condivido, poiché è molto improbabile

ne conosceva la VII edizione, del 1914, apparsa postuma dopo la morte dell'autore nel 1912, e pubblicata a cura della sorella Maria. E lo sappiamo perché ne tradusse il poema *Rimpianto*, opera di Maria, il quale si trova in quell'edizione in appendice, il che conferma che la scrittrice maiorchina conosceva quest'edizione e non un'altra.

A proposito dei *Canti*..., la traduttrice rispetta la raccolta pascoliana, che presenta un ordine latente, come lo stesso Pascoli scrisse a Caselli il 7 agosto 1902, e cioè: «emozioni, sensazioni, affetti dell'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste e *finis*».²⁹ La Salvà rispetterà quest'ordine interno, come dicevamo, contrariamente a quanto fece a proposito di *Myrica*, in modo particolare, anche se è vero che la sua scelta è così ridotta da non permettere, tante volte, di avvertire il significato implicito dell'ordinamento dell'originale, e meno ancora il significato che presenta la raccolta pascoliana all'interno della tradizione lirica italiana.

In qualsiasi caso, sia la scelta antologica, sia la traslazione a un'altra lingua suppongono sempre una lettura che offre, tramite la traduzione, una certa immagine di un autore e di un'opera, le quali vanno analizzate allo scopo di definire la sua ricezione. L'operazione traduttiva non è mai neutra, neanche nei casi più pretesamente rispettosi con il testo originale. Di quale natura è l'operazione traduttiva intrapresa qui? Quali sono le scelte che adopera il/la traduttore/traduttrice? In fin dei conti, cosa si guadagna e cosa si perde in quest'operazione? Sono le domande che ci poniamo a proposito di queste traduzioni di Pascoli.

Allo scopo di avvicinarci alla risposta, ci aiuteremo in seguito al confronto fra due versioni catalane di Pascoli, che ci mostreranno non solo due letture diverse di Pascoli, ma anche due approcci alla nozione stessa della traduzione poetica.

III. Due operazioni traduttive a confronto: M.A. Salvà e J. M. López-Picó

Una delle prime traduzioni di Pascoli che la Salvà realizzò e pubblicò fu *Amb els àngels (Con gli angeli)*, secondo componimento della serie *Dolcezze* della raccolta *Myrica*, già inclusa nella sua terza edizione, del

che la Salvà conoscesse due edizioni diverse dei *Canti*, quella del 1910 e quella del 1914, per cui, siamo dell'opinione che solo usò quella del 1914, la quale conobbe molto tardi, come abbiamo visto sopra.

²⁹ Citato da Arnado Colosanti in G. PASCOLI, *Tutte le poesie*, a cura di A. Colosanti, Roma, Newton & Compton editori, 2001, p. 272.

1894. Questa traduzione ebbe una notevole fortuna, poiché fu più volte ripresa (con varianti), e pubblicata, per prima, insieme con altre poesie, nella serie *Lírics Italians. Giovanni Pascoli* su «La Revista» il 16 novembre 1919 (pp. 326-328); e in seguito anche sull'«Almanac de La Revista» del 1919 (p. 134). E, ovviamente, nell'edizione antologica del 2002 di cui ci siamo occupati sopra.

Di questo componimento esiste, però, anche una versione catalana di Josep Maria López-Picó, che fu pubblicata su «La Revista» nel 1928 sotto il titolo *Música celestial, de Pascoli*.³⁰ Di queste due versioni catalane del componimento pascoliano *Con gli angeli* vogliamo occuparci in seguito.³¹ Il paragone fra le due operazioni traduttive, abbastanza vicine nel tempo (una pubblicata nel 1914 e l'altra nel 1928), ci illuminerà sulle riflessioni intorno alla traduzione poetica che ci ponevamo all'inizio di questo saggio.

La prima cosa che va notata è che tutt'e due i traduttori offrono una traduzione in verso dell'originale, che consiste in un'ottava siciliana di endecasillabi secondo lo schema AB AB AB AB. Le caratteristiche di

³⁰ M^a. J. LÓPEZ-PICÓ, *Música celestial, de Pascoli*, in *Exercicis de geografia lírica. Com els epígramas de l'Antologia*, «La Revista», XIV, gennaio-giugno 1928, p. 53. Raccolto anche in *Temes. Exercicis de geografia lírica*, Barcellona, Imprenta Altés, 1928, p. 70.

³¹ La versione di M. A. SALVÀ (pubblicata nell'edizione del 2002) è la seguente:

Amb els àngels
Eren en flor lilàs i olivelles;
ella cosia son vestit d'esposa;
encara no s'obrien les estrelles,
ni fulla de mimosa s'era closa;
i ella va riure, oh negres oronelles,
de sobte; mes amb qui? de quina cosa?
Va riure... amb els àngels, amb aquelles
boirines d'or i de color de rosa.

Ecco la versione di J.M. López-Picó:

Música celestial, de Pascoli
Quan els lilàs havien tret florida
ella cosia el seu vestit d'esposa.
Els rams d'estrelles eren flors de vida
damunt de la mimosa encara closa.
Del vol de l'oreneta a l'embranchida
ella rigué. Amb qui? de quina cosa?
Reia amb els àngels, reia embadalida
amb el no-res dels núvols or i rosa.

metro e rima del poema pascoliano si conservano in entrambi i casi. Ciò nonostante, i testi risultanti differiscono molto, anche se il poema è abbastanza breve. Per primo, López-Picó si presenta non come “traduttore”, ma come “interprete” di Pascoli (come lui stesso sostiene), quando offre questa traduzione all’interno di una serie di versioni poetiche di più autori e anche più lingue (diverse dall’italiano), dal titolo, tanto indicativo: *Exercicis de geografia lírica, Com els epigrames de l’Antologia*: esercizi poetici, quindi, tratti da tradizioni liriche diverse, a seconda del gusto e degli interessi del traduttore. Il quale, nel presentarsi come “interprete”, punta su un’operazione traduttiva più libera e creativa: una riscrittura poetica, che gli permette di vendicare contemporaneamente una condizione non tanto secondaria, più autorale, nei confronti dell’originale. E in effetti, lo stesso titolo (*Música celestial, de Pascoli*, cioè *Musica celestiale, di Pascoli*) che López-Picó dà al componimento pascoliano da lui “interpretato” rende evidente la libertà con la quale il poema (del quale non si dà in nota né il titolo originale, né un minimo riferimento alla raccolta da dove proviene) verrà trattato in seguito.

Contrariamente, la versione della Salvà, presentata sotto il titolo, in traduzione letterale, *Amb els àngels*, è notevolmente molto più fedele al poema di *Myrica*. La sua traduzione presenta, infatti, pochi cambiamenti nei confronti dell’originale, com’è solito nella Salvà.³² Ci troviamo, è vero, le sue ricorrenti esitazioni in materia di punteggiatura: per esempio, nelle sue abituali trasformazioni dei due punti italiani in punto e virgola (v. 2, v. 4 o v. 6), o del punto e virgola in virgola (v. 7); e persino l’eliminazione del punto e virgola o della virgola in favore della costruzione copulativa (v. 5 e v. 8). Sono caratteristiche abituali della Salvà che si ripetono spesso nelle sue versioni pascoliane, a volte comportando cambiamenti importanti all’interno del poema, ma non in questo caso. L’unica alterazione rilevante dell’ordine delle parole in questa sua traduzione avviene fra i versi 5-6, quando trasferisce l’aggettivo “negres” (“nere”) al verso anteriore, collocandolo in posizione di epiteto, alterando il ritmo del verso ed eliminando l’*enjambement* originale. Oltre a questo, ci sono altri piccoli cambiamenti: la soppressione di “l’aria” e di “bocci” (v. 3); del “così”, fra virgole, del v. 7, il quale viene sostituito dai punti sospensivi; l’inserimento di “color” al v. 8, che rende più esplicito il verso in modo innecessario; e la trasformazione

³² Si veda anche il mio saggio dove vengono analizzate in concreto queste traduzioni pascoliane, in: A. CAMPS, *Giovanni Pascoli hoy: la revisión de un clásico italiano a través de la traducción*. XIV Congreso de la SEI (Murcia), in corso di stampa.

libera delle “nuvole” in “boirines” nello stesso verso. Molto probabilmente l’aggiunta di “color de rosa”, che abbiamo commentato prima, ubbidisce al desiderio di rispettare la disposizione dei due membri dell’ultimo verso (non attraverso la virgola, ma con la copulativa, com’è abituale in lei). A nostro avviso, la soppressione più espressiva avviene fra i versi 3-4, quando elimina l’anafora (“né”). Ma, per il resto, possiamo dire che si tratta di una versione abbastanza felice, che si attiene fortemente al poema originale, pur rispettando il metro e la rima. E non a caso, fu una delle traduzioni della Salvà più pubblicate prima del manoscritto dell’antologia che la Salvà preparò nel 1941.

La situazione è completamente diversa nella versione di López-Picó dello stesso poema di *Myrica*, l’unico che lo scrittore tradusse di Pascoli per la serie che abbiamo accennato sopra. Oltre al titolo, che trasforma completamente il significato del poema originale e non ha nessun rapporto con il contenuto del poema, l’“interprete” introduce cambiamenti di tutti i tipi nella sua versione: per esempio, altera la punteggiatura, sulla scia della Salvà; reinterpreta i versi 1 e 3; sopprime “ulivelle” del v. 1, l’anafora dei versi 3-4, il “così” fra virgole del v. 7, la ripetizione del verbo “rise” – che López-Picó trasferisce dal v. 5 al v. 7, perdendo forza espressiva e trasformandolo in un imperfetto –, e l’*enjambement* esistente fra i versi 7-8. Ma, soprattutto, interpreta molto liberamente l’originale nei versi 1, 3, 4 e 8, fino al punto di esprimere proprio il contrario del componimento pascoliano (per esempio: in Pascoli, nel v. 4, non “s’era chiusa foglia di mimosa”, mentre che nella traduzione “la mimosa [era] encara closa”, cioè “era ancora chiusa”). Le alterazioni nella versione di López-Picó sono costanti, tranne che per quanto riguarda le caratteristiche di metro e rima del poema pascoliano, che si traducono fedelmente, confermando la condizione di esercizio poetico di questa traduzione, già manifestata dallo stesso López-Picó dal titolo.

Nelle due versioni si avverte che l’operazione intrapresa punta soprattutto agli aspetti formali della poesia di Pascoli, in modo particolare, la rima e il metro. Ciò nonostante, mentre la traduzione della Salvà si attiene molto di più all’originale, quella di López-Picó si presenta come una versione molto libera dello stesso. Metro e rima sono, per la verità, il vero “contenuto” al quale questi si mostra assolutamente “fedele” nel suo “esercizio poetico”: quel tratto che il traduttore/interprete si sforza per preservare dell’originale.

All’inizio di questo saggio ci interrogavamo sulla condizione del traduttore: è colui che riscrive il testo di origine o è un intermediario; è un

artista o uno che si eclissa per dare voce ad un altro? Dal confronto fra le due versioni di *Con gli angioli* di Pascoli analizzate, sorge non solo la constatazione di due letture alquanto diverse, anche se contemporanee, di questo poema, ma sorgono, soprattutto, due approcci diversi all'originale da parte del traduttore e, in fin dei conti, due nozioni diverse di intendere la traduzione poetica.

FELICE MASTROIANNI
 MODERNO INTERPRETE DELLE FAVOLE ANTICHE¹

L'intera opera poetica di Felice Mastroianni respira originalmente l'atmosfera del mito dell'Ellade antica, della *patria remota/del suo cuore* (*La favola di Eutichio: Tu Ellade*, vv. 4-5), mito reso più suggestivo, e più moderno, dal profumo calamitante delle *favole antiche* del Leopardi, alle quali assegna, anche lui, il compito di renderci più sopportabile *la soma della vita*, richiamata nel *Cantico del gallo silvestre*, o *il male di vivere* di montaliana memoria.

Come per il suo Leopardi,² anche per lui *vissero i fiori e l'erbe, /vissero i boschi un dì*, e, riproponendo in chiave moderna le antiche immagini consacrate da una lunga e feconda tradizione umanistica, invoca, col Recanatese, la *vaga natura* a rendere *la favilla antica* al suo spirito (*Alla primavera o delle favole antiche*, vv. 40-41, 90-91). A tale condizione dell'animo rispondono perfettamente i titoli delle sue raccolte poetiche: *L'arcata sul sereno* (1963), *Favoloso è il vento* (1965), *Lucciole sul granturco* (1965), *Il vento dopo mezzodì* (1968), *Il riso delle nàjadi* (1971), *Luna, santa luna* (1974), e le sillogi in neogreco *Quaderno di un'estate* (1975), *Primavera* (1977) e, con maggior forza, *La favola di Eutichio*, uscita nel 1982, anno della sua morte, che si chiude epigraficamente, e certo non casualmente, coi versi di *Epilogo*:

Qui finisce
 - come un gioco, come un'illusione -
 il mio canto ellenico,

¹ Conferenza tenuta a Lamezia Terme, il 10 aprile 2011, presso il Teatro Umberto, organizzata dal Rotary Club lamentino e dall'Associazione Culturale 'Felice Mastroianni'.

² Si tenga presente il giovanile, interessante saggio, *L'infinito leopardiano*, edito nel 1935, presso lo Stab. Tip. V. Gigliotti di Nicastro.

il canto di 'Eutichio'
('Eutichio' mi chiamano
i fratelli poeti greci).

E verrà il vento
a cancellare la mia voce
e la favola di 'Eutichio'.

Eutichio è nome certamente caro al poeta. Evoca, com'è noto, stupendamente, il tema maliardo degli spiriti che, dalla *Mastellaria* di Plauto approdano nella pensosa farsa teatrale *Eutichio e Sinforosa* di Giovanni Giraud, nato a Roma nel 1776, da genitori francesi, morto a Napoli nel 1834, nella quale due poveri sposi sfidano gli spiriti pur di avere un ricovero.

In questa visione della vita, e dell'alternarsi delle vicende umane, Felice Mastroianni si ritrova, e fa suo, quanto Leopardi scriveva, da Recanati, il 6 marzo 1820, a Pietro Giordani: «Vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore».³

Tale *humus*, che riporta l'animo alla sua purezza ancestrale, rimane l'asse portante della parola poetica di Mastroianni. In tale direzione, segnano momenti centrali, che al lettore attento non possono sfuggire, alcuni componimenti delle singole raccolte: *Mi cantano le fate del mio monte* e *La 'centenaria'* de *L'arcata sul sereno*; *Fiera a S. Bernardo*, *Pègaso* e *Scalzi musici silvani* di *Favoloso è il vento*; *Ho misurato gli anni*, *Mio paese di Platani* e *Consonanze* di *Lucciole nel granturco*; *Lavagna* e *Farfalle dell'Eden* de *Il vento dopo mezzodì*; *Parole alla luna* e *La lampada magica* de *Il riso delle Najadi*; *Parole ad Omero* e *Come un suono alto di vento* di *Luna, santa luna*.

Certo, come egli ritiene opportuno precisare:

Forse i sogni e le fole
erano solo un dorato egoismo.
Ma non sapremmo sorriderne
senz'ombra d'amarezza.

(*Favoloso è il vento: Pègaso*, vv. 15-18).

Tuttavia, tali forti venature del caro immaginare non vanno intesi come perentorio rifiuto del presente pur doloroso e agro, come voce di

³ G. LEOPARDI, *Lettere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1963⁴, p. 246.

un patetico *laudator temporis acti*, ma – ed è qui la sua ‘modernità’ – come imprescindibili radici della nostra identità, da tenere presenti sempre, per rendere più accettabili, se non godibili, le ragioni del nostro essere nel mondo. E ripropone, in sostanza, elegantemente, ma significativamente, come accennavo, il motivo leopardiano degli *ameni inganni* e del *caro immaginar*.⁴

★ ★ ★

Fatta questa premessa – essenziale, a mio parere, per una lettura non rapsodica e svagata della sua opera poetica e letteraria – Mastroianni si cala decisamente nell’aria del suo e del nostro tempo. In tale direzione, dà certamente gli esiti più persuasivi e si colloca come una delle voci più autentiche della poesia europea del Novecento.

In una splendida ‘prosa lirica’, dal titolo *Poeti ‘nuovi’*, compresa nelle *Prose dell’antiquario*, libretto di rara qualità evocativa e stilistica, esprime il suo pensiero su ciò che debba intendersi per ‘poesia’, suggerendo, forse inconsapevolmente, e senza prescindere, naturalmente, dall’atmosfera del pensoso evocatore delle ‘favole antiche’, la chiave di lettura della sua produzione poetica:

La ‘novità’ della poesia, l’unica, è sempre la fortunata circostanza, ignota al poeta stesso nell’atto creativo, di *dar voce cordiale e umana e sincera a certi sentimenti perenni*, a certe esigenze spirituali, fuori d’ogni impostazione programmata e preventivata nei laboratori d’alchimia editoriale e di calcolo commerciale. La ‘novità’, insomma, è dovuta al corrispondere d’una data poetica alle *disinteressate ed eterne istanze del cuore*, che nella poesia vera ha trovato sempre nei secoli l’approdo naturale.⁵

Cerchiamo, ora, di vedere quali *sentimenti umani perenni*, quali *disinteressate ed eterne istanze del cuore*, lievitano la sua poesia, e, ciò che più conta, con quale *voce cordiale* sappia esprimerli, perché possano calarsi nella mente e nel cuore di noi suoi lettori.

La mia prima lettura di alcuni suoi componimenti poetici risale al

⁴ Basti ricordare i vv. 110-115 di *Al conte Carlo Pepoli*: «Ben mille volte/ fortunato colui che la caduca/virtù del caro immaginar non perde/ per volger d’anni; a cui serbare eterna/ la gioventù del cor diedero i fati». Ricorda anche i vv. 100-102 di *Ad Angelo Mai* e il v. 89 de *Le ricordanze*.

⁵ F. MASTROIANNI, *Poeti ‘nuovi’*, in *Prose dell’antiquario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001, p. 67.

1974. Su suggerimento di due amici comuni, Alberto Frattini e Vittorio Vettori, m'aveva inviato, con una cordialissima lettera, un suo libretto di versi, *Luna, santa luna*. Era alla sua quinta, smilza raccolta. La prima, *L'arcata sul sereno*, era uscita nel 1963. Non aveva avuto un rilevante pubblico di lettori. Cosa quasi naturale per un poeta del Sud. Ma Mastroianni non accettava quell'indifferenza. Avevano espresso giudizi positivi poeti come Mario Luzi, nel 1968, in una stringata *Prefazione* alla raccolta *Il vento dopo mezzodì*, e Vittorio Sereni, nel 1970, con una altrettanto sintetica *Lettera-Prefazione* a *Il riso delle Najadi*.

Luna, santa luna mi rivelava un poeta nuovo e originale. Ogni volta, però, che torno a leggere i suoi versi mi accorgo che è poeta che sorprende sempre, che ha sempre una cosa nuova da dire, un fascino speciale che ti prende e ti piega a ragionamenti profondi, appunto sui *sentimenti perenni*, sulle *disinteressate ed eterne istanze del cuore*, di cui parlava nella pagina ricordata.

A mio avviso, questa speciale area della nostra Calabria ha dato alla poesia del Novecento una triade eccezionale: Michele Pane, Felice Mastroianni e Franco Costabile. A costoro va aggiunto, non ultimo, Vittorio Butera.

Dobbiamo impegnarci tutti – a partire dalla scuola – a farli conoscere sempre meglio e a un pubblico sempre più vasto.

★ ★ ★

In un tempo convulso e frastornato come il nostro, votato alla retorica e alla prevaricazione, al vaneggiamento linguistico, alla parola mistificata ed equivoca, Felice Mastroianni offre, anzitutto, l'esempio di una poesia colloquiale, distesa, partecipe. In cima ai suoi pensieri è il desiderio di farsi capire, di scendere nei meandri più riposti del cuore dell'uomo. La sua parola è essenziale e lucida, originalmente fecondata da quella gremità che è una delle ragioni prepotenti e imprescindibili delle nostre radici. Mastroianni si amareggiava che anche i poeti della nostra terra a lui coevi si lasciavano prendere la mano dalla ventata delle cosiddette avanguardie, o si adagiavano su una retorica linguistica provinciale e stucchevole. Intuì allora che la prima operazione da realizzare era quella del rinnovamento linguistico, ch'egli vedeva possibile soltanto nel filtro che può operare un serio recupero della lingua materna, dell'essenzialità e del rigore semantico della lingua della madre ellenica. Era consapevole che fosse possibile, per quanto non facile, il recupero di una lingua autentica e rigorosa, anche invadendo – e lo fece prestigiosamente – il campo del dialetto.

E sul dialetto, e sulla poesia in dialetto, espresse delle riflessioni notevoli,

che intitolò *Noterella sul poetare in dialetto*, che premise in un manipolo di diciotto componimenti lirici nel parlato del suo paese natio, “il paesello dei platani”, dal titolo significativo *'U cantu 'ngola (Il canto in gola)*, apparso nel 2001.⁶ In perfetta sintonia con la linea tracciata da Graziadio Isaia Ascoli sul finire dell'Ottocento [il *Proemio* all'*Archivio glottologico* è del 1873], ribadita, nel Novecento, da Giacomo Devoto, Benvenuto Terracini, e da altri eccellenti linguisti, Felice Mastroianni, con esemplare semplicità, scrisse:

Il poeta dialettale deve immaginare che ci siano sempre, ad ascoltarlo mentre legge i propri versi, degli uditori paesani che lo intendano, sorridano o si commuovano, si esaltino per una gioia sana e schietta, come di famiglia, scoprendo che la loro parlata è capace del miracolo della poesia. E ciò è meraviglioso, riporta il concetto di poesia al suo primitivo e genuino senso rituale.

Il poetare in dialetto richiede inoltre serenità d'animo e disposizione naturale al buon umore e, occorrendo, all'amenità.

[...]

Nella parlata natìa si può soddisfare più liberamente la necessità, ormai non avvertita che da pochissimi, di dar vita e forma al *sentimento* poetico, perché appunto quella può fornire un linguaggio il meno letterario, il meno adatto alle presuntuosità sperimentali, e, al contrario, il più vivo, il più immediato, il più naturale.⁷

Ne sono esito eccellente, ad esempio, liriche dal taglio epigrafico come *Semplicità e 'E fate 'e Riventinu*:

Quantu predicaturi àmu sintutu,
cchi turre de babele!

'A santa verità
dicìmula: 'e stu mundu s'è pirdutu
'u caru anticu mele
de tie, semplicità.

(*'U cantu 'ngola: Semplicità*).

Dduv'eravu?... Era ssulu 'na ciotìa?
Ma iu ve circu ancòre

⁶ F. MASTROIANNI, *'U cantu 'ngola (Il canto in gola)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001. La cit. è a p. 9.

⁷ F. MASTROIANNI, *Noterella sul poetare in dialetto* in *'U cantu 'ngola*, cit., pp. 11-12.

ann'angulicchiu de l'anima mia,
fate de Riventinu.

M'ammagàstivu ch'era nna criatùra
e mmo ve pùartu cumu nu distinu
duce e amaru chi 'a vucca me 'nsapùra
de nnucénza pirdùta
e dde malincunià.

(Ivi: 'E fate 'e Riventinu).

Facendo corpo con questa raccolta di versi in dialetto platanese, meritano un cenno *Le prose dell'antiquario*, propedeutici, in qualche misura, per una puntuale interpretazione della sua poesia. Intanto, il poeta passa in rassegna, con brevi, incisivi giudizi critici, poeti e letterati che sente fraternamente consoni alla sua formazione e alla sua cognizione della Poesia: Manara Valgimigli, Pietro Pancrazi, Antonino Anile, Angelo Barile, Adriano Grande, Ettore Serra, Diego Valeri, e, naturalmente, Vittorio Sereni e Mario Luzi. In sintonia con le loro voci, esalta il dono salvifico della Poesia, sola capace di tramandare le memorie nei secoli avvenire. Scrive, in *Bucolica*:

Se fosse ancora possibile l'ingenuità del canto, se trovasse le vie del cuore l'umile poesia d'una piccola (grande, immensa come la tristezza) storia, come quella che voglio qui annotare, comporrei un 'canto' tenero e triste che vivrebbe a lungo nei meriggi delle mie verdi vallate e si spegnerebbe con l'ultimo raggio del sole, e di padre in figlio lo ripeterebbero a lungo come una cara favola d'un tempo perduto.⁸

E in *Il paese degli uomini sempre vivi*:

Ogni paese del mondo può essere un paese d'uomini sempre vivi, ma a due condizioni: che, come nel mio, su ogni culla che dondola e su ogni bara si ripieghi, in sorriso o in pianto, il volto di tutti, il cuore di tutti, e che ci sia un cuore di poeta che sappia ricreare una favola d'uomini sempre vivi.⁹

Sono pagine che dichiarano una malinconia che il lettore non può dimenticare, che sfiora, a volte, un pessimismo senza scampo. Tuttavia, a

⁸ F. MASTROIANNI, *Le prose dell'antiquario*, cit., p. 90.

⁹ *Ivi*, p. 96.

mio parere, va letta come richiamo ammonitore ad impegnarsi a ritrovare la via per poter uscire dal pelago nel quale ci ha cacciati un secolo tragico e impietoso come quello trascorso, il più disumano della storia dell'umanità, malgrado tutti i progressi scientifici e tecnologici. Mastroianni era addolorato per la perdita insensata, non soltanto del dono dell'amicizia ("Oggi l'amicizia si fa sempre più roba da antiquariato"¹⁰), ma della nostra stessa identità, nell'illusione che la continuità col passato rappresenti il rifiuto di un progresso avvenire, e che, pertanto, occorre cancellarlo. Danno irreparabile, del quale oggi rimpiangiamo le conseguenze. E il nostro non è vano e patetico rimpianto del tempo che fu, ma consapevolezza di non aver saputo cogliere del tempo trascorso almeno gli aspetti tonificanti della saggezza, del rispetto, del buon senso, di cui era lievitata quella nostra civiltà. Ne è sintomatica, e ammonitrice, la breve pagina *Malinconia di tramonti*, a commento di una lettera ricevuta da parte del parroco della mia Bova, ringraziandolo per l'omaggio fattogli della raccolta poetica in neogreco *Primavera* (1975):¹¹

Stasera ho avuto una lettera del parroco di Bova. Gli avevo mandato una copia d'un mio libricino in versi neo-greci, e lo avevo pregato di fornirmi indirizzi di persone di quei paesetti vicini e del suo paese, nei quali, com'è noto, si parla ancora il greco degli antichi padri della Magna Grecia. Così avrei fatto dono del mio libretto a tanti, di quei cari paesetti ove la miseria e lo stato d'abbandono offrono uno spettacolo davvero triste, reso più grave dalle avversità della natura.

Mi ha scritto testualmente così: – La ringrazio dell'omaggio inviatomi. È vero che i vecchietti di Bova parlano greco, ma i giovani non vogliono saperne e quindi la lingua ormai è destinata al tramonto.¹²

E, con la sorniona, ma corrosiva, amarezza che gli era propria, chiosa: "Un senso d'antica elegia greca".¹³

¹⁰ *Ivi*, p. 104.

¹¹ Si tratta, quasi certamente, di questa raccolta, che comprende il componimento *Ai miei fratelli ellenofoni di Calabria*: ora, in *Trilogia neoellenica*. Poesie di Felice Mastroianni, scritte in greco moderno e tradotte in italiano dallo stesso autore, Atene, Ed. Delphica Tetrada, 1983, pp. 192-195. La *Trilogia* comprende le raccolte *Quaderno d'un'estate* (1975), *Primavera* (1977), *La favola di Eutichio* (1982).

¹² *Ivi*, p. 100.

¹³ *Ibidem*.



Entro tale cognizione della vita e della storia, Mastroianni esprime, con 'parole senza grido' (*Luna santa luna, Dedicà*, v. 5), fuori di ogni mistificazione, in una serrata dialettica, una ferma persuasione 'religiosa' della vita e degli eventi, nell'esaltazione di Dio nella natura e nell'uomo, nell'accettazione del dolore come ineludibile prova dell'autentica umanità della persona, che solo la poesia sa temperare col suo afflato consolatore. In ciò si richiamava al Petrarca (*Cantando il duol si disacerba*¹⁴) e al suo Leopardi (*Voi, di ch'il nostro mal si disacerba, / sempre vivete, o care arti divine*¹⁵).

Poeta concretissimo, per sua scelta etica non conosce gl'inutili lamenti o le fughe dalla realtà. Per questo si rifiuta di apparire un sognatore, anche se qualche momento del suo canto – e con grande suggestione! – ci dà questa impressione. Guarda al presente sempre, tenendo l'occhio attentamente rivolto al passato e proiettato nel futuro. Per lui la Magna Grecia non è pura memoria, né soltanto mito. È una realtà nostra, struttura umana e spirituale, d'indole, di temperamento, che è possibile mantenere, come che sia, ancora viva nella continuità col presente. È richiamo alle radici della nostra stessa identità, di quella grecità nella quale ancora oggi ci ritroviamo e ci riconosciamo se sappiamo viverla profondamente, con legittimo orgoglio sì, ma senza ostentarla come belletto, come vanità. Canta Mastroianni:

Sono radice anch'io di questa terra
e mi punge profonda
eredità d'esilio
da una patria lontana.

(*Quest'ombra sul terreno: Anfora di Magna Grecia*, vv. 5-8).

Ad essa si devono gl'impeti passionali, la proverbiale ospitalità, le idee grandi e universali, le suggestioni magiche e orfiche, i sogni biblici e le visioni apocalittiche che, ad esempio, furono di Gioacchino da Fiore, di Francesco di Paola, e di Tommaso Campanella, e che, in parte, sono in ciascuno di noi, e che ritroviamo naturalmente nel suo canto suadente e pensoso:

Ho misurato gli anni
al ritorno dei mosti
e al miele dei cannicci,

¹⁴ F. PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXIII, 4, v. 4.

¹⁵ G. LEOPARDI, *Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze*, vv. 64-65.

al respiro del vento nel camino
e al croscio argentato sulla soglia
delle palme benedette.

Ma quando il bosco esala
di funghi e foglie morte
sento più dolce ed intima la voce
della terra,
un po' simile a mia madre
nel ricordo
che settembre fa triste.

(*Ivi: Ho misurato gli anni*, vv. 13-25).

Di qui il desiderio di sentirsi fraterno, nel sangue e nel destino, al più umile uomo della sua terra, calando l'immagine del poeta, dal piedistallo di superbia e di vanità su cui l'avevano collocato secoli di retorica, nel cuore della sua gente, uomo tra gli uomini, orgoglioso della fraterna consonanza con chi fatica e dolora. In uno dei suoi componimenti più toccanti, *Dedica a Rocco*, ricorda:

Ho portato lontano
un cuore montanaro,
nel sangue
le voci della sua terra e l'acque e il vento
della mia terra.

.....
Voglio tu sappia che poeta è un uomo
come tu sei, con la tua stessa sorte
d'uomo e con tanta
nostalgia di fraterne
ed umili parole.

(*Ivi: Dedica a Rocco*, vv. 1-5 e 11-15).

Mastroianni avvertiva il precipitoso declino cui si stava avviando, già in quei lontani anni, l'uomo e il mondo, con l'ostentazione delle forme, la spettacolarizzazione anche dei sentimenti più intimi, dell'emarginazione della sincerità e del coraggio, del ricorrere alla religione come a uno strumento di 'difesa', dell'altro dire e altro pensare, dell'altro essere e altro voler apparire. Gli ripugnava tale sdoppiamento della personalità e, senza scendere nel facile moralismo, invitava alla visione unitaria della nostra identità umana e spirituale. E tendeva a ricondurre all'ordine del

sentimento religioso del nostro essere nel mondo attraverso la poesia, il canto, supremo dono salvifico.

In quest'ansia di ricerca di fraternità, di amore, di comprensione, di giustizia sociale, di solidarietà, nella preghiera a Dio perché conceda il dono del canto pacificatore, la voce del poeta, da esigenza individuale, si fa corale, voce dell'umanità smarrita che invoca la speranza della salvezza:

A me la vita sia
non avara d'azzurro e di sereno
per te dolce Poesia.

(Ivi: *L'arcata sul sereno*, vv. 14-16);

Dacci, Signore, la risurrezione del canto,
e sia come la rugiada
sulle erbe,
e sia benedizione il canto dell'anima
sul mondo del pianto e delle sventure.

(*Trilogia neoellenica: Risurrezione del canto*).

La sua cognizione religiosa dell'essere nel mondo non gli sollecita impennate 'mistiche'. Rientra, se mai, nell'esaltazione di Dio nella natura e nell'uomo, la più alta delle creature. Cognizione che fu della poesia dell'acrese Filippo Greco, a lui particolarmente caro, e di quella, ingiustamente dimenticata, del conterraneo poeta-scienziato Antonino Anile. Mastroianni sa che l'autentico sentimento religioso non si ostenta, non si esibisce platealmente. Interessa ciascuno di noi. Poco, o nulla gli altri. Ha estremo pudore nel manifestare sentimenti, nell'esprimere giudizi. Si può dire serenamente che anche la sua riservatezza e la sua capacità di soffrire in silenzio davanti al compromesso fatto abitudine, alla prevaricazione, alle prepotenze, allo sfascio morale sempre più inquietante per carenza di cultura e, quindi, di spiritualità, avvertono un severo e ammonitore spessore religioso. Non è certo un caso ch'egli ritrovi la prima e più autentica radice della nostra umanità nel libro del *Genesi*, il testo sacro che sentiva più intimamente suo [trae da esso il titolo della raccolta del 1968, *Il vento dopo mezzodi: Genesi*, III, 8], e il più ampiamente presente nella sua opera in versetti che esprimono una sensibilità e un gusto non comuni. La fervente fantasia lo porta alla ricerca della ragione prima della nostra avventura terrena, mentre la figura del Cristo campeggia ammonitrice attraverso la metafora della Croce, riproponendo la lezione salvifica della fraternità,

del dolore tonificante, della verità, per i quali doni Egli offrì all'umanità smarrita di tutti i tempi il supremo sacrificio del Golgota:

'Io sono la verità': e Ti abbiamo crocefisso
e Ti crocefiggiamo sempre, o Signore.
(*Trittico neoellenico: Io sono la Verità*).

Schivo e riservato, Felice Mastroianni prova fastidio e preoccupazione per quella intellettualità europea che ha distrutto la religione per lasciare il posto alla 'religiosità', tentando di spiegare i suoi problemi, ad esempio, con la filosofia dell'esistenzialismo. La disposizione religiosa ch'egli sente urgente e viva dentro di sé comprende la cultura secolare della dottrina cristiana, ch'egli ama e fa propria, scorporandola d'ogni patina puramente confessionale. Di qui il suo pudore nel porre, a volte, interrogativi disperati; di qui il carattere struggentemente cristiano della sua disperazione quando questa irrompe nella quotidianità che i tempi e gli uomini gliela rendono, spesso, monotona e grigia.

Entro quest'orizzonte di 'purezza' e di 'nitidezza' trova linfa vitale e originale la tensione tragica della realtà – della sua terra e del suo tempo –, e la parola del poeta urge di malinconia e di profonda *pietas* per un'umanità disorientata e smemorata:

Pensoso di me dei miei giorni
mi scrivi parole di grazia inconsueta.
Così, quando capita, il vento di questi altipiani
poveri di speranze
è provvido di fragole odorose
al giardino deserto
ov'imparai dalle rondini
le voci dei ritorni e degli addii.
(*Quest'ombra sul terreno: Forse è questo l'esilio*, vv. 1-8).

E la memoria gli restituisce, come imprescindibile refrigerio dell'animo, l'incantata, maliarda stagione dell'infanzia trascorsa nel paese natale, Platania, 'paese di platani/ e d'orti ove colombi/radono melograni/coi candidi voli' (*Ivi: Mio paese di platani*, vv. 11-14), terra generosa di memorie esaltanti quanto di fatica, di lacrime e di lutti. La lirica *Sei la mia terra* rende fraterno il suo canto a quello di Franco Costabile, mentre la struttura richiama i versi di Pavese di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, specificatamente di *Sei la terra e la morte*. Ma mentre il poeta torinese, non meno di Costabile,

entrambi spiriti desolatamente tragici, canta la disperazione senza scampo e la morte come silenzio assordante e impenetrabile, Mastroianni canta la vita, incidendo, quasi in un convulso e amaro cadeidoscopio, la 'leggenda' della sua terra e della sua gente:

Qui sempre ti ritrovo
radicato alla roccia
come l'ulivo antico.

Sei la gramigna il solco
il volto disseccato dalle fiamme
il tronco annerito dal fulmine.
Sei la mia terra.

Sei le lacrime il sangue
il torto la fame
l'umiltà calpestata il rancore
l'occhio del servo
dalle libere alture degli avi briganti,
sei il braccio che scava la rupe
il coltello che affonda
folgore di vendetta,
il coltello che il pane
comparte al passante,
sei l'odio l'amore
la muta preghiera l'esilio:
sei la mia gente.

(*Quest'ombra sul terreno: Sei la mia terra*).

La sua parola poetica vive di accordi ancestrali fusi nella più cocente e lacerante realtà. Ne è emblematica la *Ballata per una madre della mia terra* della raccolta *Il vento dopo mezzodì* (1968):

Oh la storia di una madre
antica come la terra
che le ha dato sangue e amore,
breve spazio di monti e camini,
sogni poveri e scarse parole.

Una madre così uguale
alla terra nei giorni e nel viso:

amore – belati sulla montagna,
veglie e lacrime – fumare
ch'affondano nella notte,
pensiero d'assenti, rosari –
acqua fonda di burroni,
speranze – manelli di spighe
quanti i giorni della ventura,
povertà silenziosa e diritta –
pioppi della mia terra

Oh la storia di una madre
bianca e tremula in un frastuono
d'organetti e di balli dall'aia.

Che è una fotografia di natura e d'anima e, insieme, una mirabile lettura metaforica della nostra terra e della nostra indole.

Infine, va ribadito ancora che il momento più esaltante della sua poesia, quello che ce lo rende fresco e particolarmente vicino, è la conciliazione che sa stabilire tra realtà e sogno, tra innocenza e memoria, anche quando questa si manifesta crudele e impietosa, com'è nella lirica, fervida di memorie ancestrali intrise di sottile malinconia, *Parole per un incontro in Luna, santa luna*:

Ho preservato
contro le insidie del tempo
il ricordo di anni
che il pane sulla mensa
era una grazia
di cui avevate quasi timore.

Non ho dimenticato, nonna,
il volto delle stagioni
sui vecchi cannicci della dispensa.
Non hanno più bussato, dopo di te,
quei tuoi mendichi dalle mani tremanti
cui raccattavo un tozzo sulla soglia.

Ti dirò, nonno terrore di lupi,
di quei tuoi trofei
di pelli di volpi dagli occhi d'oro.

Era dolce, padre mio, l'occhio del cane
accanto al braciere
che tu facevi odoroso
di scorse d'arancio sotto Natale (vv. 16-43).

È la lirica della 'rimembranza', di un particolare, assaporato ripensamento di rumori, di colori e di odori, che l'esperienza del tempo che scorre inesorabile li rende imprescindibili e partecipati quasi senza riservatezza da chi aveva fatto di essa una assoluta categoria morale.

★ ★ ★

Pur avendo raggiunto nelle liriche in lingua e in quelle in neogreco esiti eccezionali, Mastroianni fu alla ricerca incessante della parola poetica semanticamente e armoniosamente rigorosa, quella e non un'altra, che, in lingua italiana o in neogreco o in dialetto, partecipasse le sue emozioni liriche in un canto puro e melodicamente affascinante, capace di scendere suadente nell'animo e rimanere fermo e rasserenante. Perché, se è vero che la sua poesia trova la prima radice nel mondo classico e si veste, nei momenti di più felice ispirazione, di abiti apollinei, l'aria che il poeta respira è sempre quella del suo tempo. Fraternalmente ai poeti più consoni alla sua sensibilità (il Leopardi meno desolato e meno sgomento; il Pascoli più intimista di *Digitale purpurea*, de *L'ora di Barga*, o de *La piccozza*; o quelli più vicini alla sua spiritualità, come Antonino Anile, Filippo Greco, Mario Luzi), ne avvertiva le inquietudini, le frustrazioni, l'accorata solitudine e la spaventosa indifferenza. Tutti mali del mondo, che il nostro tempo ha esacerbato per la sete di conquiste e di un benessere spesso futile che la tecnologia ha portato alle estreme conseguenze, sollecitando egoismi e sopraffazioni, affievolendo le ragioni della solidarietà, della fraternità, dell'amore, che sole ci fanno uomini, creature dello stesso Padre.

Mastroianni è alla ricerca della parola che porti fuori da questa atmosfera luciferina, capace di indicare, quale che sia, il cammino della speranza di una possibile rigenerazione, della rinascita, del pensoso ripiegamento interiore. È la 'novità' ch'egli insegue con la sua poesia, e che vede negletta nei cosiddetti poeti 'nuovi'. Per fare un solo esempio, ma emblematico, scandisce il 'male di vivere' come approdo salvifico dal richiamo martellante, a volte enfaticizzato, a personaggi e ad eventi esemplari della fede cristiana, da Dio a Cristo, da Abele a Lazzaro, dalla Madonna al *Libro di Geremia*, dal *Discorso della Montagna*, al *Vangelo* di Marco.

★ ★ ★

Nel panorama impietoso di un travaglio storico disperato qual è il nostro, Felice Mastroianni, malgrado tutto, non conosce il pessimismo senza scampo. Per lui, l'uomo rimane degno di tale nome solo se sa lottare, se è sempre alla ricerca di una ragione che riesca a rendere più autentici, meno traumatici, i rapporti con gli altri. In questa direzione, il magistero del suo insegnamento – non dimentichiamo che fu un docente illuminato e dotto – e della sua poesia li sentiamo particolarmente vivi e stimolanti. Di essi tutti, ma in maniera speciale i nostri giovani, dobbiamo saper essere non soltanto gelosi e orgogliosi custodi, ma grati fruitori, per saper essere sempre più degni figli di questa terra feconda di incomparabili bellezze naturali e di una tradizione letteraria, filosofica, scientifica, storica, di santità, che nessun insensato gesto d'inciviltà potrà mai appannare, e che tutto il mondo civile c'invidia.

LA DIMENSIONE TEATRALE DEI RACCONTI DI ANDREA CAMILLERI

Spero che il mio tentativo abbia almeno il merito dell'indagine, se non della chiarificazione.

Luca Canali¹

Spesso i libri sono migliori di se stessi, e gli autori non sanno mai cosa stanno facendo.

Giorgio Manganelli²

1. La poetica del «tragediaturì»

Il teatro permea la produzione camilleriana in ogni suo aspetto. Al di là del complesso rapporto intertestuale con il conterraneo Pirandello e la sua arte, già affrontato dalla critica a più riprese ma non del tutto esaurito, la dimensione teatrale rappresenta una componente imprescindibile per chi si accosta allo studio dell'opera dello scrittore siculo. La natura dialogica delle parti fondamentali delle sue opere condite da descrizioni a mo' di didascalie, la divisione dei capitoli che talvolta ricorda la divisione in scene o atti ne sono solo la prova epidermica.

Ad un livello più profondo ci si rende conto di come, da consumato uomo di teatro,³ Camilleri, forse anche involontariamente, intesse la sua opera di

¹ L. CANALI, *Ognuno soffre la sua ombra*, Milano, Bompiani, 2003, p. 830.

² G. MANGANELLI, *Dica Sessantatré*, ora in *La penombra mentale*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 129.

³ Della carriera teatrale di Camilleri testimoniano volumi come *Teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959; *Le parole raccontate. Piccolo dizionario dei termini teatrali*, Milano, Rizzoli, 2001; *L'ombrello di Noé*, a cura di R. Scarpa, Milano, Rizzoli, 2002. Presso l'editore Lombardo di Roma è apparso il volume *Teatro* (2003) in collaborazione con G. Dipasquale contenente la versione teatrale del *Birraio di Preston*, la versione siciliana del shakespeariano *Molto rumore per nulla* e l'adattamento scenico della novella pirandelliana *La cattura* (*Il Birraio* è apparso anche in un volume a sé e a firma del solo Camilleri presso

importanti *signum* scenici che non si sforza nemmeno di nascondere al lettore. Allo stesso tempo, la natura di Camilleri scrittore è marcatamente narrativa (forse per questo non ha continuato a scrivere per il teatro dopo i deboli tentativi giovanili) e tutte le sue scritture volgono al romanzesco: nei saggi come *La strage dimenticata*, *Le pecore e il pastore* lo stesso Camilleri ammette di essersi fatto prendere la mano e di non essere adatto alla scrittura di taglio strettamente scientifico ma alla narrativa. In questo senso vanno interpretate le parole del “co-autore” Giuseppe Dipasquale a proposito della versione teatrale di *La concessione del telefono* (del 2008) in cui si sottolinea questa duplice natura delle opere di Camilleri, teatrale e narrativa in contempo:

Dopo Il birraio di Preston porta a teatro un altro libro di Camilleri. Ma quali ostacoli si incontrano nell'adattare questo autore?

È un'avventura difficilissima ma entusiasmante. I testi di Camilleri sono particolari da portare a teatro: da una parte ti aiuta la parola dei personaggi, che si adatta bene ai copioni. Dall'altra il *plot* è molto aggrovigliato, e presenta diversi ostacoli nell'adattamento. Siamo arrivati alla stesura di partenza dopo ben nove copioni.

La concessione del telefono, poi, ha già una forma particolare, divisa tra quelli che Camilleri definisce “cose scritte” e “cose dette”. Come ha reso questa particolare forma narrativa?

Esatto, per il 50% è epistolare, la restante metà è di dialogo. Il dialogo è stato facile da portare, ma tutta l'altra parte è quella da cui si costruiscono i profili dei personaggi. Diciamo che quella metà vale tre adattamenti!⁴

La produzione breve⁵ dello scrittore empedoclinico presenta tracce importanti in questo senso. In particolar modo i racconti con protagonista

lo stesso editore). Nel 2011 l'editore Lombardo pubblicherà un cofanetto contenente oltre al *Birraio* l'adattamento di *La concessione del telefono* mentre per Mondadori nel febbraio del 2011 è uscito il volume *Troppu trafficu ppi ninti* (con Dipasquale), una riscrittura del shakespeariano *Molto rumore per nulla*.

⁴ S. GAMBIRASIO, *Dipasquale: «Camilleri a teatro? Faticoso, ma ne vale la pena»*, «Varese-news», 24 aprile 2008.

⁵ Il discorso sulla dimensione teatrale dell'*opus* camilleriano potrebbe, naturalmente, essere esteso anche ad altre opere. Per ragioni di spazio si è qui deciso di analizzare solamente i racconti delle raccolte *Un mese con Montalbano* (Milano, Mondadori, 1998, d'ora in avanti *MM* seguito dal numero di pagina in coda alla citazione), *La paura di Montalbano*, (Milano, Mondadori, 2002; d'ora in avanti *PM*), *Gli arancini di Montalbano* (Milano, Mondadori, 1999; d'ora in avanti *AM*) e *Gocce di Sicilia* (Milano, Mondadori, 2009; d'ora in avanti *GS*). Per una breve analisi delle raccolte e della loro genesi, si veda G. BONINA, *Tutto Camilleri*, Firenze, Barbéra, 2009.

Montalbano, visto che il genere a cui nella grande maggioranza possono essere ascritti è quello giallo. Nel *modus* della letteratura gialla l'occultamento della verità implica una finzione, una verità inventata da dichiarare tale al suo posto. Il soggetto che ha il compito di farlo deve per forza, dunque, fingere e, in ultima analisi, *recitare* una messinscena. Allo stesso modo chi la verità deve cercarla, nella fattispecie il personaggio di Montalbano, può e deve servirsi dei simili procedimenti mettendo la finzione al servizio della verità.

Al di là delle telefonate finte, quasi un *tic* ormai, con cui Montalbano si sottrae alle sgradevoli riunioni dal Questore, e che nell'economia delle narrazioni montalbaniane hanno la stessa valenza di intermezzo comico delle incursioni grottesche di Catarella,⁶ il commissario vigatese si serve del «tiatro» molto spesso nella ricerca di una confessione.

L'impostazione "teatrale" dell'indagine nelle storie del ciclo montalbaniano non di rado trascina con sé la contaminazione tra la narrativa e la scrittura teatrale. La ristrettezza dello spazio narrativo del genere breve impone un procedere differente allo scrittore e al suo personaggio. La "misura" standard del romanzo, rigidamente rispettata da Camilleri⁷ deve essere condensata senza però snaturare la poetica gialla dell'autore che

⁶ In alcuni casi i duetti tra il commissario e l'infelice sottoposto vengono da Camilleri qualificati con epiteti di natura teatrale come ad esempio nel racconto *Ferito a morte*: «Lo squillo del telefono gli arrivò come una liberazione. Scagliò il libro contro il muro di fronte, taliò il ralogio. Erano le tre del mattino. – Pronto? – Pronti? – Cataré! – Dottori! – Che fu? – Spararono. – A chi? – A uno. – Morì? – Morse. Splendido dialogo di stampo alfieriano». (*PM*, 24). Simili esempi si trovano anche nel racconto *Il quarto segreto* dove Montalbano parla con Fazio: «A Montalbano venne in testa di dirgli la famosa battuta dei fratelli De Rege: -Vieni avanti cretino!-» (*PM*, 179).

⁷ A proposito della sua misura romanzo Camilleri dichiara: «Guarda, anche se non sembra, sono un uomo estremamente ordinato mentalmente. Non so se l'hai notato, ma tutti i romanzi di Montalbano si compongono di 180 pagine conteggiate sul mio computer, divise in 18 capitoli di 10 pagine ciascuno. Se il romanzo viene fuori con una pagina in più o in meno, io riscrivo il romanzo, perché vuol dire che c'è qualcosa che non funziona» (*Un destino ritardato. Conversazione con Andrea Camilleri di Francesco Piccolo*, in A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 56. Sul racconto invece leggiamo: «Questi racconti allineano un campionario di "tracce per trame da farsi" molte delle quali potevano diventare romanzi. Allora le chiedo: quand'è che un racconto cresce e prende le dimensioni di un romanzo? Cosa deve succedere? A me assai raramente è capitato che da un racconto ne abbia ricavato un romanzo. È un metro che hai dentro di te, al momento nel quale ti nasce l'idea: sai che da quella materia a disposizione può venirne fuori solo un racconto perché quella è la sua misura giusta. Se invece la materia dentro di te comincia a lievitare, esattamente come avviene per il pane, allora significa che ti sta nascendo un romanzo» (G. BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 227).

poggia in molta parte sul contesto (non nel senso dell'omonima «parodia» sciasciana del '71) e non vuol essere il mero *police procedural*. Che sia da cartolina o meno, oleografica o meno, è la Sicilia reinventata con la sua *forma mentis* ad essere la vera protagonista dell'opera dell'empedoclo. Il giallo camilleriano è diretto discendente di quello di Simenon e predilige una sfera umana più complessa a scapito della *detection*. Molto pirandellianamente, verrebbe da affermare, Camilleri nello spazio breve del racconto ricerca l'analisi di un personaggio (sono frequenti i racconti che ruotano proprio attorno a un personaggio portatore sano di una storia bizzarra) o di una circostanza particolare. Non v'è spazio per l'indagine canonica e una volta esaurito il propellente narrativo lo scrittore s'affretta verso l'*explicit*. Per farlo in maniera più o meno convincente deve conferire ai personaggi, Montalbano su tutti, i pieni poteri metaletterari di «tragediaturì». ⁸ E Montalbano è il teatrante ideale, è un uomo d'ingegno, dalla vasta cultura letteraria (si potrebbe compilare un ampio lavoro critico circa la “biblioteca” del commissario d'Italia) e, la cosa più importante, è un individuo che di continuo e in maniera criticamente costruttiva affronta le sue crisi personali (il passare degli anni e gli epifanici sogni come anche i dialoghi tra il Montalbano primo e il Montalbano «secunno» iniziati con *La luna di carta* nel 2005).

2. La narrativa scenica

Nel racconto d'apertura di *Un mese con Montalbano, La lettera anonima*, l'intera indagine poggia sui *bluff* che Montalbano mette in scena, prima per raccogliere delle informazioni riuscendoci («Il commissario esitò un attimo, poi principiò il suo bluff [...] Allora dintra la testa di Montalbano le campane si sciolsero, sonarono a gloria. Ci aveva inzerzato, il bluff era riuscito», *MM*, 16) e poi, verso il finale, per smantellare l'altrettanto astuta messinscena della potenziale assassina nel più classico «gioco delle parti»:

Era andata, spavaldamente, al punto più debole del bluff che Montalbano aveva fatto al marito. «Ho tirato a indovinare» rispose il commissario «e suo marito ci è cascato [...] Devo proprio dirle per filo e per segno

⁸ «Dalle mie parti, a una manciata di chilometri dal paese di Sciascia, “tragediaturì” significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorzioni ancora più grevi» (A. CAMILLERI, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 82-83).

come sono arrivato a capire che lei aveva l'intenzione di ammazzare suo marito? O posso risparmiare il fiato?» «Se lo sparagni». «Aveva pensato a una bella messinscena, vero?» «Poteva funzionare» (MM, 19)

Nel racconto che segue, *L'arte della divinazione*, Montalbano non è autore di una messinscena ma ne è il furbo scopritore. Il periodo è quello propizio alla mascherata, «Cannalivari», il Carnevale. Il professor Tamburello denuncia il tentato omicidio da parte di un collega, Antonio Cosentino, ma secondo Montalbano non si tratta di uno sparo: «Non penso che al preside gli abbiano sparato. Siamo in tempo di Cannalivari, magari a qualche picciottazzo gli è venuta gana di garrusciare e gli ha tirato una castagnola o un petardo» (MM, 28). Il finale dimostrerà che l'abile *raisonneur* Montalbano aveva ragione e che il preside, poi dimessosi, era stato vittima di Cosentino, astuto manipolatore. Camilleri non manca l'occasione di fare riferimento arte scenica:

«Mi leva una curiosità», spiò il commissario Montalbano. «Il botto cos'era?» «Castagnola» arrispose tranquillo Casentino. «E il pirtuso sul portone?» «Mi crede se le dico che non l'ho fatto io? Dev'essere stato un caso o l'ha fatto lui stesso per dare credito alla sua denuncia contro di me. Era un uomo destinato a consumarsi con le sue stesse mani. Non so se sa che c'è una commedia, greca o romana, non ricordo, s'intitola *Il punitore di se stesso*, nella quale...» «Io so solo una cosa» tagliò Montalbano «che non vorrei mai averla come nemico». (MM, 33)

Nel racconto *Ferito a morte*, in maniera analoga, Montalbano tornerà regista per ricostruire la dinamica di un crimine: «Statemi a sentire. Voglio fare una ricostruzione precisa di quello che capitò l'altra notte. La ripeteremo macari più volte, fino a quando non mi sarò persuaso di alcune cose [...] Per un attimo, gli parse d'essere uno di quei registi incontentabili diventati leggendari nel cinema» (PM, 66 e 70). È quasi un "metodo d'indagine", il teatro, e Montalbano che del resto cerca spesso di caratterizzare le sue indagini assegnandole a un genere letterario,⁹ lo consiglia ai colleghi. Ancora in *Ferito a morte* dice ad un collega dell'Arma di organizzare una messinscena per stanare i veri colpevoli:

⁹ Leggiamo nel racconto *Meglio lo scuro*: «Gli era venuta quell'inarrestabile smania di sapere che era la molla di tutte le sue indagini. Ora non aveva più dubbi, resistenze interne: romanzo d'appendice o romanzo giallo, tragedia o melodramma, di quella storia doveva sapere tutti i perché e i percome» (PM, 306).

«Deve insomma dare l'impressione di stare facendo un interrogatorio risolutivo. I tre assassini devono pigliarsi di scanto. Alle strette, ammanetti Peluso e faccia finta di portarselo via. Teatro, caro maresciallo»

«Non mi piace».

«Il teatro non le piace? Guardi che si sbaglia. Il teatro è...»

«Non mi riferivo al teatro. Ma a quello che mi sta suggerendo di fare» (*PM*, 213)

Simili rappresentazioni fittizie rivelate da chiari riferimenti al teatro abbondano nella produzione breve di Camilleri. Nel racconto *L'odore del diavolo*, un nipote col vizio del gioco mette in scena uno spettacolo d'orrore con tanto della presenza del Maligno onde estorcere danaro dalla zia mentre nel racconto *Icaro* sia il crimine che l'indagine si svolgono sullo sfondo di uno strano spettacolo circense a sfondo erotico («Non so se chiamarla farsa o tragedia», dirà Montalbano (*MM*, 156) dettagliatamente descritto (con minuzie di scenotecnica sorprendenti). La veggente dell'omonimo racconto fingerà di leggere il futuro in una serie di spettacolo da baraccone per punire un delitto del passato.¹⁰ Trovate teatrali si rincorrono di racconto in racconto. In *Una trappola per gatti*, Montalbano mette in scena una "commedia" con una finta sparatoria per sgominare un giro del racket della famiglia mafiosa dei Sinagra. I risultati arrivano:

¹⁰ «La voce che nel circo c'era questa straordinaria veggente che non sbagliava un colpo dilagò in paisi e il sabato appresso, davanti al botteghino, c'era una fila di persone. Spinto dalla curiosità ma più ancora dalla noia, Montalbano s'accodò, abbandonando *Benito Cereno* nella sua camera d'albergo. Quella sera, forse perché le panche del circo erano tutte piene, la troupe, elettrizzata dal pubblico, si comportò bene: il clown strappò qualche risata, l'equilibrista arriniscì a non cadere macari se era stata lì lì diverse volte, il prestigiatore fece un gioco col cilindro che stupì lo stesso Montalbano. La cavallerizza, poi, dimostrò d'essere in stato di grazia. Dopo, le luci sulla piccola pista s'astutarono di colpo. Nello scuro, rullarono due tamburi. Quando un proiettore si riaccese, illuminò una fimmina sola in mezzo alla pista, assittata sopra una seggia di paglia. Poteva avere una sittantina d'anni, l'età sua la dimostrava tutta e non faceva niente per ammucciarla. Piccola, vestita modestamente, i capelli grigi raccolti in un tuppò. Stava immobile, taliava per terra. E nel circo calò un silenzio spesso, da tagliare col coltello. Nel cerchio del riflettore avanzò un cinquantino, vestito in frac. Si levò il cilindro, s'inclinò profondamente e disse: «Signore e signori, Eva Richter». Senza enfasi, a bassa voce, quasi con rispetto. La fimmina sulla seggia non si cataminò. Montalbano senti che qualcosa era cangiato di colpo dintra a quel circo miserabile, era come se al centro della pista ora non dovesse più svolgersi un gioco o una finzione, ma un terribile momento di verità» (*MM*, 233-234).

[...] il tutto voleva significare una diabolica beffa a danno dei Sinagra. Il primo a riscuotersi fu Giosué Musumeci. E rise. Dopo tanticchia, ridevano tutti, chi lacrimando, chi tenendosi la panza, chi addirittura rotolandosi a terra. E quella risata segnò il principio della decadenza della famiglia Sinagra. Montalbano rideva da solo, nella sua casa a Marinella. L'autore e regista di quella geniale tragediata, o meglio, trappola per gatti che l'aveva messa in scena con la collaborazione di Pepé Rizzo (protagonista), Santo Barreca e Pippo Lo Monaco, agenti del commissariato di Mazara delVallo (nelle vesti dei finti rapinatori) e della Questura di Montelusa (fornitrice dei biglietti falsi e dei proiettili a salve per il rivorbaro di Pepé Rizzo), in una parola il commissario Salvo Montalbano, sapeva che mai e poi mai si sarebbe potuto presentare alla ribalta per ricevere i meritati applausi. Non importava, se la stava scialando lo stesso (*MM*, 138-139)

Una farsa che si rispetta deve attirare il proprio pubblico con dei manifesti. È quello che accade nel racconto *Referendum popolare* dove una battaglia a colpi "d'affisione" (i manifesti sono di dubbio gusto e di doppio senso)¹¹ dà inizio allo scompiglio scaturito da una semplice storia di corna in Sicilia in cui una giovane e bella donna, Eleonora Briguccio, rischia di mandare al Camposanto un innocente e in carcere il proprio marito per il semplice motivo di essere stata rifiutata da un uomo che le piaceva. Un carosello a tinte pirandelliane che viene definito in termini teatrali da Montalbano:

«Va bene» disse Montalbano «Ora parliamo di cose serie. Questa facenna di Briguccio mi pare solamente una farsa paesana».

Una farsa, certo, ma durò una simanata. Rimossi i manifesti, quando pareva che tutti se ne fossero scordati, la farsa cambiò di genere e divenne tragicommedia (*AM*, 120)

o, anche: «Mimì, che te ne pare di questa farsa che a momenti finiva a tragedia?» (*AM*, 122). Attorno al teatro ruota anche il racconto che è il nucleo attorno a cui Camilleri successivamente svilupperà uno dei suoi romanzi più riusciti, *La scomparsa di Patò* (Milano, Mondadori, 2000). Il racconto si intitola *Ipotesi sulla scomparsa di Antonio Patò* (*GS*, 61-81) e narra la misteriosa scomparsa di un ragioniere durante la messa in scena di un

¹¹ Il testo del manifesto recita, indicando il nome della "protagonista" della "farsa": «REFERENDUM POPOLARE. LA SIGNORA BRIGUCCIO È UNA P... (Ogni cittadino potrà rispondere al referendum scrivendo la sua libera opinione su questo foglio)» (*AM*, 115).

dramma religioso in occasione della Pasqua. Sviluppando il racconto per il romanzo (strutturato quasi come un faldone d'archivio, con documenti accatastati) Camilleri inserirà addirittura la mappa del teatro.

Il racconto che, però, si presenta a tutti gli effetti come teatrale è *Zù Cola*, «*persona pulita*» che apre con una didascalia:

(La scena rappresenta l'interno del negozio di un orologiaio. Dietro il bancone un giovane magrissimo e occhialuto, di poco passata la ventina, legge un giornale. La porta del negozio si apre, entra un signore cinquantenne, ben vestito, non molto alto, dall'aria cordiale e dai modi pacati) (GS, 9. Corsivo nel testo)

Dopo il monologo del personaggio, un uomo d'onore, inframmezzato da indicazioni sceniche¹² Camilleri dichiara apertamente la natura teatrale del testo con un'apposita nota di cui riportiamo *l'incipit*:

NOTA. Questo è un falso monologo. Si usa dire, in teatro, che un monologo è falso quando chi parla non si rivolge a se stesso ma ad un interlocutore che non risponde o le cui risposte non vengono riferite. A parte questo dettaglio tecnico, il monologo, il suo contenuto, è verissimo. (GS, 19. C.vo nel testo).

3. «Lovicino Pirinnello»

In questa disamina un ipotetico “capitolo” su Pirandello merita un'attenzione particolare. I giochi intertestuali che Camilleri imbastisce con il commediografo suo corregionale sono particolarmente intricati e meriterebbero uno studio di proporzioni monografiche. Pirandello è presente come il riferimento imprescindibile, nella misura in cui rappresenta l'approccio problematico alla realtà e apre alle idiosincrasie dei personaggi la cui esplosione è *in fieri*. L'impossibilità di una verità unica, caratteristica in particolar modo dell'ambiente siciliano, le contraddizioni, i paradossi, l'incomunicabilità, la follia del vivere in Sicilia con la sua mostruosa e numinosa polimorfia rimandano al dramma pirandelliano dell'individuo alienato. L'intreccio delle storie gialle camilleriane contempla inevitabilmente il dubbio, l'imprevisto, i *deus ex machina* e, in ultimo, l'ambiguità della realtà figlia del relativismo. Il ricorso a Pirandello, a differenza di come talvolta accade con altri drammaturghi non è mai mero citazionismo.

Nel racconto *La sigla*, Camilleri mette in scena il dramma di Calòrio,

¹² Leggiamo didascalie quali (*Prende una sedia, la mette davanti al bancone, siede*) (GS, 9. C.vo nel testo), (*Si alza*) (GS, 18. C.vo nel testo) o (*Esce*) (GS, 18. C.vo nel testo).

un barbone con una «giacchetta tutta pezze pezze all'arlecchino» (MM, 37) che viene ucciso. Al di là del riferimento incipitario alla commedia dell'arte la chiave di lettura del racconto è tutta pirandelliana ed è dichiarata. Calòrio, che si chiama così in onore del «santo protettore di Vigàta, amatissimo da tutti, credenti o no [...] un frate di pelle nivura, con un libro in mano» (MM, 38), vive ai margini della società «sulla solitaria spiaggia ovest, dalla parte opposta a quella dove la gente andava a fare i bagni» (MM, 37), nella carcassa di un motopeschereccio sulla cui coperta passa le giornate a leggere i libri della biblioteca comunale «I libri Calòrio se li faceva imprestare dalla biblioteca comunale; la signorina Melluso, la direttrice, sosteneva che nessuno meglio di Calòrio sapeva come andava tenuto un libro ed era più puntuale di lui nella restituzione. Legge di tutto, informava la signorina Melluso: Pirandello e Manzoni, Dostoevskij e Maupassant...» (MM, 38). Non è un caso che nell'elenco Pirandello sia al primo posto. Il motivo ci viene dato in una conversazione tra il commissario e il barbone:

«Mi perdoni una domanda. Ma perché un uomo come lei, colto, civile, si è ridotto a vivere così» «Lei fa il poliziotto e perciò è curioso per nascita e per mestiere. Non dica "ridotto", si tratta di una libera scelta. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto, decoro, onore, dignità, virtù, cose che tutte le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberato da...» «Lei mi sta imbrogliando» l'interruppe Montalbano «Lei mi sta rispondendo con le parole che Pirandello mette in bocca al mago Cotrone. E, a parte tutto, le bestie non leggono». Si sorrisero (MM, 39)¹³

Calòrio è un uomo avvolto quasi da un'aura sovrannaturale (il riferimento al santo) che, come Cotrone dei *Giganti*, vive ai margini della

¹³ Il riferimento alle parole del mago Cotrone nella scena seconda de *I Giganti della Montagna* di Pirandello con una lieve variazione («Liberato» invece di «Liberata»): «Mi sono dimesso. Dimesso da tutto: decoro, onore, dignità, virtù, cose tutte che le bestie, per grazia di Dio, ignorano nella loro beata innocenza. Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze. Guardiamo alla terra, che tristezza! C'è forse qualcuno laggiù che s'illude di star vivendo la nostra vita; ma non è vero. Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove; nessuno può saperlo: apparenza tra apparenza, con questo buffo nome di Cotrone...» (L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, a cura di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1993, p. 210).

società, vive in una dimora fatiscente¹⁴ ed ha un grande amore per la cultura che gli consente dibattiti con Montalbano circa le traduzioni di *Urfaust* di Goethe (Scalero o Manacorda?) e di cui si servirà addirittura *post mortem* per fornire le informazioni necessarie all'arresto del suo assassino (inutile sottolineare l'importanza della cultura nel pirandelliano "mito dell'arte"). La tragedia di entrambi i personaggi ruota attorno alla verità. Come Cotrone¹⁵ anche Calòrio conosce una verità che lo ha fatto scappare e isolare, una verità che, invece che nella magia, lo ha fatto rifugiare nei mondi letterari e nell'alcool e che lo porterà alla morte. Persino la descrizione delle bizzarre vestimenta del mago Cotrone potrebbe in qualche modo richiamare l'abbigliamento scombiccherato di Calòrio come anche il *modus* con cui Camilleri procede nella descrizione del personaggio:

Era arrivato in paìsi non si sa da dove una ventina d'anni avanti, un paro di pantaloni ch'erano più pirtùsa che stoffa, legati alla vita con una corda, giacchetta tutta pezze pezze all'arlecchino, piedi scàvusi ma pulitissimi. (MM, 37)

Insieme alla resa del vestiario, la curiosa menzione dei piedi. Come in Pirandello:

Dalla porta appare Cotrone, ch'è un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch'essa di denti

¹⁴ Come l'equivalente della pirandelliana Villa Scalogna che sappiamo fatiscente («*La villa ha un intonaco rossastro scolorito. Se ne vede a destra soltanto l'entrata con quattro scalini d'invito incastrati tra due loggette rotonde aggettate, con balastrate a pilastri e colonne a sostegno delle cupole. La porta è vecchia e serba ancora qualche traccia dell'antica verniciatura verde. A destra e a sinistra s'aprono, alla stessa altezza della porta, due finestre a usciolate che danno nelle loggette. Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono. Sorge solitaria nella vallata e ha davanti un breve spiazzo erboso con una panchina a sinistra*», L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, cit., p. 169. c.vo nel testo) Camilleri inventa il relitto del motopeschereccio affondato: «Sulla solitaria spiaggia ovest, dalla parte opposta a quella dove la gente andava a fare i bagni, avevano tirato a sicco il relitto di un motopeschereccio. Spogliato in poco tempo di tutto, ne era rimasta la carcassa solamente. Calòrio ne aveva pigliato possesso e si era allocato nell'ex vano motore» (MM, 37-38).

¹⁵ «*Ilse: Stia zitto, lo so! - Lei, inventa la verità? Cotrone: Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano*» (L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, cit., pp. 208-209).

*sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curati. Ha i piedi un po' molli e veste sbracato, un nero giacchettone a larghe falde e larghi calzoni chiari, in capo ha un vecchio fez da turco, e un po' aperta sul petto una camicia azzurrina.*¹⁶

L'idea della scelta di un mendicante e un barbone come l'equivalente di Cotrone Camilleri, attento lettore di Pirandello, l'ha ancora una volta dai *Giganti*, dalla battuta di Doccia, nella scena seconda:

Doccia: Chi ti può impedire il sonno, quando Dio che ti vuoi sano tè lo manda, come una grazia, con la stanchezza? Allora dormi, anche senza letto!

Cotrone: E ci vuoi la fame, eh Quaquè? perché un tozzo di pane ti dia la gioia del mangiare, come non tè la potranno mai dare, sazio o disappetente, tutti i cibi più prelibati.

Quaquè sorridendo e assentendo col capo, fa con la mano sul petto il gesto dei bambini quando vogliono mostrare che gustano qualcosa.

Doccia: E solo quando non hai più casa, tutto il mondo diventa tuo. Vai e vai, poi t'abbandoni tra l'erba al silenzio dei cieli; e sei tutto e sei niente... e sei niente e sei tutto.

Cotrone: Ecco come parlano i mendicanti, gente sopraffina, Contessa, e di gusti rari, che han potuto ridursi alla condizione di squisito privilegio, che è la mendicità. Non c'è mendicanti mediocri. I mediocri son tutti sennati e risparmiatori.¹⁷

L'intertestualità con il teatro pirandelliano ritorna poco dopo, nel racconto *Una gigantessa dal sorriso gentile*. Camilleri riprende il motivo caro a Pirandello del *ménage à trois* attorniato da paradossi e da bizzarrie sociali. *L'incipit* del racconto rende piuttosto bene l'idea della trama: «A cinquant'anni sonati, il dottor Saverio Landolina, serio e stimato ginecologo di Vigàta, perse la testa per la ventenne Mariuccia Coglitore» (*MM*, 79). Il nome del medico seduttore che ridicolizza l'iperprotettiva famiglia Coglitore facendo scempio delle giovani carni della figlia Mariuccia e la mette incinta richiama quello del sacerdote della commedia pirandelliana del '17 ambientata in una «cittaduzza di provincia», *Pensaci, Giacomino!*, il padre Landolina.¹⁸

¹⁶ L. PIRANDELLO, *I Giganti della Montagna*, cit., p. 172. C.vo nel testo.

¹⁷ *Ivi*, pp. 209-210. C.vo nel testo.

¹⁸ Si potrebbe ipotizzare come fonte del personaggio anche il riferimento alla figura di Saverio Landolina (Catania, 17 febbraio 1743 – Siracusa, 1814), l'archeologo italiano che il 7 gennaio del 1804 rinvenne la Venere Anadiomene (dal greco *anadyomène*, "emersa"), una replica romana del II secolo d.C., attualmente esposta al Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa.

A uno sguardo poco attento potrebbe sembrare una casualità onomastica vista la differenza tra i personaggi a cui viene assegnato. Nella *pièce* di Pirandello il padre Landolina è un personaggio tutto sommato negativo, un sacerdote gretto la cui ottusità sfiora la cattiveria, mentre il ginecologo, oltre ad essere un uomo di scienza, pur nella sua sciagurata avventatezza di dongiovanni, è una figura positiva che, volente o nolente, contribuisce al trionfo dell'amore nel finale del racconto. Camilleri, in realtà, mischia le carte assegnando al ginecologo Landolina il ruolo di Giacomino, immaturo e incapace di prendersi le proprie responsabilità, salvo essere messo alle strette dal professor Toti nel finale (qui il ruolo dell'anziano professore viene rilevato dalla misteriosa signora Landolina che architetta un piano perfetto per tirar fuori il marito, che ama nonostante tutto, dall'impaccio) mentre stavolta l'agire del sacerdote, il padre Vassallo, è agli antipodi rispetto a quello del padre Landolina nella grottesco di Pirandello. Lì il prete cercava a tutti i costi di allontanare Giacomino da Lilina e dal piccolo Ninì cercando di riportarlo nell'ordine costituito. Nel racconto di Camilleri, il sacerdote è reso in maniera analoga a quello pirandelliano. In Camilleri «È un sant'uomo e poi con la signora sono amici» (MM, 88) mentre in Pirandello, nell'atto secondo leggiamo: «Toti: don Landolina? E chi è? Cinquemani (con enfasi): Un sant'uomo! Il beneficiario di San Michele! Ecco chi è! Marianna: Il padre spirituale della signorina Delisi! Ecco chi è!». *L'agire* dei due personaggi è solo apparentemente simile. Il padre Vassallo, sottraendo il ginecologo alla furia dei Coglitore per riportarlo tra le braccia della sua consorte legittima, sembrerebbe fare la stessa cosa del padre Landolina, ma il bene e l'amore stavolta sono dalla parte dell'ordine costituito e non nella relazione extraconiugale con Mariuccia, praticamente un incidente di percorso per lo sfortunato dongiovanni. Che il presunto omicidio-suicidio del ginecologo sia solo una messinscena ordita dal sacerdote in combutta con la moglie di Landolina lo conferma il dialogo tra Montalbano e l'infermiera del medico scomparso: «È tutto tiatro», esordì. «Cosa?» «Tutto. La macchina caduta, il cadavere che non si trova. Il dottore non si è suicidato, è stato ammazzato» (MM, 82). Montalbano ne avrà conferma nel finale, nell'intelligente conversazione con il padre Vassallo, altro pezzo di alto teatro.

Pirandello ritorna nel racconto *Being here...* in cui un vigatese emigrato negli Stati Uniti ritorna a Vigàta per risolvere un curioso problema identitario:

«Tanto più che io sono, anzi ero, vigatese». «Ah, quindi lei è nato qua» si stupì, ma poi non tanto, Montalbano. Stimando a occhio e croce, l'omo doveva essere nato verso gli anni Venti, quando il porto andava

della bella e gli stranieri a Vigàta s'accattavano a due un soldo. «Sì». Charles Zuck fece una pausa, l'ariata malinconica parse condensarsi, farsi più spessa, le pupille gli si misero a saltare da una parete all'altra della càmmara. «E qui sono morto» disse. (MM, 190)

Montalbano vi individua immediatamente il “copione” della pazzia¹⁹ ed è la parola-chiave per comprendere quello che succederà in seguito. L'uomo sostiene di essere morto e ha le prove per l'incredibile storia²⁰ che racconta per filo e per segno a Montalbano. Tirando le somme, Camilleri, per bocca dell'anziano professore ammette la “paternità” pirandelliana della situazione:

«Che brutta storia, commissario. Brutta letterariamente intendo, a metà strada tra il drammone alla Giacometti, quello della morte civile, e certe situazioni pirandelliane. Perché son voluto venire qua, dice? Sono venuto d'impulso. Qua, a conti fatti, ho passato il meglio della mia esistenza, il meglio, sì, e solo perché non avevo ancora la cognizione del dolore. Non è poco, sa? Nella mia solitudine di Chicago, Vigàta ha cominciato a brillare come una stella. Ma già appena messo piede in paese, l'illusione è svanita. Era un miraggio. Dei vecchi compagni di scuola non ne ho trovato uno, nemmeno la casa dove ho abitato esiste più, ora c'è un palazzone di dieci piani. E le tre stazioni si sono ridotte a una sola con poco o niente traffico. Poi ho scoperto che figuravo nella lapide dei caduti. Sono andato all'anagrafe. C'è stato evidentemente un errore da parte del comando militare. Mi hanno dato per morto». «Mi scusi la domanda, ma lei, a leggere il suo nome, che ha provato?» Il vecchio ci pensò sopra tanticchia. «Rimpianto» disse poi a bassa voce. «Di che?» «Che le cose non siano andate come c'è scritto sulla lapide. Invece ho dovuto vivere». (MM, 193-194)

Il presunto morto che dopo un primo cambio d'identità (Carlo Zucconi in America è diventato Charles Zuck) ritorna nel piccolo paese natale dove non ha più una vita rimpiangendo la propria condizione attuale ricorda molto da vicino la storia del «buon'anima Mattia Pascal, bibliotecario» (l'immagine del nome sulla lapide è praticamente una citazione). Infatti, la fonte pirandelliana viene ribadita immediatamente:

¹⁹ «Tutto come da copione, i pazzi che sostenevano d'essere sani di mente, gli ergastolani che giuravano d'essere innocenti come a Cristo» (MM, 191).

²⁰ «Perché dice d'essere morto?» «Non sono io a dirlo. Così c'è scritto». «Dove?» «Sul monumento ai caduti». (MM, 191).

Nel dopopranzo non arriniscì a parlare col sindaco impegnato prima in un comizio e appresso in un giro porta a porta. Solo all'indomani mattina venne ricevuto. Gli contò la storia di Carlo Zuccotti, morto vivente. Alla fine, il sindaco si fece una risata tale che gli spuntarono le lacrime. «Lo vede, commissario? Il nostro quasi compaesano Pirandello non aveva bisogno di tanta fantasia per inventarsi le cose! Gli bastava trascrivere quello che succede realmente dalle nostre parti!» Montalbano, non potendolo pigliare a timbuluna in faccia, decise di non dargli il suo voto. «E lei, commissario, ha idea di quello che vuole da me?» «Mah, probabilmente far cangiare la lapide». «Oh Cristo!» s'infuscò il sindaco «sarebbe una bella spesa». (MM, 194-195)

A differenza di quanto accade nel romanzo pirandelliano del 1904 in Camilleri il finale, anche qui tragico, è ben diverso:

«Sono sempre rimasto sveglio a pensare a quella lapide. Io la ringrazio per la sua cortesia, ma ho preso una decisione. Credo sia la più giusta». «E cioè?» «Being here...». E riattaccò senza salutare. Being here: dato che ci sono. Si susì di scatto dalla seggia, in corridoio si trovò davanti Catarella, lo spintonò con violenza, corse in macchina, i due chilometri che separavano Vigàta dall'hotel gli parsero un centinaro, irruppe nella hall. «Il professor Zuccotti?» «Non c'è nessun Zuccotti». «Charles Zuck, stronzo». «115, primo piano» balbettò il portiere stramato. L'ascensore era occupato, si fece i gradini due e due. Arrivò col fiatone, tuppìò. «Professore? Apra! Il commissario Montalbano sono». «Un attimo» rispose la voce tranquilla del vecchio. Poi, all'interno, violento, fortissimo, risuonò uno sparo. E Salvo Montalbano seppe che il sindaco di Vigàta non avrebbe dovuto affrontare la spesa di rifare la lapide (MM, 195)

Nel racconto dal titolo eloquente *La prova generale* viene proposta un'altra situazione vagamente priandelliana: il commissario Montalbano viene a sapere di due anziani attori²¹ che inscenano la prova generale del proprio decesso con tanto di cartello alla porta di casa. Le inquietanti finte morti che un ladro d'appartamenti riferisce a Montalbano spingono il commissario verso un'indagine senza crimini, un espediente caro a Camilleri, portata avanti per il solo gusto di accontentare la propria curiosità

²¹ «Erano attori. Tanto il marito quanto la moglie. Giugiù m'ha detto che il salotto è tutto pieno di fotografie di teatro e di cinema. Hanno contato a Giugiù che hanno travagliato con i più grossi attori ma sempre come [...] caratteristi» (AM, 13).

di sbirro, una vera e propria deformazione professionale²². Pirandello viene esplicitamente rievocato nel breve sunto della carriera²³ dei due attori, ora personaggi in cerca di un autore che concedesse loro un ultimo inchino, quello che li vedrebbe abbandonare con stile il palcoscenico della vita:

«C'era una cosa però che mi ha messo di curiosità. Sulla vostra porta, con una puntina da disegno, mi pare, c'era attaccato un foglio di carta con sopra scritto: prova generale».

Sorrise, si diede un'ariata distratta.

«Cosa provavate di bello?»

I due addentarono seri di colpo, si avvicinarono ancora di più l'uno all'altra; con un gesto naturalissimo, ripetuto da migliaia di volte, si pigliarono per mano, si talarono. Poi Andrea Di Giovanni disse:

«La nostra morte, provavamo».

E mentre Montalbano se ne stava impietrito, aggiunse:

«Ma quello non è un copione, purtroppo».

E stavolta fu lei a parlare.

«Quando ci siamo maritati, io avevo diciannove anni e lui ventidue. Siamo stati sempre insieme, non abbiamo mai accettato scritte in due compagnie diverse e per questo, qualche volta, abbiamo fatto la fame. Poi, quando siamo diventati troppo vecchi per lavorare, ci siamo ritirati qua».

Continuò lui.

«Da qualche tempo pativamo di malesseri. È l'età, ci dicevamo. Poi ci siamo fatti visitare. Abbiamo il cuore a pezzi. La separazione sarà improvvisa e inevitabile. Allora ci siamo messi a fare le prove. Chi se ne andrà per primo, non resterà solo nell'aldilà».

«La grazia sarebbe di morire assieme, nello stesso momento» disse lei.

«Ma è difficile che ci venga concessa» (AM, 16-17)

²² «Evidentemente si mantenevano in esercizio. Oppure si ripetevano vecchie scene recitate chissà quando. Forse ripetevano la scena che aveva avuto il maggior successo in tutta la loro carriera, quella dove avevano avuto più applausi... Eh, no, non poteva essere: lo scambio delle parti non aveva senso. Una spiegazione doveva esserci e Montalbano voleva averla. Quando incornava su una cosa, non c'erano santi. Doveva trovare una scusa per parlare con i signori Di Giovanni» (AM, 13-14).

²³ «Montalbano appizzò gli occhi su una delle cento fotografie che coprivano le pareti e disse: "Ma quello non è Ruggero Ruggeri nel *Piacere dell'onestà* di Pirandello?". E da quel momento fu come una valanga di nomi e titoli: Sem Benelli e *La cena delle beffe*, ancora Pirandello e i *Sei personaggi in cerca d'autore*, Ugo Betti e *Corruzione a Palazzo di Giustizia*, mescolati a Ruggeri, Ricci, Maltagliati, Cervi, Melnati, Viarisio, Besozzi...» (AM, 15-16).

In chiusura alla sezione dedicata allo spoglio dell'elemento teatrale pirandelliano in Camilleri un breve accenno al racconto *Il primo voto* in cui, attraverso la metaletterarietà, il racconto della genesi di un atto unico pirandelliano diviene un episodio comico nel racconto stesso:

«Sentite, questa storia dei carcerati...»

«Làssati prigare, nicaré! Che ne vuoi sapiri tu che sei tanto picciotto che hai ancora la scorza in culo! A mia mia matre me lo contò! A uno, questi sdilinquenti ci tagliarono la testa e ci jucàrono a palla!»

Il giovane intellettuale sorrise. Quella storia l'aveva letta para para in un atto unico di Pirandello, *L'altro figlio*.

«Tagliasse, zù. Questa cosa se l'inventò uno scrittore di queste parti che si chiamava Pirandello...»

«Se l'inventò?» scattò arraggiato il vecchio susendosi. «Che viene a dire, se l'inventò? Io, gliela contai la storia a Lovicìno Pirinnello! E lui la scrisse! Quello che ci tagliarono la testa il frati di me' nonno era».

Il giovane intellettuale scappò, schivando miracolosamente una pietra che gli avrebbe scassato la schiena (GS, 48-49).

4. Shakespeare, l'inevitabile

In Camilleri Pirandello è, quindi, l'asse attorno a cui ruota l'intero impianto intertestuale e i riferimenti alla sua opera sono pressoché costanti. Un altro classico della drammaturgia universale ricorre con costanza (ma in misura decisamente minore) nei racconti dello scrittore siciliano ed è William Shakespeare. *L'Amleto* è la fonte principale di citazioni e di rinvii. Nel racconto «Chi è che trasì nello studio?» Camilleri racconta di uno suo zio bizzarro, u zz'Arfredu, una persona di grande cultura nonostante i frequenti comportamenti inconsueti che fu fondamentale nella formazione dello scrittore. Nella descrizione dello studio dello zio (dove il giovane Camilleri entrerà di nascosto) leggiamo:

Però proprio allato all'entrata, sopra un tangerino, ci stava di guardia una crozza, un teschio vero, allora non ce n'erano di plastica, che u zz'Arfredu chiamava Yorick e col quale di tanto in tanto dialogava. Ci contava ch'era un inglese scialacore che gli diceva cose da ridere. Attratto irresistibilmente dai libri (leggevo e mi piaceva leggere), trasii tremando taliato dalle orbite spaventose di Yorick, m'accucciavi darré la scrivania e pigliai il primo libro che mi capitò (GS, 31)

Quando lo zio avrà scoperto il lettore clandestino si rifarà all'autorità del cranio shakespeariano: «Lo sapevo che eri tu, me l'ha detto Yorick. Hai

il mio e il suo permesso, d'ora in avanti vacci quando vuoi» (GS, 32).²⁴ Dal cranio di Yorick si passa a una citazione dichiarata da parte di Montalbano nel racconto *Il gatto e il cardellino*.²⁵ Nel giallo, genere fondato sul dubbio, la *vis* dubbiosa amletica s'inserisce alla perfezione cosicché il principe danese riappare nel racconto *Meglio lo scuro* in un'elaborata riflessione del commissario che rivela anche qualche idea interessante di Camilleri, stesso di cui è spesso portavoce, sui generi letterari e sulla letteratura:

Mentre faceva la strata per Vigàta gli tornò a mente una cosa che aveva letto a firma di uno studioso di Shakespeare a proposito di Amleto. Si sosteneva in quello scritto che il fantasma del padre, il re bonaria assassinato dal fratello con la connivenza di Gertrude, sua vedova diventata amante dell'assassino-cognato, ordinando al figlio Amleto di vendicarlo ammazzando lo zio e risparmiando comunque la madre, lo mette davanti a un compito da melodramma e non da tragedia. Come è universalmente cognito all'urbi e all'orbo, mentre un parricidio o un matricidio sono facenne tragiche, uno biocidio è massimo massimo argomento di melodramma scarso o di commedia borghese che facilmente passa a farsa. E dunque il giovane prence di Danimarca, mentre esegue il compito assegnatogli, tanto mutuperia, tanto strumentata, che arrinesci ad autopromuoversi a personaggio di tragedia. E che tragedia! Fatte le debite proporzioni tra se stesso e Amleto, e considerato che la signora Maria Carmela Spagnolo gli aveva parlato non ancora da fantasima, macari se ci mancava picca ad addiventarlo, considerato che la pòvira femmina non gli aveva esplicitamente assegnato nessun compito, considerato che semmai il compito voleva darglielo patre Barbera, personaggio che si poteva facilmente tagliare datosi che nella tragedia di Shakespeare non compare nessun parrino, per quale motivo doveva trasformare, con la sua indagine, un romanzo d'appendice in un romanzo poliziesco? Perché a questo poteva aspirare, a un buon giallo, e mai po' mai a uno di quei romanzi "densi e profondi" che tutti accattano e nessuno legge a malgrado che i recensori giurano che un libro accusi non era mai capitato sotto ai loro occhi. (PM, 277-278)

²⁴ Tra gli autori della libreria dello zio figura, *ça va sans dire*, Luigi Pirandello mentre il giovane Camilleri legge anche la rivista di Lucio Ridenti, «*Il Dramma* (che mi fece nascere l'amore per il teatro)» (GS, 32).

²⁵ Dice Montalbano: «No. E se è un pazzo... c'è molta logica in quella follia.— Augello, che non aveva letto Amleto o se l'aveva letto se l'era scordato, non rilevò la citazione». (AM, 42).

La mente colta di Montalbano richiama il Bardo di Stratford ancora una volta nel finale di *Il quarto segreto*. L'innocente Catarella spara a un criminale e il commissario Montalbano si prende la responsabilità dell'omicidio per evitare all'infelice, già quasi autistico e molto sensibile, degli altri shock. Il sangue dell'omicidio di Catarella, seppur commesso per legittima difesa, sembra passare simbolicamente al commissario e sembra indelebile come quello di Lady Macbeth: «A matina, col sole già alto, si fece un'ora di natata nell'acqua gelida. Ma quando niscì, ancora si sentiva lordo. Come diciva Lady Macbeth? *Ma insomma queste mani non diventeranno mai pulite?*» (PM, 230. Corsivo nel testo).

5. Conclusioni

Forse sarebbe eccessivo affermare che Camilleri scriva sempre da regista, *sub specie theatri*, con il rumore di fondo della narrativa, ma è fuori di dubbio che lo scrittore di Porto Empedocle abbia sempre presente la misura scenica e i suoi riferimenti durante il processo di scrittura. Il campionario presentato qui è limitato alla scrittura breve e limitato ai casi più evidenti. L'intertestualità, teatrale e non, è una componente significativa della poetica dell'autore. Nei romanzi del ciclo storico e civile si ha l'impressione che Camilleri attraverso l'intertestualità voglia ulteriormente complicare (in senso positivo) i propri testi, già ingranaggi piuttosto elaborati, mentre nei gialli l'impressione è piuttosto quella di una "gruccia" letteraria: i riferimenti agli altri autori e alle loro opere paiono talvolta lì per "elevare" una narrazione altrimenti piatta e fondata sulla ripetizione che non può fare tutto da sola. La reiterazione, romanzo dopo romanzo, diventa virtù – un po' come nei romanzi di Rex Stout con Nero Wolfe, in cui la ripetizione dei gesti e dei comportamenti si fa attrattiva. Amato il libro letto per primo, se ne cercano altri che gli somiglino. Né Wolfe né Montalbano, sotto questo profilo, lasciano insoddisfatti, nella loro radicale diversità. Dare conto delle letture di Montalbano, però, può servire ad arrotondare il personaggio. Inoltre, la presenza di citazioni velate o dichiarate da scrittori come De Filippo o Pirandello sono disseminate un po' ovunque perché Camilleri non sa fare altrimenti: evidentemente fanno parte del suo inconscio letterario, della sua psiche di scrittore.

Infine, la stessa scrittura come atto potrebbe essere letta, manganellianamente, come rappresentazione scenica. In un piccolo ed interessante scritto intitolato *Luogo di lavoro*, Manganelli usa lo stanzino e il palcoscenico come due modi di definire la condizione contraddittoria di chi scrive e la

scrittura vi viene celebrata come una rappresentazione scenica e teatrale, condotta con gesti poveri e ripetitivi.²⁶ Altri lavoratori sembrano maggiormente consapevoli della natura puramente rappresentativa dei loro gesti. Lo scrittore invece è convinto della veridicità dei suoi movimenti ed è ignaro della loro *vis* teatrale:

Sto scrivendo il testo che a qualcuno accadrà di leggere; e mi accorgo che questo mio scrivere non è, propriamente, scrivere, ma eseguire gesti e movimenti, variamente ritmati, in uno spazio delimitato; questo spazio poi dovrebbe, anzi lessicalmente è la mia scrivania, immersa nel consueto spaurito disordine, in una caotica vessazione; ma sarà bene che io mi renda conto che non tanto di scrivania si tratta, ma di palcoscenico, di spazio scenico, di luogo deputato ad eventi sostanzialmente teatrali, il teatro del lavoro.²⁷

La scrittura è il mezzo a disposizione del «tragediaturi» Camilleri per le sue beffe in fetor di teatro.

²⁶ «La vita privata negli ultimi anni, come entra in quella dello scrittore? Com'è la sua giornata? Cominciamo con la prima fissazione. Lo dico sempre: se fossi un impiegato statale, il ministro Brunetta dovrebbe portarmi a esempio. Io mi alzo tutte le mattine alle sei – se non sono le sei, sono le sei e dieci, va bene? Per mettermi a scrivere devo essere perfettamente in ordine, cioè a dire lavato, sbarbato, vestito di tutto punto. Altrimenti in ciabatte e pigiama non riesco a scrivere un rigo. Non so se sia rispetto per la scrittura o rispetto per me stesso [...] E poi: scrivere comunque, anche se non te la senti. Scrivi una lettera a te stesso, o a una sorella che non hai mai avuto. Secondo me lo scrittore è come un pianista, o come un chirurgo: se quelli non si esercitano, non riescono più. Così scrivo ogni giorno, fino alle dieci» (*Un destino ritardato. Conversazione con Andrea Camilleri di Francesco Piccolo*, in A. CAMILLERI, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 88-89).

²⁷ G. MANGANELLI, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994, p. 15.

MACRAMÈ

Studi sulla letteratura e le arti

a cura di

ROSA GIULIO, DONATO SALVATORE e ANNAMARIA SAPIENZA

Introduzione di Rosa Giulio, Donato Salvatore e Annamaria Sapienza, *I volti di Medea da Euripide a Lars von Trier: mito letteratura cinema* di Alberto Granese, *Una proposta per Barthélemy d'Eych, pittore francese a Napoli al seguito di Renato d'Angiò* di Donato Salvatore, *L'Ariosto a Sibari con "La Cassaria" in versi* di Pina Basile, *Petrarchismo e antipetrarchismo nel "Canzoniere"* di Paolo Pacello di Novella Niccodemi, *Giovanni da Falgano, "Libro della altezza del dire"* (Per l'edizione del volgarizzamento del "Perf' ypsous" di Ps. Longino) di Angelo Cardillo, *Dalla traduzione al volgarizzamento: il caso di Giovanni da Falgano* di Maria Catapano, *Isabella Andreini, una "stella" ante litteram* di Nunzia Soglia, *Dal teatro cavoto alla farsa cavaiola: percorsi, forme e lingua di un genere di periferia* di Rosa Troiano, *Il "visibile narrare": la drammaturgia del vedere nella teatralità gesuitica* di Domenico Cappelluti, *Epica ed emblemata: figura e motto in un poema del Settecento* di Rosa Giulio, *Franz Schubert e la "Didone abbandonata"* di Pietro Metastasio. *La "Didone abbandonata" di Metastasio: la forza del mito e l'urgenza del moderno* di Renato Ricco, *Luigi Rossi e il pensiero visivo* di Milena Montanile, *Un melodramma nella Milano di Napoleone: "La congiura pisoniana"* di Francesco Saverio Salfi di Loredana Castori, *Liricità e asimmetria. Versificazione e forma musicale nel "Falstaff"* di Boito e Verdi di Massimiliano Locanto, *Lungo viaggio di Turandot* di Emma Grimaldi, *Le arti "nobilissime" nella poetica di Luigi Settembrini* di Nunzia D'Antuono, *"L'albergo" nell'officina poetica di Giovanni Pascoli* di Ilaria Ponticelli, *Laboratorio pascoliano: "Il poeta degli Ilioti"* di Aida Apostolico, *Giovanni Pascoli, Pensieri* di Renato Aymone, *L'opera di Salvatore Di Giacomo: letteratura, teatro e musica* di Antonia Lezza, *Intuizione lirica e sguardo cromatico: Paul Klee - Aldo Palazzeschi* di Maria Luisa Luciano, *Viaggio nella Follia: l'"Enrico IV" (da Luigi Pirandello a Glauco Mari)* di Carmela Citro, *"Nella mia carne viva e con tutto lo strazio dell'anima", "L'altro figlio" e "La vita che ti diedi". Un'ipotesi dittologica per lo stilema della maternità in Luigi Pirandello* di Antonio Biagio Fiasco, *La cultura fotografica in Pirandello. Un percorso di lettura attraverso le "Novelle per un anno"* di Raffaele Messina, *"Grecità" e "Umanità" in Salvatore Quasimodo* di Gabriella Carrano, *Per una dialettica letteraria delle arti e dei mezzi di comunicazione. Gli spazi e le voci di Gadda* di Gaetano Fimiani, *"Il Signor Dudron"* di Giorgio de Chirico: *dall'immagine alla parola* di Roberta Delli Priscoli, *Letteratura e cinema negli anni Trenta: "Passaporto rosso"* di Sebastiano Martelli, *Italo Calvino e Vittore Carpaccio. «Il disegno dietro il disegno»* di Epifanio Ajello, *Teatro del testo e teatro dell'attore a Napoli negli anni Cinquanta* di Annamaria Sapienza, *Scritture verbali e messaggi visivi nella "civiltà dell'immagine": l'«Almanacco Letterario Bompiani 1963»* di Antonia Marchianò, *Ser Cecco e amico Faber. Tra poesia e musica, l'incontro virtuale di due spiriti liberi* di Vincenzo Dente

Liguori editore

IL CALCIO NELLA SOCIETÀ SUDAFRICANA: VOCI DALLE RIVISTE

Nell'ultimo decennio nell'ambito degli studi inerenti alla cultura e alla società africana si registra una crescente e interessante produzione saggistica sul calcio africano.¹ In particolare il dibattito culturale delle riviste di studi africani rivela una indiscutibile attenzione critica verso il calcio, si pensi ai numeri monografici di riviste internazionali dedicati al calcio in Africa quali «Mots Pluriels» (*Football - Soccer*, 1998),² «Afrika Spectrum» (*The other game: the politics of football in Africa*, 2006)³ e «Politikon» (*Crafting*

¹ Tra i numerosi contributi cfr. P. DARBY, *Africa, Football and FIFA: Politics, Colonialism and Resistance*, Londra, Frank Cass, 2002; P. ALEGI, *Laduma! Soccer, Politics and Society in South Africa*, Scottsville, University of KwaZulu-Natal Press, 2004; *Football in Africa: Conflict, Conciliation and Community*, a cura di G. Armstrong e R. Giulianotti, New York, Palgrave, 2004; P. DIETSCHY, D. KEMO-KEIMBOU, *Le Football en Afrique*, Parigi, FIFA/EPA, 2008; I. HAWKEY, *Feet of the Chameleon: The Story of African Football*, Londra, Portico, 2009.

² *Football - Soccer*, «Mots Pluriels», Revue électronique de Lettres à caractère international, n.s. a cura di A. Ntonfo, 1998, 6. Cfr. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP698index.html>

Indice del volume: *Editorial*; K. Asante-Darko, *African sport as a committed art: "Burkina 98" and beyond*; B. Vidacs, *Football and anti-colonial sentiment in Cameroon*; C. Boli, *Les footballeurs africains en Angleterre: l'autre regard sur l'insularité du football anglais*; T. Bissohong, *Football et imaginaire au Cameroun: des héros de l'ailleurs*; L. M. Ongoum, *Etre arbitre de football au Cameroun: une expérience douloureuse*; C. Lange, *Soccer/Football: a short annotated bibliography*; En marge du dossier: *Vous avez dit football? Quelques citations d'écrivain(e)s du monde des lettres francophones*; A few other links - Quelques liens intéressants.

³ *The other game: the politics of football in Africa*, «Afrika Spectrum», XLI, 2006, 3. Cfr. http://www.giga-hamburg.de/index.php?file=afs_0603.html&folder=publikationen/archiv/af_spectrum

Indice del volume: *S. Baller, Editorial*; ARTICLES: B. Vidacs, *Through the prism of sports: why should Africanists study sports?*; M. G. Schatzberg, *Soccer, science, and sorcery: causation and African football*; C. Fabrizio Pelak, *Local-global processes: linking globalization, democratization, and the development of women's football in South Africa*; R. Poli, *Migrations and trade of African football players: historic, geographical and cultural aspects*; REPORTS: P. Alegi, *The Football Heritage Complex: history, tourism, and development in South Africa*; J. Beez, *Wenn der Präsident zum Kicken bittet: Fußballcartoons aus Ostafrika [Football cartoons from East Africa]*; B. P. N'guessan, *Les enjeux sociaux et politiques du ballon rond. Mobilisation populaire autour de l'équipe nationale de football de Côte d'Ivoire en 2005-2006 [Social mobilization around the Ivory Coast's national team from 2005-2006]*; OBITUARY: L. Harding, *A baobab has fallen - Joseph Ki-Zerbo (1922-2006)*; S. Baller, *Bibliography "Football in Africa"*.

Legacies: The Changing Political Economy of Global Sport and the 2010 FIFA World Cup, 2007)⁴.

Di recente, poi, sono apparsi numerosi studi sulla cultura calcistica sudafricana;⁵ in tale direzione si colloca il dibattito svolto sulle pagine dei fascicoli tematici di due periodici: «Afriche e Orienti»⁶ e «Africa e Mediterraneo»,⁷ che dedicano un dossier di approfondimento al rapporto tra calcio e società africana in occasione del primo Campionato Mondiale di Calcio organizzato in Africa (“South Africa 2010”), offrendo rispettivamente le aspettative e il bilancio del grande evento sportivo e mediatico.⁸

⁴ *Crafting Legacies: The Changing Political Economy of Global Sport and the 2010 FIFA World Cup*, «Politikon», South African Journal of Political Studies, XXXIV, 2007, 3. Cfr. <http://www.tandfonline.com/toc/cpsa20/34/3>

Indice del volume: INTRODUCTION: S. Cornelissen, *Crafting Legacies: The Changing Political Economy of Global Sport and the 2010 FIFA World Cup*TM; ARTICLE: D. Black, *The Symbolic Politics of Sport Mega-Events: 2010 in Comparative Perspective*; N. Kersting, *Sport and National Identity: A Comparison of the 2006 and 2010 FIFA World Cups*TM; S. Cornelissen, E. Solberg, *Sport Mobility and Circuits of Power: The Dynamics of Football Migration in Africa and the 2010 World Cup*; P. Alegi, *The Political Economy of Mega-Stadiums and the Underdevelopment of Grassroots Football in South Africa*; J. Van Der Westhuizen, *Glitz, Glamour and the Gautrain: Mega-Projects as Political Symbols*; R. Donaldson, S. Ferreira, *Crime, Perceptions and Touristic Decisionmaking: Some Empirical Evidence and Prospects for the 2010 World Cup*; K. Swart, U. Bob, *The Eluding Link: Toward Developing a National Sport Tourism Strategy in South Africa Beyond 2010*.

⁵ Prevalentemente sulle riviste «*Soccer and Society*» e «*Sport in Society*».

⁶ *Il calcio in Sudafrica: identità, politica ed economia*, «Afriche e Orienti», n.s. a cura di P. Alegi e C. Bolsmann, XII, 2010, 1.

Publicato dall'editore AIEP (Repubblica di San Marino), «Afriche e Orienti» è un trimestrale che analizza la realtà contemporanea dell'Africa, del Mediterraneo e del Vicino e Medio Oriente, approfondendo temi quali l'immigrazione, lo sviluppo, la cooperazione, la multiculturalità e i diritti umani.

⁷ *Storie e pratiche del football in Africa*, «Africa e Mediterraneo», XIX, 2010, 71.

Publicato dalla cooperativa Lai-momo (Bologna), «Africa e Mediterraneo» è un trimestrale multilingua (italiano, inglese, francese) che dedica dossier di approfondimenti tematici relativi alla cultura, all'economia, alla storia e alla società dei paesi africani nell'intento di analizzare le problematiche dell'Africa contemporanea e contribuire alla conoscenza interculturale, senza tralasciare il legame sempre più forte che i recenti flussi migratori stanno stringendo tra l'Europa e i paesi africani. Ogni numero contiene: un dossier monografico; articoli di letteratura, arte, cinema, musica, teatro, intercultura e immigrazione; recensioni di libri, film, mostre d'arte, convegni.

⁸ A proposito di aspettative occorre ricordare il numero monografico che il trimestrale di scienza e cultura sportiva «Linea Bianca» ha dedicato ai Mondiali di calcio in Sudafrica: *Mal d'Africa, ben d'Africa*, «Linea Bianca», n.s. a cura di Roberto Beccantini, 2010, 9.

Il dossier *Il calcio in Sudafrica: identità, politica ed economia* proposto da «Afriche e Orienti» esamina il ruolo politico e sociale del calcio nel Sudafrica contemporaneo come momento di rafforzamento della trasformazione epocale che il Sudafrica ha vissuto con la fine dell'apartheid, nonché la posizione del Sudafrica e dell'intero continente africano nei confronti dell'importante avvenimento sportivo: "South Africa 2010". La prima parte del dossier focalizza l'attenzione sui temi della cultura, dell'identità e della storia, come fanno lo storico del calcio africano Peter Alegi e il sociologo Chris Bolsmann ricostruendo il difficile processo che ha portato alla de-razzizzazione e alla democratizzazione del calcio sudafricano tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Novanta (1976-1992).⁹ In tale processo le trasformazioni nel calcio e nella politica procedono in maniera parallela e si influenzano a vicenda, d'altronde Alegi e Bolsmann dimostrano come l'unità del calcio sudafricano

ha simbolizzato il successo della democratizzazione istituzionale sotto la leadership nera in un'epoca di grande incertezza politica e in una società profondamente divisa e ferita. Così facendo, il calcio ha catturato l'euforia del Paese per la vittoria della democrazia e l'acquisizione della cittadinanza globale e ha rappresentato il potenziale, apparentemente infinito, di un Sudafrica libero e unito in vista delle prime elezioni democratiche dell'aprile 1994.¹⁰

Lo studioso africanista Marc Fletcher, sulla base di approfondite ricerche etnografiche condotte a Johannesburg tra aprile 2008 e febbraio 2009, analizza il ruolo della razza nelle tifoserie e nella società sudafricana attraverso i discorsi sulla razza che hanno caratterizzato la tournée del Manchester United a Johannesburg nel 2008.¹¹ L'indagine etnografica di Fletcher tende a evidenziare la forte persistenza delle divisioni razziali tra i tifosi locali e, allo stesso tempo, a rilevare come tali divisioni sono radicate nelle percezioni di "proprietà" nera dello sport di casa e nelle sfere separate di tifo per i sostenitori bianchi e neri. Tuttavia, le frontiere tra gruppi razziali nella cultura calcistica sudafricana presentano un'eccezione: il Bidvest Wits, un esempio di integrazione sociale

⁹ P. ALEGI, C. BOLSMANN, *Dall'apartheid all'unificazione: capitale bianco e potere nero nell'integrazione razziale del calcio sudafricano, 1976-1992*, «Afriche e Orienti», cit., pp.15-30.

¹⁰ *Ivi*, pp. 27-28.

¹¹ M. FLETCHER, «Devi tifare per i Chiefs; i Pirates hanno già due tifosi bianchi!». *Razza e discorso sulla razza all'interno delle tifoserie del Sudafrica*, «Afriche e Orienti», cit., pp. 31-47.

nell'ambito sportivo perché si tratta di uno «spazio calcistico “sicuro” che consente a tutti i tifosi, senza distinzione di razza, di partecipare al campionato locale».¹²

La seconda parte del dossier è dominata dalle aspettative e dalle perplessità relative all'impatto socio-economico di “South Africa 2010”. Scarlett Cornelissen, studiosa di scienze politiche, si chiede quali saranno le eredità infrastrutturali ed economiche a lungo termine che lasceranno i Mondiali 2010 nel paese ospitante e giunge alla conclusione che, per i mega-eventi sportivi internazionali, le nazioni ospitanti hanno un ristretto margine nel determinare l'esito soprattutto nel lungo termine, in quanto il corso e la forma di questi mega-eventi sono guidati dalla logica dei profitti.¹³

I Mondiali di calcio FIFA simboleggiano la natura altamente imprenditoriale e commerciale delle maggiori competizioni sportive di oggi. Alla guida dell'organizzazione delle finali FIFA vi è un gruppo compatto e in qualche misura opaco di attori transnazionali, che stabiliscono i vari parametri per la teletrasmissione, il marketing, la vendita dei biglietti, l'immagine e talvolta la preparazione delle infrastrutture. La loro ricerca del profitto e le loro rivendicazioni possono lasciare poco margine di manovra alle autorità ospitanti o ad altri attori nell'influenzare la pianificazione del torneo, trarre dei benefici commerciali o determinare delle eredità di lunga durata.¹⁴

Anche lo storico Percy Ngonyama mostra delle perplessità circa l'impatto sociale ed economico dei Mondiali nel paese africano.¹⁵ Attraverso interviste con rappresentanti di movimenti sociali, sindacati, partiti politici e organizzazioni non governative – ovvero le cosiddette “voci dal basso” –, Ngonyama illustra le critiche ai Mondiali 2010 che raggruppa in due categorie: la prima è che il mega-evento sportivo non porterà dei miglioramenti sostanziali nella vita dei poveri e degli svantaggiati; la seconda «riguarda il fatto che la spesa di miliardi di rand per il Campionato

¹² *Ivi*, p. 44.

¹³ S. CORNELISSEN, *Gli zar del calcio: assetti proprietari, corporativismo e politica nei campionati mondiali di calcio FIFA 2010*, «Afriche e Orienti», cit., pp. 48-62.

Su quest'aspetto cfr. anche S. CORNELISSEN, *Un calcio al passato*, «Limes», Rivista italiana di Geopolitica, 2010, 3, pp. 185-190.

¹⁴ *Ivi*, pp. 59-60.

¹⁵ P. NGONYAMA, *Il Campionato mondiale di calcio del 2010 in Sudafrica: voci critiche dal basso*, «Afriche e Orienti», cit., pp. 63-78.

mondiale costituisce un cattivo uso di risorse necessarie per affrontare una serie di pressanti necessità sociali». ¹⁶

Assai interessante è la tavola rotonda che chiude il dossier di «Afriche e Orienti»: si tratta di un originale *forum virtuale* organizzato dai curatori del dossier, Peter Alegi e Chris Bolsmann, che hanno invitato tre giornalisti sportivi, Simon Kuper, Rodney Reiners e John Turnbull, a rispondere per e-mail a sette domande sui mezzi di comunicazione e sui Mondiali 2010. ¹⁷ Anche dal *forum* emerge una cultura calcistica africana connotata da problematiche-chiave quali razza e razzismo, identità nazionale, localismo, lotta contro la povertà, marchi nazionali e sponsor.

Con il dossier *Storie e pratiche del football in Africa* anche la rivista «Africa e Mediterraneo» propone una riflessione sul fenomeno culturale, sociale e politico del calcio in relazione al continente africano. Partendo dal Mondiale “South Africa 2010”, evento indiscutibilmente ricco di valenze storiche e simboliche, gli undici articoli del dossier presentano un quadro del fenomeno calcistico mediante diversi punti di vista disciplinari: antropologico, geopolitico, letterario, sociologico e storico.

L'antropologo culturale Fabio Dei evidenzia come negli studi socio-antropologici emerga un nuovo approccio analitico al calcio che poggia su due basi fondamentali di cui la prima, radicata nella semiologia, è la scommessa di considerare lo sport come un sistema culturale, ovvero «come un sistema di significati organizzati in una “cosmologia”, connessi a forme di espressione estetica e performativa che rimandano, a loro volta, a categorie dell'appartenenza sociale». ¹⁸ Mentre la seconda «è la convinzione che tali significati non possano esser colti da un'analisi esterna e distaccata dello spettacolo sportivo, e che ci sia invece bisogno di uno studio di tipo etnografico nel senso più classico del termine: cioè una “osservazione partecipante” che consenta l'accesso al “punto di vista dei nativi”». ¹⁹ Appare evidente, quindi, come in antropologia e nelle scienze sociali ci sia un approccio semiologico ed etnografico al calcio come pratica culturale e come espressione dell'esperienza sociale.

Nelle società di massa contemporanee il calcio costituisce, senza dubbio, un vero e proprio sistema culturale che agisce al crocevia di altri sistemi (la comunicazione, l'economia, la politica) ma, allo stesso tempo, è un

¹⁶ *Ivi*, p. 64.

¹⁷ *Tavola Rotonda / Forum sulla Coppa del Mondo di Calcio 2010*, a cura di P. Alegi e C. Bolsmann, «Afriche e Orienti», cit., pp. 79-91

¹⁸ F. DEI, *Calcio globale: dai grandi eventi alla quotidianità*, «Africa e Mediterraneo», cit., p. 5.

¹⁹ *Ibidem*.

protagonista sociale «dotato di caratteri propri che non consentono di ridurlo a uno dei tanti modi che compongono la sconfinata rete dell'intrattenimento spettacolare nell'età della dittatura mediatica».²⁰

In tale prospettiva l'antropologa Bea Vidacs nei suoi studi sul calcio sostiene che questo sport non può essere indagato come un fenomeno indipendente dalla società in cui è inserito perché è un fattore fondamentale per comprendere i processi sociali.²¹ In particolare nel dossier *Storie e pratiche del football in Africa* la Vidacs presenta uno studio sul campo in un villaggio del Camerun, che, prendendo in esame tre casi di tensioni sorte attorno a una neonata squadra di calcio della provincia centrale del Camerun, dimostra come la creazione e la gestione di due squadre di calcio locali sia fortemente legata all'appartenenza a gruppi etnici e all'affiliazione a due partiti politici.²² Mentre Gary Armstrong e James Rosbrook-Thompson, sociologi dello sport, illustrano il progetto del primo presidente del Ghana, Kwame Nkrumah, di promuovere il calcio come importante espressione di identità post-coloniale e di "personalità africana", progetto tuttora utopico poiché in Ghana il calcio non solo non è riuscito a imporsi come strumento per l'unificazione della nazione, ma ha ulteriormente accentuato la rivalità etnica a livello regionale.²³

Un posto centrale nel dossier di «Africa e Mediterraneo» è occupato dal rapporto tra letteratura, calcio e Africa affidato all'intervista di Valentina Valle Baroz ad Abdourahman Waberi,²⁴ ideatore e curatore della raccolta *Enfants de la balle. Nouvelles d'Afrique Nouvelles de foot*.²⁵ Definita da Waberi un «libro d'amicizia», *Enfants de la balle* è un'antologia di undici novelle di scrittori africani che attraverso il calcio (sia esso pretesto, retroscena o

²⁰ N. PORRO, *Sociologia del calcio*, Roma, Carocci, 2008, p. 9.

²¹ Cfr. B. VIDACS, *The Post-Colonial and the Level Playing-Field in the 1998 World Cup*, in *Sports and Postcolonialism*, a cura di J. Bale e M. Cronin, Berg, Oxford, 2003, p. 151; Id., *Through the prism of sports: why should Africanists study sports?*, «Afrika Spectrum», cit., p. 332.

²² Cfr. B. VIDACS, *Conflicting Interests, Conflicting Motivations: The Politics of Football in a Cameroonian Village*, «Africa e Mediterraneo», cit., pp. 23-26.

La ricerca etnografica della Vidacs sul calcio nel continente africano è centrata sul Camerun, si veda anche B. VIDACS, *Olympique Mvolye: The Cameroonian Team that Could Not Win*, in *Fear and Loathing in World Football*, a cura di G. Armstrong e R. Giulianotti, Berg, Oxford, 2001, pp. 223-235.

²³ Cfr. G. ARMSTRONG, J. ROSBROOK-THOMPSON, *The Revolutionary Path: Ghanaian Soccer and the "African Personality"*, «Africa e Mediterraneo», cit., pp. 17-21.

²⁴ Cfr. V. VALLE BAROZ, *Il calcio come rivelatore del mondo contemporaneo. Abdourahman A. Waberi e gli "Enfants de la balle"*, «Africa e Mediterraneo», cit., pp. 33-35.

²⁵ Pubblicata nel 2010 per le edizioni Jean-Claude Lattès.

soggetto principale) offrono una fotografia realistica dell’Africa contemporanea; ad esempio, i due scrittori algerini Yahia Belaskri e Anouar Benmalek narrano di violenze che restituiscono uno spaccato dell’Algeria odierna e, allo stesso modo, nella novella della marocchina Laila Lalami il calcio è il pretesto per una fotografia del Marocco di oggi, mentre la novella di Alain Mabanckou, scrittore del Congo Brazzaville, dimostra che c’è anche un’Africa piena di bar, sale da ballo e universi urbani appartenenti ai giovani. Il calcio non è più un pretesto, ma decisamente il tema principale nella novella del congolese Wilfried N’sondé, che racconta la storia di un giovane africano dell’Ovest che si reca in Europa e si lascia ingannare da un agente disonesto, vedendo i suoi sogni di calciatore infrangersi contro la realtà e divenendo una vittima del capitalismo. A proposito di quest’ultimo aspetto, nell’intervista rilasciata a Valentina Valle Baroz, Abdourahman Waberi afferma che il calcio contemporaneo è segno della globalizzazione e dell’universo capitalistico nel quale viviamo:

V.V.B. – *Ma non credi che sia il denaro ad aprire le frontiere e non il calcio?*

A.W. – Assolutamente sì, per questo dico che il calcio è rivelatore. Non si tratta di un discorso morale, se sia giusto o sbagliato non importa, io lo utilizzo come indicatore della globalizzazione perché il regime mondiale sotto cui viviamo è un regime capitalistico e quindi possiamo benissimo studiare questo fenomeno per leggere il futuro che ci attende.²⁶

Nel dossier uno spazio interessante è riservato al punto di vista storico, in particolare Giovanni Armillotta, con rigore documentario, traccia la storia del calcio africano dalle sue origini fino al Mondiale “South Africa 2010”,²⁷ mentre Peter Alegi, attraverso la biografia sociale di Darius Dhlomo – calciatore prima in Sudafrica e poi in Olanda, boxer e musicista jazz – riflette sui cambiamenti avvenuti nel calcio sudafricano e la sua trasformazione da gioco semi-amatoriale, rigidamente diviso per “razze”, a uno sport semi-professionale misto, legato a quei fenomeni globali quali le migrazioni dei calciatori soprattutto in Europa. Nel caso di Dhlomo si tratta di un’emigrazione in Olanda per fuggire l’oppressione delle leggi e delle politiche dell’apartheid. Inoltre, per Peter Alegi il racconto della vicenda biografica

²⁶ V. VALLE BAROZ, *Il calcio come rivelatore del mondo contemporaneo. Abdourahman A. Waberi e gli “Enfants de la balle”*, cit., p. 33.

²⁷ Cfr. G. ARMILLOTTA, *Calcio d’Africa. 1920-2010: da comparse a Oscar e L’Africa calcistica: dati e tabelle*, «Africa e Mediterraneo», cit., pp. 9-15.

di Dhlomo è anche l'occasione per evidenziare il suolo attivo del Sudafrica nella globalizzazione economica e culturale del gioco del calcio.²⁸

Esiste, infatti, uno stretto legame tra il calcio africano e quello europeo proprio sul versante delle "migrazioni" non solo perché negli ultimi vent'anni alcuni celebri allenatori italiani hanno allenato squadre africane (da Franco Scoglio a Giuseppe Dossena), ma soprattutto perché sono europei i club in cui giocano le principali icone sportive del continente africano;²⁹ senza dimenticare che l'Africa, insieme con il Sudamerica, rappresenta per i club europei un serbatoio dove attingere giovanissimi talenti, tendenza che ha dato vita al fenomeno della tratta dei baby-calcatori. Questo fenomeno è stato affrontato nella recente narrativa calcistica italiana, in particolare in due racconti brevi: *Il cercatore d'oro* di Stefano Scacchi³⁰ e *Carne da pallone. La tratta dei baby-calcatori* di Pasquale Coccia.³¹ Nel racconto di Scacchi protagonista è l'universo del calcio giovanile e gli osservatori delle grandi squadre, che vanno alla scoperta di nuovi talenti sui campi di paesi e villaggi sconosciuti tra *favelas* e periferia del mondo. Attraverso il noto esploratore dell'Inter, Pierluigi Casiraghi, che «gira l'Europa come uno 007 del calcio», Scacchi illustra il difficile lavoro dei talent scout e le grandi difficoltà vissute dai baby-calcatori lontani dal loro paese e dalle loro famiglie:

I giovani calciatori africani arrivano in Italia sballottati da interessi e personaggi spesso oscuri. Sono centinaia i ragazzi di colore visionati in provini dalla serie A ai Dilettanti. Senza contare le decine di selezioni più o meno clandestine. I ragazzi africani costano poco e ogni promessa proveniente da un paese europeo pare un miraggio ai loro occhi. In Italia patiscono il freddo e faticano a adattarsi a un modo di intendere le relazioni sociali completamente diverso dal loro.³²

²⁸ Cfr. P. ALEGI, *Darius Dhlomo: A Footballer in the Era of Apartheid*, «Africa e Mediterraneo», cit., pp. 27-32.

²⁹ Per quest'aspetto è assai significativo il volume che ricostruisce la carriera sportiva del calciatore camerunense Samuel Eto'o dall'Africa in Europa, prima in Spagna e poi in Italia: S. ETO'O, P. PARDO, *I piedi in Italia, il cuore in Africa*, Prefazione di M. Moratti, Milano, Rizzoli, 2010. Si veda anche A. FIGLIOLIA, D. GRASSI, *La sua Africa. Storia di Samuel Eto'o*, Prefazione di D. Pastorin, Arezzo, Limina, 2010.

³⁰ S. SCACCHI, *Il cercatore d'oro*, in *Ogni maledetta domenica. Otto storie di calcio*, a cura di A. Leogrande, Roma, Minimum Fax, 2010, pp. 40-62.

³¹ P. COCCIA, *Carne da pallone. La tratta dei baby-calcatori*, in *Il pallone è tondo*, a cura di A. Leogrande, Napoli, l'Ancora del Mediterraneo, 2005, pp. 45-58.

³² S. SCACCHI, *Il cercatore d'oro*, cit., p. 55.

Nel racconto-*reportage* di Coccia la denuncia e la polemica assumono toni molto più forti nei confronti del calcio che, paragonato ai mercanti di schiavi, divora la vita e le speranze dei baby-calcianti del Sud del mondo:

[...] è iniziato il saccheggio dell’Africa e dell’America Latina da parte di procuratori legati al mondo del calcio, che in questi ultimi venti anni si sono resi protagonisti di una vera e propria tratta dei baby-calcianti extracomunitari. Pur di approdare al ricco calcio europeo, questi ragazzi si sono fatti guidare da gente senza scrupoli, pronta a portarli in Europa e a scaricarli al primo angolo di strada se il provino promesso non fosse andato in porto, o se qualche altro tentativo di piazzarli nelle serie inferiori fosse andato a vuoto.

[...] Con fare coloniale, osservatori delle grandi squadre europee e procuratori d’assalto fanno man bassa di ragazzini che si sono già messi in luce nelle nazionali giovanili dei loro paesi. Questo saccheggio ha letteralmente depauperato le nazionali di calcio giovanili e le maggiori squadre nazionali africane, argentine e brasiliane [...].³³

Anche nel filone del romanzo sportivo è stato affrontato questo aspetto, un esempio è il singolare romanzo a fumetti *Pompa i bassi, Bruno!* di Baru, in cui è narrata la storia di un giovane africano clandestino, Slimane, che arriva in Francia per coronare il suo sogno di calciatore.³⁴

Una migrazione calcistica a lieto fine è raccontata, poi, nel fumetto *Momo Boris. Le footballeur de Douala* di Pascal Bouendeu: qui protagonista è il pallone d’oro africano Momo Boris, cresciuto in un quartiere povero di Douala in Camerun, che ha creduto nel suo talento calcistico («Papa la mécanique ne me plait pas je veux jouer au football. Je veux être comme Samuel Eto’o») nonostante il pessimismo del padre («Non Momo, c’est du perd temps. C’est maintenant qu’il faut apprendre un métier»). La capacità tecnica di Momo viene notata da un agente che lo conduce in Europa dove realizzerà il suo grande sogno, infatti, si legge nel balloon finale: «On ne pouvait envisager meilleur retour chez lui en Afrique que celui-ci u il vient recevoir la récompense du ballon d’or African».³⁵

³³ P. COCCIA, *Carne da pallone. La tratta dei baby-calcianti*, cit., p. 50.

³⁴ BARU, *Pompa i bassi, Bruno!*, traduzione di F. Scala, Bologna, Coconino Press, 2011.

³⁵ Le tavole del fumetto *Momo Boris. Le footballeur de Douala* (testo e scenario di Pascal Bouendeu, disegni di Landryman) sono pubblicate nel catalogo del Premio Africa e Mediterraneo: *Africa Comics 2009-2010. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo*, a cura di S. Federici e A. Marchesini Reggiani, Bologna, Lai-momo, 2010, pp. 92-95.

Nella sezione “Fumetto sullo sport” sono presenti altri quattro fumetti dedicati al

La seconda parte del dossier di «Africa e Mediterraneo» è dedicata a progetti di sostegno allo sviluppo, animazione sociale e cooperazione sanitaria realizzati in Africa in occasione del Mondiale: *Il calcio come linguaggio per l'educazione* di Pietro Del Soldà; *Il calcio e la tratta* di Raffaella Chiodo Karpinsky; *The Power of the Game* di David Mbaziira; *Calcio e cooperazione* di Maria Luisa Caputo e Catherine Haenlein. Quindi, con i suoi molteplici punti di vista, il dossier *Storie e pratiche del football in Africa* conferma quanto lo studio del calcio sia oggetto di attenzione tra gli studiosi di Scienze Umane proprio perché si tratta di un fenomeno non solo sportivo, ma anche sociale e politico. Senza tralasciare che il calcio è una continua fonte di ispirazione letteraria come dimostra l'antologia curata da Abdourahman Waberi.

Sul rapporto tra calcio e letteratura occorre precisare che, oltre all'antologia curata da Waberi presa in esame nel dossier, il Mondiale "South Africa 2010" ha ispirato una variegata produzione letteraria dedicata al calcio africano, ricorrendo ai generi e alle forme più diverse, dagli appunti di viaggio al racconto-dossier fino alla narrativa per ragazzi: *L'Africa nel pallone. Taccuino di viaggio verso il mondiale sudafricano* di Luigi Guelpa;³⁶ *Molto più di un gioco. Il calcio contro l'apartheid* di Chuck Korr e Marvin Close³⁷ e *Bafana Bafana. Una storia di calcio, di magia e di Mandela* di Troy Blacklaws.³⁸

L'Africa nel pallone di Guelpa è un vero e proprio taccuino di viaggio non solo sul calcio ma sull'intero continente africano, dove il calcio si rivela un valido strumento per indagare altre culture; infatti, per Carlos Passerini «Non è un libro di sport. O, meglio, non soltanto. Lo sport è più un mezzo che un fine, un po' come capitava con i grandi del genere, i Brera, gli Arpino, i Soriano, i Galeano. Già, Soriano. È quasi incredibile come ci siano innumerevoli similitudini fra i personaggi di Guelpa e quelli del Gordo argentino».³⁹ In effetti con i protagonisti de *L'Africa nel pallone* Guelpa dà vita a personaggi assai avvincenti e stravaganti: il portiere filo-

calcio africano: *Là où je suis* di Dwa (pp. 80-82); *Modou* di Lamine Dieme (pp. 83-85); *Foot Afrika* di Edin Pumbulu (pp. 86-89); *Sans titre* di Abraham Emamou (pp. 90-91).

³⁶ L. GUELPA, *L'Africa nel pallone. Taccuino di viaggio verso il mondiale sudafricano*, Milano, Sedizioni, 2010.

³⁷ C. KORR, M. CLOSE, *Molto più di un gioco. Il calcio contro l'apartheid*, Prefazione di G. Rivera, traduzione di V. Iacoponi, Roma, Iacobelli, 2010.

³⁸ T. BLACKLAWS, *Bafana Bafana. Una storia di calcio, di magia e di Mandela*, traduzione di N. Giugliano, illustrazioni di A. Stooke, Roma, Donzelli, 2010.

³⁹ C. PASSERINI, *Le sgangherate "anime pallonare" dell'ombelico del mondo*, «Giornale di Brescia», 8 gennaio 2011.

sofo, la squadra di mutilati, l'italiano che insegna calcio alle Seychelles, lo stregone con il patentino da allenatore, la presidentessa ninfomane amante del calcio e il malato di cuore che non si arrende e continua a correre su campi in terra battuta.

Molto più di un gioco, scritto dallo storico americano Chuck Korr in collaborazione con il drammaturgo Marvin Close, è il racconto, basato su documenti d'archivio e sulle testimonianze dei protagonisti,⁴⁰ degli avvenimenti che portarono i detenuti della prigione di Robben Island a ottenere la possibilità di giocare a calcio e fondare una regolare federazione, la Makana Football Association che, a partire dal 1963, organizzò un vero e proprio campionato di calcio riservato ai detenuti. Ambientato negli anni Sessanta nel Sudafrica dell'apartheid, nel terribile carcere del regime razzista sudafricano dove Nelson Mandela ha scontato in isolamento gran parte della sua pena, *Molto più di un gioco* ricostruisce, con grande rigore, la storia di un gruppo di detenuti politici per i quali il calcio diventa "molto più di un gioco", trasformandosi «in un potente strumento di resistenza e di lotta per la libertà, un'occasione di riscatto, una scuola di unità, responsabilità e disciplina».⁴¹

Il libro di narrativa per ragazzi *Bafana Bafana* di Blacklaws racconta il magico viaggio di un bambino povero, chiamato dal padre Pelè in omaggio al celebre calciatore brasiliano, che vive in un villaggio del Sudafrica, circondato dalla giungla, e con un grande sogno: arrivare nello stadio di Città del Capo per vedere la partita dei Bafana Bafana, la nazionale di calcio sudafricana. Pelè riuscirà a realizzare il suo sogno di tifoso, grazie ai consigli dello sciamano del villaggio e agli amuleti che riceve dagli animali parlanti della giungla. Lo scrittore sudafricano Blacklaws descrive il viaggio avventuroso compiuto da Pelè ricorrendo a elementi tipici del genere della favola, infatti, non mancano gli animali parlanti e gli amuleti, utili per superare gli ostacoli e giungere all'oggetto del desiderio: il dente della Lince per darsi coraggio, l'unghia dell'Iguana per nuotare veloce, un pelo dello Sciacallo per agire in fretta, la punta della coda del Camaleonte per diventare invisibile, la piuma dell'Ibis per volare via.

Accanto agli studi di scienze storiche, politiche e sociali e alla variegata

⁴⁰ Accanto ai materiali d'archivio, tra le fonti di *Molto più di un gioco* va citato anche l'omonimo film (*More than just a game*) del 2007 con la regia di Junaid Ahamed e la sceneggiatura di Tom Eaton. Interpreti: Presley Chweneyagae, Wright Ngubeni, Tshepo Maseko, Az Abrahams, Merlin Balie. Produzione: Videovision.

⁴¹ Cfr. <http://www.gazzetta.it/Libri/24-04-2010/molto-piu-ungio-co-603736829098.shtml>

produzione letteraria occorre ricordare che i mondiali di calcio in Sudafrica sono stati motivo ispiratore anche per le arti figurative, infatti, nell'ambito della Biennale dell'arte contemporanea africana (*Dak'Art 2010*) è stata allestita una mostra collettiva dedicata al tema del calcio, dal titolo *Le ballon d'art*, di cui alcune sculture sono riprodotte nell'apparato iconografico del dossier di «Africa e Mediterraneo». Esposte dal 10 maggio al 4 giugno 2010, presso la sede di Canal+ Senegal, le opere degli undici artisti che hanno partecipato alla mostra offrono una riflessione interessante e assai originale sul gioco del calcio.⁴²

NUNZIA ACANFORA

⁴² All'esposizione hanno preso parte: i pittori Soly Cisse, Moussa Sakho, Barkinado Bocoum, Khalifa Dieng e Camara Gueye; gli scultori Cheikh Diouf, Moulaye Diop e Marc Montaret; il fotografo Alain Biffot; il ceramista Mauro Petroni e lo stilista Hervé Monteil.

Note e Rassegne

«DOVE IL DOLORE C'È / MA NON SI VEDE».

PER LA QUARTA RACCOLTA POETICA DI ELENA SALIBRA (*LA SVISTA*)

La cadenza triennale (il debutto, con *Vers.es*, data al Maggio del 2004; *sulla via di Genoard* reca il finito di stampare del Marzo 2007 e *il martirio di ortigia* quello del Marzo 2010) con cui l'autrice, tentata fin dagli esordî dalle lusinghe teleologiche del «gioco dei numeri»,¹ si era fin qui presentata all'appuntamento con i suoi lettori è ora inopinatamente contraddetta dal *vient-de-paraitre la svista*, che vede la luce a poco più di un anno di distanza (Giugno 2011) dalla pubblicazione precedente; né è questo l'unico motivo di sorpresa che ci riserva una silloge cui il predicato di lieve compete in prima istanza in ragione della sua consistenza ponderale, altra appariscente novità risiedendo precisamente nell'esiguità numerica dei suoi componenti (tredici pezzi appena, a fronte dei cinquanta del primo libro, dei sessantacinque del secondo e dei quarantacinque del terzo), per giunta non ripartiti, come invece senza eccezione per l'addietro, in sezioni tematicamente compatte od omogenee per contingenze *lato sensu* formali. Ancora: ogni lirica vi appare debitamente provveduta di un titolo – sia pure depresso al tutto minuscolo di caratteri corsivi in corpo piccolo – come non accadeva dai tempi di *Vers.es* (in *sulla via di Genoard* ben trenta poesie non portano intestazione e nel *martirio di ortigia* sono anepigrafi due elementi del trittico eponimo e sei delle sette *storielle*, soltanto fregiate da un numero progressivo). Se poi, dalla considerazione dell'indice, della *plaque* si proceda a sfogliare le pagine, un'ulteriore insigne singolarità si ravviserà nell'uniformità tipologica dei testi (la classica definizione di «poemetti», in apertura delle *Note in calce*, è d'altronde autoriale)² di contro all'esuberanza di metri, benché modernamente liberissimi e disinvoltamente mescolanti schemi chiusi e aperti, cui la pregressa produzione della poetessa siciliana, anche tipograficamente improntata a un blando sperimentalismo verbo-visuale, ci aveva abituato: «stanze e madrigali», «canzoni libere», canzonette *rap* e perfino, nel volume del 2007, un *sonetto per un incontro* almeno dal rispetto morfologico (quartine e terzine di canonici endecasillabi) sufficientemente regolare.

¹ Giusta il titolo di una poesia contenuta nell'opera prima.

² Si tratta di composizioni diseguali per le misure dei versi, svarianti fra le tre e le diciassette sillabe, e tutte eterostrofiche eccetto due (*la stanza da bagno* e *il girone*) conteste di sole terzine, una (*duale*) di otto terzine più un verso finale irrelato e una (*il fachiro*) di sole quartine.

Una raccolta, dunque, nel segno di un'anomalia, che, lo scopriamo non appena incamminatici nella lettura, si connota come mutamento della voce parlante non meno che come difformità estrinseca del manufatto. Innanzitutto, un'urgenza nuova di dire, che trova nel respiro relativamente arioso del poemetto, genere a vocazione narrativa per eccellenza, la misura più confacente a una pronuncia che, pur senza abbandonare i modi sincopati ed ellittici che rappresentano una fra le più vistose cifre stilistiche della lirica salibriana, fitta di tiretti e di aposiopesi, si è nondimeno fatta alquanto più piana e articolata, distendendosi in un, pur secco e spigoloso, recitativo. Se la formula del *journal intime* (ma a una convinta paladina di *Colloqui per e-mail* potranno forse sembrare più acconce etichette di nuovo conio telematico quali *wordlog* o *weblog*) riesce, una volta ancora, la più pertinente per designare quello che di fatto si propone come l'ulteriore capitolo di una progrediente cronistoria privata, si dovrà tuttavia subito affrettarsi a precisare che qui non è più questione del taccuino di un viaggio nello spazio (e sia pure affidato alle coordinate sentimentali di una ricognizione geografica che da mete odepatiche concretissime soavemente trascorre al fiabesco esotismo di eldoradi dell'anima) tali quelli dell'opera seconda e della serie *rotte* della terza, e a ben vedere nemmeno nel tempo (la diacronia minutamente dettagliata e gli andirivieni memoriali di *Vers. es*; i richiami più labili e indeterminati, talora con un che di svagatamente surreale – «l'altrieri» «febbraio dell'anno prima» –, ma non per questo meno cogenti del *martirio*,³ nell'assillo di candire l'attimo anche apparentemente il più insignificante nell'ambra di istantanee a loro modo vittoriose), bensì di un diario che, se può continuare a definirsi viatorio («*mi rallentano la via gli appuntamenti / imprevisti [...] [il secondo lavoro], [...] rimettiti / in cammino...*» [*la svista*]), tale è in accezione eminentemente agostiniana: un percorso cioè, che, per quanto esteriormente ancora agganciato a scansioni calendariali in rigorosa sequenza («una sera d'agosto», «una sera / d'autunno» [*il balcone*], «in questa primavera» [*il salotto*], «maggio», «undici maggio» [*la stanza da bagno*], «quella domenica di fine ottobre» [*duale*], «in un natale di ghiaccio dell'anno / duemiladieci» [*il girone*], «l'inverno» [*la svista*], «nel sole di gennaio» [*i campi elisi*])⁴ e qua e là segnato di impronte

³ Cfr., ad esempio, *a crocino* [ss. 206] e le data in epigrafe a *prove di selezione* e a *mentre ballo*.

⁴ Si danno anche indicazioni temporali – mai orarie, diversamente che per il passato – meno circostanziate («stanotte» [*la stanza da bagno*]; «ieri» [*duale*]; «oggi», «di prima mattina» [*la conchiglia*]) e non sempre meramente realistiche («al principio della sera», «notte / morbida», «alla fine della sera» [*ballando diego*]; «quel giorno», «l'altrieri» [*il secondo lavoro*]). Un'unica, macroscopica infrazione nella successione delle poesie – disposte in ordine

dell'ieri a rifluire sull'oggi moniti e presagi, comporta in realtà – il lettore ne è avvertito al secondo componimento – un inerte immorare in luogo, addipananandosi nel moto immobile di una discesa nel profondo di sé alla ricerca delle «radici» di un male arcano che assume le inquietanti apparenze, ahimè neanche tanto metaforiche, di «una gramigna / speciale»:

[...] – tu dicevi
che ti faceva ribrezzo perché
sembrava all'aspetto maligna
anche se non era invasiva e proliferava
appena più folta dei capelli (altre erbe).

Un non tempo, insomma (il «tempo nuovo» del *secondo lavoro*), appiattito sull'acronia di un presente che è quello, incerto e impotente, dell'attesa: attesa di assoggettarsi, alienante *ticket* numerico alla mano, a indifferibili terapie che accalca in un “comico” cerchio di inferno ospedaliero turbe soverchie di genti dolorose («sono in esubero in questo girone / i dannati e gli addetti / non bastano a dividere i vivi // secondo i tempi d'attesa. s'affollano / dopo l'appello davanti al display / aspettando la formula di lettere // e numeri che li ordina in duplice fila» [*il girone*], «ora sono un numero – 43... l'importante è il tre – / precisa la portantina. all'appello rispondo. / [...] sette il numero nuovo... ma devo aspettare...» [*il fachiro*]),⁵ e attesa, ben altrimenti aleatoria e dubitosa, di una sentenza ultima («[...] solo io rimanevo / in sospeso sperando / di abbandonare la terra così / su due piedi // ...oppure come un vuoto a perdere / di infilarmi nel contenitore giusto» [*il verdetto*], «[...] ognuno è un dolore / sospeso [...]» [*il fachiro*]).⁶

cronologico per espressa ammissione dell'interessata nelle *Note* – si registra nella *svista*, a conferire peculiare rilievo alla circostanza decisiva da cui la silloge muove e acquista significato: «in mezzo al calendario non hai visto / quella domenica di fine luglio / con la nota in calce. / che quel giorno non era possibile / prendere l'appuntamento l'hai / saputo dopo [...]».

⁵ Generiche suggestioni ed echi puntuali (ma stranianti per contesto) dall'Alighieri, specialmente dall'Alighieri della prima cantica della *Commedia*, tramano a tal segno l'intero *corpus* poetico salibriano che sarebbe forse da auspicare uno specifico contributo in merito (cfr. comunque la seguente nota 9); si richiamerà qui, per l'affinità situazionale con l'attacco del *girone*, l'avvio del sesto dei *Colloqui per e-mail, Classificazione* (a sua volta ispirato dal “dantesco” *Superstite* di Primo Levi, da cui deriva l'epigrafe), in *Vers.es*: «m'accalco tra i sommersi nella semplice / classificazione che il chimico compone sulla tavola / di tipi umani in trasformazione // ad ora incerta affronto il mio destino».

⁶ Docile aspettazione, venata però di speranza, è anche nell'ultimo verso di *duale*: «[...] e attendo... un giorno nuovo».

Le mille formicolanti occasioni (oggetti di ordinaria esperienza domestica, fatti e riti del quotidiano anche il più futile, scampoli di cronaca spicciola, sensazioni eraclitee) di cui finora voracemente si alimentava l'onnivora ispirazione salibriana si sono d'un tratto rapprese in un'unica, fatale, occasione (la «questione / di vita o di morte» solennemente agitata dagli innominati ippocrati del *verdetto*, parenti stretti dei «vecchi saputi» «dottori» gozzaniani di *Alle soglie*), pure a sua volta scomposta in una congerie di minuti frangenti nel tentativo apotropico di arginare lo smarrimento sforzandosi di decifrare un senso nei dati e negli accadimenti della veglia o nelle derive inconscie del sonno, si tratti di «undici / provette in fila sul lavandino» di una *toilette* d'ospedale da cui trarre sibillini oroscopi cromatico-aritmetici («quale sarà la mia non so ancora / forse quella d'un bianco opaco come / il piatto doccia. sto a rimuginare // mentre cade una goccia poi due... tre... / dal rubinetto di fianco sul mix / di liquidi in attesa d'analisi. // lo stick col reagente cambia / i colori (e i miei umori) [...] / [...] – data presunta del parto undici maggio →» [*la stanza da bagno*]); della fortuita rottura, paventata pronostico nefasto, di un talismano della famiglia salvifica dell'eburneo topolino doramarkusiano, un «garagòlo» montato a ciondolo («mi si è spezzata tra le dita oggi / la conchiglia / che portavo al collo. mi ci provo / a ricomporla / e non ne sono capace / forse ci vuole un attack speciale / e un protocollo d'intervento / ma ho paura di perdere // il rumore del mare che ascoltavo / avvicinandola all'orecchio [...]» [*la conchiglia*]),⁷ o delle visionarie elaborazioni dell'immaginario onirico, dall'enigmatica, ancipite simbologia («volevo approdare nell'isola dalla marina grande. / ma la navigazione non era sicura. sentivo / un tempo nuovo che increspava il mare. / d'improvviso vidi un'onda gonfiarsi / a picco e infrangersi sulle mie spalle» [*il secondo lavoro*]; «stanotte ho sognato una luna / crescente in un cielo preestivo» [*la stanza da bagno*]). L'evasiva intitolazione campeggiante al centro di una leggiadra copertina magrittiana già per suo conto debitamente allusiva (avendo il compassato *pèlerin* in bombetta, cravatta e monopetto ivi effigiato perso, letteralmente, la testa) dice il disorientamento del soggetto poetante di fronte all'improvvisa emergenza di una realtà sconvolgente che non era stato in grado di prevedere («ora ci sei tra di noi mi spiazzi / m'adeguò» [*la*

⁷ Tale «mollusco gasteropode dotato di una conchiglia dalla forma attorcigliata» (giusta la precisazione fornita dalla stessa autrice nelle *Note*) già figurava, sia pure come fittizio secondo termine di una similitudine, nell'*explicit* di una delle *storielle* del *martirio*, *s sei* | *il puzzle*, dove per l'appunto era questione di «ricomporre» i «frantumi» dell'essere amato lontano: «[...] mi sorprende / a torcigliare le nostre piccole / storie come garagoli».

stanza da bagno) e che gli appare incomprensibile («avevano pronunciato il verdetto a voce alta / scandendo bene le parole eppure / non risultava chiaro lo stesso» [il verdetto], «il mio caso non è chiaro» [il fachiolo]): e gioverà sottolineare, al proposito, come il termine *svista*, oltre a denominare il penultimo testo del fascicolo, occorra in guisa di *mot-clé* nel secondo componimento, *altre erbe* (al v. 17, in figura etimologica con il, concettualmente antonimo, *vista* del verso precedente), ossia sigli giusto gli estremi tra i quali propriamente si srotola il tema della malattia che forma il peculiare argomento della raccolta, costituendo la lirica d'ingresso e quella d'uscita una sorta di fuor d'opera, di vitalistica cornice amorosa a circoscrivere e, al tempo, a esorcizzare mercé l'evocazione iterata di personalissimi paradisi citramondani la zona del libro su cui alita gelido il fiato della morte:⁸ preludio librato sull'onda lontana di una fantasia-ricordo madrilena inquadrata «nell'eden di un inverno goduto a pieno» l'uno (*ballando diego*), congedo coraggiosamente uncinato all'*hic et nunc* di una maldestra escursione alpinistica a due in traccia del varco inaccessibile a un luminoso ad apuano l'altro (*i campi elisi*). Con trasparente intento palinodico, dunque, rispetto alla penultima stazione del *martirio*, in cui il miracolo scritturale di Tobia che rende la vista all'omonimo genitore fungeva da emblema della nuova chiaroveggenza che si riteneva conseguita appunto *dopo i giorni di tobia*, ora preso traumaticamente atto dell'errore, è proclamata a chiare lettere la propria perdurante incapacità percettiva, rinunciando a ogni residua pretesa gnoseologica sul reale. Se, tuttavia, nel testo eponimo il moto ostinato dell'anafora e una martellante rima in *-ia* conferiscono all'enunciato un che di troppo drastico e programmaticamente esibito («non hai visto la rima in fondo alla poesia / [...] non hai visto la svolta al crocevia / [...] non hai visto il birillo in mezzo alla via / [...] in mezzo al calendario non hai visto / quella domenica di fine luglio / con la nota in calce»), in *altre erbe* il riconoscimento di quel vizio di prospettiva che viene ora indicato senz'altro

⁸ Assai notevole che il lemma, in tanto scabrosa congiuntura, conti all'interno dell'opera una sola occorrenza (nella già ricordata clausola del v. 14 del *verdetto*), per giunta distanziato nel linguaggio stereotipato e impersonale dei medici: «dicevano che era una questione / di vita o di morte»; è pur vero che nei vv. 34 e 38 del componimento seguente, *il secondo lavoro*, il poeta si concede, in persona propria e per ben due volte, la pronuncia del verbo «morire», ma la carica funesta ne risulta tanto minore sia perché la voce non è attualizzata mediante la coniugazione bensì demandata alla vaghezza del modo infinito, sia – e soprattutto – perché collocata, come si vedrà più avanti, in un contesto che recisamente la nega («si può imparare a morire [...]» / «io non so morire neppure un poco»).

come cecità si risolve in accenti di franchezza quasi giocosa («[...] così ero arrivata / al punto di pensare d'essere cieca / e di non capire il parere / degli specialisti che *volevano intervenire / ad ogni costo per aprirmi / nuovi orizzonti...*»). Qui si registra, io credo, uno degli esiti più persuasivi della silloge, ove l'invenzione metaforica, leopardianamente sovradeterminata se altre mai, dell'ostacolo vegetale che impedisce all'occhio di spaziare liberamente si fa pretesto a un amaro *divertissement* che, screziato com'è di tessere dell'*Infinito* aggiornate e corrette con ludico spirito iconoclasta («di là / da quella» «la siepe del vicino» «nuovi orizzonti»), non si perita di chiamare direttamente in causa il poeta di Recanati con palmare intenzione parodica (il ricordo letterario è del resto ingrediente costitutivo della stessa fantasia della «professoressa» Salibra, valente specialista di letteratura italiana contemporanea).⁹ L'immagine simbolo della «siepe» che dell'ultimo

⁹ Un – più scolasticamente compiaciuto – *collage* di schegge desunte dal medesimo idillio leopardiano materiava una scanzonata meditazione sul tempo nella parte conclusiva del *rap fine novembre*, nel *martirio di ortigia*: «[...] riprovo a riflettere / quanto contano gli anni i minuti // o le morte stagioni una vita / due... adesso qui con la presente e viva / voglio ricominciare». Squisitamente colta, la poesia dell'autrice siciliana si nutre *ab ovo* di poesia, introiettando con naturalezza talvolta inficiata da un filo di intellettualismo, in recuperi anche spericolati e smitizzanti ma sempre amorosi, le parole di coloro che l'hanno preceduta sulla via letteraria. In questa raccolta di così pressante impellenza comunicativa, tuttavia, i debiti con la tradizione appaiono, rispetto al passato, meno rimarchevoli e assai inferiori per quantità: tra le allusioni più vaghe si segnaleranno, oltre quelle già ricordate al colloquio gozzaniano *Alle soglie nel verdetto* e ai dannati danteschi nel *giron*, quelle ai metaforici «traghetto», danteschi ma anche montaliani, nel *secondo lavoro* e (meno accusata) in *duale*, o un tenuissimo riferimento, ancora, montaliano in *altre erbe* (il mare in cui la Salibra vorrebbe «doppiare» la sua vita arieggiava alla lontana l'«Antico» su cui l'estensore della serie *Mediterraneo* aspirava a riplasmarsi); tra le riprese più puntuali, oltre al lacerto melodrammatico incluso *ad verbum* nel *salotto* di cui nella seguente nota 11, gli svariati tasselli danteschi rinvenibili nei *campi elisi* (di là dal «muoviti che fai...», patentemente ricalcante il «Volgiti! Che fai?» di *Inferno*, X, v. 31, dietro i «massi / dell'altura» pisana si scorgono i «duri massi / de l'alta ripa» di *Purgatorio*, III, v. 70–71, mentre la «petraia» è quella medesima di *Purgatorio*, XIII, v. 9) e due ulteriori richiami montaliani: nel *fachiro* «il permesso / per l'aldilà», che rimanda, attesa pure la congruenza tematica, al «fischio» «per l'aldilà» di *Xenia*, I, vv. 1–2, e nella *svista* «[...] un percorso frettoloso / tra portoni e finestre. ora l'inverno / ti riporta indietro [...]», dove è avvertibile una centonaria reminiscenza dei vv. 37–43 dei *Limoni*: «[...] ci riporta il tempo / nelle città rumorose [...] / [...] s'affolla / il tedio dell'inverno sulle case / [...]». Quando un giorno da un malchiuso portone / [...]». Un paio di meri calchi sintagmatici sarebbe infine temerario ravvisare (né l'una né l'altra *iunctura* appare infatti bastantemente *callida* da garantire con certezza la derivazione) nel «vizio solitario» di *ballando diego* (in un aforisma sbarbariano dei *Fuochi fatui* lo stilema designa la poesia) e nel «sole meridiano» della *conchiglia* (il «meridianus fulgor» dell'amato *Libro di Giobbe*, 11, 17).

orizzonte il guardo esclude, già spregiudicatamente esperita – dilatandola ad asindetico catalogo di essenze specificate con botanico (e parnassiano) scrupolo pascoliano – in [*condominio-fattoria.*] di *sulla via di Genoard* («nel giardino magnolie incatramate / allori edere pitosfori sfiorano / i cancelli. se il mare non si vede / si consiglia di far potare i rami / oltre la proprietà di K. che non sporgano / troppo nemmeno gli oleandri [...]») ¹⁰ e, ma nel senso inverso – e ancor più prosaico – di provvida schermatura a occultare disameni panorami, in *lungarno gambacorti del martirio* («[...] e il casermone della scuola è coperto dalla siepe / alta sulla palestra di fianco [...]»), dà qui il la a un piccolo prodigio di *understatement* e di levità che, nella modestia quasi sciatta di una dizione colloquiale – fino a misure di falsamente diletteristica casualità di tra qualche dissimulato endecasillabo –, si colora di uno straniato candore palazzeschiiano:

un'altra erba più buona avviluppata
 allo steccato davanti alla casa
 mi impediva la vista del mare.
 era stata una svista del giardiniere
 non averla strappata. *tanto* – pensava –
io ero capace di guardare di là
da quella come fanno i poeti. mi aveva
 sopravvalutato – era chiaro – e poi
 c'era anche la siepe del vicino

troppo alta per vedere la mia vita
 doppiarsi nella sua [...].

Eccomi dunque, giunta quasi al termine di queste rapide note, ritornare sul requisito della leggerezza cui facevo riferimento in apertura, ancorché in riguardo a una caratteristica meramente materiale dell'oggetto libro: perché quel che in quest'esile incartamento lascia soprattutto interdetti e, al contempo, induce al consenso è proprio la sottile mediazione ironica e autoironica (il vocabolo «ironia» cade opportunamente al v. 10 del *secondo lavoro*), il tocco lene e garbato con cui viene maneggiata materia tanto ostica e disamena (e di nuovo il nome che cade inevitabilmente

¹⁰ Conforme a quanto detto nella nota precedente, sorge legittimo il dubbio se *pitosfori* in luogo di *pit(t)ospori* sia da ritenersi semplice grafia popolare, peraltro assai diffusa, o non rappresenti piuttosto una civetteria letteraria (è appena il caso di ricordare che nei testi di Montale il comune sempreverde viene invariabilmente designato nella forma meno corretta).

sotto la penna è quello di Gozzano, esemplarmente condensando siffatta disposizione d'animo nei confronti della propria infermità il memorabile novenario doppio con cui il titolare dei *Colloqui* sigillava il poemetto *Alle soglie*: «sereno come uno sposo e placido come un novizio»). L'ottimismo, oserei dire, fisiologico che, pur in ora così cruciale, non cessa di assistere la scrivente, esimendola dal rovinare in baratri di angoscia e di furore, soffia infatti in questi fogli impastati di dolore una sorta di impalpabile "allegria", una sommessa ma inestinguibile *joie de vivre* che inibisce al sentimento ogni effusione immediata e scomposta, sia essa singulto interiettivo o enfasi gesticolante, talché l'intonazione espressiva prevalente non vi è già, non dirò quella drammatica, che chi abbia una pratica anche minima con il trascorso itinerario poetico salibriano conosce essere costituzionalmente estranea all'autrice, ma nemmeno quella elegiaca: pochi infatti (non più di un terzo del totale) sono i componimenti in cui la corda patetica vibra, e comunque sempre in mirabile compostezza timbrica e tonale, esclusiva, tali – per arrestare l'esemplificazione ai più segnalati – *il balcone* (il titolo forse più scoperto e disarmato della compagine, l'unico tra l'altro in cui il referente tematico venga, con designazione familiare comunque esente da inflessioni autocommiseranti, definito «il mio male») o quell'olfattiva *madeleine*, trionfante compenso dell'inclemenza del presente, che è *il salotto*, non per nulla marcata da un vistoso contrassegno librettistico (molla al cortocircuito spaziotemporale l'esalazione acre di una stanza di *day hospital* resuscitante l'«odore / di salsedine» aspirato nella nativa Sicilia nei giorni di «*rivuturo*»: «uno stupore strano / che mi riporta indietro/ con uno sbando d'anni... / la felicità persa forse la ritrovo»).¹¹ Nella maggior parte dei casi il registro lirico si contempera, in dosatissima commistione, a quello ironico e finanche umoristico – qualche volta patente già dai titoli: *altre erbe*, *il secondo lavoro*, *il fachiro*, *il girone* –, ed è proprio da tale salutare cali-

¹¹ I vv. 21–22 («*ma dio stesso il nostro palpito / in letizia tramutò*»), *pour cause* disassati rispetto al resto del corpo testuale, costituiscono una ripresa letterale delle parole, a firma Francesco Maria Piave, rivolte da Alfonso a Leonora sul principio della scena III del I atto della verdiana *Forza del destino*: il contesto osta risolutamente affinché si attribuisca a tale intarsio melodrammatico, nazionalpopolare se altri mai, valenza ironica o, tanto meno, parodica. L'autrice non è nuova, del resto, a orecchiature dal teatro d'opera nostrano: in [*ex paradiso*], un trepido componimento del *martirio* in ricordo della madre da poco scomparsa, è mutuato (con spirito che sembra, e non è affatto, dissacrante) un arcinoto frammento dall'aria di Rodolfo nel I quadro della *Bohème* di Puccini e Illica–Giacosa: «[...] – *che gelida manina* – /. con un aperitivo rosso – *te / la voglio riscaldar* – [...]» (una lontana eco, invece, dal repertorio canzonettistico italiano anni '60 – «[...] *ora / anche lì i ciliegi non sono in fiore*» – si avverte, nel medesimo volumetto, in *fine novembre*).

bratura che i testi derivano la loro grazia aerea e un po' trasognata, quasi passi di danza mossi sul cratere di un vulcano (se davvero, come asserito in *controvento*, l'ultima delle ipotesi del martirio di ortigia, l'amica Salibra si è risolta a «scrivere versi / per togliere quel tanto di gravezza / alle sue manie», ebbene ad attestare il pieno conseguimento dello scopo sta per l'appunto – né sarà forse troppo esiguo risarcimento – il *parvus libellus* scaturito dalla situazione esistenziale la più onerosa). Così, ad esempio, nel *secondo lavoro* allo squarcio intimistico aperto, con nostalgico abbandono, dalla penultima strofa (il desiderio di lasciare questo mondo con l'inconsapevole naturalezza degli animali marini dell'«isola avita»)¹² viene subito criticamente contrapposta – si faccia caso all'anafora con *variatio* rettificante incentrata sul verbo interiettivo *morire*: «si può imparare» / «io non so» – la schermatura ironica della terzina conclusiva, che serra sul *fulmen* di un faceto paradosso le fila dell'iperbolica metafora di base: posto che la diuturna sottomissione a trattamenti sanitari e accertamenti diagnostici equivale a un'occupazione che assorbe totalmente «corpo e spirito», per impraticarsi, se del caso, a uscire di scena sarà necessario sfruttarne i, rari, tempi morti:

si può imparare a morire sulla spiaggia
dei gelsi come quelle meduse alla deriva
o i quattro cinque pesci boccheggianti
sul fondo della barca.

io non so morire neppure un poco. forse posso
simularlo quando il secondo lavoro mi lascia
un giorno vuoto o un week-end libero.¹³

¹² Lo spegnersi delle creature equoree è motivo cui la Salibra si dimostra particolarmente sensibile già nelle sillogi precedenti: in *Vers.es Per un ponte appena franato* presenta un'immagine assai simile a quella fermata in questo componimento («sul pontile palpita la rete / di vite in agonia [...]») e *Madrigali* descrive il supplizio dei «[...] ricci pescati / dai bambini in un'alba di lunga luna» («le valve s'aggrinzano alla roccia / poi schiumano un'agonia di sale / quando la lama gli trafigge il cuore»); in *sulla via di Genoard [siamo ancora qui tra la crepatura]* prospetta invece semiseriamente l'eventualità di «spiaggiare a caso sulla costa ionica – / con qualche / cetaceo di passaggio →». Significativo, infine, che, mentre in quest'ultima raccolta, nella lirica [*a impervia ora*], l'io poetante assimilava la propria esistenza a quella di una «famiglia di merli» («[...] se a una / vita loro la mia / s'eguaglia un gravore / mi preme all'imbrunire»), proprio la sorte di «una merla» posatasi sul davanzale costituisca ora oggetto di implicita invidia nella stanza da bagno («← cosa fai tu qui... io vorrei sorvolare... →»).

¹³ Si direbbe che al concreto prospettarsi di un'eventualità in precedenza contemplata in via meramente ipotetica le enunciazioni sulla morte, o comunque su «transiti» e

Una silloge, insomma, con le parole del componimento eponimo, «dove il dolore c'è / ma non si vede»: che anzi la posizione caparbiamente positiva, la vitalità non scalfibile che inerisce all'operazione poetica («[...] – sono / viva... se vuoi mi puoi salutare...» [il *gironel*]) conducono di tempo in tempo la scrivente a formulare auspici eudemonici, avanzando pur caute aperture – e la clausola ne è, in genere, il luogo deputato – sul possibile domani («per contare altri giorni declinati / al futuro» [il *balcone*], «sarà mattino ancora per me...» [il *secondo lavoro*], «[...] quasi al termine / del viaggio mi riassetto tra le ellittiche // del cielo e attendo... un giorno nuovo» [duale], «[...] tutto è / come prima – lo so – rotoliamo // inciampando sui sassi del ghiaione. / tu esanime resisti al mio incalzare...» [i *campi elisi*]). Ed è alla tenace speranza che illumina di luce così limpida e ferma due vertici della raccolta quali *il balcone* e *i campi elisi* (perfetta la collocazione

«varchi» palesemente à *double entendre*, che nell'opera prima e seconda riuscivano talora alquanto convenzionali e librescamente atteggiate (per richiamare qualche esempio: in *Vers.es* il corazziniano «è il nostro morire un poco ogni giorno» della clausola di *Lettera da Limerick* e «[...] il fuoco di una vita // che si spegne» di quella del *Gioco dei numeri*; in *sulla via di Genoard* «[...] la vita che si / taglia tra l'oggi e l'ieri e non aspetta / il poi [...]» di [*le mie poesie cominciano col se*]; il montaliano «che cosa a mente avevamo studiato / per l'aldilà» della chiusa di [*forse dio è un socio in affari indaffarato*], «il tempo è scaduto. / sono in attesa / di transito» di [...*la tua partenza di prima mattina*]), abbiano perduto ogni pretestuosa, ammiccante artificialità, trovando naturalmente gli accenti pacati di una sobria autenticità. Peraltro già il *martirio di ortigia*, compenetrato dell'afflizione per lutti familiari e amicali – vi spesseggiano infatti i *tombeaux* e gli *epicedî* –, veniva tingendosi (l'ha opportunamente rilevato la sua prefatrice, Maria Cristina Cabani) di accenni oscuri e presentimenti ferali, sempre più insistiti in vista dell'epilogo (nel *funerale di [...]*, sorta di prova generale del proprio trapasso: «la morte nel quartiere di san marco / s'acquatta sotto le foglie dei giardini. / [...] poi ricordi agli astanti / che io non sono viva // più [...] / [...] forse pensi a quanto è stato / triste quel verso in fondo alla poesia / l'ultima da vivente»; in *prove di selezione*, su una rappresentazione teatrale del *Metodo Gronholm*: «[l'undicesimo piano era d'un grattacielo] / la manager esitò si buttò / a capofitto a cercare di capire / poi calò il sipario»; in *al capolinea*, tributo alla memoria del collega d'ateneo Carlo Alberto Madrignani: «– vano questo affannarsi sulla soglia / – al capolinea ci vado da solo – / non avevi voglia di entrare»; in *conviviale*: «[...] ma il tempo è svelto / all'incuria risponde con un toc»; in [*d'un mm*]: «[...] [un movimento dentro / come un'ansia di perdersi improvviso]»; in *e non ti chiedo venia*: «con un piede nell'aldilà t'aspetto»; in *in fila*, sulle esequie di un vecchio liparota: «[...] rileggi il necrologio / di fianco a san bartolomeo [...] / [...] / e se ritrovo il varco al mare sotto / l'arco mi blocco sulla soglia / ché l'imbocco è // scuro...»; in *s quattro*, accorata rievocazione dell'agonia materna, con reminiscenza evangelica perfettamente assimilata: «qui la morte lottizzata / come la vita si misura a cumuli / di terra e marmo. / [...] ora il respiro / s'allenta come una rete smessa. // sei in attesa di infilare la porta stretta»).

liminare di quest'ultimo pezzo, che fissa in un gioioso fermo immagine la sua protagonista al sommo, reale e metaforico, di un'ardua salita: «[...] a sorpresa mi giro // ridendo ferma al crocevia / che si sfa nella petraia – [...]») che noi tutti amatori di poesia e *aficionados* della prima ora dei versi salibriani cordialmente ci associamo, fiduciosi che il supremo giardiniere abbia rimediato alla sua svista correggendo «la mossa sbagliata».

MARZIA MINUTELLI

UNA POESIA DIAGNOSTICA*

Dissezioni: titolo quanto mai rappresentativo di questa raccolta poetica del nostro Pietropaoli. Di questa raccolta e altresì di lui proprio, dell'ima essenza della sua psiche. Ma chi un po' lo conosce, sa che l'atto del disseccare, con chirurgica e provata sapienza, si coniuga in modo imprescindibile coi modi costruttivi del suo discorso: per brani abilmente recisi, squadrati e insieme combinati con alta precisione da una macchina logica di sicura efficacia. E certo, non poco di narcisico si esprime in tale procedimento, come per chiunque si provi nel fare qualsiasi cosa dando prova di sé.

Dissezioni, poi, non a caso, è il titolo della lirica liminare e programmatica, eponima della raccolta, in cui si danno ordinate istruzioni ai fini del taglio accurato ed efficace di una propria verità («si proceda al primo affondo» con «una incisione netta»), da eseguirsi tuttavia, come si raccomanda nell'ironica glossa finale, «con dolcezza». Una verità che si coglie però in un *locus* altamente *inamoenus*, dove non circola più sangue, dove tutto è melma e ristagno.

Entriamo così nella sezione *Ritagli*, in cui vengono offerte prove di impietosa e compiaciuta autodissezione. Notiamo in particolare il *ritaglio* 3, costituito dal referto di una TAC (appena ritoccato, come mi riferisce l'autore).

hanno fatto capolino un paio di erniette a larga base d'impianto
(in L2-L3 e L4-L5) più una protrusione discale allo spazio L5-S1:
per fortuna non si rilevano alterazioni strutturali dei metameri in esame
[...]:
ma il colmo è che in natura davvero vige l'horror
vacui, come da referto: esiti di nefrectomia sinistra con loggia renale
occupata da anse intestinali

Una poesia, pertanto, di decisa aspirazione e ispirazione diagnostica, netta, impassibile, priva di indulgenza verso qualsiasi mozione lirica o sentimentale circa lo stato dei fatti. Che sono indubbiamente i suoi, del Pietropaoli, ma che intendono e devono, altrettanto indubbiamente, rispecchiare una condizione morale e storica di natura oggettiva e collettiva.

* Presentazione del volume di poesie *Dissezioni* di Antonio Pietropaoli, tenuta presso la libreria Einaudi in Salerno, il 16 giugno 2011.

Qual è, dunque, lo stato dei fatti? Chi siamo noi, oggi, qui e ora? Qual è il ritratto che più propriamente ci rappresenta? Uno di questi, almeno, tra i più sintomatici e ricorsivi, si condensa, secondo me, propriamente, nell'immagine di ciò che, come abbiamo appena visto, è melma e ristagno, e già fu sangue; in un repertorio di figurazioni che riportano a un luogo paludoso e putrescente, a una "morta gora", alla melma che trabocca dai fiumi che straripano (*ritagli* 2), mentre le anguille chissà dove sono finite. Anguille che, suppongo, derivino dall'archetipo montaliano di una vitalità incoercibile, simbolo d'amore, che pure in quella melma trova un habitat riproduttivo. Ma ancora: «frana è cosa che più diluvia più si sgrana» (*ritagli* 4); e poi: infezione della carne cancrena che ti sobilla in vena, liquame. Ma non è, questa "morta gora" di Pietropaoli, la *palus putredinis* di Sanguineti. Da quella si poteva e doveva uscire, imperativamente, attraversandola, sia pure con enorme fatica, e con le mani eventualmente sporche di buone, residue macchie di fango. La palude di Pietropaoli è invece l'ultima, irrimediabile stazione alla quale si giunge a conclusione di un ampio percorso esistenziale, finite le illusioni, franata l'ideologia di un radicale riscatto che è sempre più venuta smottando e sfacendosi da quarant'anni a questa parte.

E cos'è (lasciatemelo dire!) la stessa istituzione universitaria, attualmente, se non un'altra palude sempre più melmosa, misera, irrespirabile, un luogo di desolazione dove disfatti e sempre più scarsi lemuri si aggirano chiedendosi chi sono e perché ci sono, e cosa ancora ci fanno.

Sullo stato delle cose si insiste, inoltre, nella sezione *Dissonanze*.

il poeta ti offre in dono così come viene
e gli sovviene (sparati nelle vene)
letamaio pulviscolare, celesti dissolvenze
parole fumanti e sfumate
filastrocche affumicate fumosi indizi di
arcaiche delicate particelle

(*Dissonanze* 5)

divine dissonanze mi credevo e mi pensavo di orchestrare
con neolatina orchestrina con ocarina malandrina
ma lo strumento strimpella spelacchiato e non sforna granché
passi falsi parole mancate epochés:
[...]

(*Dissonanze* 6)

Ogni situazione di natura tragica è improponibile, ormai, se non si risolve in farsa e parodia per poter essere effettivamente partecipata. Svevo insegna in tal senso, e insieme Gozzano, che aveva ben compreso come ogni autobiografia, nel caso, in versi, non era più tollerabile nella sua precedente versione sublime, ma doveva rovesciarsi in irridente autocalunnia, in prosaica visione caricaturale. Processo che poi Sanguineti ha sapientemente condotto ad esiti straordinari. Ciò, si capisce, sa bene Pietropaoli, che al rigore autodiagnostico associa un'immagine di sé fortemente giocosa, che si esibisce in funamboleschi numeri linguistici, in sfrenati *divertissement* incentrati sulla dissennata ed amena combinazione di parole che si pongono in fila in un protratto, godibilissimo, stralunato bisticcio, in incantevoli *calembours*. Si veda l'inizio di *vecchi merletti*:

per vecchie ed aspre rime
miro e aspiro a trine di spire
di aspirine di bastiglie prese:
ammiro le vespe i vespri le vispe terese

Un intreccio di paronimie e paronomasie, di rime e assonanze prossime o martellanti, combinate in un tritume o poltiglia fonica che è lei a generare la linea del significato, o una catena di senso ludica e stravolta.

Ed ecco un altro sfrenato divertimento che sotto un titolo luciniano, che insieme si ispira parodicamente a un noto canto leopardiano, enumera in caotico ammasso tutte le specie possibili e immaginarie di rima: precisamente: *espettorazioni di un poeta alla rima* (qualche stralcio:)

che fai tu, rima, in terra, dimmi che fai,
o pallida rima?
io faccio la squaldrina!
ed ecco le rime osées, le rime a luci rosse,
rime a ore e per tutte le ore, rime tossiche,
rime per te e per me, rime per tutti i gusti
rime ricche e rime anguste, rime racchie

Più oltre:

[...] le rime son come le cotte,
che più le prendi e più ti fottono

Oltre ancora:

e dunque rime di testa e rime di panza
come rime a dispetto o di rara creanza

Quasi in fine, un riferimento alla *Pioggia nel pineto*:

e allora piovano
piovano le rime sulle vostre mani,
sui vostri divani, sulle vostre televisioni,
sui bimani, sui quadrupedi, sugli unicorni
e sui tripodi, sui podi, sulla favola infame
che ieri m'illuse ma che oggi, ormai deluso,
più non la mando giù, come la Duse.

Chi vuole, poi, potrà pure intravederci, in questa poesia delle rime, un certo gusto divertito della filastrocca reperibile in Palazzeschi come in Arbasino. Chi sa, naturalmente, quanti echi letterari possono ronzare nella testa di uno specialista di letteratura italiana moderna e contemporanea?

Ma non voglio tirarla per le lunghe, che se volessi chiosare a dovere tutto questo iperletterato libretto, ci potremmo tirar la mattina e poi di nuovo la sera. Perciò mi soffermo a questo punto, e poi sgombro, su un altro dato linguistico primario della poesia di Pietropaoli, e poco altro, che consiste nel gusto, direi libidico, per il luogo comune, così tanto ricorsivo in questi versi. Che però, si capisce, nel momento in cui viene rifilato nel suo nuovo contesto, ci torna tutto vivo e sorprendente, tutto opportunamente transcodificato e semicamente ritonificato. Vediamo ad esempio *il vizio col pelo*, dove esso è citato ma stravolto al tempo stesso da una sua nuova formulazione:

e dentro la zucca ad allungarci il collo
potremmo mai perderlo il vizio col pelo?

Similmente, in *evviva Cava*:

[...] si sa, l'appetito vien guardando.

Ma il trionfo del luogo comune, della vulgata sentenza, della massima popolare, si celebra in *allegoria*, costruita per intero con questo tipo di materiali, dando luogo a un accurato discorso oltremodo pretestuoso, folle, buffo, formalmente logico e consequenziale quanto inconcludente:

visto che chi di speranze vive disperato poi muore
e chi ben comincia è a metà dell'opera,
mettiamo le carte in tavola, ché qui gatta ci cova.
la calunnia sarà pure un venticello, ma che farci
se i ghiri se la dormono alla grossa
mentre qualcuno ciurla pure nel manico
e il diavolo fa le pentole senza i manici?

Tale assaggio soltanto ci sia sufficiente.

Affine al luogo comune, ancora, ad esempio, l'eco di una canzonetta:

e ch'era già venuto il tempo delle more
e delle pere,

così ripreso altrove:

orsù, è finito il tempo delle more
che van di moda di nuovo le bionde

Non diverso, peraltro, l'impiego della citazione dotta, ma comune, estenuata dall'uso, logora da irritare e impietosire:

ma tutti quanti assieme scheletri vaganti
che cosa noi potremmo fare più non dimandare

Oppure:

[...] a squadrare il cerchio
a squadrar le fiche e sbucciar le banane

Oppure il già citato "morta gora".

La lezione sicuramente maggiore che traspare da *Dissezioni* è quella di Sanguineti, poeta trattato peraltro da Pietropaoli in un saggio miliare, *Sanguineti uno e trino*: il gusto refertuale ed autorefertuale, il piacere del gioco verbale, l'autoritrattistica ironica e impietosa, e motivi tematici vari che non stiamo qui a segnalare. Ma, attenzione! Pietropaoli è un poeta affatto originale, che questa lezione declina con certa e specifica autonomia, che mai si confonde col modello, che persegue pertanto una direzione di scrittura che è sempre e riconoscibilmente sua.

E forse una delle massime concordanze col modello, unita a una perso-

nalissima declinazione espressiva, è segnalabile in una diletteosissima lirica erotico-amorosa-coniugale che è la II di *duetto pedagogico*, decisamente strepitosa:

a volte, non trovando di meglio da fare,
mi concentro sapiente, ripetente, su di te:
e sulle prime ti affascino, ti affabulo e confabulo,
e ti stano dalla tua tana, o mia callida rana,
poi ti stremo con il mio remo, o mio fulgido crisantemo,
e ti assaggio le pizze, ti pizzico le zizze,
ti farnetico e ti brontolo, ti arrotondo le punte,
e infine ti slinguo, mi rintano nel tuo ano

e allora tu, di rimando e per dispetto,
mi mostri le cosce, tutte le tue cose
più cave e nascoste, la tua cassa toracica,
il forno le ciocche la brioscia
[...]

E vedete, io ci metto la mia faccia, avendo solo quella che ancora mi resiste, e dico, e passo, e chiudo, che il 60% di questo prezioso libretto che Pietropaoli ci offre, poco più o poco meno, ma tanto comunque, è quanto di meglio sia dato leggere nel panorama italiano della lirica attuale.

RENATO AYMONE

VALORE STORICO E RADICI ANTROPOLOGICHE
DELLA POESIA DI ROCCO VINCENZO SCOTELLARO

L'idea di Rocco Vincenzo Scotellaro di mettere insieme le sue poesie in una raccolta organica (*Le gemme promettono bene*, Potenza, Paolo Laurita Editore, 2011) si rivela fruttuosa sotto più di un profilo; intanto, risolve il problema pratico della lettura avviando alle difficoltà che sempre comporta il materiale disperso. Ma, soprattutto, ci offre la possibilità di guardare a tutto tondo dentro una personalità che presenta credenziali di tutto rispetto nel momento in cui decide di rappresentare le note di un'esperienza autentica.

Sì, perché il primo ostacolo che insorge a voler trasformare oggi in contenuto poetico un mondo che ha radici profonde nel passato è quello della genuina aderenza, che significa poi la verità del racconto fuori dai condizionamenti degli stereotipi che si tramandano falsando l'anima e il colore della civiltà.

Gioca a favore di Scotellaro l'aver vissuto direttamente il tempo in cui la civiltà contadina emetteva bagliori nelle sue estreme propaggini; il suo è un ruolo, dunque, di testimone e interprete che ha modo di procedere secondo un'ottica di osservazione partecipata. Il che alimenta una passione conoscitiva che non vuol dire cedimento a un'immagine distorta e soggettiva; anzi, è lui, il soggetto, a farsi garante del valore storico.

Dirò di più: la vicenda personale che si colloca all'atto di esaurimento di un ciclo, punto di discriminazione e di trapasso verso una nuova realtà, rende ancor più preziosa l'esperienza, venendo ad assumere una pregnanza ancipite. Il passato si presenta con il carico e la rugosità del tempo, ma proiettato verso l'avvenire di cui si colgono gli iniziali contraddittori passi, prima che si squaderni l'incredibile *sviluppo*. Sicché opportuna appare la stessa scansione strutturale che affida alle prime due sezioni il compito di evidenziare il processo appena delineato: ciò che accade "all'ombra degli annali" è fortemente legato al concetto di tempo ciclico, alle resistenze opposte per un progressivo mutamento, una sorta di cronaca in presa diretta della vita che volge lentamente e attenta alle forme della tradizione; *Il vento delle malve* racchiude la visione di quello stesso mondo colto con lo sguardo da lontano attraverso "i pensieri pellegrini" di un lucano che ha dovuto andar via; ma è presente anche la fase della contemporaneità. Va da sé che i contorni non sono nettamente definiti e c'è di sicuro la possibilità di interscambio, ferma restando la veridicità centrale dell'assunto.

L'arte come forma in cui si esercita un'austera moralità di sentire; è questa la chiave per cogliere il nucleo centrale della poesia di Rocco Vincenzo Scotellaro; ciò dipende dal particolare rigore con cui l'artista affronta i problemi del mondo. La radice etica connota e informa i rapporti tra gli uomini e per conseguenza anche l'ideale di società che si prospetta. Non è una formulazione astratta, ma qualcosa che deriva dal sostrato antropologico della terra di provenienza. L'amore per le cose espresse nella loro essenza di semplicità primigenia tende ad andare oltre l'immediatezza descrittiva per elevarsi a valore da trasmettere. In effetti, non si tratta della replica, del tutto improbabile, di un tessuto sociale precapitalistico quanto di estrarre valori e paradigmi che possano ancora oggi essere di ausilio. La *voglia di comunità* non come perenne frustrazione in atto, secondo la tesi di Bauman, ma principio attivo di virtù solidaristica che attutisca almeno l'egoismo imperante.

Rocco Vincenzo Scotellaro si fa portatore di questa fiducia e può annunciare nel titolo ottimistico della raccolta che "le gemme promettono bene", vale a dire che una nuova vita è possibile, se fa perno sul valore uomo che era alla base della civiltà contadina. Al di là delle soverchie che prevalgono in superficie, si può cercare scampo nel profondo e nell'arcaico, che è poi la tesi leviana del "germoglio sotto la scorza". Non è idoleggiamento del primitivo, ma attenzione privilegiata per ciò che in ogni tempo e luogo ha costituito l'ancora di salvezza per l'umanità: il ritorno alle origini, alla fonte primaria del suo stesso essere.

Tutto questo non significa che dai versi promana una visione a senso unico, di compattezza ingaggiata a sostegno di una tesi preconstituita; la poesia traduce la realtà, che ovviamente ha una fenomenologia complessa. E il realismo di Scotellaro sta proprio nella predisposizione a cogliere la molteplicità delle sfaccettature, il libero concorso degli elementi in gioco; in una parola, sta nell'atteggiamento di sana laicità che lo contraddistingue. Possono così emergere le debolezze e le cadute di una umanità che perfetta non è, specie se vista nelle sue prevaricazioni di classe. Il sarcasmo colpisce l'arroganza padronale che trasforma in "scettro" il "bastone" proprio nel giorno di Natale, Luigi si dice «stufi dei ragli del padrone»; e mentre si coglie la quiete bonaria dei cafoni «con le facce assoggettate agli umori dei padroni», sulla scorta di una tradizione di insofferenza nei confronti dei soprusi, «il vento incalza, scoperchia le case / e il vortice lontano risuona». È l'eco delle lotte contadine per la conquista della terra.

Il poeta saluta "riverente" le donne che «siedono imposimate / sull'uscio di casa» «con i tupperaggi aggiustati»: in questa scena fermata con l'occhio del

pittore (coltiva non tanto in segreto la sua passione) Scotellaro ha voluto esprimere accettazione e rispetto per il mondo “degli antichi padri”, ma sa bene che tutto non può rimanere come prima. Il senso della precarietà incombe sulla fatica contadina; basta che sia «più profondo / il solco del maggese» per creare turbamenti e incertezza, l'uomo risponde «col fiaschetto e la zampogna», la donna «è pronta ai voti». Risposte ambedue consolatorie che certo non intaccano i meccanismi ferrei e violenti dell'economia. Eppure, su quanta importanza abbiano il canto-musica e la religione, che prende anche le sembianze della superstizione, nella *weltanschauung* delle classi subalterne, non sarà mai troppo insistere. E a ciò si unisca il motivo oraziano del bere insieme, del ritrovarsi magari attorno al focolare e nei momenti rituali come quello dell'uccisione del porco: sembra che il poeta voglia rivendicare l'impari e necessaria arma della coesione identitaria per opporsi alle avversità storiche.

«Michele ha nella voce l'ansia / delle promesse», che si rivelano per lo più non mantenute. È un'altra costante della particolare psicologia contadina, che è poi la condizione del suo essere, in base alla quale intrattiene rapporti di ostilità e diffidenza nei confronti dello Stato, specie quello centrale: un elemento fondamentale nell'analisi di Carlo Levi.

Il componimento *Non è per egoismo* s'impone per la delicatezza del tocco con cui delinea il pudore nella miseria e lascia intravedere una spiegazione del connotato antropologico dell'importanza assegnata alla famiglia, che altri, in sede teorica, ha voluto definire familismo amorale: «Tra questi vicoli non è per egoismo / se tratteniamo un raggio di sole / prima che bussi alla porta accanto».

“Il vento delle malve” può aver luogo grazie a una distrazione che è tipica dei poeti, quella di addormentarsi “con gli occhi nel tiretto”; si mette così in moto il meccanismo della memoria che è capace di legare in una fertile attività passato e presente, ma anche regioni dell'anima tra loro distanti.

Rocco Vincenzo Scotellaro subisce gli effetti del vento sconvulsatore dell'emigrazione che seguì alla crisi del movimento contadino tra metà e fine degli anni Cinquanta; «come un passero ferito dalla fionda / dei monelli» partì anche lui. A Sud c'era poco o niente da fare, le speranze fiorite sullo slancio delle partecipazioni di massa svanirono e produssero una cocente delusione; il poeta canta: «Il giorno invecchia presto / da noi. La luna sopraggiunta / dà più sospiri che voci». È il tasto della tristezza che modula la voce e contrassegna i giorni degli addii: «Ti saluto cicala sulla scorza / del vecchio mandorlo». Il mondo delle origini può essere

guardato solo in lontananza e recuperato con dolcezza al cuore: «Mi è dolce l'inganno quando riaffiorano / spazi improvvisi di memoria». Non viene meno il dovere della fedeltà, anzi si colora dell'ansia di non farcela, come in quella struggente poesia dedicata a Rocco Mazzarone: «Non consumare da solo le strade, aspettami! / Avrò le scarpe nuove, e insieme / guarderemo le trecce d'aglio ai balconi, / seguiremo il volo delle taccole sul paese». Quelle stesse taccole che, impaurite, si sistemano addirittura nel letto in perfetta simbiosi naturale. Il rimorso corrode l'anima, quasi fossero sue le colpe che invece sono della Storia, degli uomini senza saggezza che coltivano gli interessi di parte e non il bene comune; Scotellaro si arrovela: «A me non danno pace questi ritornelli / scanditi dall'aria della pula lontana», «Sogno i vicoli nella notte». È degna di nota la figura della mamma, su cui si scarica il fuoco delle contraddizioni storiche, ed è lei, come tutte le mamme del Mezzogiorno, a veicolare i drammi e a renderli domestici, accettabili. Il "volto elusivo" stampa una nuova categoria d'approccio, quella di chi sa ma non dà a vedere, dominando dall'alto le situazioni.

L'approdo definitivo al Nord, che fa prendere alla faccia del poeta "il colore della Dora", crea col tempo un nuovo *status* per il quale non manca la gratitudine per "questa terra benedetta"; eppure ritorna in contrappunto l'immagine della madre.

Ivrea, che pur è la città di Adriano Olivetti, suggerisce riflessioni sui limiti dello sviluppo e sulla condizione alienante dell'organizzazione del lavoro in fabbrica; insieme a una denuncia per l'infatuazione nei riguardi della civiltà elettronica in cui ha sfogo il delirio di onnipotenza dell'*homo sapiens*.

Prende piede da ultimo un gruppo di poesie che sono specchio dei tempi per quel modo di porsi nei confronti della classe dirigente che si rivela non all'altezza del suo compito; una vera e propria satira politica in cui Scotellaro mette alla berlina comportamenti per niente dignitosi di potenti e clienti, onde provocare uno scatto di orgoglio che metta "al bando le fantastiche soggezioni".

La coda del gatto si configura come un vero e proprio canzoniere. Non penso certo di chiamare in causa l'alto e precipuo Archetipo, sì piuttosto di additare una diversa e articolata storia.

L'amore è qui storia di formazione, di progressiva crescita che porta il segno di una maturità raggiunta; anche per il distacco e l'ironia con cui il poeta ama guardare i capitoli introiettati delle sue avventure. È slancio di vita che pulsa, freme e trova placamento solo quando ha raggiunto la sua piena realizzazione.

Si può dire che per Scotellaro la vicenda narrata richiama per lo più il tempo della giovinezza; il che comporta immediato il corollario che l'amore coincide con l'ordito circostante della civiltà contadina; è, per così dire, la lingua del paesaggio. Un modo originale per prospettare in controluce lo sfondo dell'ambiente senza sottrarre spazio alla fenomenologia amorosa, che una *pruderie* di comodo cerca di nascondere per perpetuare secolari tabù. Quando invece è risaputo che al momento opportuno la forza della sessualità esplodeva libera e franca in una società che poneva freni per rispetto formale delle convenzioni.

La produzione amorosa esibisce tonalità e caratteristiche varie. «Il nibbio grifagno», metafora efficace di una prepotenza di possesso, svolazza e agguanta le sue prede in un gioco di reciproca soddisfazione; un mondo di sensazioni inedite si spalanca nella fantasia che dura: «A ogni mossa di ciglio / c'è un lembo di cielo / che va e viene». E non manca la sorpresa, che sempre gratifica e tiene vivo ogni rapporto, nell'atmosfera antinomica di buio e luce: «Volle spegnere la luce. / E la vampata del ceppo la sorprese». Tra fuoco della passione e fuoco reale con intreccio metaforico si sviluppa lo scenario d'amore che trapassa nella favola bella del contesto: «Io so che ci stai / quando sfavilla il ceppo / e la grondaia chiacchiera col vento». Tono favolistico ancora presente in un inseguimento che ha più le sembianze di un gioco da bambini: «Ti inseguo galoppando sui cavalli / di canna nel groviglio dei boschi».

Un mirabile esempio di reinterpretazione della tradizione popolare troviamo nella *Storia della luna del pozzo* che, nel suo stile epigrafico, racconta della luna gelosa, condiscendente sulle prime alle effusioni d'amore che si consumano in terra e vendicativa poi sino all'indicibile. Qualcosa di simile, sul versante della prosa, si può leggere anche in un racconto di Vittorio Bodini.

Alla tradizione colta, canonica direi, ci rinviano invece «i petali non si chiudono», «esala in mille dolcezze / il tepore del fiato»: una scoperta derivazione da Pascoli, che nel *Gelsomino notturno* ha raggiunto una delle vette più alte della poesia d'amore.

Rocco Vincenzo Scotellaro preferisce la nitida secchezza del dettato che si indovina frutto di una progressiva cernita tesa a eliminare ogni elemento superfluo; questa operazione non si esaurisce in se stessa, ma, stabilendo un collegamento tra poesia e poesia, diviene strategia di un progetto che si nutre di essenzialità narrativa, come fosse il noumeno lirico a trasformarsi in racconto. E si tratta non solo della messa in partecipazione dei "fatti", ma del coinvolgimento in un ritmo che nutre e fuoriesce dai singoli componimenti.

Quanto alla lingua, ci troviamo di fronte a un patrimonio che potremmo definire medio, se non fosse che presenta talvolta dei significativi sbilanciamenti, raramente verso il dato tecnologico e modernizzante per provocare effetto di ironia e addirittura di sarcasmo (si guardi, ad esempio, alle poesie *Homo sapiens*, *Casi clinici*, *Modernità*), e assai più spesso verso la cultura popolare e contadina (“insertare”, “abbeverata”, “pestatura”, “oggi mena tizzoni”, “sepali”, “scrippelle”, “panella”, “i cani paravano all’ovile”, “lo stipai all’addiaccio”, “la sciolta”, “si abbrustia il viso”, “lo zinale infarinato”, “incappanti”, “sanaporci”, “salaiolo”, “stricare i panni”, “cuccuma”, “focagna”, “beve a garganella”, “imposimate”, “tuppi aggiustati”, “gambe piene di salsicce”, “noveto”, “pitta”, “stava di casa”, “campanaccio”, “vadanano cecate”, “zoccola”, “accasarsi”, “lampascioni”, “controra”, “il pastore sentenzioso”).

Una presenza così pervasiva non può essere frutto del caso, tanto più che nell’uso si nota un gusto e una competenza straordinari; allora, l’intenzione sarà stata quella di consegnare alla lingua poetica un *imprinting* particolare che fosse il marchio delle origini: un recupero di nervi e venature per porre riparo alla omologante espressione compositiva.

FRANCO VITELLI

In un'epoca di simultaneità e appiattimento, esibite sullo sfondo di una generale erosione dei valori umani, un romanzo, come questo di Luigi Fontanella,¹ che affronti il conflitto del soggetto alle prese con l'ineludibile caducità delle cose può senz'altro apparire anacronistico: ma solo a chi ha dimenticato che, nonostante i miracoli della realtà virtuale e del globalismo, restiamo fatalmente soggetti al tempo e alla morte. E che precisamente nell'incessante indagine di questo misterioso *trait d'union* che ci accomuna tutti risiede il valore ultimo del nostro essere su questa terra, e forse anche la nostra più grande consolazione.

Fontanella introduce questo tema oneroso con un concetto elegante e coinvolgente. Il sessantenne Lucio Grimaldi (diciamolo subito: trasparente controfigura dell'autore), da anni docente a New York, ritrova, durante un soggiorno nella Roma della sua giovinezza, un abbozzo di un romanzo da lui stesso progettato, ma mai sviluppato, più di trent'anni prima. Il romanzo si sarebbe dovuto configurare come una *flânerie* attraverso certi luoghi della capitale familiari al protagonista. Partendo dalle scarse indicazioni superstiti (foto, toponimi), Lucio decide di ricostruire e percorrere lui stesso questa passeggiata, alla ricerca del proprio passato e con l'intento di "ricreare" il Lucio di allora. "Voglio rifare questa passeggiata", si propone il narratore, "accompagnando Lucio come un'ombra: voglio essere la sua controfigura... far rivivere Lucio... al modo mio di oggi", ben conscio che il Lucio di allora "non c'è più".²

Nonostante ciò che l'ambizioso approccio metanarrativo e le credenziali dell'autore potrebbero far supporre (Fontanella è docente e affermato saggista, oltre che poeta e narratore), il lettore comprende ben presto che *Controfigura* non vuole essere un *divertissement* di stampo postmodernista il cui scopo risieda, magari, nella realizzazione di un sofisticato falso *à la* Borges. Non si tratta, qui, dell'ennesima dimostrazione dell'impossibilità di distinguere il reale dall'immaginario: al contrario, Fontanella (che, strizzato brevemente l'occhio al postmoderno, è ora libero di esternare la sua indole surrealista) si affida all'immaginazione come unica forza in grado

¹ L. FONTANELLA, *Controfigura*, Venezia, Marsilio, 2009.

² *Ivi*, p. 21.

di sostenere la memoria contro la consunzione a cui siamo condannati, in grado di far rivivere il passato nel presente, preservando così la traccia del nostro passaggio.

Per l'attempato Lucio, la passeggiata per le vie romane si trasforma dunque in una successione di *madeleines* che toccano le corde del suo animo in modo improvviso e imprevedibile, innescando la reminiscenza. La fenomenologia di queste reminiscenze va letta in concomitanza con la nozione, indagata ampiamente dal Fontanella poeta, di *parusia*, o "apparizione magica o sacrale". Scrive Fontanella in *L'azzurra memoria*: «mi vengono incontro, al pari di 'parusie', oggetti, luoghi, gesti e visi che mi appaiono e mi parlano magicamente di se stessi, e coi quali io stabilisco un rapporto di totale empatia». ³ In questo senso, dunque, è da intendersi la congerie di episodi e spaccati di varia estensione (dal paragrafo alla ventina di pagine) che affollano il romanzo, catalizzati da eventi tanto esili quanto la semplice ricognizione di una chiesa, di un caffè o di un angolo di strada. Avvinto man mano dalle rievocazioni di Lucio, apparentemente sconnesse e aleatorie (lo sono: ma nel senso surrealista, e quindi eminentemente positivo, di *objets trouvés*), il lettore si accorge di trovarsi di fronte a un arazzo nel quale i variegati disegni racchiudono l'intera gamma delle situazioni ed emozioni umane.

Come in un piccolo *Decameron*, infatti, in *Controfigura* si trascorre da irresistibili bozzetti comico-grotteschi (come il sempre inesausto inventario di stranezze attribuito a vecchi insegnanti), ad avventure amoroze modulate in svariate tonalità: malinconiche, stravaganti, imbarazzanti, perverse o crudeli. Poi, all'improvviso, ci si imbatte nello sfascio perpetrato dal tempo e dall'azzardo: un amico stroncato da una rara malattia, una passione giovanile di cui non resta che l'oblio e la mutua estraneità; e, in generale, il deterioramento degli antichi rapporti, la nostalgia per l'entusiasmo e la pienezza giovanili, il senso dell'isterilirsi delle relazioni umane, dell'avvicinarsi improrogabile della morte.

Naturalmente, Fontanella mette subito in chiaro che il passato, irrecuperabile per definizione, può esistere solo, leopardianamente, in quanto perduto. Ne consegue che la rievocazione del passato non consiste in altro che in un fondamentale lavoro di (re)invenzione a carico dell'immaginazione non dissimile, in questo senso, dalla proiezione del futuro. È proprio per questo che, in *Controfigura*, i recuperi del vissuto possono repentinamente cedere il passo a improvvise folgorazioni relative a futuri

³ L. FONTANELLA, *L'azzurra memoria*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007, p. 15.

possibili (come quando Lucio immagina di venire investito da un'auto, e si chiede: "è così che uno muore?"⁴). Ed è pure per questo che, accanto alla riesumazione del passato individuale, si assiste alla celebrazione di quel grande passato *collettivo* dell'immaginazione custodito nella nostra tradizione artistico-letteraria. Un profluvio di affascinanti riferimenti a testi, autori, artisti e registi (anche qui, declinati in diverse guise: dalla citazione di un testo alla sinossi di un'opera, fino all'aneddoto relativo a un artista famoso) viene infatti a guarnire con regolarità il narrato, un catalogo in cui spiccano le personalità care all'autore: De Chirico, Svevo, Landolfi, San Francesco, Robert Walser (al cui racconto *Spaziergang* rimanda la *flânerie* di Lucio); ma anche Milos Forman, Alain Resnais, Federico Fellini. *Controfigura* riserva, infatti, una particolare attenzione al cinema, attenzione che si svolge, in generale, su due piani: quello diegetico, dove assistiamo, per esempio, alla diretta rievocazione del metodo di un maestro (Lucio fu comparsa in un film di Fellini), e al ritratto commovente di una no-vantenne attrice del muto; e quello formale, con la frequente mimesi di tecniche cinematografiche. *Flashback* e *flashforward*, digressioni, dissolvenze e suggestivi trucchi ottici increspano con frequenza il tessuto narrativo, e mai gratuitamente ma come veicolo di acute riflessioni sulla complessità e ambiguità della (ap)percezione umana.

Sarà certo in errore il lettore che creda di trovarsi di fronte a un semplice sfoggio di erudizione, a una sontuosa esibizione di saperi e di esperienze: al contrario, ciò che Fontanella ci offre, con tanta destrezza e passione, ammonta a un umilissimo atto d'amore (o, per meglio dire, di francescana meraviglia) per ciò che la creatività umana ha saputo erigere a baluardo contro il freddo determinismo a cui la nostra esistenza, come ogni cosa fisica, è inesorabilmente soggetta. Non è un caso, allora, che anche le molte citazioni colte siano trattate, nel romanzo, al pari degli altri personaggi o episodi scaturenti dalla giovinezza di Lucio, con i quali infatti condividono la medesima dinamica (spontanea, salvifica) di emersione del passato nel presente.

Eppure, da un altro punto di vista, gli *excursus* dell'autore sono anche un gesto difensivo, una salvaguardia psichica che scatta non appena si profila l'urto con un *reale* (nel senso lacaniano) irriducibile e traumatico. Il caso forse più rappresentativo di questo meccanismo si ha in occasione del riincontro di Lucio con la sua ex fiamma Patrizia: decenni dopo, la donna è irriconoscibile, e senza traccia dell'antico legame. È un mo-

⁴ L. FONTANELLA, *Controfigura*, cit., p. 68.

mento, per Lucio, di estrema angoscia di fronte all'incommensurabile devastazione del tempo. La crisi culmina nel riconoscimento che persino la voce di Patrizia, una volta dolcissima, ora "procura un fastidio quasi insopportabile".⁵ Per Lacan, com'è noto, la voce è uno dei principali *piccoli oggetti a*, quei pezzetti di corpo in cui si annidano la *jouissance* e il trauma. E cosa c'è di più traumatico di una voce che non suona come ci si aspetta, che sembra non appartenere più al suo possessore? La voce di Patrizia è qui precisamente la voce del reale, "stridula, quasi metallica", inumana: una voce che minaccia di gettare l'io narrante in uno stato di apprensione paralizzante di fronte a un fenomeno la cui estraneità sfugge al recupero concettuale.

È a questo punto che Lucio si lascia andare "a una serie di considerazioni sul termine voce", a una tassonomia dei diversi tipi di voce umana che a sua volta genera altre divagazioni, e con cui si chiude il capitolo. L'improvviso scarto digressivo, a prima vista immotivato e arbitrario, appare ragionevolissimo a una lettura psicanalitica: è l'unico modo in cui Lucio può superare l'*impasse* generato dal trauma della voce mutata: aggirandolo e "raffreddandolo" attraverso la proprietà astraente del linguaggio. La funzione precipua del linguaggio è infatti quella di schermarci, distanzianoci, dall'incontro traumatico con il reale della morte, del tempo, del nostro stesso corpo soggetto a leggi la cui meccanica ci sfugge. Da questo punto di vista, l'intero romanzo è il tentativo di Fontanella di dissipare, smorzare, e gestire questo trauma attraverso la scrittura.

Se fossimo chiamati a isolare, all'interno di un testo così polimorfo, un centro gravitazionale che ne racchiudesse la cifra, lo troveremmo forse nell'inquietante sequenza in cui Lucio, intrigato dalla voce di uno sconosciuto in un bar, sente l'impellenza di seguirlo. Il pedinamento, iniziato come per burla, si fa via via più agitato e ossessivo, fino a trasformarsi in una caccia parossistica, in "un atto folle, assoluto quanto gratuito".⁶ Finché, ormai sul punto di raggiungere la sua vittima, Lucio perde d'un tratto ogni motivazione, e interrompe l'inseguimento. È difficile pensare a un'allegoria più limpida dell'"impossibile" progetto di *Controfigura*: un implacabile tallonamento votato al tentativo di ricongiungersi al Lucio di allora e, ritrovandosi in quel doppio, confermare l'identità e il senso del Lucio di oggi. Ma dal momento che si può solo procedere in avanti, l'impresa non può che sussistere nei termini del famoso paradosso di

⁵ *Ivi*, p. 106.

⁶ *Ivi*, p. 70.

Zenone: come approssimazione asintotica, come eterno inseguimento. Vista attraverso la lente della psicanalisi, la smania di Lucio è in fondo quella fondamentale che ogni soggetto sviluppa nel momento in cui si costituisce come tale, in seguito a un traumatico atto di scissione da sé: la smania, cioè, di conoscere il proprio ruolo nell'universo. È l'affanno che Jacques Lacan riassume nel "Che vuoi?", l'interrogativo che il soggetto rivolge all'Altro nel tentativo di confermare la propria esistenza. Ma l'Altro, egualmente manchevole e ignaro, non è mai in grado di soddisfarlo in modo convincente. Nell'avvicinarsi alla sua preda, Lucio sente il proprio desiderio scemare nella misura in cui percepisce che lo sconosciuto (un uomo scisso come lui) non possiede alcuna risposta.

Se, da una parte, *Controfigura* registra l'assillo esistenziale per l'ineluttabile dissoluzione del tutto (e quindi l'ineradicabile sospetto che vivere, come l'inseguimento di Lucio, non sia altro, a conti fatti, che un atto gratuito e fine a sé stesso), dall'altra rifiuta senz'altro l'autocommiserazione, adottando un tono dignitoso e mai patetico, anzi spesso scintillante e ricco di humour. Ma ciò che maggiormente coonestà, alla fine, l'angoscia di fronte alla perdita è proprio lo sforzo indefesso del recupero, l'entusiasmo generoso e inestinguibile di fronte alla vita, a dispetto dei dolori che essa arreca; l'amore, in altre parole, per la "straziante bellezza del creato", come conclude Lucio con un efficace ossimoro, e forse intendendo: il creato filtrato e *ri*-creato dalla nostra esperienza, dagli eccezionali atti demiurgici di cui la nostra immaginazione è capace. Viene subito alla mente quello famoso ("io nel pensier mi fingo") celebrato nell'idillio di Leopardi, autore di cui si ravvisa facilmente l'influsso nella poetica di Fontanella. Non per nulla *Controfigura* si conclude con uno scenario di naufragio analogo a quello che sigilla *L'infinito*: e del resto, la figura dell'inghiottimento, dell'*a-fanisi* dell'io nel creato (o nel linguaggio) è un *leitmotiv* insistente in tutto il romanzo.⁷ "Vorrei penetrare in questo vento", dice Lucio nell'ultima pagina dell'opera, scrutando le luci del molo di Mount Sinai come un novello Gatsby, "e con lui rimescolarmi dentro i rami e le foglie di questi altissimi roveri; vorrei rannicchiarmi nelle loro fronde e dimenticare me stesso e tutto il resto".⁸ In questo *explicit* di grande intensità lirica, Lucio può solo sperare che l'irrecuperabilità di ciò che è stato venga in qualche modo risarcita dalla dissoluzione dell'io: non tanto nella natura per sé, in un generico gesto panico, quanto piuttosto nella vertigine dell'immagi-

⁷ Si vedano, ad esempio, le pp. 32, 46, 139-140 e 155.

⁸ L. FONTANELLA, *Controfigura*, cit., p. 174.

nazione, nel pelago del *fingersi*. È lo stesso scarto prospettico che, nell'*In-finito*, trasforma il negativo in positivo; che fa sì che il soggetto, assediato dalla spietatezza delle leggi fisiche, dimentichi sé stesso nel mare “dolce” e consolatorio dell'espressione poetica.

GIORGIO MOBILI

RICONOSCERE LE MENZOGNE PER VIVERE:
GLI ARCHETIPI, I MITI E LA LETTERATURA
IN UN VOLUME DI ALBERTO GRANESE

In Unermesslich
A. Stramm

La considerazione, dichiaratamente personale, che i testi classici greci e romani sono *con noi*, ma *non sono noi*, non è la sentenziosa e rovinosa presa di posizione di un passatista, ma la sintesi perifrastica di un modo di lettura e di una forma di comprensione della *praesentia* della classicità nella modernità. Prendere le distanze dai testi classici greci e romani, dalla loro multiforme rilettura, interpretazione, resa letteraria, che dal Medioevo giunge fino alla contemporaneità, non significa volerli allontanare nell'arido spazio della loro musealizzazione, bensì attivare in noi, lettori e studiosi, le migliori e più adeguate chiavi interpretative, atte a comprenderli e intenderli nella complessità, che deriva loro anche e proprio dalla distanza originaria rispetto alle epoche successive. In tale direzione il significato del discorso che si attiva costantemente intorno ai classici greci e romani non si stratificherà più nella vieta e dannosa riflessione sulla loro attualità, reale o presunta, rispetto alla contemporaneità, ma si dovrà al contrario, semmai, proporre capovolgendo la prospettiva: se noi, la nostra produzione letteraria, la nostra civiltà siamo attuali rispetto alle variamente articolate fasi della civiltà greca e romana, almeno a partire dell'VIII secolo a.C. per giungere fino alla Caduta di Costantinopoli, in quell'afosa fatidica giornata del 29 maggio del 1453, nella quale qualcosa finiva per sempre, ma qualcosa d'altro cominciava a vivere, e perdura ancora.

Il volume di Alberto Granese è una raccolta di saggi,¹ che soltanto il coraggio e l'ardire offerti dalla sapienza del dolore, dall'amore per la materia trattata e dall'esperienza di molti anni di studi e di ricerche, consentono di ordinare uno accanto all'altro all'interno di un testo prezioso e ricco di sollecitazioni. *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico* è la complessa e indispensabile fatica che ci si attende da

¹ A. GRANESE, *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Salerno, Edisud, 2010.

un *maestro* del pensiero e della critica letteraria, che si è spinto con i suoi studi dalle spiralfornite interpretazioni della poesia medioevale, attraverso la civiltà letteraria, filosofica e figurativa del Cinquecento e Accademica, fino a sondare gli estremi confini della contemporaneità nelle mescolanze fra scrittura romanzesca e transcodificazione cinematografica; un lavoro quello di Alberto Granese che solo dalla precisione del filologo e dalla passione del docente di didattica della letteratura può provenire. Dalla lettura dell'indice del volume emerge un' apparente eterogenea congerie di argomenti trattati insieme all'attenta articolazione e divisione della materia in macroaree tematico-concettuali: la prima è dedicata a *Dante e la sensibilità moderna: la «carne gloriosa» e gli affetti terreni*; la seconda dal titolo *I Miti e i classici antichi nelle nuove Forme della Modernità. Letteratura e cinema* si articola in vari capitoli: *Archetipi e miti: dai classici alla modernità letteraria*, in cui si affronta il percorso dalle oscure radici della civiltà, passando per la prassi traduttiva di alcuni classici operata da letterati moderni, fino all'analisi comparata del romanzo *Der Tod in Venedig* di Mann con alcuni passaggi dai dialoghi platonici e da Plutarco, e con il film *Morte a Venezia* di Visconti; *L'indecifrabile Medea: emarginazione e crimine*; *Sarà sempre Odissea: il disprezzo-Le mépris, da Moravia a Godard*; *Pasolini 1974: dall'inchiesta sul potere al film mancato*. La terza macroarea affronta il discorso *Dai miti ancestrali ai riti folclorici: d'Annunzio in Francia*; infine la quarta analizza alcuni *Aspetti moderni della comunicazione dal giornalismo artistico-letterario al romanzo-inchiesta*: nel capitolo ottavo l'oggetto della ricerca è il giornalismo di Sinisgalli e nel nono, invece, il teatro e il romanzo-inchiesta in Marotta, La Capria, Eduardo e Saviano. È evidente che il metodo scientifico cui si affida Alberto Granese è il metodo ormai affinato dalla comparatistica letteraria. In un momento in cui la critica letteraria nel mondo si muove sperimentando differenti formule e manuali strumentali, esuberando nel poststrutturalismo semiologico, nell'ermeneutica fenomenologica della narratività e della poesia, nei *gender* e *cultural studies*, nel decostruzionismo e nei fenomeni di ibridazione fra critica e scrittura d'arte, sociologica e antropologica, gli studi critici italiani rimangono strettamente ancorati alle speculazioni storicistiche e filologiche, senza neppure tentare altri territori e sfide euristiche. In particolare la comparatistica letteraria viene ostracizzata dai *probi viri*, che credono di detenere la verità dei metodi e degli oggetti di studio, e considerata genericamente ancillare rispetto ad altre forme di speculazione e di ricerca. Al contrario, oggi, si compie un gravissimo errore con la chiusura al colloquio che proprio la comparatistica letteraria ci invita a mantenere fra le cultu-

re, attraverso l'espressione letteraria: la comparatistica ci chiede di dialogare aprendo i nostri discorsi alla pluralità, perché la letteratura è realmente un immenso e multiplo discorso. Da Welleck e Warren è stato avviato sin dal 1949 quell'approccio comparatistico-letterario, con un saggio essenziale *Theory of Literature*. Il volume di Alberto Granese dimostra, anche a chi fosse sommamente scettico, che non solo è possibile ragionare in termini di comparatistica letteraria con fondamenti scientifici sicuri, ma soprattutto che per procedere in tali studi è necessario il ricorso a norme teoretiche che rifuggono dalle libere associazioni, e si avvalgono invece di un solido armamentario strumentale di volta in volta induttivo e deduttivo, fondante un'interpretazione che parte dai testi, coerentemente analizzati senza contravvenire alle condizioni spazio-temporali e al contesto di produzione, ma prevede che questi testi possano dialogare attraverso la prassi di comunicazione intertestuale. Il metodo è rigoroso ed il campo d'indagine ben definito, in modo che le persistenze e le ricorrenze di alcuni archetipi e miti della civiltà occidentale, dalle origini fino ai nostri giorni, possano tornare a 'presentarsi' e declinarsi variamente e diversamente in alcune opere letterarie o cinematografiche. Non deve né può apparire strano-estraneo alla letteratura italiana, europea, e ormai del mondo, goethianamente intesa, se Omero, Esiodo, Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide, Platone, Lucrezio, Ovidio, Seneca, e poi Dante e Shakespeare, secondo almeno Harold Bloom, continuamente tornano e ritornano con le loro scritture nelle riscritture e nelle interpretazioni di altre civiltà-culture, attraverso la creatività, la letteratura, attraverso la poesia, cioè quel modo con cui tutto diviene dicibile, come "ci" hanno dimostrato l'*epos* e il poema filosofico presocratico. Dalla letteratura l'antichità greca e romana induce all'antropologia, alla storia delle religioni, alla filosofia, perché nella letteratura coagulano i miti e i riti, l'*ethos* e il *logos* di quei popoli a fondamento della nostra civiltà. Così la riflessione di Bruno Snell può divenire perfettamente ausiliaria nell'elucidare le intenzioni di Alberto Granese: «Il pensiero nelle sue forme logiche comuni a noi Europei è sorto presso i Greci, e anzi da quel tempo viene considerato come l'unica forma possibile di pensiero. Senza dubbio, esso ha un valore determinante per noi Europei, e, quando lo usiamo nelle speculazioni filosofiche, esso si libera da ogni relatività storica e tende verso valori incondizionati e duraturi, in una parola, verso la Verità; anzi non soltanto tende ad essa, ma raggiunge anche il Duraturo, l'Incondizionato, e il Vero», così prosegue, nel suo *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, «noi non aspiriamo a scoprire un'umanità perfetta, e quindi non

legata alla storia, ma vogliamo, al contrario ricercare il valore storico di ciò che i Greci hanno compiuto». ² Questa è la prospettiva del filologo classico e dello studioso della civiltà Greca antica, che tace della trasfusione di quel pensiero e dei modi di quella civiltà nella civiltà romana, e poi da Costantinopoli fino a noi, e che non s'addentra ad analizzare l'enigmatico rapporto fra *mythos* e *logos*, e fra rito e storia, e tuttavia "ci" accompagna alla 'discoverta', per dirla alla maniera di Vico, di ciò che i Greci hanno compiuto. L'eredità più duratura, il lascito più conveniente è propriamente quello letterario, inteso sia come creazione e canonizzazione dei generi, sia come materia immarcescibile del complesso di racconti mitologici. Così Granese preavvisa che «il mito è un "organismo dinamico", che resiste nel corso dei secoli per la sua capacità di "rinnovarsi continuamente": è, nella sua essenza, uno e molteplice, tale che pur rimanendo inalterato nella sua struttura originaria, è oggetto di infinite riscritture» (p. 62): all'uni-molteplice inteso come categoria concettuale necessaria per conoscere la realtà è dedicato il dialogo Platonico del *Filebo*. La feconda persistenza del mito è nella coscienza del fatto che «non si è mai esaurito, non è mai concluso; vi sono sempre altre versioni da leggere e da riscrivere. Soprattutto nella cultura moderna è apparso sempre più evidente che i miti ellenici sono le radici stesse, oscure e inestirpabili della nostra civiltà [...]; sono cellule primarie, atomi di racconto, "mitemi", fasci di relazione, dotati di interna coerenza, di capacità combinatorie e polisemiche» (p. 64): con il monito e il viatico di questa incoercibile proposizione metodologica primaria, Alberto Granese avvia la propria indagine dalla classicità greco-romana originaria per giungere alla modernità, senza restare impantanato nelle speculazioni definitorie e indefinite intorno al Postmoderno o al Neomoderno, e ai loro presunti limiti cronologici di inizio e fine, ma è alla modernità latamente intesa, come espressione fenomenologica che dalla speculazione umanistica quattrocentesca "ci" accompagna variamente sin qui, nel presente che insieme sperimentiamo, che rivolge i propri studi. La volontà del saggio, nella sua visione d'insieme, consiste nell' «illuminare efficacemente il rapporto della modernità con i miti e gli archetipi dei classici della civiltà greco-romana, condizionato, in prima istanza, dalle auto-rappresentazioni e dalle auto definizioni che la Modernità, attraverso l'insieme delle sue strutture culturali, dà di se stessa» (p. 66). In tal senso il volume si dispone ad offrire al lettore i più esplicitativi *exempla* di questo rapporto, inebriando anche lo

² *La cultura greca e la origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 9-15.

studioso di quella *follia che viene dalle Ninfe*, per usare un'immagine focalizzante di Roberto Calasso, nella meraviglia della possessione. Una parte significativa in questo processo di trasferimento della classicità greco-romana è concessa alla pratica della traduzione (*trans-ducere*: un condurre attraverso il tempo e lo spazio i testi con i loro significati che divengono nostri nel possesso, appunto, della lingua che si trasforma nel tempo e ci trasforma col tempo). Granese sostiene che la «Modernità attua nei confronti dei classici greci e latini una strategia di risignificazione e di reinvenzione creativa, nella piena consapevolezza della loro alterità» (p. 69), ed è in tale direzione che analizza le traduzioni “creative” di Hölderlin, Pasolini e Sanguineti, recuperando la lezione di Benjamin, che considera la traduzione un atto di comunicazione fra culture. Prosegue con l'amore per la traduzione manifestato da Quasimodo. Così anche Cesare Pavese non traducendo, ma “rifacendo” i miti, nei *Dialoghi con Leucò*, presi in esame da Granese, si mostra interessato «al vitalismo selvaggio degli eroi e delle divinità primordiali», superando così l'estetica e l'*ethica* neoclassica, e avviando una speculazione esistenziale che problematizza il sistema valoriale desunto dalla greicità e dalla latinità, attraverso, ad esempio i miti di Fedra e di Medea. E Pavese stesso dei suoi ‘dialoghetti’ aveva detto, ne *Il mestiere di vivere*: «Potendo si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè *non* qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere». ³ Quella particolare sostanza di significati Granese la recupera proprio nel suo saggio, ed in particolare dalla rilettura e dall'analisi di *Der Tod in Venedig: originalità nella raffigurazione dell'archetipo mitico* egli riesce a far emergere un'atmosfera intrisa di greicità. Dalle divinità citate all'interno del romanzo ai riferimenti continui alle statue greche e alla bellezza e alla perfezione di quel mondo, al punto che «la vera sensibilità mitologica di Mann, e, dunque, la rivitalizzazione degli archetipi e dei miti in senso moderno brillano, infatti, di autonoma e autentica luce lì dove lo scrittore riesce a trasformarli e a rifunzionalizzarli in maniera nuova e originale in figure create dalla sua immaginazione». Plutarco, Platone e Senofonte sono all'origine della riflessione di Gustav von Aschenbach sulla fascinazione e del suo ‘innamoramento’ per Tadzio. I riscontri sono puntuali: dai testi greci all'originale tedesco con persuasive e sorprendenti sovrapposizioni linguistiche e concettuali.

³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952, p. 281.

Il film di Visconti *Morte a Venezia* prende una differente via, ben delineata da Granese in un istruttivo confronto comparato, che funge da chiave di lettura delle due opere in parallelo. Si potrebbe procedere lungamente negli *specimina* tratti dal bel volume, ma in tal modo non si riuscirebbe comunque a renderne la densità e la specificità, e si rischierebbe un' inopportuna deriva riassuntiva. Certo è che le pagine dedicate a Medea, definita "indecifrabile", sono un magistrale esempio di rilettura dell'archetipo euripideo alla luce di una civiltà in movimento, tremendamente sempre adusa al dolore e all'orrore: da Apollonio Rodio a Seneca, passando per le ovidiane *Heroides*, per giungere a Grillparzer e a Müller, fino alla *Medea* di Alvaro, Pasolini, Wolf e Lars von Triers, si affronta il discorso dalla mitizzazione dell'eroe e dell'eroina fino alla imprudente dismisura dell'azione di eroi demitizzati e brutalizzati dal dolore e dalla irresponsabilità delle proprie azioni, non di meno la psicanalisi (Pasolini) compie la metamorfosi nell'ansia di concepire la sintesi del sacro con il sesso. Paradigmatici di un metodo ricostruttivo e induttivo del sacro e della violenza archetipici appaiono i rilievi effettuati su alcune *Novelle* e nei testi della prima stagione teatrale di d'Annunzio. Realmente impresa titanica si configura anche solo il tentativo di dare ragione in questa sede del volume, che richiede, invece, una lettura concentrata e seriamente condotta per non perdere neppure un momento di quel discorso in cui l'antico parla al moderno e il moderno interpreta l'antico. *Le Epifanie del Moderno* si potrebbero risolvere in una duplice direzione: l'antico si manifesta nella modernità, proprio quando il mito appare a dirimere la creazione, ma la modernità si slancia verso l'antico quando desidera esprimere l'origine. In *Patroclo o del destino*, Marguerite Yourcenar, sa che «Cassandra urlava sulle mura, in preda all'orribile travaglio di farsi nascere l'avvenire» (*Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984 p. 21 – la traduzione è di un poetessa, Maria Luisa Spaziani). Il mito negli archetipi che sono giunti fino a noi procede ancora in quell'orribile travaglio, come dimostra Granese attraverso il suo studio. Rimane da svelare la ragione della prima parte del titolo: *Menzogne simili al vero*.

Così chiosa Omero: ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα (*Od.*, XIX, 209), quando Odisseo si presenta a Penelope come un cittadino cretese (quanta e quale sincerità c'è nel paradosso del cretese che afferma che tutti i cretesi mentono) che "fingeva dicendo molte menzogne simili al vero". L'oralità primaria della civiltà greca arcaica consente di affidare alla parola parlata (come catena sonora di significati che non necessitano di una forma grafica – fonemi senza grafemi) la trasmissione

del sapere e quel sapere è essenzialmente mitico, nel senso di narrativo, ovvero fatto di narrazioni. Le narrazioni sono reali, ma possono contenere, per la naturale distrazione o volontaria manipolazione di chi parla, molte ψεύδεα ingannevoli, come nel caso di Odisseo. Così agiscono le Muse eliconie esiodee, che sanno cantare molte menzogne simili al vero, ma sanno, quando vogliono, dire anche molte verità: potere della poesia e dell'arte. Con questa dichiarazione di poetica e di oralità, alle origini della civiltà occidentale, in cui è memorabile tutto ciò che è straordinario, e ciò che è straordinario diviene memorabile, Alberto Granese offre un saggio influente per l'ampiezza d'orizzonti e per la speculazione letteraria, dominando la materia ardente e falotica con lunga pratica di studio e di ricerca, e forgiando le argomentazioni con gli strumenti della storia, della filologia, della critica e della comparatistica letteraria. Un'ultima vox sulla menzogna e sulla verità: nel gennaio del 1938 Cesare Pavese annotava: «L'arte di vivere è l'arte di saper credere alle menzogne. Il tremendo è che non sapendo *quid sit veritas*, sappiamo però cos'è la menzogna».⁴

ANGELO FÀVARO

CLEPSYDRA DI ANDREA CARRANO*

La luce si fa avara - amara l'anima
(Eugenio Montale, da *Ossi di seppia, I limoni*, v. 42)

Mi sia consentito, in questa sede e in questo contesto, che inevitabilmente diventa commemorativo dell'uomo e del poeta, invocare l'*incipit* di una celeberrima trenodia encomiastica dell'antichità, cui spesso mio padre alludeva, nelle sue lezioni di vita e di cultura, quale sorvegliatissimo e fine esegeta di testi greci e latini. Parlo del frammento 11, 11, 6 di Simonide di Ceo, tradito da Diodoro Siculo, in cui il poeta greco esprimeva, con particolare valentia epico-oratoria in ambito lirico, il pensiero che la morte degli uomini valorosi è principio di immortalità, per cui alle manifestazioni di lutto subentrano necessariamente espressioni di lode e di ammirazione (τῶν ἐν Θερμοπύλαισι θανόντων/εὐκλεῆς μὲν ἂ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότ/μοσ, /βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶσις, ὁ δ' οἴκτος ἔπαινος: «di quanti sono morti alle Termopili gloriosa è la sorte, bella la morte, altare la tomba: il ricordo subentra al compianto, l'elogio al lutto»). Ora, lungi dal soffermarmi sui significati profondi della testualità simonidea, nonché dal proporre una forzata *comparatio* fra il destino di eroi valorosi e quello di uomini comuni, mi piace citare questi versi perché il compianto e il lutto di quanti hanno amato e conosciuto mio padre assurga a gioia, perché la poesia che tanto coltivò possa riscattarne la memoria di uomo retto e cristiano, perché questi versi possano consolidare la mia fede talora vacillante e illuminare il brullo sentiero della perdita, nella certezza dell'immortalità e del suo canto di poeta cultore del classicismo nel senso crociano della parola, come ebbe a sottolineare l'amico e poeta Silvano De Marchi nella

* Il presente saggio è la riproduzione integrale della presentazione dell'ultima silloge poetica di Andrea Carrano, presso la sede dell'Einaudi di Salerno, il 15 dicembre 2011. Andrea Carrano è morto il 17 settembre 2011, dopo una vita dedicata agli studi classici e alla ricerca filologica. Ne ripercorro umilmente i momenti salienti, confortata dall'eterno lume della sua eredità spirituale, umana e culturale. I tre *volumina* di liriche (*Parvula*, *Lampas*, *Clepsydra*, rispettivamente designati con le sigle P, L e C nella trattazione, affiancate dall'indicazione del numero di pagina di riferimento delle liriche di volta in volta menzionate), sono stati pubblicati nel 1978 (Padova, Rebellato), nel 2001 (Salerno, Plectica), nel 2010 (Salerno, Edisud).

recensione alla prima silloge *Parvula*, alludendo «alla misura calibrata del verso, al nitore delle immagini, alla piena aderenza del fantasma poetico alla realtà descritta o evocata». In quella stessa recensione De Marchi parlava della felice ricorsività di icone paesaggistiche della divina costiera amalfitana nella poesia di Andrea Carrano e del suo sentimento aurorale, non scevro da quella singolare cifra gnostica e stoica di accettazione del destino, che colora, talvolta di cupi e apocalittici accenti postmoderni, la sua trama poetica. E citava significativamente *Le tartane* (P, 24) e *I pescatori di Conca* (P, 25), le prime snodanti dalle curve marine le reti nell'acqua fatta di turchese, i secondi «vecchi immortali», figure ieratiche degne della statura dei tragici eroi di Eschilo, parimenti ricurvi sotto il peso del loro destino e illuminati dalla luce del πάθει μάθος, del 'soffri imparando', che in Andrea Carrano diventa, in poderosa sintesi classico-cristiana, fede, Provvidenza, ma anche ritualismo e barbarie del sangue spesso profuso per mano di un Dio vendicatore, di un ἀλάστωρ che ci lascia spiazzati fra luce cristiana e tenebra dell'arido vero e del nulla eterno di leopardiana, foscoliana evidenza.

Nel suo percorso di vita e di intellettuale (già ordinario di latino e greco nel Liceo Tasso di Salerno, impegnato in un'intensa attività critico-filologica, autore di saggi su Properzio, Enrico Proto, Elpidio Rustico e Seneca, autore degli *Aforismi in distici elegiaci latini* e di un pregevole commento al *Dialogus de oratoribus* di Tacito), si segnala all'attenzione della critica con la silloge *Lampas*, edita nel 2001. *Lampas*, dal greco λαμπάς, αδος, sigilla una raccolta lirica che, nelle sue diverse articolazioni tematiche e metrico-stilistiche, come io stessa ribadii in calce al *volumen*, è scandita da un cifrario intimistico afferente ai *topoi* dell'illuminazione interiore dell'autore, ad un percorso illuminato dal bagliore di un'ispirazione epifanica, che squarcia le tenebre dell'esistenza spesso grama e anonima. La poesia per Andrea Carrano è proprio *lampas*, luce, battito, vibrazione, epifania di cuori sensibili al canto della vita. La poesia è lampada della vita, eternità dell'attimo scolpita in versi capaci di sollevare l'uomo dall'oscurità per regalargli *flashes* di immensità. In tal senso, la poesia erompe sorgiva, quale insopprimibile urgenza intimistica, per cui è sacra e non va profanata, come si legge in *A chi non è poeta* (L, 51) e in *Oggi il Parnaso è proprietà di tutti* (L., 67), in cui icastica il poeta squaderna la denuncia del *profanum vulgus* del Venosino, peraltro richiamato intertestualmente nella lirica. Il poeta è «uomo solo in via», dà vita al lumicino che rischiarà nel buio; la poesia si sostanzia di angoscia e solitudine (come si legge in *I poeti*, P, 9), di buio e di luce foscolianamente, carduccianamente (si vedano *Dammi la mano*

e *Una voce*, in L., 34 e 52; in *Una voce*, pregnante testamento poetico, il poeta è nomade stanco all'ombra dei palmiti, mendico lucivago, sacrista che anima la fiammella del lucignolo semispento nel vuoto del tempio). Il poeta è dunque un umile sacrestano che anela alla luce e di questo sacro rito di iniziazione luministica e cristiana non è certo il vate o il profeta, come efficacemente ribadisce Agnello Baldi nella prefazione a *Clepsydra*, ma l'umile cooperante, l'uomo comune. Il poeta, insomma, illumina con la sua luce: sostanziali e pervasive, nella trama stilistico-concettuale di Andrea Carrano, le ascendenze classicheggianti (si veda *in primis* Pascoli, *La poesia*, in *Canti di Castelvecchio*: «lontano risplende l'ardore/mio casto all'errante che trita/notturmo, piangendo nel cuore,/la pallida via della vita:/s'arresta; ma vede il mio raggio/che gli arde nell'anima blando:/riprende l'oscuro viaggio/cantando», 83-90; ma si veda soprattutto Dante: «Facesti come quei che va di notte/che porta il lume retro e sé non giova,/ma dopo sé fa le persone dotte», Purg., XXII, 67-9).

Secondo *leitmotiv* nella poesia di Andrea Carrano è il male, il male nelle sue diverse articolazioni: *in primis*, il male metafisico. Se la poesia è urgenza, scavo interiore, voce cantata del dramma esistenziale, coscienza di valori, allora la *Weltanschauung* del poeta non può che essere negativa. Il male è l'erede di Caino (*Deus Sabaoth*, C., 29), il demone che permea la storia da millenni, ma in una visione gnostica, è anche il Demiurgo malefico, il principe della materia cosmica cieca (in tal senso, in *Satana Dio*, C., 32, esso è personificato ossimoricamente come Satana-Dio; la rappresentazione è agghiacciante: una sorta di Caronte psicopompo dagli occhi sbarrati, «all'ombra della notte/accovacciato», sghignazzante «in grembo/a streghe di ventura», fetida lava eruttante).

Il male è umano: è *spleen* baudelairiano, montaliano male di vivere: in *Calura e Violenza* (P., 23 e 8) il poeta tratteggia bozzetti montaliani sullo sfondo di un paesaggio a tinte fosche, che tanto mi ricorda la 'waste land' di Thomas Stearns Eliot, che mio padre spesso commentava con me, a casa, nel suo studio. Qui la desertificazione degli olmi e degli ulivi rosi dalle formiche, l'ostinato canto della cicala aerea, l'aspra lotta del bruco nell'anima delle spighe, lo stridio dei grilli «dalle scorze/di ulivi centenari», finanche le ortiche che «implorano/una stilla», tutto fa da *background* alla desertificazione esistenziale. Al deserto che palpita lucido al sole fa da controcanto il deserto della madre che grida per il sangue versato dal figlio (come non cogliere l'immagine bellissima dell'urlo nero della madre, che va incontro al figlio crocifisso sul palo del telegrafo in *Alle fronde dei salici* di Salvatore Quasimodo, che peraltro mio padre ha conosciuto e stimato?).

Se il male è nell'uomo, allora, almeno in una prima fase, proprio come accade in Leopardi e in Pascoli, nella poesia di Andrea Carrano la natura è buona: è l'uomo che viola il mistero dell'infinita galassia di stelle, il segreto dell'Orsa; mistero non è l'insondabile arcano della natura, ma quello dell'uomo «che uccide alla luce del sole» (come si legge in *Mistero è nell'uomo*, C., 40).

Il male di vivere stratifica tematicamente poche occorrenze nella terza silloge del poeta, poche perché in *Clepsydra* incalza il tema ecologista della violenza perpetrata dall'uomo nei confronti della natura. Poche, rapide pennellate dell'ungarettiano 'sentimento del tempo' nel 'male di vivere' in *Clepsydra*: in *Maestrale* (C., 40) 'il fischio solitario/dei bovari' è presenza virgiliana impotente di fronte al turbinio cosmico. La natura erompe in tutta la sua forza: «In alto, sui dirupi/torcono il tronco/al vento maestrale/le querce secolari/piegano le cime,/neniando sibili di pianto./Fibrillano nel vortice/le ghiande./Nel turbinio della foresta/il fischio solitario/dei bovari/spinge le vacche nelle grotte amiche./L'eco del muggchio cupo s'allontana/come il rintocco lento di campana». E Baldi, fine interprete, chiosa in sede prefatoria, il non casuale utilizzo di preziosismi fonico-timbrici (l'anagrammatico torcono-tronco, l'assonantico neniando-pianto). Altrove, come in *Fuga e morte* (C., 36), questo male di vivere si colora di trame esistenziali e di antitesi foscoliane: la vita è analogicamente un battito cardiaco che pulsa «nell'etere in terra/nei gorgi marini/in abissi senza/eco». Montagne di luce ovunque, i dardi del sole, poi la solitudine nera dell'uomo «piegato su un mucchio/di pietre». Rivedo ancora in questi versi il canto dell'aedo classico: la *fuga temporis*, la fralezza pindarica dell'uomo, la furia devastatrice del tempo che spazza via anche le ultime rovine, nel filtro meccanicistico dell'*incipit* dei *Sepolcri* di Foscolo, in una prospettiva 'entropica', volendo rapportarci a una metafora moderna della fine del pianeta.

Icona della violenza dell'uomo in natura è *Al gabbiano* (C., 37): all'eden del «bianco cobalto/del mare» si contrappongono i «cumuli immondi/fumanti/veleno»; la chimera dei mari polinesiani con onde sveltanti «al delirio di aguglie/argentate» è racchiusa fra il distico «Vola, vola, gabbiano,/lontano!» e il tristico ermetico, nei lemmi ridotti a misura di verso, «Potessi seguirti/lontano,/o gabbiano!», con la chiastica *dispositio* dei lemmi lontano-gabbiano in rima baciata. Il tema ecologico risuona anche in *Ape peregrina* (C., 41): l'ape non sa più dove suggerire «il miele/dai favi cosparsi di fiele»: la natura è sì bella, ma in profondità serpeggiano occulte minaci sostanze inquinanti. La protesta vibra anche in *Sogno e realtà* (C., 41): il

sogno è qui inteso come parvenza illusoria: un paesaggio idillico quello degli 'arbusti gemmati' madidi di pioggia, del mirtillo divino che occulta le bacche, del creato profumato di bosso e di alloro. La speranza di una palingenesi è in *Ecospes* (C., 42), in cui la virgiliana umanizzazione della Natura sventaglia culmini lirici nell'icona del carrubo prostrato a terra «con le secche trame/delle radici»; qui non ci sono, almeno sul piano immaginifico dell'accesa fantasia poetica, la ruspa e il disastro ecologico, titoli omonimi di liriche in *Lampas* (59 e 66). In queste ultime il pianto della natura è nel nido frantumato dalla ruspa («nunzio di morte avanza il mostro alato»), è nel ruscello che «mormorava/note di perla»: ora «un lago di bitume al cielo fuma», e greve sui campi si addensa la diossina, «nobile diva del progresso umano». Sogno vero, invece, quello di *Sogno*, in *Clepsydra* (44): è la natura di Teocrito che brilla di tumide primizie, di calici vermigli schiusi dal melograno silente (la memoria va a *Il gelsomino notturno* del Pascoli), di zampillanti rivi, insomma un *locus amoenus* che intride il dettato poetico di voci auliche, di tecnicismi botanici, di preziosi stilemi fonosimbolici («Occhieggiano dall'orto le visciole/tumide e fresche di novella piovà,/esala dalla terra e al mite sole/la nebbia mattinata si rinnova./Il cilieggiolo nel filare brilla/con il fogliame denso di frescura,/nettare il fico secolare stilla/sul rugiadoso manto di verzura./Nell'angolo dell'orto il melograno/schiude silente calici vermigli,/d'api uno sciame adora la regina/sui cespiti ronzante: non lontano/roco zampilla il rio tra schietti gigli./È sogno: e fugge l'armonia divina»).

Il male viene declinato anche come male 'solidale' nella poesia di Andrea Carrano, ossia il male dell'uomo sull'uomo: già in *Lampas* si scorgono trasumananti icone ferine: in *A Padre Kolbe* (L., 33), si rievoca, con occhio attento alla storia dell'infanzia di mio padre, l'assassinio dei campi di sterminio; il padre polacco, avvelenato dalla 'belva nera', è morto «come Cristo/in croce», la sua morte brilla nel cielo di Polonia come «monumento d'infamia/della rabida fame/di sterminio»). Una ferinità ben sottolineata pure in *Mandorlo in fiore* (L., 64: «Mandorlo amico: un'estasi di luce/biancorosata in verde filigrana,/paradiso di quiete nella truce/ora dei lupi usciti dalla tana./Su i favi d'oro e le corolle in fiore/si posa l'ombra del tuo ramo aulente,/profumo di dolcezze in ogni cuore/l'aura diffonde ed armonia vivente./Tu doni all'alba primavera e a sera/petali spargi a manto della terra,/mentre lontano spuntano le stelle./Schiude il suo nido in te la capinera,/ma rugge cupo il vento della guerra/e l'uomo annega in seno alle procelle»).

Il male della guerra è centro lirico, accanto a quello edenico-bucolico,

in *Parvula*: si leggano *Violenza* (8), *Ancora la guerra* (10), *La pace è sogno* (11, la guerra, «eredità dell'uomo all'uomo», si legge in clausola, con un verso-epifonema potremmo dire); ma anche *Umanità dolente* (12, in cui la terra tutta, l'umanità è racchiusa nella potenza analogica dell'immagine «miniera triste/di fumo/attoscatto», che tanto fa il verso al pascoliano 'atomo opaco del male'); in *Al mare* (15) le rovine belliche dei fondali violati nella Seconda Guerra Mondiale sono oggetto di una climax sintattica e tonale di forte impatto visivo: «Mare, i segreti/tu copri di abissi/sconosciuti,/dove non giunge il sole/a illuminare/il desolante buio di paesaggi/eterni nel mistero./Tu non sveli, infiniti,/i tuoi tesori,/ondeggianti tra banchi corallini/ed alghe oblique/alle correnti./Ma tu conosci il fabbro di violenze,/la nota sfinge, l'uomo;/quando, sfuggendo al sole,/sangue, delitti e guerre nel tuo seno/barbaramente ascose./Mirasti, muto, come sempre. Navi/adagiate sulle tue pianure,/alberghi smisurati/di pescecani edaci, siluri/ancora intatti, squallidi di morte;/calcificati crani nel groviglio/di ferri e di sentine./Vorrei vederti arido un istante, per contemplare, come un cimitero,/le tue croci di ferro,/le tue bare, scavate negli oblò,/le tue carcasse fluttuanti/nel vuoto./Sopra di te la turba/dei gaudenti/inva-de, brulicando, spiagge e scogli/dipinti a festa./Solo alla notte la ruina canti/dei figli tuoi sepolti:/ed alle stelle in cielo chiedi un lume/che l'ampie tue distese/inargenti, pietoso».

La morte, invece, come afferma Baldi, svaria nel dolore in *Lampas*: si leggano *Melarance*, 60, *A Padre Kolbe*, 33, *Gridano i morti*, 61, in cui il poeta esprime il suo dolore per la guerra in Libano; *Gerusalemme* (49), in cui la terra del profeta Geremia piange ancora («Il sole si oscura su petali/insanguinati./Una manciata di foglie divelte/nasconde l'orrore di Caino»).

La guerra è rievocazione autobiografica e cronachistica in *Clepsydra*: in *Ricordi di Via Croce* (C., 30) il protagonista è mio padre: il poeta-fanciullo, piccolo anagraficamente, contempla con «le pupille fisse» Punta Licosa dalla sua casetta sita in Via Croce; quegli occhi «sognavano mondi/ di luce amica», ma dall'oceano azzurro «immani sbucavano/quadrimotori di morte». Il bimbo si annichilisce «tra i ferri/battuti del balcone»: è il bombardamento su Salerno del '43. L'epilogo è sigillato dalla gnòme pindarica: «Oggi ancora/di tutto è sovrana/la guerra». La cronaca, invece, affiora in *Bimbi uccisi* (C., 27), in cui al sinistro bagliore di guerra si affianca l'urlo della madre che stringe al petto «un corpicino sbrindellato», «che la pietà del milite ha raccolto» in un telo di soccorso: parimenti, la chiusa è pindarica, nella gnòme di un'antifona «che ripete pace e bene,/ma il sangue scorre e l'uomo non perdona». Il dramma di Ciccio e Tore è assimilato alla

tragedia di Anselmuccio e Gaddo nel celebre episodio dantesco del conte Ugolino (*Il buco della morte*, C., 27): il gelo sui volti dei bimbi agonizzanti, la notte senza fine, mentre «Su nel mondo/sfreccia una rondine/smarrita».

In una più matura fase, il male, nella poesia di Andrea Carrano, risiede anche nella natura prima benigna, oltre che nella storia: 'imperscrutabile' è il silenzio di Dio di fronte all'urlo di Haiti; Baldi sottolinea che il poeta non può e non vuole sciogliere l'antico dilemma teologico, può solo chinarsi sul sole di Haiti e gemere nel silenzio del suo cuore, come si legge, dopo quadri apocalittici di 'lingue di fuoco', di 'occhi sbarrati', 'brandelli di corpi', 'crani schiacciati', 'cataste di pietre', 'boati d'inferno', in *L'urlo di Haiti* e *I bimbi di Haiti* (C., 31: «Nel mio cuore/una frana di buio», gnòme ellittica della cifra intimamente connotativa della sua lirica).

Baldi analizza molto acutamente il tema della natura e delle sue evoluzioni tematiche nell'universo poematico di Andrea Carrano: se inizialmente propende per una visione leopardiano-pascoliana (ma del primo Leopardi), nonché virgiliana (con marcati squarci teocritici e alessandrini in genere, a mio avviso), poi è molto scettico, man mano che si inoltra nel difficile cammino ermeneutico. In un approccio finale complessivo non esita a chiamare in causa Lucrezio: la natura può danneggiare in virtù di leggi fisiche imprescindibili e della fragilità dell'uomo. Una lirica, in particolare, desta forse questo sentimento lucreziano, ma direi anche virgiliano, in chiave eziologico-apocalittica, della natura: si tratta di *Presagio di tempesta* (C., 51): «Una lanterna cigolando oscilla/al vento della notte: un lampo bianco/squarcia il cielo sul mare di ponente:/nel guizzo appare, fugge un casolare, frana dal monte un tuono,/silenzio d'uragano». È lo scatenarsi di forze cosmiche occulte nella trafila onomatopeica del cigolio, dello squarcio, del guizzo, del franare, del silenzio d'uragano, quest'ultimo pregnante cerniera ossimorica e analogica in clausola.

Al rombo fragoroso del cosmo che si scatena con la forza delle immagini epiche (Omero ed Esiodo sono cari alla fantasia epico-cosmogonica delle sillogi poetiche di mio padre) meglio rispondere con la poesia dell'*hortus conclusus*, degli affetti domestici. L'unica via d'uscita è nel ritorno alla semplicità, all'eden perduto dell'infanzia: si vedano, a tal proposito, *L'Eden in terra* (C., 33, in cui spicca proprio il significato più intimo dell'idillio come bozzetto impressionistico del poeta e del pittore di paesaggi – il torchio, il colono che pigia l'uva in fervide tinozze, i bimbi in girotondo, la corolla che si schiude al sole); *Mattino d'aprile* (C., 34, in cui sembra quasi di toccare con mano la *vis* idillica e idilliaca di quelle 'Nuvole a pecorelle' che «danzano/al tiepido vento/di fragranze soavi», un quadro

bucolico incastonato in iperbato); *Petali di rose* (C., 34: «Petali di rosa/ il vento sciorina:/corrono sulle siepi/in delirio di luce»); *Nella valle* (C., 34), *Nevicata* (C., 35); ancora *Ignoto azzurro* (C., 37), *La lucciola* (C., 42: «È tornata una lucciola stasera/lungo il confine del maggese in ombra,/verde smeraldo a scatti sulla siepe,/silenzi di turchese a l'aura immoti:/tremante luccichio di stelle in cielo./Sogni, speranze di tranquilla pace/nell'uragano delle belve umane»); *Nuove mense d'amore* (C., 43), *I ciclamini* (C., 50: «I ciclamini occhieggiano/dall'aspro rovetto/di sanguigne more/dipinto./Al soffio di favonio/i pollini s'incrociano,/spariscono,/d'amori sitibondi»). La natura di Andrea Carrano è pascoliana, positivista potremmo dire, nella panica enumerazione di tecnicismi botanici (solo per citarne alcuni, agave, anemone, betulle, cardo, carrubi, ciclamini, cilieggiolo, faggi, gelso-mino, genziana, gigli, ginestre, lecci, malvoni, melograno, mirtillo, more, pervinca, pini, platani, robbia, rovetto, ulivo, uva, vilucchio, visciole), fusi però, come osserva Baldi, all'onirismo nella 'grammatica versificatoria': è sì poesia oggettiva, ma che sfuma nell'onirismo, anzi in quell'ermetismo onirico-analogico che è tendenza dominante dei lirici di formazione classica. Tale onirismo crea effetti di straniamento, anche perché spesso si sostanzia di analogie ardite, senza alcun passaggio esplicativo sul piano logico-concettuale, dunque di icone che al lettore spetta sciogliere, ricche come sono di inversioni sintattiche, di commistioni stilistiche (il registro non è mai rigorosamente monolinguisco, per usare gli strumenti della critica stilistica di Gianfranco Contini), di figure analogiche e fonosimboliche. L'Eden perduto è anche l'infanzia edenica: in *Ridatemi il mio Dio* (C., 33) c'è la nostalgia del bimbo che sente ancora nelle narici l'odore del muschio nel presepio di San Pancrazio a Conca de' Marini, l'odore delle fresie e dei giacinti nelle Quarantore, ma c'è anche la denuncia etica di tanta liturgia spettacolarizzata e priva di spessore teologico-dottrinario («Oggi l'osce-na ridda/di religioni/mi stordisce nel magma/delle opinioni./Ridatemi la freschezza/della mia fanciullezza», motivo che peraltro ritorna anche in *Povero Gesù*, C. 28, vittima di critici, «di mitologi maniaci/di teologi ossessivi/di filosofi barbuti»). La spettacolarizzazione del culto, che tanto colpiva la fantasia poetica di Andrea Carrano, soprattutto quando, dopo il trasferimento a Salerno nel 1986, annualmente gli capitava di assistere alla processione di S. Matteo del 21 settembre e di deprecarla intimamente, è anche in *Festa in paese* (L., 39, dove in clausola si legge «Di gloria onusto e d'oro/passa, implorato, il Santo protettore»).

L'Eden di Andrea Carrano è anche e soprattutto Eden marino: in *Marina di Conca* (L., 17: «Parlotta il fiotto/in seno alla scogliera/di giada./Corre

su la risacca/un brivido/d'aguglie argentate./Nel vespero almandino/sfumano i Galli,/l'isola di Ulisse./Luci d'acetilene/ammiccano/dai gozzi in rada./È l'ora di compieta»). La stessa Conca, ma di un afflato più cosmico, ritrae in C., 47: «Dall'alto sovrano ti mira/il Monastero./Giù dall'ampio seno/marino il gigante/turrito del Capo./Terra di ulivi sacri/sospesa sui dirupi,/accogli in seno i frutti/della terra, il cardo/e le ginestre a grappoli/odorose/e l'agave pungente/su cui sonnacchia il verde/dei ramarri./Il tuo nome tramanda/impavidi nocchieri/intenti all'Orsa, adusi/ai nemi di Guascogna./Dal mare l'eco a notte/di voci marinare/sfuma nel giro/concavo di stelle:/ti carezzano effluvi/di silenzi sottili,/la luna a picco/ti bacia,/Concha Marinorum»). Nelle lirica, come sottolinea Baldi, la selezione lemmatica è classicheggiante, l'ispirazione lirica simula la tecnica dello scorcio, dei quadri sovrapposti, l'*ornatus* si impreciosisce di iperbatì e analogie.

L'universo marino, come quello georgico, si arricchisce di una variantistica lessicale che sposa il cromatismo argenteo dei pesci e dei termini marinari evocati – aguglie, sarde, tonni, alalonghe, sgombri, palamiti, triglie, orate, murene, polpi, sarghi. Il mare, come la terra, è sostenuto dalla *laus vitae ac laboris*, esattamente come in Virgilio, nella digressione di stampo esiodeo del primo delle *Georgiche*. In *Parvula* il motivo del duro lavoro che temprava e non sminuisce l'umanità perché visto come $\phi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \tau\acute{\omega}\nu\ \theta\epsilon\acute{\omega}\nu$, punizione divina, come invece si legge in Esiodo, caratterizza tutta un'umanità prona sulle reti e implorante l'arrivo dell'alba per assistere ai frutti del lavoro notturno. Il bozzettismo nudo e crudo della marina di Conca e dei suoi pescatori assimila il poeta al bozzettismo verghiano, non certamente quello filantropico, ma quello verista, quello più autentico dei *Malavoglia*: la *dura lex* del lavoro è legge di vita per il poeta e per i suoi concittadini, è l'elogio di quest'atavica legge a costituire il perno tematico del *Trittico conchese*, con cui nel 2005 Andrea Carrano, come prosatore questa volta, si è classificato vincitore assoluto del premio nazionale Goffredo Parise per la narrativa. In *Parvula, I Pescatori di Conca* (P., 25) portano negli occhi la fede del domani, «un segno/di pane fiorito [...] Baciati dal sole,/venivano a spiaggia/nel giro di remi/incrociati. Sembravano vecchi/immortali», mentre in *Ottobrata di mare*, P., 27, che vale la pena trascrivere, sono sempre loro, i pescatori, proni su i remi: «Sfuma nel cielo/aurorale/l'astro di Citea./Lamine d'argento nel vasto/mare immobile./Grondano le reti/iridescenti,/tirate su dal fondo/sonnolento:/dolcissimi silenzi./Prono su i remi, stanco di dolori/si china il pescatore/all'acqua che sciaborda alla murata./Sotto quell'onde/vive/il suo segreto»).

Il ritmo prosastico-verghiano scandisce 'la poesia più compatta ed intensa della raccolta', secondo Baldi, ossia *La Limonara*, unica lirica riconducibile alla predicibilità metrica dell'endecasillabo sciolto, verso peraltro consacrato dalla nostra migliore tradizione letteraria. Protagonista è una donna segnata profondamente dalla fatica, assimilata ai muli nella virgiliana *pietas* del poeta e quasi mimetizzata nel declivio dei verdi agrumeti da lei quotidianamente battuti, nel filtro di una panica 'vegetalizzazione', che pure connota tanto verismo ferino primodannunziano. Se ne dà trascrizione: «Dal poggio cinto di betulle in fiore/scendi e barcolli sotto il grave peso./Lunga è la strada che ti porta a valle/dove il padrone arcigno ti riserva/il benvenuto del mattino. Hai gonfi/i piedi scalzi e vene, a fior di pelle,/turgide come serpe aggrovigliata./La sporta di limoni ti ha scavato/un ponte sulla schiena: e taci sempre./Tu sola, come i muli, sali e scendi/lungo il confine d'agrumeti verdi./Per te, negletta donna di limoni,/non c'è conquista pari al tuo sudore./Un sacco attorcigliato sulla testa/ti fa regina più che diadema!/Ti siedti, stanca, sulle pietre e guardi/il declinante sole all'occidente,/mentre ti passa accanto, indifferente,/la damigella intrisa di profumi,/languido nume atteso in sinagoga./Chi ti redime, chi ti cede il posto/per un minuto almeno in parlamento?/Potresti in faccia a tutti, in assemblea/gridare la vergogna che ti opprime,/nel secolo bizzarro dei diritti/cui solo accenna il turgido oratore/in posa di veggente ed in camicia/sciorinata sui muscoli del petto./Oh, torna alla tua sporta già ricolma/di rugiadosi frutti gialli in fiore!/La strada è lunga e l'alba è già vicina». Si avverte la protesta etica contro la demagogia politica, ma qualsivoglia protesta o guerra, da monodie tematiche, squaderna pentagrammi polifonici sulla rapina del tempo e sulla rinascita del sentimento dell'uomo che si immedesima nelle voci più elementari del cosmo: tutti i motivi 'monodici', potremmo dire, confluiscono nel più ampio contenitore esistenziale di un'ispirazione triste e sconsolata della realtà, ma pur sempre confortata dalla visione aurorale di un giglio o di un anemone. Le ultime due liriche di *Clepsydra* chiudono in tal senso il cerchio: in *Panta Chorei*, 'tutto scorre' o meglio 'tutto danza' (perché il poeta insinua la *variatio* dell'assunto eracliteo sull'onda di un attimo forse attraversato dal balenio della danza degli atomi) l'ora «fugge con ali voraci», l'onda «precipite [...] le livide rive/sommerge», nella mota sparisce un anemone vagante. Icone forti eppure poetiche: nella catena meccanicistica del turbino cosmico l'anemone, travolto, resiste ancora, quasi leopardiano 'fiore del deserto' che sfida 'le magnifiche sorti e progressive dell'umanità' (credo sia d'obbligo l'implicito riferimento a Leopardi, come sottolinea

pure Baldi, e alla polemica antiprogressista insita in questi versi). La poesia di Andrea Carrano trova unica, ultima consolazione nelle ‘voci amiche’ della natura (nell’ultima lirica di *Clepsydra*, intitolata appunto *Voci amiche* si legge: «Voci amiche d’un tempo/mi parlano:/ancora sono verdi,/nascosti dietro muraglie/forate da livide/mitraglie,/i sentieri di pace./Stormire di argentei faggi/il silenzio placa di attesa./Da nidi stretti alle grondaie,/ancora illesi,/il pigolio dei nati/ristora l’aria aprica:/lacrime di pietà/la terra invoca»). Alla natura il poeta conferisce, cito dalla recensione di Silvano Demarchi su “Nuovo Contrappunto” (trimestrale di poesia ed arte di Genova, ottobre 2011), ‘quella chiarezza ed essenzialità che gli antichi in maniera eminente possedevano’. Nel poeta si coglie, cito sempre dalla recentissima recensione, ‘una nostalgia del passato che confligge con la negatività del presente che non si configura però come nichilismo [...] A questa poesia occorre guardare come a un personale e originale recupero, in chiave moderna, di quei valori morali ed espressivi di cui furono portatori i grandi Maestri della classicità’. La *Storia della Letteratura Italiana* (Il Secondo Novecento) a cura di Bruno Maier, edita per i tipi di Guido Miano, Milano 2004 (prima edizione), ha inserito Andrea Carrano nel capitolo “Altri orientamenti della poesia contemporanea” (*Tra logos e liricità*), valorizzandone la cifra di poeta pittore di un paesaggio ‘oggettivato e interiorizzato insieme’, un paesaggio che, come rilevava Vincenzo Aversano nella prefazione a *Lampas*, è ‘nient’affatto prevedibile e scontato, tuttavia selezionato e rifiuto dai ricordi dell’infanzia e dalle pulsioni dell’uomo maturo’. L’editore Paolo Borruto, fondatore della rivista «Le Muse» di Reggio Calabria (bimestrale dell’arte e della cultura) mi ha recentemente inviato, dopo il decesso di mio padre, istanza di inclusione nell’antologia in allestimento “Personaggi per la storia”, forte del successo conseguito a livello internazionale dalle precedenti edizioni, cui hanno collaborato Rita Levi Montalcini, Giovanni Paolo II, Luciano Pavarotti, Raf Vallone, Renato Dulbecco e tanti altri illustri personaggi. Non ho ancora avuto la possibilità, ma soprattutto la lucidità di inviare il mio *placet* all’editore Borruto, che ringrazio in questa sede e che verrà da me personalmente contattato perché la poesia, la narrativa e, perché no, anche la pittura di Andrea Carrano possano ancora arrivare a tutti. In «Sentieri Molisani» (Rivista di Arte, Lettere e Scienze, organo dell’Accademia Internazionale “Lucia Mazzocco Angelone”, maggio-agosto 2011) scopro di recente una lirica di mio padre sulla morte: una morte che lo ha accompagnato dalla perdita della sua amata compagna, una morte ossianica, perversa, da paesaggista noir: «Bisbetica la morte: è sempre viva,/sogghigna, ronda per

il mondo intero,/s'acquatta, ossuta, all'ombra di una riva,/scava tra rovi e sterpi al cimitero./Colpisce, stronca, con silente lama/germogli e querce: tardi si ritira/in cave grotte a tessere la trama/di sue vittorie con perversa mira./Ospite ingrata accanto ai morituri,/non di pietà foriera né di pace,/siede il tenue a troncar di vita stame./Luce e beltà cancella ai dì futuri,/immota ad ogni prece o pianto tace:/ulula al vento orrenda la sua fame». Magra consolazione per me la scoperta di questo testamento poetico, ma vivida luce di chi desiderava la morte per abbracciare la sua sposa.

GABRIELLA CARRANO

Recensioni

PASQUALE SABBATINO (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2009.

Il volume collattaneo *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, curato da Pasquale Sabbatino, raccoglie gli atti di un convegno internazionale di studi svoltosi a Napoli (27-28 marzo 2006) per iniziativa del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Ateneo federiciano. La due giorni, che costituisce la prima tappa del progetto interuniversitario ed europeo “*Artes Renascentes. Luoghi, testi e immagini nella tradizione umanistica*”, nasce dalla volontà di tracciare una mappa dei luoghi e dei momenti centrali di una stagione culturale intensa e ricca di protagonisti, quella appunto dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Tra fine Quattrocento ed inizio Cinquecento – scrive Sabbatino nel saggio introduttivo al volume – «la cultura napoletana gode di una propria autonomia, dialoga alla pari con altri centri dell'Italia, in particolare Firenze, Venezia e Roma, e mostra un respiro europeo». Ed in tale contesto «il profilo critico del Sannazaro (1457-1530) offre numerose tessere per ridisegnare la geografia e la storia del Rinascimento, mettendo a frutto la lezione metodologica di Dionisotti, i risultati ancora parziali della filologia, da estendere auspicabilmente all'intero corpo delle

opere, e infine la bibliografia specifica prodotta negli ultimi decenni». Personaggio chiave del processo di diffusione della civiltà napoletana nell'Europa del Cinquecento, Iacopo Sannazaro, la cui fortuna come poeta bucolico viene celebrata da Raffaello Sanzio nell'affresco del *Parnaso* (1511), funge da punto di partenza di un itinerario di ricerca che percorre le grandi capitali culturali europee, nelle quali i saperi (dalla letteratura alle arti figurative e alla musica, dalle scienze alla filosofia) interagiscono tra loro influenzandosi reciprocamente.

Nel delineare l'attività artistica e letteraria del poeta arcadico durante la sua duplice stagione – quella aragonese (fino al 1501) e quella vicereale (dal rientro a Napoli nel 1505 fino alla sua morte nel 1530), entrambe segnate dalla parentesi biografica dell'esilio volontario in Francia (1501-1505) – i saggi raccolti nel volume focalizzano l'attenzione su alcuni nodi fondamentali. Anzitutto la dimensione etico-politica della sua opera maggiore, l'*Arcadia*, composta tra il 1480 e il 1485, riveduta e accresciuta qualche anno dopo per poi essere pubblicata a Napoli nel 1503 e di nuovo nel marzo del 1504, a cura dell'umanista e accademico pontaniano Pietro Summonte; il confronto sul piano della struttura e dei contenuti, nonché la coincidenza storico-editoriale, tra la prima edizione delle *Rime* di Pietro Bembo (appare

a Venezia nel marzo del 1530 e curate dall'autore) e la raccolta sannazariana *Sonetti et canzoni* (edita a Napoli nel novembre dello stesso anno, ad opera di amici e della destinataria Cassandra Marchese, ma senza indizi sul curatore); il contributo e la funzione del Sannazaro nello scacchiere europeo dell'umanesimo latino e della letteratura mariana; ed ancora l'intreccio tra letteratura e arti figurative, che suscitano in lui una particolare attrazione.

Di grande interesse, senz'altro, è il mosaico interpretativo costruito intorno al poema, in tre libri, *De partu Virginis* (composto nel 1513 ed edito nel maggio 1526 a Napoli presso Antonio Frezza), che secondo la tesi di Antonio V. Nazaro può essere inteso come un «esempio umanistico di parafrasi biblica», quel genere letterario che, fondato sulla nozione di riscrittura della Bibbia, attraversa significativamente la civiltà letteraria tardoantica, medievale e moderna (*Il De partu Virginis del Sannazaro come poema parafrastico*). Tra i testi inseriti in quella peculiare tradizione letteraria, che ebbe per modello il poema religioso del Sannazaro, rientra – come dimostra Giuseppina Scognamiglio – il *Parto della Vergine* (Napoli, 1624) di Marc'Antonio Perillo, «paradigmatica figura di letterato che tentò di far convivere, in una produzione non certo copiosa, tragedie, favole piscatorie, versi occasionali e rappresentazioni spirituali». La composizione del Perillo, «che segna l'inizio della sua attività di autore di scritti teatrali», è suddivisa in cinque atti ed è legata a quella sannazariana da rispondenze tematiche, stilistiche, lessematiche e figurali.

Accanto al Sannazaro latino del *De partu Virginis* e dei *Piscatoria*, si colloca il Sannazaro autore di testi in dialetto che rientrano nel genere dello *gliommero*, il cui termine – secondo le indicazioni di Francesco Torraca esposte da Nicola De Blasi (*A proposito degli gliommieri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*) – indica una sorta di “monologo recitativo”. In un groviglio di alternative critiche, è prevalsa l'ipotesi che il solo gliommero sicuramente sannazariano è quello con l'*incipit Licinio, se 'l mio inzegno*, il cui testo viene messo a confronto da De Blasi con quello dello gliommero *Eo non agio figli né fittigli*, al fine di appurarne la paternità. Tra i generi che caratterizzano la tradizione cortigiana meridionale, si contano, oltre allo gliommero, la farsa e l'intermezzo, quest'ultimi destinati anch'essi alla recitazione. Lo stesso Sannazaro – osserva Patricia Bianchi (*Le Farse di Iacopo Sannazaro: sondaggi linguistici e tracce intertestuali*) – mette in atto nei suoi componimenti tutta la gamma delle potenzialità espressive del genere della farsa, «che identifica pienamente la specificità storica e letteraria della Napoli aragonese». Avvalendosi dell'edizione Mauro, la Bianchi analizza le strutture testuali e comunicative, nonché gli aspetti lessicali e morfologici, di due farse, *La ambasciaria del Soldano* e *La giovane e la vecchia*, muovendosi verso un'auspicabile sistemazione filologica, linguistica e critica delle sei farse sannazariane pervenute.

Dal 1950 la letteratura critica sulla poesia bucolica del Sannazaro ha individuato nella *Pastorale* di Pietro Jacopo De Jennaro, stampata a Napoli nel 1508

e riscoperta da Maria Corti, «una pietra di paragone significativa non tanto per misurare il valore artistico dell'*Arcadia*», bensì per valutarne «il codice linguistico e stilistico» (Francesco Montuori, *Note sulla compilazione della Pastorale di Pietro Jacopo De Jennaro*). A rilevare, invece, l'enorme fortuna dell'opera sannazariana in Italia e in Europa è Antonio Gargano (*L'Arcadia di Sannazaro in Spagna: l'Egloga II di Garcilaso tra imitatio e modello bucolico*), il quale, rifiutando la canonica definizione di quest'ultima come «romanzo pastorale», si sofferma sulla penetrazione del testo napoletano in terra iberica, discutendo sul rapporto tra l'*Arcadia* (della quale fu data alle stampe nel 1547 a Toledo la prima delle quattro traduzioni cinquecentesche), la *Diana* del portoghese Jorge de Montemayor e la seconda egloga del toledano Garcilaso de la Vega, «che dal rapporto vivificante col capolavoro del Sannazaro aveva colto l'occasione per un rinnovamento radicale del linguaggio poetico spagnolo e, in particolare, del genere egloghistico».

Sulle modalità di ricezione del codice arcadico all'interno della tradizione letteraria napoletana nella seconda metà del secolo XVI, con riferimento alla *Siracusa* di Paolo Regio (Napoli, 1569) e alla *Mergellina* di Giulio Cesare Capaccio (Venezia, 1598), si concentra l'attenzione di Adriana Mauriello (*Il codice arcadico nella cultura napoletana del Cinquecento*), mentre Enrico Fenzi (*L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*) riflette sulla dimensione allo stesso tempo narrativo-allegorica ed etico-politica dell'*Arcadia*, leggendo

l'opera «sullo sfondo degli ultimi due drammatici decenni della Napoli aragonese». Alla parabola storica e politica degli aragonesi è legato un episodio significativo della vicenda biografica del Sannazaro, quello che lo mette in risalto nel ruolo di un «poeta gentiluomo», ovvero di un «cortesano» «fedele al suo signore anche nell'ora della disgrazia, fino al punto di dividerne l'esilio»: quando nel 1501 sceglie di seguire volontariamente in Francia l'ultimo sovrano aragonese, Federico II, dopo la caduta definitiva della dinastia (Carlo Vecce, *Sannazaro in Francia: orizzonti europei di un 'poeta gentiluomo'*).

E sarà proprio il sovrano a donare al poeta, verso il 1497, una proprietà a Mergellina, che nel 1529 quest'ultimo regalerà ai padri serviti (Francesco Divenuto, *Deos nemorum invocat in extruenda domo. Iacopo Sannazaro e la sua casa a Mergellina*). La villa a Mergellina sarà eletta dal poeta a propria dimora terrena ed eterna, con la costruzione della Chiesa di S. Maria del Parto, dove è sepolto (Franco A. Dal Pino, *Iacopo Sannazaro e l'Ordine dei Servi di Maria*). Il poeta, che nei testi della letteratura «parnasiana» «è menzionato in termini elogiativi o è reso personaggio-portavoce della satira dell'autore», si sentiva a buon diritto un cittadino di Mergellina. Carico di significati è dunque il sepolcro del Sannazaro, «dispensatore di eternità poetica». Al centro di una questione interpretativa da tempo dibattuta è, nello specifico, la lastra marmorea del monumento attribuita a Silvio Cosini (Cristiana Anna Adesso, *Sannazaro in Parnaso*).

Il viaggio del Sannazaro va oltre

la dimensione individuale e si colloca nel quadro più vasto del legame tra la Francia e la sua Napoli (Rosa Maria Giusto, *La città al tempo di Sannazaro*). La scoperta di codici e l'avventura intellettuale degli anni francesi portano il poeta al livello dei grandi filologi dell'Umanesimo. Dal Sannazaro filologo si passa poi al Sannazaro personaggio egli stesso di una conversazione immaginaria, quella compresa nel *Libro del cortigiano*, dove il poeta appare, sparisce e poi riappare nei manoscritti dell'opera del Castiglione, insieme a Pietro da Napoli e il Bembo minore (Olga Zorzi Pugliese, *Il Bembo 'minore', Sannazaro e altri personaggi napoletani nel Libro del Cortegiano: dagli abbozzi autografi all'edizione a stampa*).

L'accostamento Bembo-Sannazaro ritorna nell'*elogium* di Paolo Giovio, punto di partenza dell'indagine sulle biografie dei letterati del Cinquecento. Per quanto riguarda il poeta partenopeo, il legame politico con Federico d'Aragona e il duplice amore per la coppia Carmosina-Cassandra sono i due motivi narrativi che si alternano nelle biografie sannazariane: dalla vita scritta dal Porcacchi a quella di Giovanbattista Crispo, alla cui opera guarda il profilo settecentesco di Giovanni Antonio Volpi, dall'opera ottocentesca del Colangelo, che riscrive la vita del letterato con uno sguardo critico differente, alla trasposizione drammatica delle sue vicende nel XIX secolo (Vincenzo Caputo, *Biografie e immagini di Sannazaro: dalle vite cinquecentesche ai drammi ottocenteschi*). Ad interrogarsi sulla consistenza della drammaturgia napoletana al tempo del Sannazaro è

invece Piermario Vescovo ('La Busca de Jacopo'. *Visualizzazione, letteratura applicata, teatro*), il quale confronta l'esperienza napoletana con quella di altri centri italiani e sottolinea il peso che avrà nella fondazione del teatro italiano ed europeo del Rinascimento quella che egli chiama una «funzione Sannazaro».

Dal punto di vista stilistico, concorrono alla costruzione della pagina sannazariana vari passi tratti dai testi danteschi. A tal proposito Luigi Scorano ("Se quel soave stil...". *Sannazaro in traccia di Dante*) recupera la dicitura di "soave stile", rintracciabile in esordio delle rime riunite in *Sonetti et Canzoni*, sotto la quale inscrivere il rapporto del Sannazaro con Dante, «un rapporto non lineare ma attraversato da molte voci della tradizione lirica italiana fino alle composizioni in volgare del poeta napoletano e alla sua *Arcadia*». Il lessico delle egloghe dell'*Arcadia*, dall'altro canto, «risulta in qualche modo l'emblema dell'estetismo verbale umanistico». Le scelte lessicali dell'autore rivelano «un'evidente impronta latina, di chiara matrice umanistica e vicina alla tendenza volta al superamento di confini tra i due sistemi lessicali» (Ornella Gonzales y Reyero, *Dagli "Exquisiti suoni" di Sannazaro ai "Carmini" di Mamfuro*).

Scopo del volume, incentrato sui rapporti tra testi ed autori, è quello di rivendicare «il ruolo fondamentale nella storia letteraria d'Italia del Sannazaro», per collocarlo accanto alle figure di rilievo del panorama umanistico-rinascimentale (Daniela De Liso, *Iacopo Sannazaro nella critica letteraria del secondo*

Ottocento). In questo modo, si viene a proporre «un'immagine nuova o senz'altro rinnovata sotto il profilo scientifico di tutto ciò che attiene alle radici del pensiero moderno e alle sue origini classiche rilette dalla civiltà dell'Umanesimo».

Annalisa Castellitti

DONATO GIANNOTTI, *Della Repubblica fiorentina*, édité par Théa Stella Picquet, Roma, Aracne, 2011.

Précédée d'une introduction historique, riche et détaillée, consacrée à l'Italie au temps de la Renaissance (pp. I-LVI), l'édition du traité du Florentin Donato Giannotti (1492-1573), intitulé *Della Repubblica fiorentina*, composé de quatre livres, est proposée par Théa Stella Picquet, un texte d'une valeur inestimable fondé sur le manuscrit autographe (le code 230, Magliabechiano, classe XXX), qui constitue la dernière volonté de l'auteur florentin, un anti-médicéen déclaré qui passa la plus grande partie de son existence à Rome, auprès de ses protecteurs, d'abord du cardinal florentin Niccolò Ridolfi et, à la mort de celui-ci en février 1550, de François de Tournon, également cardinal. La première mouture du traité fut achevée en janvier 1531, mais Giannotti continua de le revoir, de l'amender et de l'augmenter jusqu'à son décès, survenu en 1573, même si le texte a connu ses principaux remaniements entre le 14 janvier 1531 et le 14 novembre 1534, période au cours de laquelle il persiste à croire à la restauration des institutions

républicaines à Florence ; puis, en 1538, année au cours de laquelle il procède à un profond changement structurel de l'ouvrage, auquel il tient beaucoup, qui correspond à son entrée au service du cardinal Niccolò Ridolfi à Rome. Aussi le manuscrit initialement conçu perd-il son caractère instrumental et devient un simple témoignage de ses convictions politiques.

L'intérêt du texte édité aujourd'hui, grâce aux soins de Théa Stella Picquet, mérite d'être remis en lumière. Il s'agit, pour Donato Giannotti, de s'interroger sur le meilleur régime politique possible et de résoudre la crise florentine, une réflexion et une proposition de solutions tenues pour nécessaires au bon fonctionnement des affaires publiques citadines, alors que Florence avait traversé des changements de régime politique incessants entre 1494 et 1527, et avait perdu, en 1530, ses valeurs républicaines pour adopter celles du principat, sous la domination d'une famille, les Médicis. Aussi ne manque-t-il pas, dans son traité, de se fonder sur les auteurs de l'Antiquité gréco-latine (Aristote, Polybe, Cicéron, Tite-Live) pour souligner ce qui constitue le meilleur type de gouvernement pour les Florentins : le régime mixte qui allie les notions de démocratie, d'aristocratie et de monarchie, selon une conception aristotélicienne, dans laquelle les magistratures parviennent à trouver un équilibre politique et social bénéfique, grâce à la présence de groupes sociaux intermédiaires qui se situent entre les grands et le peuple.

Issu d'un milieu modeste, Giannotti put bénéficier d'une solide formation

humaniste, profitant des enseignements de Marcello Adriani (pour le grec) et de Francesco Cattani da Diacceto (pour la philosophie), ce qui permit à l'auteur de fréquenter et de se lier d'amitié avec des membres de l'aristocratie florentine, tels Alessandro dei Pazzi qu'il suivit en 1527 à Venise et Piero Vettori, illustre philologue à l'époque. À l'instar de Bartolomeo Calvacanti, Donato Giannotti fut un tenace adversaire des Médicis jusqu'à sa mort survenue en 1573. Figurant comme l'un des principaux théoriciens de l'État républicain à Florence, il ne manqua jamais, de 1530 à 1550, de réclamer la mise en place du meilleur système de gouvernement et, ainsi, la possible création d'une constitution républicaine pour sa ville natale. Nommé lecteur de poésie et de lettres grecques à l'Université de Pise en juin 1521, il séjourna ensuite à Padoue et à Venise en 1525 et 1527, quoique ce fût en 1527, lorsqu'il accompagna l'ambassadeur Alessandro dei Pazzi dans la cité de saint Marc, qu'il put connaître les affaires de l'État florentin. C'est du reste, dès 1527, que l'auteur florentin fut impliqué dans la vie de la République de Florence en qualité de secrétaire du conseil des Dix, à l'instar de Machiavel jadis, mais il ne fut pas un protagoniste de la vie politique citadine. Une fois les Médicis de retour à Florence, de façon définitive, Donato Giannotti vit ses possibilités de carrière anéanties par les purges opérées par cette puissante famille qui accéda au pouvoir en 1530. Il fut même emprisonné le 17 octobre 1530 et soumis à la torture, mais les résultats furent vains, car il ne fut retenu

coupable d'aucun chef d'accusation. Quoiqu'il fût libéré, il fut contraint à l'exil pour une durée de trois ans dans l'arrière-pays de Florence, mais il préféra quitter la Toscane. Giannotti paya ainsi cher la fonction de conseiller qu'il assumait entre 1527 et 1530, dernière période de liberté républicaine où la cité de l'Arno fut mise sous la protection du Christ, alors qu'il s'était engagé dans les affaires citadines, en se distinguant comme un fin connaisseur des institutions vénitiennes et comme un brillant auteur de traités sur les réformes de nature institutionnelle.

C'est ainsi que la précieuse édition présentée par Théa Stella Picquet contribue à rappeler le rôle essentiel joué par Donato Giannotti dans le cadre des idées politiques au XVI^e siècle, à côté de ses contemporains et compatriotes Machiavel et Guichardin, dans un espace – celui de Florence – qui ne cessa de connaître des bouleversements politiques profonds jusqu'à la disparition de la République en 1530, après une trentaine d'années d'incertitudes, souvent liées au contexte des guerres d'Italie et à l'émergence de puissances européennes qui s'opposèrent sur la péninsule (la France des Valois et les Habsbourg), au détriment de la souveraineté de la plupart des États italiens. Brillant humaniste, Giannotti fut un défenseur convaincu et honnête des valeurs républicaines, ainsi qu'un fervent admirateur de la République de Venise, véritable objet de réflexion et modèle pour une possible (re)-mise en place, à Florence, du régime politique idéal, mixte, partagé entre plusieurs groupes sociaux. Ce traité contribue à rappre-

ler au public la résistance politique et «idéologique» qui a été exprimée, au risque d'une carrière brisée, aux puissants Médicis qui accédèrent au pouvoir, en devenant duc, puis grands-duc de Toscane jusqu'en 1737.

Lucien Faggion

ROBERTO BERTOLDO, *L'infame. Storia segreta del caso Calas*, Milano, La vita felice, 2010.

Il 'caso Calas' è noto per essere servito da pretesto a Voltaire nella stesura del suo trattato sulla tolleranza. Nell'ottobre del 1761, il primogenito di una borghese famiglia protestante di Tolosa, Marc-Antoine Calas (forse intenzionato a convertirsi al cattolicesimo) si era suicidato. La famiglia, per nascondere la vergogna conseguente all'atto di Marc-Antoine, aveva inizialmente denunciato la sua morte come omicidio. Tanto era servito alle autorità cattoliche francesi per accusare dei protestanti della persecuzione di chi intendeva abiurare in favore del cattolicesimo. Il padre di Marc-Antoine, Jean, fu accusato di aver ucciso il figlio per impedirne la conversione, e venne giustiziato, mentre il resto della famiglia, la governante ed un loro amico furono condannati al carcere o all'esilio. Voltaire, da avvocato, si preoccupò di riabilitare Jean Calas, cosa che gli riuscì, ottenendo addirittura dal re Luigi XV un risarcimento per la famiglia. Inoltre, il caso Calas ebbe come conseguenza l'abolizione della festa che si svolgeva a Tolosa ogni anno per ricordare il massacro degli ugonotti del 1562.

Fin qui la storia 'pubblica' dell' 'affaire Calas'. Ma Bertoldo, nel sottotitolo dell' *Infame*, ci fa intendere che sotto a questa storia se ne nasconde un'altra, "segreta".

Cosa intende l'autore con "storia segreta"? Che dietro l'emblematicità di un caso storico – il caso Calas, come gli altri (La Barre e Sirven) che Voltaire tenne in considerazione per il suo trattato, e che lo stesso Bertoldo ricorda, proprio per bocca di Voltaire – c'è la complicazione di un groviglio di sentimenti e passioni che la teoria, costruita sopra un 'caso', ignora, volutamente o meno. Ma è proprio la "storia segreta" quella che serve a comprendere la profondità che la storia 'ufficiale' nasconde, e che è fatta di uomini e di donne, di corpi, di bisogni, di desideri.

La *tolleranza* (parola che, certo, nel Settecento illuminista aveva altro valore) è, nel nostro tempo, l'espressione più meschina del sentimento di superiorità. Si tollera chi si considera inferiore (*diverso*), gli si concede di esistere, privandolo, per ciò stesso, di dignità. In fondo, è in questo che consiste la "catena dell'infamia" di cui parla Bertoldo nella "storia segreta" dei Calas, nel *tollerare* negli altri le debolezze che si temono in se stessi, senza averne *pietà*. E il primo anello di questa catena, in realtà, è proprio Marc-Antoine, la vittima dell'infamia. Il bisogno di essere amato, a partire dal padre, non lo rende capace di amare, lo porta solo a teorizzare sull'amore e il senso della vita. L'attrazione verso chi è ai margini della società, il disprezzo per i rappresentanti del potere, e perfino l'amore per la propria donna (le proprie donne), non

sono, in Marc-Antoine, espressioni sincere di amore e di rivolta. Ma il giovane Calas capirà, di colpo, tutto questo, ammettendo di non essere diverso, nelle proprie ambizioni borghesi, dal padre commerciante, che egli ha tanto odiato, e il suicidio sarà l'atto di resa di fronte a questa consapevolezza. Come dirà al fratello Donat, nel momento in cui prenderà la decisione di uccidersi: «Non avevo [...] sentimenti che non fossero preconfezionati ed era giusto così, ne ero davvero convinto». Il sentimento della morte come “ingiustizia che ci perseguita” e che rende relativo ogni nostro atto – e però, proprio per questo, cruciale – rende Marc-Antoine consapevole della sua debolezza, gli fa dire, finalmente, la verità, lo fa essere se stesso. Entrato in una chiesa, ormai quasi folle, esclama, rivolgendosi ai fedeli: «I nostri abiti non possono dividerci gli uni dagli altri, non possono farlo l'età, la ricchezza, l'intelligenza. Vi parlo a nome di Dio, liberatevi per lui, liberiamoci dalle categorie. Dio ci vuole così, amici, a tenerci per mano, a lavorare tutti per lo stesso scopo, che è la nostra vita, non la Chiesa, il Re o il Denaro. Io voglio essere il vostro avvocato, voglio difendervi dall'ingiustizia».

Nell'*Infame*, come negli altri romanzi (*Il Lucifero di Wittenberg*, *Anche gli ebrei sono cattivi*, *Ladyboy*), nella saggistica (*Nullismo e letteratura*, *Principi di fenomenognomica*, *Sui fondamenti dell'amore*, *Anarchismo senza anarchia*) e nella poesia (*Il calvario delle gru*, *L'archivio delle bestemmie*), Bertoldo individua, leopoldianamente, nel limite ‘naturale’ della morte, il limite stesso della violenza (morale e fisica) che l'uomo esercita su

se stesso e sugli altri: cosa che dovrebbe renderci consapevoli che la mancanza di *pietà*, conseguente al “fare finta di essere eterni”, è la più grande delle colpe.

Mancanza di *pietà* di cui è colpevole Voltaire (e più degli altri), che di una tragedia ha fatto occasione di gloria personale e di esaltazione della razionalità sulla *carità* (in modo simile i *demòni* dostoevskiani giustificano l'omicidio e la violenza sui più deboli).

Co-protagonista con Marc-Antoine e suo antagonista *post mortem*, Voltaire, pur subendo una progressiva ‘umanizzazione’ (dovuta al confronto con la famiglia Calas e con chi ha amato Marc-Antoine), rimane il rappresentante dei filosofi che antepongono le ragioni delle loro teorie all'umanità. L'ostinazione che dimostra, nel fare di Marc-Antoine un debole, è pari a quella di volerlo riscattare identificando nel padre l'unico responsabile del suicidio del giovane. In realtà – e sarà Donat Calas a farglielo notare – in entrambi i casi Voltaire pecca di semplificazione, vuole trovare una giustificazione alle sue teorie al di là della complessità dei sentimenti umani. Ma la storia dei Calas lo condurrà inesorabilmente a capire – «pian piano comprendeva la differenza tra la ragione e le idee, il pericolo di quando la prima si riduce alle seconde, la fortuna di quando le seconde continuano a essere scosse dalla prima e dalle sue debolezze emotive». Infine, il filosofo ammetterà la realtà che si era voluto nascondere, nello studio dell'“affaire” – «riconosco in Marc-Antoine Calas ciò che avrei dovuto essere se fossi stato meno accorto».

Chi è, dunque, l'*infame*? O, meglio,

chi sono gli *infami*? A dispetto della misoginia del Narratore, gli *infami* fanno tutti parte del mondo maschile (solo Donat Calas e l'accattone David Prunier, unico vero amico di Marc-Antoine, fanno eccezione). Rappresentano il mondo del potere, dell'autocompiacimento e dell'auto-commiserazione, un mondo che ignora la *pietà*, nella migliore delle ipotesi *toltera*. Ne fa parte l'insensibile padre di Marc-Antoine, che ha castrato la propria capacità di amare per interpretare al meglio il ruolo dell'autorità, non solo economica ma – e soprattutto – morale, all'interno della famiglia. Lo è Philippe Moreau, il giocatore che sfrutta l'amicizia di Marc-Antoine per trovare appoggio economico e 'ideale' al proprio vizio. E lo sono, naturalmente, i rappresentanti delle classi del potere, come il conte Verbeux e il suo amico Padre Duclos, che lucrano sulla conversione di Marc-Antoine.

Ma i peggiori rappresentanti di questo mondo sono gli intellettuali, a partire da Voltaire e dai membri del circolo intellettuale che frequenta Marc-Antoine (che, per quanto si senta diverso dai suoi tronfi e inutili colleghi letterati, non riesce a dare un peso intellettuale, sociale, a ciò che scrive). La ricerca della verità, in filosofia come in poesia, è ben povera cosa se è separata dalla vita, dalla capacità di calare tra gli uomini quella ricerca e i suoi risultati. Se è vero, come indica l'epigrafe del romanzo, che "Il compito di un filosofo non è di compiangere gli infelici, è di servirli" (Voltaire), allora tutti i filosofi dell'*Infame* hanno fallito, e proprio a partire dalla loro personale esperienza

di vita. Persino Laurent Angliviel de la Beaumelle, lo scrittore emarginato dal potere, che aveva tentato di difendere la famiglia Calas prima di Voltaire, partendo da una 'implicazione emotiva' (e non dalla ricerca della gloria personale, come il filosofo), si accorgerà che la lotta a favore dei protestanti era stata per lui così importante da non permettergli di capire che si sarebbe trasformata in un'arma a doppio taglio per i Calas, al momento del loro giudizio.

Le donne sono marginali, rispetto al mondo degli *infami* (come accade alla moglie e alle figlie di Jean Calas, o alla convivente di Moreau, o alla sorella del conte Verbeux e alle frequentatrici del circolo intellettuale), ad esso strumentali, o di esso strumenti, ma mai protagoniste. Alcune di loro, però, si oppongono a quel mondo, con una profondità emotiva ed intellettuale che agli uomini manca.

Sono donne, infatti, le figure positive che denunciano la "catena dell'infamia" – Françoise Dupin, la prostituta ex amante di Marc-Antoine, Jeanne Viguière, la domestica cattolica dei Calas, e, pur nella sua debolezza, Thérèse Niellé, la fidanzata segreta di Marc-Antoine, alla quale la fede cattolica della famiglia impedisce di ufficializzare il rapporto con il protestante Calas. Nei dialoghi con Voltaire (che interroga nuovamente tutti i protagonisti dell' 'affaire Calas', per chiarirne, finalmente, ogni aspetto), le tre donne svelano al filosofo i suoi limiti, sentimentali e teorici, e denunciano l'*infamia* che ha trascinato Marc-Antoine al suicidio.

Françoise Dupin, pur avendo lasciato Marc-Antoine (amandolo ancora)

quando aveva capito che il tormento interiore dell'uomo era fine a se stesso, e non aveva sbocchi al di là del vittimismo, non smetterà, malgrado tutto, di difenderlo, di fronte all'*infame* Voltaire, che ne vuole fare per forza un debole che tutti potevano 'usare'. Al filosofo 'puro', che esibisce la sua superiorità rispetto alla "fragilità" di Marc-Antoine, Françoise non esiterà ad urlare che è proprio lui, Voltaire, il primo, ad usarlo, per la sua gloria personale – "Lo state usando, Voi lo state usando!", saranno le parole con le quali gli si rivolgerà, mentre viene cacciata da casa Voltaire.

Con decisione apparentemente più discreta, ma non meno forte, anche Jeanne Viguière difenderà il 'figlio' Marc-Antoine di fronte alle accuse di Voltaire. Eppure, anche lei, come Françoise, non era stata meno risoluta quando aveva messo Marc-Antoine di fronte alla contraddizione di una conversione cercata per opportunismo e non per convinzione. Ma la schiettezza usata con il giovane – com'era stato per Françoise – era prova di amore nei suoi confronti. E proprio per quell'amore, Jeanne rinfaccia a Voltaire di temere "di scoprire tutta la catena dell'infamia". La "colpa", che è "ovunque", non può, proprio per questo, essere ridotta ad accusa verso il più debole, "senza pensare alla causa di quella debolezza". Per Jeanne, Voltaire non è diverso da Jean Calas – entrambi, volutamente ignorando quella "causa", hanno fatto di Marc-Antoine un *diverso*, la vittima sacrificale del teorico mondo 'dell'ordine'. La "causa interiore", l'unica a dover essere investigata nella morte di Marc-Antoine, Voltaire non riesce

neanche a rilevarla – «Se cercate la verità, non compiaceteVi di Voi, della Vostra scrittura, della Vostra logica. Le cause non frequentano sempre la stessa dimensione degli effetti», gli dirà apertamente Jeanne, causando la prima, vera crisi ideale del filosofo.

Anche Thérèse, pur dimostrando un carattere meno forte rispetto alla prostituta e alla domestica – il che è normale nella sua condizione di cattolica borghese – non teme di mettere Voltaire di fronte ai limiti della sua analisi. Anche per lei, naturalmente, Marc-Antoine è ben di più di un 'caso' da esaminare per dare un fondamento alle proprie teorie, è un "corpo", amato, del quale la donna sente ancora la straziante mancanza. E lo cerca proprio presso Voltaire, che a quel corpo non ha mai pensato, preso da due astrazioni – "il padre e la società, un innocente e una colpevole di diritto", come afferma Thérèse. Il "diritto", ossia la costituzione borghese della società, è, in realtà, ciò che giustifica la "catena dell'infamia", ma anche ciò che ha mosso Voltaire a difendere il padre di Marc-Antoine, ed è per questo – Thérèse lo ricorda al filosofo – che la sua vittoria è corrotta dalla stessa mentalità che essa crede di aver combattuto. Il potere non si può sconfiggere con altro esercizio di potere.

Françoise, Jeanne e Thérèse, che hanno amato Marc-Antoine, malgrado le sue contraddizioni e le sue debolezze (ma c'è altro modo di amare?), denunciano al teorico della razionalità e del 'diritto', l'esistenza della complessità di ogni uomo, e, quindi, di ogni 'caso', costringendolo ad ammettere l'ottu-

sità della semplificazione, per quanto sottilmente argomentata, e la violenza della mancanza di *pietà*, che giustifica ogni forma di potere, anche quella apparentemente ‘giusta’.

Proprio in seguito al colloquio con Jeanne, d'altronde, Voltaire giungerà alla conclusione cruciale – «Sapeva di essere stato dalla parte meno sbagliata, ma non si era mai chiesto quanto di meno. I fatti gli davano ragione, tuttavia tra quei fatti ce n'era qualcuno che nascondeva un mondo a lui ancora sconosciuto, un mondo che a volte viene colto più dai sentimenti che dalla logica».

È in quel mondo, forse, che si potrebbe spezzare la “catena dell’infamia”. Ancora oggi.

Francesca Tuscano

UGO FOSCOLO, *Poesie*, a cura di Matteo Palumbo, Milano, BUR, 2010.

Nell'introduzione Matteo Palumbo parte dalla svolta del 1803, quando Foscolo, desideroso di fornire un'immagine di sé diversa da quella apparsa nelle opere della giovinezza, pubblica le *Poesie*, in cui delinea in modo chiaro la sua concezione della lirica. Questa raccolta è come «una nuova aurora», una specie di luce che oscura e, dunque, rinnega quanto scritto in precedenza (l'*Ode* a Bonaparte e la tragedia *Tieste*).

Il ruolo affidato alla poesia è ben altra cosa rispetto a quello del romanzo. Quest'ultimo è indistricabilmente legato ad un'epoca precisa, di cui descrive le tendenze politiche, i conflitti, gli aneddoti e la società in tutti i suoi

mutevoli aspetti. Il romanzo è, in effetti, «lo specchio della società che riflette». La poesia, invece, presuppone un «divorzio dal secolo» e celebra atti di virtù, coraggio e patriottismo, mettendo in risalto i pensieri e le superstizioni di un'intera popolazione. Inoltre è capace non solo di salvare dall'oblio i valori eccelsi della civiltà, ma anche di preservarli. Gli inni di Omero e di Callimaco rappresentano quell'«alta lirica antica» da cui inevitabilmente bisogna partire. Il romanzo, dunque, si risolve in una prospettiva immanente valida per il presente; la lirica analizza questioni di sempre, valide cioè per tutti i tempi e tutte le generazioni (passato, presente e futuro). Soltanto attraverso la poesia, come scrive lo stesso Foscolo negli *Appunti sulla ragion poetica* delle *Grazie*, è possibile unire il principio alla fine e legare in armonia il reale, l'ideale e il sublime, il passato, il presente e il futuro.

La poesia di Foscolo è «teologica» e «legislatrice», poiché agisce più rapidamente e facilmente sulla nostra mente. Tutto ciò è possibile grazie all'uso dell'allegoria, che è il «codice stesso della poesia, l'alfabeto di cui si serve la sua affabulazione». Per questo il classicismo di Foscolo «prolunga l'effetto della lezione» del Parini, come afferma Palumbo, rifacendosi al prezioso saggio di Dante Isella (*Foscolo e l'eredità del Parini*).

Non si può rintracciare l'intera dottrina poetica foscoliana nelle sole *Poesie* del 1803. In quest'opera troviamo uno stile poetico che, sebbene superiore rispetto alle altre liriche della giovinezza, deve ancora scoprire una maggiore duttilità e coerenza. Tali ca-

ratteristiche sono raggiunte nei *Sepolcri*, dove il tema della morte diventa il filone portante. La grandezza del carme, osserva Palumbo, consiste nel realizzare il difficile compito di ricongiungere «il passato più remoto con la più vicina contemporaneità», di creare un legame tra la «Grecia di Maratona» e «la Milano squallida di Parini» e di muoversi «nel tempo e nello spazio». La consapevolezza della morte e la sua imperscrutabilità generano nell'uomo un'angoscia profonda e, almeno apparentemente, ineliminabile. Ma quando il soggetto comprende che può continuare a sopravvivere dopo la morte, perché degno di ricordo per il modo in cui è vissuto, allora elude la feroce «legge naturale che conta e vale per gli uomini».

Le *Grazie* costituiscono l'altro grande carme che evidenzia più di tutti l'ambizione della poetica foscoliana. Le aspettative sono enormi. Foscolo crede che l'opera gli avrebbe garantito il successo e assegnato un posto nel Parnaso italiano. Il lungo laboratorio delle *Grazie* va dall'annuncio a Vincenzo Monti della grandiosità del progetto (lettera del 1808) al *Quadernone* del 1813-1814 e alla *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces by Ugo Foscolo*, apparsa in appendice al volume *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* fatto stampare dal duca di Bedford per illustrare la sua galleria di sculture (Londra, 1822). Chi compone il nuovo carme non è più il semplice, sebbene dotto e motivato, poeta delle *Poesie* o dei *Sepolcri*, ma il poeta vate, un «sacerdote» al pari di Lino, Orfeo, Anfione, Omero, Pindaro, Callimaco e Catullo.

Lo stile lirico dei *Sepolcri* non sarebbe, da solo, bastato per la composizione di un inno dedicato alle Grazie. Foscolo, infatti, aggiunge che tale stile dovrà essere inevitabilmente affiancato, data la solennità del carme, anche da quello epico. «Il mito delle Grazie, la genesi della loro discesa tra gli uomini» avrebbero rappresentato il cuore dell'opera. Il tutto dovrà costituire un «affresco organico», in cui «ciascun elemento dovrebbe risultare coerente con l'allegoria generale» e rappresentare un segno, una parte «dell'essenza della Grazia», con lo scopo di mostrarne l'intima coerenza.

Eppure questo grandioso progetto resta solo un'aspirazione. «La sapienza dei miti parla una lingua dimenticata», che va decodificata e interpretata. La distanza tra antico e moderno resta una questione che Foscolo non riesce a risolvere. L'opera, che doveva avere come cardine l'unità, è invece ridotta a pochi e soli frammenti, come dimostra la *Dissertation* del 1822. Hanno ragione Arnaldo Bruni e Palumbo quando sostengono che «proprio la *Dissertation* è il punto di arrivo del lavoro durato una vita intera».

Marcello Sabbatino

ENRICO PADULA, *Vincenzo e Filomeno Padula. Due fratelli nel Risorgimento italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2006.

In una riflessione di qualche anno fa, Massimo Onofri identificò in una famiglia di autori italiani, contraddistinti da un «saggismo a tutto campo

che rilutta alla distinzione dei generi, e che mira esclusivamente alla robustezza gnoseologica e morale degli argomenti» (*Tra saggisti e no: per una contro storia d'Italia letteraria e civile*, in A. Donati *Costellazioni italiane, 1945-1999*, Firenze, 1999), la costellazione di un modo obliquo e peculiare di scrittura, tra saggio filosofico-politico e romanzo erudito, refrattario ad ogni dogmatismo ideologico ed intellettuale; e per questo capace di «affrontare il rapporto letteratura-società-politica in un modo speciale», equidistante dai peccati di gola dell'accademismo e dell'Arcadia, e di profilare da una posizione eccentrica, un'autobiografia non retorica della nostra Nazione. Dall'ascendente remoto del *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, sulla soglia dell'Ottocento, si diramano per questa via, secondo Onofri, gli esemplari di una assai folta discendenza novecentesca, a cui vanno ascritti, tra gli altri, i saggi di Corrado Alvaro, i *pamphlet* del Borgese di *Un'idea della Russia* e del *Golia*; fino, in tempi a noi più prossimi, alle inchieste condotte da Leonardo Sciascia. Il saggio di Enrico Padula, *Vincenzo e Filomeno Padula. Due fratelli nel Risorgimento italiano* si iscrive a pieno titolo in queste coordinate, intrecciando alla ricostruzione storica e documentaria rigorosa, scorci e sequenze narrative di grande suggestione (si consideri, nel prologo, la rievocazione minuziosa dell'avventuroso tragitto di una diligenza *giornaliera*, in un giorno qualunque di metà Ottocento, attraverso gli aspri sentieri del Principato Citeriore; o la sequenza in cui il lettore deve adeguare il passo alla in-

commensurabile lentezza con cui la grossa zattera, detta *scafa*, in mancanza di ponti, traghettava le diligenze da una riva all'altra del Sele). Per raccontare l'Italia, negli anni cruciali in cui drammaticamente matura e prende forma la sua controversa identità nazionale, Enrico Padula ripercorre la vicenda dei suoi due avi, Vincenzo e Filomeno, risalendo ad una duplice sorgente: familiare e memoriale, per «squarciare, anche se per poco, il velo dell'oblio che avvolge, come tanti altri, questi due uomini del Risorgimento». Vincenzo e Filomeno compongono in effetti le due ante di un libro-dittico, nel quale ciascuno dei due evoca, per la sua esemplarità, un passaggio chiave del nostro Risorgimento. «Esemplarità», si è detto, e non «eccezionalità», giacché i due fratelli nel loro tempo «non furono personaggi tanto fuori del comune. Furono invece assolutamente rappresentativi di tanti altri loro coetanei, di una generazione e di un secolo i cui ideali e le cui conquiste non si trovarono a essere poi smentiti dalla storia successiva, ma mantengono ancora oggi la loro sostanziale validità». Vincenzo, nobile figura di sacerdote e patriota, testimonia lo slancio ideale di passione e consapevolezza con cui l'idea democratica e repubblicana, rifrangendosi dal triennio giacobino (casualmente – o, piuttosto, “causalmente”, ci correggerebbe Sciascia – la vicenda dei fratelli Padula ci riporta non lontano dalla temperie della Rivoluzione Napoletana, madre di tutte le rivoluzioni a venire, in cui maturò l'impegno intellettuale e militante di quel Vincenzo Cuoco che abbiamo

testè evocato quale antesignano di una fondamentale e ancor oggi vitale linea di sviluppo saggistica e storiografica) giunge intatta, attraverso i moti del '48 e la tragica spedizione di Pisacane nel '56, fino all'apice della spedizione dei Mille, "mito fondatore della nuova Italia". Spirito generoso e lucido, egli incarna le ragioni di un cristianesimo naturale, che nella ricerca della giustizia e della libertà unicamente può avverare in concreto l'ideale evangelico di amore per il prossimo. «Il messaggio evangelico era un messaggio di amore, di giustizia, di libertà. Ma dove non c'era giustizia e libertà, come nel mondo che il giovane sacerdote vedeva intorno a sé, era ammissibile per un cristiano, per un ministro di Dio, limitarsi a predicare l'amore?». Utilizzando con scaltrezza la tecnica manzoniana della digressione, Enrico Padula ricostruisce con mano felice, e con stile elegante e asciutto, la parabola grandiosa e tragica di Vincenzo, lasciando che la sua figura emerga dall'ambiente in cui nacque e che nutrì la sua energia morale ardente di carità. Dapprima osserviamo, seguendo i ritmi e le cadenze della narrazione, come da una visione panoramica, il profilo della città di Padula, grande centro abitato dell'allora Principato Citra (fino al devastante sisma del 1857 la sua densità abitativa era di poco inferiore al capoluogo Salerno), sospesa tra atavica rassegnazione e gli inquieti fermenti di rinnovamento. La sagoma dell'antica Certosa, testimone silente, sembra vegliare come un'ombra materna su di un tempo immobile, pietrificato, accompagnando le opere e i giorni

sempre uguali di uomini senza storia, con l'imminenza fatale di una figura di destino. Di seguito lo sguardo del narratore si restringe, concentrandosi nei dettagli e negli scorci di un paesaggio familiare, distillando dai nomi dei luoghi i succhi di una memoria nutritiva, fino a coincidere con i gesti ardenti e i pensieri del sacerdote. «Dalla casa, ogni mattina, di buon'ora, usciva un giovane sacerdote. Si chiamava Vincenzo Padula e abitava in una stanza al secondo piano, viveva con la famiglia, come capitava allora a molti religiosi». Parrebbe, nei toni e nel ritmo, di rileggere la sequenza inaugurale dei *Promessi Sposi*, quando sul far del tramonto un vecchio curato inciampa nelle insidie di un malincontro, cadendo a precipizio nei bassifondi oscuri e vertiginosi del sopruso e dell'ingiustizia. Qui invece la narrazione inquadra a figura intera la statura integra di un giovane sacerdote, sorprendendolo nel punto esatto, luminoso e drammatico, di una vocazione ustionante. Difatti Vincenzo diventa ben presto il principale referente nel vallo di Diano del Comitato napoletano, impegnato a organizzare, in antagonistica alternativa alle concomitanti forze moderate e filosabaude, un'insurrezione popolare, che risalendo dalle province più povere e remote del Regno, avrebbe dovuto travolgere le languenti istituzioni dell'*ancien regime* borbonico: languenti, certo, ma quanto ancora retrive e refrattarie ad ogni proposito di rinnovamento e progresso sociale! L'impegno del giovane Padula si dimostra incessante e proficuo, ma ben presto la situazione precipita. Le riunioni notturne

ne nelle celle del locale Convento di San Francesco finiscono presto, nonostante le molte precauzioni, nel mirino degli immaneabili delatori e sicofanti, e portano all'arresto di buona parte dei congiurati. Tra questi vi è Vincenzo, che viene tradotto nel carcere borbonico di Salerno proprio mentre da Genova il mazziniano Pisacane alla guida di trecento valorosi rompe gli indugi e scende nel Cilento per animare la rivolta. L'esito è catastrofico; la popolazione resta per lo più indifferente e ostile, e i vicoli di Padula e dei borghi vicini si chiudono in una trappola mortale sulle speranze degli sventurati patrioti. Come sarebbe andata a finire la spedizione Pisacane se Vincenzo Padula fosse stato presente? Sarebbe riuscito, con il suo carisma, pronunciando le parole giuste, a ravvivare l'entusiasmo e l'ansia di rivolta nella sua gente spingendola a sostegno dell'azione di quei giovani patrioti? L'interrogativo resta drammaticamente aperto. Dopo un periodo di detenzione, Padula, fruendo con altri compagni di pena di una grazia, lascia la sua terra per l'esilio, a bordo di una nave, diretto a Genova (la città da cui era partito Pisacane, in un intreccio fatale e tragico...). Ma qui il destino gioca la sua ultima carta, la più spregiudicata. Tra i caruggi e i vicoli della città repubblicana si compattano le forze che guidate da Garibaldi partiranno per la Sicilia. Vincenzo è tra i primi a presentarsi nell'abitazione del dottor Bertani, per arruolarsi, ed è tra i primi, sullo scoglio di Quarto, il 5 maggio 1860, ad attendere l'arrivo dei due piroscafi, il *Piemonte* ed il *Lombardo*. Nelle battaglie

di Calatafimi e Palermo, combattute con la baionetta tra i denti, "alla garibaldina", è sempre tra i più generosi, tanto da mettere più volte a repentaglio la vita, e meritarsi i gradi di capitano. A Milazzo, un pezzo di mitraglia gli spappola il ginocchio; a nulla servì la tempestiva amputazione dell'arto e l'ennesima prova di coraggio e di resistenza al dolore del giovane ufficiale. Il caldo, la debolezza di un organismo ormai allo stremo, l'infezione ebbero il sopravvento, e la morte lo colse il 28 agosto 1860, a soli ventotto anni. A vegliarlo nelle ultime ore era giunto dal paese natio il fratello Filomeno, più giovane di circa un lustro, che già da tempo era al servizio del Decurionato di Padula, inquadrato nelle file della Guardia Nazionale - il corpo composto dagli stessi cittadini, alle dipendenze dell'autorità comunale, armato per difendere le ancor fragili libertà costituzionali faticosamente conquistate - di cui sarebbe ben presto diventato capitano e guida carismatica. Se Vincenzo rappresenta la fase rivoluzionaria, eroica e tragica dell'Ottocento, quel «secolo memorabile e unico, in cui le redini della storia, strappate ai re e ai principi, furono spesso prese dagli uomini comuni»; Filomeno, cresciuto con silenziosa consapevolezza nel cono d'ombra dell'autorevole figura fraterna, al punto da abbracciare anch'egli per alcuni anni la vita seminariale, incarna invece il tempo chiaroscurale del disinganno, quando fu ormai patente che la rivoluzione del '60, «l'unica vittoriosa in Italia negli ultimi cinquecento anni» non poteva cancellare di colpo «tutto un retaggio di privilegi e ingiui-

stizie vecchio di secoli» che rinfocolarono rapidamente i pregiudizi, le superstizioni, la diffidenza verso i nuovi governanti. Dagli estremi della rassegnazione e della rabbia ribelle germogliò la mala pianta del brigantaggio: la più profonda e dolorosa tra le ferite dell'Italia postunitaria. La cattura e l'uccisione del feroce brigante Masini nacque da un piano ben congegnato dello stesso Filomeno; brillantemente raccontata nei capitoli 30-34 è un racconto nel racconto, articolato nei toni di un cantare epico, avvincente e drammatico. Fu anche il punto più alto della sua vita; poi vennero gli anni del ritorno all'ordine. Soldato, amministratore, politico confinato all'opposizione dai giochi e dagli intrecci raffinati della politica, e negli ultimi anni Capo dell'Ufficio Postale di Padula, quando ormai la sua ingombrante schiettezza di uomo d'azione (e verrebbe da aggiungere, con amarezza, uomo già "di un altro tempo") appariva alquanto a pigione tra le vuote ampolle dei retori (quante eccellenze capaci di discorrere per ore nelle pubbliche assemblee, con linguaggio fiorito, di argomenti che non conoscevano) e i formalismi del sempiterno e trasformistico cinismo italico, si deve a lui la fondazione della prima Società Operaia e la formulazione di progetti di grande rilevanza (notevole la proposta, caduta nel vuoto, di impiantare nella Certosa ormai in decadimento, una Scuola Agraria, per introdurre nuovi metodi di coltura e modernizzare una zona segnata ancora da gravi elementi di arretratezza). Dalla sua vecchiaia serena (si spense a settantasei anni, il 30 di-

cembre 1912, nella sua casa in San Clemente) specchio di una vita integra, senza patteggiamenti, egli ci appare sospeso sul crinale estremo, dove la Storia ancora gracile della nostra giovane Nazione sconfinava repentinamente, nella terra di nessuno tra due epoche drammatiche: il Risorgimento ormai compiuto, ma non del tutto assimilato, e le ombre già visibili di una nuova complessa temperie, la nostra controversa storia contemporanea, in cui l'esercizio della memoria e delle più alte idealità resterà sovente confinato alla fede e all'impegno di coloro che si ostineranno a voler parlare il linguaggio anacronistico della ragione

Adriano Napoli

LEONARDO ROSSIELLO RAMÍREZ, *Aimarte. Una mongolfiera per Garibaldi*, trad. di Elvira Falivene, introduzione di Rosa Maria Grillo, Casalvelino Scalo (Sa), Galzerano Ed. dic., 2010.

L'autore di questo romanzo, Leonardo Rossiello Ramirez, è nipote di emigranti italiani, ha vissuto in Uruguay e dall'Uruguay è andato via, quando la dittatura militare l'ha obbligato a compiere una specie di viaggio di ritorno, dal Sud America verso l'Europa. Non è tornato però nel Mediterraneo dei suoi avi, il lavoro l'ha spinto nella lontana Svezia.

A questo viaggiare/vagare/andare Rossiello Ramirez ha voluto dedicare un romanzo che, già nel titolo e nei nomi del protagonista, tende ad unire la lingua d'origine della sua famiglia (l'italiano) a quella della sua patria,

lo spagnolo: *aimarte* è un neologismo bilingue che evoca l'aria in cui deve librarsi la mongolfiera, il *mare* che separa l'Italia dall'America, la *terra* per la quale si lotta e si muore.

Il protagonista si chiama Luciano Volterra, il cui nome, in spagnolo, fa pensare alla lotta – *Lucha!*; il cognome mette insieme il volo della mongolfiera, la terra lasciata e quella trovata. E fa pensare anche a un verbo spagnolo molto amato da emigranti e nostalgici, quel *volver* – tornare – che ha segnato la storia del tango nel Rio de la Plata.

La vicenda di Luciano è raccontata in parte dal figlio Franco, ormai ottantenne, spinto dal desiderio di rendere omaggio a suo padre e di toccare temi significativi come l'emigrazione, l'uso di tecnologie sperimentali, l'idea patriottica risorgimentale. Dunque, romanzo tradotto in italiano nel momento giusto, mentre in Italia si ricordano i 150 anni dall'Unità e si celebra Garibaldi!

La tecnica narrativa intreccia al racconto di Franco l'esperienza diretta di Luciano: l'*incipit*, ad esempio, è affidato al ricordo di Volterra che sta per incontrare Garibaldi, un Garibaldi "preoccupato e serio", in pantaloni bianchi, camicia blu, immancabile poncho. Il colonnello è nella sua cabina, a poppa; la nave che lo ospita nelle acque di Montevideo è la corvetta *Constitución*: tra loro, una stretta di mani, un veloce scambio di domande e risposte. Garibaldi ascolta. Volterra spiega, espone il suo progetto, mostra disegni e calcoli.

Cerca di convincerlo a tornare in Europa in mongolfiera, quella che lui costruirà, o di utilizzarla per fini bellici.

A Luciano sembra di realizzare quel sogno a lungo cullato, e ricorda l'infanzia a Massicelle, la prima fidanzata, il morso di un cane, una strada sterrata da percorrere a dorso d'asino. Poi, la partenza, il distacco dal paese, dalla madre, dai fratelli.

Il filo che percorre interamente il romanzo, sia che racconti Luciano, sia che racconti Franco, è indicativo dell'amore per la libertà, del viaggio come metafora stessa della libertà, del recupero di quelle radici che ancorano i protagonisti (e l'autore) nella terra dei padri... anche se lo scenario dominante è il mare, quel mare che unisce e separa sponde lontane.

Giuseppe Garibaldi, il Colonnello Garibaldi, affascina Luciano, gli sembra un miraggio da raggiungere, senza indugio, anche solo per pochi mesi.

Ricordato a distanza di anni, in un tempo lontano, il viaggio appare come avvolto in una nebbia sottile, diventa un'avventura ricca di colpi di scena, di occasioni di strani incontri: nella stessa imbarcazione viaggiano, con i Volterra, anche uno scacchista britannico ed un mago francese, artista di varietà, il signor Houdin, che trasporta con sé anche due colombe e un coniglio.

A giornate tranquille, con mare calmo, si alternano temporali violenti ed onde gigantesche che – dopo Rio de Janeiro, quando si naviga verso Montevideo – causano il naufragio del *Fiercy Albion* e la morte di Solveig, moglie di Luciano e madre di Franco. Dunque, padre e figlio arrivano a Montevideo da soli e devono arrangiarsi, trovare alloggio, lavoro, possibilità di istruzione per Franco, naturalmente incontrare

Garibaldi, per presentargli il progetto-mongolfiera e, infine, costruirla.

Luciano – nome/omen – era un lottatore, trovò casa, lavoro, una insegnante per Franco (ed una nuova moglie per sé) e costruì la mongolfiera sulla quale, «una serena sera di settembre del 1842, con l'aiuto di qualche collaboratore, salimmo tutti e tre...».

E la storia si conclude, con un volo libero e la felicità di un bambino di sette anni, prima di trasformarsi in dramma.

Affascinante romanzo, *Aimarte*, che racconta eventi lontani con leggerezza e passione: si legge volentieri, si naviga con curiosità e ci si libra in volo per vedere un mondo finalmente piccolo, un oceano sempre più sottile e continenti finalmente vicini.

Luciana Grillo Laino

MICHELA D'ALESSIO, *Vita tra i banchi nell'Italia meridionale. Culture scolastiche in Molise fra Otto e Novecento*, Campobasso, Palladino Editore, 2011.

Vita tra i banchi nell'Italia meridionale è un libro importante per il rigore e l'impostazione metodologica che lo contraddistingue e per il contributo decisivo che offre alla ricostruzione di momenti fondamentali per lo sviluppo della scuola e della didattica nell'Italia postunitaria. Rispetto ad altra letteratura pedagogica, *Vita tra i banchi* supera qualsiasi tentazione e tendenza all'astrattezza, non limitandosi ad offrire le risultanze dell'indagine, ma accompagnando il lettore nel processo di analisi e di sintesi delle procedure didattiche

a cavallo tra Ottocento e Novecento. Tutto ciò si declina e si evidenzia già nella scansione interna; si parte, infatti, dai luoghi e dalle storie dei saperi, i luoghi che non rispondono solo ad un interesse topografico, ma si inseriscono in una mappatura della realtà storico-culturale della nostra regione, in cui la polverizzazione sul territorio dei nuclei abitativi e le difficoltà nelle comunicazioni hanno rappresentato un elemento pregiudiziale alla circolazione della cultura. Il "Convitto Mario Pagano" svolge, in tal senso, una funzione fulcrata non solo perché in esso insegnarono figure insigni nel panorama complessivo dell'Italia, ma anche perché si configurò come il luogo della formazione della futura classe dirigente. Va ricordato che i convitti, passati con la legge Casati sotto la tutela dello Stato, si assunsero il compito di favorire il processo di unificazione nazionale, all'interno del quale la cultura umanistica rivestiva un ruolo formativo determinante. Dalla lettura dei documenti si evidenzia come gran parte dei professori provenivano dal Nord del paese, da contesti estremamente stimolanti e culturalmente "avanzanti", come ebbe a definirli lo stesso Gentile, ed erano fatti oggetto di una considerazione e di una rispettabilità sociale che, nel tempo della post-cultura, si è trasformata in marginalità complessiva. La prima sezione si conclude con un'ampia riesamina dei registri delle suole di Jelsi, paese nel quale si annovera l'assenza di qualsiasi forma di istruzione privata. L'interessante documentazione oltre a ricordare i nomi e i cognomi degli

allievi, testimonianze come la loro provenienza sociale segni in maniera decisiva la vita futura di ciascuno. L'assenza, infatti, di osmosi sociale, "condanna" ogni ragazzo a svolgere il lavoro già intrapreso dal padre, a testimonianza di come la scuola non era impegnata, allora come ora, a favorire un nuovo "assetto di classe".

La seconda sezione di *Vita tra i banchi*, ampliamento di lavori precedenti, passa in rassegna le figure di alcuni dei più insigni educatori della nostra regione, da Di Lisio a Fanfani a Fruscella, e lo fa attraverso un discorso squisitamente metodologico che apre alla terza sezione, la più viva e palpitante, a mio avviso, nella quale, attraverso una sorta di rivoluzione copernicana, non si offrono risultanze, ma si leggono direttamente i testi degli alunni per ricostruire la trama complessa del processo di apprendimento della lingua, della matematica e il sistema valoriale proposto attraverso i singoli ambiti disciplinari.

Si registra la presenza capillare e, in alcune zone, esclusiva, degli istituti religiosi, nonché l'impostazione degli istituti femminili che coniugano un'educazione improntata ai valori religiosi con la formazione (come nel caso emblematico dell'istituto di Riccia) della perfetta donna di casa, madre e moglie, obbediente, laboriosa, servizievole che si immagina anche, in un sorprendente dettato del 1910, oggetto del processo educativo. Viene inevitabilmente in mente Virginia Woolf che in *Una stanza tutta per sé* ricorda come il mancato accesso al percorso formativo e l'assenza di spazi fisici di rispetto per la donna

abbiano in maniera decisiva contribuito alla sua esclusione dal "canone" culturale e letterario.

Nella quarta sezione balza in primo piano la questione della lingua, questione che si delinea immediatamente come strategica in un paese alla faticosa ricerca dell'Unità nazionale, strategica nel rapporto tra dialetto ed italiano, strategica nella definizione degli ambiti e delle possibilità di espressione, strategica dal punto di vista politico rispetto al modello e all'ideale della ruralità imposto dal fascismo.

Le menti migliori della nostra regione diedero un contributo decisivo al dibattito in atto, come attesta il bel lavoro di Fruscella sulla lingua di Montegano, nel quale, come nota acutamente Michela D'Alessio, attraverso la ricerca dell'etimo delle parole, delle loro radici nel latino e nel greco, si dispiega una posizione per nulla cristallizzata, meno rivolta al purismo e più interessata al ruolo del dialetto e all'introduzione del metodo contrastivo di indagine. *Vita tra i banchi* ha il pregio del lavoro rigoroso, documentato, sorprendente per alcune pagine di analisi della realtà culturale e didattica che ridisegnano, al di là di posizioni pregiudiziali, il ruolo che il nostro territorio ebbe, non periferia della periferia, ma luogo di fervore, di vivace ricerca, di palpitante testimonianza del compito strategico che la scuola svolge nel processo di crescita, di maturazione e di coesione di una comunità. L'articolo studio di Michela D'Alessio costruisce un ponte ideale tra passato e futuro dell'istruzione, tra quello che è stato e che viene indagato con lucida precisione e quello che ancora resta da

fare, partendo dalla conoscenza della vita tra i banchi della scuola.

Antonella Presutti

ANTONELLA DI NALLO, *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso «Comœdia» e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 2010.

È la suggestiva immagine del teatro come spazio/tempo di confine – giuste le parole del titolo – a conferire una singolare compattezza a questo libro di Antonella Di Nallo. Un confine non è solo una linea di separazione o di demarcazione, ma è anche la dimensione che permette un'osmosi, che induce al confronto, allo scambio o, nella peggiore delle ipotesi, allo scontro. La liminarità del teatro è, in questo senso, molteplice: rimanda ad una configurazione spaziale se si considera il diaframma fisico tra palcoscenico e spettatori, assume connotazioni temporali nella dialettica necessitante tra tempo scenico e tempo della vita reale, ma s'intride di valenze ancor più significative ad osservarla da una prospettiva che includa i territori con termini della letteratura e delle arti in genere. Senza dubbio è quest'ultima angolazione, «teorica e metodologica», che più interessa all'autrice: «una fondamentale spaccatura – ella scrive nella *Premessa* al volume – separa chi rivendica la piena legittimità del teatro come genere a tutti gli effetti letterario, appoggiandosi ad un sistema concettuale entro cui è centrale la parola scritta, e chi, soprattutto i teorici del Novecento, ha ingaggiato una battaglia per scrostare il

teatro da questa stessa letterarietà, sentita come dispotica e ingabbiante». Si tratta in effetti di un'antica *querelle* – i prodromi sono evidenti già nella *Poetica* di Aristotele – su cui tuttavia il dibattito novecentesco ha innestato una serie notevole di questioni, non solo discutendo della «tradizionale dicotomia tra *theatre* e *drama*, l'universo dello spettacolo e quello della letteratura drammatica», ma anche considerando, con strumentazioni critiche sempre più raffinate, l'intersezione dei codici espressivi sul comune denominatore della parola e dei suoi contorni.

Ad ogni modo, le premesse teoriche sono declinate dalla Di Nallo in chiave ampiamente pragmatica. Buona parte del libro è dedicata ad uno studio capillare del periodico teatrale «Comœdia» pubblicato a Milano tra il 1919 e il 1934, o, per meglio dire, alle «presenze pirandelliane» sulle pagine di questa rivista che costituisce senza dubbio «uno strumento storiografico prezioso per lo studio ad ampio raggio dello spettacolo italiano tra le due guerre». Notoriamente le riviste culturali offrono allo studioso la possibilità di osservare «in vitro» la contaminazione e l'osmosi di linguaggi diversi seppure dalle finalità convergenti – giornalistico, letterario, iconico, ecc. – ma, in questo caso, le intersezioni denotano una fisionomia ben specifica e gettano luce su quel discrimine di cui s'è detto. Una rivista come «Comœdia» nasce innanzitutto «dal bisogno di conferire all'effimero teatrale la sopravvivenza garantita dalla pagina scritta», cosa che avviene prima di tutto attraverso la pubblicazione dei testi drammatici e dunque esaltando

o riconoscendo loro una patente di letterarietà; ma anche assemblando una serie di materiali, dalla cronaca teatrale alle recensioni più propriamente critiche, che rappresentano il dialettico corollario dell'evento scenico.

Ecco allora che il discorso specifico sul teatro di Pirandello diventa metonimico di una rete di rapporti che si diramano, in direzione sia orizzontale che verticale, all'interno della civiltà teatrale italiana ed europea. Basterebbe soffermarsi già solo sui primi anni di vita della rivista per averne una tangibile dimostrazione. Il primo numero del periodico (10 settembre 1919) si apre con la pubblicazione dell'inedito "apologo" pirandelliano *L'uomo, la bestia, la virtù* (la cui *première* c'era stata, con scarso successo di pubblico e di critica, al teatro Olympia di Milano il 2 maggio 1919); si tratta di una scelta in linea con gli intenti della rivista, orientati a dare un giusto rilievo alla lettura dei testi drammatici: «noi crediamo – si legge nell'articolo programmatico – che il pubblico non s'accontenti di sentire un lavoro a teatro, specialmente oggi che gli autori curano di molto la lingua e seminano nei drammi e nelle commedie bellezze di stile che sfuggono, nella rapidità della recitazione, anche all'orecchio più scaltrito». Scelta di campo, dunque, a favore della valorizzazione del versante letterario dell'opera teatrale, giustificata anche da ragioni per così dire sociologiche, ovvero dall'obiettivo di consentire al «pubblico periferico, lontano dalle capitali del teatro», di avere comunque un rapporto, sia pure mediato, con le tendenze *à la page*.

È a partire dal 1921, tuttavia, che l'attenzione di «Comœdia» per la drammaturgia dello scrittore siciliano diviene significativamente considerevole, segno che il suo *staff* (a partire dai suoi più eminenti redattori, come Umberto Fracchia, che ne è anche direttore tra il 1923 e il 1925) coglie con indubbio tempismo i mutamenti radicali che le prove pirandelliane inducono nell'alquanto fossilizzato teatro italiano. La rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore* costituisce l'occasione per una messa a fuoco delle caratteristiche peculiari della drammaturgia pirandelliana sullo sfondo di una situazione non solo teatrale ma persino politico-sociale di un'Italia alle prese con il generale disorientamento ideologico conseguente alla fine della Grande Guerra. Man mano le presenze pirandelliane si intensificano sulle pagine del periodico: sul numero del 20 febbraio 1922 vengono pubblicate alcune scene dell'*Enrico IV* (in anticipo, tra l'altro, rispetto alla *première* del dramma che data al 24 febbraio di quest'anno); in quello del 5 marzo compare un articolo – *Pirandello intimo* – del figlio dello scrittore, Stefano, che alimenta la discussione sulle componenti autobiografiche nella drammaturgia del padre; nei numeri di ottobre si parla ampiamente delle nuove opere pirandelliane, *All'uscita*, *L'imbecille*, *Vestire gli ignudi*, mentre l'apertura di rubriche dedicate al teatro straniero fornisce il destro per verificare la risonanza europea del teatro del Siciliano. Agli inizi del 1923 è lo stesso Pirandello ad intervenire con un articolo – *Teatro vecchio e teatro nuovo* – in una polemica sul rinnovamento

del teatro italiano a colpi di “pirandellismo” che si era già in parte svolta sulle pagine di altri giornali con la partecipazione di critici prestigiosi come Lucio D’Ambra e Adriano Tilgher e che sarebbe proseguita ancora a lungo coinvolgendo altri nomi illustri (Fausto Maria Martini e Pietro Gobetti, *in primis*): l’episodio – osserva la Di Nallo tornando all’assunto portante della sua ricerca – «è il segno incontrovertibile dell’incontro, sul terreno della cultura e della letteratura, fra la critica e il teatro, incontro che si muta non di rado in scontro, come è nel caso di Pirandello e Tilgher, a testimonianza però di un tentativo di superamento della tradizionale collisione fra i due saperi».

Attraverso le pagine della rivista l’autrice segue meticolosamente l’evoluzione della drammaturgia pirandelliana e della sua varia (e comunque progressiva) fortuna fino al 1934, l’anno del Nobel attribuito allo scrittore ed anche della fine di «Comœdia» (che si fonde con «Scenario» fondato da Silvio D’Amico e Nicola De Pirro nel 1932). Ne risulta, ad ogni modo, non una mera ricostruzione annalistica degli avvenimenti ma un vero e proprio affresco del teatro italiano tra le due guerre, indagato con dovizia di particolari sia nelle sue intime valenze storico-culturali che nei suoi riflessi internazionali.

Va poi detto che, sempre prendendo spunto dalle pagine del periodico, la Di Nallo esplora percorsi finora inediti e francamente stimolanti. È il caso del capitolo dedicato a *La figura del suggeritore fra teatro e letteratura nel primo Novecento*. Figura «all’esatto confine fra realtà e finzione, tra testo e scena», quella del

suggeritore non incarna solo un elemento “funzionale” nel teatro antico e moderno, ma finisce per diventare negli anni Venti-Trenta una sorta di crogiolo di istanze ora autoriali ora attoriali prefigurando l’affermazione di un nuovo ruolo registico: «mentre l’autore si fa un po’ capocomico e l’attore si fa un po’ scrittore, inimicizia che cela il desiderio di rubarsi il mestiere, il suggeritore, già tratto fuori dalla buca per vestire i panni del personaggio, entra nel ruolo dello scrittore, ingarbugliando ancor più il gioco delle parti che è il teatro italiano del primo Novecento».

Non meno originale è poi l’indagine sulla fortuna italiana del drammaturgo jugoslavo Milan Begovi (che fu, tra l’altro, collaboratore di «Comœdia»). Anche a questo riguardo la nozione di confine gioca un ruolo fondamentale: Begovi non fu solo un infaticabile divulgatore della cultura italiana nell’area balcanica, ma riuscì anche nella non facile impresa di riverberare nel contesto nostrano gli esiti di una elaborazione fuori dai confini nazionali di modelli drammaturgici come D’Annunzio e Pirandello. La messa in scena a Roma nel 1928 del suo dramma *L’avventuriero davanti alla porta*, data anche la contingenza politica, s’intride così di valenze che travalicano l’aspetto meramente artistico e rinviano a ben altre questioni “di confine”: «appare evidente – scrive la Di Nallo – che si debba considerare il debutto italiano di Begovi come un episodio della politica teatrale italiana, nel contesto più largo di una politica estera che ha sul tappeto delicate questioni inerenti le relazioni fra le due sponde adriatiche».

L’ultima parte del libro si allon-

tana dalla direttrice rappresentata da «Comœdia», ma continua a seguire l'asse metodologico di cui si diceva all'inizio. Due capitoli dannunziani, l'uno dedicato alle *Suggerzioni europee intorno alla "Città morta"* (secondo una logica dialettica di rapporti con due scrittori emblematici della modernità, Rilke e Hofmannsthal), l'altro incentrato sulla ricezione e il riuso di moduli tipici dell'arte (non solo drammaturgica) del Pescarese da parte di uno dei più controversi scrittori giapponesi del secondo Novecento, Yukio Mishima, facendo leva sul tema della parola poetica come frontiera mobile della significazione, sembrano ampliare la nozione di confine culturale in accezione metageografica. Sulle diverse configurazioni del rapporto tra romanzo e scrittura scenica – un confine “di genere” passibile delle più diverse declinazioni – infine insistono gli ultimi due capitoli, dedicati rispettivamente al tentativo di Anton Giulio Bragaglia di portare in scena, nel 1936, il *Mastro-don Gesualdo* di Verga e ad una *pièce* di Silone – *L'avventura di un povero cristiano* – indagata sullo sfondo della drammaturgia del secondo dopoguerra.

Se, in definitiva, i confini possono essere definiti come lo strumento mediante il quale riconosciamo e classifichiamo il molteplice con cui siamo continuamente costretti ad interagire, questo denso libro di Antonella Di Nallo aiuta, senza dubbio, a guardare all'universo della scena come frutto di inevitabili e persino necessarie intersezioni, ovvero di legittimi quanto auspicabili “sconfinamenti”.

Mario Cimini

GIOVANNI PASCOLI, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico, Salerno, Edisud, Stony Brook, New York, Forum Italicum Publishing, State University of New York at Stony Brook, 2011.

Da sempre impegnata in una ricerca che valichi le barriere disciplinari, nel 2010 l'editrice Edisud ha inaugurato la collana *Nuovi Paradigmi. Collezione di Studi e Testi oltre i confini*, con il primario scopo di sottoporre la Letteratura ad un approccio metodologico pluralistico.

Dopo le due pubblicazioni dello scorso anno, *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, atti del convegno tenuto presso la State University of New York, pubblicati a cura di Mario B. Mignone, e *Modernità dell'Umanesimo*, di Francesco Tateo, ecco imporsi all'attenzione del lettore *Pensieri e cose varie*, una raccolta ragionata di quattrocentosessantaquattro “riflessioni” di Giovanni Pascoli curata da Renato Aymone, ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Salerno, e da Aida Apostolico, già dottore di ricerca in Italianistica e ora assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici della stessa università.

Come informano preliminarmente i curatori, l'idea iniziale di pubblicare alcuni pensieri del poeta sparsi tra gli autografi custoditi nella sua casa a Castelvecchio, in comune di Barga in Garfagnana, fu della sorella Maria, l'amata Mariù, che visse fino al 1953 sempre occupandosi della memoria poetica e critica di Giovanni. Ella, solo

pochi mesi dopo la sua morte, intese proporre un'ampia selezione ai fratelli Orvieto, già da tempo fidati editori dell'autore di *Myrica*; proprio sulla loro rivista settimanale «Il Marzocco», dunque, in due puntate tra il 7 Luglio 1912 e il 9 Febbraio 1913, furono pubblicati sotto il titolo *Dal tesoro di Barga. Pensieri*.

Da questo fondamentale antecedente, per il tramite di *Prose disperse*, volume curato da Giovanni Capecchi nel 2004, muovono le mosse Aymone e Apostolico che, molto opportunamente da un punto di vista filologico, seguono l'ordine con cui i pensieri figurano in venticinque cassette consecutive contenenti gli autografi pascoliani, dalla LV, quella che tra l'altro comprende *Odi e Inni*, alla LXXIX. I curatori, però, tengono subito a precisare, con una efficace climax, che rinunciano ad un ordinamento di questi pensieri da un punto di vista diacronico perché “in qualche caso possibile, talora probabile, in genere impraticabile” (*Introduzione*); non è questo, infatti, l'aspetto preminente dell'inchiesta critica, così come carattere volutamente non filologico ha la stessa trascrizione degli autografi, che si attiene fedelmente alla scrittura del sammaurese, bensì la ricostruzione, ragionata e glossata il più possibile, dei temi che Pascoli affronta e tratta in un linguaggio estremamente diretto, a volte francamente colloquiale, dove «[...] il dato logico non trova sempre espressione in una chiara formulazione sintattica» (*Introduzione*): attraverso un'esposizione, cioè, ben diversa che nei discorsi o nelle sorvegliatissime prose – soprattutto quelle, per para-

dosso, che maggiormente rivelano caratteri fondamentali di prosa “parlata”, come ad esempio *Miei pensieri di varia umanità*, del 1903; a ciò sembra contribuire la varietà degli argomenti, che comunque mai smarriscono organicità, sia per intima natura, sia per la fitta rete di rimandi ordita dai curatori nelle corpose note esplicative.

Il ritratto che ne sortisce è di un uomo pienamente nel vivo delle discussioni culturali di inizio Novecento, soprattutto quelle letterarie – numerosi sono i riferimenti alle dispute con D'Annunzio, di cui si nutre una intera generazione di imitatori dell'uno e dell'altro; altrettanto numerosi quelli al maestro Carducci, a suo parere malinteso dai più, massime da chi lo esalta –; eppure come dimidiato tra una realtà, civile e politica, vissuta a tratti con amarezza e una continua, incessante ricerca di un'utopistica *concordia discors* tra le classi sociali, che spesso sfocia in posizioni francamente indifendibili, come nella *Lettera a Lucifero* del 1900, in cui, in tratti che i curatori non si peritano di definire “allucinanti”, il poeta, rivolgendosi ai socialisti messinesi, afferma che in Italia non esistono le classi sociali e che, al massimo, è la piccola borghesia ad avere i maggiori disagi, avviluppata com'è dai debiti: «Almeno voi, proletari e proletarie, potete saziarvi d'amore» (!), continua Pascoli, evidenziando, qui e altrove, il suo classismo piccolo-borghese nei confronti del ceto contadino e popolare in genere (*Pensieri 50 e 51*), mai privo però d'una sincera e accorata *pietas*.

Numerose sono poi le riflessioni sull'anarchia, realizzabile solo «a una

condizione di educazione e di evoluzione quale per ora non si vede che ci sia» (*Pensiero* 447, nel quadro di una meditazione, anch'essa più volte ricorrente, sulla miglior forma possibile di monarchia). Proprio il tema della monarchia – costituzionale? Assoluta – conduce più volte Pascoli a quello che è il suo referente storico-politico più frequente e frequentato: Dante, quello della *Monarchia* soprattutto, probabilmente il meno avveduto e al passo coi suoi tempi; ma anche quello che nel *Convivio* (IV, IV, 4) vagheggiava un unico Principe in grado di dare la pace, perché «[...] tutto possedendo e più desiderare non possendo», poteva, egli solo, instaurare la giustizia. Non a caso, dunque, il poeta di San Mauro ne fa il suo mito fondativo per quel che riguarda la visione politica («Il concetto di Dante è giusto: il potere supremo, la *monarchia* intesa non formalmente ma sostanzialmente, assicura la libertà» *Pensiero* 27), che insegue appunto quell'ideale conciliativo in forza del quale potere e popolo s'incontrano a mezza strada. Un ideale che spesso si contraddice, affermando una cosa che poi nega in seguito: ed è merito dei curatori dar conto e anzi sottolineare, in sede di commento, le innegabili aporie che affiorano dalle considerazioni politiche di Pascoli; inevitabili, si sarebbe portati a dire, vista la frammentarietà "ontogenetica" dei suoi pensieri.

Costante, su altro versante, la critica al clero; al basso clero, che ha smarrito la bellezza dei precetti evangelici in favore del mantenimento del potere religioso, ma anche al pontefice, espressione di un culto ieratico viepiù solo esterior-

re. Ne consegue la netta e ben nota opposizione tra cristianesimo e cattolicesimo, in cui il primo sembra costruirsi proprio a partire dagli elementi che negano la possibilità del secondo (*Pensieri* 71, 96, ma soprattutto 118).

Non mancano poi pensieri che affrontano il tema dell'antipartitismo e del nazionalismo; dell'educazione e della scuola, con toni spesso polemici e comunque portatori di una visione, questa sì, molto lucida e coerente, perché sottoposta alla prova della lunga e spesso ingiustificata gavetta fatta dal poeta in lungo e in largo per la Penisola. Altre riflessioni riguardano l'identità di metodo fra scienze biologiche e letteratura; altre ancora la necessità di leggere i testi poetici nella lingua d'origine, l'imitazione in poesia, cosa è poesia (*Pensiero* 278, pp. 166-168; ma, soprattutto, 272, dove, sciolto da qualsivoglia riferimento alla contemporaneità, il poeta si diffonde in alcune considerazioni di gran valore teoretico, non a caso riutilizzate in una lezione del suo *Corso pedagogico*); e, infine, l'immane tema del "fanciullino", in una prospettiva per nulla scontata: temi e considerazioni che in qualche modo rappresentano la fucina mentale di cui si è sempre servito Giovanni Pascoli per le sue opere critiche e letterarie. Particolarmente interessante la menzione di nomi smarriti tra le pieghe della Storia, come quello di Diego Vitrioli, poeta calabrese primo vincitore del concorso di poesia latina di Amsterdam nel 1845, ben prima dunque della lunga serie di vittorie del Nostro (*Pensiero* 18), di cui Pascoli tenne la commemorazione nel 1898,

anno della morte; o come quello di Paolo Orano (*Pensiero* 58), giornalista e scrittore, autore di un velenoso reportage su un discorso tenuto dal poeta a Roma sempre nel 1898, alla presenza della regina Margherita. Poeti e letterati questi, assieme a tanti altri ben più noti citati nei *Pensieri*, si pensi solo a Filippo Tommaso Marinetti, che il poeta romagnolo chiama ironicamente “Martinetti”, quasi vittime ai suoi occhi di quella fatua e momentanea “gloriosa” che Pascoli tanto paventava; ma si pensi anche a protagonisti della cronaca del tempo, come il brigante Musolino, oppure il “profeta dell’Amiata”, Davide Lazzaretti, o Tullio e Linda Murri, fratelli protagonisti di una fosca vicenda passionale che non poteva rimanere senza traccia in colui che tanto aveva amato la sorella minore Ida.

È proprio a questo livello d’analisi che più s’impone l’articolato lavoro dei curatori perché, richiamata la premessa sugli scopi che informano la collana *Nuovi Paradigmi*, si può affermare che il testo da essi approntato risponda in pieno all’assunto di base, sapientemente sospeso com’è tra un robusto approccio critico-filologico – non necessariamente in quest’ordine, vista la minuziosa indagine “in corpore vili” svolta sulle carte autografe in quel di Castelvecchio –, e la continua, fruttuosa “interferenza” del côté più propriamente storico, attraverso un commento che sfugge al rischio d’aridità, sempre incombente in consimili strutturazioni, aprendo la strada, da un lato, alla precisissima ricostruzione d’un periodo storico molto complesso da leggere, persino per gli spiriti più accorti dell’epoca;

dall’altro, alla definizione della figura di «un uomo così ricco di stimoli tecnici e così imparzialmente scrupoloso», come Gianfranco Contini ebbe a definire Pascoli; eppure a tratti sfuggente, elusivo, sempre in lotta tra l’affermazione di sé come grande poeta, che egli sapeva d’essere, e la naturale ritrosia unita alla modestia, che ne frenavano bensì gli slanci pubblici, ma non certo l’afflato poetico, senza dubbio il più importante in Italia a cavallo dei due scorsi secoli.

Aymone e Apostolico mostrano di conoscere molta parte di quello che una volta si definiva il “mistero” Pascoli, in forza dell’ormai ventennale “frequentazione pascoliana” del primo, il maestro, e quella già pluriennale della seconda, una delle sue migliori allieve. La loro è una coerente e seria analisi non aliena, qua e là, d’una sottile e bonaria ironia nei confronti di certe prese di posizione dell’autore de *La grande Proletaria si è mossa*, soprattutto in materia di definizione della classe borghese e dei suoi precipui compiti (*Introduzione*); ironia che se è forse eccessivo definire di matrice sanguinetiana, certo non sarebbe spiaciuta al grande studioso genovese, di cui Aymone fu allievo, e traccia una ideale linea di continuità che è bello e doveroso sottolineare.

Domenico D’Arienzo

CARLA ARDUINI, *Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia*, Roma, Bulzoni, 2011.

Il Grand Guignol è un genere spettacolare nato in Francia, basato sull’attrazione per la violenza, il ma-

cabro e la crudeltà. Trae il suo nome dall'omonimo teatro situato nel quartiere di Montmartre, più precisamente in rue Chaptal, che, tra alterne vicende, tenne i suoi spettacoli per oltre un sessantennio, dal 1897 al 1962. Ben presto la nuova tipologia di rappresentazioni generò tentativi di importazione sia in Europa che in America, il più riuscito dei quali è quello italiano della compagnia specializzata e nomade di Alfredo Sainati, per lungo tempo supportato anche dalla moglie Bella Starace. Tale compagnia ebbe vita dal 1908 al 1936, anno della morte del suo fondatore e animatore. In Italia il nuovo genere ebbe, nel giro di breve tempo, un grande successo di pubblico e portò quale conseguenza diretta la nascita, intorno ad esso, di un notevole fermento culturale, che coinvolse autori, editori e compagnie drammatiche.

Il libro di Carla Arduini mira proprio a ricostruire questo periodo di fioritura del Grand Guignol in Italia e a colmare un "vuoto storiografico", che la stessa autrice attribuisce alla condizionante stroncatura dell'intero genere fatta da Silvio d'Amico nel suo *Tramonto del grande attore* del 1929. Il Grand Guignol nella nostra nazione è stato lungamente considerato un genere *à côté*, indegno di figurare nelle più blasonate storie del teatro, tantomeno di essere studiato come movimento a sé.

L'Arduini ripercorre in maniera dettagliata le vicende relative alla nascita del Grand Guignol parigino, considerato una derivazione del "Théâtre Libre" di Antoine, per poi approfondire il contesto italiano in cui il genere proliferò, trattando in maniera speci-

fica del repertorio della compagnia Sainati. L'autrice sottolinea, di volta in volta, le analogie che il Grand Guignol presenta con i fatti di cronaca nera, il romanzo giallo, di cui, a tratti, appare un antesignano e le sintesi futuriste, a cui lo accomuna il ricorso all'atto unico. Interessanti sono i paragrafi in cui si sofferma sulla realizzazione dei cruenti effetti scenografici e sui risvolti psicologici che questi truculenti spettacoli causavano sullo spettatore.

Il volume è corredato da un "Album" di immagini – foto desunte per lo più dal Museo Teatrale del Burcardo e disegni tratti da riviste – significative per la storia del Grand Guignol italiano, e da tre appendici, il cui scopo principale è quello di ricostruire la cronologia degli eventi e il repertorio grandguignoleschi.

Il lavoro di Carla Arduini è ricchissimo di informazioni: basti notare l'accuratezza delle note e l'apparato bibliografico, realizzato con notevole meticolosità e suddiviso per singoli paragrafi, che non tralascia di riportare anche i siti internet di riferimento. L'approccio al fenomeno proposto dalla studiosa può definirsi "induttivo", poiché ogni capitolo parte da esempi pratici, desunti direttamente dai testi – siano essi articoli di giornale o critiche – per poi approdare a considerazioni e conclusioni sull'argomento trattato, all'insegna delle costanti suggestioni letterarie e cinematografiche. Il Grand Guignol italiano diventa il pretesto e il filtro per approfondire aspetti legati al contesto più generale del Grand Guignol francese. Può dirsi pienamente riuscita l'operazione di restituire di-

gnità a un fenomeno che riempì per decenni i teatri d'Italia e di Francia e che, ingiustamente, è stato finora destinato all'oblio e al disinteresse critico.

Angela Cimini

RICHARD DEMING, *Let's not call it consequence*, Bristol, Shearman Boks Ltd, 2008.

La poesia americana dello scorso secolo ha dialogato con le più avanzate espressioni letterarie europee del Novecento, plasmandole e imprimendo alla stessa arte europea un'accelerazione.

Così T. S. Eliot è tra i padri del modernismo, punto di convergenza fra le due scuole dell'Atlantico.

È sbagliato immaginare la via americana alla poesia come senza radici. Molte tendenze filosofiche, nate in Europa, sono state filtrate e riplasmate oltreoceano in modo originale. Di fatto, questa poesia appare nel Novecento già matura. A volte, dialogando, a volte, dirigendo l'altra sponda dell'Atlantico, sviluppa una propria vocazione all'astratto, poesia totale e anelito di libertà espressiva. Un esempio può essere l'opera di Wallace Stevens *Harmonium*, che per certi aspetti, definisce i limiti della poesia. Saranno le esperienze del corpo e della mente ad essere oggetto di poesia. Il "trascendente" è, completamente, tagliato fuori.

La poesia di Richard Deming è un'esperienza di sintesi. L'autore comincia il suo discorso dopo la grande "conflagrazione" del dettato poetico del Novecento. Gran parte della lirica della prima metà del secolo scorso è anche un tentativo di smascherare la vera natura

dell'essere umano. I tentativi più riusciti della seconda metà del Novecento sono, invece, le prese di posizione in difesa di uno spazio poetico. L'autore fa sua la seconda direzione con la sua peculiarità e con l'aspirazione ad una poesia "totale".

In America, la lirica trova un suo naturale modo di sbocciare. Non c'è la "preoccupazione" di inserirsi in una "tradizione".

Per i poeti che sono venuti dopo la Beat-Generation e hanno riproposto strutture più tradizionali, la fonte di ispirazione è già nell'opera di Wallace Stevens, che, appunto, ha saputo sposare la corporeità dell'esperienza mentale con una fantasia "dittatoriale". Né sono state trascurate altre posizioni. I *Pisan Cantos* hanno rappresentato un modello altrettanto valido con la sua partitura, quasi, per strofe, in cui si alternano richiami storici e mitici con la sentimentalità della voce, che narra la sua storia.

Proprio dall'esigenza di rendere intellegibile il dato metafisico, nasce la poesia di Deming che sente di andare oltre il tradizionale conflitto fra poesia e realtà, per creare un nuovo stato della coscienza, dove i pensieri, le sensazioni, le visioni hanno lo stesso valore ontologico. Se si vuole capire la portata di questo tentativo e la "corporeità elettrica" del poeta, bisogna tornare a Nietzsche. Il filosofo tedesco aveva parlato di un "giorno dopo", un giorno dopo la morte di Dio. Se si interpreta, correttamente, questo assunto, si deve accettare che l'antico dualismo fra anima e corpo non esiste più. Si apre la strada ad un monismo. Le sensazioni del corpo e i "pensieri" della mente sono aspetti complemen-

tari di un uomo, diventato, un “uno senziente”. In un certo senso, il filosofo tedesco fornisce a Deming la possibilità di giustificare teoricamente l’opera di Stevens, di completarla e di “potare” quel residuo romantico, che aveva caratterizzato quella poesia. Quella di Nietzsche è una grande narrazione che non ha bisogno dell’intervento divino.

Appare, quindi, chiara la posizione di Deming, che difende questa nuova consapevolezza nella teoria, e, anche nella prassi del verso. Compone seguendo un metodo evocativo, quasi un modo di lasciare che le parole crescano sulla parole, che trascinano le impressioni suscitate, come in una catena, dove i contenuti semantici, visuali, fonici riprendono il motivo e permettono alla volontà, che si fa libera, di pensare e di vagare sulla sostanza delle parole. Si evidenzia un costante tentativo di scavalcare il significato, ma, sempre con la consapevolezza, che i dati dell’esperienza sensoriale ed intellettuale vengono prima di qualsiasi tentativo, *a posteriori*, di narrare e imporre la volontà d’autore sulle cose.

Ne consegue che si è incontrato un modo di comporre, che può essere definito “astratto”. Sarà la “volontà” innata dei vissuti a dominare sulla volontà dell’autore, che asseconda il flusso dell’esperienza, ma che in un certo senso si fonde con la materia trattata, rendendola più vitale. Per “astratto”, allora, si potrà intendere la tendenza a trovare un’eco indefinita nell’animo del lettore. La dimensione astratta è una fusione con il dettato, apre campi esperienziali che non sono stati del tutto esplorati, condensa l’esperienza poetica e la fa

diventare appunto “totale”, lasciando intuire che il senso di movimento che anima questa poesia è più importante degli oggetti di cui la poesia vuole dire.

L’astratto americano dialoga, sì, con il “metodo mitico” di Pound, ma si tratta, sovrapponendo sfere di influenze e superando il dato temporale, di temperare l’egocentrismo poundiano. Il componimento sarà distribuito in varie sezioni a volte, indipendenti, l’una dall’altra, dove il materiale delle tradizioni si fonde con l’esperienza dell’autore creando un vortice, un’interferenza spazio-temporale, creata dalla collisione di strati, appartenenti ad epoche diverse, che, a volte, vengono anche edulcorate. In tal modo ogni componimento ha l’ideale libertà di affrontare qualsiasi tema.

Charles Wright aveva reso più “ lirico” questo approccio alla scrittura, che diventa una strada personale, per avvicinarsi all’*assoluto*, limitando l’eco dell’apporto di materiali storici. Wright crea un dialogo con l’altro da sé.

Deming segue Wright; mentre il primo perviene ad uno stato di contemplazione e di grazia, che, forse, tradisce la lezione di Stevens, il secondo fa avvertire, da un lato, la sua potenza espressiva, dall’altro tesse con il lettore un discorso che si può definire teorico. Si intravede che il frutto del lavoro poetico, a cominciare dalla “riscoperta” di Nietzsche, viene “affidato” al lettore. Sarà il lettore a dover analizzare un vero e proprio “programma poetico”, che è un atto di fede nella poesia, intesa come capacità di vivere la vita in un modo tutto nuovo (L’assunto non è in contrasto con la professione di “astrattismo”,

perché l'autore equipara dati sensoriali a pensieri compiuti).

Se questa è l'epoca della montaliana morte della poesia, il discorso di Deming nasce da una consapevolezza nuova, che lo colloca in un contesto diverso che si può definire "post-apocalittico" o "del giorno dopo".

Sarà, allora, un discorso che non accetta una centralità, data per garantita. Le conseguenze hanno lo stesso valore delle premesse in questa concezione monistica, che, come si è detto, è prima di tutto "astratta". Il tradizionale naturalismo è diventato soltanto una parte di un principio o di una volontà unica, a cui si deve dare voce e che coincide con la voce del poeta che esprime questa "volontà" di un mondo poetico, completamente nuovo fatto di umori, "tirate", sincerità, candore e voglia di agire. Sembra che questa poesia cresca su se stessa, diventando varia, e, aprendo nuovi campi di esperienza, come se ci si trovasse di fronte al bisogno di una rifondazione del genere. La via che segue Deming è quella della potenza espressiva. Non viene cercata una "musica" di compromesso, ma una sfaccettatura di varianti, legata a quella voce del pensiero e del senso che, così, dopo essersi liberati del passato, cercano più un ritmo che una melodia.

Domenico Iannaco

JUDITH BAUMEL, *The Kangaroo Girl*, GenPop Books, 2011.

La poesia di Judith Baumel non nasce semplicemente dalle occasioni. Tutta la terminologia è, assolutamente,

"moderna". Trovano spazio nel campo lirico gli oggetti materiali della modernità e quanto del passato è stato conosciuto per esperienza. Tecnicamente, si assiste ad un tentativo riuscito di modernizzare il lessico della lirica, perché sembra, quasi, che la modernità sia stata "addomesticata". Non si può dire altrettanto del suo spirito, che la Baumel ha imparato a decifrare.

Non è questa una poesia che vive, solo, di brevi ed effimere passioni. Anche se, quanto è "viscerale" non potrà essere dimenticato, e il fatto che l'autrice sia una donna rende questa esplosione delle "viscere" ancora più corporea. È errato porre la distinzione tra il poetare femminile ed il poetare maschile. La voce di Judith Baumel non ha bisogno di qualifiche e di definizioni. Si possono definire gli "oggetti", ma non la potenza dell'autrice, che trascende anche la sua stessa femminilità, la stessa appartenenza etnica.

Sembra che la poetessa lasci sedimentare l'esperienza e ne trae quello che è essenziale. Se un "oggetto", un vissuto entrerà a fare parte del suo corpo lirico è perché quelle passioni, quegli "oggetti" si sono dimostrati forti e sono stati capaci di impressionare la scrittura, hanno conquistato il diritto ad essere parte della composizione. Ne nasce, allora, un verso molto preciso, che non perde di musicalità, anzi si fa, strutturalmente, forte, narrativo, termina crescendo, riprendendo alla fine del componimento l'idea che l'ha animato. A volte i versi, invece, denotano una tessitura interna, fatta anche di un'assonanza, sicuramente usata per sottolineare concetti e per vivificare il

contenuto architettonico della raccolta. Ma è il movimento progressivo dei componimenti, che tende alla drammatizzazione dell'epilogo.

È un nuovo modo di affrontare il tema della memoria, operazione difficile e rischiosa. Nella battaglia con la scienza sembra che sia rimasta alla poesia solo la memoria. Ma, in realtà, il libro è mosso da due forze elementari: la materia e l'esperienza. Se la materia è appunto la sostanza delle cose, la loro polpa, quello che ricorda una sofferta corporeità, l'esperienza porta in sé la luce della ragione. Si tratta della razionalizzazione dei dati esperienziali e anche di un modo di interpretare e sintetizzare, cioè di fornire una spiegazione, che è il superamento della contraddizione offerta dalla prassi. E la posizione dell'autrice sarà molto simile a quella di un pittore che, grazie allo studio del dettaglio e alla scienza della prospettiva, riesce a "riordinare" un ammasso caotico di dettagli. In poesia questo significa comprendere la propria storia personale e la storia del popolo, al quale si appartiene. Ricordare le proprie radici è anche un "risentire" quella esperienza di dolore, che viene dall'amorfa sostanza, di cui siamo fatti. Non solo si tratta di liquidare passioni e credenze che sono state la forza e la debolezza dei padri, ma anche di pensare che, allora, la memoria non sarà altro che un modo di farsi esperienza e di giudicare il presente. Il poeta comprende che all'uomo non resta che il futuro, e, pur attratto dal bisogno di appartenenza, che porta ad assecondare i comportamenti dei "propri cari", la Baumel sa che la vita deve

continuare e la virtù dei padri è stata questa aderenza alla vita. Se ricorrono i ricordi di un passato, dominato dal tentativo di comprendere il ruolo della donna, ricorrono anche i massacri che il popolo ebraico ha dovuto sopportare. C'è, insieme, la necessaria accettazione che la storia appartiene ad un tempo che non esiste più. La coscienza del negativo ha partorito un atteggiamento di prudenza rispetto alle cose, una qualità non tanto votata alla semplice comprensione, quanto della presa di coscienza che la conoscenza, illuminata dalla comprensione della debolezza umana, porterà tanto futuro. Allora, si può anche parlare di speranza. Si intende dire che la sofferenza, il bisogno sviluppano una capacità di modellare la realtà degli uomini e delle cose ed educano l'innata qualità di trovare una via di salvezza, che in questo caso è sia personale che collettiva.

Di certo, le pagine più affascinanti sono quelle, in cui compare la materia, intesa come fango, che quasi muove il lettore a provare un sentimento "religioso" di disgusto verso "questa poltiglia", che è, poi, il mezzo attraverso il quale l'individuo appare nel mondo. Sono da ricordare questi dati, perché aiutano a comprendere meglio la sensibilità tutta americana della poetessa, "liberata". Se da un lato c'è fede nella ragione-esperienza, c'è anche pudore per la propria fragilità, che è originata dal fango. Sono tratti di una cultura, che riscopre continuamente cosa la genera, ma è volta al futuro, lontana da generalizzazioni che si distanziano da quella esperienza personale di autrice.

Sarebbe semplice o impossibile

sanare e fondere questi due aspetti. Il fascino del libro risiede proprio nell'indipendenza di queste due forze primordiali, la prima semplicemente "bruta", la seconda puramente umana. Nella teologia cattolica solo il parto di Maria è stato verginale, cosa che "separa" Maria dalle altre donne. L'autrice conosce questo dogma e non può non sentire la pena che viene da queste dolorose origini, da uno stato di imperfezione. Il suo sforzo consiste nell'allargare i confini di quello che può diventare soggetto di esperienza. Non si è usato il termine ragione, perché "esperienza" è più comprensivo e allude anche all'empatia che si prova per gli oggetti, al contatto sentimentale con tutto quanto, animato ed inanimato, ha toccato lo scrivente.

Quello che resta al lettore è molto più di un'esperienza di dolore. Il libro si vuole donare, ma il suo contenuto, reso leggibilissimo dalla potenza e dalla precisione, è duro.

È bene ricordare che si dice di un libro che parla di uomini, ma che non accetta compromessi e offre la sua visione del futuro. È difficile perdonare l'offesa, è difficile perdonare la storia. Il termine più appropriato sarebbe "accettare" e arrivare alla conclusione che si è vincolati da relazioni, che non possono essere recise. Bisogna, unilateralmente, andare avanti, per non "distruggere" altre generazioni. Judith Baumel pare voglia dare, come se fosse un'autrice cristiana, una reinterpretazione di *ama il prossimo tuo come te stesso*. La poetessa ha capito che perdonare vuol dire futuro. Questo non significa dimenticare, cosa che non è assoluta-

mente facile. Il mondo nuovo, prefigurato da una terminologia così moderna non sarà, necessariamente, migliore o peggiore, ma cancellerà molto delle nostre "credenze o convinzioni". È la prova di quella forza della sostanza animata che in sé è così fragile, ma si contraddistingue per la sua capacità di pensare, di capire la realtà e di inventare una strategia di adattamento.

Allora, questo libro sarà una celebrazione della capacità dell'uomo di ricostruire, tanto più sentita, quanto più incerti sono i tempi che trascinano l'uomo.

And the same, / the way that this combination of cognition and style / is what we call culture, and what we never thought / possible is continually being made somewhere.

Domenico Iannaco

Giovani voci poetiche dall'Europa contemporanea, «Hebenon», XIV, Quarta serie, nn. 3-4, aprile-novembre 2009.

Quando uno studio critico è valido, la sua segnalazione non è mai 'fuori tempo'. Per questo, pur a due anni di distanza dalla loro uscita, credo che ancora sia importante scrivere degli atti di un convegno che i Giovani Europei (associazione che raccoglie giovani studiosi di letteratura di Padova) hanno organizzato sul tema della poesia contemporanea in Europa.

Per la pubblicazione di questi atti, i Giovani Europei hanno scelto un luogo per niente accademico e 'neutrale' – la rivista «Hebenon». Parlo di luogo 'non neutrale', perché una rivivi-

sta – soprattutto se ha una storia già lunga, come «Hebenon» – non può essere mai un tramite ‘indifferente’ per una pubblicazione, come può esserlo, almeno in parte, una casa editrice. Ed «Hebenon» è una rivista che ha una sua identità ben definita, dal momento che non ha mai nascosto la sua distanza dalle posizioni di potere dell’Accademia come dell’editoria. Così ha scritto Roberto Bertoldo, direttore e fondatore della rivista, nell’editoriale del primo numero della quarta serie: «Il mondo editoriale italiano è allo sfacelo, difettano gli intellettuali capaci di reagire con coraggio al dilagante servilismo degli scrittori e dei critici e alla sfacciataggine degli editori, che spesso entrano nel mondo letterario come squali illetterati... Se gli scrittori noti, assurti per meriti personali o conoscenze al ruolo di potenti, non si decidono a reagire contro il sistema dell’*aurea mediocritas* emotiva e mentale, allora siamo costretti a reagire di persona, e io esorto i pochi scrittori onesti e seri a tirarsi su le maniche e a fare a cazzotti per il bene della loro letteratura, con la coscienza che essa ha ancora una funzione culturale, e dunque sociale, importante, direi cardinale».

La pubblicazione di questi atti è, perciò, anche una scelta consapevole da parte di «Hebenon» – che, peraltro, già in passato ha offerto le sue pagine a studi monografici su autori o temi. Nei saggi presentati dai Giovani Europei, la rivista ha visto un contributo valido e stimolante per la conoscenza del panorama poetico europeo contemporaneo (inteso in senso cultural-geografico, va ricordato, e non politico), conoscenza

che la rivista promuove con saggi e traduzioni, dando spazio principalmente ad argomenti ed autori di letteratura e cultura straniere.

I saggi contenuti in questi atti offrono un ritratto della poesia contemporanea in Italia, Francia, Inghilterra, Olanda, Romania, Russia, Serbia, Croazia, Bosnia, Norvegia, Germania, Svizzera italiana, Spagna, Portogallo e Polonia. Ritratto critico utilmente accompagnato dall’antologia di alcuni autori tradotti. I temi affrontati sono stimolanti, come quello della commistione – tipica dell’arte di tutti i tempi, ma, senza dubbio, tipicissima del Novecento delle avanguardie e delle arti contemporanee – tra la poesia e le altre arti, in particolare quelle visive e la musica (in Francia, Olanda, Spagna, ad esempio), e quello della sempre maggiore centralità della scrittura femminile.

Tuttavia, è proprio il panorama generale della poesia contemporanea europea, offerto da questa raccolta di saggi, ciò che la rende particolarmente interessante. All’interno di questo panorama si individuano elementi comuni alle realtà di quasi tutti i paesi esaminati. Uno di questi, che colpisce immediatamente, è la ricerca, da parte dei poeti più giovani (e dei loro lettori) di spazi espressivi alternativi a quelli tradizionali dell’editoria. Internet la fa, naturalmente, da padrone, un po’ ovunque. Le difficoltà di comparire nelle linee editoriali delle case editrici ‘ufficiali’, gli scarsi mezzi economici che non permettono la nascita di un’editoria alternativa forte, la crisi di molte riviste e la logica di mercato che, ormai

anche nei paesi ex-socialisti, emargina la poesia come genere poco redditizio – tutto ciò spinge i poeti (soprattutto, ripeto, i più giovani) ad appropriarsi di spazi all'interno della 'quasi-libertà' di Internet. Ed è proprio dentro questo mondo magmatico che si scopre che la poesia non è affatto morta, che molti la scrivono e che, probabilmente, non sono poi i soli a leggerla.

Di conseguenza, emerge, perciò, un primo dato, apparentemente contraddittorio – non è vero che la poesia sia un genere morto, ma è altrettanto indubbio che il mercato dell'editoria non le offre gli stessi spazi del romanzo (a parte eccezioni come la Polonia, l'Olanda e l'ex Jugoslavia). Persino in paesi, come la Russia, nei quali la poesia era letta quanto la prosa, e, forse, anche di più, i poeti contemporanei stentano a trovare spazio nell'editoria 'ufficiale'. Se, poi, appare un'eccezione, quando, cioè, si ha una situazione in cui sembra che il mondo letterario 'ufficiale' conceda degli spazi ai nuovi poeti, non è detto che il risultato sia dei migliori, come ricorda Neira Merčep nel suo saggio sulla poesia nella ex Jugoslavia: «nelle tre repubbliche dell'ex Jugoslavia si investe molto nella poesia tramite l'impegno congiunto di case editrici, concorsi e premi, edizioni monografiche, riviste e lavori critici. Inoltre ogni giorno nascono nuovi portali letterari. Ma, sfogliando le riviste letterarie e scorrendo i siti che trattano in particolare di poesia, non si può evitare di constatare che gran parte dei curatori dei siti, dei redattori e dei critici letterari coltiva di preferenza una propria cerchia di poeti, minimizzando l'ap-

porto di altri nomi presenti sulla scena poetica, specialmente se si tratta di giovani leve. Questa è la seconda triste considerazione che sorge osservando la poesia; la veridicità di tale stima è più o meno evidente in tutte e tre le realtà prese in esame e comunque documentabile con l'analisi critica. [...] È frequente che il curatore si lasci guidare dalle proprie affinità, non disdegnando di uscire dal giudizio critico, entrando nella sfera personale del poeta e di fatto favorendo sia la divisione del mondo poetico in "clan", sia la consacrazione dello status di poeta da antologia».

Una situazione questa, che non è certo peculiare solo dell'ex Jugoslavia.

Il punto, probabilmente, è che, nei casi in cui i poeti siano davvero poeti, rappresentano ancora le voci 'contro' – politicamente e culturalmente –, voci che non vogliono farsi assorbire dalla logica del mercato e del potere (accademico compreso) e che, quindi, da quel mondo vengono messi ai margini.

Si ripropone, insomma, ancora una volta il tema – novecentesco e non solo – di quello che, dopo Majakovskij, è stato ricordato come il *mandato* del poeta. Un termine sul quale è stato molto speculato, in senso politico, sia a sinistra che a destra, dimenticando la profondità estetica e umana che esso contiene. Basterebbe ricordare le parole di Jakobson a proposito del suo amico Majakovskij, in *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*: «Bisogna colpire lo "sciame di meschinità" della vita quotidiana con una "piccolezza pratica", senza preoccuparsi che la battaglia si immeschinisca. Inventare i procedimenti per descrivere le "minuzie che

possono anche diventare un passo sicuro nel futuro”, è così che Majakovskij interpreta l’ordinazione sociale che in quel momento era rivolta al poeta».

Il compito del poeta è proprio questo, «colpire lo “sciame di meschinità” della vita quotidiana». Attuare questo compito è possibile, naturalmente, solo attraverso i *procedimenti* (di formalista memoria), cioè attraverso l’invenzione di un linguaggio che permetta al poeta di prendersi la responsabilità (e l’onore), di fronte a chi lo legge o lo ascolta, di indicare *nuovamente* la *realtà*, svincolandola dalle coordinate della quotidianità. Attraverso questa invenzione, il poeta *denuncia*, senza *immeschinare* la sua *bataglia*, ciò che impedisce una corretta visione della *realtà*, offuscata dalla *normalità*, dalla *quotidianità* (che, in tempi tristi come i nostri, viene richiamata come *valore*). Attraverso la peculiarità linguistica e interpretativa, che solo le arti hanno, di ‘spostare’, ossia di scardinare il rapporto significato-significante, la poesia rende la *realtà* nuovamente, scandalosamente percepibile. Il “nome” richiama la “cosa”, disancorandola dall’impercettibilità di quello che i russi chiamano *byt*, ossia la meschinità del quotidiano. Il procedimento che Šklovskij individuò nella prosa, e che aveva chiamato *ostranenie* (straniamento), (e che Jakobson, molto acutamente, avrebbe ulteriormente approfondito e ampliato, portandolo nel campo della poesia) è, in fondo, ciò che è alla base del *mandato del poeta*, cioè la sua capacità/volontà/impegno di usare ogni livello e campo linguistico in un processo di disvelamento (e, dunque, di progettazione ideale e morale) della *realtà*.

Pasolini (che fu innanzitutto un poeta) scrisse nel 1959, su «Approdo letterario», un breve saggio su *Dove va la poesia?*, ponendosi il problema del *mandato* majakovskiano: «Sembrirebbe ora maturo il momento, per uno scrittore, per un poeta, di cercar di sapere con precisione qual è il rapporto che lega il suo fare poetico alla società che l’ha espresso: questo atto storico-razionale deve ora presiedere al suo lavoro, sostituendo il raziocinante intellettualismo finora vigente. Atto storico e politico che non solo gli deve fornire i dati chiari del proprio rapporto con la società [...] ma che gli deve fornire inoltre i mezzi di una modifica, di una influenza, del proprio fare poetico, su quella società».

E, molto ‘jakobsonianamente’ individuerà nel linguaggio la chiave di quel *mandato*: «le innovazioni linguistiche del poeta [...] non si riducono ad attuarsi in un ipotetico isolamento letterario: l’innovazione ha percussioni profonde, fino nel cuore del semantema, e poiché il semantema è un dato collettivo e sociale, oltre che individuale ed estetico, ogni innovazione linguistica non può non essere una innovazione anche nell’istituto sociale».

Nel panorama delineato dai Giovani Europei, si comprende che, pur nelle difficoltà a cui abbiamo fatto cenno, resistono ancora i poeti che hanno coscienza del loro *mandato*.

È il caso, ad esempio, dei poeti russi del gruppo Vavilon, ricordati da Andrea Gullotta, a partire da Kirill Medvedev (autore, tra l’altro, del sito russo dedicato all’opera di Pasolini, che lo stesso Medvedev sta traducendo in russo). Emarginati dall’editoria ‘ufficiale’ e

dall'*intelligencija* collusa con il potere, questi poeti si rifugiano in Internet, dove hanno aperto spazi di denuncia e di ricerca artistica, e scelgono, come nel caso di Medvedev, di scomparire dalla scena pubblica di propria volontà.

In modo, forse, meno aspramente diretto, ma con non minore forza, emergono voci poetiche 'contro' anche nella ex Jugoslavia, dove il tema civile rimane centrale (la tragedia delle guerre recenti continua ad alimentarlo). E, nella difesa e nella ricerca di un'identità storicamente 'complessa', il *mandato* riacquista importanza anche nella poesia portoghese, norvegese e galega.

A proposito della poesia galega, ad esempio, Maria Cendan Rojo ricorda: «in Galizia [...] gli anni Novanta si presentano come un miscuglio eterogeneo di tendenze in cui si apprezza il ritorno del desiderio di riprendere il contatto con il lettore, con la trasformazione della società, e perfino aiutare a risvegliare le coscienze».

Altro caso emblematico di impegno legato al tema dell'identità è quello della poesia inglese contemporanea degli scrittori 'migranti', come indicato da Cinzia Mozzato nel suo saggio su Moniza Alvi: «L'attenzione rivolta alle scritture migranti (di provenienza afro-europea, caraibica, o asiatica), ormai giunte alle seconde se non terze generazioni, ha posto l'accento sul peso di un passato strappato, non ricordato ma rimpianto: di conseguenza, il passato vissuto nella "terra d'adozione", nel Regno Unito, è stato tipicamente oggetto di discussione secondario. [...] A margine di una lunga riflessione sulla fluidità e sulle tensioni dell'identità migrante,

Alvi propone in Europa un commento pregnante sulle divisioni che caratterizzano ogni «condizione di esilio».

Con meno urgenza, forse, ma con altrettanta sofferenza, anche la nuova lirica tedesca si pone il problema del proprio ruolo civile. Come ricorda Gabriella Felloni, questa lirica, «Catturando, fin nel più insignificante dettaglio del quotidiano, quel senso di indefinità e di smarrimento che segna di sé la nostra società, nella crescente consapevolezza della precarietà del quotidiano e della sempre maggiore dissoluzione dei confini tra ruoli ed identità, la poesia cerca di erigere delle impercettibili difese, di costruire dei minuscoli rifugi per quanto precari e perduranti il breve spazio della sua struttura».

Nell'Europa più 'classicamente' occidentale, forse, il problema dell'impegno diventa più delicato e complesso. Anche quando, sempre nella ricerca di spazi alternativi all'editoria e all'accademia, i poeti 'vanno' al pubblico attraverso la performance, la lettura pubblica, il recital, (come, a Berlino, o in Olanda, con i poeti del gruppo di Van Gogh), continuando – almeno in apparenza – la tradizione futurista e *beat*, la loro 'andata', (che pure, ripetiamo, rimanda a stagioni storiche di forte impegno), ha sempre meno una connotazione politica. La scelta di Medvedev, per spiegarsi meglio, cioè quella di scomparire dentro Internet, è più impegnata e politica di quella dei *podiumsichters* olandesi. Come ricorda Marco Prandoni nel saggio dedicato a questi ultimi, i *podiumsichters* sono: «una generazione postideologica di poeti scettici e confusi come le società e il tempo in cui

si trovano a vivere – incerti sulla realtà, sull'arte, sulla possibilità stessa di dire "io" da parte del soggetto poetante –, molto più intimistici e introversi dei loro padri performers degli anni Sessanta (Ginsberg e i beat americani, oltre agli epigoni olandesi come Simon Vinkenoog), altri modelli a cui senz'altro si riallacciano, ma senza dividerne la valenza politica, l'impegno sociale, gli ideali e le speranze. Ripresentano un io lirico, ma molto ripiegato su se stesso [...] Come in loro non c'è alcuno slancio rivoluzionario, così nel loro fare poesia non si assiste ad alcuna ricerca modernistica di un *nouveau langage*. Troviamo piuttosto il paziente ricompiutare di una tradizione, a cui i poeti si riallacciano come per cercare nelle forme antiche, per quanto virtuosisticamente reinventate, un punto fermo a cui ancorare una parola sempre più minacciata; a volte persino un rifugio all'insensatezza, o alla paura, del vivere».

Dunque, sebbene sia vero che, nella storia della cultura europea, la poesia si è sempre mossa tra impegno e ripiegamento verso se stessi, è indubbio che le leggi del mercato e la riaffermazione di gruppi di potere accademico all'interno del mondo editoriale e critico, creano oggi un clima nel quale la poesia vera, che abbia cioè quel tratto di autenticità e di responsabilità etica e civile che la distingue dall'esercizio stilistico (nel migliore dei casi...), trova enormi difficoltà ad emergere in pieno, e, soprattutto, a trovare un suo ruolo efficace all'interno della società, insieme ad una altrettanto efficace via di comunicazione con il pubblico. Non è un caso, infatti, che – e questo è un

altro dato che emerge da questi saggi – la poesia, in molti paesi, sembrerebbe più viva e attiva in provincia (vedi Olanda e Russia) che nelle capitali, che pure avevano avuto – e in parte hanno ancora – un ruolo centrale nella sua diffusione. Forse, la periferia è un altro tipo di Internet, cioè un luogo che offre più libertà di quanto non facciano le grandi città, troppo segnate dall'accademia e dal modello neocapitalistico e neoconsumistico, seguito dall'editoria e da ciò che le gravita attorno.

Ci si dovrebbe, quindi, legittimamente chiedere se la poesia – che non è morta – non abbia, perso, però, definitivamente, da un punto di vista sociale, il suo ruolo civile – cosa che è comunque, per questo genere, una forma di morte. E se, in realtà, tutti i poeti contemporanei (quando non asserviti al sistema, editoriale e non solo), sia che esprimano chiaramente il loro impegno o che lo esprimano attraverso la loro personale realtà, non siano sempre più costretti ad agire come lo scrittore descritto da Danila Davydov in questi versi, riportati da Maria Isola nel saggio dedicato al poeta moscovita: «Lo scrittore cammina per le strade e implora le persone attorno a lui: credetemi a volte dico la verità voglio essere creduto almeno di tanto in tanto».

Francesca Tuscano

ANTONIO CATALFAMO, *Frammenti di memoria*, Milano, Teti, 2009.

Le poesie dell'ultima raccolta di Antonio Catalfamo riflettono alcuni tra i molteplici interessi dell'autore,

poeta, saggista e critico letterario siciliano. Le loro tematiche spaziano da uno spiccato impegno sociale, inquadrato all'interno di un orientamento politico comunista, a riflessioni sulle relazioni umane, e, infine, a riflessioni metapoetiche. La convinzione ideologica dell'autore si abbina, nelle sue poesie, all'espressione di un forte legame con le proprie radici, la famiglia e gli antenati, un legame inteso come un sentirsi vicino agli oppressi del passato e del presente.

In un tono narrativo, l'io lirico rievoca la memoria del movimento operaio e riflette su avvenimenti passati e recenti, con uno sguardo attento alla realtà. Mettendo in rilievo una coscienza sociale sempre vigile, critica i soprusi nei confronti delle categorie deboli, le situazioni politiche poco trasparenti e i vari tipi di oppressione, tra i quali annovera il capitalismo, che porta ad un consumismo privo di valori. Il forte sentimento politico che traspare dai versi di Catalfamo ci consente di individuare nella sua poesia una poesia militante. Tuttavia, questa nozione si estende anche alle tematiche non propriamente politiche: è una poesia che combatte non solo per quello che l'autore reputa un sistema sociale equo, ma anche per la schiettezza delle relazioni umane e, infine, per una posizione socialmente rilevante della letteratura. Un concetto, quest'ultimo, che si presenta come il punto di incontro tra l'impegno sociale e la creazione letteraria nel mondo poetico di *Frammenti di memoria*.

Per l'autore siciliano, la poesia è «l'esigenza / più indispensabile

dell'anima» (*Poesia e storia*), mentre il linguaggio poetico è inscindibile da quello ideologico: «parlo cento linguaggi bastardi come me / tranne quello raffinato del padrone» (*Uomini cani e tamburi ossia la pace in piazza*). Dalle riflessioni sull'essenza e sulla genesi della propria poesia traspare quel che sembra essere il perno della poesia di Antonio Catalfamo: la passione per la lotta politica, per la vita, e, infine, per la poesia stessa: «La poesia è fuoco, / furore, daimon. / Nella mia mente picchiano / come martelli pneumatici / deitici pavesiani, / sinestesie, urti metallici / di suoni e sensi, / metafore azzardate, / che deragliano / come treni in corsa / nella notte» (*Lettera a un'amica*).

Irena Prosenč Šegula

ARTURO BUONGIOVANNI, *Quando finisce il mai*, Roma, Donzelli, 2011.

Tutto accadde in una notte, una terribile ed indimenticabile notte d'autunno. Era il 23 settembre 1985, quando due killer spararono al giornalista Giancarlo Siani, togliendo la vita ad un giovane di appena 26 anni, che aveva la sola colpa di amare il giornalismo e di raccontare, in modo realistico e disincantato, ciò che accadeva nella sua città, Torre Annunziata.

Attorno a questa vicenda, passata alla storia come il caso Siani, è costruito il secondo romanzo dell'avvocato penalista Arturo Buongiovanni, *Quando finisce il mai*. Il camorrista Ferdinando, protagonista del primo romanzo-verità di Buongiovanni, *Intendo rispondere*

(Roma, Donzelli, 2008), appare ora nelle vesti di un collaboratore di giustizia. I suoi drammi, i suoi pensieri, i suoi mutevoli stati d'animo sono ininterrottamente analizzati dallo scrittore. Era stato uno spietato killer, soprannominato 'o Curt. Ora è «un infame», un traditore nei confronti del clan di Nuvoletta e di Valentino a cui era stato legato durante la sua attività criminale. Come tutti i pentiti, è tenuto al sicuro nel castello di Colleferro. In questo strano carcere tutti, compreso il nostro pentito, cercano di lasciarsi il passato alle spalle, di imparare dagli errori fatti per creare un futuro migliore. Ciò che sperano più di ogni altra cosa è di ricominciare, o forse di trovare la volontà e la forza di ricominciare. Chiuso nella sua cella, a Paliano, Ferdinando passa la maggior parte del tempo a pensare alla dolce moglie Anita, che ha conosciuto e ama dai tempi del liceo, e ai due figliolotti Luca e Andrea, visti pochissime volte a causa prima della latitanza e poi del carcere.

Le peripezie, però, non sono terminate. Invitato come testimone ad un processo, nel quale bisognava elencare i colpevoli di omicidi e rapine varie e, soprattutto, della morte di Siani, dopo aver visto cadere il suo alibi, viene incolpato proprio dell'omicidio del giornalista torrese e condannato all'ergastolo. Rispondeva, inoltre, perfettamente all'*identikit* dell'omicida: gruppo sanguigno 0, fumatore di Merit e alto al di sotto della media. È in questo momento che un nuovo eroe, guarda caso con lo stesso nome dell'autore, entra in scena: l'avvocato penalista Buongiovanni. Lo scrittore

ha inserito brillantemente il suo *alter ego* nell'opera. Un personaggio che lo rispecchia in tutto e per tutto: nel lavoro, nel carisma, nell'ostinazione a far emergere la verità e nel desiderio di punire i reali colpevoli. L'avvocato-personaggio decide di accettare un caso difficile da ribaltare, quasi certamente perso in partenza: la falsità di un alibi è praticamente un'ammissione di colpevolezza. È convinto, comunque, dell'innocenza del suo assistito e ha tutte le intenzioni di dimostrarla anche in aula. Ferdinando, nonostante la pesantissima condanna ricevuta, gode ancora della stima dei «buoni» del racconto, come il giudice D'Alterio, l'ispettore Auricchio e l'avvocato Buongiovanni, tutti convinti della sua non colpevolezza.

Motivazioni diverse aiutano i due protagonisti a battersi. Ferdinando vede, ormai, come unica ragione di vita il suo nucleo familiare, che, sebbene lontano da lui fisicamente, sente vicino o, sarebbe meglio dire, dentro al cuore. Buongiovanni conosce bene i limiti e le carenze della giustizia italiana e spinto dalla sua professionalità deve impedire un'ingiustizia, cioè che un innocente, Ferdinando, vada in galera, mentre i veri colpevoli rimangono a piede libero.

Il titolo dell'opera trova la sua spiegazione a metà del percorso narrativo, in cui si legge: «Quindi: ergastolo. Fine pena: mai. Né fra dieci, venti o trent'anni. Mai!», e nell'ultima parte del romanzo quando, grazie ad una brillante difesa messa a punto in ogni dettaglio dall'avvocato Buongiovanni, cadono tutte le accuse a carico di Ferdinando, che quella notte non si trovava sul

luogo del delitto. Così «finisce il mai», vale a dire l'ergastolo, a cui Ferdinando era stato ingiustamente condannato.

Lo scrittore racconta in modo avvincente una storia triste e amara, ma vera, e il lettore si trova a ripercorrere uno dei processi che più ha scosso l'opinione pubblica e ha ispirato i romanzi *Canone a tre voci* (2002) di Goffredo Buccini, *L'Abusivo* (2009) di Antonio Franchini e i film *E io ti seguo* (2003) di Maurizio Fiume e *Fortapàsc* (2009) di Marco Risi. Letteratura e cinematografia contribuiscono a rafforzare l'immagine di Siani, divenuto il simbolo del giornalismo in prima linea, che va alla ricerca della verità. Roberto Saviano, dunque, ha ragione: se si fa bene il proprio mestiere, come Siani, si fa realmente indietreggiare la criminalità.

Marcello Sabbatino

FRANCO DI MARE, *Casimiro Roléx*, Milano, Edizione speciale per Corriere della Sera, 2011.

Rolèx Submariner, Daytona acciaio e oro, Explorer, Lady-Datejust Pearlmaster luccicano al sole con bagliori simili a lame di luce, segnano l'ora con una precisione impressionante, «costano quanto una Cinquecento» e possono essere piazzati a tremila euro, come narra il giornalista e scrittore napoletano Franco Di Mare nel brillante racconto lungo *Casimiro Roléx*.

Casimiro Loconte, che «in anni di onorata carriera aveva sviluppato un occhio da uomo del banco dei pegni», era chiamato anche Casimiro

Roléx perché «con un solo sguardo era in grado di valutare, soppesare, distinguere tra originali e patacche, e traduceva tutto in euro». Egli incarna perfettamente lo stereotipo del *guappo di cartone* napoletano, rispettato nel quartiere di Soccavo, nella periferia nord di Napoli, dove vive. Veste bene con «jeans della Dolce & Gabbana, occhiali da sole Oakley e T-shirt slabbrate dell'Emporio Armani», ha la Fiat Punto nera metallizzata.

La sua attività di abile scippatore è fruttifera soprattutto cinque mesi all'anno, quando i turisti, che arrivano nel molo di Mergellina o all'aeroporto di Capodichino per visitare la città o gli scavi di Pompei, vestendosi con canottiere, costumi e infradito, rendono molto più facile agli scippatori individuare oggetti di valore.

Casimiro è consapevole della monotonia della sua vita di guappo di cartone e del suo stipendio non paragonabile a quello di un boss della camorra, mestiere che non potrà mai svolgere perché gli mancano «un fegato e uno stomaco speciali» per diventarlo. Casimiro e Gennarino, il più in gamba di tutto il rione nella fuga sullo scooter, ostentano il loro mestiere semplicemente per non lasciarsi andare a delle inutili commiserazioni, poiché sanno dell'impossibilità, a causa dell'età, di trovare un lavoro, per così dire, «normale».

Il guadagno di Casimiro era ben poca cosa rispetto a quello di Tonino 'o Zar, «un boss, un vero uomo di rispetto», affiliato al clan Gambardella, l'uomo più invidiato di Soccavo, perché girava in una «SLK nero metallizzata coi sedili di pelle bianca», con un

Rolex Explorer al polso sinistro, esponendolo fuori dal finestrino, sicuro che non glielo avrebbero scippato. Aveva a fianco Helena, una russa altissima e bellissima, «'nu spettacolo 'e femmena». Partendo dal mito di Tonino 'o Zar, Franco Di Mare descrive dettagliatamente il complesso di inferiorità di Casimiro, il quale decide di dare una svolta alla sua vita. Il piano Frecciarossa, cioè rapinare un intero treno ad alta velocità lungo il tragitto Napoli-Milano, si conclude con un totale fallimento, che fa ricordare a Casimiro le parole proverbiali del padre: «chi lascia 'a via vecchia pe' 'a via nova, sape chello ca' lascia ma nun sape chello ca' trova».

Franco Di Mare – autore del reportage *Il cechino e la bambina* (2009) e del romanzo *Non chiedere perché* (2011) – utilizza un italiano parlato, che si nutre di lessico dialettale (*chiattone, criatura, monnezza*), modi di dire tipicamente popolari (*'nu professore per un principe del foro, 'nu spettacolo 'e femmena, na capata 'nterra, «Avevi rischiato il culo pe' settanta euro 'e mmerda»*), di proverbi (*Se chiude 'na porta e se spalanca 'nu portone, abbiamo fatto 'a mala nuttata e 'a figlia femmena*) e di gergo camorristico. Alcune esclamazioni, come «Madonna do' Carmine», «quella bella Madonna 'e Pompei», stanno ad indicare la devozione popolare e l'immaginario religioso dei personaggi.

La voce del cantante Gigi D'Alessio, diffusa per radio, fa da colonna sonora del racconto («le corse in bicicletta a primavera, il vento profumava anche di te», «Bisogna che tu pure torni a credere che non è mai finita dentro te. Sei importante sai»).

Casimiro Roléx, inoltre, offre un quadro fortemente drammatico, ma reale, della metropoli napoletana, dove scippi, furti e omicidi sono all'ordine del giorno. L'immagine finale di Luisa, moglie di Casimiro, scippata a sua volta di un rolex rubato dal marito lo stesso giorno, è simbolo di una società caduta troppo in basso, dove lo scippatore a sua volta può essere scippato e l'uomo è lupo all'altro uomo. Dinanzi a questo atroce scenario, il lettore, che oramai conosce l'immaginario religioso dei personaggi, non può non lasciarsi andare a delle esclamazioni del tipo *Madonna do' Carmine, Madonna 'e Pompei*.

Marcello Sabbatino

ILARIA CAVO, *Il cortocircuito. Storie di ordinaria ingiustizia*, Milano, Mondadori, 2011.

Una cosa è la giustizia un'altra è l'amministrazione della giustizia. Ilaria Cavo non si pone il problema di cosa sia la giustizia e la sua lunga storia, che ha accompagnato lo sviluppo della società umana come un'ombra. Non ha posto al centro delle sue riflessioni la giustizia come un ideale fondamentalmente ineccepibile ma destinato a rimanere fuori dalla nostra portata oppure come una sorta di criterio pratico imperfetto e sempre rivedibile che dobbiamo comunque assumere come valido per orientare le nostre decisioni concrete e migliorare la qualità della vita individuale e collettiva. Per intenderci: se scegliere la teoria del “contratto sociale” oppure seguire l'altro filone, sempre della tradizione

illuminista, che va da Adam Smith, Condorcet, Bentham fino a Marx.

Ilaria Cavo parla dell'amministrazione della giustizia o meglio dell'uso degli strumenti per amministrare la giustizia, e pone un problema serio quasi drammatico. Perché oggi l'errore è più facile rispetto a ieri? Lasciamo stare il dolo. Parliamo dell'errore colposo. Possiamo dire che oggi può capitare, e spesso capita, che non è la sentenza che è ingiusta; sono le prove che, raccolte in modo poco attento o pericolosamente disattento, portano i giudici ad emettere una sentenza che formalmente è ineccepibile perché sono le prove che determinano la scelta dei giudicanti. Questo è il dramma dell'amministrazione della giustizia, oggi nel pieno sviluppo della civiltà tecnocratica: la raccolta delle prove e il grande flusso mediatico che viene sollevato su "casi" particolari che pure ha il suo peso.

Il modo di raccogliere le prove oggi, ma anche le prove in sé e per sé – pensate all'analisi del dna, alle perizie medico-legali sempre più sofisticate, fino alla intelligenza e preparazione del teste, che spesso non solo non è uno sprovvaduto, ma è un teste preparato con proprie idee e convincimenti. La domanda che ci si pone, dopo la lettura del testo di Ilaria è: i magistrati, i giudici, sono sempre in condizione di affrontare i vari problemi tecnici che si pongono loro? Sono in condizione di leggere, tra virgolette, gli strumenti di raccolta delle prove sempre più sofisticati con la dovuta preparazione e intelligenza? Il problema è drammatico perché l'evoluzione della tecnica

procede con velocità ieri impensabile. Il giudice diventerà un robot? Deve diventare un robot.

I casi riportati dall'Autrice possono rientrare tutti nel mondo di Kafka. Sono persone costrette a vivere una vita sdoppiata appesa alle sentenze con il rischio di impazzire nella speranza di un risveglio da un incubo che a volte dura anche oltre quarant'anni.

La trasformazione della società, dell'ambiente, del territorio, della tecnica, sempre più veloce e globale pone problemi che allo stato non siamo in grado di risolvere. Ricordo un aneddoto su Confucio: l'imperatore cinese dell'epoca, siccome l'impero stava attraversando un periodo di crisi economica, sociale e di identità convocò il Grande Saggio chiedendo consiglio. Confucio senza scomporsi e con la massima naturalezza rispose all'imperatore consigliando di ridefinire le parole che indicavano la crisi. L'imperatore non comprese cosa il saggio volesse dire. Convocò i suoi consiglieri e chiese lumi. Questi, dopo alcuni giorni, compresero il significato profondo contenuto nel consiglio di Confucio e risposero all'imperatore. Dobbiamo cambiare il significato delle parole. Per esempio crisi, se la definizione rientra nei vecchi canoni allora la crisi c'è, se la definizione viene modificata allora la crisi non c'è, è passata. È come cambiare il valore dei numeri in un'operazione matematica. Cambia tutto. Nel caso che ci riguarda dobbiamo chiederci che significa "giustizia", che significa "prova" che significa "teste" etc. come ridefinire questi ed altri concetti che agiscono all'amministrazione della

giustizia. Non solo in Italia. Il problema è mondiale.

La Cavo non ha fatto la diagnosi, non ha indicato una terapia. Pone un problema: l'amministrazione della giustizia va cambiata. Ma, come, quando e da chi? Chi eliminerà il corto circuito e ripristinerà la corrente. Chi ci ridarà la luce?

Pompeo Onesti

DOMENICO DI PALO, *Estravaganti*, Foggia, Bastogi, 2011.

Scrittore di lungo corso, Domenico di Palo si è fatto conoscere non solo con l'antiromanzo *Renato e i giacobini* (Bari, Palomar, 2006), ma anche con la silloge lirica *Foglie* (Milano, Gastaldi, 1959) e con le raccolte prevalentemente satiriche *La bella sorte e altri versi* (Bari, LaVallisa, 1985), *Sotto coperta* (Foggia, Bastogi, 1997), *Avanti ma...* (ivi, 2001) e *Double face* (ivi, 2009).

Mentre l'autore scriveva le ultime sillogi, alcuni testi coevi ritenuti estranei ai progetti editoriali in allestimento sono stati esclusi dalla pubblicazione. Le poesie "extravagantes" tenute fuori dal corpus satirico antecedente sono radunate ora in una nuova *plaqueette* significativamente intitolata *Estravaganti*, edita dalla Bastogi Editrice Italiana di Foggia nel 2011. Tralasciando le decretali pontificie supplementari di Giovanni XXII definite appunto *Extravagantes*, l'esempio anteriore più illustre in poesia è quello delle "rime estravaganti" del Petrarca non incluse da «quel dolce di Calliope labbro» nei *Rerum vulgarium fragmenta* del cosiddetto *Canzoniere*.

Sulla scia di tale aulico precedente, Domenico di Palo apre le sue *Estravaganti* con la sezione *Prologo*, poggiata su di un solo testo a carattere ludico: «È come il gioco dell'aritmetica / ventiquattro venticinque ventisei // E dal momento che si farnetica / fammi vedere un po' che cosa sei» (*Gioco*). Sull'abbrivo di queste rime alternate, la raccolta prosegue con la sezione *Epigrammi*, calibrata su regressioni ad affettuosità infantili (*Senza fretta*), distrazioni ed equivoci (*Per caso*), ironici inviti alla concretezza (*Dovunque*) e scherzosi auguri genetliaci (*Compleanno*), per culminare nella satira, nell'invettiva e nell'autoironia di *Voi* scagliata contro la fauna filisteica di certi saccenti cinici e arroganti sottoacculturati, legati alla «greppia» dell'interesse: «[...] Voi che nello sfascio / di oggi e di ieri / il gomitollo del dolore / dipanate / mutandolo in disonore // Voi bocche di fogna // Voi ostili a chi sogna [...] voi sempre voi / proprio voi // Contro di noi / poveri eroi / del senno di poi...».

Si passa quindi alla sezione *Xenia*, che si schiude con una dichiarazione di imperitura continuità: «Il tempo passa e passano le stelle / ma non passa più questa passione // che ormai si sente sotto pelle / come in una vecchia canzone» (*Passione*). È il preludio a una fidente consonanza ideale: «Con passo alato e sempre più leggero / si muove verso te il mio pensiero. // E verso te ormai non c'è distanza / che al mio pensiero tolga la speranza» (*Con passo alato*). Insomma, è la conferma di un affetto incondizionato che si fonda sulla capacità d'ascolto: «È bello sentirti parlare / come uccello che canta nel

sole // Né mi stanco mai di ascoltare / tutte quante le tue belle parole» (*È bello*).

A questo punto sbaglierebbe grossolanamente chi pensasse che tale vena in apparenza facile sia frutto di mera semplicità stilistica, perché al contrario i testi della silloge *Estravaganti* sono il portato di una solida preparazione classica, come dovrebbe indiziare la denominazione sezionale degli *Xenia* (propriamente “doni all’ospite”), titolo già caro a Marziale e a Montale. Non per nulla l’autore è stato docente di italiano e latino nei licei e non a caso rinveniamo nella raccolta analizzata poesie come *Fuggo* e *Per questo*, che sono libere traduzioni dallo stesso Marziale. La prima recita: «Io fuggo se tu mi cerchi / e ti cerco se tu fuggi. // Questo mi succede... // E non voglio che tu mi voglia / e ti voglio se tu non vuoi». Si tratta dell’epigramma destinato a Dindimo: «Insequeris, fugio; fugis, insequor; haec mihi mens est: / velle tuum nolo, Dindyme, nolle volo» (*Epigrammata*, V, 83).

L’altra poesia è così articolata: «Sei facile conquista / e rocca inaccessibile / sei dolce come il miele / e amara come il fiele. // Per questo con te / io non posso vivere / per questo senza te / io mi sento morire». Il testo è l’elaborazione di un altro distico di Marziale: «Difficilis facilis, iucundus acerbus es idem: / nec tecum possum vivere nec sine te» (*Epigrammata*, XII, 46). Ma il rinvio delle citazioni esplicite e implicite non finisce qui, perché, come in un gioco di scatole cinesi, l’ultimo verso di Marziale ne richiama a sua volta uno quasi identico di Ovidio: «Nec sine

te nec tecum vivere possum» (*Amores*, III, 11, 39).

Anche nella successiva sezione *Epitalami* c’è un altro richiamo colto. È la poesia *Felici*, che è così concepita: «Felici ancora di più / Quelli che una passione senza fine / Tiene congiunti / E che / Al di là delle miserie quotidiane / L’amore non abbandona / Né divide / Prima dell’ultimo giorno». È una versione della chiusa dell’ode a Lidia di Orazio: «Felices ter et amplius / quos inrupta tenet copula nec malis / divolsus querimoniis / suprema citius solvet amor die» (*Carmina*, I, 13, 17-20). Sulla scorta di tale dotto riscontro, tutti i precedenti componimenti della stessa sezione si possono interpretare come canti nuziali augurali, dai toni lievi, a tratti quasi fiabeschi, ma più spesso gioviali. Il riferimento è alle poesie *Buondì*, *Tanto*, *Non diffidate*, *Perché l’amore* e *L’amore – si dice –*.

Con la brevissima sezione *In memoria* si cambia registro e il tono diventa elegiaco: «Non sono trite fibre le memorie / nella curva dolorosa delle tue / rovine che in silenzio s’infranse / tra livide brume e che riaffiora // sulle rive dei più chiusi affanni . [...] Così nel sangue per il tuo sorriso / c’è un caldo vivo che ora scioglie // anche l’abisso delle nostre paure / e già si fa più leggero il tempo / e si dilegua in noi l’ora che muore» (*Non sono trite fibre*). A questo sonetto fa da *pendant* un epicedio, in cui più che la perdita risalta la presenza memoriale dell’estinto: «E ora che tu sei / solo un nome e una pietra / ci resta un lungo inverno / e la notte. [...] Eppure fiorito è il deserto / popolata la solitudine // se ancora

risuona / l'eco della tua voce // e la memoria di te / ancora ci dà luce» (*E ora che tu sei*).

Al prologo corrisponde strutturalmente un *Epilogo* sezionale, che è un'ulare dichiarazione di resistenza ad oltranza, bilanciata tra lo sbigottimento problematico e la proclamata modestia di irrinunciabili tentativi personali, pur nella certezza di taluni ciclici ritorni: «Grazie ohibò / ma si fa quel che si può // e più di certo no / perché già lo so // che dopo il si / ritorna il do» (*Ohibò*).

In conclusione, con la raccolta *Estravaganti*, Domenico di Palo propone ai suoi lettori poesie senza retorica e senza patemi, che conoscono l'ammiccamento dei calchi letterari e i risvolti di una commossa e rattenuta elegia, ma prediligono i versanti di uno scanzonato *divertissement* e di una sapida freschezza anticonformista, con un sorriso mai crudelmente sarcastico, ma piuttosto lievemente amaro e giocosamente smagato.

Marco Ignazio de Santis

STELLA CASIRAGHI (a cura di), *La memoria perduta di Milano*, Ginevra-Milano, Skira, 2010.

È un'antologia di scritti su Milano, raccolti e curati da Stella Casiraghi (storica del teatro ed esperta in organizzazione teatrale), che racconta le tappe della storia culturale milanese nell'intento di ricordare e, allo stesso tempo, riflettere su alcuni momenti salienti della produzione-gestione della cultura a Milano che, per lungo tempo,

hanno fatto identificare la città ambrosiana come «un modello di civiltà urbana per la sua capacità di alimentare un'etica sociale credibile e condivisa».

Attraverso l'antologizzazione di alcune voci autorevoli, il volume tende a mostrare Milano come «centro di crescita civile e giacimento di intelligenze»; i testi antologizzati permettono, infatti, di percepire la ricchezza culturale della città meneghina e il suo capitale di conoscenze e creatività. Così, con le parole di scrittori, giornalisti e pensatori, Stella Casiraghi invita a considerare Milano non solo esclusivamente come il motore dell'economia italiana.

Il volume si articola in tre parti che significativamente s'intitolano: I *La città come principio e come orizzonte*; II *Dialogo con la storia culturale di Milano*; III *Milano in cerca di un'etica della memoria urbana*.

Nella prima parte la curatrice accosta testi di autori di epoche diversissime (Bonvesin da La Riva, Carlo Cattaneo, Cesare Correnti, Giorgio La Pira, Giacomo Marramao) allo scopo di «cogliere nessi e suggestioni su quel che la città ha voluto proporsi di essere». Particolarmente intenso è lo scritto di Cesare Correnti, tra i maggiori protagonisti del Risorgimento e poi senatore del Regno d'Italia nella XVI legislatura, che vuole sollevare Milano dal torpore e la invita a rimanere civile altrimenti rischia di diventare la più villana delle città e, allo stesso tempo, la ammonisce che se non sarà un ateneo di buoni studi e un'officina di sapienti industrie diventerà «un cuscinale celtico soffocato dalle siepaglie e dagli spineti».

Nella seconda parte attraverso i

contributi di alcuni tra gli intellettuali più attivi del Novecento italiano (Alberto Savinio, Leo Longanesi, Indro Montanelli, Paolo Grassi, Giovanni Montini, Eugenio Montale, Giorgio Bocca, Walter Tobagi, Giovanni Testori, Carlo Tognoli, Guido Vergani) si individuano le varie fasi della crisi culturale di Milano che sembra «distratta dal miracolo economico e sorda al dibattito fra ragioni della cultura e cambiamento». Montanelli, ad esempio, sulle pagine del «Corriere della Sera» (19 febbraio 1953), lamenta la perdita del ruolo di Milano quale *capitale morale* d'Italia e, allo stesso tempo, riflette come il centro artistico e intellettuale, in quegli anni, si sia spostato da Milano a Roma; l'illustre giornalista, inoltre, identifica la perdita di tale primato nel fatto che Milano più che confrontarsi con il resto del Paese guarda all'Europa industriale e ai suoi orizzonti socio-economici. Altrettanto significativo è l'intervento di Leo Longanesi, apparso su «Il Tempo di Milano» (10 ottobre 1950), che descrive Milano come una città con «un grosso corpo senza testa» poiché si sviluppa in maniera sproporzionata con una vasta periferia industriale che circonda un piccolo centro di paese.

Nell'introduzione alla terza parte Stella Casiraghi avanza proposte concrete e percorribili per il futuro, innanzitutto ritiene che sia necessario percepire la «cultura come bisogno autentico di appartenenza a una comunità, valore originario di ogni genesi di modernità e civiltà». Inoltre, per rivitalizzare l'immaginario critico della società urbana considera

indispensabile «il coordinamento di alleanze fra pari e fra eccellenze», con il superamento delle rivendicazioni di parte. «Occorre – asserisce acutamente la studiosa – maturità di intenti e propositi per affrontare nell'interesse reale della cittadinanza il suo sviluppo civile, per questo vanno rafforzate le istituzioni culturali che tengono insieme il tessuto urbano e reggono il peso dei mutamenti e delle tensioni. Biblioteche, archivi, musei, teatri, scuole, centri studi sono il miglior terreno di coltura per stimolare l'innovazione, per promuovere l'iniziativa e la produttività individuale e imprenditoriale». La necessaria ridefinizione della politica culturale e sociale, per la Casiraghi, deve fondarsi su memoria ed etica, in quanto l'esercizio della memoria è un validissimo strumento di coscienza civile nel presente ma, allo stesso tempo, per sanare la città bisogna individuare un asse etico perché la «via etica è l'unica strada percorribile per non far cadere nel dimenticatoio caratteri e costumi municipali socialmente utili al consolidarsi del bene comune».

È questa esigenza che spicca tra i contributi di intellettuali laici e cattolici (Carlo Bo, Sergio Romano, Giovanni Raboni, Emilio Tadini, Carlo Maria Martini, Ernesto Galli Della Loggia, Sergio Escobar, Salvatore Veca, Corrado Stajano, Dionigi Tettamanzi, Giangiacomo Schiavi) raccolti nella terza parte dell'antologia. Il cardinale Carlo Maria Martini, infatti, nel discorso tenuto a conclusione del suo servizio pastorale a Milano (28 giugno 2002) ricorda come la città sia il risultato delle due tensioni che arricchiscono e rallegrano

la vita dell'uomo: la fatica dell'apertura e la dolcezza del riconoscimento; a tal proposito cita Ambrogio che le caratterizzava con la celebre massima "ut et operibus nova quaerat et parta custodiat". Mentre Ernesto Galli Della Loggia, sul «Corriere della Sera» (15 maggio 2006), riflette come in tutta la storia unitaria Milano sia la città della non politica in quanto ha sempre avuto difficoltà a contare adeguatamente da un punto di vista politico; d'altronde, anche durante il Risorgimento (giocato sull'asse Torino-Napoli e con le importanti propaggini di Genova, Palermo e Roma) Milano ebbe un ruolo marginale. A eccezione – continua Ernesto Galli Della Loggia – di alcuni importanti movimenti ideali e politici che hanno avuto in Milano il loro centro motore: dal Cattolicesimo liberale al Riformismo socialista, dal Craxismo a Mani Pulite.

Colpisce, infine, l'immagine di Milano offerta dal cardinale Dionigi Tettamanzi in *Etica e capitale. Un'altra economia è possibile?* (Rizzoli, 2009), in cui è descritta come una grande città costituita da tante piccole isole che spesso non comunicano tra di loro. Anche la nuova toponomastica – osserva il cardinale Tettamanzi – sembra confermare tale suddivisione: la città della moda, la città della salute, la città dei servizi, la città della fiera, la città della tecnologia; invece Milano ha bisogno «di tornare a pensarsi come una sola città arricchita – e non minacciata – dalle appartenenze diversificate, dalle particolarità e singolarità. Urge uno sforzo – morale e operativo – che ben si può riepilogare nella categoria del dialogo».

Merito notevole del volume della Casiraghi è il tentativo, indiscutibilmente riuscito, di aver aperto una riflessione-dibattito sul ruolo di Milano per capire se abbia ancora senso parlare di un suo primato civile. L'accurata e opportuna selezione dei testi realizzata dalla studiosa richiama il lettore a posare lo sguardo su Milano e a considerare la città come «una città che ha saputo creare prodotti culturali d'alto profilo e diffuso discipline tradizionali e d'avanguardia; si pensi al design, alla musica, al teatro, all'editoria e all'arte contemporanea».

Completa l'elegante volume un interessante e accurato inserto fotografico sulla Milano presente e futura.

Nunzia Acanfora

Il teatro di Emma Dante nelle fotografie di Giuseppe Distefano, con testi di Emma Dante, Rodolfo di Giammarco e Giuseppe Distefano, Roma, Infinito edizioni, 2011.

Pubblicato nella collana "GrandAngolo" della Infinito edizioni, il catalogo fotografico di Giuseppe Distefano traccia l'intenso percorso artistico della Compagnia Sud Costa Occidentale, fondata nel 1999 dalla regista palermitana Emma Dante, dal primo spettacolo *mPalermu* (debutto novembre 2001) fino al recente *Acquasanta*, primo capitolo/studio della *Trilogia degli occhiali* (debutto gennaio 2011). Il libro fotografico racconta, quindi, la storia della Compagnia in questi dieci anni costellati di spettacoli di grande successo, che hanno ricevuto ricono-

scimenti prestigiosi in Italia e all'estero (*mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia, La scimia, Michelle di Sant'Oliva, Cani di bancata, Il festino, Le pulle, Acquasanta*).

Il volume presenta in apertura interventi di Emma Dante, Rodolfo di Giammarco e dello stesso Giuseppe Distefano (fotografo di scena della Dante e critico teatrale), che teorizzano quella che potremmo definire la "poetica del fotografare" di Giuseppe Distefano; in tal senso è illuminante quanto afferma Distefano nel suo intervento intitolato *Emma, che cucina pane per gli occhi*: «Concepisco la fotografia di scena non come mera documentazione dell'evento teatrale, bensì come ulteriore atto creativo che accompagna lo spettatore dentro la creazione. Entrare nello spazio creativo di Emma Dante significava "sporcarsi", essere anch'io corpo vivo della scena, per poter trarre fotogrammi di dettagli fuggitivi che, fissati, svelano ulteriori significati. Perché l'immagine, come la finzione, può servire a stimolare, a interrogare e interrogarsi, offrendo allo spettatore-lettore suggestioni sommerse e svelamenti di un immaginario personale e comune».

In pratica le fotografie di Distefano hanno sì un indiscutibile valore documentario da un punto di vista della memoria teatrale, ma soprattutto sembrano rivelare il lato nascosto del teatro di Emma Dante. Infatti, nel suo intervento la Dante afferma: «La luce delle foto di Giuseppe Distefano è discreta ma allo stesso tempo graffiante, si posa sulla pelle del personaggio come un "attore" che dialoga con l'attore stesso, lo interroga, lo disturba, lo mette

in crisi, rivelandone l'essenza. La luce delle foto di Distefano è una luce che svela insopportabili dettagli, nascoste verità che dalla sala non possono vedersi. C'è sempre nei miei spettacoli qualcosa di segreto, qualcosa che non arriva al pubblico e che serve agli attori per mantenere il mistero che nutre le parole». A conferma Distefano sostiene che la forza e la potenza delle immagini create dal teatro della Dante «sono pane per gli occhi», in quanto diventano «nutrimento emotivo e conoscitivo di un mondo interiore, psicologico, sociale, che si allarga all'intero consorzio umano». Su quest'aspetto insiste anche Rodolfo di Giammarco, che scrive: «le foto qui pubblicate sono un *Blow Up* che può farci toccare con mano il lato clandestino, la dinamica intima, il moto occulto di un modo di far teatro».

Il *book* di immagini è costituito da circa 180 foto di scena, che sono organizzate secondo un rigoroso criterio cronologico e sono corredate delle note di regia della Dante. Si parte, pertanto, con le foto di scena degli spettacoli che costituiscono la "Trilogia della famiglia siciliana": *mPalermu, Carnezzzeria* e *Vita mia*, ovvero i tre allestimenti che rappresentano l'affermazione del segno registico della Dante e che raccontano una città (Palermo), una regione (Sicilia), ma soprattutto una istituzione, la famiglia siciliana. In questa prima parte del *book*, tra le altre, colpisce la foto della contrazione dei muscoli facciali di Giammarco (Sabino Civilleri) mentre sprofonda e soffoca nei pasticcini di *mPalermu*; o quella della pancia gonfia-marchiata di Nina (Manuela Lo Sicco) in *Carnezzzeria*;

o quella dello strabismo della madre (Ersilia Lombardo) di *Vita mia*.

Il repertorio di immagini prosegue foto-raccontando lo spettacolo *La scimmia*, liberamente ispirato a *Le due zitelle* di Tommaso Landolfi; qui gli scatti che ritraggono la scimmia (Sabino Civilieri) con la croce evocano il sacrificio compiuto dall'animale. Di seguito colpiscono le fisicità dirompenti di Giorgio Li Bassi e Francesco Guida, interpreti dello spettacolo più leggiadro della Dante: *Michelle di Sant'Oliva*.

Il percorso nel teatro-immagine della Dante presenta un ampio spazio dedicato allo spettacolo *Cani di bancata*, con una ricca selezione di foto organizzate in tre sezioni: il laboratorio, le prove e lo spettacolo. *Cani di bancata* è, senza dubbio, un capitolo fondamentale nella storia del teatro di Emma Dante; è lo spettacolo in cui affronta il tema della mafia in una prospettiva originale e personalissima, a partire dall'insolita natura femminile attribuita alla mafia, lontana dalla convenzionale immagine del boss o del padrino: la mafia è una femmina-cagna a capo di un branco di figli-cani che ha nutrito con il sangue di vittime innocenti, «li ha fatti studiare, li ha nobilitati. Ora i figli sono diventati importanti. Ricoprono alte cariche». La foto-simbolo è sicuramente quella che, alla fine dello spettacolo, ritrae una carta geografica dell'Italia capovolta e divisa, fatta di «isuliddi c'un fannu capo» alla mafia, con la Sicilia al Nord e sulle spalle degli attori – nudi ed eccitati come cani – il pubblico legge il messaggio: «Madre vi affido l'Italia».

La vasta e raffinata raccolta di immagini continua con le foto dello

spettacolo *Il festino*, monologo affidato al corpo alto e muscoloso dell'attore Gaetano Bruno; qui particolarmente significativi appaiono i fermo-immagine di Bruno (Paride/Jacopo) che danza con le scope ricevute dal padre come regalo per il compleanno. Dello spettacolo *Le pulle* Giuseppe Distefano propone un ricco album di foto di scena che mettono a nudo la condizione di emarginazione in cui vivono i cinque protagonisti (quattro travestiti e un trans). Tra bambole gonfiabili, parrucche dai colori acidi, trucco, piume di struzzo e guèpière primeggia la foto della scena madre del *Lago dei Cigni* di Čajkovskij.

Il book si chiude con le foto di scena di *Acquasanta*, il primo dei tre testi della *Trilogia degli occhiali*; qui, attraverso gli oggetti di scena e il corpo dell'attore, Distefano fotografa tutti i sensi che entrano in gioco, primo fra tutti la vista. Emblematica dello spettacolo è la foto della bava dello Spicchiato (Carmine Maringola) che con forza rimanda al teatro della Dante, definito dalla stessa autrice «sporco e fastidioso alla vista».

Il catalogo di Giuseppe Distefano offre, indiscutibilmente, un contributo prezioso alla storia dell'attore, nello specifico degli attori della Compagnia Sud Costa Occidentale, raccontando la loro storia nel corso dei dieci anni di collaborazione con la Dante e testimoniando la loro crescita e le loro trasformazioni. Ma soprattutto il volume è un viaggio fotogiornalistico attraverso gli spettacoli più significativi della regista palermitana che è considerata una delle rivelazioni più importanti del panorama del teatro contemporaneo.

In conclusione merita ricordare che

l'incontro Dante-Distefano risale al 2005, quando il fotogiornalista siciliano ha iniziato a fotografare le creazioni drammaturgiche della Dante partendo dal laboratorio per *Cani di bancata*; è nato così un importante sodalizio artistico che è stato suggellato da due eventi rilevanti: il libro fotografico pubblicato con Infinito edizioni e prima ancora, nel 2007 (6-11 marzo, Mercadante Teatro Stabile di Napoli), la mostra fotografica dal titolo *L'occhio complice. Il teatro di Emma Dante*. Nella brochure della mostra il critico teatrale Andrea Porcheddu scrive acutamente: «Si avverte un occhio complice, nelle immagini che Giuseppe Distefano ha sot(tratto) ad Emma Dante. Un occhio vigile, capace di cogliere quegli istanti – indecifrabili, evanescenti, eppure fondanti – che sono la forza sotterranea, il sangue pulsante del teatro fatto dalla Compagnia Sud Costa Occidentale».

D'altronde, la fotografia – osserva Porcheddu – riesce in qualche modo a immortalare l'effimero del teatro, l'irripetibilità dell'evento scenico: «la fotografia – questa arte-non-arte – è ancora una volta l'arma, il grimaldello per entrare in una vita altra, non fermare la vita, ma per illuminarla, sottrarla a quell'effimero, rendere immaginabile l'inimmaginabile svanito».

Nunzia Acanfora

Bona vox, La poesia torna in scena, a cura di Roberto Mussapi, Milano, Jaca Book, 2010.

Appartiene a Mussapi il talento, un po' magico, di saper condensare, fin

dai tempi di *Luce frontale*, la materia magmatica delle proprie scritture in titoli di potente icasticità, capaci di orientare istantaneamente l'attenzione del lettore verso un centro radiante di ispirazione. È il caso anche di questa antologia di «poesia per il teatro, o teatro in versi», il cui titolo, *Bona vox*, evoca argutamente – mediante il soprannome del leader di una celebre rock band – l'esperienza della *visione* che nella “civiltà del numero” è ormai improponibile, «tranne nei grandi concerti rock dove l'evento nello stadio o anche in teatro raggiunge potenti esiti comunitari e catartici» (*Gli spalti e il bosco*); al contempo traduce con slittamento analogico la libertà interiore e la disposizione all'elevazione morale della *Bona mens* venerata dagli italici nella visione della *Vox*, anch'essa di matrice divina, da cui originano le grandi narrazioni dell'Occidente, dall'epica omerica al teatro greco, che non a caso era in versi. Un ascolto nel quale le parole prendono forma davanti ai nostri occhi come se ritornassero da un luogo perduto nel tempo per suscitare in noi uno stupore, un'eco, una memoria. Nella forma del teatro in versi – in cui per inciso si configura quel sistema solidale, quell'esistenza simultanea dei generi evocata da Eliot nel *Bosco sacro* – la voce lirica si arricchisce del dialogo, si fa drammatica e narrativa; e dall'influsso di un tono epico acquista la profondità di una rappresentazione spirituale. Intorno alla voce di Mussapi e al suo *Monologo di Arianna* convergono da diverse latitudini culturali e generazionali altre quindici considerevoli voci poetiche,

tra le quali Alberto Toni, capace di intrecciare un dialogo intenso con la parola teatrale senza snaturare la cifra elegante della sua poesia lirica (*Dopo i cinquanta*); Gianfranco Lauretano, che in *Ortus exitiosus* scava nella corporeità di una parola vitalmente connessa alla percezione delle cose in cui ritrovare, perimetrare dall'attesa, le sorgenti del linguaggio dell'essere; Davide Rondoni, che in *Via crucis dell'amico* torna con una lingua fortissima, intrisa della rude bellezza del reale, alle origini religiose del teatro, in una forma contemporanea, paraliturgica. Chiude la teoria degli autori antologizzati Marco Vitale, con un monologo lirico (*Il sonno del maggiore*) in cui a dire "io" è il fantasma poetico di un antenato ufficiale, suicida nel 1926 in terra di Libia, di cui restano «una lapide in un cimitero/di paese e uno spesso silenzio». Dosando gli stilemi di una *koinè* simbolista, Vitale restituisce con un delicato intarsio sulla patina di ogni parola la ineffabile doratura di una voce tenue come una dissepolta membrana, in cui risuonano all'unisono memoria storica e confessione individuale, inestricabili dal grumo tragico di un destino germinante dal movimento di ritorno del ricordo nella cornice, epocale e insieme assoluta, di un paesaggio-microcosmo di silenzio e solitudine: «Di me se tornerò per nauseabondo/legno a una deriva/passerà il nome e appena quello a dire//Rimangono le palme/eterno tra la polvere del marmo/i fanciulli sauroctoni e scurissimi/sguardi a tralucere dai veli//Rimangono le pagine il rimpianto».

Adriano Napoli

ENZO MOSCATO, *Gli anni piccoli*, prefazione di Enrico Fiore, postazione di Pasquale Scialò, Napoli, Guida, 2011.

Perché decido di prendere questo libro intitolato *Gli anni piccoli* dallo scaffale di una libreria? Perché il titolo *Gli anni piccoli* è di colore rosso ed è scritto con le lettere minuscole forse per coerenza ed è sangue sullo sfondo dei grigi che si illuminano e perché l'immagine fotografica di copertina di Enzo Moscato assai caravaggesca, con la pelle ossuta delle sue mani giunte e le palpebre chiuse, mi spinge a leggere solo dopo aver guardato.

Mi accorgo quindi di aver subito coinvolto il teatro, perché il teatro, anche e soprattutto scrittura del corpo come l'autore ben sottolinea nel testo, è guardare prima ancora di leggere e ascoltare per cercare e scoprire nuove e inaspettate sfumature.

Enzo Moscato, lo sappiamo, è il teatro, ma per me è prima ancora la scrittura del teatro e prima ancora è il guardare in pensiero che riflette e canta in poesia.

Avevo spento il decoder TV e non so perché è restato lo schermo acceso con quel grigio ipermobile che non è un colore ma un insieme di lampi senza sosta, bianchi e neri che non si confondono ma rimandano ai chiari-scuri del volto in copertina colpito da una luce che viene da fuori, da un angolo. Ed è questa che sto cercando mentre leggo e prendo appunti: mi piace dialogare con l'autore, scoprire l'inatteso misterioso.

Il periodare a volte è lungo, perché flusso che non va interrotto, che scorre

con l'ironia raffinata che serpeggia sinuosa, si srotola delicato tra le virgole e un solo punto finale. Si caratterizza con una cifra assai personale, riconoscibilissima, mentre ricordo la sua voce e la sua voce mi narra la sua infanzia, i suoi ricordi con la tenerezza e il pudore delle parole e dei toni piccoli che entrano silenziosi dentro per intrecciarsi ai tuoi, per farti improvvisamente scoprire e vedere cose che non sapevi ma che si fanno comunque tue perché riescono a penetrare nella sfera emotiva che amplifica i suoni e le immagini interne del tuo leggere. Ed è in questa capacità, credo, nella capacità di penetrazione lieve, la forza di questa scrittura a cui sto assistendo.

Nella lingua italiana s'intreccia appena quell'altra sua lingua, quella che viene prima, quella emotiva: *scommature, palluccella, renza, creature, pezzentélla, 'nfosa, guainella, cazzinocchi, piglià 'o sole, 'o ccuotto 'e sole*, e tanto per fare un esempio d'intrecci di memorie, mentre leggo ricordo quando mi chiesero dove fosse *'o ccuotto* per informarsi dov'era collocato il padiglione ustionati. E sempre a Napoli per i napoletani convive il dramma con il sorriso incredulo e amaro. Ma ancora: *marizzo, palatelle, jonte, fùto, zezzerè, incannaccata, attrassate, inzerrare, sperùti, inzallanute, calméria, ll'uocchie jettate, saittélla, sfaccimma, Giesù siccame 'a lengua, creature, piccerelle, guarattelle, vàsoli, bàsoli, sparute, intrasatto*. Ed è all'*intrasatto*, all'improvviso, che queste parole emergono come virgole di piccole pause per un suono che rimanda al canto, un canto dolce e sommesso perché la malinconia di chi è consapevole della difficoltà della vita,

che non può prescindere dalla morte che è distacco ed è amore, si traduce sempre in un canto che rimanda alla nostalgia del ricordo.

Gli anni piccoli, sono gli anni dei bambini e degli adolescenti, piccoli per la brevità del tempo vissuto in cui le memorie sono ancora sgombre ma pronte ad assorbire, intrecciare dalla figura all'astratto le più piccole visioni, i minimi sussurri ed è in questi particolari, su questi particolari che si struttura il tempo futuro. Enzo Moscato ci parla di tutto questo per sottolineare quanto sia stato importante per lui, e aggiungo per noi tutti, quanto sia importante il tempo vissuto *negli anni piccoli* appunto, negli anni in cui eravamo piccoli e attenti, sensibili, persino permeabili. E allora la paura della *glandoletta al polmone* che diventa il mito dell'angoscia e del terrore: la patologia pediatrica, il male in assoluto che può capitare e che poi scompare perché il medico non era molto bravo artefice soltanto di un inutile terrore. E la montagna mitica che diventa il sacro e il ricordo che diventa fluido in un presente mutevole e mutabile.

Tutto s'intreccia senza un tempo cronologico tra i capitoli e i sottocapitoli, in un montaggio cinematografico sapiente che cuce e ricuce e intreccia e fa vedere, ascoltare, toccare e ciò che viene dopo è prima e ciò che viene prima è dopo, in un gioco che solo apparentemente è frammentato, segmentato, poiché resta così nella fisiologia mentale dei rimandi e degli accostamenti come in tutti noi, come nelle vite di tutti noi. *Gli anni piccoli* di Enzo Moscato sono narrazioni vive, racconti vivi, riflessioni vive, dove la

descrizione non prescinde mai dal linguaggio del corpo e non separa mai le circonvoluzioni cerebrali dalle anse intestinali, come oggi ci dimostrano gli stessi neurotrasmettitori secreti dai due organi.

Leggendo questo libro ho ricordato i ricordi di mia nonna e di mia madre, gli ex voto, il “quadrato” al cimitero, le descrizioni dei luoghi interni della mente rispecchiate nelle architetture esterne dei vari segmenti di tempo vissuto e allora le strade, i palazzi, i vestiti, le persone incontrate, quelle sparite, quelle amate e quelle odiate.

Leggendo, leggo leggende barocche con il suo basso continuo e il clavicembalo da lontano e Moscato che legge raccontando e ci fa sentire noi piccoli che non riusciamo ad addormentarci con gli occhi che restano aperti e sgranati nell’attesa che dal grigio dell’ombra possa apparire una nuova storia che si aggancia alla prima come fosse un ipertesto dentro cui, noi piccoli, innestare la nostra storia fatta di bello e di spettrale come i vicoli sporchi e luccicanti di voci e di ombre e il mare azzurro dove si nuota e si affoga.

Nell’ironia il sorriso, nel sarcasmo la pietà, la verità di una confessione sincera che si apre per dirsi, a tratti commuove ma sempre con lo spiazzamento di una riflessione acuta e inaspettata, di una visione che lascia spaesati, sospesi, in attesa di cosa potrà avvenire dopo e il racconto personale di una storia “piccola”, come nella migliore cultura degli “annali” francesi, testimonianza del tempo, con la suggestione metafisica di chi quel tempo non l’ha vissuto o l’ha vissuto in altro

modo e in altro luogo: “piccole storie” che si susseguono come flash nell’unica storia dell’unica vita.

Il sottocapitolo *Davide e Golia* accoglie la preghiera estemporanea di chi ha colpito agli occhi, durante una *guainella* (lotta senza quartiere tra bande nemiche di scugnizzi), ferendolo, il mitico *Chiuchiù* con i suoi *occhiacci color merda da prepotente*. Preghiera estemporanea per sperare di *non finire rinchiuso al “Serraglio”, al Reclusorio... a piazza Carlo III*. Ebbene questa preghiera di un ragazzino, che ha in una qualche misura vendicato il bullismo di un *Chiuchiù*, altro ragazzino incattivito verosimilmente dalla pedagogia nera della sua storia e non dalle sue basi azotate in successione d’elica, affrontando la paura di aver commesso una vendetta troppo grande e troppo buia, potrà forse far cambiare il destino, come scrive l’autore, quasi fosse libero l’arbitrio della preghiera stessa.

Mi ritrovo anch’io rifugiato in una biblioteca, riparato da un libro di carta mentre scrivo sul video di un PC, in attesa che dal silicio di un processore, mondo a me misterioso e sconosciuto, ritorni a essere parola cartacea che si tocca e nuovamente parola-suono che si ascolta, in un teatro corpo a corpo dove il *mi tenevo il “salto” logico perché affascinato dal mistero* è frase da tenere a mente, è verso che non può scindere forma e contenuto. C’è tanto di questo in questo libro insieme al *cresciuto e de-cresciuto / a mo’ di friarielli / in questo suolo. / Ccà*.

Ed è in questo gioco raffinato che mi fermo anch’io ed è qui *Ccà*, come sempre, quando mi capita una lettura

fortunata, che scrivo alla fine del libro, con il mio evidenziatore azzurro, Grazie, sentitamente Grazie ad Enzo Moscato.

Ariele D'Ambrosio

VALERIO MAGRELLI, *Addio al calcio*, Torino, Einaudi, 2010.

Dopo i libri di Stefano Benni, *Bar sport* (1976) e *Bar sport duemila* (1997), un altro romanzo sul gioco più diffuso al mondo, illustrato però sul versante comico-umoristico: *Addio al calcio* di Valerio Magrelli. Illustre poeta e francesista dell'Università di Cassino, l'autore espone in una confessione lucida e sorvegliata pensieri, ricordi, emozioni, legati al gioco del calcio, come praticato fin da giovanissimo, in novanta brevi o brevissime prose divise in due tempi di 45 minuti. Si tratta di flash che si sviluppano su due piani antitetici, secondo un andamento binario, che oppone la memoria-ricordo dell'autore, che porta impresso nella mente il calcio da lui praticato e le abitudini delle quali si è intrisa nell'attualità la formazione sportiva del figlio. Partendo dal ricordo della passione calcistica di suo padre, grande tifoso della Roma, fino al calcio "virtuale" e impregnato di business del figlio, Magrelli invita a riflettere in maniera critica, quasi con effetto straniante, su una disciplina sportiva troppo esasperata nelle sue forme sia agonistiche che di immagine. Si parla, insomma, eccessivamente di calcio e l'autore azzarda, nel minuto 13°, un paragone icasticamente molto forte: il calcio è come il *midrash* nella cultura ebraica, perché è divenuto «un'attività

che vive della sua indefinita ruminazione». Insomma, i *media* hanno sempre più, almeno in questi ultimi decenni, amplificato la natura spettacolare e pubblicitaria del calcio, trasformando – a partire dall'*acustica* negli stadi – il terreno in un enorme display con partite virtuali. Magrelli intende dire che il calcio di oggi, in realtà, non è calcio, perché cancellato dalla sovrastruttura dei *media*, che annulla la spontaneità animalesca del gioco, ragion per cui le stesse passioni vengono o create o, cosa peggiore, veicolate in una certa direzione. Lo scrittore avverte la sensazione che, in alcune circostanze, è possibile addirittura fare a meno del calcio giocato, bastando quella sorta di surrogato (*ersatz*), costituito da playstation e fantacalcio. In entrambi i casi possiamo surrogare non la realtà, ma la percezione di essa: nella playstation è il segnale visivo che esiste in quanto tale, non più l'atleta; così nel fantacalcio, scompare il gioco e restano (ahinoi!) i giocatori. Illuminante per Magrelli una profetica citazione di Borges e Bioy Casares: «Non esiste punteggio, né squadre, né partite. Gli stadi non sono che cantieri in demolizione. Oggi ogni cosa avviene solo negli studi della radio e della televisione. La falsa eccitazione degli speaker non vi ha mai fatto sospettare che sia tutta una finzione? L'ultima partita di calcio è stata giocata il 24 giugno 1937. Da quella data, il calcio, come tutta la vasta gamma degli sport, è un genere drammatico, orchestrato da un uomo, solo in uno studio, o interpretato da attori in divisa da gioco davanti al cameraman». Si ribadisce che oggi, accanto alla calcistiz-

zazione dell'esistenza che ha generato uno sportivo ad "una dimensione", si assiste sempre più a partite parallele ben lontane da quelle disputate su campetti polverosi di periferia nelle quali il gioco era una – con espressione pasoliniana – "sacra rappresentazione". Il libro è anche una testimonianza sulle trasformazioni avvenute nel mondo del calcio e sui tanti surrogati sviluppatisi intorno: il "calcio balilla", il "subbuteo" e, per finire, il moderno fantacalcio.

La fabula di queste prose è semplice, ma l'analisi dei sentimenti è variamente articolata. Perciò Magrelli, ad un calcio veicolato in una certa direzione, preferisce la popolarità del calcio praticato tra le piazze, anche quelle più antiche delle città italiane. Il Nostro coglie, a proposito della pratica del gioco di strada, la cesura tra la concezione popolare del calcio patrimonio dei bambini e la regolamentazione del gioco da parte del "potere" che opera inevitabilmente sulla fantasia. Opera in questi richiami la stessa nostalgia già presente ne *La compagnia dei Celestini* di Stefano Benni, nella quale i protagonisti sono dei ragazzini che praticano la palla strada e sono invisibili all'autorità costituita. L'ammonimento implicito è che non ci resta che vivere solo del ricordo, avendo il calcio attuale lasciato decisamente il passo allo spettacolo. Del resto, questo sport, come tutte le forme di spettacolo, va analizzato anche dietro le quinte ed oggi, alla luce dei cambiamenti determinati dalla nota sentenza Bosman, è una vera e propria fabbrica di spostati, una sorta di "spazio integrale" le cui componenti sembrano fra loro indissolubilmente intrecciate. Si illudono così migliaia di famiglie, le

quali credono di avere in casa il futuro "campione". Non a caso lo scrittore cita un caso esemplare per tutti, quello di una "speranza", Claudio Valigi da Deruta, che da emulo della stella Falcao cadde nei gironi infernali delle serie minori, diventando così «il nostro milite ignoto [...] perché rappresenta le decine di migliaia di ragazzi caduti sul percorso della gloria senza arrivare ad ottenerla». Dunque, Magrelli ci descrive un calcio "straniato", colto nel suo aspetto metaforico e nelle similitudini con la vita di tutti i giorni, con toni che riecheggiano spunti del romanzo *Il mio secolo* di Gunther Grass, con altrettanto stile caustico e ironico, con l'obiettivo di un affresco a tutto tondo del rapporto tra l'autore e questo mondo. Un rapporto che diventa allontanamento e ritorno nello stesso tempo, rimarcato bene da Magrelli, nell'ultimo minuto del libro, quando rievoca il "suo" calcio giocato sui prati di campagna attraverso una sequenza di pensieri e comportamenti altamente evocativi: rivive allora sulla pagina scritta il ragazzo di un tempo, che rimaneva incantato dal paesaggio circostante più che del gioco, ed è in quel rimanere un "po' nel nulla, estasiato, sospeso nel silenzio" per poi "tornare alla partita, dimenticando quello spazio muto" che si gioca, forse, la gara più difficile.

Giovanni Savarese

MARIA LAURA PIRONE, *I silenzi dell'infinito*, Napoli, Guida, 2011.

Il titolo della raccolta di liriche offre di per sé la chiave di lettura.

Questo libricino prezioso, da un canto, si inserisce nella tradizione classica che è presenza pregnante nella formazione culturale dell'autrice, nel contempo utilizza tecniche e strategie linguistiche, proprie delle sperimentazioni del nuovo linguaggio poetico, da parte di una giovane esordiente che, pur rifuggendo da mode pseudo-avanguardistiche ricorrenti nel panorama desolato della cultura dei nostri tempi, sa leggere con sensibilità e intelligenza, il suo tempo. I silenzi dell'infinito ci immettono subito nella dimensione duplice dell'ispirazione di questa Poesia: un infinito spaziale e un infinito temporale, cioè la voce del trascendente in cui si ritrova l'unità della varietà dei temi.

Infatti, la novità di questa produzione poetica non è tanto nei motivi ispiratori che si ritrovano a monte della poesia classica: l'Amore e l'Amicizia, la sacralità degli affetti, nello specifico, la Madre, la fede e la preghiera, la natura e il paesaggio, l'impegno sociale e la funzione civile della poesia, in sintesi, l'inno leopardiano alla Luna e la religione dell'eterno foscoliano dell'Armonia della poesia, quanto piuttosto nella ricreazione di un linguaggio poetico, apparentemente immediato, nella sostanza, invece, vigile e controllato in ogni sfumatura.

Un linguaggio in cui l'antico si fonde in armonia col moderno, il *labor limae* con l'arditezza di sperimentalismi coraggiosi, la voce del cuore con la *doctrina* della mente. È così che il Silenzio prende voce e l'Infinito si delinea. Perché Maria Laura ha la capacità di una semplicità nella confessione che

non è mai diaristica, piuttosto emblematica che, naturalmente, le consente di approdare ad un nitore di espressione e ad una forza di vibrazione comunicativa, davvero eccezionale in un poeta esordiente. Ma cosa c'è a monte di tutto questo? Quale la Musa ispiratrice? La musica e la passione per la musica, nutrita di competenza, percorre tutto il libro che non senza motivo si apre con un omaggio al centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia: l'inno nazionale e prosegue con *La mia chitarra*. È lo strumento preferito – commenta l'autrice – che ritrova la genesi di questo suo amore nel bacio della “buona notte” della Madre che suonava per le sue figlie la canzone di Haidi.

«Mi piaceva ascoltare il suono delle corde e cresceva in me il desiderio di imparare a suonare. [...] Sono passati tanti anni ma è sempre un'emozione unica suonare la mia chitarra: lo stress scompare, le paure e tutti i pensieri del tram tram quotidiano scappano via, mentre il suono delle corde mi ridà la carica per ripartire alla grande».

La Musa di Maria Laura è la Musica; la musica, parimenti, sorregge la sperimentazione linguistica e poetica. Difatti, ci troviamo di fronte ad un'operazione artistica singolare e coraggiosa che mette a fuoco le strategie sinestetiche, sulla premessa scientifica della collaborazione fra le arti sorelle.

Qui, Maria Laura, socia impegnata e attiva dei nostri ormai storici “Martedì letterari” di cui quest'anno ricorre il trentennale, alunna, naturalmente vocata, dei miei corsi di letteratura arti-

stica e collaboratrice delle mie ricerche scientifiche su questa problematica difficile e rara, soggetto di tante mie pubblicazioni, si è rivelata intelligente e sensibile utilizzatrice.

Non è la musica a ispirare la poesia ma la poesia a suggerire stimoli originali alla musica come documentano i riferimenti costanti a melodie di cantautori che riescono a esprimere il *leitmotiv* del libro. È la Vita di Maria Laura Pirone si commenta con *Una donna per amico* di Battisti-Mogol: «... ti amo forte e debole compagna / che qualche volta impara e a volte insegna...».

Meraviglioso di Venditti-Fabrizio: «...e quando pensi che sia finita è proprio allora che comincia la salita / che fantastica storia è la vita...».

Purtroppo, esigenze editoriali di natura tecnica e difficoltà di normativa concernenti l'editoria hanno impedito di pubblicare le tavole dei dipinti, singolarmente surreali e in sintonia con la poesia, quasi a smaterializzare lo strumento espressivo, il significante in funzione del significato e tutti gli spartiti, volti a suggerire o a integrare i versi.

Il volume, infatti, è un modello, invero raro, dell'applicazione concreta della poetica della collaborazione delle arti.

Al riguardo, posso affermare con rigore scientifico che la sinestesia poesia-pittura-musica che occupa il dibattito artistico dalla Scapigliatura al Futurismo viene realizzato, pur nella più pura e libera apertezza della fantasia e del sentimento, in armonia e con eleganza.

A unificare i tre tirocini artistici è

la vibrazione del colore sia primario che secondario. Si predilige il colore tenue: l'azzurro sfocato e sfocante nell'*autre* e nell'*outré*, l'aldilà, già suggerito dal titolo, il cilestrino ed il lilla, soprattutto, la *nuance*; insomma, l'intonazione nettamente decadente-crepuscolare sorregge in unità ed armonia, poesia, pittura e musica, che in forme diverse, si volgono a sciogliere e dissolvere il linguaggio delle sensazioni. Ne è conferma probante l'allegato di immagini al volume e in particolare, il commento conclusivo di *Au clair de lune* di Debussy. L'impressionismo musicale di Debussy, anzi, tutto l'arco musicale che va da Debussy a Stravinskij poi alle avanguardie artistiche di Schonberg riesce a esprimere e a commentare la *fictio* della Pirone.

A conclusione, mi sento di affermare che la specialità e lo specialismo di questo libro di arte consistono nella vibratilità del linguaggio che riesce a trascrivere con immediatezza, ma sempre vigile e controllata, l'intensità di momenti lirici sia contemplativi sia meditativi, secondo indicazioni estetiche della poetica dell'idillio leopardiano. Si tratta, infatti, di altrettanti paesaggi spirituali di una geografia interiore serena anche nella conflittualità. È un esempio di poesia che nasce dalla pace e reca pace; nasce da una condizione di controllato ottimismo e reca speranza e fiducia di attesa anche di un mondo migliore. In questa direzione si accampa, emblematica, la figura di San Francesco, una delle liriche più intense in cui Maria Laura coraggiosamente sfida tanti esemplari classici di poesia

laica e cattolica. Il sole e la luna parlano e ascoltano come nella tradizione francescana, la luce domina sul buio, l'amore vince il dolore, la trascendenza domina l'immanenza, la Vita trionfa sulla morte. Anche la problematicità esistenziale, infatti, pur presente, si scioglie nella serenità di un'accettazione fidente in cui la speranza si fa sostanza di un impegno sociale attivo (*Il male minore*).

Finanche l'Amore, il tema più caro ai poeti, pure quando parrebbe prendere accenti di drammaticità si tinge di sereno e finisce per tradursi, anche nella sofferenza, in forza vincente. Riesce, nonostante tutto, a sciogliersi nella dolcezza di un canto semplice quanto delicato e intenso, dolce e forte nel contempo, silenzioso e conclamante come la personalità di questa fanciulla speciale, fragile e forte, leggera e profonda, delicata e tenace che della vita ha paura, perché la vita ama tanto da viverla come *Il capolavoro*.

Un capolavoro che si sa cogliere alla fine dell'esistenza e che questa giovane invece sa cogliere oggi con saggezza di anziano, soprattutto riesce a comunicarlo al lettore (È la Vita) come un dono immenso da vivere e consumare fino all'ultima goccia di sangue.

In questo mondo senza amore, la canzoncina di Haidi che la madre dell'autrice le cantava con la chitarra da bambina può ancora riportare al lettore la magia della fanciullezza, l'incanto della fiaba, la suggestione del Canto e schiuderlo, nonostante tutto, a orizzonti di contemplazione e ad oceani di emozioni.

Giovanna Scarsi

ANDREA APICELLA, *La poetica di Karol Wojtyła tra Romanticismo polacco e Cristianesimo*, Fisciano (Sa), Gutenberg Edizioni, 2011.

Il libro si apre con un'autorevole *Presentazione* di Mons. Orazio Soricelli, Arcivescovo di Amalfi-Cava de' Tirreni, diocesi nella quale don Andrea Apicella è incardinato come sacerdote, e con una limpida e dotta *Prefazione* della professoressa Rosa Giulio, che ha seguito la tesi di laurea, da cui nasce il presente lavoro. La studiosa, con elegante finezza di gusto e acuta perspicacia di valutazione critica, dà rilievo alle tematiche del saggio, collocandole nel loro contesto storico-letterario.

Come rileva la Giulio, Apicella svolge un'accurata analisi della poetica e della poesia di Karol Wojtyła, esaminate nel quadro della letteratura polacca dell'Ottocento, in particolare di quella di ispirazione romantica. Nel primo capitolo, dopo aver delineato un lucido quadro del romanticismo polacco, passa a presentare la gloriosa triade di questa splendida stagione letteraria: Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki, Cyprian Kamil Norwid. La sciagura politica della terza spartizione della Polonia (1795) non aveva spento la vita spirituale e letteraria, che anzi rifulgeva più alta nella grande letteratura romantica dell'emigrazione. Cancellata dalla carta di Europa, la Polonia, traendo vigore spirituale dalle lotte sostenute nei secoli precedenti, inizia subito una nuova e attiva esistenza come nazione. L'ideale, a cui si tende, non è solo la riconquista dell'indipendenza politica, ma la ricostituzione di uno

stato, in cui la libertà sia patrimonio comune di tutti. Andando ancora oltre, i Polacchi vogliono anche lottare per l'indipendenza degli altri popoli oppressi. In questo clima politico, già sin dagli ultimi decenni del Settecento, a Varsavia e negli altri centri della cultura polacca, in cui sono dominanti il pensiero e la letteratura francese di tendenza classicistica, inizia un moto di rinnovamento culturale, che apre la Polonia al contatto con le letterature germaniche. Le opere dei poeti più in voga della letteratura inglese e tedesca giungono in Polonia, sia pure attraverso il loro adattamento francese al classicismo del tardo Settecento; ma l'intensificarsi dei contatti diretti con la letteratura tedesca, in particolare con Goethe e Schiller, spiana la via al sorgere in Polonia di una letteratura nuova nello spirito e nella forma, contribuendo alla creazione di una cultura che muove lentamente verso il romanticismo. Tra i primi esponenti della nuova corrente spicca l'appassionato poeta Adamo Mickiewicz, che inaugura quella letteratura dell'emigrazione, in cui durante tre decenni, tra la rivoluzione del 1830 e quella del 1863, trova la sua espressione poetica la tormentata vita spirituale della Polonia tripartita. Nei suoi *Libri della nazione polacca e dei pellegrini polacchi*, stampati nel 1832, Mickiewicz esprime agli emigrati il conforto di una dottrina che afferma l'utilità del sacrificio dei Polacchi, li esorta alla lotta per la libertà propria e altrui, ne fa messianicamente i paladini di una rigenerazione morale di tutta l'umanità, gli apostoli di una nuova concezione etico-religiosa del mondo.

Più intimamente romantico è il rivale di Mickiewicz, Juliusz Slowacki, temperamento estremamente sensitivo, tutto intento ad ascoltare e riprodurre il continuo fluire di visioni poetiche nel suo animo. Profondamente suggestionato dal mistico polacco Andrzej Towiaski, intuisce che la sua missione è di essere guida alla patria e a tutta l'umanità nella travagliata ascesa che lo spirito «eternamente rivoluzionario» e libero compie per raggiungere, attraverso ardue tappe, la luce. I sette ultimi anni della sua vita sono tutti dedicati alla costruzione di questo edificio poetico e messianico della salvezza.

Le due componenti essenziali del romanticismo polacco – da un lato, l'angoscioso rapporto tra libertà individuale e libertà nazionale e il sublimarsi religioso dell'una e dell'altra; d'altro lato, la concezione messianica della nazione polacca e della sua missione nel mondo – si colgono anche nell'opera di Cyprjan Norwid, originale agitatore poetico di problemi sociali, che, avverso al misticismo radicale, preannuncia una nuova poesia dell'azione. Poeta e pittore, precursore e promotore della rinascita della letteratura polacca alla fine del secolo, dà commossa voce all'amor di patria e al vagheggiamento di una ideologia sociale fondata sul tema centrale della solidarietà cristiana. Ma, pur vivendo e poetando con lo sguardo proteso verso l'avvenire, Norwid indulgia volentieri in rievocazioni fantastiche del passato, sia di quello polacco, sia di quello antico pagano e cristiano. Il cattolicesimo impronta di sé tutta la sua produzione artistica.

Con il 1863, l'anno della seconda

rivoluzione, può considerarsi chiuso il secondo grande periodo della letteratura polacca. Ai trent'anni di esaltazione poetica spesso esasperata, succedono trent'anni di «disebriamento», di riavvicinamento alla realtà, di lavoro positivo organico intorno ai molteplici problemi che travagliavano la Polonia asservita a Russia, Prussia, Austria. Anche questo periodo postrivoluzionario è dominato dal patriottismo, ma diverso è il modo in cui la letteratura guarda alla nazione polacca. Mentre la letteratura romantica era opera di emigrati che avevano dovuto o avevano preferito abbandonare la patria, ora la cultura polacca, continuando l'opera di quelli che erano rimasti nelle terre assoggettate alle potenze straniere, si accentra di nuovo nelle due capitali, Varsavia e Cracovia.

Nei capitoli secondo e terzo Apicella prende in attento e approfondito esame la poesia di Karol Wojtyła alla luce delle idee fondanti del romanticismo polacco e, più specificamente, in rapporto alla poetica di Cyprian Norwid.

Nell'attenta riflessione sulla poesia di Karol Wojtyła, svolta da Apicella con acribia e viva sensibilità, occupa un posto centrale la sezione sull'origine divina della parola (III.1.1), in cui sono messe a confronto due composizioni, rispettivamente, del papa (*Parola – Lógos/Rapsodia*) e di Norwid (*La libertà della parola*). Nella poesia di Wojtyła la parola umana è riflesso della Parola divina, del Lógos quale è delineato nel prologo del Vangelo di Giovanni: «In principio erat Verbum, et Verbum erat apud deum, et Derus erat Verbum». Con sicura conoscenza dei fondamenti

dell'antropologia cristiana, Apicella delinea una fenomenologia della parola, che non rimane circoscritta entro i limiti dell'empiria, ma la trascende, per attingere la vertigine dell'estasi o la rivelazione poetica: e nell'una e nell'altra esperienza la parola umana torna alla Parola divina, da cui aveva preso origine, come nella teologia neoplatonizzante la creazione esce da Dio e a Dio si converte nell'apocatastasi finale. Si rileggano queste parole dell'Autore, che illuminano con evidenza il movimento dialettico tra umano e divino: «Infine grazie al sacerdote-poeta, sia in Norwid sia in Wojtyła, la parola umana, anche se limitata, è presente nelle vicende degli uomini, segno della sua particolare vocazione. Attraverso la mediazione della parola poetica l'uomo ha la possibilità di un contatto con il Creatore, di stare nella sua prossimità. L'uomo ha l'occasione non solo di conoscere se stesso e riconoscersi nell'immagine di Dio, ma anche di scoprire la parola trasformata dal verbo e creata per mezzo del *Logos*, che Wojtyła canta come preghiera».

Ripercorrendo l'itinerario della poetica di Norwid, con sottile acume Apicella ne indica l'idea centrale nella connessione stabilita dal pensiero greco classico tra bene e bello, chiarendo come questa intuizione, nella prospettiva cristiana, diventi scoperta dell'amore del *Logos* incarnato e della presenza dello spirito divino nell'uomo. Analogamente, nella *Lettera agli Artisti*, Wojtyła scrive: «Nel rilevare che quanto aveva creato era cosa buona, Dio vide anche che era cosa bella. Il rapporto tra buono e bello suscita riflessioni stimolanti. La bellezza è in cer-

to senso l'espressione visibile del bene, come il bene è la condizione metafisica della bellezza: Lo avevano ben capito i Greci che, fondendo insieme i due concetti, coniarono una locuzione che li abbraccia entrambi: "kalokagathia", ossia "bellezza-bontà". Platone scrive al riguardo: "La potenza del Bene si è rifugiata nella natura del Bello"».

La citazione platonica è tratta dal *Filebo* (64e; 65e), in cui il filosofo afferma che saggezza (*frón sis*) e intelletto (*noús*) sono in sommo grado partecipi della bellezza (*kállos*).

Conclude il volume una sezione sull'idea di patria in Norwid e Wojtyła. Per il papa nel concetto di patria è contenuto un profondo legame tra l'aspetto spirituale e quello materiale, tra la cultura e il territorio di una data nazione. Nella nazione polacca le radici cristiane costituiscono il fermento vitale e il contrassegno stabile della sua identità. La patria – afferma il papa in *Memoria e identità* (Milano, Rizzoli, 2005, p. 84) – è il bene comune di tutti i cittadini e come tale è anche un grande dovere. La visione della patria si allarga per cerchi concentrici, passando dalla nazione polacca all'Europa e all'*ecumene*: sono cerchi che hanno il centro comune in Cristo e nel suo *kerygma*.

Il saggio di Apicella è costruito con chiarezza di linguaggio, equilibrio di valutazioni critiche, sincero slancio cristiano. La bibliografia, sapientemente utilizzata, è ampia: nessun contributo fondamentale è stato trascurato. L'opera costituisce un valido sussidio per un sicuro approccio ermeneutico all'opera letteraria di Giovanni Paolo II e, al tempo stesso, offre stimolanti spunti

e riflessioni al disegno della nuova evangelizzazione dell'Europa, in cui la Chiesa di Benedetto XVI, sulla scia del magistero di Giovanni Paolo II, è attivamente impegnata.

Luigi Torraca

LAURA BERRETTINI, MAURO PICHIASSI (a cura di), *La scuola umbra con gli occhi sul mondo. Immigrazione, scuola e formazione dei docenti in Umbria*, Perugia, Guerra Edizioni, 2010.

Questo volume nasce dall'esigenza di fotografare la situazione multietnica della scuola umbra alla luce del Primo Rapporto sull'immigrazione regionale e ha il merito di mettere in evidenza una situazione unica in Italia. In questa piccola regione, infatti, sono presenti circa 90 mila immigrati regolari, cioè quasi il 10% della popolazione residente. Si stima, inoltre, che questi dati, in costante crescita, possano raggiungere il 15% tra il 2014 e il 2015. La situazione è, perciò, particolarmente interessante, dato il breve arco di tempo in cui si è verificato questo fenomeno e, soprattutto, in rapporto alla stabilizzazione della migrazione di questa regione che nel passato era solo un luogo di passaggio verso il più industrializzato Nord. Negli ultimi anni, sono state molte le iniziative promosse (dalle istituzioni preposte, tra cui l'Università per stranieri di Perugia, i CTP e le varie associazioni di volontariato laico-religiose, il web, la radio e le emittenti televisive locali) che hanno tentato di favorire un percorso di coesione sociale e culturale, per l'insegnamento della

lingua e della cultura civica italiana ai migranti. Nella prima parte del volume, i curatori hanno cercato di delineare la cornice epistemologica dell'area pedagogica e linguistica, didattica e interculturale attraverso i contributi di studiosi che, pur operando all'Università, sono attenti alle esperienze e alle richieste della scuola e del territorio.

Nel primo intervento, Amilcare Bori illustra, dal punto di vista statistico, il caso dell'Umbria che, grazie all'incremento demografico della popolazione straniera, ha visto nascere nuovi bisogni educativi ed ora necessita, quindi, di buone prassi scolastiche e di un quadro normativo innovativo. Bori ne evidenzia i recenti sviluppi, sia sul piano nazionale che regionale, ed elenca anche le procedure per l'accoglienza messe in atto dalle istituzioni scolastiche umbre negli ultimi anni: il sostegno linguistico, il supporto extrascolastico, il tutoraggio in classe e la valutazione. Le azioni per l'integrazione interculturale rappresentano l'altra linea operativa che comprende il curricolo in prospettiva interculturale e la valorizzazione del plurilinguismo. Il rapporto di Bori ha il merito di mettere in evidenza una serie di passi importanti compiuti fin ora, come il coinvolgimento dei genitori e i cambiamenti organizzativi, ma evidenzia anche una serie di difficoltà che la scuola umbra si propone di affrontare e ottimisticamente superare.

L'attenzione di Piet Van Avermaet si sposta, invece, sulla generale difficile situazione degli alunni immigrati, considerati "problematici" a causa delle loro scarse competenze lingu-

stiche, e dei loro bisogni linguistici intrecciati a fattori culturali e socio-economici. Lo studioso, in particolare, ipotizza la possibilità che la politica educativa non mantenga immutate le norme, i modelli di comunicazione e di acquisizione. In questo modo, il linguaggio diventerebbe l'elemento chiave nel tentativo di coinvolgere la scuola in un'equa redistribuzione delle opportunità educative. Inoltre, ipotizza la prioritaria necessità di colmare lo scarto tra linguaggio della scuola e linguaggio nell'ambito familiare. Van Avermaet conclude dando ai docenti di tutte le discipline il consiglio di prestare maggiore attenzione all'educazione linguistica per superare la dominante ideologia monolingue; inoltre, suggerisce di utilizzare la diversità come risorsa per l'apprendimento individuale e cooperativo ed, infine, incoraggia l'uso di un'ampia gamma di strumenti valutativi: dall'autovalutazione al portfolio.

Per quanto concerne gli *Approcci didattici nella classe multiculturale*, lo studioso Mauro Pichiassi, riflette sul ruolo dell'insegnamento nella classe pluriethnica e sui nuovi problemi legati all'apprendimento di una lingua straniera in un contesto "misto". Inoltre, ribadisce che per molti alunni immigrati una/la lingua seconda diventa non solo strumento di comunicazione, ma anche un nuovo spazio linguistico e culturale in cui abitare. L'apprendimento, quindi, deve tener conto del fatto che non dipende solo dall'insegnamento scolastico ma viene condizionato anche da fattori esterni come la famiglia, il quartiere e l'ambiente che frequenta l'allievo. Pichiassi, inoltre, dopo aver individuato

la complessità e la costante diversità della classe multietnica, suggerisce di adottare un approccio comunicativo di base, poiché la competenza comunicativa resta l'obiettivo finale di ogni apprendimento linguistico, come mezzo di interazione con i nativi e, quindi, di integrazione. Inoltre, suggerisce di non dimenticare l'insegnamento degli approcci umanistico-affettivi che mettono l'allievo al centro del processo di apprendimento, in modo da creare nella classe un clima di collaborazione, evitando stati di competizione che potrebbero causare l'innalzamento del filtro affettivo. Occorre, dunque, secondo lo studioso, adottare un approccio misto che si avvalga del supporto del *cooperative learning* e che si adatti alle richieste dei singoli alunni, al loro ritmo di apprendimento e stile cognitivo.

A proposito della necessità di modificare aspetti della didattica e della scuola, la studiosa Laura Berrettini ribadisce proprio come sia cambiato il ruolo dell'insegnante che principalmente deve motivare lo studente ad entrare nel complesso mondo dell'apprendimento che dura tutta la vita e deve favorire la partecipazione attiva alla classe. Dunque, in questa ottica interculturale e (glotto)didattica, si sta evolvendo anche il ruolo della scuola e della didattica. Nella seconda parte del suo studio, Berrettini espone le principali nozioni introduttive alla scienza dell'educazione, facendo un resoconto delle caratteristiche della ricerca in didattica, del ruolo dell'insegnante, della lezione e della relazione educativa tra docente e allievo che si svolge in un contesto comune. Infine, la studiosa de-

linea le caratteristiche della formazione degli insegnanti nel contesto italiano e la formazione degli insegnanti di italiano L2 nella scuola. Successivamente, approfondisce il ruolo dell'*educazione all'intercultura*, considerata una nuova sfida per la scuola, e traccia un primo bilancio dell'applicazione didattica dell'approccio pedagogico interculturale. Ne enuclea i principali aspetti positivi (attenzione congiunta agli aspetti cognitivi e informativi, centralità dell'apprendente e importanza di una pedagogia attiva e interattiva) ed evidenzia i risultati positivi della sperimentazione dei docenti e della scuola. Infine, ne sottolinea i limiti, sia politici che istituzionali, poiché, secondo la studiosa, manca ancora una seria politica linguistica che eviti la discriminazione, anche se transitoria, la sistemazione in classi disomogenee, e un'approssimazione didattica a danno degli alunni immigrati.

A tale proposito, Mauro Pichiassi riflette sul ruolo dell'*Italiano, lingua per l'istruzione dell'allievo immigrato*, partendo dalla considerazione che la presenza nella scuola di allievi stranieri (che devono seguire, in tempi rapidissimi, un percorso di apprendimento della lingua per comunicare e, contemporaneamente, assimilare competenze relative alle discipline insegnate a scuola) impone una riflessione ben più ampia. I due aspetti principali sui quali lo studioso riflette sono: quale lingua usare/insegnare in classe e quali strategie didattiche utilizzare per far acquisire nuove abilità cognitive e linguistiche, per raggiungere i nuovi saperi disciplinari, necessari per il successo scolastico.

In riferimento alle considerazioni del Quadro Comune Europeo, in merito alla valutazione, Laura Berrettini e Mauro Pichiassi propongono una questione ancora aperta, sia dal punto di vista scientifico che glottodidattico: la valutazione degli alunni stranieri. Infatti, la ricerca psicolinguistica e glottodidattica sta approfondendo gli studi già avviati sui processi di apprendimento in situazioni di bilinguismo. In ambito strettamente didattico, l'intervento di Berrettini e Pichiassi ha il merito di indirizzare gli insegnanti ad ampliare le proprie competenze professionali, specializzarsi nell'insegnamento rivolto ai discendenti di madre lingua diversa dall'italiano, con lo scopo di raggiungere una maggiore sicurezza dei processi di apprendimento. Inoltre, questo studio auspica una maggiore capacità dei docenti di adottare ed adattare prove di valutazione alle esigenze dei singoli contesti scolastici e incoraggia allo scambio delle prove svolte, materiali e strumenti operativi con lo scopo di diffondere le prove già collaudate.

Nella seconda parte del volume, i curatori hanno raccolto i contributi di dirigenti scolastici e insegnanti che descrivono e illustrano le esperienze e i progetti per l'integrazione e la formazione linguistica che li hanno coinvolti, mettendo a frutto, da un lato, le indicazioni emerse dai confronti e dalle discussioni dei vari corsi di aggiornamento cui hanno partecipato, e dall'altro, sperimentando nuovi percorsi per soddisfare specifici bisogni degli alunni immigrati.

All'aspetto dell'aggiornamento sono dedicati i contributi di Giovan-

na Carnevali, che riassume i risultati di un'esperienza di formazione degli insegnanti, e di Palma Cappella, che raccoglie le considerazioni di un'insegnante in servizio e in continua formazione, per far fronte alle nuove realtà scolastiche. Più operativo è il progetto che raccoglie le azioni mirate di sostegno linguistico agli alunni stranieri di recente immigrazione di Franca Burzigotti. Il suo contributo costituisce un valido esempio di attuazione di un piano di intervento per l'educazione e la formazione interculturale nel territorio, attraverso la formazione docenti nella prospettiva di accoglienza, alfabetizzazione e insegnamento di italiano L2. Dal progetto sono nati gli sportelli di facilitazione culturale per gli studenti extracomunitari e per le loro famiglie. Alle esperienze e ai progetti per l'integrazione si dedicano gli studi di Angela Monaldi e Antonella Fortuna che raccolgono i risultati di progetti di integrazione degli alunni non italofofoni, presso il secondo circolo di Umbertide, e l'inserimento e l'accoglienza degli alunni non italofofoni nella scuola elementare. Chiara Marincolo, invece, illustra un progetto di sostegno linguistico e inserimento scolastico dei bambini stranieri nella Scuola Primaria, mentre Nevin Pecorelli approfondisce l'esperienza di ricerca e di azione nella scuola elementare. Nel suo contributo, Desirée Ponti spiega come la scuola sia lo specchio dell'immigrazione, illustrando il caso di Castel Rinaldi e dell'Istituto comprensivo Giuseppe Parini. Valentina Ventanni, auspica un percorso verso una cittadinanza attiva, attraverso un progetto

rivolto alla popolazione immigrata e la sua esperienza di lavoro. Invece, alla formazione linguistica è dedicato il contributo *La rete nella scuola che cambia. Formazione e aggiornamento in italiano lingua seconda degli insegnanti in servizio che operano con alunni immigrati*. Chiara Sola, dopo aver analizzato i bisogni del territorio e aver fatto una ricognizione delle proposte di formazione universitaria presenti sul territorio italiano, presenta un progetto che si inserisce nell'ambito della ricerca sull'insegnamento dell'italiano come lingua seconda e che prevede la costituzione di una rete che metta in relazione le strutture presenti con la scuola, mediante la collaborazione dell'Ufficio Scolastico Regionale. Tale contributo, dunque, ha il merito di aver messo in evidenza il fermento di enti ed associazioni che promuovono progetti mirati di intervento. L'ultima sezione del volume è dedicata alle esperienze di insegnamento e raccoglie il contributo di Patrizia Maria China, la quale ribadisce il valore di alcuni concetti chiave nell'insegnamento della lingua come il rapporto apprendimento/comunicazione, il significato di tempo, classe, testo e lingua nella prospettiva di apprendimento e insegnamento di una lingua straniera. Infine, Margherita Ventura tenta di fornire un esempio di semplificazione di un testo di geografia mostrando come rendere più accessibile il materiale didattico in una "classe mista".

Il volume è completato da un'utile appendice, curata da Amilcare Bori, che riassume i principali documenti europei sull'educazione degli immi-

grati, dal 1977 al 2009 e i principali riferimenti normativi nazionali in merito all'accoglienza, l'inserimento e l'integrazione degli immigrati in Italia dal 1998 al 2007.

Dai dati raccolti in questo volume e dalle esperienze presentate dagli studiosi, emerge quanto l'Umbria sia accogliente e sensibile all'integrazione. L'inserimento dei bambini e dei ragazzi stranieri nei servizi educativi e scolastici del territorio ha richiesto e prodotto importanti riflessioni sul ruolo della scuola e della famiglia nell'educazione delle giovani generazioni, sul rapporto fra le culture, sul concetto di educazione multiculturale, interculturale e transculturale. L'incontro con altre culture, popolazioni, lingue e religioni, se da un lato ha destabilizzato il sistema socio-educativo, dall'altro, però, ha indotto gli operatori a ripensare e rivedere i loro comportamenti comunicativi e relazionali, la loro pratica didattica e l'organizzazione istituzionale delle scuole e dei servizi, nonché i loro modelli di rappresentazione sociale e culturale. Pertanto, questo volume ha il merito di aver raccolto diverse e assai interessanti esperienze di innovazione educativa e didattica, nate da queste riflessioni e che, negli ultimi anni, hanno coinvolto operatori e utenti delle scuole.

Annalisa Pontis

CLAUDIO GIOVANARDI, *L'italiano da scrivere. Strutture, risposte, proposte*, Napoli, Liguori Editore, 2010.

Il volume di Claudio Giovanardi si inserisce nell'ambito degli studi

sulla norma della lingua italiana contemporanea e, come spiega l'autore nella premessa, non è né un manuale di linguistica né una grammatica in senso stretto perché non mira ad esaurire la descrizione dell'intero sistema linguistico. Il suo scopo principale è evidenziare, descrivere e discutere di alcuni aspetti "sensibili" dell'italiano standard dei nostri tempi. Data la sua natura "aperta" e vista la necessità, soprattutto negli ultimi anni, di "rivedere" e consolidare regole linguistiche tendenzialmente trascurate nell'uso, il volume può interessare sia il mondo della scuola sia quello dell'Università, infatti, si offre come strumento di lavoro per docenti di italiano che operano in entrambi gli ambiti. Comunque, i destinatari ideali sembrano essere gli insegnanti di lingua italiana alle prese con i propri dubbi sulla prassi didattica. Inoltre, questo agile studio non nasce con l'intento di demonizzare errori correggendoli con la matita rossa e blu, ma denuncia alcuni aspetti della nostra odierna lingua che "destabilizzano" i conoscitori della grammatica. Quindi, in questo volume, Giovanardi richiama l'attenzione su una delicata questione che ha diviso molti studiosi di lingua italiana contemporanea e coglie l'occasione per ribadire la presenza di un italiano *standard* di riferimento, negli usi scritti dei media e in situazioni di alta formalità. Anche se si occupa di una questione quanto mai dibattuta e assai controversa, Giovanardi ritiene sia il momento giusto per fare una precisazione di questo tipo, dato che, negli ultimi anni, la maggior parte degli studi non si è indirizzata verso la

norma ma verso le varietà. Insomma, il volume cerca di dare il suo tangibile contributo alla creazione di un nuovo equilibrio e di una nuova risistemazione delle norme.

Dopo la premessa, lo studioso affronta, innanzitutto, i problemi legati al tipo d'italiano da insegnare nella scuola e quelli legati alla rivoluzione culturale attuale, caratterizzata dal passaggio dall'*homo sapiens* a quella dell'*homo videns*. Molto interessante è il breve *excursus* attraverso cui Giovanardi presenta la situazione attuale dopo un cenno alla fase di unità, di varietà della lingua, la convivenza costante dell'italiano regionale con quello dell'uso medio. L'autore si interroga sull'esistenza di una norma "complessa" e di una possibile grammatica dell'italiano letterario e, alla fine, completa con una serie di riflessioni nate dall'osservazione della lingua parlata dai giovani. Ma la considerazione più importante riguarda la "possibilità" o "impossibilità" di far convivere secoli di tradizione umanistico-letteraria con gli imperativi del mondo contemporaneo, governati dalle tre *i* di: *internet*, *inglese* e *impresa*. Giovanardi auspica un uso meno improprio della lingua, soprattutto rispetto a notizie o disposizioni di generale rilevanza per i cittadini, come nel caso di norme ed istruzioni rese spesso inaccessibili, per esempio, attraverso il "burocratese" e la cartellonistica poco chiara. Inoltre, si riferisce all'uso improprio di "presunti anglicismi" come *Ministero del Welfare* o *social card* e, infine, denuncia la grave sofferenza nella quale la scuola è costretta a scontare carenze metodologiche e la pretesa di

molti secondo cui non esiste un solo italiano da insegnare ma diversi italiani (equivalenti?). Secondo Giovanardi, quindi, è necessario tenere saldamente il timone della lingua per non rischiare un ulteriore e degradante impoverimento della comunicazione che tende a diventare sempre più piatta e senza memoria del passato.

È per questo che il volume si apre con il capitolo *Grafia e ortografia* che presenta i suoni, le lettere e una breve storia dell'alfabeto nella storia. Considerato che oggi la scrittura ha acquistato forza e vigore e, attraverso i nuovi media, anche un nuovo valore comunicativo, è assai interessante la riflessione di Giovanardi sulle caratteristiche della grafia dell'italiano moderno, in particolare su: i "nuovi arrivi", cioè i suoni stranieri nell'alfabeto italiano, l'accento, l'apostrofo, le iniziali maiuscole, i dubbi ortografici in "come si scrive?", le abbreviazioni, le grafie telematiche e i caratteri speciali. A questo proposito, per esempio, ritorna sul rapporto pronuncia/ortografia, consigliando una maggiore attenzione al caso delle quindici consonanti intervocaliche che, essendo doppie e singole, determinano in grafia significati diversi di coppie di parole, come, per esempio, *casa/cassa*, *pala/palla*, *nana/nanna*. Questo aspetto, pertanto, è importante per capire in che misura le cattive pronunce influiscano sulla grafia.

In *Lessico e formazione delle parole* l'autore presenta la classificazione delle parole e i loro significati. Per comprendere meglio l'italiano contemporaneo, spiega brevemente com'è composto il suo lessico e l'importanza

dell'eredità latina, dei dialettismi e dei geosinonimi; descrive le parole che si perdono e quelle nuove che si aggiungono. Illustra, inoltre, le caratteristiche dei linguaggi settoriali, dei prestiti da lingue straniere fino ad arrivare all'anglomania degli ultimi anni. A tale proposito, particolarmente interessante è la breve digressione dello studioso sul delicato rapporto italiano/inglese. Dopo aver spiegato le cause di questa influenza, Giovanardi consiglia di non confondere la necessità di parlare un buon inglese, ormai indispensabile per ogni giovane italiano ed europeo, con l'uso ormai indiscriminato e talvolta comico di alcuni anglicismi come "provinciale affettazione snobistica" che portano agli eccessi di *cottura time* o *ticketeria*. Nella seconda parte del capitolo, l'autore organizza in modo schematico alcuni aspetti tecnici come: le collocazioni e le frasi idiomatiche, la formazione delle parole, le parole derivate, i prefissati, suffissati, alterati, parassintetici, le parole composte, i composti veri e propri, i nuovi composti ibridi, i confissi, le parole complesse, le sigle, gli acronimi, i tamponamenti e le fusioni, le abbreviazioni, gli accorciamenti, le retroformazioni e la conversione.

La parte centrale di questo studio è dedicata alla frase e al testo. Infatti, Giovanardi, in *La frase semplice*, cerca di fornire suggerimenti operativi sull'analisi logica, vista in rapporto al sistema dei casi del latino. Mentre, ne *La frase complessa*, l'autore tenta di fornire suggerimenti operativi sull'analisi logica e le concordanze verbali in rapporto alla *consecutio temporum* del latino. *La testualità*, quindi, rappresenta il traguardo

finale del percorso cominciato con le lettere dell'alfabeto e proseguito con le parole, le frasi semplici e complesse. Qui l'autore tenta di dare la definizione del concetto di testo, dei fattori che regolano la comunicazione, per esempio i requisiti necessari, i sistemi di collegamento, le riprese anaforiche, i connettivi, le congiunzioni testuali e il discorso riportato, diretto, indiretto, indiretto libero e diretto libero. Mentre quando parla di *Tipi e generi testuali*, Giovanardi tenta di fornire suggerimenti operativi sull'analisi logica, vista in rapporto all'analisi della tipologia dei testi scritti che vengono oggi proposti nel mondo della scuola e dell'Università.

L'autore, nell'ultimo capitolo, analizza il ruolo della punteggiatura e spiega che gli è sembrato opportuno parlarne alla fine del volume perché ha preferito prima spiegare cosa fosse un testo, poiché i segni d'interpunzione esistono solo in sua funzione. Inoltre, Giovanardi ne ha sintetizzato gli usi nella storia della lingua italiana, ha illustrato da quali parti sia costituito il testo per poi analizzare il ruolo svolto dalla punteggiatura. Il bisogno di analizzarne funzioni e usi nasce dalla necessità di porre rimedio al suo apparente ruolo "secondario" e per ovviare alla diffusa convinzione, in parte giustificata, che non esistano regole universalmente riconosciute nell'uso dei segni d'interpunzione. Inoltre, lo studioso ribadisce la necessità di una buona punteggiatura

in rapporto alla comprensibilità del testo scritto.

A completare il volume c'è un utile eserciziaro, curato dall'autore in collaborazione con la studiosa Elisa De Roberto, che consente di verificare il livello di apprendimento degli studenti circa gli argomenti trattati in ciascun capitolo e che si sviluppa in modo da seguire e illustrarne l'intera articolazione. L'eserciziaro rappresenta un momento importante che, in chiave didattica, consente la verifica costante del livello di apprendimento, delle nozioni e dei dati linguistici illustrati nel volume.

Già a partire dalle premesse, si comprende certamente la necessità di muoversi nella direzione che porta ad un'inversione della rotta rispetto alla costante difficoltà di "manipolazione" della lingua italiana. Non stupisce, pertanto, la necessità di ribadire la presenza di norme linguistiche, soprattutto in assenza di un'adeguata politica linguistica. Inoltre, se si considera che persino una buona parte dei giovani laureati italiani non ha una completa "padronanza" della lingua materna, come ampiamente dimostrato da recenti studi, tra i quali anche quelli di Francesco Sabatini, presidente onorario dell'Accademia della Crusca, bisogna, dunque, apprezzare lo studio di Giovanardi che segna un ulteriore e significativo passo nella direzione della tutela e del rispetto delle regole linguistiche.

Annalisa Pontis

LIBRI RICEVUTI

- AA. VV., *Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, «Oltreoceano», 3, Udine, Forum-Editrice Universitaria Udinese, 2009.
- AA. VV., «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, Atti del Convegno di Cassino (9-10 ottobre 2007), a cura di Giuseppe Antonelli e Carla Chiummo, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- AA. VV., *La donna nel Rinascimento meridionale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 11-13 novembre 2009), a cura di Marco Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.
- AA. VV., *Ricordando il 150° dell'Unità d'Italia*, «Frontiere», n. 21-22, gennaio-dicembre 2010.
- AA. VV., *Per Augusto Placanica. Ricordi e studi*, a cura di Mario Casaburi, Catanzaro, Abramo Editore, 2010.
- AA. VV., *Il mondo di Gianni Rodari*, Actes de la Journée d'étude, Luxembourg, 20 mai 2008, Édités par Claudio Cicotti, Université du Luxembourg, CIELI, 2010.
- AA. VV., *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, a cura di Claudio Griggio e Renzo Rabboni, Verona, Edizioni Fiorini, 2010.
- AA. VV., *1861-2011. La cucina nella formazione dell'identità nazionale*, a cura dei Centri Studi Territoriali, Milano, Accademia Italiana della Cucina, 2011.
- AA. VV., *Al di là del Futurismo. Filippo Tommaso Marinetti, scrittore. Per il centenario dell'Avanguardia italiana*, a cura di Gino Tellini e Paolo Valesio, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.
- AA. VV., *Alberto Moravia e gli amici*, Atti del Convegno (Saubaudia, 30 novembre 2010), Introduzione e cura di Angelo Fàvaro, Edizioni di «Sinestesia», 2011.
- AA. VV., *A Hundred Years After: New Light on Francis Marion Crawford. Nuova luce su Francis Marion Crawford cento anni dopo 1909-2009*, Atti del Convegno internazionale (Sant'Agnello, 13-16 maggio 2009), Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2011.
- AA. VV., *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, Atti del XIII Congresso dell'ADI (Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009), a cura di D. Cofano e S. Valerio, Foggia, Edizioni del Rosone, 2011.

- AA. VV., *Libri e immagini dalle collezioni di Antonio Fonda Savio*, Università degli Studi di Trieste - Fondazione CR Trieste, 2011.
- AA. VV., *Italian Critical Theory*, Edited by Alessandro Carrera, «Annali d'Italianistica», vol. 29, 2011.
- ACQUAVIVA GENNARO, GERVASONI MARCO (a cura di), *Socialisti e comunisti negli anni di Craxi*, Venezia, Marsilio, 2011.
- «ADRIATICO/JADRAN» - Rivista di cultura tra le due sponde, n. 1-2, 2009.
- AGOSTINI BRUNO, *Grigio cenere* (romanzo), Roma, Robin Edizioni, 2010.
- AGOSTINI BRUNO, *Il Direttore Generale. Finanza, politica e camorra in un'Iliade napoletana* (romanzo), Roma, Robin Edizioni, 2010.
- AGOSTINI BRUNO, *Sorella morte* (romanzo), Roma, Robin Edizioni, 2011.
- ALFANO I, *Premnon Physicon*, Versione latina di Nemesio, a cura di Irene Chirico, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- ALFONZETTI BEATRICE, TATTI SILVIA (a cura di), *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, Roma, Donzelli, 2011.
- ALFONZETTI BEATRICE, TURCHI ROBERTA (a cura di), *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- ALIMENTO ANTONELLA (a cura di), *Modelli d'oltre confine. Prospettive economiche e sociali negli antichi stati italiani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.
- ALLEGRI MARIO (a cura di), *Alle origini del giornalismo moderno*, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2010.
- «ANNALI CUOCHIANI», n. 7-8, 2009-2010.
- «ANNALI D'ITALIANISTICA», vol. 28, 2010 [AA. VV., *Capital City. Rome 1870-2010*, edited by Cristina Mazzoni].
- ANSELMI GIAN MARIO, *Letteratura e civiltà tra Medioevo e Umanesimo*, Roma, Carocci, 2011.
- ANSELMI GIAN MARIO, RUOZZI GINO (a cura di), *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, Roma, Carocci, 2011.
- «ANTEREM», Rivista di ricerca letteraria, 81, 2010.
- «ANTEREM», Rivista di ricerca letteraria, 82, 2011.
- «ANTEREM», Rivista di ricerca letteraria, 83, secondo semestre 2011.
- ATWOOD MARGARET, *La porta*, a cura e con introduzione di Eleonora Rao, Firenze, Le Lettere, 2011.
- AVERSANO MARIO, *Dante e i precursori dell'Unità d'Italia*, Benevento, Edizioni Auxiliatrix, 2010.
- AVERSANO MARIO, *Fratelli d'Italia. Mameli scolaro di Dante*, Società Dante Alighieri Comitato di Salerno, 2011.
- BARRA FRANCESCO, *Capri "inglese" e napoleonica da Hudson Lowe a Murat (1806-1815)*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2011.
- BARRA FRANCESCO, *Famiglia e potere. I Rega di Mugnano del Cardinale dal 1799 allo Stato liberale*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2011.
- BARRA FRANCESCO, *Pietro Paolo Parzanese*, Avellino, Il Terebinto Edizioni, 2011.
- BATTISTINI ANDREA, *Galileo*, Bologna, il Mulino, 2011.

- BIANCHI PATRICIA, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Le rappresentazioni della camorra. Lingua, letteratura, teatro, cinema, storia*, Napoli, ESI, 2009.
- BLENGINO VANNI, *OMMI! L'America... Ricordi d'Argentina nel baule di un emigrante*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.
- BOGGIONE WALTER, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 2011.
- BONAZZI NICOLA, *Dalla parte dei sileni. Percorsi nella letteratura italiana del Cinque e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2011.
- BOTTALICO MICHELE, CHIALANT MARIA TERESA, RAO ELEONORA (a cura di), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Roma, Carocci, 2007.
- BRUNI FRANCESCO, *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna, il Mulino, 2010.
- CABANI MARIA CRISTINA (a cura di), *Giochi del poema seicentesco. Il Malmantile Racquistato di Lorenzo Lippi, 27 tavole di Antonio Possenti*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- CALEO DONATO, *Campagna, Villa imperiale romana*, a cura di Gennaro Giugliano, Salerno, Edisud, 2010.
- CALOGERO LORENZO, *Parole del tempo*, a cura di Mario Sechi, Introduzione di Vito Teti, Roma, Donzelli, 2010.
- CALPURNIO SICULO T., *Ecloghe*, Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Enrico Di Lorenzo e Bruno Pellegrino, Napoli, Cuzzolin Editore, 2008.
- CAMPS ASSUMPTA, *E Decadentismo italiano en la literatura catalana*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- CAPALDO FRANCESCO, *Leopardi tra critica e variantistica*, Cortona, Sangel Edizioni, 2010.
- CAPITONI CINZIA (a cura di), *Bagagli e oggetti da viaggio*, Viterbo, Settecittà, 2010.
- CAPPELLI VITTORIO, HECKER ALEXANDER (a cura di), *Italiani in Brasile. Rotte migratorie e percorsi culturali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- CARROZZINI ANDREA, *Da «Myrica» a «Odi e inni». Percorsi testuali e tematici della poesia pascoliana*, Galatina, Congedo, 2009.
- CARROZZINI ANDREA, *Letteratura e passioni. Ugo Foscolo e la questione dello stile*, Bari, Progedit, 2011.
- CASADEI ALBERTO, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.
- CASTIGLIONE VALERIANO, *La Regina Cristina di Svezia a Torino nel 1656*, a cura di Maria Luisa Doglio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- CASTOLDI MASSIMO, *Pascoli*, Bologna, il Mulino, 2011.
- CIALLELLA VINCENZO, *Casa e famiglia* (romanzo), Roma, Edizioni Libreria Croce, 2011.
- CIALLELLA VINCENZO, *La fabbrica, l'amore e... la Befana* (romanzo), Roma, Se-rarcangeli, 2011.
- CICALA GIROLAMO, *Carmina*, Edizione critica, introduzione, traduzione e note di Marco Leone, Lecce, Argo, 2011.

- CIRILLO GIUSEPPE, *Spazi contesi. Camera della Sommaria, baronaggio, città e costruzione dell'apparato territoriale del Regno di Napoli (secc. XV-XVIII)*, 2 tomi, Milano, Guerini e Associati, 2011.
- CITRO CARMELA, *Glauco Mauri. La poesia del teatro*, Roma, Bulzoni, 2011.
- CORFIATI CLAUDIA, DE NICHILLO MAURO (a cura di), *Angelo Poliziano e dintorni*, Bari, Cacucci Editore, 2011.
- «CRITICA LETTERARIA», 149, fasc. 4, 2010.
- «CRITICA LETTERARIA», 150, fasc. 1, 2011.
- «CRITICA LETTERARIA», 151, fasc. 2, 2011.
- «CRITICA LETTERARIA», 153, fasc. 4, 2011.
- CUOCO VINCENZO, *Pagine giornalistiche*, a cura di Fulvio Tessitore, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- D'AMBROSIO ARIELE, *Pulcinella stanco seduto sul marciapiede del mondo*, Introduzione di Antonia Lezza, Napoli, Colonnese, 2010.
- D'ANTUONO NICOLA, VIANELLO VALERIO, *Saggi e ricerche di letteratura italiana*, Bologna, Edizioni Millennium, 2010.
- D'ELIA RICCARDO, *Argentina, Paraguay e Brasile. Ricordi, impressioni e consigli*, Prefazione di N. Santoro de Costantino, Introduzione di Carlo Rango, Doria di Cassano allo Ionio, La Mongolfiera, 2010.
- DAVÌ LUIGI, *Gymkhana-Cross* (racconti), prefazione di Sergio Pent, postfazione di Giuseppe Lupo, Matelica (MC), Hacca, 2011.
- DAVICO BONINO GUIDO, *Cronache teatrali 1915-1920 seguite dagli appunti sul teatro nei "Quaderni del carcere" 1929-1932*, Torino, Arago, 2010.
- DAVICO BONINO GUIDO, *Tiro libero. Giornale letterario 2009*, Prefazione di Giovanni Tesio, Torino, Arago, 2011.
- DE BIASE OTTAVIANO, *Lo Stato di Serino nel Cinquecento. La nascita dell'università di Santa Lucia. I personaggi, gli statuti*, Presentazione di Francesco Barra, Introduzione di Giuseppe Cirillo, Avellino, Il Terebinto, 2011.
- DE BLASI NICOLA, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)*, estr. da «Lingua e stile», XLIV, dicembre 2009, pp. 173-208.
- DE BLASI NICOLA, *Nuove ipotesi per l'enigma etimologico di «scugnizzo»*, estr. da «Lingua e stile», XLVI, giugno 2011, pp. 71-100.
- DE CAPRIO CATERINA (a cura di), *I percorsi d'arte di Ettore Bernich*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2010.
- DE CAPRIO FRANCESCA (a cura di), *Immagini di donne in viaggio per l'Italia*, Viterbo, Sette Città, 2011.
- DE FEO FRANCESCO, *Ritorno alle origini. Molise 1860*, Isernia, Exit Editoria, 2010.
- DE LEVA GIOVANNI, *Dalla trama al personaggio. «Rubè» di G. A. Borgese e il romanzo modernista*, Napoli, Liguori, 2010.
- DE LUCA ROSANNA (a cura di), *Atti del Convegno di studi sulla poesia di Franco Costabile*, Lamezia Terme, Associazione Franco Costabile, 2011.
- DE MATTEIS STEFANO, *La Madonna degli esclusi*, Napoli, M. D'Auria Editore, 2011.

- DE SANCTIS FRANCESCO, *La giovinezza*, introduzione, note e cura di Francesco De Nicola, Roma, Editori Riuniti, 2011.
- DE SPIRITO ANGELOMICHELE, *Sant'Alfonso, San Gerardo, don Giuseppe De Luca e lo storico Gabriele De Rosa*, estr. da «Spicilegium Historicum», a. 58, fasc. 2, 2010, pp. 229-279.
- DE VARTEMA LUDOVICO, *Itinerario*, a cura di Valentina Martino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- DELLA BADIA STEFANIA, «*Il Mattino*» 1892-1917, Napoli, Loffredo, 2011.
- «DESK», rivista trimestrale, 2, 2011.
- DI GIACOMO SALVATORE, *'O Funneco verde*, secondo il testo del 1886, edizione critica a cura di Nicola De Blasi, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2009.
- DI GUGLIELMO NICOLA (a cura di), *L'emigrazione transoceanica dalla Campania tra Ottocento e Novecento*, Avellino, Edizioni del Centro Guido Dorso, 2011.
- DI LIETO CARLO, «*La bella afasia*». *Cinquant'anni di poesia e scrittura in Campania (1960-2010). Un'indagine psicoanalitica*, Torino, Genesi Editrice, 2011.
- DOVERE UGO, *Il missionario istruito. Sulla predicazione popolare a Napoli prima di Sant'Alfonso M. De Liguori*, estratto da *Missione e carità. Scritti in onore di P. Luigi Mezzadri C. M.*, a cura di Filippo Lovison e Luigi Nuovo, Roma, Edizioni CLV, 2008, pp. 339-361.
- DOVERE UGO, *Le feste mariane nel calendario marmoreo napoletano*, estratto da «Theotokos», Anno XVI, n. 2, 2008, pp. 171-182.
- DOVERE UGO, *Sulle origini del Monastero Carmelitano della Croce di Lucca in Napoli*, estratto da *Memoriam fecit mirabilium dei. Scritti in onore di Emanuele Boaga, O. Carm.*, a cura di Giovanni Grosso, O. Carm. e Wilmar Santin, O. Carm., Edizioni Carmelitane, 2009, pp. 237-248.
- ELIA RAFFAELE, *Il tempo della Polis* (poesie), Prefazione di Giovanni Dotoli, Fasano, Schena Editore, 2010.
- ESPOSITO PAOLO, *Da classico a classico. Paradigmi letterari tra antico e moderno*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- «ESTUDIOS ITALIANOS EM PORTUGAL», Lisbona, Istituto Italiano di Cultura, 2010.
- FARESE NICOLINO, *Penna zappa e calamaio. Storia della scuola primaria di S. Stefano del Sole dalle origini al 1950*, Avellino, Edizione Tre Tigli, 2011.
- FRANZINA EMILIO, *Vicenza italiana (1848-1918). Intellettuali, notabili e popolo fra Risorgimento e prima guerra mondiale*, Vicenza, Agorà Factory, 2011.
- «FRONTIERE», n. 19-20, gennaio-dicembre 2009.
- FUCHS GERHILD, PAGLIARDINI ANGELO (a cura di), «*Ridere in pianura*». *Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011.
- GALANTE COSTA CARMELA, *Cu tia avissi avutu furtezza e casteddu. A Life in Poetry*, a cura di Santo Lombino, ANFE, 2011.
- GALIANI FERDINANDO, *Socrate immaginario. Commedia per musica*, a cura di Alessia Scognamiglio, Napoli, Denaro Libri, 2010.
- GALLETTA CALOGERO, *Carlo Agnetta, geologo* (romanzo), Melegnano (Mi), Montedit, 2011.

- GANERI MARGHERITA, *L'America italiana. Epos e storytelling in Helen Barolini*, con un saggio di Melania G. Mazzucco, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2010.
- GARETTO ELDA, RIZZI DANIELA (a cura di), *Archivio Russo-Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, 2 voll., Salerno, Europa Orientalis, 2010.
- GATTO ROMANO, *Libri di matematica a Napoli nel Settecento. Editoria, fortuna e diffusione delle opere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- GAZZOLA GIUSEPPE (a cura di), *Futurismo. Impact and Legacy*, New York, Forum Italicum Publishing, 2011.
- «GENIUS LOCI», *Annuario del Centro Studi e Ricerche Francis Marion Crawford*, 2010-2011.
- GIAMMARCO MARILENA, *Il «verbo del mare». L'Adriatico nella letteratura*, II, *Scrittori e viaggiatori*, Bari, Palomar, 2011.
- GIANNANTONIO VALERIA, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 2011.
- GIMMA GIACINTO, *Idea della storia dell'Italia letterata*, a cura di Antonio Iurilli e Francesco Tateo, Introduzione di Grazia Distaso, Bari, Cacucci, 2011.
- GIORDANO EMILIO, *I mostri, la guerra, gli eroi. La narrativa di Giuseppe Occhiateo*, prefazione di Lia Fava Guzzetta, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- GISONDI ANTONIO, "Natural Magia", "Esperienza", "Scienza perfetta". *Forme della ragione all'alba della modernità. Gianfrancesco Brancaloneo (1500-1570), medico, filosofo, giurista*, Napoli, Giannini Editore, 2010.
- GISONDI ANTONIO, *Verità, ragione, storicità. Forme della ragione nella Napoli di G. B. Vico*, Napoli, Giannini, 2011.
- GIZZI CORRADO, *Dante e l'Antipurgatorio*, Torre de' Passeri, Fondazione Casa di Dante in Abruzzo, 2010.
- GUAGNELINI GIOVANNI, RE VALENTINA, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007.
- GUAGNINI ELVIO, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenona, 2010.
- GUAGNINI ELVIO, *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*, Trieste, EUT, 2010.
- IACCIO PASQUALE (a cura di), *L'Alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Prefazione di Pierre Sorlin, Napoli, Liguori, 2010.
- IACCIO PASQUALE (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Napoli, Liguori, 2011.
- IERMANO TONI, *Le ambiguità del moderno. Identità e scritture nell'Italia fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2010.
- IERMANO TONI, SABBATINO PASQUALE (a cura di), *La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 2011.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 134, gennaio-giugno 2010.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 135, luglio-dicembre 2010.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 136, gennaio-giugno 2011 [AA. VV., *Renato Turci*, a cura di B. Pompili].

- «IL LETTORE DI PROVINCIA», 137, luglio-dicembre 2011.
- INDELLI TOMMASO, *Arechi II. Un principe longobardo tra due città*, Salerno, Editrice Gaia, 2011.
- INTRA GIOVANNI BATTISTA, *Lio o la fanciulla ebrea*, a cura di Stefania Segatori, Bologna, Edizioni Millennium, 2009.
- ISABELLA MAURIZIO, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- «ITALICA», vol. 87, n. 3, Autumn 2010.
- IURILLI ANTONIO, *Storie di città pugliesi. Editoria e stampa. Secoli XVI-XVIII*, Prefazione di Francesco Tateo, Fasano, Schena Editore, 2011.
- JACOBI FRIEDRICH HEINRICH, *Lettera a Fichte (1799, 1816)*, Introduzione di Marco Ivaldo, Traduzione e commento di Ariberto Acerbi, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2011.
- JØRGENSEN CONNI-KAY, *L'eredità vichiana nel Novecento letterario: Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, Napoli, Guida, 2008.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», Editor Luigi Bonaffini, vol. V, n. 2, Fall 2010.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», Editor Luigi Bonaffini, vol. VI, n. 1-2, Spring-Fall 2011.
- JOVINE FRANCESCO, *Signora Ava*, Prefazione di Goffredo Fofi, postfazione di Francesco D'Episcopo, Roma, Donzelli, 2010.
- JOVINE FRANCESCO, PIETRAVALLE LINA, RIMANELLI GIOSE, *Il Molise*, Introduzione e cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Guida, 2011.
- KRASE JEROME (a cura di), *The Status of Interpretation in Italian American Studies*, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2011.
- «L'ILLUMINISTA», 27, a. IX, 2009 [AA. VV., *Futurismo e letteratura*].
- «L'IMMAGINAZIONE», 258, novembre 2010 [AA. VV., *Per Alberto Moravia*].
- «L'IMMAGINAZIONE», 262, aprile-maggio 2011.
- «L'IMMAGINAZIONE», 265, ottobre-novembre 2011 [AA. VV., *Per Contini, Debenedetti, Longhi*].
- «L'IMMAGINAZIONE», 266, dicembre 2011.
- LADRÓN DE GUEVARA PEDRO LUIS, ZOGRAFIDOU ZOSI (a cura di), *Viaggio in un'Italia senza tempo*, Torino, C.I.R.V.I., 2011.
- LANDOLFI MARIO, *Passionalità e vitalità dell'essere. Saggio critico su Antonio Angelone*, Isernia, Edizioni dell'Accademia, 2010.
- LASERRA ANNAMARIA (a cura di), *Percorsi mitici e analisi testuale*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- «LETTERATURA E ARTE», 8, 2010.
- LOJO MARIA ROSA, *Il diario segreto di Pietro De Angelis*, traduzione di Immacolata Forlano, Introduzione di Rosa Maria Grillo, Salerno-Milano, Oèdipus, 2010.
- LOMBARDI NORBERTO (a cura di), *Il bardo della libertà. Arturo Giovannitti (1884-1959)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2011.

- LOMONACO FABRIZIO, *A partire da Giambattista Vico. Filosofia, diritto e letteratura nella Napoli del secondo Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- LUPO GIUSEPPE, *Vittorini politecnico*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- «LYCEUM», n. 40, dicembre 2010.
- «LYCEUM», n. 42, dicembre 2011.
- MAFFIA DANTE, *La donna che parlava ai libri* (racconti), Roma, EdiLet-Edilario Letteraria, 2010.
- MAFRICI MIRELLA (a cura di), *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734-1860)*, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria, 2010.
- MAHJAR BARDUCCI ANNA, *Italo-marocchina. Storie di immigrati marocchini in Europa*, Prefazione di Vittorio Dan Segre, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.
- MALATO ENRICO, *La folgorante visione di Dio: «l'amor che move il sole e l'altre stelle». Lettura del canto XXXIII del Paradiso*, «Rivista di Studi Danteschi», anno IX, n. 2, luglio-dicembre 2009, pp. 263-300.
- MALICK SAMB EL HADJI, *Il destino di un clandestino* (romanzo), Introduzione di Michele Campanini, Iesa (Siena), Gorée, 2010.
- MANZI ANDREA, *Occhi indossati* (poesie), con dipinti di Gianni Pisani, Salerno, Edizioni L'Arca Felice, 2010.
- MARAZZI MARTINO, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- MARINKOVIĆ RANKO, *Albatros*, traduzione e cura di Srećko Jurišić, introduzione di Marilena Giammarco, «Adriatico/Jadran», n. 1-2, 2008.
- MARUOTO RITA (a cura di), *Petrarca 700 anos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005.
- MASSARESE ETTORE, *Teatri/Libro. Ronconi, Vasilicò, Bene. Esperienze di percezione tra corpi in pagina e corpi in scena*, Roma, Aracne, 2009.
- MEDA AMBRA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.
- MELE RINO, *Come quando uno spettacolo viene interrotto*, Salerno, Plectica, 2010.
- MELE RINO, *Seneca. Fedra prigioniera*, Salerno, Plectica, 2010.
- MELE RINO, *La dolce apocalisse*, disegni di Mario Carotenuto, Salerno, Plectica, 2011.
- MELIS ROSSANA, *Dal saggio su Matilde Serao del 1912 a quello sui "Malavoglia" del 1956*, in Leo Spitzer. *Lo stile e il metodo*, Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano, 2010, pp. 497-510.
- MELLO MARIO, *Atleta di Cristo. Le metafore agonistiche in San Paolo*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2011.
- MINERVINI FRANCESCO SAVERIO, *Ontologia dell'eroe tragico. Prospettive civili e modelli etici nel teatro fra età dei Lumi e primo Risorgimento*, Modena, Mucchi, 2010.
- MONTANILE MILENA, *Tra Otto e Novecento. Itinerari di lettura*, Salerno, Edisud, 2011.
- MONTANO ANIELLO, *I testimoni del tempo. Filosofia e vita civile a Napoli tra Settecento e Novecento*, Napoli, Bibliopolis, 2010.

- MORI MARIA TERESA, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma, Carocci, 2011.
- MOTTA ANTONIO (a cura di), *Javier Marías. Quarant'anni di libri*, «Il Giannone», n. 17, gennaio-giugno 2011.
- MOZZILLO GIOVANNA, *Le alghe di Posillipo*, Capri, Edizioni La Conchiglia, 2011.
- MUSARRA-SCHRÖDER ULLA, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010.
- NICOLETTI GIUSEPPE, *Bibliografia foscoliana*, 2 voll., Firenze, le Monnier, 2011.
- NIGRO RAFFAELE, *Fernanda e gli elefanti bianchi di Hemingway* (romanzo), Milano, Rizzoli, 2010.
- NUVOLI GIULIANA, RIA ANTONIO (a cura di), *La verità della memoria. Omaggio a Lalla Romano (1906-2001)*, «Il Giannone», a. IX, n. 18, luglio-dicembre 2011.
- NUZZO GIULIA, *Tra prosa d'arte e prosa sull'arte. Itinerari figurativi nelle prose di viaggio di Ungaretti*, Genova, Il Melangolo, 2007.
- «OGGI E DOMANI», 3, 2011.
- OLIVA GIANNI, MENNA MIRKO (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Vasto, 10-12 dicembre 2009), Lanciano, Rocco Carabba, 2010.
- OLIVIERI UGO M., *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin*, «Tel Quel» e H. R. Jauss, Milano, Franco Angeli, 2011.
- ORVIETO PAOLO, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- PACELLI LAURA, PAPI MARIA FRANCESCA, PIERANGELI FABIO (a cura di), *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*, Matelica (MC), Hacca, 2011.
- PADOVANI GISELLA, *Emiliani Giudici, Tenca e «Il Crepuscolo». Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- PALMIERI GIORGIO, *Bibliografia cuochiana*, «Annali cuochiani», 9, 2011.
- PALMIERI GIORGIO, *Bibliografie in Abruzzo. Repertorio*, a cura di Massimo Gatta, Introduzione di Luigi Ponziani, Macerata Bibliothaus, 2011.
- PALMIERI GIORGIO, *Il Molise e i libri. Produzione, circolazione e consumo nel Novecento*, Campobasso, Palladino Editore, 2011.
- PALMIERI ROSSELLA, *L'utopia dell'isola felice. Dossi, Strindberg, Pirandello*, Presentazione di Giorgio Barberi Squarotti, Roma, Edicampus, 2011.
- PANICO GUIDO, *L'artista e la sciantosa. Il delitto Cifariello, un dramma della gelosia nella Napoli della Belle Époque*, Napoli, Liguori, 2011.
- PARINI GIUSEPPE, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, a cura di Maria Cristina Albonico, Introduzione di Anna Bellio, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.
- PARINI GIUSEPPE, *Il Giorno e le Odi*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Milano, BUR Rizzoli, 2011.
- «PERIFERIA», 1, 77, 2011.
- «PERIFERIA», 2, 78, 2011.

- «PERIFERIA», 3, settembre-dicembre 2010.
- PIERANGELI FABIO, PAPI MARIA FRANCESCA, PACELLI LAURA, *Viaggio nei classici italiani. Storia ed evoluzione di un tema letterario*, Firenze, le Monnier, 2011.
- PINTO CARMINE, *Il riformismo possibile. La grande stagione delle riforme: utopie, speranze, realtà (1945-1964)*, Introduzione di Simona Colarisi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- PINTO CARMINE, ROSSI LUIGI (a cura di), *Tra pensiero e azione: una biografia politica di Carlo Pisacane*, Salerno, Plectica, 2010.
- PISANI RAFFAELE, *Mettiteve scuorno. Poesie per Napoli*, con una lettera di Vincenzo Galgano, Catania, CUECM, 2009.
- PISANI RAFFAELE, *France'. Poesie d'ammore pe' Francesca*, Prefazione di Nicola De Blasi, Catania, CUECM, 2011.
- PISANO DOMENICO, *Oltre il giardino dei fiori finti* (romanzo), Napoli, Guida, 2011.
- PISCOPO UGO, *Le Campe al castello*, azione teatrale in quattro quadri, Prefazione di Wanda Monaco Westerståhl, Salerno, Plectica, 2011.
- «PORTALES», dicembre 2007.
- PRECHT RAOUL, *Senza tracce, muto, come affonda una nave* (romanzo), Forlì, Foschi editore, 2008.
- PRECHT RAOUL, *Ladro di schiavi. Appunti e contrappunti 2001-2010*, Roma, Editio Princeps, 2011.
- PREZZOLINI GIUSEPPE, SLATAPER SCIPIO, *Carteggio 1909-1915*, a cura di Anna Storti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- PRISCO MARIO, *L'alfiere della scena. Il teatro di Roberto Bracco*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2011.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», a. V, n. 9, 2010.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», a. VI, n. 10, 2011.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», a. VI, n. 11, settembre 2011.
- RAO ANNA MARIA, POSTIGLIOLA ALBERTO (a cura di), *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- «REVISTA DE OCCIDENTE», settembre 2009 [saggi sul Futurismo di J. M. Bonet, U. Rufino, E. Ogliotti].
- RICCIO CIRO, *«Il Mattino» 1918-1942*, Napoli, Loffredo, 2011.
- «RINASCIMENTO MERIDIONALE», I, 2010.
- «RINASCIMENTO MERIDIONALE», II, 2011.
- RITROVATO SALVATORE, *Piccole patrie. Il Gargano e altri Sud letterari*, Bari, Stilo Editrice, 2011.
- «RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA», n. 3, 2010.
- ROSSI LUISA, CERRETTI LUCA E. (a cura di), *Mediterranei*, Reggio Emilia, Diabasis, 2010.
- RUSSO FERDINANDO, *'E scugnizze diciassette sonetti*, Nel testo del 1897, edizione critica a cura di Nicola De Blasi, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2009.
- RUSSO FLORENCE, *Dante's Search for the Golden Age*, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2011.

- SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Napoli, ESI, 2009.
- SAIJA MARCELLO (a cura di), *Il radicalismo dei Fulci a Messina dall'Unità al Fascismo*, Messina, Edizioni Trisform, 2008.
- SAIJA MARCELLO, *La Colonia Trinacria in Paraguay 1897-1908*, Messina, Edizioni Trisform, 2010.
- SAJA GIUSEPPE, *Impasse relazionale e solipsismo in «Con gli occhi chiusi» e altri saggi tozziani*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2010.
- SANGUINETI EDOARDO, *Lettura del Decameron*, a cura di Emma Grimaldi, Torino, Nino Aragno Editore, 2011.
- SANTELLA PASQUALE GERARDO, *Da Ariston a Zara. Abbecedario di vita, morte e miracoli del cinema a Palma Campania*, Palma Campania, Michelangelo 1915 Editore, 2011.
- SCARNATA GIUSEPPE, *Lessico del dialetto di Riccia*, Introduzione di Giovanni Barrea, Riccia, Edizioni Trediciarchi, 2010.
- Schola Salernitana*, Annali, XVI, 2011.
- SCIATANICO GIOVANNA, *La questione neoclassica*, Venezia, Marsilio, 2010.
- SCOTELLARO ROCCO VINCENZO, *Le gemme promettono bene. Las pimpallas son prometedores* (poesie), Prefazione di Franco Vitelli, Potenza, Paolo Laurita Editore, 2011.
- SCRIVANO RICCARDO, *Lecture e lettori. Appunti di critica letteraria*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2010.
- SETTEMBRINI LUIGI, *Dialoghi*, Saggio introduttivo, testo, biobibliografia, annotazioni e commento di Nunzia D'Antuono, Bologna, Edizioni Millennium, 2010.
- SICA GIORGIO, *L'altra stanza della voce* (poesie), Prefazione di Dante Maffia, disegni di Livia Moura, Napoli, Guida, 2010.
- «SINESTESIE», a. VIII, 2010 [Aa. Vv., *Speciale Futurismo*].
- SINISGALLI LEONARDO, *Pagine milanesi*, a cura di Giuseppe Lupo, Matelica, Kindustria, 2010.
- SISTO PIETRO, TOTARO PIERO (a cura di), *Il Carnevale e il Mediterraneo. Tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia*, Atti del Convegno internazionale di studio (Putignano, 19-21 febbraio 2009), Bari, Progedit, 2010.
- SORRENTINO ANDREA, *La cultura mediterranea nei «Principi di Scienza Nuova»*, a cura di Alessia Scognamiglio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.
- SPAGNUOLO ANTONIO, *Misure del timore. Antologia poetica dai volumi 1985-2010*, Napoli, Kairós Edizioni, 2011.
- SPERA FRANCESCO, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010.
- STEFANELLI STEFANIA, SAURA A. VALERIA (a cura di), *I linguaggi giovanili*, Accademia della Crusca, 2011.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 23, n. 2, 2010.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 24, n. 1, 2011 [Special issue: *Italian Studies in New Zealand*].

- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE», vol. 24, n. 2, 2011 [AA. VV., *Altri mondi: l'esotismo nella letteratura italiana moderna*, a cura di Franco Arato].
- «STUDI SUL SETTECENTO E L'OTTOCENTO», III, 2008.
- 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.
- TELLINI GINO, *Aldo Palazzeschi a Roma*, Atti della Giornata di Studi (Casa di Goethe, Roma 20 aprile 2009), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011.
- «TESTI E LINGUAGGI», 5, 2011 [AA. VV., *Letteratura e scienza*]
- «TESTO», n. 59, gennaio-giugno 2010.
- TETI VITO (a cura di), *L'ombra assidua della poesia. Lorenzo Calogero 1910-2010*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.
- TRIVERO PAOLA, “*Oreste*” di Alfieri per Vittorio Gassman, Pisa, Edizioni ETS, 2010.
- TROMBETTA VINCENZO, *L'editoria a Napoli nel decennio francese. Produzione libraria e stampa periodica tra Stato e imprenditoria privata (1806-1815)*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- TUSIANI JOSEPH, *I grandi Italiani d'America*, a cura di Cosma Siani, Castelluccio dei Sauri, edizioni Lampyris, 2011.
- URAGO BENITO, *Il canzoniere della poesia tradizionale stiglianese*, Pisticci (MT), Tip. IMD Lucana, 2011.
- VALERIO ANTHONY, *Brooklyn, Mediterraneo* (romanzo), con un intervento di Bob Viscusi, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2010.
- VECCHIET ROMANO, *Caterina Percoto e l'Ottocento*, Udine, Biblioteca Civica “V. Joppi”, 2008.
- VECCIA A. SIMEONE, *Storie di emigranti*, Piedimonte Matese, Associazione Storica del Medio Volturno, 2011.
- VESCOVO PIERMARIO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011.
- VILLA ANDREA, *Dai lager alla terra promessa. La difficile reintegrazione nella «nuova Italia» e l'immigrazione verso il Medio Oriente (1945-1948)*, Milano, Guerini e Associati, 2005.
- VILLA ANDREA, *Guerra aerea sull'Italia (1943-1945)*, Milano, Guerini e Associati, 2010.
- VOLPE CACCIATORE PAOLA (a cura di), *Immagini e testi. Riflessioni sul mondo classico*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.
- VOLPE CACCIATORE PAOLA (a cura di), *Isola/Isole. Sulla rotta di Odisseo e... oltre*, Positano Myth Festival, Atti dell'incontro di studi (Positano, Museo del Viaggio, 5 settembre 2010), Napoli, M. D'Auria Editore, 2011.
- VOLPE CACCIATORE PAOLA (a cura di), *Seminario di studi su Richard Porson*, Università degli Studi di Salerno (5-6 dicembre 2008), Napoli, M. D'Auria Editore, 2011.
- ZABURRI BARTOLOMEO, *La Batracomiomachia maccaronica. Un documento settecentesco inedito di letteratura dialettale molisana nell'edizione di Berengario Galileo Amorosa*, a cura di Antonio Santoriello, Riccia, Associazione Trediciarchi, 2010.